

---

В последних числах мая 1921 года из комнаты смертельно больного Александра Блока послышался грохот. Любовь Дмитриевна Менделеева, жена поэта, войдя, увидела, что он стоит с кочергой в руке над грудой осколков, в которую превратился годами украшавший книжный шкаф бюст Аполлона. На вопрос, что произошло, Блок спокойно отвечал: «А я хотел посмотреть, на сколько кусков распадется эта грязная рожа»<sup>1</sup>. И этот ответ, и этот жест понять тем более трудно, что тремя месяцами раньше Блок написал свое последнее полностью отделанное и завершённое стихотворение «Пушкинскому дому», в котором воссоздал императорски-державный, классически-палладианский, в этом смысле бесспорно «Аполлоновский» образ Петербурга, и, «уходя в ночную тьму», поклонился ему.

Гораздо больше даёт для понимания эпизода с бюстом Аполлона стихотворный набросок «Русский бред». Он состоит из двух кратких записей. Одна из них относится к февралю 1918 года и по настроению, по характеру образов ещё вполне входит в круг «Двенадцати», другая сделана в начале следующего, 1919, года и звучит так:

Есть одно, что в ней скончалось  
Безвозвратно,  
Но нельзя его оплакать  
И нельзя его почтить,  
Потому что там и тут  
В кучу сбившиеся тупо  
Толстопузые мешане  
Злобно чтут

Дорогую память трупа —  
Там и тут,  
Там и тут...

Так звени стрелой в тумане,  
Гневный стих и гневный вздох.  
Плач заказан, снов не свяжешь  
Бредовым...

*Есть одно, что в ней скончалось / Безвозвратно.* Что «одно» и в ком «в ней»? Ясно лишь, что то, что скончалось, поэту очень дорого; есть потребность его «оплакать» и «почтить». Но выразить свою скорбь нельзя: «Плач заказан», и заказан потому, что такого рода оплакивание стало достоянием «толстопузых мещан», которые «злбно чтут дорогую память трупа». В наброске многое неясно. Представляется всё же очевидным, что речь идет о какой-то части русской культуры, которая поэту близка и дорога и в то же время представляет собой «труп». Эпизод с бюстом Аполлона, по всему судя, имеет к этому строю мыслей и чувств прямое отношение<sup>2</sup>.

Ровно через десять лет, в 1931 году, было написано стихотворение О. Мандельштама «Я скажу тебе с последней прямокой...». Напомним второе и третье четверостишия:

Там, где эллину сияла  
Красота,  
Мне из черных дыр зияла  
Срамота.

Греки сбондили Елену  
По волнам,  
Ну а мне — соленой пеной  
По губам.

Перед нами то же ощущение посрамленности, осквернения античных образов, ощущение их кричащего несоответствия времени. Такое признание тем более показательное, что многое, очень многое в предшествующем творчестве Мандельштама связано с античной культурой: каждое седьмое стихотворение в сборнике «Камень» (1915 г.) — с древним Римом, почти каждое

второе в сборнике «Тристя» (1922 г.) — с древней Элладой. Античное наследие для Мандельштама этих лет — существеннейшая координата того пространства культуры, в котором живет для поэта история Европы и прошлое России<sup>3</sup>. И вдруг — «срамота», «сбондили»... Отраженное в приведенных стихотворениях обоих поэтов особое переживание античного наследия знаменует заключительную фазу многовековой традиции «русской античности» — фазу, занимающую ровно десять лет. О ней и пойдет речь в нижеследующем разборе. До того как приступить к нему, напомним, что оба автора — истинные петербуржцы, поэты своего города.

Античное наследие образует устойчивое слагаемое русской культуры на протяжении большей части ее истории. Наследие это входило в духовную жизнь Руси, а потом и России не в виде простых «влияний» или «заимствований», а в результате «переключков в самых сокровенных недрах культуры», по выражению П.А. Флоренского<sup>4</sup>, т. е. усваивалось в ответ на внутренние потребности органического развития самой Руси-России, переживало в нем, как сказал бы Аристотель (неслучайно цитируемый Флоренским в данном контексте), свою энтелехию. Существенно при этом, что усвоение шло в большинстве случаев не прямо из древнегреческого или римского источника, а опосредованно, через Византию или Западную Европу, тем самым втягивая в культуру России широчайший, можно сказать — мировой, инокультурный опыт<sup>5</sup>. Так обстояло дело с переданным через Византию материальным и духовным опытом древней Эллады, усвоенным Киевской Русью, а затем русским исихазмом XIV–XV веков, и с переданным через Западную Европу государственно-политическим и культурным наследием древнего Рима, усвоенным в течение петербургско-императорского периода истории России.

В более сложном и менее очевидном, но явно ощутимом виде сыграл свою роль античный опыт в обеих указанных своих разновидностях и в становлении русской интеллигенции в конце XIX и начале XX века. Культура античного мира смогла сыграть эту роль благодаря некоторым коренным своим особенностям. Главными из них были признание гражданской ответственности и патриотического долга высшей общественной и моральной ценностью; классический характер культуры и искусства, состоящий в неустойчивом, динамическом, существующем лишь в идеале, но бесконечно живом равновесии между интересами личности, ее

самовыражением, и интересами общества; наконец — ясная эстетическая форма любого порождения человеческой деятельности, материального или духовного, как залог его внятности для гражданского коллектива и лишь тем самым — его общественной и художественной ценности<sup>6</sup>.

