

Александр Данилевский  
**АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ  
И ПРОТОТИПИЧЕСКОЕ**  
«Повесть о пустяках» Юрия Анненкова<sup>1</sup>

Предметом отображения в «Повести о пустяках» (далее – ПоП) является изменчивый ход жизни в России в 1899–1924 гг., т.е. в период, когда страна пережила череду социально-политических катаклизмов и войн. При этом особое внимание уделено переломной эпохе после Октября (см. об этом: [Данилевский 1999: 156-158]).

Стремясь возможно адекватнее отобразить время, в которое ему довелось жить, Анненков активно использовал для его художественной реконструкции исторический «материал», наиболее ему доступный и понятный – автобиографический (выступающий в данном случае в функции *фактографического*), включающий в себя также круг его родственников и друзей (за счет чего для нас актуализируется *проблема прототипов*), а равно и увлечения этого круга.

В романе нашло отражение множество событий из жизни его автора, они организуют сюжетную линию центрального персонажа ПоП – художника *Николая Хохлова*, – порой вплоть до мельчайших подробностей (так, напр., Анненков наделяет его даже своей детской мечтой стать кучером<sup>2</sup>). К такому выводу приводит сопостав-

---

<sup>1</sup> Предлагаемая статья продолжает исследование поэтики анненковского романа, начатое работой [Данилевский 1999]; см. также: [Данилевский 2000а] и [Данилевский 2000б] – обозначение этих и всех других ссылок на источники см. по указателю литературы в конце статьи.

<sup>2</sup> См.: *Темиряев Б.* <Анненков Ю.П.> Повесть о пустяках. Берлин: Петрополис, <1934>. С.9 (в дальнейшем все ссылки на текст романа даются по этому изданию с указанием страницы в основном тексте в круглых скобках; см. также переиздание «Повести»: [Анненков 1987]). В этой связи ср. со след. воспоминанием автора ПоП: «В детстве я попеременно стремился сделаться то *извозчиком*, то *трубочистом*, то *эскимосом*, а в результате стал художником» [Анненков

ление текста романа с мемуарами самого автора ПоП (см.: [ДМВ 1991-I, II]) и другими биографическими источниками<sup>3</sup>.

Так, подобно самому Юрию Анненкову, его персонаж *Коленька Хохлов* в нежном возрасте проживал с родителями на Петербургской стороне (см. 13, 20<sup>4</sup>), а в зрелом – в Литейной части (см. 20 и след.<sup>5</sup>), летом уезжая на дачу на Карельский перешеек, в местность, где «на всю округу существовала единственная лавка старого Вейялайнена» (25, см. также 97<sup>6</sup>). Как некогда автор ПоП, совсем юный *Коленька*

1921a: 5]. Понятно, что автора ПоП (как и его автобиографического героя) привлекала в детстве эффектная внешность питерских кучеров: они «должны были иметь столичный вид: лошадь “годная”, одежда – по форме: синий кафтан, низенький цилиндр с пряжкой спереди» ([Засосов, Пызин 1991: 41]; здесь же – между 128 и 129 – см. фото).

<sup>3</sup> Помимо «Дневника моих встреч» см. также: [Анненков 1920a; Анненков 1920b; Анненков 1921a; Анненков 1921b; Анненков 1924: 105-106 и др.; Анненков 1960; Анненков 1966; Анненков 1974].

См. также: [Бабенчиков 1922: 83-87 и др.; Никулин 1932: 83-85 и др.; Dominiqne 1958; Доминик 1958; Петров 1960: 194-195, 208; Никулин 1965; Никулин 1966: 301-302, 319-324 и др.; Алянский 1967: 178-183, 184-185; Комарденков 1972: 41-42, 65-66; Евреинова 1974; Доминик 1975; Чукоккала 1979: 31-34, 43-49, 56-57; Васильев 1989; Струтинская 1990; Чуковский 1991 (см. по «Указателю имен»); Померанцева 1991; Муратов 1991; Сарабьянов 1992; Померанцева 1993; Бахрах 1993: 382-387; Северюхин, Лейкинд 1994: 24-29; Чуковский 1994 (см. по «Указателю имен»); Толстой 1997; Демиденко 1998; Бобрецов 1998; Северюхин и др. 1999: 89-93].

<sup>4</sup> Ср. – в процитированном в 1922 г. М.Бабенчиковым фрагменте «Автобиографии Анненкова»: «На углу Большой Пушкарской и Кронверкского, на Петербургской стороне, – маленький двухэтажный домик; низ красный, кирпичный <...>; верх <...> деревянный. Там, наверху, по одну сторону прогнувшейся лестницы жили мы, по другую – соседи. <...> Мне шел шестой год» (цит. по: [Бабенчиков 1922: 76]). В свою очередь, по свидетельству самого Анненкова, он «жил с гимназических лет на Петербургской стороне, на углу Большой Зелениной улицы и Геслеровского переулка. С этой квартирой, принадлежавшей ранее моим родителям, связано у меня много воспоминаний» [ДМВ 1991-I: 76]. В этой связи см. также в «Адресной и справочной книге» «Весь Петроград на 1917 год» об отце автора ПоП: «Анненков Пав<ел> Сем<енович>. Пот<омственный> дв<оряни>н. Б<ольшая> Зеленина 9. Т<елефон> 11488. Директор правл<ения> Белы<ийского> акц<ионерного> анон<имного> о<бществ>а “Лахта”. Чл<ен> администр<ации> т<оварищест>ва Сергинско-Уфалейск<ого> горн<ого> зав<ода> и др.» [Весь Петроград 1917: 24].

<sup>5</sup> Автор ПоП поселил *Коленьку* и его родителей на Фурштатской улице; сам же он проживал в годы Гражданской войны на соседней с Фурштатской – Кирочной улице, в квартире, памятной многим его современникам (см. об этом, напр.: [Берберова: 180; Чуковский 1994: 280; Ахматова 1996: 666]; см., наконец, в мемуарах самого Анненкова: [ДМВ 1991-I: 77, 80]; ср., однако: [Иванова 1997: 154]).

<sup>6</sup> В этой связи см. [Портреты: 53]: графический рис. Анненкова «Семья за столом», на котором справа сбоку имеется пояснительная запись: «Дача Марии Вейялайнен. Куоккала. 1915 г. Ю.Анненков». Здесь же (см.: [Портреты: 75]) имеется и изображение одного из 2 дачных домов, принадлежавших Анненко-

«заболел» живописью, посетив вместе с отцом выставку картин В.М.Васнецова в залах Академии художеств, где они «блуждали», «останавливаясь перед огромными полотнами: “Три богатыря”, “Витязь на распутье”, “Битва”, “Гамаюн”, “Сирин”, “Алконост”... Иван Павлович объясняет содержание картин, говорит о былинах <...>, о сказителе Рябинине» (29, см. также след. – 29-30<sup>7</sup>).

Гимназиста *Коленьку* – точно так же, как в свое время юного Ю.Анненкова – исключили из гимназии за участие в событиях 1905 г. (см. 49, ср. в мемуарах автора ПоП: [ДМВ 1991-I: 23, 53]). Вслед за Анненковым и *Хохлов* проходит в 1910-е годы через увлечение поэзией Блока, через «опьянение» строчками его «Незнакомки» и алкоголем в пивных Петербурга (см. 53-55<sup>8</sup>). *Хохлов*, правда, не стал, подобно Анненкову в 1908-11 гг., студентом юридического факультета Петербургского университета, однако через эти годы автор ПоП проводит своего героя в окружении *помощников присяжных поверенных* (53), *гражданина* (видимо, специалиста в области гражданского права) *Керна* (54, 55, 63) и студентов-юристов (см. 55, 63, 79, 63).

Как некогда и его создатель, *Коленька* не поддавался шовинистическому угару начального периода 1-й мировой войны и не пожелал

---

вым, служащее фоном на портрете (1916) отца художника. В этой связи см. след. воспоминание К.И.Чуковского (запись в дневнике от 15.08.1950 г.): «Только что уехала от нас Зиночка Анненкова, которой я не видал 35-36 лет. <...> Была хорошенькая 9-летняя <...> хозяйская дочка, <...> и был у нее брат Юрочка, студент, который писал стихи и между прочим рисовал – и отец, служащий в Страховом, кажется, обществе, очень скучный, с усами, которые лезли ему в рот, либеральный, говоривший ежеминутно в каждой фразе: виидите. Про него была молва, что он “знаком с Короленко”. Мы снимали у них дачу. <...> Недавно Зиночка была в Куоккала <ныне – пос. Репино. – А.Д.>. От двух анненковских дач остались одни фундаменты <...>» [Чуковский 1994: 192].

<sup>7</sup> Ср.: [ДМВ 1991-II: 21]. Необходимо отметить, что в приведенном фрагменте под «Тремя богатырями» подразумевается картина Васнецова «Богатыри» (1881-98), под «Битвой» – скорее всего, «Битва русских со скифами» (1881), хотя возможно также, что речь идет о полотне «После побоища Игоря Святославовича с половцами» (1880); соответственно далее подразумеваются декоративное панно Васнецова «Гамаюн – птица вещая» (1897) и картина «Сирин и Алконост. Песни радости и печали» (1896). Упомянутый здесь же *Рябинин* – это И.Т.Рябинин (1844-?), о котором, вспоминая свои ранние годы, автор ПоП писал: «Гостил у моего отца и его знаменитый земляк, олонецкий мужик, былинный “сказитель” Рябинин. Пил много чаю, копал с отцом грядки в огороде и обильно “сказывал”. Слушать его я мог без конца, как добрый церковный хор» [ДМВ 1991-I: 147, см. также 153].

<sup>8</sup> Упоминание обо всем этом в ПоП – конечно, аллюзия на свою собственную статью «Смерть Блока» [см.: Анненков 1921в] и на статью М.Бабенчикова «Юрий Анненков», где она цитируется [см.: Бабенчиков 1922: 83]. В этой же связи отметим, что весь отрывок ПоП, в котором повествуется об увлечении Блоком (см. 53-55), был с незначительными изменениями включен Анненковым в вошедший в его мемуары очерк «Александр Блок» (ср.: [ДМВ 1991-I: 48-49]).

«защищать» от германцев «национальные особенности культуры» — из-за неприятия самого этого понятия (*Коленька* — своему отцу: «Поддержание национальных признаков в нашем искусстве мы считаем, прости меня, выражением дурного вкуса» — 76<sup>9</sup>), и, как Анненков же, стал дезертиром (см. 77), предпочтя окопам и вшам — объятия шестнадцатилетней провинциалки *Моти Шевыревой* (см. 79). Это, однако, не помешало ни автору ПоП, ни его герою вернуться в революционный Петроград *солдатским делегатом* в «заплатанной солдатской шинели» (82) и с первоочередным желанием — поскорее избавиться от кишачих в ней вшей (см. 82<sup>10</sup>).

Подобно Темирязеву-Анненкову, в ночь с 25-го на 26-е октября 1917 г. «Коленька тоже был на Дворцовой площади еще с вечера, <...> дождался до конца, <...> когда вывели наконец министров на улицу <...>» и тоже видел, как «Юнкеров били до полусмерти прикладами» (91<sup>11</sup>). Ни автору ПоП, ни, соответственно, его герою это не помешало вскоре после того пойти на сотрудничество с большевиками: и тот и другой принимают активнейшее участие в оформлении города (Анненков — Москвы, *Хохлов* — Петрограда) к советскому празднику (Анненков — к 1-й годовщине Октября<sup>12</sup>, *Хохлов* — к Первомаю 1918-го — см. 107-108), и тот и другой готовят проведение грандиозного театрализованного представления перед зданием Биржи 1 мая 1920-го (см. 205-209<sup>13</sup>), для обоих завершение этого пред-

<sup>9</sup> Ср. в мемуарах автора ПоП: «В годы <...> 1914-1918 <...> мы все <люди искусства> были противниками войны и всякого рода национальных манифестаций. <...> Мы желали видеть творческое объединение всех людей, людей-братьев, без какого-либо отношения к расовым различиям, к цвету кожи, к языкам, к истории, формировавшей ту или другую народность» [ДМВ 1991-II: 138-139].

<sup>10</sup> Ср. в более позднем произведении Анненкова: «Автору настоящей повести все равно генералом не бывать. Он даже в чине простого рядового ухитрился заделаться дезертиром, и в дезертирской, завшивой шинелишке бесплатно прибыть из прифронтовой деревушки в Питер, в Смольный: солдатским делегатом. Это служит доказательством, что и в чине завшивого дезертира можно представлять собою действующую армию. Особенно, когда она втыкает в землю штыки. <...> Автор — убежденный анти-милитарист. В чине солдатского делегата он выступал от имени Христолюбивого Российского Воинства, которое отказывалось воевать. Оно хотело есть, спать, пахать, курить махорку, баловать с девками, но не воевать. Одним словом, правильное Воинство! Генералы и гильотины представляются автору явлением одного и того же порядка» [Рваная эпопея 1960-59: 28-29].

<sup>11</sup> Ср.: «Я присутствовал на Дворцовой площади в качестве неисправимого ротозея <...> Я видел, как из дворца выводили на площадь министров, как прикладами били до полусмерти обезоруженных девушек и оставшихся возле них юнкеров...» [ДМВ 1991-II: 279-280].

<sup>12</sup> См. об этом, напр.: [Алянский 1967: 182-183].

<sup>13</sup> Под видом описания первомайского театрализованного действия 1920 г. в тексте ПоП представлены описания сразу трех подобного рода мероприятий

ставления становится моментом их разочарования в большевистской революции<sup>14</sup>.

Коленьку – как и Анненкова в 1920 г. – избирают (волеизъявлением студентов) профессором реформированной Петроградской Академии художеств. В тексте ПоП упоминаются «номер газеты «Жизнь искусства» с последней статьей Хохлова – «О методе динамического оформления спектакля» и рукопись его новой статьи – «Революционная форма»» (187) – это, конечно, довольно прозрачная аллюзия автора романа на собственные программные выступления – напечатанную в петроградской «Жизни искусства» статью

того года в Петрограде; в двух из них принимал непосредственное участие будущий автор ПоП. Это: 1) первомайское празднество «Освобождение труда» («Организатор Д.Н.Темкин и Политическое Управление П<етроградского> В<оенного> О<круга>. Режиссеры – Анненков, Кугель, Масловская. Художники Добужинский, Анненков и Щуко. Музыка – Гуго Варлиха. Участники: красноармейцы и отдельные профессиональные актеры, всего до 2000 человек» [Пиотровский 1925: 10]); 2) праздник Интернационала 19 июля («Организатор М.Ф.Андреева и П<етроградский> Театр<альный> Отд<ел>. Режиссеры Марджанов, Н.Петров, Соловьев, Радлов, Пиотровский. Музыка Гуго Варлиха. Участники – члены рабочих клубов, Комсомол, красноармейцы, матросы, актерские школы. Всего до 4.000 человек» [Пиотровский 1925: 12]); 3) празднество 7 ноября «Взятие Зимнего дворца» («Организатор Д.Н.Темкин. Режиссеры Евреинов, Кугель, Петров Н. Художник Анненков. Музыка Гуго Варлиха. Участников до 6.000 чел.» [Пиотровский 1925: 16]). Об этом же см.: прежде всего, воспоминания самого автора ПоП – [ДМВ 1991-II: 98-107]; затем: [Евреинов 1920] (здесь же воспроизведен рисунок «автора декораций Юрия Анненкова» «Сцены у арки Главного Штаба»; эту статью Анненков упоминает в своем описании «Взятия Зимнего дворца», перепутав, правда, номер журнала – см.: [ДМВ 1991-II: 105]); а также: [Евреинов 1924: 7-8; Пиотровский 1925: 9-17] (последнюю статью сочувственно упоминает и цитирует Анненков в своих мемуарах – см.: [ДМВ 1991-II: 101-102]); [Никулин 1932: 82-83] (эти воспоминания Анненков пространно цитирует в своих мемуарах – см.: [ДМВ 1991-II: 103-104]); [Петров 1960: 194-195] (данное воспоминание также упоминается и цитируется автором ПоП в мемуарах – см.: [ДМВ 1991-II: 104]; в этой связи см. также: [Кларк 1997: 206-218] и др.

<sup>14</sup> См.: «Этот ветреный первомайский вечер у Биржи для Коленьки Хохлова неповторим, как неповторима всякая высшая точка: в ту минуту, когда с бастионов Петропавловской крепости пушки возвестили окончание зрелища, он почувствовал: революция для него умерла» (209). Ср. в мемуарах Анненкова: «<...> в первые бешеные годы революции <...> для многих из нас (и для меня в том числе) революция <...> была <...> только спектаклем, зрелищем <здесь и везде, в том числе и в основном тексте, если не оговорено особо, – курсив наш. – А.Д.>. Все страшное, что обрушилось вместе с ней на человеческую жизнь в потрясенной России, казалось нам эпизодом; захватывающим, трудным, может быть – необходимым, даже погибельным, но несмотря на это – не более чем эпизодом. <...> И мы стали против революции, лишь когда ее бессмысленная, позорная бесчеловечность сделалась для нас очевидностью. Или – в иных случаях – когда революция просто надоела нам, как может надоеть любое слишком затянувшееся зрелище» [ДМВ 1991-I: 66-67].

«Ритмические декорации» (см.: [Анненков 1919: 2-3]) и на вытекающую из нее статью-манифест «Театр до конца» (см.: [Анненков 1921б] и [Анненков 1921г]).

Как некогда автор ПоП, и Хохлов встречается в Кремле с Лениным и рисует его (см. 263-266<sup>15</sup>), а также «пишет картины для Совнаркома, для Коминтерна, для Музея Революции и Музея Красной Армии, <...> исполняет рисунки почтовых марок и денежных знаков» (270<sup>16</sup>).

Подобно Ю.П.Анненкову, дважды – до революции и после нее – связывавшему свою жизнь с профессиональными танцовщицами, *Коленька связывается* вначале с танцовщицей *Мухой Бенгальцевой* (которая, впрочем, к этому времени уже состоит в браке с чекистом и, вдобавок, сожительствует со своим партнером по танцам в «Pavillon de Paris» «товарищем Делямуrom» – см. 122<sup>17</sup>), но затем «до

<sup>15</sup> Ср. с фактами биографии автора ПоП: в 1920 г. графический портрет Ленина работы Ю.Анненкова был опубликован в журн. «Красный милиционер» (№ 14; см. его воспроизведение в ст.: [Фролова 1989: 45]); «Возможно, чрезвычайно удачный портрет Ленина, выполненный в 1920 году, послужил причиной того, что в следующем году Анненков получает правительственный заказ» [Там же] – живописный портрет вождя. «По сравнению с работой 1920 года рисунок 1921 года наделен более резкой портретной характеристикой. Портрет не был осуществлен» [Там же]. «После смерти Владимира Ильича в числе других мероприятий по увековечению памяти вождя решено было устроить с привлечением крупнейших художников Всесоюзный конкурс на создание лучшего портрета для денежных купюр и почтовых марок. Анненковский портрет был премирован, и гравюра, выполненная с него, хранится по сей день в Музее Гознака в Москве» ([Бурдянский 1965: 3]; здесь же – фото: «Ю.Анненков в студии», на котором тот снят на фоне своего живописного ленинского портрета 1924 г.; см. также еще одно его воспроизведение в ст.: [Бурдянский 1964: 9]). По утверждению Анненкова, выполненный им в 1924 г. ленинский портрет «был вскоре воспроизведен на советских почтовых марках, а также выставлен в советском павильоне на парижской Международной декоративной выставке 1925 года» [ДМВ 1991-II: 259].

<sup>16</sup> Ср.: в 1923 г. Анненков создал портреты наркомов обороны, просвещения и национальностей Л.Д.Троцкого, А.В.Луначарского и И.В.Сталина (последний не публиковался); тогда же он нарисовал портрет крупного деятеля Коммунистического Интернационала индуса М.Н.Роя (вошел в альбом 1926 г. – см.: [17 портретов]), в 1921-23 работал над целыми сериями портретных рисунков: деятелей Великой французской революции, народовольцев, деятелей Парижской коммуны (см. об этом, напр.: [Портреты: 157, 158]); в 1923 г. Анненков создал портреты военачальников Э.М.Склянского (заместителя Председателя Реввоенсовета Троцкого), К.Е.Ворошилова, В.И.Зофа, М.Н.Тухачевского, В.А.Антонова-Овсеенко и даже оформил своими рисунками «Приказ Революционного Военного Совета Республики №279 к пятилетию Красной Армии» (М.: Изд. Вышш. Воен. Ред. Совета); об участии Анненкова в конкурсе Гознака говорилось выше.

<sup>17</sup> *Делямур* – видимо, от франц. de l'Amour – о любви. В этой связи ср.: в петроградской газ. «Жизнь искусства», начиная с 29 июля 1919 г. (№201. С.2) и по 3 августа 1919 г. (№205/206), в рамках «вечерней программы Современного

Питера доходят <...> слухи: <...> Коленька <уже в Москве> снова спутался с какой-то актрисой, молоденькой, довольно симпатичной, но глупенькой» (271<sup>18</sup>). Наконец, как Анненков «летом 1924 года, семь месяцев спустя после смерти Ленина» [ДМВ 1991-I: 123], Хохлов также покидает Советский Союз (см. 285).

Организуя сюжетную линию Хохлова, события жизни Анненкова, однако, не составляют ее целиком – даже порой напротив: некоторые из этих событий переадресованы автором другим персонажам. Продемонстрируем это наиболее наглядными примерами. В «Дневнике моих встреч» имеется приметный рассказ о посещении мемуаристом в 1918 г. собственной дачи в Куоккале, оказавшейся после Октября на территории независимой Финляндии<sup>19</sup>. На деле этот рассказ почти дословно воспроизводит описание посещения «финской» же дачи в ПоП, но вот посещает ее там *отец* главного персонажа<sup>20</sup>. В другом месте (см. 160) второстепенному персонажу

---

театра «Павильон де Paris»» заявлены «любимцы публики» «пара тангистов» Нелли Фабиани и Д е л я м о р. В конце августа 1919 г. в той же газете фигурируют уже «участники инсценировки» «Последнее танго» Нелли-Фабиани и Д е л я - М о р (см., напр.: Жизнь искусства. 1919. 21 авг. №221. С.3; 26 авг. №225. С.3). Наконец, в январе и феврале 1921 г. Д е - Л а м а р (вариант: д е Л а м а р) упомянут уже как партнер 1-й жены автора ПоП Елены Борисовны Анненковой (урожд. Гальперина; 1897-1980), танцовщицы-«босоножки», ученицы и последовательницы Айседоры Дункан: в 1-й раз – по пантомиме в Гос. театре «Вольная комедия» (см.: Жизнь искусства. 1921. 21-25 янв. №658-660. С.4), в котором, кстати, художником-декоратором, а порой и постановщиком служил сам Ю. Анненков; во 2-й раз – по «максис-танго» (см.: Т.П-ков. «Слон за роялем». (Первый вечер-гротеск Н.Н.Евреинова в Доме Искусств) // Жизнь искусства. 1921. 5-8 февр. №669-671. С.1).

<sup>18</sup> В этой связи ср. со след. объяснением А.Кашиной-Евреиновой некоторого охлаждения отношений между Ю.П.Анненковым и ее мужем, Н.Н.Евреиновым, в нач. 1920-х: «<...> этому отчуждению <...> способствовал тот факт, что Юрий Павлович, разойдясь со своей первой женой, Еленой Борисовной, женился на московской актрисе <и танцовщице> В<алентине> И<вановне> Мотылевой» [Евреинова 1974]. Анненковский портрет Мотылевой 1921 г. см.: [Портреты: 37]; см. также другой ее портрет: [Поспелова 1997: 79] находясь уже во Франции, автор ПоП расстанется и с нею (см. об этом: [Там же]).

<sup>19</sup> См.: [ДМВ 1991-I: 165-166].

<sup>20</sup> Ср.: «*И тут оказалось, что удобной, трехэтажной дачи Ивана Павловича более не существует* <здесь и далее жирным курсивом обозначен текст, который не вошел в ДМВ. – А.Д.>. В снеговой горностаевой пышности торчал жалкий урод – бревенчатый сруб с развороченной крышей, с выбитыми окнами, с черными дырами вместо дверей. *Иван Павлович перестал улыбаться. Он поднялся по ступенькам своего дома.* Обледенелые горы человеческих испражнений покрывали пол. По стенам, почти до потолка, замерзшими струями желтела моча, и еще не стерлись пометки углем: 2 арш<ина> 2 вер<шка>, 2 арш. 5 верш., 2 арш. 10 в. Победителем оказался пулеметчик Матвей Глушков – 3 арш. <в ДМВ – 2 аршина! – А.Д.> 12 верш. в *вышину*. Вырванная с мясом из потолка висячая лампа втоптана в кучу испражнений, возле лампы – записка:

князю *Пете* автор ПоП отдает одно из самых ярких своих детских воспоминаний – посещение концерта «чудесного скрипача Яна Кубелика в зале Дворянского собрания» [ДМВ 1991-II: 21].

С другой стороны, центральному – автобиографическому – персонажу приписаны поступки и деяния, некогда совершенные известными современниками автора ПоП, в том числе – его близкими знакомыми. Так, вся история «реформаторства» *Коленьки* в бытность его комиссаром Петербургской Академии художеств (см. особенно 103-105) очевидно ориентирована на деятельность в этой должности двух его сверстников. Первый – художник-авангардист Натан Исаевич Альтман (1889-1970). Друг автора ПоП (см. об этом: [ДМВ 1991-II: 141]) и его модель (см., напр.: [ДМВ 1991-II: 137]<sup>21</sup>), Альтман был комиссаром ПГСХУМ (Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских – реформированной Академии художеств) в 1918 г., т.е. тогда же, когда там преподавал будущий автор ПоП<sup>22</sup>. Напомним также, что Альтман в 1921 г. рисовал Ленина и затем выпустил книгу своих рисунков вождя (см.: [Альтман 1921]; в принципе, для изображения встречи *Коленьки Хохлова* с Лениным автору ПоП достаточно было рассказов о сеансах в Кремле Натана Альтмана<sup>23</sup>).

“Спасибо тебе буржуй за лампу хорошо нам светлила”.

Половицы расщеплены топором, обои сорваны, *потолки* пробиты пулями, железные кровати сведены смертельной судорогой, голубые сервизы обращены в осколки, металлическая посуда: кастрюли, сковороды, чайники – доверху заполнены испражнениями. Непостижимо обильно испражнялись повсюду: во всех этажах, на полу, на лестницах – сглаживая ступени, на столах, в ящиках столов, на стульях, на матрасах, швыряли кусками в потолки. Вот еще записка:

“Панюхай нашаво говна ладна ваянит”.

В третьем этаже – единственная уцелевшая комната. На двери *написано*: “тов. Командир”. На столе – ночной горшок с недоеденной гречневой кашей и воткнутой в нее ложкой...» (101-102).

<sup>21</sup> См., в свою очередь, уже альтмановский портрет Анненкова 1930 г. в ст.: [Васильев 1989б: 78].

<sup>22</sup> См. об этом, напр.: [Живопись 20-30-х: <45, 51>].

<sup>23</sup> Позже автор ПоП не раз вспоминал, как в 1921 г. «советская власть заказала» ему портрет Ленина и ему «пришлось явиться в Кремль» [ДМВ 1991-II: 245]; однако все эти воспоминания – и позитивно изображающие Ленина, т.е. предназначенные для печатания в СССР, как в случае с публикацией в «Неделе» (см.: [Анненков 1966]), и, напротив, предназначенные для эмигрантской аудитории и, соответственно, представляющие Ленина в крайне негативном свете (см.: [ДМВ 1991-II: 245-248]) – все они в большей или меньшей мере «наращены» на текст ПоП. В этой связи приведем, однако, любопытное сообщение З.А.Шаховской о вопросе, заданном ею в 1950-е – 1960-е автору ПоП и «Дневника моих встреч», и о его ей ответе: «Раз я прямо спросила у него: “Юрий Павлович, Ваши воспоминания чрезвычайно живы и интересны, но я слыхала, что и Ленина и Троцкого Вы писали по фотографиям, а сами их не видели – вопреки тому, что написано Вами”. Он улыбнулся: “Ну, знаете, я творчески претворяю действительность”, – так что можно было понять, что и выдумка при-



Другой – «известный русский искусствовед, теоретик и защитник авангардных форм художественных исканий в первые годы революции» [ДМВ 1991-I: 125] Николай Николаевич Пунин (1888-1953), сразу же после Октября начавший активно сотрудничать с Советской властью<sup>24</sup> и занявший высокое положение руководителя («комиссара») Петроградского Изобразительного отдела (ИЗО) Наркомпроса. 29 окт. 1918 г. Пунин «вступил в исполнение своих обязанностей» в качестве «нового комиссара по делам б<ывшей> академии художеств» [Березин 1918] и прослужил в этой должности довольно длительное время. Соответственно, финальная фраза из «новой статьи» *Коленьки Хохлова* «Революционная форма»: «<...> Пикассо – скорее последняя вспышка буржуазного искусства, нежели пионер новой пролетарской эры...» – несомненная аллюзия на прочтенную 15 мая 1921 г. в петроградском Доме искусств лекцию Н.Н.Пунина «О Пабло Пикассо»<sup>25</sup> и на его же утверждение «Пикассо не может быть понят как день новой эры» в книге «Татлин (против кубизма)» (см.: [Пунин 1921a: 7]<sup>26</sup>).

В своих мемуарах автор ПоП не раз упоминает Пунина, ссылаясь на его искусствоведческие работы (см.: [ДМВ 1991-II: 223]) и утверждает даже, что он с Пуниным «был в товарищеских отношениях» [ДМВ 1991-I: 125] (ср.: [Анненков 1922]). В этом, однако, можно усомниться: слишком многое разделяло экстремиста от авангарда Пунина – и Анненкова, о котором Э.Ф.Голлербах написал буквально следующее: «Пребывая всегда на какой-то зыбкой грани между “правым” и “левым” искусством, Анненков умеет извлекать из того и другого все наиболее выгодные и эффектные, для каждого отдельного случая, возможности. И эту черту художника следует отнести не столько к “беспринципности”, сколько к настойчивому желанию достичь предельной выразительности» [Голлербах 1928: 312-313]<sup>27</sup>. Об отсутствии особо теплых отношений между Аннен-

---

годна при случае» [Шаховская 1991: 294]. Ср., в свою очередь, с впечатлением Н.Лобанова-Ростовского: «Анненков был превосходный рассказчик, зачастую любил и пофантазировать с тем, чтобы рассказ был более увлекательным – замечательно, в общем, сочинял» [Лобанов-Ростовский 1992: 397]; ср.: [Лобанов-Ростовский 1994: 70; Лобанов-Ростовский 1995].

<sup>24</sup> См. об этом: [Пунин 1921b]. Также см.: «Как <...> Маяковский, Татлин, Мейерхольд <...> и все футуристы – Пунин сразу же поверил в Октябрьскую революцию и примкнул к ней» [Лурье 1969: 140].

<sup>25</sup> См. об этом: <Б.п.> Разное // Жизнь искусства (Пг.), 1921. 11-13 мая. №727-729. С.3.

<sup>26</sup> Ср., однако: «Пикассо – не новое творчество. Он – конец старого» [Бердяев 1914: 62].

<sup>27</sup> Ср. с замечанием художника К.Н.Редько (запись в дневнике от 28 нояб. 1929 г., сделанная в Париже): «Ю.П.Анненков имитатор на все способы – умен и очень трудолюбив. Ценное свойство его природы: трудолюбие, приближающееся к искусству. Он принадлежит к типу людей, умеющих прекрасно использо-

ковым и Пуниным в нач. 1920-х свидетельствует и довольно резкий выпад последнего в адрес Анненкова-художника в момент наибольшего признания того на родине – в 1922 г., в связи с проходившей в Петрограде выставкой «Мира искусства» (объединения, с точки зрения Пунина, ретроградного и атаквистического): «И благополучие это никак не разрушается присутствием на выставке Анненкова <...> В участии Анненкова ничего, собственно говоря, неожиданного нет. За ним почему-то утвердилась слава новатора, даже футуриста, а между тем художник он всякий или никакой, как угодно; ведь правда же *он гораздо больше литератор, чем художник*; еще и “живой” человек» [Пунин 1922].

Думается, что в определенном смысле ПоП есть своеобразный ответ Анненкова Пунину, выполненный с его же «подсказки», – ответ именно *литератора* и «живого человека», не забывающего обиды<sup>28</sup>. Автор ПоП преподносит историю реформирования Петербургской Академии художеств Альтманом и Пуниным намеренно ахронично и утрированно, с изрядной долей гротеска<sup>29</sup>. Сходным обра-

---

*вать все то, что появилось в достижениях других, которым дано только находить.*

Его рисунок сух, виртуозен, внешний и поэтому бедный. Конечно, он не лишен меткости выражения, но в этом отсутствует фантазия – основа индивидуальной силы, яркого, самого чистейшего поэтического чувства. Проще говоря, он не дает огня, он дымит. В жизни проявляет приемы дипломатические. По складу сноб с моноклем, когда надо, живо извивается или напускает на себя дутую важность. Но так как он артист, изведавший на своем пути немало, то поэтому он милый малый» [Редько 1974: 93].

<sup>28</sup> О том же, что статья Пунина с выпадом против Анненкова не могла остаться незамеченной последним, свидетельствует хотя бы статья-отповедь близкого ему в ту пору С.И.Юткевича, будущего известного кинорежиссера, а тогда – одного из ФЭКСов: «“Художник всякий или никакой. Кроме того он ‘живой’ человек”, так писал Н.Пунин в рецензии на последнюю выставку “Мир Искусства”, где были выставлены портреты Анненкова.

Последние строки иронического отзыва почтенного теоретика становятся сейчас для нас самой большой похвалой. “Живой человек”, обладающий легким, веселым мастерством <...>, буйный еретик, а не сухой догматик высиженных теорий, особенно нужен сейчас, когда вокруг искусства бродят угрюмые тени, которые время от времени потыкав кистью и вклеив кусок какой-нибудь дряни, с мрачным видом, с одобрения испуганных критиков, объявляют себя Колумбами... давно открытых америк.

“Живопись, это культура глаза”, сказал тот же Пунин. И глаз Анненкова, так иронически весело выглядывающий с его одноглазого автопортрета, вскрывает его отношение к художественной суматохе последних лет» [Юткевич 1923; ср.: Юткевич 1990: 211-212]; о взаимоотношениях Анненкова с ФЭКСами см., напр.: [Булгакова 1990: 34-35].

<sup>29</sup> Об этом свидетельствует, напр., след. воспоминания одного из участников этих событий, опубликованные в 1921 г.: «Еще в период Временного правительства со времени февральской революции был назначен комиссаром Таманов, который и приступил к реорганизации ее <Академии художеств> с учебной

зом преподнесена и переадресованная Хохлову работа Н.Альтмана по оформлению пл. Урицкого (прежней Дворцовой) в Петрограде к 1-й годовщине Октября: подготовленные им панно «Искусство — трудящимся», «Земля — трудящимся» и «Заводы — трудящимся»<sup>30</sup>

и административной стороны. Русская Академия Художеств <...> и ранее пользовалась значительной свободой преподавания по сравнению с другими учебными заведениями <...> Тем не менее к вопросу ее реформы подошли первоначально очень неосторожно, учредив вместо Академии <...> «Государственные Художественные мастерские», подобие цеховых мастерских средневековья.

Октябрьская революция застаёт существование «Государственных <...> мастерских», сторонниками которых были футуристы. Но существование этих цеховых независимых мастерских наносило вред самому искусству и стоило очень дорого Советской России.

По идее, кто угодно мог собрать 20 человек учеников, прийти и занять мастерскую Академии, расходовать государственное имущество <...> Ученики пользовались социальным обеспечением, получали паек и освобождались от воинской повинности. В результате наблюдалось массовое непосещение Академии, благодаря только тому, что туда проникли элементы, поставившие себе целью пользоваться теми весьма существенными привилегиями, которые давала им Академия.

Так тянулось почти до 1920 года. Казалось, что Академия при таком ее состоянии — закроется.

Футурист Пунин, стоящий во главе <Петроградского> Изо, организованного со времени Октябрьского переворота, в ведении которого находилась Академия, все не решался окончательно утвердить эту новую ее форму <...> Пунин в Изо в вопросе реформы Академии стоял на почве искания новых, более приемлемых для современности форм ее. К этому времени, т.е. с 1920 года и образовалось новое течение в Академии, стремящееся положить конец разрухе и дезорганизации, превратить Академию в солидное государственное учреждение, оправдывающее творческие устремления пролетариата.

После дебатов в Изо Академию наравне с прочими специальными учебными заведениями удалось передать в Петропрофобр, и с этого момента начались подготовительные работы для проведения новой реформы.

Был избран временный президиум Академии <...>, в который вошли: Александр Бенуа, <...> Петров-Водкин <...>, представители Союза Работников Искусств и представители от учащихся. Временному президиуму было поручено провести реформу Академии <...> и как государственного учреждения и как учебного заведения.

Академия реорганизована по типу вообще всех высших учебных заведений — она имеет свой академический совет и президиум. Первый является главным верховным органом учреждения, второй — исполнительным. <...> Выработана схема устава Академии. Академия имеет 4 основных факультета: архитектурный, живописный, скульптурный и полиграфический. Приемы и зачисления в студенты Академии производятся по коллоквиуму» [Д.Б. 1921]. См. об этом также: [Березин 1918; Пунин 1921б; Лисовский 1982: 154-158; Гурьянова 1992: 26, 27, 28, 29 и др.].

<sup>30</sup> См. альтмановские эскизы оформления пл. Урицкого: общий вид и фрагменты панно (б. смешанная техника, 1918), хранящиеся в Гос. Русском музее, Гос. Третьяковской гал., а также — авторское повторение 1957 г. — в Гос. Музее истории С.-Петербурга.

обыгрываются в ПоП самым непристойным образом: «Начинается разговор деловой.