Этими особенностями античной культуры и соответственно античного наследия объясняется расцвет классики и классицизма всех видов в периоды относительно целостного общественного и государственного (общественно-государственного) исторического развития и ослабление их роли, изменение смысла, начиная со второй четверти XIX столетия, по мере становления новых определяющих параметров культуры и общественной жизни, античному миру неведомых, — народности, национальности, экзистенциальной неповторимости каждого, даже самого «маленького» человека. В творчестве поздних романтиков и русских славянофилов, Гоголя, Диккенса и Достоевского, Киркегора и Толстого античное наследие если и играет роль, то уже весьма ограниченную, минимальную.

Одна из особенностей античного наследия в культуре России состоит в той полноте, концентрированности, своеобразии и яркости, с которыми оно воплотилось в облике и судьбе одного города, как бы специально созданного для такого воплощения, — в столице Российской империи Санкт-Петербурге. «Если же Петербург — не столица, то нет Петербурга. Это только кажется, что он существует», — писал Андрей Белый, несколько обобщая и гипертрофируя культурно-историческую ситуацию, но во многом, выражая ее суть<sup>7</sup>.

Особенно характерный в данном смысле облик принял Санкт-Петербург в последней трети XVIII и в первой трети XIX веков. В эти годы он интенсивно строился именно как столица, т. е. как воплощение «просвещенно» монархической государственности, строился по канонам античной архитектуры, переработанным во вкусе Андреа Палладио и блистательно воплощенным в творчестве зодчих, работавших тогда в столице. Неслучайно Чарльз Камерон, приглашенный в 1779 году Екатериной, придавший архитектурно-исторический облик пригородам столицы, сотрудник Росси и учитель Воронихина, провел до этого двадцать лет в Риме, сознательно ставя своей задачей повторение, дополнение и совершенствование сделанного здесь двумя веками ранее великим вичентинцем<sup>8</sup>. То был стиль эпохи, опре-

деливший характер не только пригородов, но и центральной части города — Биржи и ростральных колонн, Сената и Синода, арки Генерального штаба и Александровской колонны, Марсова поля и Павловских казарм. Римской, античной была не только архитектура городского центра, но и воплощенная в столице идея «регулярности», т. е. структурного соответствия каждой части империи, каждого губернского города облику столицы. Европейскому представлению о Риме (больше чем его исторически достоверной практике) соответствовал и военный характер, приданный Александром Первым и особенно Николаем Первым городу с его «ротами», пушечными сигналами с крепости, монументальными казармами, топонимикой (Марсово поле, Фурштадская, Семеновский плац, храм Гангутской победы и т. д.)<sup>9</sup>.

Движение антично-палладиански-римской темы в истории Санкт-Петербурга довольно отчетливо распадается на три периода. Первый охватывает конец XVIII и первую треть XIX века вплоть до того рубежа, который был описан выше и знаменовал переход от антично окрашенного классицизма к аксиологии и эстетике частного существования. Период этот характеризуется восторгом перед городом — «Северной Пальмирой», «Новым Римом», «Петрополем». «Сколько чудес мы видим перед собою, созданных в столь короткое время, в столетие — в одно столетие! — писал в 1814 году Константин Батюшков. — Хвала и честь великому основателю сего города! Хвала и честь его приемникам, которые довершили едва начатое им, среди войн, внутренних и внешних раздоров. Хвала и честь Александру, который более всех, в течение своего царствования, украсил столицу Севера!»<sup>10</sup>

В сороковые—шестидесятые годы картина меняется до неузнаваемости. Надеждин (в речи на торжественном собрании Московского университета 6 июля 1833 г.), Гоголь (в статье «Об архитектуре нынешнего времени», в «Шинели»), Кукольник (в статье, опубликованной в 1840 г. в «Художественной газете») и многие их современники пережили классицистический образ Петербурга как царство казенного единообразия, бесчеловечности и скуки<sup>11</sup>. Критическая ревизия вкусов предшествующего поколения была суммирована в знаменитой характеристике петербургской архитектуры 1820—30 годов в поэме А. К. Толстого «Портрет»<sup>12</sup>:

В мои ж года хорошим было тоном  
Казарменному вкусу подражать,  
И четырем или осьми колоннам  
Вменялось в долг шеренгою торчать  
Под неизбежным греческим фронтоном.  
Во Франции такую благодать  
Завел, в свой век воинственных плебеев,  
Наполеон, — в России ж Аракчеев.

Так была подготовлена следующая, вторая, фаза в восприятии Петербурга в его ипостаси «нового Рима» — фаза, отмеченная полным неприятием «детища Петрова» именно в силу его антично-западной чужеродности России, его неорганичности, его государственности, чуждой народу, нации, народолюбивой интеллигенции, движению и вкусу времени. «Трудно схватить общее выражение Петербурга. Есть что-то похожее на европейско-американскую колонию: так же мало коренной национальности и так же много иностранного смешения, еще не слившегося в плотную массу.» Это — Гоголь<sup>13</sup>. Своеобразное продолжение этой темы — у Достоевского в «Записках из подполья»: «...сугубое несчастье обитать в Петербурге, самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре»<sup>14</sup>. Примечательно, что «умышленность» города связана для Достоевского не с Петербургом в целом, а с сосредоточенным на левом берегу Невы от Литейного до Николаевского моста палладиански-расстрелиевски-монферрановским великолепием имперской столицы. На Николаевском мосту Раскольников «прошел шагов десять и оборотился лицом к Неве, по направлению дворца. Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше, как смотря на него отсюда, с моста, не доходя шагов двадцать до часовни, так и сиял <...> Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина... Дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее»<sup>15</sup>. Источник «угрюмого и загадочного впечатления» от столицы — или, по крайней мере, один из источников — был назван Некрасовым<sup>16</sup>:

Возникнув с помощью чухонского народа  
Из топей и болот в каких-нибудь два года,  
Она до наших дней с Россией не срослась.