– Придумал замечательную музыкачку для <праздничных ноябрьских> процессий, – говорит Шапкин <Коленьке>, – сперва “Интернационал”, потом “Интернационал”, <...> три, пять, десять раз “Интернационал”. Такую пикантную музыку надо внедрять в широкие массы... Не нравится? Бедно? Однообразно? А ты что сделал? На дворцах написал “Война дворцам”, на домах – “Война дворцам”, на знаменах “Война дворцам”, на вагонах “Война дворцам”, на <...> нужниках “Война дворцам”, на твоей ж... “Война дворцам”, на моей ж... “Война дворцам”... Это же и есть агитация!» (107-108)<sup>31</sup>

Следует, видимо, говорить и о некоторой соотнесенности *Коленьки с Николаем Евреиновым*<sup>32</sup> – об этом свидетельствует, например, очевидная перекличка сцены подготовки массового театрализованного действия, режиссируемого *Хохловым*, – с описанием подготовки приуроченного к 3-й годовщине Октября «Штурма Зимнего

<sup>31</sup> В этой связи см. еще одно обыгрывание личности и творчества Н.И.Альтмана в ПоП: «<...> Александровскую колонну <на Дворцовой площади> никто свергать не собирался; напротив, ее постоянно украшали в соответствии со вкусами то Коленьки Хохлова, то художника Клейнмана <...>» (138). Под художником *Клейнманом*, конечно же, подразумевается Альтман (игра на созвучии фамилий: нем. *Kleinmann / Altmann* – *маленький человек / старый человек*), в 1918-м украсивший Александровский столп к годовщине Октября (см.: *Альтман Н. Александровская колонна при вечернем освещении 1918: Эскиз оформления пл. Урицкого в Петрограде к 1-й годовщине Октябрьской революции* – хран. в ГТГ).

<sup>32</sup> Евреинов – друг, соратник и учитель Анненкова (в этой связи см. хотя бы дарственную надпись последнего на экземпляре 2-го выпуска альманаха «Дом искусств», включавшего его программную статью «Театр до конца»: «Дорогому другу и учителю – Николаю Николаевичу Евреинову с нежной любовью. Ю.Анненков. 3.11.1921. Петербург» – цит. по: [Лесман 1989: 260]). Как известно, в 1910-е гг. Анненков сотрудничал с Евреиновым в петербургском театре «Кривое зеркало», в Летнем театре в Куоккале, в петроградском Малом театре (бывш. Суворинском); в 1916 г. он иллюстрировал 2-й том программного теоретического труда Евреинова «Театр для себя»; в 1920 г. под руководством последнего будущий автор ПоП оформляет массовую инсценировку «Взятие Зимнего дворца» (она получила отображение в ПоП – см. 208-209); в 1921-м Анненков создал декорации для постановки в петроградском театре «Вольная комедия» получившей затем всемирное признание пьесы Евреинова «Самое главное» (обо всем этом см.: [ДМВ 1991–II: 90-120 и др.]). Много позднее Анненков выступил и как интерпретатор творчества Евреинова (см. об этом: [Ло Гатто 1992: 123]). Наконец, след. упомянуть многочисленные анненковские портреты Евреинова (см., напр.: [Чукоккала 1979: 27, 35]) и среди них – самый известный (см., напр.: [Чукоккала 1979: 34]), 1921 г., вошедший в альбом «Семнадцать портретов». В свою очередь, см. отзыв Евреинова об Анненкове в письмах от 11.09.1927 и 30.08.1934 В.В.Каменскому: [Евреинов 1988: 246 и 249]. См. также свидетельство жены Н.Н.Евреинова: «Муж высоко ценил талант Юрия Павловича» [Евреинова 1974]; ср.: [Кашина-Евреинова 1980: 128-129].

дворца» в мемуарах Анненкова (см.: «В 1561 году скульптор Леон Леони писал к Микель-Анджело <...> В Зимнем дворце, в Тронном и Гербовом залах репетировали массовые сцены. По узорному паркету с криками “ура!” красноармейцы проносились атаками, в сомкнутом строю и в рассыпном. На дворе походные кухни кипятили воду. <...> Голос охрип, *Коленька* с трудом выкрикивает слова, чтобы они были услышаны в зале» – 206-208; ср.: «В Зимнем дворце, в Тронном и в Гербовом залах, мы репетировали массовые сцены. По узорному паркету, с криками “ура”, красноармейцы проносились атаками, в сомкнутом строю и в рассыпном. На дворе походные кухни кипятили воду для липового чая с сахарином. Дворец не отапливался.

*Евреинов* потерял голос, выкрикивая с тронной эстрады свои указания.

В 1561 году скульптор Леон Леони писал Микеланджело <...> [ДМВ 1991-II: 100)]<sup>33</sup>.

В этой связи необходимо отметить и иного рода различие: автобиографический герой на 4 года моложе своего создателя: Ю.П. Анненков родился в июле 1889 г., о *Коленьке* же – при изображении встречи нового 1900-го года – сообщается, что ему – «восьмой год» (14). *Хохлов*, таким образом, принадлежит к иной, нежели автор ПоП, генерации – к поколению В.В. Маяковского, С.А. Есенина, А.С. Лурье, Д.Н. Тёмкина, В.Б. Шкловского и др., т.е. к поколению активных деятелей официозного (советского) авангарда, носителей радикалистско-экстремистского типа сознания (эстетического, политического и проч.), тогда как тип сознания Анненкова был несколько иным<sup>34</sup>, и в этом смысле можно утверждать, что ПоП – ро-

<sup>33</sup> В этой же связи ср. также след. фрагменты в ПоП и в «Дневнике моих встреч»: «Голодная, босая революция нанизывает новое звено на общую цепь того площадного искусства, где количество становится качеством, цепь, уходящую в далекие века: <...> санкюлотские ритуалы Французской революции в честь Федерации, Конституции, Разума, Высшего существа» (208-209) – «Русская революция, голодная и бессапожная, вплавляла новое могучее звено в цепь спектаклей под открытым небом, искусство, где участвуют многочисленные массы и где именно количество создает форму зрелища; цепь, восходящая к далеким векам, к средневековым мистериям, к санкюлотским празднествам французской революции в честь Федерации, Конституции, Разума и Высшего Существа...» [ДМВ 1991-II: 100]. В свою очередь, ср. оба этих фрагмента с началом «творческого отчета» Н.Н. Евреинова об октябрьском (1920) празднестве: «<...> именно у нас, в Советской России, была разрешена задача массовой театральной постановки на открытом воздухе в масштабе, о котором могли только мечтать в Париже 14 июля 1790 г. на Празднике Федерации.

“Взятие Зимнего Дворца”!...» [Евреинов 1920: 4].

<sup>34</sup> Памятуя о крайней условности каких-либо ярлыков, все же заметим, что, будучи вовлеченным (и увлеченным) в авангардистский Sturm und Drang 1910–20-х гг., Анненков был – по характеру своего дарования, уровню общей культу-

ман о советском авангарде, авангардистах и их судьбе (в самых разных аспектах), созданный сторонним, но крайне заинтересованным наблюдателем.

Автобиографического главного героя окружают персонажи, имевшие, соответственно, реальных прототипов в анненковском окружении. По справедливому замечанию М.Я.Геллера, все они (персонажи) изображены Анненковым «с легкой иронией» [Heller 1988: 10]<sup>35</sup>, что, разумеется, обусловлено иронией по отношению к их прототипам.

Кроме того, налицо очевидная градация в отображении современников в романе, выстраивающаяся по линии трансформирования здесь их реальных черт и деталей их биографий. Некоторые всего лишь не названы по имени, но как бы *сами собой подразумеваются*, другие, напротив, существенно преобразованы, представлены завуалированно. Понятно, что в такого рода случаях ситуация определяется той или иной интенсивностью авторской игры с прототипическими чертами. Начнем обзор с наиболее узнаваемых фигур.

Наиболее «прозрачный» в этом отношении случай:

«Длиннокудрый и модный когда-то поэт, воспевавший солнце, высокие башни, любовь и дерзость, выпустил книжку гражданской лирики; в этой книжке, за двенадцать лет до 18-го года (поэт именно тогда был на вершине своей славы), он писал:

...Кто начал царствовать Ходынкой,  
Тот кончит, став на эшафот.

<...> Стихи были <...> очень плохи, но поэт <...> оказался провидцем» (114).

Без сомнения, здесь подразумевается К.Д.Бальмонт, образы его поэтических произведений, а равно и их заглавия: название его книги стихов «Будем как солнце» (1903) и начальная строка стихотворения (того же года создания) «Я в мир пришел, чтоб видеть солнце...»; его другое известное стихотворение «Я мечтою ловил уходящие тени...», содержащее строку «Я на башню всходил, и дрожали

---

ры и темпераменту – человеком скорее модернистского (*синтетического*), нежели авангардистского (*аналитического*) склада сознания, – таким «модернистом, прошедшим через авангард». В этой связи см.: [Берман 1985]; и особенно след.: «Известно, что в сложные переломные эпохи (каковой и была эпоха первых лет революции) наряду с явлениями, четко определившимися и выражающими полярные художественные тенденции, для искусства очень характерно и возникновение явлений промежуточных, попытки найти компромисс, упрощенные решения существующих проблем. В этом смысле Анненков, весьма отчетливо выявивший эти качества, присущие и некоторым другим мастерам, был фигурой для своего времени очень показательной и значительной» [Там же: 38].

<sup>35</sup> По его же справедливому замечанию (см.: [Heller 1988: 10]), исключени-ем здесь является лишь сюжетная линия *няньки Афимьи*.

ступени...»; книга стихов 1903 г. «Только любовь. Семицветник» и, наконец, стихотворение 1902 г. «Хочу» («Хочу быть дерзким, хочу быть смелым <...> Хочу одежды с тебя сорвать...»). В свою очередь, под «книжкой гражданской лирики» подразумевается стихотворная книга Бальмонта «Песни мстителя» (Париж, 1907), в свое время запрещенная к распространению в России. Наконец, процитированные стихотворные строчки – это не совсем точная цитата из бальмонтовского стихотворения 1906 г. «Наш царь»<sup>36</sup>.

В другом месте упоминается один из обитателей знаменитого Дома искусств в Петрограде (ДИСКа) – «рыжий полиглот и рецензент (с ватой в ушах) носил правую руку на перевязи, чтобы, боже упаси, не получить через прикосновение – “рукопожатия отменяются”! – микробов сыпняка, оспы или новой морали» (132). Речь здесь, без сомнения, идет о литературном и художественном критике, стиховеде, бывшем сотруднике «Аполлона» Валериане Адольфовиче Чудовском (1882-1938?), впоследствии репрессированном (в этой связи ср. в мемуарах Н.К.Чуковского: «Я помню, как критик Валериан Чудовский <...> расхаживал <по ДИСКу>, держа правую свою руку на белой перевязи. И когда его спрашивали, не болит ли у него рука, он отвечал:

– Нет, я просто не хочу ее подавать подлецам, сотрудничающим с большевиками» [Чуковский Н. 1989: 44]<sup>37</sup>).

В свою очередь, «надменный, знаменитый и престарелый поэт», возглавляющий «Союз деятелей искусства, созданный при Временном правительстве» (103), – это, разумеется, Федор Сологуб, возглавлявший, правда, лишь «литературную курию» «Союза деятелей искусств» (см. об этом, напр.: [Дикман 1978: 66]; ср.: [ДМВ 1991-1: 25]; см. также выполненный Анненковым в 1921 г. и широкоизвестный ныне портрет Сологуба: [ДМВ 1991-1: 103]<sup>38</sup>).

Еще один персонаж ПоП уже опознан современными исследователями: «Облик Кузмина, последнего фантастического посетителя уже не существующего “Привала комедиантов”, запечатлен в “По-

<sup>36</sup> Эти же строки в сопровождении сходного по духу комментария приведены автором ПоП и в его мемуарах – см.: [ДМВ 1991-1: 57-58].

<sup>37</sup> Ср. у него же: «Зиму с девятнадцатого на двадцатый год жил в Доме искусств и Валериан Чудовский – высокий человек в бархатной куртке, с надменно закинутой лохматой головой, Это был самый злобный контрреволюционер <...> Молодежь, посещавшая Дом искусств, возненавидела его, и дело доходило до того, что Лева Лунц натаскивал под дверь комнаты Чудовского нечистот, чтобы тот ступил и испачкался» [Чуковский Н. 1989: 59]. См. о нем также в комментарии Р.Д.Тименчика к книге воспоминаний В.Пяста «Встречи»: [Пяст 1997: 327-328].

<sup>38</sup> В свою очередь, о деятельности существовавшего с марта 1917 по нач. 1918 г. и оппозиционного по отношению к большевикам «Союза деятелей искусства» см., напр.: [Евсеев 1982].

вести о пустяках” Б.Темерязева <sic!> (Ю.Анненкова) <...>» [Конечный и др. 1989: 151]. Речь идет о фрагменте в финале ПоП, изображающем «последнего домового Петербурга», что «хилый, старенький и незлобивый, направляется за папиросами <...> Нечеловечески огромные глаза озарены мудростью и добротой. Он <...> продолжает путь, ласковым взглядом осматривает свои владения; туман ему не помеха: он знает наизусть каждый выступ кирпича, каждый изгиб тротуара, выбоину мостовой, знает наизусть, <...> как свои собственные стихи. Он идет не спеша, <...> редкие, седые волосы зачесаны с висков на лоб – наподобие венка из лавров. <...> Маленький венценосец проникает за ворота, заложенные щеколдой, спускается по мокрой лестнице в подвал... Подвал, украшенный героями Гоцци и Гофмана, масками, арлекинами и амурами, наполовину затоплен. Амуры покрыты плесенью, на масках растут грибки. В углу, под сводами, островком подымается сцена, освещенная пятисвечником из папье-маше. По лестнице пробегают на водопой крысы. <...> цепляясь по карнизам, чтобы не ступить в воду, приближается маленький домовый к роялю, порыжевшему и заплаканному стеарином; картавя, поет свою любимую песенку:

Если завтра будет солнце –

Мы на Фьезоле поедем

<...> То другую мы найдем» (286-288).

Действительно, здесь изображен легко узнаваемый М.А.Кузмин, высоко ценимый Анненковым поэт (см., напр.: [ДМВ 1991-I: 48, 52]), его близкий друг (были на «ты» – см.: [ДМВ 1991-II: 140]) и – порой – сотрудник. Как известно, в 1919 г. будущий автор ПоП написал один из самых известных живописных портретов Кузмина (см., напр.: [ДМВ 1966-I: 87]). В свою очередь, Кузмин в 1917 г. посвятил Анненкову стихотворение «Псковской август» (см. об этом: [ДМВ 1991-I: 79-80]), вошедшее затем в его сборник «Вожатый» (СПб., 1918); Анненков часто упоминается в «Дневнике» Кузмина за 1921 г. (см.: [Кузмин 1993а; Кузмин 1993б] – по «Указателю имен»). Наконец, Кузмин – один из трех авторов, в 1922 г. написавших сопроводительные статьи к анненковским «Портретам» (см.: [Кузмин 1922]).

Соответственно, место действия в приведенном фрагменте – подвал на углу Марсова поля и набережной Мойки, и в нем – уже заброшенное артистическое кабаре «Привал комедиантов» (см. о нем: [Конечный и др. 1989: 96]), завсегдатаями коего в свое время (в 1916–19 гг.) были и Кузмин и Анненков<sup>39</sup>. Кузмин в ПоП исполняет 3 (из 5-ти: 1-й, 4-й и 5-й) куплета написанной М.А.Кузминым в 1906 г. «песенки», текст которой приводится с незначительными пункту-

<sup>39</sup> Об Анненкове в «Привале» см.: [Конечный и др. 1989: 96, 99, 107, 121, 127, 133, 134, 138, 139, 141-142, 151].



ационными и грамматической («во Фьезоле») ошибками, – точно так же, как и в мемуарах Анненкова (см.: [ДМВ 1991-1: 78-79]).

В целом же приведенный фрагмент ПоП представляет собой очевидную отсылку к «полубеллетристическим фельетонам» Г.В.Иванова «Петербургские зимы» (1928)<sup>40</sup>, к месту, где как раз изображен финал «Привала» (ср.: «“Привал” не был закрыт – он именно погиб, развалился, превратился в прах. Сырость, не сдерживаемая жаром каминов, вступила в свои права. Позолота обсыпалась, ковры начали гнить, мебель расклеилась. Большие голодные крысы стали бегать, не боясь людей, рояль отсырел, занавес оборвался...

Однажды, в оттепель, лопнули какие-то трубы, и вода из Мойки, старый враг этих разоренных стен, их затопила.

И все стоит в “Привале”

Невыкачанной вода.

Вы знаете? Вы бывали?

Неужели никогда?»<sup>41</sup> [Иванов 1994-3: 54]<sup>42</sup>).

Более сложный случай – ситуация с полемизирующими друг с другом в стенах реформированной Академии художеств (которая названа здесь Вхутемас’ом – явный и намеренный анахронизм) профессором-кубистом и конструктивистом: «– Я полагаю, товарищи, – перебивает профессор-кубист <...>, – что в основу обучения живописи следует поставить науки, трактующие вопросы образования формы. Тригонометрия, начертательная геометрия, кристаллография – вот важнейшие дисциплины, без которых не может сформироваться культурный живописец. В моей докладной записке...

– Заткнись с твоей докладной запиской! – кричит конструктивист. – Кому вообще нужна живопись? Кошке под хвост вашу живопись! Мы должны строить! Утилитаризм – вот формула нового искусства. Художник плюет на плоскость, он выходит в третье измерение – в физический объем, в действительное пространство, наконец – в четвертое: время. Художник должен строить не образы, а

<sup>40</sup> О взаимоотношениях последнего с автором ПоП см.: [ДМВ 1991-1: 327-342], там же – 335 – см. знаменитый портрет Иванова 1921 г. работы Анненкова; см. также высокую оценку Анненковым «Петербургских зим»: [ДМВ 1991-1: 342].

<sup>41</sup> Ср. также с изображением М.А.Кузмина в «Петербургских зимах»: «И внешность почти уродливая и очаровательная. Маленький рост, смуглая кожа, распластанные завитками по лбу и лысине, нафиксатуаренные пряди редких волос – и огромные удивительные “византийские” глаза» [Иванов 1994-3: 105].

<sup>42</sup> Стихотворные строки в данном тексте – из стихотворения самого же Г.Иванова «Оттепель. Похоже...» (1918), процитированные не совсем верно (ср.: Иванов 1994-1: 165). Стихотворение это публиковалось к моменту написания ПоП как минимум трижды – в 1-й кн. альманаха «Камена» (Харьков; М.; Пг., 1919) и в 2-х изд. кн. Иванова «Вереск. Вторая книга стихов» (М.; Пг., 1916; Изд. 2-е. Берлин; Пб.; М., 1923).

вещи – в реальном материале, в реальном движении. Я требую немедленного упразднения последних отрывков живописной романтики! Я требую обязательного обучения вхутемасцев технологии, сопротивлению материалам и другим инженерным знаниям, или иначе надо закрывать нашу лавочку и расписаться в младенчестве наших художественных идей!» (198).

Перед нами – шаржированное изображение коллег Анненкова по преподаванию в ПГСХУМ – Михаила Васильевича Матюшина (1861–1934) и Владимира Евграфовича Татлина (1885–1953). Первый с 1918 по 1926 гг. возглавлял в Академии Мастерскую пространственного реализма (ср. в воспоминаниях Матюшина об этом времени: «Я ставил перед своей Мастерской широкие задачи создания нового образа природы, передать на плоскости картины новое пространственное восприятие природы как текучей массы сцепленных частиц, постоянно и непрерывно меняющих свой объем, цвет, рост, вес и форму» [Матюшин 1999: 28]). С другой стороны, напомним: именно под редакцией Матюшина в 1913 г., в организованном им петербургском издательстве кубофутуристов «Журавль», вышел перевод книги-манифеста А.Глеза и Ж.Метценже «Du Cubisme» и что дом Матюшина и его жены Е.Г.Гуро (на ул. Песочной, 10) был в 1910-е штаб-квартирой русского кубофутуризма<sup>43</sup>.

Второй, Татлин – близкий друг Анненкова (см.: [ДМВ 1991-II: 141]), один из «наиболее неоспоримых создателей, пионеров и мастеров беспредметного искусства в России», «являющийся основателем конструктивизма» [ДМВ 1991-II: 218; см. также 222-225]. В этой связи процитируем также воспоминания Артура Лурье: «Увлечение Пикассо в России началось с тех пор<,> как Татлин вернулся из своей поездки в Париж. Там <...> он впервые увидел кубистические построения. Кубизм произвел на Татлина такое потрясающее впечатление, что он никогда не мог от него отделаться. <...> По возвращении из Парижа Татлин стал заниматься только конструктивными построениями, все больше отрываясь от пластической реальности формы. *Конструкция стала фетишем Татлина*; на холстах он строил все, соединяя самые неожиданные формы и материалы» [Лурье 1969: 136].

Как уже было отмечено, все указанные случаи объединяет то обстоятельство, что подразумеваемые здесь реальные люди легко опознаваемы и лишь не названы по именам. Не менее «прозрачным» с прототипической точки зрения представляется упоминание о *конструктивисте Крашевиче* (см. 187, а также 198) – под которым, конечно же, подразумевается коллега автора ПоП по преподаванию в

<sup>43</sup> См. об этом, напр. в комментариях А.Е.Парниса к кн.: [Лившиц 1989: 633 и 638].

реорганизованной Академии художеств художник-авангардист Казимир Северинович Малевич (1878–1935)<sup>44</sup>.

Еще персонаж с «прозрачным» прототипом – *Розалия Марковна Фишер*, что торгует в голодном Петрограде времен «военного коммунизма» пирожными (см. 193, 197). Это, конечно же, описанная многими мемуаристами (в том числе – и самим Анненковым – см.: [ДМВ 1991-1: 73]) «пирожница Роза», «мешочница Роза Васильевна» – Роза Васильевна Рура, памятная им с 1919 г. по редакции горьковско-тихоновской «Всемирной литературы» на Моховой, напротив Тенишевского училища, где она сживала «в верхней прихожей, у кабинета Тихонова – разложив на столе сторублевые коврижки, сторублевые карамельки» [Чуковский 1991: 126] (ср.: [Иванов 1994-3: 229-230]; наиболее развернутую характеристику Розы Васильевны см. в кн.: [Рождественский 1974: 203 и след.]). Одновременно это и отсылка к предшествующим ПоП художественным текстам, в которых *пирожница Роза*, равно как и изображаемая в ПоП эпоха в целом, уже получили свое художественное осмысление и отображение – к «беллетризованным фельетонам»-мемуарам Г.В.Иванова «Китайские тени» (1924–30) и «документальному роману с ключом» О.Д.Форш «Сумасшедший корабль» (см.: [Форш 1990: 151]<sup>45</sup>).

На очереди – менее «прозрачные» и, соответственно, *более игровые* по своей природе персонажи (речь об игре на сходстве/несходстве образа-персонажа с его прототипом).

Прототипами родителей *Коленки* послужили мать и отец автора ПоП – Зинаида Александровна (урожд. Макова) и Павел Семенович (1859-1920, Петроград) Анненковы. Относительно последнего

---

<sup>44</sup> Об отношении Анненкова к творчеству и художественной практике К.С.Малевича (а также ряда других современников) в изображаемый период можно отчасти судить по анненковскому посвящению, предпосланному публикации его рассказа (?) «Гибель богов» в 1922 г. в газ. «Жизнь искусства» (публикация осталась незавершенной): «Моим друзьям. (Хорошо знакомым, просто знакомым и вовсе незнакомым). Хладнокровию, профессионализму, организованности, Пикассо, Якулову, Ривере, Архипенко, Эйнштейну, Ванечке Пуни, инженерам Хеопса, *Пунину*, Шимановскому, Санадрару, Вл. Лебедеву, Леже, Браку, Эйфелевой башне, новой экономической политике, Чарли Чалину <sic!>, Мейерхольду, Наташе Бравич, Уайту и Райту, Эренбургу, Ивану Заксу и Давиду Тарноградскому (биологи, Боньюльск – Мурманск), Замятину, учебникам логики, Соединенным Штатам, *Татлину*, Маяковскому, зубным врачам и циркачам, Андрею Белому, Гуссару, телескопу, угольнику, законной жене и незаконным любовницам. Против: Детской болезни левизны у художников, Анархизма, подсознательности и надсознательности, диллетантизма, пресыщенности и недоедания, черных бань и Таирова, бесполезностей, Кандинского, *Малевича*, натюрмортистов “Бубнового валета”, красивеньких книжечек, присяжных поверенных, нелепостей, фармацевтов (не аптечных – аптечных уважаю), против “Мира искусства” и против искусства вообще» [Анненков 1922].

<sup>45</sup> О «документальном романе с ключом» см.: [Иванов 2000].

данное утверждение особенно очевидно – достаточно сравнить жизненную эволюцию *Ивана Павловича Хохлова* от революционного народничества в юности – через царскую тюрьму и ссылку – к буржуазному либерализму кадетского толка в годы зрелые (и это вкуче с руководством крупным акционерным обществом и обладанием солидной квартирой в одном из самых престижных районов Петербурга, а также дачей в Финляндии – см. 17-20), – например, со следующей справкой в соответствующем словаре: «Анненков Павел Семенович <...> дворянин Курск<ой> губ. В 1878 привлекался к дознанию по делу о распространении в Вытегре запрещен<ной> газ. “Начало”. В 1881 – студент мед<ицинского> фак<ультета> Моск<овского> ун<иверситета>, за участие в студ<енческих> беспор<ядках> (в дек. 80 г.) в марте 81 г. исключен с воспрещением жительства в Москве и Моск<овской> губ. В нач. 80-х вел народовольческ<ую> пропаганду в Одессе среди студентов; организатор центр<ального?> народовольч. кружка и студенч. волнений. В 83–84 гг. – в тюрьме. В 1884 выслан под надзор в Зап. Сибирь на 4 года; водворен в Петропавловске (Акмолинск<ой> обл.). В 1889–94 – жил в Самаре, инсп<ектор> страхового о<бщест>ва “Надежда”. С 1894 – в СПб. В 1900–02 жил на своей даче на ст<анции> Куок<к>кала (Финляндск<ой> ж. д.). В 1905 служил в СПб. в о-ве “Надежда” и принадлежал к конституц<ионно>-демокр<атической> партии <...>» ([Деятели 1933: 85-87]; см. также: [Шаховской 1978]). Уместным будет привести здесь и такое воспоминание К.И. Чуковского: «В 1908 или 1909 году, не имея пристанища в городе, я со своей семьей переехал в Финляндию и за малую плату снял обширную дачу у очень симпатичного дачевладельца Павла Семеновича Анненкова.

Впоследствии я узнал, что Павел Семенович был в юности народовольцем, изведаль тюрьму и Сибирь, был другом Веры Фигнер и Николая Морозова, а ныне служит в каком-то частном, неказенном учреждении. В первый же день нашего знакомства он сказал мне, что у него есть сынишка, студент, но “кто знает” – может быть, из него выйдет поэт, а быть может, художник? Звали этого сына Юра <...>»<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> [Чукоккала 1979: 31]. Ср. у самого Ю. Анненкова: «Мой отец в юности принадлежал к революционной партии “Народная воля”. <...> был арестован. Пробыл двадцать месяцев в одиночной камере Петропавловской крепости, после чего – Сибирь. Года через полтора каторгу ему заменили принудительным поселением <...> Туда приехала к нему его жена, и далекий Петропавловск стал моей родиной.

Вскоре мой отец был помилован и смог постепенно, на собственные средства вернуться в <...> Петербург. <...> С течением времени в Петербурге, работая в одном из крупнейших страховых и транспортных обществ, отец, заняв вскоре пост директора, достиг зажиточного положения и обзавелся именем в финляндском местечке Куоккала, где наша семья проводила летние месяцы в

К.И. Чуковский, в свою очередь, послужил прототипом дачного соседа *Коленьки – писателя Апушина* (см. 60), шагающего как «журавль» (66 – ср. с записью в дневнике Чуковского за 30.03.1919: «Чествование Горького <...> Потом он сказал мне: – Вы ужасно смешно шагаете <...>, и <...> хорошо... Как журавль» [Чуковский 1991: 107]), обладателя «плотного носа» (66 – памятная многим современниками деталь внешнего облика автора «Мойдодыра»<sup>47</sup>, не обойденная вниманием и Анненковым в его знаменитом портрете Чуковского 1920-21 гг.<sup>48</sup>), о котором затем, при рассказе о событиях 1916 г., сообщается: «Апушин, видимо, заскорюз окончательно в какой-то парламентской экспедиции на Запад», что являет собой очевидную аллюзию на поездку Чуковского в феврале–марте 1916-го в Англию в составе делегации русских журналистов по приглашению британского правительства (см. об этом, напр.: [Чукоккала 1979: 161-175 и др.]).

Особый интерес представляет эпизод ПоП с рассказом о фабрикации *Апушиным* подтверждающего его прозорливость «документа»: «Много времени спустя, в 17 году, <...> Апушин записал на обрывке <...> бумаги <о событиях июля 1914-го>: «Пили чай с печеньем, говорили о войне. Не очевидные (для меня <...>) предпосылки к затяжной бойне, не гибель культуры, не безумие <...> человечества <...> – в центре внимания оказались усы <Вильгельма II> Гогенцоллерна. В этот вечер я постиг обреченность России и мне представлялась чудовищной людская недалёковидность».

Подумав, *Апушин* «пометил эти строки задним числом: июль 1914» (61-62). Здесь налицо отсылка к памятной многим из круга Чуковского – Анненкова 1913–15 гг. и зафиксированной в «Чукоккале» затее-мистификации Н.Н. Евреинова: обвинению кого-либо в

---

течение восемнадцати лет (1899-1916)» [Анненков 1966: 4]. См. также: [ДМВ 1991-II: 231-232].

Ср. также с рассказом о том, как большевики реквизируют ценности и деньги Ивана Павловича, национализировав банк, в сейфе которого они хранились (см. 113), – след. относящееся к 1940–50-м гг. воспоминание З.А. Шаховской: «От него <Ю.П. Анненкова> же я узнала, что отец, бывший царский каторжник, затем разбогател, стал судовладельцем, имел дачу в Финляндии. Будто бы возмущившись, что у него (отца Ю.А.), бывшего ссыльного, Октябрьская революция отобрала все его капиталы в банке, он пошел жаловаться самому Ленину. Тут я от шутки не удержалась – заметила, что хорошо, что не только у нас отбирали, а и у бывших революционеров, ставших капиталистами, – Ю.А. засмеялся» [Шаховская 1991: 249]. Ср., однако, воспоминание Шаховской с описанием этого же события в изложении самого Анненкова: [ДМВ 1991-II: 241].

<sup>47</sup> Кстати: «Мойдодыр» впервые появился с иллюстрациями Ю. Анненкова и затем выдержал в таком оформлении еще 20 переизданий – см. об этом, напр.: [Чукоккала 1979: 33].

<sup>48</sup> См., напр.: [Портреты: 57; ДМВ 1991-I: 155].

мнимом плагиате путем заведомо неверной датировки его письменных высказываний (см. об этом: [Чукоккала: 38-39]; ср. с использованием этого приема уже самим К. Чуковским: «Через несколько дней после начала войны я предложил моим гостям написать мне в Чукоккалу, чего они ждут от войны и когда она может кончиться.

Н. Евреинов написал: *К рождеству. Жду разгрома тевтонов.* Тогда я, для того, чтобы его строки показались плагиатом (обычная наша игра), написал над его строкой вариант его записи: *Уверен, что окончится 25 декабря. Жду полного разгрома швабов.* И приписал, подражая Евреинову: *Остерегайтесь подделок.*

<...> Отклик Юрия Анненкова:

*Когда кончится война – не знаю и ничего от войны не жду, но я жду, чтобы скорее ожили ноги моего отца, которые отекли во время его бегства из Берлина.*

Юр. Анненков <курсив Чуковского. – А.Д.>» [Чукоккала: 46-49<sup>49</sup>].

Другой пример, менее значимый, но не менее показательный, нежели два предыдущих, – в ПоП читаем: «Беспечные гении Монпарнаса<sup>50</sup> нарядились <летом 1914 г.> в синие солдатские шинели. <...> Скульптор Залкинд из Винницы, вихрастый парижанин, разглядывая из окопа обглоданный шрапнелью ствол платана, задумывал деревянную статую Орфея» (78<sup>51</sup>). Прототипом Залкинда послужил известный скульптор Осип (Жозеф) Цадкин (1890, Смоленск –

<sup>49</sup> Ср. с реакцией на войну П.С. Анненкова принципиально иную реакцию на нее *Ивана Павловича Хохлова* в ПоП (см. 56-57).

<sup>50</sup> В 1920 г. будущий автор ПоП перечислил тех, кого он подразумевал в данном случае – деятелей искусства, с которыми он тесно общался в 1911–13 гг. в Париже: «Тут было много нас: был Матис, был лопатобородый Дон-Жуан Ван-Донжен, был Шагал, тогда еще без проседи, и Ванечка Пуни, влюбленный во Фландрена, были Леже и покойный Зигензаг, курчавый Архипенко, предва- ривший нашего Татлина, элегантный мальчик Кислинг – еще ученик, Лефоко- нье, Валлатон, могучий Ривера, похожий на тульского кулака, скульптор Цад- кин с неизбежной трубкой во рту, Аполлинер, еще не успевший занять столь видное место идеолога кубизма, неисправимый семьянин Тархов, поэт Поль Фор в рембрандовской шляпе и многие другие. Был еще наш общий друг Ганс Закс из Касимова – “Poet und Schutacher dazu”, как он любил именовать себя сам, или “Jeuu aux grandes oreilles”, как прозвали его парижские модельки. <...> Помню буйные споры и рассуждения, кочевавшие от зала Бернгейма до кафе “Rotonde” на углу Распайля, или “Closerie des Lilas”, что на Монпарнасе против “bal Bulier” и, наконец, до наших великолепных мансард» [Анненков 1920б: 1; сохранена орфография подлинника]. Ср.: [ДМВ 1991-II: 259], где к вышперечисленным добавлены Фужита, Орлова, Модильяни и Пикассо.

<sup>51</sup> Ср. характерную для композиции ПоП переключку с этой сценой в др. месте – при описании жизни *Коленьки* в Париже, уже после смерти Ленина: «В 6 часов Коленька пьет аперитив у скульптора Залкинда. Статуя Орфея, задуманная в окопах, упирается в стеклянный потолок. Деревянные торсы, каменные головы, бронзовые группы загромождают мастерскую <...>» (289-290).

1967, Париж), учившийся пластическим искусствам в Витебске и с 1909 г. прочно обосновавшийся в Париже, в 1912–14 гг. – завсегда-тай монпарнасских кафе; друг автора ПоП и его модель (см. анненковский графический портрет Цадкина 1950 г.: [ДМВ 1991-II: 146]<sup>52</sup>). «В 1915 <Цадкин> вступил во Французскую армию и до конца войны работал санитаром в полевом госпитале. <...> С 1928 <sic! – А.Д.> был увлечен образом Орфея, последнюю версию которого дал в 1956 <...>» [Северюхин, Лейкинд 1994: 487-488]. Цадкин, вдобавок, родом не из Винницы, но выходцем из Винницы был Натан Альтман (см. выше).

Сходный пример – речь идет о дачном госте *Апушина-Чуковского* и о том, что с ним происходило в памятные дни начала мировой войны: «Поэт Рубинчик уходил с призывного пункта в косоворотке, в визитке и высоких сапогах; за спиной брэнчала походная кружка» (65). А вот – о нем же – уже зимой 1914–15 гг.: «В Карпатах продолжается метель. Полузамерзший, заиндевевший поэт Рубинчик сочиняет стихи о Санкт-Петербурге. На груди Рубинчика – два георгиевских креста, в груди – леденящий холод. Санкт-Петербург–Петроград – меняет свой прежний блоковский облик. Блоковским он станет еще раз после “Двенадцати”» (79). В образе *Рубинчика* различимы прототипические черты поэта Бенедикта Лившица, частого гостя Чуковского и Анненкова в Куоккале летом 1914 г., мобилизованного в июле 1914-го в действующую армию и непосредственно перед уходом сфотографированного с приехавшими его проводить Чуковским, Анненковым и случайно примкнувшим к ним О.Э.Мандельштамом (см. об этом: [ДМВ 1991-I: 125]<sup>53</sup>). Именно таким, каким он запечатлен на этом фото: стриженным, в косоворотке, в визитке (однобортном сюртуке с круглыми фалдами), в высоких сапогах и с «солдатской» кружкой в руках – предстает и персонаж ПоП. Известно, что Лившиц был – после ранения и контузии – награжден георгиевским крестом (см. его «Автобиографию»: [Лившиц 1989: 548]), также и то, что в его стихах 1913–18 гг. преобладали темы архитектуры Петербурга, его история и культурный миф. Некоторые из этих стихотворений, предназначавшихся для невышедшего сборника «Болотная медуза», вошли затем в книгу стихов Лившица «Из топи блат» (Киев, 1922), разумеется, известную автору ПоП<sup>54</sup>. (Упоминание же о «Двенадцати» – это отсылка

<sup>52</sup> В этой связи см. также статью Анненкова, посвященную жизни и творчеству Цадкина: [Анненков 1967].

<sup>53</sup> Ср.: [Лившиц 1989: 544] и примечания А.Е.Парниса здесь же: [Лившиц 1989: 704-705]; ср. также: [Чукоккала 1979: 57]; в обеих этих книгах воспроизведена упомянутая в основном тексте фотография.

<sup>54</sup> В 1922 г. Лившиц с помощью Чуковского перебрался из Киева в Петроград и наверняка ознакомил Анненкова с этими стихами. Шире они были представлены в итоговом сборнике поэта «Кротонский полдень» (М., 1928).

прежде всего к собственному графическому образу Петербурга–Петрограда, явленному в знаменитых иллюстрациях Анненкова к первым трем отдельным изданиям блоковской поэмы<sup>55</sup>.)

Еще один персонаж, ориентированный на реального человека из анненковского окружения 1910-х – 1920-х гг. – «юноша в матросской блузе, крутолобый Толя Житомирский» (67), изрекающий на даче у *Апушина* в один из первых дней войны: «– Стиль определяет собой содержание, по существу безразлично, что именно в данном случае подлежит анализу: этот идиотский манифест <подразумевается “Воззвание Верховного главнокомандующего Русскому народу” от 5(18).08.1914 г. – А.Д.>, Дон-Кихот Ламанчский или “Тристрам” Стерна. Мы объявляем новый метод анализа, построенный...» (67). Нет сомнения, что прообразом *Житомирского* послужил В.Б.Шкловский<sup>56</sup>, именно летом 1914 г. появившийся на даче Чуковского в Куоккале<sup>57</sup>. *Житомирский* в конспективной форме излагает основные положения «формального метода» в литературоведении, сформулированные именно Шкловским, однако не в самых ранних – 1914 г., а в более зрелых его работах конца 1910-х – нач. 1920-х<sup>58</sup> (вновь игра, вновь анахронизм!), знакомых и памятных автору ПоП по публикациям в петроградской газете «Жизнь искусств»

<sup>55</sup> В этой связи весьма примечательным представляется вывод современного исследователя: «Своими рисунками <к “Двенадцати”> Юрий Анненков продолжает ту же важнейшую традицию изображения города, у истоков которой в новое время стоит Пушкин (“Медный всадник”, “Пиковая дама”) и которая впоследствии была развита и широко использована Достоевским (главным образом, в “Преступлении и наказании”). Не Блок, а именно Анненков продолжает эту традицию, он вводит поэму Блока в общую линию развития петербургской темы в русской литературе. В тексте поэмы почти нет конкретных топографических примет города; здесь все предельно укрупнено, абстрагировано, подано в условно-символическом плане. <...> Иллюстрации же Анненкова несут на себе отчетливые следы сознательно введенной, продуманной и планомерно реализованной городской (петербургской) темы, которая не только проясняет, но и дополняет главную тему поэмы – тему двенадцати. Городская тема вводится художником с подчеркнутой демонстративностью; в результате, в сочетании с иллюстрациями, поэма Блока окончательно и наглядно становится *петербургской* поэмой, как “Медный всадник” Пушкина или “Преступление и наказание” Достоевского» [Долгополов 1980: 17-18].