Выписки такого рода из художественной литературы и публицистики второй половины века, образы архитектуры, послужившие для них основанием, сюжеты графики и живописи тех же лет можно перечислять до бесконечности — Лермонтов и М.А. Дмитриев, Тургенев и Белинский, Тютчев и Мережковский. Много суммировано в известной книге Н.П. Анциферова «Душа Петербурга» (1925) и в недавно появившейся хрестоматии «Русские столицы. Москва и Петербург» (1993)<sup>17</sup>.

Третья фаза в восприятии северной столицы отмечена резким и страстным протестом против всего только что описанного направления. «...во всем Петербурге царит изумительно глубокая и чудесная музыкальность. Пожалуй, это идет от воды (по количеству рек и каналов Петербург может соперничать с Венецией и Амстердамом), и музыкальность эта как бы заключается в самой влажности атмосферы. Однако, что там доискиваться, выяснять. У Петербурга, у этого города, охаянного его обитателями и всей Россией, у этого “казарменного”, “безличного”, “ничего в себе национального” не имеющего города есть своя душа, а ведь душа по-настоящему только и может проявляться и общаться с другими душами посредством музыки»<sup>18</sup>. «Душа Петербурга» — это и есть главное, что открыл Серебряный век.

Цитированные строки А.Н. Бенуа написаны в 1930-х годах в Париже, в эмиграции, но воспроизводят они мысли и настроения рубежа века, впервые выраженные автором в статье 1902 года «Петербург и Москва» — статье, носившей характер программы и манифеста. Завершается период реабилитации Петербурга, ею открытый, в 1917 году вторым изданием двухтомника Г.К. Лукомского — «Старый Петербург» и «Современный Петербург. Очерк истории возникновения и развития классического строительства (1910–1915)».

Если у Бенуа реабилитация Петербурга основана на обаянии культуры, в нем сосредоточенной и воплощенной, то книга Лукомского носит более специальный историко-архитектурный характер. Главная ее мысль, однако, объединяющая архитектурный материал, сродни мысли Бенуа: красота и величие города на Неве основаны на соответствии его архитектурного облика его роли в национальной истории. Созданный в Александровскую эпоху образ Петербурга слит с сущностью города. Поэтому занимающие всю вторую половину XIX века попытки дискредитировать этот образ и заполнить столицу сооружениями эклектического и

псевдорусского стиля обезобразили Петербург, исказили его «душу», не дав ничего взамен подлинно нового, нового как ценного. Главное направление петербургской архитектуры Серебряного века автор видит в неоклассицизме, в возвращении города к его сути и идее<sup>19</sup>. Направление это представляется ему частью широкого общекультурного движения, вызывает его сочувствие и поддержку.

Строй мыслей и чувств, отразившийся в двух только что названных произведениях, господствует на протяжении всего периода времени, их разделяющего. Особенно ярко он отразился в деятельности таких художественных журналов, как «Мир искусства», «Аполлон», «Старые годы». Заполняющее этот период культурное пространство имело свою особую структуру. Содержанием его была мировая культура в целом вместе с ее античными истоками и традициями, истоки продолжавшими. Петербург воспринимался как частный случай, особая рефракция былых культурных эпох, национальных преломлений традиции, только что обозначенной, «дней александровых прекрасного начала». Поэтому, в частности, так важны определившиеся в это время направления в литературе и музыке, обозначавшиеся словами «парнасизм», «кларизм», «акмеизм». Они были отчетливо связаны с неоклассическим умонастроением, но придавали ему более широкий историко-культурный смысл, сближали его то «с четким и сознательным искусством французского классицизма», то вообще с искусством «точно вымеренных и взвешенных слов», но во всех случаях обнаруживая в нем «след “аполлинийской” ясности»<sup>20</sup>.

Едва ли не самая важная черта эпохи вообще и переживания Петербурга в частности состояла в том, что история культуры в охарактеризованном ее аспекте составляла не только — и, может быть, даже не столько — предмет художественного изображения и философского анализа, сколько материал непосредственного существования и частной жизни петербургской (а *mutatis mutandis* и русской в целом) интеллигенции. Отношения между культурно-историческим целым, мировым и национальным, и частной жизнью состояли не в подчинении последней первому, не в восприятии культуры и искусства, классических заветов в виде некоего величественного фона, содержания эрудиции и теоретического сознания, а во втягивании первого во вторую, в переживании истории, культуры, Петербурга, высокой классики его



антично-палладианского облика как экзистенциального, интимного наполнения жизни каждого.

В 1940—1962 годах Ахматова написала «Поэму без героя», с ее латинским эпитафием *Deus conservat omnia* с «темными ресницами Антиноя» в первом посвящении, с Психеей и «чистым пламенем» в глине во втором посвящении, с «Камероновой Галереей» в третьей главе. Здесь есть строчка «на Галерной чернела арка». Имеется в виду арка дома № 4 по Галерной улице, где в 1906—1907 годах жил Александр Блок. Упоминание это — дальний отзвук двух стихов Ахматовой 1913 года: *Ведь под аркой на Галерной / Наши тени навсегда*, — стихов, предваряющих финал той же пьесы:

Ты свободен, я свободна,  
Завтра лучше, чем вчера, —  
Над Невою темноводной,  
Под улыбкою холодной  
Императора Петра.