<sup>56</sup> Ср.: [Ронен 1999: 166].

<sup>57</sup> См., напр., запись в его дневнике за 8 июля: «Пришли Шкловские <...> Виктор похож на Лермонтова <ср.: “крутолобый”! – А.Д.> – по определению <И.Е.>Репина» [Чуковский 1991: 65]. Ср., в свою очередь, в воспоминаниях самого Шкловского о лете 1914 г.: «Дача Корнея Ивановича Чуковского с краю Куоккалы. <...> Я был молод, <...> носил матроску» [Шкловский 1966: 300-301, ср. 323].

<sup>58</sup> Ср. хотя бы первую фразу *Житомирского* с одним из основных принципов «формальной школы» (рассматривающей произведение как «сумму приемов»), сформулированным Шкловским в его кн. «Розанов» (Пг., 1921. С.15): «Искусство – совокупность стилистических приемов».



ва» (в работе которой оба принимали «ближайшее участие»<sup>59</sup>) и по отдельному изданным брошюрам<sup>60</sup>.

Прагматика же ввода в текст ПоП персонажа, ориентированного на В.Б.Шкловского, понятна: с одной стороны, это еще одно проявление анненковского историографизма и автобиографизма (автора романа и Шкловского в 1910–20-х связывали тесные дружеские и творческие узы<sup>61</sup>); с другой – уже в конце 1910-х гг. для многих стала очевидной генетическая связь русского «формализма» с отечественным же авангардом (в футуристической его ипостаси), поэтому кому же как не основоположнику и лидеру сциентистской рефлексии авангарда следовало появиться в романе о его судьбе?<sup>62</sup>

Случай, любопытный в количественном отношении: неполный абзац текста вместил сразу несколько персонажей, прототипами для которых послужили люди из окружения Анненкова нач. 1920-х. Время действия – март 1921-го, дни подавления Кронштадтского

<sup>59</sup> В этой связи см., напр., воспоминание Шкловского 1923 г.: «Отдельные номера “Жизни искусства” получались очень ценные. Помню очень хорошие статьи Бориса Эйхенбаума <...>, <...> Романа Jakobsona, статьи Юрия Анненкова и ряд своих статей о “Дон Кихоте”; газета давала мне возможность работать» (цит. по: [Шкловский 1990: 245]).

<sup>60</sup> См.: [Шкловский 1919в; Шкловский 1920а; Шкловский 1921].

<sup>61</sup> Перечислим лишь некоторые факты: в 1921 г. Анненков создал рисунок обложки кн. Шкловского «Революция и фронт», изд. З.И.Гржебиным (Пб., 1921; см. весьма высокую оценку рисунка: [Маковский 1925: 8]); двумя годами раньше художником был создан портрет Шкловского (акварель и тушь) – см.: [Портреты: 119], см. также рассказ самого Шкловского о том, в каких условиях портрет создавался (в квартире З.И.Гржебина): [Шкловский 1990: 200-201]. В свою очередь, Шкловский не раз выступал с благожелательными критическими разборами экспериментальных театральные постановки Анненкова – см.: [Шкловский 1919а; Шкловский 1920б] (то же см.: [Шкловский 1923: 126-132 и 133-137]); его теоретических выступлений – см.: [Шкловский 1919б: 1] (то же см.: [Шкловский 1923: 138-141]). Анненков упоминается уже в самых ранних книгах Шкловского мемуарного характера – в «Сентиментальном путешествии» и в «Зоо, или Письма не о любви» – см.: [Шкловский 1990: 184, 245, 298].

<sup>62</sup> Помимо отсылок к формалистским студиям В.Б.Шкловского, в ПоП имеется и отсылка к коллективному труду «формалистов» – надо заметить, весьма язвительная. Речь идет о комментарии к ленинской реакции на предложение Семки Розенблата дестабилизировать – с его помощью – финансовую систему капиталистического Запада: «Ленин внимательно перечитал письмо <Розенблата>, улыбнулся и направил его наркому финансов, приписав на полях: “Крайне важн. инт. сообр. Предлагаю не теряя вр. в полн. объеме высл. гр. Розенбл. л и ч н о. Ленин”. Насколько удалось проверить, настоящая приписка еще не вошла в полное собрание сочинений Ленина, хотя ее ценность в деле раскрытия ленинского литературного стиля неоспорима» (253). Выделенная часть заключительного предложения – очевидная инвектива в адрес тематического номера журнала «ЛЕФ» «Язык Ленина» (см.: [ЛЕФ 1923]), содержавшего статьи-исследования В.Шкловского, Б.Эйхенбаума, Ю.Тынянова, Л.Якубинского, Б.Казанского и Б.Томашевского.

мятежа: «В квартире на Фурштадской среди книг <...> <--> Хохлов, писатель Апушин, хранитель музея Генрих Адамович Штеккер, профессор Института мастеров сценических постановок Сашура Гольцев, комментатор Аристофана Яков Платонович Вотье, два Серапионовых брата и две машинистки – Люся Ключарева и Липочка Липская – слушали удары канонады <...>» (237). О Хохлове и Апушине уже говорилось; с Серапионовыми братьями тоже сравнительно все понятно: с участниками основанной в стенах петроградского Дома искусств 1 февр. 1921 г.<sup>63</sup> литературной группы «Серапионовы братья» будущий автор ПоП, входивший в Высший совет ДИСКА по художественному отделу<sup>64</sup>, познакомился, видимо, в момент возникновения «братства». «Серапионы» не раз упоминаются в мемуарах Анненкова, в 1923 г. им были выполнены обложки книг Вс. Иванова «Бронепоезд № 14-69» и Н.Тихонова «Брага», кроме того, он создал графические портреты М.Зощенко (1921) и Н.Никитина (1924?). Скорее всего, именно эти последние и подразумеваются в изобразенной в ПоП ситуации. В свою очередь, под двумя машинистками подразумеваются, видимо, «те, которые вскоре получили почетные звания “серапионовских дам” – Дуся Каплан, Муся Алонкина» [Чуковский Н. 1989: 71], «две самые хорошенькие девушки <литературной> Студии <при ДИСКе>» [Там же: 53], которые «сами ничего не писали, но присутствовали на всех серапионовских собраниях» [Там же: 81]<sup>65</sup>.

В процитированном выше фрагменте ПоП подразумеваются также *Курсы мастерства* сценических постановок в Петрограде, в стенах которых Анненков читал зимой 1919–20 гг. доклад «Ритмические декорации» (см. об этом: [Анненков 1924: 107]), и, соответственно, постоянный оппонент Анненкова в теоретических и практических спорах о модернизации («циркизации», «мюзикхолизации» и т.п.) театра, главный режиссер театра «Народная комедия»,

<sup>63</sup> Следует отметить, что о ДИСКе к моменту написания ПоП имелось сразу несколько воспоминаний. О нем писал, прежде всех, В.Б.Шкловский – в 1923 в «Сентиментальном путешествии» (см.: [Шкловский 1990: 233-240 и др.]); в 1925 – Г.Иванов в «Китайских тенях» (см.: [Иванов 1994-3: 263-269 и др.]). Творчески преобразенное изображение быта ДИСКА дано в 1930 г. в романе О.Д.Форш «Сумасшедший корабль».

<sup>64</sup> См. об этом: <Б. п.> Дом искусств <Хроника: 19 дек. 1919 – дек. 1920> // Дом искусств. Пб., 1921. №1. С.68; [Анненков 1921]. В мае 1920 г. Анненков принял участие в коллективной выставке художников-членов ДИСКА в залах ОПХ; он участвовал также в оформлении журн. «Дом искусств» (1921. №1, 2), в №2 его была опубликована программная статья будущего автора ПоП «Театр до конца» (см.: [Анненков 1921б]). Об Анненкове в стенах ДИСКА см. также: [Элькан 1960: 297] и многие страницы дневников К.И.Чуковского и М.А.Кузмина за соответствующие годы.

<sup>65</sup> Подробнее о них и их взаимоотношениях с «Серапионами» см.: [Чуковский Н. 1989: 53, 56-57, 63, 71, 75-76, 81 и др.].

руководитель Театрально-исследовательской мастерской Сергей Эрнестович Радлов (1892–1958)<sup>66</sup>. В свою очередь, комментатор Аристофана Яков Платонович Вотье – это, очевидно, Адриан Иванович Пиотровский (1898–1938), критик, литературовед, театровед и теоретик театра, драматург и переводчик античной драматургии, – в частности, много лет переводивший и комментировавший Аристофана (в этой связи см. изданный в 1933 г. изд. «Academia» двухтомник аристофановых «Комедий»). Г.Козинцев, познакомившийся с Пиотровским в самом конце 1910-х, писал о нем: «Ученый школы классической филологии, лучший наш переводчик Эсхила и Аристофана, он был, пожалуй, самой романтической фигурой петербургского интеллигента времен военного коммунизма» [Козинцев 1971: 62]. Пиотровский неоднократно писал о театральных работах Анненкова (см., напр.: [Пиотровский 1925]). В свою очередь, Анненков в начале 1920-х иллюстрировал изданные в то время Пиотровским переводы аристофановых комедий, а в мемуарах неоднократно упоминал о нем в самом положительном контексте (см., напр.: [ДМВ 1991-I: 219; II: 102 и др.]).

Нельзя обойти вниманием фигуру *доктора Френкеля*, о котором в романе – на страницах, посвященных изображению Петрограда эпохи «военного коммунизма», – сообщается, что в его доме в эту пору «печи топились, будто не произошло на земле ни войны, ни революции, ни разрухи. <...> во всех девяти комнатах, не исключая людской и прихожей <...> У Френкеля подрастало несколько дочек, и все они носили розовые кружевные платица и шелковые банты в волосах. Девочек ежедневно посещали учителя, француженки и даже балетмейстер. В доме было шумно и ласково, было множество теток и бабушек, кухарка за повара, горничная в белой наколке, сытый <...> пес <...> и целое поколение кошек. На стенах висели старинные голландцы: мясные туши с пластами жира, фазаны, диковинные рыбы <...> Обеденный стол у Френкеля соответствовал голландским натюрмортам <...>. К столу садилось обычно не менее двадцати человек <...> На кухне <Френкеля> засиживались мешочники <...>» (157-158, см. также далее: 158-159). В другом месте рассказывается, как однажды зимой *Френкель* вернулся домой абсолютно голым, но при этом, однако, не сообщается причина столь необычного внешнего вида – о ней остается лишь догадываться: «Горничная в белой наколке раскрывает дверь. Губы доктора Френкеля трясутся; трепещет на переносице золотой кузнечик пенснэ. Доктор Френкель гол, окончательно гол, даже исподнее белье не

<sup>66</sup> В этой связи см., напр.: [Анненков 1921б: 63, 64-65], а также: [Радлов 1919] – отклик на ст. Анненкова 1919 г. «Ритмические декорации»; в этой связи см. также: [Золотницкий 1976: 244-246 и др.] и примечания П.В.Дмитриева к публ. воспоминаний режиссера: [Радлов 1994: 94].

прикрывает его тела. <...> Но никто <...> из присутствующих не сумел принять <...> наготу по-андерсеновски: за новое платье. А между тем это было бы не так далеко от истины. Они слушают его несвязный, дрожащий рассказ <...>, а за холодным, желтым туманом города шумит человеческая жизнь – прекраснейшая из рек, и взволнованный рассказ <...> Френкеля тускнеет с каждым словом...» (235-236).

Прототипом *доктора Френкеля* послужил художник-карикатурист и издатель Зиновий Исаевич Гржебин (1869–1929), близкий знакомый Анненкова и его модель (см. анненковский портрет 1919 г.: [Портреты: 67]). В этом убеждаешься, сопоставив с приведенными фрагментами ПоП разного рода свидетельства о Гржебине периода 1918-20 гг., оставленные людьми из окружения Анненкова. Прежде всего, сравним с текстом ПоП запись в дневнике К.И.Чуковского от 17 марта 1919 г.: «Был вчера <...> у Гржебина. <...> У Гржебина (на Потемкинской, 7) поразительное великолепие. Вазы, зеркала, Левитан, Репин, старинные мастера, диваны, которым нет цены, и т.д. Откуда все это у того самого Гржебина, коего я помню сионистом без гроша за душою, а потом художничком, попавшим в тюрьму за рисунок в “Жупеле” (рисунок изображал Николая II с оголенной задницей). Толкуют о его внезапном богатстве разное, но во всяком случае он умеет по-настоящему пользоваться этим богатством. Вокруг него кормится целая куча народу: сестра жены, ее сынок <...>, мать жены <...>, еще одна сестра жены, какой-то юноша, какая-то седовласая дама и т.д. <...> Новенький детеныш Гржебина (четвертый) мил, черноглаз, все девочки, Капа, Ляля, Буба, нежно за ним ухаживают. А какое воспитание дает он этим трем удивительным девочкам! К ним ездит художник Попов, зять Бенуа, и учит их рисовать – я видел рисунки – сверхъестественные. Вообще вкус у этого толстяка – тонкий, нюх – безошибочный, а энергия – как у маньяка. <...> Теперь он весь охвачен планами издательскими» [Чуковский 1991: 104-105].

А вот выдержка из мемуаров дочери руководителя издательства «Всемирная литература» Н.А.Тихоновой: «Однажды <в 1919–20-м> я была приглашена в семью Гржебиных. <...> В квартире на Таврической улице его большая семья жила весело, и все было направлено на благополучие детей. Три дочери – Ляля, Буба и Капа (Лия, Ирина и Елена) – преинтересно играли в шарады и танцевали в нарядных костюмах. К ним на дом регулярно приходил учитель танцев, и, на мой взгляд, они замечательно исполняли ряд характерных танцев. В этот день наш общий друг Юрий Павлович Анненков репетировал с их двоюродным братом Юрой американский танец с тросточкой. Он же, разложив на полу громадные листы бумаги, раскраивал их квадратами и объяснял, как исполняются театральные декорации» [Тихонова 1992: 38]. Сравним также в воспоминаниях

уже дочери самого Гржебина об этой поре: «По вечерам у нас часто собирались друзья – <...> Ремизовы, Юрий Павлович Анненков, Шкловский, Кузмин <...> После традиционного чая устраивались всевозможные игры <...> Иногда устраивались музыкально-поэтические вечера. <...> Провизию в то время доставали частью через “мешочников” – их так называли, потому что они носили провизию по домам в мешках. У нашей мамы был целый полк мешочников, и между ними выделялась Роза Васильевна. Она ходила также и в издательство “Всемирная литература” и стала музой многих поэтов» [Гржебина 1992: 148]<sup>67</sup>.

Что касается второго из процитированных отрывков ПоП, связанных с образом *Френкеля*, то его проясняет такое воспоминание Н.А.Тихоновой о событиях эпохи Гражданской войны в Петрограде: «Только и было слышно, как кого-нибудь из знакомых ограбили. Гржебина, например, раздели в подъезде его собственного дома» [Тихонова 1992: 35].

Наконец, последний случай. Речь о *Дэви Шапкине*, обладателе «ничем не замечательного лица», «окаймленного жеманными бачками» (110), бывшем тапере и сочинителе танго (62), которого Октябрь «вознес» сначала до поста «председателя Бобруйска» (94), а затем до комиссара «при музыке» – «реформатора» Петербургской консерватории и гонителя А.К.Глазунова, ее ректора (см. 105-106); в 1919-ом *Шапкин* «сочиняет танго в политпросвете петербургского

<sup>67</sup> В этой же связи см. также след. отрывок из «Сентиментального путешествия» В.Б.Шкловского, в котором, по всей вероятности, изображен дом и домочадцы Гржебина в годы Гражданской войны:

«Буржуазия страшно крепка вообще.

Я знаю один дом, в котором все время революции в России ели мясо с соусом и носили шелковые чулки.

Им было очень страшно, отца увозили в Вологду рыть окопы, арестовывали, гоняли рыть могилы. Он рыл. Но бегал и где-то зарабатывал.

В доме было тепло у печки.

Это была круглая обыкновенная печка, в нее вкладывали дрова, и она потом становилась теплой.

Но это была не печка, это был остаток буржуазного строя. <...> Печка была образца 1914 года.

Я с одним художником ходил к этой печке. Он рисовал мой портрет; на нем я в шубе и свитере <очевидно, что подразумевается портрет работы Ю.А., выполненный, кстати, в том же 1919, что и портрет Гржебина, а равно и трех его дочерей. – А.Д.>.

На диване сидела девушка. Диван большой, покрыт зеленым бархатом. <...> Здесь же сидел еврей, молодой, бывший богач, тоже образца 1914 года, а главное, сделанный под гвардейского офицера. Он был женихом девушки.

Девушка же была продуктом буржуазного режима и поэтому прекрасна.

<...> И девушка была талантлива» (цит. по: [Шкловский 1990: 200-201]). В этом же тексте читаем несколько ранее: «Я <зимой 1919> ходил греться и есть к Гржебину» [Шкловский 1990: 184], и рядом опять же упомянут Ю.П.Анненков.

военного округа» (131), а весной 1920-го оказывается коллегой *Коленьки* по проведению грандиозного массового театрализованного действия (см. 204-209); судя по тексту же, где-то осенью 1921-го он уже «уезжал в заграничную командировку на предмет ознакомления с новейшими завоеваниями европейской музыки» (248), уезжал безвозвратно (см. его фразу, завершающую роман в целом: «Я перерос Советов» – 291).

В таком *Шапкине* явственно просматриваются *сниженные* прототипические черты Артура Лурье, композитора-авангардиста, теоретика авангардного искусства, близкого знакомого автора ПоП (см.: [ДМВ-1: 64]<sup>68</sup>) и *ближайшего друга Н.Н.Пунина*<sup>69</sup>; председателя («комиссара») Музыкального отдела (МУЗО) Наркомпроса (1918–21), в марте 1922 г. уехавшего в служебную командировку в Зап. Европу, «невозвращенца», в конце концов осевшего в США<sup>70</sup>.

Анненков иронически обыграл в ПоП некоторые факты творческой судьбы Лурье, чаще всего трансформируя их по принципу инверсии. Именно так преподнесена здесь, например, история его взаимоотношений с А.К.Глазуновым (см. 106): восхищающийся абсолютным слухом «толстого ректора» *Шапкин* (сам обладатель абсолютного слуха) преследует его за то, что некогда тот «три раза гонял» его «с экзамена» и таким образом закрыл будущему «комиссару» путь в консерваторию. Очевидно, что, моделируя конфликтную ситуацию с участием *Шапкина* и *Глазунова*, автор ПоП связал с фигурой последнего борьбу Лурье с композиторами и музыкантами М.М.Ипполитовым-Ивановым и А.Б.Гольденвейзером за обновление *Московской* консерватории (см. об этом: [Грэм 1996: 224]). К Глазунову же учившийся в 1909–16 гг. в Петербургской консерватории, но не закончивший ее Лурье относился с огромным пиететом<sup>71</sup>, о чем свидетельствуют хотя бы его опубликованные воспоминания: «Глазунов обладал совершенно феноменальным слухом <...> Конечно, Глазунов был настоящим симфонистом. Его симфоническое мышление было полифонично по своей природе<sup>72</sup>. <...> Глазунов был непримиримым и бескомпромиссным врагом модернизма

<sup>68</sup> См. также анненковский портрет Лурье 1917 г. – напр.: [Портреты: 107].

<sup>69</sup> См. об этом, напр.: [Кралин 1990: 102].

<sup>70</sup> Подробнее о нем см.: [Лившиц 1989: 464-466 и др.; Кралин 1990; Грэм 1996; Пальдяева 1997: 375-376].

<sup>71</sup> В этой связи см.: «Композицией и теорией музыки А.С.<Лурье> занимался у Глазунова и сохранил о нем светлые воспоминания. Музыкальное мышление той эпохи было чуждо новаторским стремлениям молодого композитора; он оставил консерваторию, не сдав последних экзаменов на звание “свободного художника”» [Грэм 1996: 216-217].

<sup>72</sup> Ср. с вопросом *Коленьки Хохлова*, вызванным желанием *Шапкина* отправить *Глазунова* на Гороховую улицу, т.е. в ЧК: «<...> посмотрим, как ты будешь строить консерваторию без симфониста. Строитель Сольнес» (106).

как в своем творчестве, так и в своих высказываниях, – и это при всей деликатности и мягкости его характера и большой доброте» [Лурье 1961: 192-193].

Еще один «сигнал» для соотнесения *Шапкина* с А.Лурье – упоминание персонажем ПоП имени немецкого композитора-симфониста и дирижера Рихарда Георга Штрауса (1864–1949): «Прежде у меня был бог – Рихард Штраус, потом – Изочка Блюм, а теперь у меня бог – товарищ Григорий Зиновьев» (107). Здесь обыграно произошедшее в 1913 г. пересечение жизненных путей Лурье и Штрауса, – вот как рассказал об этом Г.В.Адамович, вспоминая вечер в литературно-художественном кабаре «Бродячая собака» в Петербурге: «Бывали именитые иностранные гости: <...> Рихард Штраус и другие. Для Штрауса <...> Артур Лурье, считавшийся в нашем кругу восходящей музыкальной звездой, сыграл гавот Глюка в модернистической аранжировке, после чего Штраус встал и, подойдя к роялю, сказал по адресу Лурье несколько чрезвычайно лестных слов, но сам играть наотрез отказался» [Адамович 1967: 102]<sup>73</sup>.

Напоследок – случай, когда о прототипе персонажа ПоП мы можем говорить лишь предположительно. В тексте романа (см. 146-148 и 237-238) упоминается некий «журналист в матросской шинели», охотно рассуждающий о тустепе (см. 146) и фокстроте (см. 237-238), о конструкции романа (см. 146) и способный к месту привести стихотворные строчки («Танцует граф и фотограф, / И кандидат танцует прав...» – 146). В период заката политики военного коммунизма этот «журналист» высказывает поразительно прозорливые мысли относительно недалекого советского будущего: «Настанет время – в 25-ом, в 30-ом, в 35-ом году – когда мы, писатели, поэты, режиссеры – мы и те, новые, что придут вслед за нами, – заживем в собственных особняках, станем разъезжать на собственных автомобилях, на американских <...>, на французских <...> и даже на советских машинах, так как чудеса ведь тоже осуществляются. Молодежь будет приглашать нас, писателей, чистых и нечистых, в свои далекие провинции, предоставят нам особняки с ваннами, служебные вагоны, дачи, продовольствие и лавровые венки – ради того только, чтобы самих себя поддержать в нетвердой вере, слушая честное или бесчестное слово человека, возвеличенного печатным станком. Россия превратится в страну писателей, поэтов и режиссеров. Живописцев обменяют <...> на ржаные коврижки <...> И будут писатели, поэты и режиссеры – Ноев ковчег: 2.000 чистых и нечистых – разъезжать, латая шины на каждой десятой версте, по не-

<sup>73</sup> Соответственно, в описании встречи *Коленьки Хохлова* с *Шапкиным* и его женой *Софочкой Фибих* в Париже (см. 290) весьма возможен намек на одну из двух интимных подруг А.Лурье в Париже в 1920-е: Тамару Персиц или Соню Шалит (см. о них: [Кралин 1990: 74-75]).

объятной России, сооружающей заводы и электростанции, но лишенной хлеба, мяса, масла, сахара, дорог, одежды, дров, мира и правды...» (147-148).

Можно предположить, что прототипом «журналиста в матросской шинели» и автором процитированных стихотворных строк является Лев Никулин (псевд. Л.В.Ольконицкого; 1891–1967). Как раз в изображаемое в ПоП время «ставший заведующим политической частью Балтфлота» [Шкловский 1990: 166], Никулин тогда же занялся журналистикой (в этой связи см. след. воспоминание В.Комарденкова о виденном им в 1919-20 гг. в Москве: «Приходил Лев Никулин в бушлате, бескозырке, с наганом в кобуре. Он работал тогда в политотделе Балтфлота и тоже писал стихи. Когда он читал, многие одобряли, крича: “Вот это матрос!” Мы иногда дергали его за кобуру <...> Лев <...> отскакивал в сторону и громко говорил: “Дураки – это может выстрелить!”» [Комарденков 1972: 69]). Стихотворных строк «Танцует граф...» нет ни в одной из трех изданных Никулиным книг его стихов (см.: [Никулин 1918; Никулин 1919; Никулин: 1923]), однако известно, что во 2-й пол. 1910-х он активно писал – ныне утраченные – стихотворные тексты для московской и киевской «кабаретных» программ «Кривой Джимми». Возможно, цитируемые журналистом строки – именно оттуда.

Само же возникновение данного персонажа на страницах ПоП, а равно и подозрительная провиденциальность его высказываний вызваны, видимо, тем обстоятельством, что ставший еще в нач. 1920-х секретным сотрудником ВЧК-ОГПУ Лев Никулин<sup>74</sup> был по этой причине «выездным» писателем и в 1920-е и даже в 1930-е гг. много времени проводил за границей, в том числе – в Париже<sup>75</sup>, где виделся с автором ПоП и наверняка держал его в курсе бытовой и литературной жизни в СССР. Иными словами, журналист в матросской шинели на страницах ПоП – это своеобразный «отзвук» бесед Анненкова с Никулиным и не менее своеобразный дар последнему в ответ на его добрые слова о будущем авторе ПоП в «Записках спутника» (не говоря уже о том, что это еще и «просто» «привет с того берега» человеку, которому доступны спецхраны библиотек, а следовательно, и «Повесть» эмигранта Б.Темиряева).

Думается, что всего сказанного вполне достаточно для вывода: факты своей собственной биографии и биографий своих близких и знакомых Анненков использует в качестве своеобразных фактических источников, обеспечивающих достоверность создаваемого в ПоП образа прошлого, России 1-й четверти XX в.

Однако Анненков сам же разрушает эту собственноручно созданную им фикцию и обнажает ее иллюзорный характер – обнажает,

<sup>74</sup> См. об этом, напр.: [Шишкин 1999: 150].

<sup>75</sup> См. об этом, напр.: [Ардов 1999: 127-128; Евреинов 1988: 246].



например, «приблизительным перечнем» фамилий и/или имен «петербургских юродивых 1920-го года», в котором, наряду с «бывшим помощником присяжного поверенного Борисом Андреевичем Раппопортом», *Яковом Валерьяновичем Дышко* (222) и *Марьей Кондратьевной Колпаковой* (223), не зарегистрированными, однако, ни одной адресной книгой «Весь Петербург» или «Весь Петроград» за 1900-е – 1910-е гг., фигурируют некий *Трошка Фальцет*, *изобретатели Петька* и *Абрамка Курчавый*, а также «Тысячи или, вернее, десятки тысяч петербуржцев», которые в «период 20-го – 21-го годов вымерли от голода, сыпняка и холеры» (224) и конкретность существования которых *заведомо* не поддается проверке, да, впрочем, в ней и не нуждается. Совершенно очевидно, что этот перечень – пародийный по отношению к перечислениям действительно существовавших исторических деятелей<sup>76</sup> (см., напр., 68 и 162; кстати, именно по причине взаимопародийности последний перечень вполне логично и естественно завершается включенной в ряд реально существовавших в годы Гражданской войны атаманов и атаманш фигурой *Моти Шевыревой*, бывшей возлюбленной *Коленьки Хохлова*).

Но и этим экспериментально-игровое отношение Анненкова к феномену прототипического не исчерпывается. Случай, когда персонаж являет собой завуалированное (шаржированное) отображение некой реальной личности (напр., *Апушин* – Чуковский) – не самый трудный и, соответственно, не самый игровой. Чаще персонаж в ПоП «построен» на сочетании в нем прототипических черт нескольких человек или, напротив, один реальный человек оказывается прототипом сразу нескольких персонажей (ср. с анненковской игрой с феноменом автобиографического). И, наконец, имеет место игра-сочетание обоих этих вариантов.

Пойдем от простого к сложному. Так, уже отмечалось, что в образе *Рубинчика* явственно различимы прототипические черты поэта Бенедикта Лившица. Но, с другой стороны, упоминанием *двух* украшающих грудь *Рубинчика* георгиевских крестов (а не *одного*, как

---

<sup>76</sup> Это, однако, вовсе не отрицает некоторой реальной укорененности данного перечня в целом – о чем свидетельствует, в частности, след. замечание в мемуарах Н. Чуковского:

«Никогда за всю историю нашей страны не было в ней столько чудаков, как в первые годы революции.

В эту эпоху великого перелома для множества людей рухнули привычные, издавна установленные нормы морали, мышления, быта, все прежние верования превратились в суеверия. <...> отрочество мое и юность прошли в окружении множества всяческих чудаков.

К разного рода чудачеству относились тогда вполне благосклонно. <...> Художественная интеллигенция тех времен склонна была рассматривать чудачество как особо ценную эстетическую категорию» [Чуковский Н. 1989: 172, см. также 173-178 и др].

было в случае с Лившицем<sup>77</sup>) здесь одновременно обыгрывается и воинская судьба другого петербургского поэта – Н.С.Гумилева (вспомним в этой связи хотя бы строки из его автобиографической – 1919 г. – «Памяти»: «Знал он муки голода и жажды, / Сон тревожный, бесконечный путь, / Но святой Георгий тронул дважды / Пулюю нетронутую грудь» [Гумилев 1988: 325]).

Личность и судьба доброго знакомого Анненкова Н.С.Гумилева актуализована в ПоП как непосредственно – фразой «Гумилев обучает <в 1918-м> милиционеров географии» (130) и упоминанием о трагических обстоятельствах его гибели<sup>78</sup>, так и имплицитно, посредством элементов (составляющих) образа *Рубинчика*, а также князя *Петю*, «который, впрочем, никогда не был князем» (138), чьим «Любимым поэтом <...> был в те годы Шенье: стихи, революция, гильотина» (138)<sup>79</sup> и который был расстрелян – «так, ни за что»

<sup>77</sup> См. об этом, напр., в его «Автобиографии»: [Лившиц 1989: 548].

<sup>78</sup> См.: «Один умрет от неразгаданной врачами болезни, испепеляющей разум и сердце; другого расстреляют (так будет сказано в правительственном сообщении; в действительности же поэта забьют прикладами, чтобы не слышно было выстрелов); третий зарежется бритвой; четвертый пустит себе пулю в лоб; пятый повесится на собственных подтяжках <...>» (133). В последнем случае подразумевается товарищ Анненкова по гимназии (см.: [ДМВ 1991-1: 100]) Владимир Алексеевич Пяст (наст. фам. Пестовский; 1886–1940) – в 1932 г. в СССР, а затем и в Русском зарубежье прошел слух о его самоубийстве, вызвавший ряд некрологов: *Ходасевич В.* Памяти В.А.Пяста // Возрождение (Париж). 1932. 31 марта (перепеч.: [Ходасевич 1997: 343-346]); *Иванов Г.* Лунатик // Последние новости (Париж). 1932. 25 июня (перепеч.: [Иванов 1994-3: 344-352]); см. также в ст. Р.Д.Тименчика: [Пяст 1997: 20]. Ср. также с риторическими вопросами в более позднем произведении Анненкова: «(Вы помните Маяковского? Он застрелился. В советской России.) <...> (Вы помните Гумилева? Он был расстрелян. В советской России.) <...> (Вы помните Есенина? Перерезав вены, он повесился. В советской России.) <...> (Вы, наверно, забыли Пяста? Он повесился. В советской России)» [Рваная эпопея 1960-61: 26-27-29-41].

Ср. мартирологи русской поэзии 1-й трети ХХ в. Анненкова в ПоП и Р.О.Якобсона: [Якобсон 1931: 9].

<sup>79</sup> Ср. в др. месте: «Князь Петя начинает думать стихами, он уже давно пытается думать стихами: Шенье, стихи, революция, гильотина» (149). Выше уже отмечалась автобиографическая составляющая образа князя *Петю*, вот еще явный автобиографизм (продолжаем начатую в основном тексте цитату): «Любимым художником <князя Петю> был Курбэ – по тем же внешним признакам, только иначе сопоставленным: живопись, революция, падение Вандомской колонны. Князь Петя никогда не бывал в Париже <в отличие и от Анненкова, и от Гумилева! – А.Д.>, и Вандомская колонна, хоть и знакомая по всевозможным изданиям, неизменно представлялась ему Александровской колонной на Дворцовой площади. Князь Петр видел под аркой Главного штаба – тучного, бородастого человека с трубкой во рту, в бархатном пиджаке и клетчатых панталонах, закинувшего голову, чтобы разглядеть парящего в небе ангела» (138). Перед нами – очевидная отсылка к рисунку автора ПоП 1921 г. – портрет Г.Курбе (полный бородатый человек в черном долгополом пиджаке и клетчатых брюках) на фоне падающей Вандомской колонны – воспроизведение см., напр., в ст.:

(219)<sup>80</sup>. Можно с уверенностью утверждать, что упоминание в связи с образом князя *Петя* казненного якобинцами в 1794 г. поэта и публициста А.М.Шенье должно было, по замыслу автора ПоП, понудить его читателей к соотнесению данного персонажа с личностью и судьбой Н.С.Гумилева, – во всяком случае, вскоре после смерти последнего имя Шенье вызывало именно такую ассоциативную связь. В этом плане показательны высказывание А.В.Амфитеатрова в его «Очерках красного Петрограда» 1922 г. (книге, несомненно известной автору ПоП): «Деятели советской революции любят сравнивать свою сокрушительную работу с Великою Французскою революцией, хотя, конечно, не забывают прибавить при этом: мы, нынешние, много превосходнее! Надо отдать им справедливость: отчасти правы. Если в их активе нет вдохновенных и могучих Мирабо, Дантонов, Демуленов, то злобными Маратиками, бесстыжими Гебериками и холодно жестокими фанатиками Робеспьера толка – хоть пруд пруди. По числу жертв русская революция-пародия тоже давно превзошла свою грозную предшественницу. Она не воздвигала гильотины, но ее расстрелы имели своих Лавуазье и Кондорсе, а уж сколько таковых уморено голодом и холодом, – это и подсчету не поддается. Для совершенства пародии коммунистам не доставало только Андре Шенье. Трагическая смерть Александра Блока лишь отчасти заполнила этот серьезный пробел, потому что <...> поэт

Бабенчиков 1925: 131). Весьма вероятна также отсылка к картинам-автопортретам самого Курбе – к «Встрече» («Здравствуйте, господин Курбе», 1854; Музей Фабра, Монпелье), где передан момент встречи гордо шествующего художника с меценатом А.Брюа, и к «Ателье» (1855, Лувр), для нас особо любопытной, в которой Курбе представил себя в окружении *своих персонажей* и своих друзей.

<sup>80</sup> Обратим внимание на след. обстоятельство: сцена за «партией в шахматы у Топсика» (218), в ходе которой – *между прочим, в ходе ленивого обсуждения текущих дел* – Топсик сообщает Коленьке о гибели князя *Петя* («Слыхали, князь Петя расстрелян? <...> так, ни за что <...> за сахарин: уж слишком он афишировал» – 219-221), представляет собой несомненную аллюзию на след. фрагмент в самом начале «Петербургских зим» Г. Иванова:

«К 1920-му году Петербург тонул уже почти блаженно.

<...> <голод> перестали замечать. Перестали замечать и расстрелы.

– Взяли кого-нибудь?

– Молодого Перфильева и еще студента какого-то, у них ночевал.

– Расстреляют, должно быть?

– Должно быть...

– А Спесивцева была восхитительна...

<...> Два обывателя встретились, заговорили о житейских мелочах и разошлись. Балет... шуба... молодого Перфильева и еще студента... А у нас, в кооперативе, выдавали сегодня селедку... Расстреляют, должно быть...

Два гражданина Северной Коммуны мирно беседуют об обыденном.

<...> И не по бессердечию беседуют так спокойно, а по привычке.

Да и шансы равны – сегодня студента, завтра вас» [Иванов 1994-3: 6-7].

умер <...> все же не в тюрьме и не “у стенки”. Прожил бы побольше – дождался бы. <...> Теперь, к глубокому сожалению, пустое место кровавой пародии заполнено, Русская поэзия опять облеклась в траур. Расстрелян Николай Степанович Гумилев» [Амфитеатров 1922: 37-38]. Весьма вероятно также переключка текста ПоП со стихотворным циклом М.И.Цветаевой «Андрей Шенье» («Андрей Шенье взошел на эшафот...» и «Не узнаю в темноте...»), впервые опубликованным в 1921 г. в Париже (см.: Современные записки (Париж). 1921. №6. С.77), но – несмотря даже на то, что создан он был еще в апреле 1918-го – также ассоциировавшимся в сознании современников с именем Гумилева (см., напр.: «Трудно передать то чувство, которое охватило всех, с литературой связанных, при этом известии <расстрел Гумилева>. Пожалуй, только стихотворение Марины Цветаевой, посвященное Андрею Шенье, может передать и горечь, и глубокий смысл наших тогдашних переживаний: Андрей Шенье взошел на эшафот...» – [Бем 1931]; в этой связи см. также: [Гречаная 1995: 465-469 и след.]).

Более сложный случай. Было уже отмечено, что в образе и судьбе Дэви Шапкина отразились *сниженные* прототипические черты Артура Лурье. Однако одновременно в нем обыгрываются (и вновь со снижением) и прототипические черты Дмитрия Николаевича Тёмкина (1894–1980, по др. данным – 1899–1979). Друг Анненкова (см.: [ДМВ 1991-II: 98]) и его модель (см. его портрет работы автора ПоП: [ДМВ 1966-II: 119], на котором запечатлены и пресловутые «бачки»), он, по свидетельству Н.Н.Евреинова, некоторое время был «заведующим П<етроградским> Т<еатральным?> О<тделом>»<sup>81</sup>, служил в Политотделе Петроградского военного округа (см.: [ДМВ 1991-II: 98]) и непосредственно руководил будущим автором ПоП в процессе подготовки и проведения в Петрограде массовых театрализованных зрелищ летом и осенью 1920 (см. об этом: [ДМВ 1991-II: 98-99, 105]<sup>82</sup>). В самом нач. 1920-х Тёмкин уехал в служебную командировку в Германию, затем во Францию и в США<sup>83</sup>, где он – «невозвращенец» – со временем приобрел мировую

<sup>81</sup> [Евреинов 1988: 246].