Основатель столицы, ее архитектурные детали и глубоко личные переживания автора выступают здесь в их неразложимом единстве. Выше упоминалось стихотворение Блока «Пушкинскому Дому». Подлинный герой этой пьесы — Петербург, ибо

Это — звоны ледохода  
На торжественной реке,  
Переключка парохода  
С пароходом вдалеке.

Это — древний Сфинкс, глядящий  
Вслед медлительной волне  
Всадник бронзовый летящий  
На недвижимом скакуне...

Что за пламенные дали  
Открывала нам река!  
Но не эти дни мы звали,  
А грядущие века.

Пропуская дней гнетущих  
Кратковременный обман,

Прозревали дней грядущих  
Сине-розовый туман.

Синий и розовый — цвета Прекрасной Дамы. За ними встают молодость поэта, черные шахматовские леса, Тараканово и Боблово с церковью, где поэт венчался, вся восторженно-романтическая юная атмосфера тех лет — «страстно верим, выси мерим, вечно ждем трубы»<sup>21</sup>. И этот-то глубоко интимный запас жизненных впечатлений и воспоминаний слит с образами Сфинкса, Петра, таинственной Невы, Пушкинского Дома и грядущих веков. В 1914 году З.Н. Гиппиус пишет стихотворение, исполненное возмущения переименованием Санкт-Петербурга в Петроград. Автор воспринимает этот акт как проявление косного национализма, покушение на мировой смысл русской культуры, как угрозу своим, глубоко личным, выношенным мыслям и ценностям. Личное, культурное и историческое здесь выступают слитыми с образами города и его основателя:

Но близок день — и возгремят перуны...  
На помощь, Медный Вождь, скорей, скорей!  
Восстанет он, всё тот же бледный, юный,  
Всё тот же — в ризе девственных ночей,

Во влажном визге ветренных раздолий  
И в белоперистости вешних пург, —  
Созданье революционной воли, —  
Прекрасно-страшный Петербург!

И так — в духовном опыте всего поколения. Мандельштам гуляет в окрестностях Петербурга и вспоминает Пушкина, а вслед за ним — Рим, Капитолий и Форум, Цезаря и Августа:

Да будет в старости печаль моя светла:  
Я в Риме родился, и он ко мне вернулся;  
Мне осень добрая волчицею была,  
И — месяц цезарей — мне август улыбнулся.

В те же годы в Петербургском университете преподает древнюю историю И.М. Гревс, автор вполне академических работ по социально-экономической истории античного мира. Чем дальше,

тем больше, однако его внимание сосредоточивается на методике преподавания своего предмета. Главным в ней становятся экскурсии. История, утверждал Гревс, должна быть пережита, воспринята воочию, в единстве с сегодняшними впечатлениями. Местом экскурсий сначала был Петербург, потом — всё больше Италия. В этих экскурсиях-семинарах вырабатывался особый тип исторического знания, в котором личное и культурно-историческое, частное и общее становились нераздельны. Из них вышел, в частности, и Н.П. Анциферов<sup>22</sup>, автор упомянутой книги «Душа Петербурга». Близки по настроению к этому типу исторического знания были П. Муратов<sup>23</sup>, В. Эрн<sup>24</sup>, М. Кузмин<sup>25</sup>. Об интимно-лирическом переживании петербургской темы у А.Н. Бенуа мы говорили выше. Настроения такого рода распространялись и за пределами литературы. Неоклассицизм в петербургской музыке этого периода стал недавно предметом специального музыковедческого исследования<sup>26</sup>.

Примечательно с этой точки зрения также различие между петербургским и московским модерном в области архитектуры. Для модерна, как известно, характерна сознательная установка на воспроизведение историко-культурных мотивов, в первую очередь классических, антично-палладианских. Но в Москве наиболее чистые образцы стиля — особняки (например, Миндовского на углу Мертвого и Староконюшенного переулков, Второва позади Спасопесковского сквера), т. е. частные дома. В Петербурге роль таких образцов чаще играли дома многоквартирные (в начале Алексеевского проспекта, например), где опосредованность частного квартирного быта более широким архитектурным и, тем самым, культурно-историческим контекстом как бы задана самими масштабами и назначением здания.

Перед нами особая структура понятия «частная жизнь». Словари определяют в этом словосочетании прилагательное, которое описывает данный тип существования, как «личный, присущий данному лицу, касающийся данного лица» на фоне более широкого семантического поля: «представляющий собой какую-либо отдельную часть, подробность чего-либо целого, общего», «отдельный, изолированный, случайный, нехарактерный, исключительный». Тот же ход мысли обнаруживается и в других языках европейского культурного круга. В большинстве из них характеристика частной жизни производна от латинского *privatus* — «присущий лицу как отдельной личности, единичный, особый»,

восходящего к более древнему *privus* — «отдельный, особый». Указание на частное существование, таким образом, всегда несет в себе идею связи с целым, предполагает ту или иную степень и форму отпадения от него и выпадения.

Специфика описанного культурно-исторического состояния заключается в том, что в понятиях «часть» и «целое» подчеркнута их соотносительность. За человеком как частью ощутима культура как целостность — в единстве ее национальных и общеевропейских традиций. С такой точки зрения отнюдь не безразлично, что с положением этим мы сталкиваемся прежде всего в Петербурге и именно в связи с переживанием его антично-классицистической тональности. При всей своей ориентированности на идеал, динамическое противоречивое и неустойчивое, но бесконечно живое единство индивида и общественного целого — одна из основ античного мира, его культуры и искусства. Их идеи и образы столь упорно, снова и снова возвращались на протяжении веков в жизнь Европы в частности потому, что выполняли роль эталона подобного единства. «Русская античность» в Петербурге начала века могла бы и не быть столь отчетливо и многообразно выражена в поэзии и архитектуре, в науке и музыке. Она всё равно несла в себе веяние античного мира в силу описанного сознания принадлежности личности к культурно-историческому целому, в частности и, может быть, в первую очередь, благодаря его рефлексам в окружающей духовной и материально-пространственной среде.