<sup>82</sup> См. также: [Евреинов 1924: 7-9], где Д.Н.Тёмкин фигурирует как «особоуполномоченный от Армии и Флота по организации октябрьских празднеств в 1920 г.». Ср.: «Политическо-Просветительным Управлением Округа разрабатывается проект устройства празднества в день третьей годовщины Октябрьской революции. <...> Мысль устройства такого празднества в основных очертаниях дан<а> Д.Н.Тёмкиным, заведующим клубно-театральным отделением Полит-Просвета округа <...>» (<Б. п.> К годовщине Октябрьской революции // Жизнь искусства. 1920. 10 сент. №553. С.1).

<sup>83</sup> Не отсюда ли американизированный вариант «музыкального» (вспомним библейского царя Давида) имени Шапкина?

известность «как один из лучших и наиболее серьезных творцов кинематографической музыки» [ДМВ 1991-II: 98]<sup>84</sup>.

Но и этим анненковская игра прототипами здесь не исчерпывается. Упоминание о «комиссарстве» *Шапкина* в Бобруйске (см. 94) – весьма вероятная аллюзия на «комиссарство» еще одного человека из окружения автора ПоП – его коллеги и однокашника (учились вместе в 1908–09 гг. в мастерской художника С.М.Зейденберга в Петербурге) М.З.Шагала. Как известно, в 1918–1920 гг. Шагал (см. известное созвучие фамилий: *Шапкин* – *Шагал* и одинаковую национальную принадлежность) являлся «уполномоченным» («комиссаром») «по делам искусств», правда, не Бобруйска, но другого белорусского города – Витебска (и губернии). Ориентированность вульгарного и «низкого» *Шапкина* на одного из величайших художников XX столетия смущать не должна: во-первых, снижение это – ироническое, в духе общей тональности ПоП, а во-вторых, для него, видимо, все же имелись некоторые реальные предпосылки – неслучайным и весьма показательным в этом смысле представляется следующее высказывание В.Б.Шкловского в «Zoo» (1923): «Марка Шагала я видел в Петербурге. <...> он был вылитый парикмахер из маленького местечка.

---

<sup>84</sup> См. о нем также: [Анненков 1968 (№203): 103-104; Crystal 1994: 935]. В этой связи см. у Льва Никулина – в описании подготовки «Взятия Зимнего дворца»: «Творческий азарт художников и административный восторг организаторов доходили до экстаза. Некто Темкин, пианист и работник политотдела окружного военкомата, доходил уже до того, что предлагал разрушить двадцать, тридцать домов на Гороховой улице, чтобы открыть вид на иллюминированное Адмиралтейство со стороны Детскосельского вокзала. До разрушения тридцати домов не дошло, но некто Темкин утверждал – не дошло только потому, что до праздника осталось мало времени. Я говорю “некто”, потому что этот восторженный организатор и энтузиаст-разрушитель ровно через пять лет очутился в Нью-Йорке и там женился на престарелой богатой американке, антрепренерше балетных ансамблей. Престарелая супруга и теперь оплачивает его фраки и галстуки и концерты, которые раз в год дает в здании Большой оперы ее счастливый супруг. Так, в конце концов, люди находят себя» [Никулин 1932: 84]. Ср. с последним след. сообщение в письме Н.Евреинова В.Каменскому от 11.09.1927: «Приезжал сюда <в Париж> Д.Н.Темкин (бывший заведующий ПТО) из Нью-Йорка со своей женой Альбертиной Раш (я в Нью-Йорке был приглашен шафером на их бракосочетание). Темкин с успехом концертирует в Америке. Помоему, это огромный талант. Они приедут вновь в конце октября» [Евреинов 1988: 246].

Мы уже отмечали (см. выше), что фигурирующая в конце ПоП (см. 290) как жена *Дэви Софочка Фибих* может восприниматься как образ, соотнесенный с одной из интимных подруг А.Лурье в Париже в 1920-е. С другой стороны, учитывая, что после смерти предшественника *Шапкина* – *Семки Розенблата* – *Софочка Фибих* оказалась его богатой наследницей, можно усмотреть здесь и намек на весьма выгодную, с точки зрения Л.В.Никулина, женитьбу Д.Н.Темкина на богатой американке.

<...> Это человек до смешного плохого тона.

Краски своего костюма и свой местечковый романтизм он переносит на картины.

Он в картинах не европеец, а витебец.

Марк Шагал не принадлежит к культурному миру»<sup>85</sup>.

Личность автора последнего утверждения послужила, в свою очередь, объектом наиболее прихотливой и замысловатой игры Анненкова с феноменом прототипического. Мы уже указывали, что Шкловский послужил прототипом юного *Толи Житомирского*. Вместе с тем по ходу повествования с *Житомирским* происходит примечательная метаморфоза: в тексте продолжает фигурировать *литературовед*, и *Толя* же, но только уже *Виленский*, который сперва «основывает литературный семинарий критического разбора» (132) для *Серапионовых братьев* в Доме искусств, а затем там же читает «доклад о построении метафор» (180).

Трансформация персонажа – налицо, однако и «обновленный», он по-прежнему остается довольно прозрачно ориентированным на личность Шкловского, что Анненков даже подчеркивает. Так, во-первых, очевидно, что фамилия *Виленский* образована по тому же принципу, что и *Житомирский*: в обоих случаях обыграно происхождение фамилии автора «*Zoo*» от наименования города, основное население которого в изображаемое время составляли евреи<sup>86</sup>. Во-вторых, очевидно, что в сообщениях о *Виленском* подразумевается деятельность Шкловского в качестве лектора Литературной студии ДИСКА (в котором он в это время и проживал)<sup>87</sup>. С другой стороны, замена одной фамилии другою выполняет здесь еще и собирательную функцию: намекает уже не только на Шкловского, но и на «формалиста» – уроженца *Прибалтики* Ю.Н.Тынянова<sup>88</sup>, и на Б.В.То-

<sup>85</sup> Цит. по: [Шкловский 1990: 334].

<sup>86</sup> В этой связи см. также воспоминание Шкловского в «Сентиментальном путешествии» (1923) о событиях 1918–19 гг., когда он нелегально появился в Москве: «Утром выдали мне документы на имя Иосифа *Виленчика* <...> Ушел к товарищу филологу» (цит. по: [Шкловский 1990: 179]).

<sup>87</sup> См. об этом, напр.: <Б. п.> Литературная студия Дома искусств // Дом искусств. Пб., 1921. №1. С.70; [Шкловский 1990: 193-194 и др.]. Ср. у Н.Чуковского: «Виктор Борисович <...> останавливался в те годы <...> в Доме искусств. Там знали его все и относились к нему не только с почтением, но и с некоторым страхом. <...> Лекции на Студии читал он недолго, но влияние его на студистов было очень велико. Со студистами он общался постоянно и попросту – как старый товарищ, Особенно близко сошелся со студистами из семинара *Замятина* <по прозе>. <...> *замятинцы* <в основном – будущие “Серапионы”> были от него без ума и чтили даже больше, чем самого *Замятина*» [Чуковский Н. 1989: 61].

<sup>88</sup> Так, здесь возможна аллюзия на гл. II кн. Ю.Н.Тынянова «Проблема стихотворного языка» (Л.: «Academia», 1924) и предшествовавшие ей доклады в ДИСКЕ.

машевского (ср. с названием некогда обильно населенного евреями польского г. Томашув)<sup>89</sup>.

Такие – подчеркнуто необычные – взаимоотношения с прототипом являются сигналом автора внимательному и предрасположенному к интеллектуальной игре читателю – сигнал, стимулирующий поиск среди других персонажей произведения (по принципу «где два – там и третий») еще одного, связанного прототипическими отношениями со Шкловским. И действительно, такой персонаж в ПоП имеется – инженер-конструктор Гук<sup>90</sup>. Читателя, осведомленного о перипетиях судьбы автора «Зоо», могут подвести к такому выводу уже описания *двух* побегов Гука из «красного Петрограда» по льду Финского залива: первого, относящегося к зиме–весне 1920-го и завершившегося немедленным и внешне немотивированным возвращением (см. 181-184<sup>91</sup>), и второго, проделанного в марте 1921-го вместе с отступающими из Кронштадта руководителями подавлен-

<sup>89</sup> В этой связи см. сообщение о чтении ими докладов в ДИСКе в 1-й пол. 1921 г.: <Б. п.> Дом искусств <Хроника: январь – июнь 1921 г.> // Дом искусств (Пб.). 1921. №2. С.119 (напомним, что этот номер журнала был особенно памятен Анненкову по опубликованной здесь его теоретической ст. «Театр до конца» – см.: [Анненков 1921б]).

<sup>90</sup> Анненков позаимствовал эту фамилию у актера (актрисы?), игравшего в поставленном им осенью 1919 г. в Эрмитажном экспериментальном театре «Первом винокуре» Л.Н.Толстого (в этой связи см.: Жизнь искусства. 1919. 13-14 сент. №241/242. С.4).

<sup>91</sup> Напомним: описанию этого побега предшествует описание долгих «блужданий» Гука «в поисках компаса» (139) – очевидный намек на полуторанедельные скитания В.Б.Шкловского по Петербургу в марте 1922-го, когда он «скрывался <...>, уходя от преследования <чекистов> и избегая засад (описание одной из них, устроенной на квартире Ю.Н.Тынянова, см.: Каверин 1989: 8-31), после чего вынужден был бежать из Петрограда по льду Финского залива за границу» [Галушкин 1993: 42, см. также 30-31].

В этой же связи обратим внимание и на такое заявление Гука Хохлову: «Я, знаете, не люблю почему-то обысков, хотя документы мои почти в порядке. Мой бывший швейцар Андрей (теперь он служит в милиции) всегда меня предупреждает накануне. Такие ночи я провожу на улицах» (136). Данное заявление представляется нам намеком на обстоятельства побега Шкловского, благодаря которым он смог избежать ареста и о которых нам *теперь* известно по след. воспоминанию В.А.Каверина: «О том, что весной 1922 года в Москве готовится процесс эсеров, на котором должны были рассмотреть дела, связанные с виднейшими деятелями этой партии, мы не знали, он <В.Шкловский>, очевидно, знал или догадывался. Иначе, подойдя однажды вечером к Дому искусств с саночками, на которых лежали дрова, и увидев в окнах своей комнаты свет, он не спросил бы Ефима Егоровича:

– А что, Ефим, нет ли у меня кого-нибудь?

Единственный из оставшихся в доме елисеевских слуг, <...> Ефим Егорович относился к новым обитателям дома с симпатией.

– А вот, пожалуй, что и есть, – ответил он. – У вас, Виктор Борисыч, гости» [Каверин 1989: 8].

ного мятежа (см. 242)<sup>92</sup>. Однако полная уверенность в соотнесенности *Лука* со Шкловским обретается лишь тогда, когда мы свяжем воедино: а) упомянутые побеги *Лука*; б) предпосланный описанию последнего из них и нарочито внешне никак с ним не связанный «пересказ» знаменитой картины А.А.Иванова «Явление Христа народу»; в) нарочито же неожиданный его («пересказа») обрыв на фигуре одного из апостолов<sup>93</sup>. Вкупе все это составляет аллюзию на то место в тексте «Сумасшедшего корабля» О.Д.Форш, где дается изображение внешнего вида *Жуканца* – и именно с апелляцией к ивановскому «Явлению Мессии»: «Голова эта <Жуканца> – хорошего объема – отдаленно напоминала <...> еврейского апостола с картины Иванова, который значится под авторской ремаркой “Сомневающийся”, если сбрить ему бороду»<sup>94</sup>.

Как известно, вышедший отдельным изданием в 1931 г., «Сумасшедший корабль» являет собой разновидность «документального романа с ключом» и описывает жизнь петроградских интеллигентов в 1919–22 гг. в общежитии ДИСКА: прежде всего – Шкловского, выведенного здесь в образе *конструктивиста Жуканца*<sup>95</sup> (ср.: *конструктор Гук*). Посредством столь сложно выстроенной игры Анненков выявляет не только генезис своего персонажа, но и жанровую ориентацию ПоП.

Как следует из всего вышесказанного, включение в сюжетно-образную и персонажную структуры автобиографического и прототипического пласта очевидно преследовало двуединую цель. С одной стороны, использование собственной судьбы и судеб своих близких в художественной реконструкции минувшего призвано максимально приблизить создаваемую Анненковым модель к *реальному* прошлому. С другой – определить место этих судеб в потоке истории, «поверить» историю с точки зрения субъекта, взглядом субъективным и пристрастным – взглядом художника (артиста). Сделано же все это Анненковым в надежде таким образом – посредством сложно зашифрованного романа – передать в советскую Россию закодированное сообщение. Сызмальства зараженному безверием, лишившемуся Родины и выпавшему из ее истории, Анненкову в экстремальных условиях эмиграции открылась порочность анга-

<sup>92</sup> Напомним, что спасающийся от ареста Шкловский бежал из Петрограда по льду Финского залива 14 марта 1922 г. – т.е. *ровно через год* после подавления восстания в Кронштадте (см. об этом, напр.: [Шкловский 1993: 30]).

<sup>93</sup> «Согнувшиеся над рекой, застывшей навсегда в зеленом, синем, лиловом волнении, рабы поворачивают головы в сторону далеких холмов, с которых, как умиротворяющий сон, спускается маленькая человеческая фигурка. Синее, нежное небо, прохлада куш, фисташковые складки одежд. *Девушка в ботиках смотрит на немоющее тело старца* <...>» (242; ср. 241).

<sup>94</sup> Цит. по: [Форш 1990: 95].

<sup>95</sup> См. об этом, напр.: [Иванов 2000].



жированности его самого и людей его поколения политическим радикализмом, тщетность их упований на социально-политическое (*рациональное*) преобразование общества. Умудренному жизнью автору ПоП все это представляется не более чем «пустяками». И напротив: всеразъедающая авторская ирония оказывается бессильной перед необразованной, но *по-пушкински* (см. 194) мудрой няней *Афимьей* и такими ее *чисто душевными* качествами, как незатейливая любовь к людям, неустанная забота о ближнем и чуткая отзывчивость к неурядицам «дальнего», и, конечно же, укорененность в национальной почве, служащая источником ее чувства собственного достоинства и уверенной невозмутимости.

Именно об этих своих мировоззренческих позитивах, а еще об уверенности в *спасительном* предназначении искусства и лежащей в его основе *игры* и поведал оставшимся в советской России близким и знакомым автор ПоП. По сути, Анненков реализовал в своем романе вывод Й.Хейзинги: знание играет (см.: [Хейзинга 1992]).

### ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- |                  |   |
|------------------|---|
| Адамович 1967    | <i>Адамович Г.</i> Мои встречи с Ахматовой // Воздушные пути (Нью-Йорк). 1967. Вып.5. С.102                                   |
| Альтман 1921     | Ленин: Рисунки <i>Н.Альтмана</i> . Пб., 1921.   |
| Алянский 1967    | <i>Алянский С.М.</i> Встречи с Блоком (Из записок издателя) // Новый мир. 1967. №6. С.158-206.                                |
| Амфитеатров 1922 | <i>Амфитеатров А.</i> Горестные заметы: Очерки красного Петрограда. Берлин: «Грани», 1922.                                    |
| Анненков 1919    | <i>Анненков Ю.</i> Ритмические декорации // Жизнь искусства (Пг.). 1919. 18 нояб. №295. С.2-3.                                |
| Анненков 1920а   | <i>Анненков Ю.</i> В сказке о французской булке // Жизнь искусства. 1920. 21-22 авг. №536/537. С.2; 23 авг. №538. С.1.        |
| Анненков 1920б   | <i>Анненков Ю.</i> Лирический трамплин // Жизнь искусства. 1920. 4-5 сент. №548/549. С.1-2.                                   |
| Анненков 1921    | <i>Анненков Ю.</i> Письмо в редакцию // Жизнь искусства. 1921. 2-4 марта. №682-684. С.3.                                      |
| Анненков 1921а   | <i>Анненков Ю.</i> Неизбежная точка. (К смерти Б.П.Анненкова) // Жизнь искусства. 1921. 2-7 авг. №792/797. С.5.               |
| Анненков 1921б   | <i>Анненков Ю.</i> Театр до конца // Дом искусств (Пб.). 1921. №2. С.59-73.   |
| Анненков 1921в   | <i>Анненков Ю.</i> Смерть Блока // Жизнь искусства. 1921. 16-21 авг. №804. С.<5>.   |
| Анненков 1921г   | <i>Анненков Ю.</i> Театр без прикладничества // Вестник театра <М., Изд. ТЕО Главполитпросвета>. 1921. 15 авг. №93/94. С.3-6. |
| Анненков 1922    | <i>Анненков Ю.</i> Гибель богов // Жизнь искусства. 1922. 4 апр. №14 (837). С.3.  |
| Анненков 1924    | <i>Анненков Ю.</i> Естественное отправление // Арена: Театр. альм. (Пб.). 1924. С.103-114.                                    |

- Анненков 1960 *Анненков Ю.П.* <Автобиография?> // Старые – молодым: <Сб.>. Мюнхен: ЦОПЭ, 1960. С.11-14.
- Анненков 1966 *Анненков Ю.* Штрихи воспоминаний // Неделя: Иллюстр. обзор. (М.). 1966. 10-16 апр. №16. С.4-5.
- Анненков 1967 *Анненков Ю.* Осип Цадкин // Русская мысль (Париж). 1967. 14 дек. №2665. С.7; 21 дек. №2666. С.7.
- Анненков 1968 *Анненков Ю.* Русские в мировой кинематографии // Возрождение (Париж). 1968. №200. Август. С.122-129; №201. Сентябрь. С.114-126; №202. Октябрь. С.113-121; №203. Ноябрь. С.101-112; №204. Декабрь. С.71-83.
- Анненков 1974 *Анненков Ю.П.* Биография <перепеч. из сб. «Старые молодым». Мюнхен, 1960> // Русская мысль. 1974. 12 сент. №3016. С.8.
- Анненков 1987 *Анненков Ю.* Повесть о пустяках // Стрелец: Ежемес. журн. лит., искусства и обществ.-полит. мысли (Jersey City, New Jersey). 1987. №7. С.24-34; №8. С.23-33; №9. С.24-34; №10. С.22-32; №11. С.22-33; №12. С. 30-43.
- Ардов 1999 *Ардов М.* Вокруг Ордынки: Портреты // Новый мир. 1999. №6.
- Ахматова 1996 *Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966).* М.; Torino, 1996.
- Бабенчиков 1922 *Бабенчиков М.* Юрий Анненков // *Анненков Ю.* Портреты / Текст Евгения Замятина, Михаила Кузмина, Михаила Бабенчикова. Пг.: «Петрополис», 1922. С.59-112.
- Бабенчиков 1925 *Бабенчиков М.* Анненков – график и рисовальщик // Печать и революция (М.). 1925. №4 (июнь). С.101-129 <+131: илл.>.
- Бахрах 1993 *Бахрах А.* По памяти, по записям... // Новый журнал (Нью-Йорк). 1993. №190/191. С.330-417.
- Бем 1931 *Бем А.Л.* Памяти Гумилева // Руль (Париж). 1931. 27 авг. С.2.
- Берберова 1996 *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография / Вступит. ст. Е.В.Витковского; Коммент. В.П.Кочеткова, Г.И.Мосешвили. М., 1996.
- Бердяев 1914 *Бердяев Н.* Пикассо // София. 1914. №3.
- Березин 1918 *Березин М.* Беседа с новым комиссаром по делам б<ывшей> Академии художеств <Н.Н.Пуниным> // Жизнь искусства. 1918. 30 окт. №2. С.7.
- Берман 1985 *Берман Б.* Заметки о Юрии Анненкове // Искусство (М.). 1985. №2. С.34-39.
- Бобрецов 1998 *Бобрецов В.Ю.* Анненков Юрий Павлович // Русские писатели: XX век. Библиогр. словарь: В 2-х ч. М., 1998. Ч.1. С.69-71.
- Булгакова 1990 *Булгакова О.Л.* Бульвардизация авангарда – феномен ФЭКС // Киноведческие записки (М.). 1990. №7. С.27-47.
- Бурдянский 1964 *Бурдянский С.* Рукою современника // За рубежом (М.). 1964. 25 апр. №17(202). С.9.
- Бурдянский 1965 *Бурдянский С.* Революцией рожденные штрихи // Смена (М.). 1965. №8(910). Апр. С.2-3.
- Васильев 1989 *Васильев И.* Линии судьбы: К 100-летию со дня рождения Ю.П.Анненкова // Литературное обозрение. 1989. №7. С.78-81.