Вот эта-то экзистенциально пережитая, вошедшая в плоть и кровь, ставшая культурным самосознанием русской интеллигенции нераздельность частного существования и культурно-исторического целого в Петербурге была поставлена под вопрос и во многом уничтожена событиями 1918–1921 годов — голодом, разрухой и террором. Классическое наследие и сам образ города стремительно приобретали новый, ранее неведомый им смысл. Величественные тени и образы мировой культуры, пережитые как элемент повседневного бытия, оказывались теперь с этим бытием всё менее совместимы. Застывший в своей величественной гармонии и разумной ясности город был явно равнодушен к нестерпимым сегодняшним страданиям и бедам.

Реакция интеллигенции на это положение шла по нескольким линиям. Были революционные восторги по поводу крушения «твердыни самодержавия». Было оживление академических заня-

тий античной историей и классической филологией; люди чувствовали в них актуальный многозначительный подтекст, не обязательно даже общественный или политический, скорее тональный, воспоминания о далекой, трансцендентной родине. Были, наконец, «страстные печали» по поводу ухода классического прошлого из повседневного существования. Во всех случаях многим, очень многим, распад петербургского классического величия казался результатом натиска живой жизни, говорившим лишь об изжитости этой классики и этого величия, об их исторической обреченности. Уже через несколько лет, однако, появились и такие, кому становилось ясно, что «живая жизнь», лишенная укорененной, лично воспринятой великой культуры отнюдь не жива, а так же мертва и пуста, как всё то, чему, казалось, пробужденная революцией «живая жизнь» шла на смену.

В сознании этих людей постепенно прояснялось и нечто худшее — не просто мертвы были они, обе вступившие в противоречие стихии, но каждая на фоне другой приобретала карикатурный, гротескный смысл, культура классики и истории без живой, сиюминутной, надвигающейся жизни и живая сиюминутная надвигающаяся жизнь без подлинной культурно-исторической памяти и укорененного в истории масштаба становились неразличимы в своем взаимном пародировании, в рождающемся из него кривлянии и гаерстве. Но даже в таком своем расхождении и культура, и жизнь не переставали быть ценностью и потому не давали иссякнуть боли, постоянно ощущаемой в истоке пародии, кривлянья и гаерства. В самом широком смысле слова этим даже не ходом мысли или чувства, а, скорее, жизнеощущением и были вызваны те два эпизода, с которых мы начали настоящие заметки. В годы, ими ограниченные, в Петрограде — Ленинграде возникает особого типа литература, выразившая это жизнеощущение с последней ясностью — последней не только в смысле крайней, но и в смысле окончательного исчерпания в ней классической традиции города на Неве и русской античности в целом. Более ясно, чем во многих других случаях, выразилось оно в четырех произведениях, которые и составят предмет нашего дальнейшего анализа. Произведения эти следующие:

К.К. Вагинов. Козлиная песнь (1927, отдельное издание — 1928).

Д.И. Ювачев (Хармс). Комедия города Петербурга (1927).

А.Н. Егунов. Беспредметная юность (1933–1936, первая редакция 1918–1933).

Во многих отношениях примыкающая к ним: М.А. Кузмин. Печка в бане (Кафельные пейзажи) (1926)<sup>27</sup>.

При всем разнообразии этих произведений и авторских индивидуальностей в них — одна проблема и одни и те же грани ее решения. Герой всех этих произведений и их тема, выраженная в тексте или подтексте, — Петербург. У Хармса это задано самим названием пьесы. Она начинается и кончается разговором между основателем города Петром I и завершающим его имперскую историю Николаем II. То же самое у Егунова. Пьеса начинается с «Горба над Зимней канавкой» и кончается монологом героя: *Пронизан город мне родной / мечтой немислимой одной*. В повести Вагинова петербургская тема задана самим сюжетом. Здесь, в бывшей столице, происходит действие, герои прогуливаются по набережным Невы, топография города узнаваема, о Петербурге и Ленинграде речь идет и в репликах персонажей, и в авторском тексте. У Кузмина единственного Петербурга как такового нет, но нельзя не заметить, что «картинки» отмечены той эрудицией, насыщены тем детальнейшим знанием исторического быта самых разных эпох, который был особенно характерен для петербургской интеллигенции Серебряного века.

Во всех перечисленных произведениях Петербург выступает как воплощение традиции, истории и, прежде всего, культуры, обертонально пронизанной античностью или, во всяком случае, помнящей о своих антично-западноевропейских, римски-палладианских корнях и истоках. У Кузмина историко-культурная ориентация вполне очевидна, мотивирована самой тематикой «изразцов». Вот как пишет публикатор одного из них (наиболее для нас интересного) Н. А. Богомолов: «Показательно даже само перечисление эпох, описанных в разных “новеллах”; античность (и в ее бытовом, и в ее мифологическом аспектах), Россия XIX века, предреволюционная действительность и современность. Всё это — эпохи для Кузмина близкие и дорогие, о них он много и любовно писал»<sup>28</sup>. Запомним последнюю фразу. Именно эти «близкие и дорогие», «много и любовно» описанные эпохи оказались в тексте «Печки в бане» обсценно вывернутыми наизнанку (*...ну а мне — соленой пеной по губам...*).

Атмосфера утонченной культуры господствует и в повести Вагинова. С ней связаны профессия героя, историка, искусство-

веда и книжника, темы разговоров, круг упоминаемых имен, как бы парящий над происходящим образ античного юноши Филострата. Подробно нам придется о нем говорить ниже. Отметим, однако, что этот обобщенно античный образ, условно обозначенный именем нескольких примечательных деятелей культуры поздней античности, возник у Вагинова неслучайно. Он был близким знакомым и в каком-то смысле учеником известных в Ленинграде этих лет филологов-классиков; античными мотивами пронизана его лирика того же периода<sup>29</sup>; для поэтики повести характерны пассажи, вроде следующего: о распутной и подчеркнута неаппетитной вечеринке один персонаж говорит другому — «вспомни вчерашнюю ночь <...> когда Нева превратилась в Тибр, по садам Нерона, по Эсквилинскому кладбищу, мы блуждали, окруженные мутными глазами Приапа» (Вагинов, с. 33).

Своеобразной историко-культурной аурой отмечена и атмосфера пьесы Хармса. Вокруг двух петербургских монархов, первого и последнего, сосредоточены намеки на жестокости Петра при основании города, мелькают аристократические имена (вроде князя Мещерского); эпизодические персонажи, играющие роль опоры трона, носят имена немецкие, как бы напоминая о балтийских и германских выходах от Бирона до Клейнмихеля.

Наконец, пьеса Егунова исполнена историко-литературного цитатного материала, явного и скрытого в подтексте, в игре ассоциаций. Для поэтики пьесы характерны, например, такие слова главного персонажа — Унтера (стихи 651–655): *Ходить, бродить без цели — / печаль моя легка, / светло меня пригрели / златые облака*, представляющие собой своего рода миниатюрную антологию русской классики. «Печаль моя легка» (при открывающем следующую строку «Светло») явно отсылает к пушкинскому «Печаль моя светла...», «Ходить, бродить без цели» — одновременно и к Тютчеву («Бродить без дела и без цели»), и к Блоку («Хожу, брожу понурый»). Ассоциации распространяются не только на классику, но и на поэзию, автору современную. Ср. стихи 1564 и сл.: *Сквозит приветливая мгла, / в деревьях сок внутри ствола / течет, не думая о небе. / Он соли горькие земли / до самой кроны подымает, / и горечь в воздухе играет* — со строфой из стихотворения Заболоцкого «Весна в лесу»: *В каждом маленьком растеньице, / Словно в колбочке живой, / Влага солнечная пенится / И кипит сама собой*<sup>30</sup> и с началом второго раздела

«Часослова» Рильке: Des Sommers Wochen standen still, / es stieg der Bäume Blut...<sup>31</sup>

Обращает на себя внимание и никак сюжетно не мотивированная зарисовка, воспроизводящая «Прогулку заключенных» Ван Гога (стихи 982–991). Свое место в этой культурной ауре занимают античные мотивы, на которые обратили внимание первые публикаторы пьесы: «Заметим прелестную древнегреческую кальку “над моим *милым* челом”, “многоплывную” Зимнюю канавку, обращение к Венерам и Амурам, отсылающее к Катулле (Lugete, o Veneres Cupidipesque)...». Существенно и продолжение этой фразы во врезке публикатора Н. Казанского: «...без труда видны Гёте, Бодлер, Верлен, Рильке, переведенные в русскую ассоциативную систему...».

С Петербургом как воплощением культурной традиции с ее имперскими и классическими обертонами сопоставлен Ленинград как воплощение и концентрация Новой Жизни. «Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается — автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер» (Вагинов, с. 20). Несмотря на уверения в том, что «Ленинград нас не касается», сопоставление его с Петербургом возникает в повести Вагинова на каждом шагу. «А во дворе, под окнами, пионеры играли в пятнашки, в жмурки, иные ковыряли в носу как самые настоящие дети, и время от времени пели: мы новый мир построим, или: поедем на моря... И при виде их такое уныние овладевало петербургскими безумцами, что они бесслезно плакали, поднимали плечи, сжимали пальцы» (Вагинов, с. 100). У Хармса вся пьеса построена на исчезновении жестокого и героического города, построенного Петром, и обретении им теперешнего своего вида. При этом дихотомия Петербург — Ленинград так до конца и остается неразрешенной, несмотря на попытки каждой группы персонажей утвердить свое имя города: Николай II / *Мария Павловна / приехала в столицу к жениху.* / — Комсомолец Вертунов / *В какую столицу?* / — Николай II / *В Петербург.* / — Щепкин / *В Ленинград, Ваше величество.* / — Комсомолец Вертунов / *В какой такой Петербург?* / — Николай II / *В город Пе-тер-бург* (Хармс, с. 527).

Суть противопоставления Петербурга и Ленинграда отнюдь не в контрасте былого величия и современного ничтожества или наоборот, а в гротескном уравнивании и бесчисленных взаимных переходах мертвого прошлого, мертвой традиции и пустой вуль-



гарности «наших дней». Как было предварительно и бегло отмечено выше, в разбираемых произведениях они сливаются в единой фантазмагории. Такое взаимное исчерпание ощущалось в атмосфере времени и за пределами разбираемого круга авторов, в особенно отчетливой форме, например, у близкого к данной группе Заболоцкого. Достаточно напомнить о его сборнике 1929 года «Столбцы» и о включенном в него, например, стихотворении «Новый быт» (1927).