- Васильев 19896 *Васильев И.* Линии судьбы: К 100-летию со дня рождения Ю.П.Анненкова // Литературное обозрение. 1989. №7. С.78-81.
- Галушкин 1993 *Галушкин А.Ю.* Примечания <к публ. писем В.Б.Шкловского М.Горькому (1917–1923)> // De Visu (М.). 1993. №1(2).
- Голлербах 1928 *Голлербах Э.Ф.* Современные русские художники за границей // Вестник знания: Двухнедельный иллюстр. популярно-науч. журн (Л.). 1928. №6 (март). С.312-314.
- Гречаная 1995 *Гречаная Е.П.* Андре Шенье в России // Шенье А. Сочинения 1819. М., 1995.
- Гржебина 1992 *Гржебина Е.* З.И.Гржебин – издатель (по документам и воспоминаниям его дочери) // Евреи в культуре русского зарубежья. Иерусалим, 1992. Вып.1.
- Грэм 1996 *Грэм И.* Артур Сергеевич Лурье: Биогр. заметки // Новый журнал. 1996. №198/199. С.211-226.
- Гумилев 1988 *Гумилев Н.* Стихи. Поэмы. Тбилиси, 1988.
- Гурьянова 1992 *Гурьянова Н.А.* <Хронология> // Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992. С.10-40.
- Данилевский 1999 *Данилевский А.* Из наблюдений над поэтикой «Повести о пустяках» Юрия Анненкова // Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. Т.III. Тарту, 1999. С.156-178.
- Данилевский 2000а *Данилевский А.* Из наблюдений над поэтикой «Повести о пустяках» Юрия Анненкова. Анненков и В.В.Набоков // Культура русской диаспоры: Набоков-100. Таллинн. (В печати).
- Данилевский 2000б *Данилевский А.* Из наблюдений над поэтикой «Повести о пустяках» Юрия Анненкова. «Чужое слово» в романе о переломной эпохе // Переломные периоды в русской литературе и культуре: Сб. материалов VII международного семинара по русской литературе и культуре Хельсинкского и Тартуского университетов 21–23 октября 1999. Хельсинки. (В печати).
- Д.Б. 1921 *Д.Б.* В Академии художеств // Жизнь искусства. 1921. 18 окт. №813. С.4.
- Деятели 1933 *Деятели революционного движения в России: Био-библиогр. словарь.* М., 1933. Т.3: Восемидесятые годы. Вып.1.
- Демиденко 1998 *Ю.Д.* <Демиденко Ю.Б.> Анненков Юрий Павлович // Русские художники: Энцикл. словарь. СПб., 1998. С.33-35.
- Дикман 1978 *Дикман М.И.* Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Федор. Стихотворения. <Л.>, 1978. С.5-74.
- ДМВ 1991-I, II *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. <Л.> 1991. Т.1, 2.
- Долгополов 1980 *Долгополов Л.* «Двенадцать» А.Блока в издании «Алконоста» // «Двенадцать» А.Блока в издании «Алконоста»: Черновик поэмы / Ст. и подг. изд. Л.К.Долгополова. М., 1980.
- Доминик 1958 *Доминик Л.* Портрет художника: Ю.П.Анненков // Возрождение. 1958. Октябрь. №82. С.127-135.

- Доминик 1975 *Доминик Л.* Портрет художника: Вместо некролога // Русская мысль. 1975. 10 июля. №3059. С.11.
- Евреинов 1920 *Евреинов Н.* «Взятие Зимнего дворца»: Статья главного режиссера постановки // Красный милиционер (Пг.). 1920. 15 нояб. №14. С.4-5.
- Евреинов 1924 *Евреинов Н.* Взятие Зимнего Дворца: Воспоминание об инсценировке в ознаменование 3-й годовщины Октябрьской революции // Жизнь искусства. 1924. 4 нояб. №45. С.7-9.
- Евреинов 1988 *Письма Н.Н.Евреинова к В.В.Каменскому / Публ. и коммент. С.Воронина // Современная драматургия (М.). 1988. №4.*
- Евреинова 1974 *Евреинова А.* Воспоминания // Русская мысль. 1974. 12 сент. №3016. С.8.
- Евсевьев 1982 *Евсевьев М.Ю.* Из истории художественной жизни Петрограда в 1917 – начале 1918 гг. // Проблемы искусствознания и художественной критики. Л., 1982. Вып.2. С.148-182.
- Живопись 1920-30-х Засосов; Пызин 1991 *Живопись 1920–30-х годов. СПб., 1991. Засосов Д.А., Пызин В.И.* Из жизни Петербурга 1890 – 1910-х годов: Записки очевидцев. <Л.>, 1991.
- Золотницкий 1976 *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября. <Л.> 1976.
- Иванов 2000 *Иванов Вяч. Вс.* Жанры исторического повествования и место романа с ключом в русской советской прозе 1920 – 1930-х годов; Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом: «Сумасшедший корабль» Ольги Форш и ее «Современники» // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т.2. С.596-613; 614-625.
- Иванов 1994-1 *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3-х тт. М., 1994. Т.1: Стихотворения.
- Иванов 1994-3 *Иванов Г.* Петербургские зимы // *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3-х тт. М., 1994. Т.3: Мемуары; Лит. критика.
- Иванова 1997 *Иванова Е.М.* Шестое чувство: Кн. для чтения по истории и культуре Петрограда. СПб., 1997.
- Каверин 1889 *Каверин В.* Эпилог: Мемуары. М., 1989.
- Кашина-Евреинова 1980 *Кашина-Евреинова А.* Третий века не расставаясь // Новый журнал. 1980. №140. С.114-131.
- Кларк 1997 *Кларк К.* Петербург – горнило революции (Глава пятая) // Звезда (СПб.). 1997. №11. С.206-218.
- Козинцев 1971 *Козинцев Г.* Глубокий экран. М., 1971.
- Комарденков 1972 *Комарденков В.* Дни минувшие (Из воспоминаний художника). М., <1972>.
- Конечный и др. 1989 *Конечный А.М., Мордерер В.Я., Парнис А.Е., Тименчик Р.Д.* Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1988. М., 1989. С.96-154.
- Кралин 1990 *Кралин М.* Артур и Анна: Роман. Л., 1990.
- Кузмин 1922 *Кузмин М.* Колебания жизненных токов // *Анненков Ю.* Портреты / Текст Евгения Замятина, Михаила Кузмина, Михаила Бабенчикова. Пг.: «Петрополис», 1922. С.43-56.
- Кузмин 1993а *Кузмин М.* Дневник 1921 года / Публ. Н.А.Богомолова и

- С.В.Шумихина // Минувшее: Истор. альм. Вып.12. М.; СПб., 1993. С.423-494.
- Кузмин 1993б *Кузмин М.* Дневник 1921 года / Публ. Н.А.Богомоллова и С.В.Шумихина // Минувшее: Истор. альм. Вып.13. М.; СПб., 1993. С.457-524.
- Лесман 1989 *Книги и рукописи в собрании М.С.Лесмана* М., 1989.
- ЛЕФ 1923 *ЛЕФ (М.). 1923. №1: Язык Ленина*
- Лившиц 1989 *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения; Переводы; Воспоминания / Вступит. ст. А.А.Урбана; Сост. Е.К.Лившиц и П.М.Нерлера; Подгот. текста П.М.Нерлера и А.Е.Парниса; Прим. П.М.Нерлера, А.Е.Парниса и Е.Ф.Ковтуна. <Л.>, 1989.
- Лисовский 1982 *Лисовский В.Г.* Академия художеств: Истор.-искусствовед. очерк. 2-е изд., переработ. и доп. <Л.>, 1982.
- Лобанов-Ростовский 1992 *Лобанов-Ростовский Н.* О театральные художниках из России (Записки коллекционера) // Евреи в культуре русского зарубежья: Сб. ст., публ., мемуаров и эссе / Сост. М.Пархомовский. Иерусалим, 1992. Вып.1. С.397 («Юрий Павлович Анненков»).
- Лобанов-Ростовский 1994 *Лобанов-Ростовский Н.* Воспоминания о русских художниках за рубежом // Записки Русской академической группы в США (New York). 1994. Т.ХХVI. С.69-71 («Юрий Павлович Анненков»).
- Лобанов-Ростовский 1995 *Лобанов-Ростовский Н.* Воспоминания о русских художниках за рубежом // Утро России (М.). 1995. 12-18 янв. С. 9.
- Ло Гатто 1992 *Ло Гатто Э.* Мои встречи с Россией. М., МСМХII.
- Лурье 1961 *Лурье А.* Чешуя в неводе (Памяти М.А.Кузмина) // Воздушные пути (Нью-Йорк). 1961. Вып.2. С.186-214.
- Лурье 1969 *Лурье А.* Наш марш // Новый журнал. 1969. №94. С.127-142.
- Маковский 1925 *Маковский С.* Четверть века русской графики // Временник Общества друзей русской книги. Париж, МСМХХV. №1. С.8.
- Матюшин 1999 *Матюшин М.В.* Мастерская пространственного реализма в Академии Художеств / Публ. Н.Несмелова // Новый мир искусства (СПб.). 1999. №3(8). С.28-32.
- Муратов 1991 *Муратов А.М.* Анненков Юрий Павлович // Живопись 1920–30-х годов. СПб., 1991.
- Никулин 1918 *Никулин Л.* История и стихи Анжелики Сафьяновой с приложением ее родословного древа и стихов, посвященных ей. М., 1918.
- Никулин 1919 *Никулин Л.* «Страдиварий». Стихи. Кн.2-я. Киев, 1919.
- Никулин 1923 *Никулин Л.* Красный флот. Пг., 1923
- Никулин 1932 *Никулин Л.* Записки спутника. <Л., 1932>.
- Никулин 1965 *Никулин Л.* В мире художников // Дружба народов. 1965. №5. С.259-274.
- Никулин 1966 *Никулин Л.* Годы нашей жизни: Воспоминания и портреты. <М.>, 1966.
- Пальдяева 1997 *Пальдяева Е.* Лурье Артур // Русское зарубежье: Золотая кн. эмиграции. Первая треть XX века: Энцикл. биограф. словарь. М., 1997. С.375-376.

- Петров 1960 *Петров Н.* 50 и 500. М., 1960.
- Пиотровский 1925 *Пиотровский А.И.* Празднества 1920 года // *Пиотровский А.И.* За советский театр!: Сб. ст. Л., 1925. С.9-17.
- Померанцева 1991 *Померанцева Е.С.* Ю.П.Анненков. «Человек эпохи» и его портреты // *Русское литературное зарубежье: Сб. обзоров и материалов.* М.: ИНИОН, 1991. Вып.1. С.178-196.
- Померанцева 1993 *Померанцева Е.С.* Анненков Юрий Павлович // *Писатели русского зарубежья (1918–1940): Справочник.* М., 1993. Ч.1. С.46-51.
- Портреты *Анненков Ю.* Портреты / Текст Евгения Замятина, Михаила Кузмина, Михаила Бабенчикова. Пг.: «Петрополис», 1922.
- Поспелова 1997 *Поспелова Ю.* Герра и Муму: Правдивый рассказ о невероятном французе, который в Париже коллекционирует все русское // *Домовой (М.).* 1997. №7. С.74-82.
- Пунин 1921а *Пунин Н.* Татлин (против кубизма). Пг., 1921.
- Пунин 1921б *Пунин Н.* В дни Красного Октября (Отрывки воспоминаний) // *Жизнь искусства.* 1921. 8 нояб. №816. С.1.
- Пунин 1922 *Пунин Н.* Выставка «Мир Искусства». (Окончание, см. №22 «Ж.И.») // *Жизнь искусства.* 1922. 13 июня. №23 (846). С.1.
- Пяст 1997 *Пяст В.* <Пестовский В.А.> Встречи / Вступит. ст., подг. текста и коммент. Р.Тименчика. М., 1997.
- Радлов 1919 *Радлов С.* Основы театра. II. О носителе единой воли в театре. Ложные претенденты // *Жизнь искусства.* 1919. 27-28 дек. №328/329. С.1.
- Радлов 1994 *Радлов С.* Воспоминания о Театре Народной комедии / Публ. П.В.Дмитриева // *Минувшее: Истор. альм.* Вып.16. М.; СПб., 1994. С.80-101.
- Рваная эпопея *Темиряев Б.* <Анненков Ю.> Рваная эпопея: Повесть // *Новый журнал.* 1960. №59. С.22-40; №60. С.29-67; №61. С.25-62.
- Редько 1974 *Редько К.* Дневники. Воспоминания. Статьи / Сост. и автор вступит. ст. В.И.Костин. М., 1974.
- Рождественский 1974 *Рождественский В.* Страницы жизни: Из литературных воспоминаний. Изд.2-е, доп. М., 1974.
- Ронен 1999 *Ронен О.* Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» // *Звезда.* 1999. №4: Владимир Набоков: К 100-летию со дня рождения. С.164-172.
- Сарабьянов 1992 *Сарабьянов А.Д.* Юрий Анненков // *Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях.* М., 1992. С.44.
- Северюхин, Лейкинд 1994 *Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л.* Художники русской эмиграции (1917–1941): Биогр. словарь. СПб., 1994.
- Северюхин и др. 1999 *Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я.* Художники русского зарубежья 1917–1939: Биогр. словарь. СПб., 1999.
- 17 портретов *Анненков Ю.* Семнадцать портретов: Альбом / Предисл. А.В.Луначарского. Л., 1926.
- Струтинская 1990 *Струтинская Е.* «Дыханье века моего» // *Театр (М.).* 1990. №8. С.118-137.
- Тихонова 1992 *Тихонова Н.* Девушка в синем. М., 1992.
- Толстой 1997 *Толстой А.* Анненков Юрий (Жорж) Павлович // *Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века:*

- Энцикл. биогр. словарь. М., 1997. С.36-38.
- Форш 1990 *Форш О.* Летошний снег: Романы, повесть, рассказы и сказки / Сост., вступит. ст. и коммент. Г.П.Турчиной. М., 1990.
- Фролова 1989 *Фролова О.* Портреты Юрия Анненкова // Искусство. 1989. №8. С.42-47.
- Хейзинга 1992 *Хейзинга Й.* Homo ludens // *Хейзинга Й.* Homo Ludens. В тени завтрашнего дня: Пер. с нидерл. / Общ. ред. и послесл. Г.М.Тавризян. М., 1992. С.5-240.
- Ходасевич 1997 *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4-х тт. М., 1997. Т.4.
- Чуковский 1991 *Чуковский К.* Дневник 1901–1929. М., 1991.
- Чуковский 1994 *Чуковский К.* Дневник 1930–1969. М., 1994.
- Чуковский Н. 1989 *Чуковский Н.* Литературные воспоминания. М., 1989.
- Чукоккала 1979 *Чукоккала:* Рукописный альм. Корнея Чуковского. М., 1979.
- Шаховская 1991 *Шаховская З.* Юрий Анненков // *Шаховская З.* В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С.293-295.
- Шаховской 1978 *Шаховской Д.М.* Общество и дворянство российское. Ренн, 1978. Т.1: А – Апл. С.290 («Анненков Павел Семенович»).
- Шишкин 1999 *Шишкин О.* Битва за Гималаи. НКВД: магия и шпионаж. М., 1999.
- Шкловский 1919а *Шкловский В.* Дополненный Толстой // Жизнь искусства. 1919. 4–5 окт. №259/260. С.2.
- Шкловский 1919б *Шкловский В.* Искусство цирка // Жизнь искусства. 1919. 4–5 нояб. №284/285. С.1.
- Шкловский 1919в *Шкловский В.* Сюжетный сдвиг (о Лоренсе Стерне и его романе «Тристрам Шенди») // Жизнь искусства. 1919. 26 дек. №327. С.1.
- Шкловский 1920а *Шкловский В.* Как сделан «Дон-Кихот» // Жизнь искусства. 1920. 17 февр. №373. С.2-3; 19 февр. №375. С.1-3; 20 февр. №376. С.1.
- Шкловский 1920б *Шкловский В.* «Народная комедия» и «Первый винокур» // Жизнь искусства. 1920. 17-19 апр. №425-427. С.2.
- Шкловский 1921 *Шкловский В.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг., 1921.
- Шкловский 1923 *Шкловский В.* Ход коня: Сб. ст. М.; Берлин: «Геликон», 1923.
- Шкловский 1966 *Шкловский В.* Жили-были: Воспоминания; Мемуарные записи; Повести о времени: С конца XIX в. по 1964 г. М., 1966.
- Шкловский 1990 *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. М., 1990.
- Шкловский 1993 *Шкловский В.Б.* Письма М.Горькому (1917–1923 гг.) / Прим. и подг. текста А.Ю.Галушкина // De Visu. 1993. №1. С.28-46.
- Шкловский 1994 *Шкловский В.* Письма. Статьи / Вступит. ст., подг. текста и прим. А.Ю.Галушкина // Тыняновский сборник: Пятые Тыняновские чтения. Рига; М., 1994.
- Элькан 1960 *Элькан А.* «Дом Искусств» // Мосты: Лит.-худож. и обществ.-полит. альм. (Нью-Йорк). 1960. №5. С.289-298.
- Юткевич 1923 *С.Ю. <Юткевич С.И.>* Об Анненкове и его портретах // Эхо: Двухнедельный журн. (М.). 1923. №6. 1 февр. С.7-8.
- Юткевич 1990 *Юткевич С.* Собр. соч.: В 3-х тт. М., 1990. Т. 1: Молодость.

- 
- Якобсон 1931 *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // Смерть Владимира Маяковского. Берлин: «Петрополис», <1931>.
- Crystal 1994 *The Cambridge Biographical Encyclopedia / Ed. by D. Crystal.* Cambridge, <1994>.
- Dominique 1958 *Dominique L.* G. Annenkov. Paris, 1958.
- Heller 1988 *Heller M.* Preface // *Annenkov I.* (B. Temiriazev). La Révolution derrière la porte / Trad. par A. Coldefy-Faucard. Préface de M. Heller. <Paris:> «Lieu Commun», <1988>. P.7-15.



Диаспора

Диаспора

I

НОВЫЕ  
МАТЕРИАЛЫ

# Диаспора

# I

НОВЫЕ  
МАТЕРИАЛЫ

Athenaeum – Феникс  
Париж – Санкт-Петербург  
**2001**