В пьесе Хармса лейтмотив Николая II — боязнь сквозняков. Тема эта развивается неким Ваней Щепкиным — отчасти придворным, отчасти носителем фольклорной, народно-песенной стихии (травестия Есенина?). Он всё время охраняет царя от сквозняков, но тщетно, ибо сквозняки — это не просто ветер, а овладевшие действительностью неодолимые монстры — Зверь, Пугалка, Чудовище и пр. Они поют: *Мы любимцы сквозняка, / сквозняка, сквозняка, / мы летим издаleká / далеká ká* (Хармс, с. 523). В их царстве исчезают все контрасты, всё стабильное и определенное; всё есть, и всё в то же время — собственная противоположность. Николай II как будто остается царем, но в то же время служит в больнице; он общается с комсомольцем Вертуновым, фамилия которого — смысловой вариант Перевертышева. В конце пьесы он женится на Катеньке, которую вводит Петр I и в образе которой заложено как плебейство Екатерины I, делающее Катеньку подходящей спутницей комсомольца, так и монарший титул, связывающий ее с Петром и с городом, им основанным. Тема оборотничества кульминирует в центральном образе пьесы — Обернибесове с его двусмысленной фамилией; чтение Обернибесов роднит его с иерархией военно-придворных чинов, Обернибесов — с бесовским двойничеством. Тема обыграна в одной из песенок Щепкина, которая начинается строкой «Жил разбойник под горою...», а кончается тем, что тот же разбойник существует уже не «под горою», а как «печальный житель», который «над горой <...> теплит белую свечу» (Хармс, с. 495; ср. там же, с. 520, слова Марии). В конце пьесы демонический Обернибесов претерпевает новую метаморфозу, становясь банковским служащим.

В «Беспредметной юности» Егунова ситуация, в сущности, та же. Есть реалии традиционного Санкт-Петербурга — Зимняя канавка, прочно ассоциированная с ней в обыденном сознании после оперы Чайковского Лиза — изначально пушкинская Ели-

завета Ивановна, есть некий старорежимный, облаченный в мундир Фельд, есть статуи в Летнем саду. И есть постоянная модуляция всех этих петербургских реалий в свою противоположность. Зимняя канавка превращается в зимнюю канаву, и именно ее, т. е. сточную канаву, славит Колокольный звон. Фельд, в первой редакции пьесы обозначенный как Фельдмаршал, — этимологический двойник Фельдшерицы, своеобразной вариации на тему актуального в те годы образа женщины-чекистки, и именно она хотела бы казнить своего однокоренного партнера. Подобно тому как «Канавка» становится «канавой», в вульгарную Лизку превращается пушкински-чайковская Лиза. Можно без труда показать, что тем же оборотничеством исполнена повесть Вагинова и уж во всяком случае «кафельные пейзажи» Кузмина: непристойность сцены купания девственной античной богини Дианы — в сущности та же «канавка» и «Лизка», в которых превратились их петербургские поэтические прототипы. Всё антично-петербургски-культурное вывернуто наизнанку и уравнено со своей ленинградски-затрапезно-агрессивной противоположностью.

Из бесконечного уравнивания ценностей с их антонимами, из размывания всех объективных, разумных, устойчивых различий рождается чувство абсурда как подлинной стихии окружающего мира. Ключевую роль здесь играет найденное в пьесе Хармса, но, насколько можно судить, широко распространившееся в те годы в литературных кругах Ленинграда обозначение бывшей столицы именем Лепетербург. В этом поразительно удачно найденном искусственном неологизме соединены заявленный в первом слого «Ленинград», в последнем — «Петербург», соединяющие их «ветер» и, главное, река забвения, погружения в беспомысленность и безразличие — Лета античной мифологии.

Мотивы возникновения поэтики абсурда в произведениях данного круга сложны. Некоторую роль могло играть желание укрыться от цензуры. Им, может быть, навеяны стихи 905–981 в «Беспредметной юности». Столкновение российски-усадебно-поэтично страдающей Лизы с террористской примитивностью Фельдшерицы изложено так, что никакой цензор действительно ни о чем догадаться не мог. Был и другой источник — стыдливость страдания. А.Н. Егунов писал о ней прямо в авторской врезке к публикации пьесы, которая готовилась в 1950-е годы: «Мучительность переживаний из своеобразной стыдливости

прикрыта шутливостью». То же чувство явственно ощутимо и в повести Вагинова. По-видимому, был, однако, и третий источник — абсурдистская атмосфера времени, социального и культурного контекста: Заболоцкий «Столбцов», Булгаков времени «Гудка», обэриуты и многие другие. Эта сторона дела сильно и ярко описана в заметке Б.М. Констриктора, опубликованной в сборнике, посвященном Кузмину, — настолько сильно и ярко, что это оправдывает пространную выписку<sup>32</sup>. — «Одним из парадоксов послереволюционного периода было отмеченное многими современниками преобразование города. “Это красота временная, минутная, за ней следует страшное безобразие распада. Но в созерцании ее есть невыразимое, щемящее наслаждение” (Вл. Ходасевич). Эта экстремальная точка в существовании бывшей столицы стала ядром таких произведений, как сохранившаяся во фрагментах “Комедия города Петербурга” (1926–1927) Хармса, “Козлиная песнь” (1928) Вагинова и др. Историческое время и городское пространство образуют здесь нерасторжимое единство того inferнального сознания современников, которое с олимпийским безразличием позволяет облечь наблюдаемый ими феномен как в трагическую, так и в комическую упаковку названия <...> Почти физически воспринимаемое современниками завихрение истории привело к созданию нового специфического хронотопа литературы 1920-х годов, в котором история либо принципиально заумна, либо неизбывно парадоксальна.»

Такой взгляд полностью подтверждается текстом разбираемых произведений. Ярче всего в данном отношении, разумеется, пьеса Хармса. Атмосферу комедии многообразно составляет общее безумие. Щепкин прибегает из Москвы и докладывает, что он там видел; «...а там всё так же, как и у нас. Такие же дома и люди. Говорят только наоборот. “Здравствуйтесь” — это значит у них “прощайтесь”. Я и побежал обратно» (Хармс, с. 502). Все ждут появления Обернибесова: Николай II / *Ну, где же он?* / — Щепкин / *Вон там шагает по мосту.* / — Князь Мещерский / *Помоему, это лошадь.* / — Щепкин / *Нет, вон там.* / — Николай II / *Ах да, теперь я вижу, / в руках он держит колокол.* / — Князь Мещерский / *Не колокол, а выстрелы* (Там же, с. 504).

Какая-то дама (отголосок Софьи Перовской?) убивает какого-то Крюгера — по-видимому, олицетворение придворных немцев. Его тело вносят факельщики и поют:

Умер Крюгер как полено  
ты не плачь и не стони  
вон торчит его колено  
между дырок простыни.

Он лежит и не вздыхает  
он и фыркает и рад  
в небе лампа потухает  
освещая Ленинград.

Таких вещей в пьесе бесчисленное множество.

Несколько иной характер носит та же поэтика в пьесе Егунова. Абсурдны здесь не ситуации и реакции персонажей, а — гораздо ближе к поэтике Заболоцкого или Введенского — сами сочетания слов, их смысловые переключки и обертоны, фольклорно-уличные ассоциации. Таков, например, разговор Фельда с каким-то протоиереем:

#### Ф е л ь д

...Ах, в парке я сажу мешком,  
по чужой томясь весне,  
вижу это не во сне:  
стан охвачен ремешком,  
шпоры звякают упруго,  
что ни встреча, то супруга:  
ежедневная жена  
вроде ужина нужна.  
О как он, неженатый, нежен,  
как, нежный, вечно неженат,  
в чередованьи встреч небрежен  
среди Жень, Мань, Тань и даже Нат.

#### П р о т о и е р е й

Среди Жень? Добрый день!

#### Ф е л ь д

Ах, какие были Лизы...

Протоиерей

Ризы? Новые, мои?  
Ризы новые, шелковые,  
узорчатые.

Фельд

Так и я, когда в мундире,  
я тогда не в этом мире,  
не в себе и не в квартире,  
тип теряю я и пруть.

Протоиерей

Чтобы быть или не быть?  
Тип теряю, тип теряю!  
Пляшущий непроизвольно,  
золотой я треугольник  
иль на алтаре подсвечник  
с пламенем колеблемым, но вечным.

(Егунов, стихи 191–217)

В миниатюрах Кузмина абсурд задан каждый раз самой ситуацией. О своеобразном и как бы сублимированном абсурде, который разлит в повести Вагинова, сгущаясь к ее концу, нам придется говорить ниже в связи с темой НЭПа.

К перечисленным выше смыслам абсурдистской поэтики надо добавить еще один, для нашей темы основной. Абсурд и заумь — практическое отрицание антично-классицистического начала города, на фоне которого и в связи с которым разворачивается действие. Петербургская античность предполагала соотнесенность с идеалом государственного разума и тем самым — единства, предполагала соотнесенность с геометрией петровского замысла. Невнятица и абсурд, разрушающие всякую геометрию и всякий единый разум, подтверждали и скрепляли, если не прямо, то обертонально, конец классического Петербурга, представляли собой издевку над самим его духом и историческим смыслом.

После абсурдистски извращенной сращенности с собственной противоположностью петербургская античность знает на

своем пути к исчезновению еще один поворот темы. Ведь в абсурде есть издевка над собой и своими ценностями, а тем самым и сохранение себя через трагизм подобного осознанного самоотрицания. Следующий шаг состоял в утрате чувства остроты общественно-культурных противоположностей, а тем самым и в утрате способности к трагизму: пришедшая вместе с НЭПом атмосфера глухого благополучия в своем повседневно бытовом течении растворяла любые контрасты, не оставляла им места, погружала во всепримиряющую стихию частной жизни. Почти во всех разбираемых произведениях обнаруживается ближе к концу своеобразный перелом сюжета. В повести Вагинова перелом даже довольно точно датируется 1924 годом (см. с. 132). Абсурд почти во всех случаях господствует в той части сюжета, которая остается до этой даты, ассоциируясь тем самым — не в исторических датировках, а в эмоциях и воспоминаниях — с эпохой военного коммунизма. Затем — не гибель, не уход, а забвение (вспомним мотив Леты в возникшем вскоре после этого слома наименовании бывшей столицы Летербургом). Тема эта требует некоторых разъяснений в развитие общих соображений, изложенных в начале настоящих заметок.

Самый общий и самый глубокий смысл античной традиции в западноевропейской и русской культуре всегда состоял в сохранении (и создании) наряду с эмпирической действительностью образа действительности нормативной, т. е. образа культуры как таковой — Культуры. Поэтому рядом с народными языками и как бы над ними звучала и утверждалась латынь, рядом со стремящейся к искренности и непосредственности лирической поэзией и как бы над ней — риторика (и риторические модели в самой лирике), рядом с романом XVII—XVIII веков как эпосом частной жизни и над ним — трагедия на мифологические, антично-исторические и государственные сюжеты, над Серебряным веком — величественная тень Золотого. Поэтому классическая традиция, с одной стороны, всегда была чревата опасностью оторваться от жизни, окостенеть в условности классицизма, а с другой — сами интересы и смыслы живой развивающейся действительности порождали протесты против такого окостенения. Отсюда возникали литературные манифесты, требовавшие реабилитировать достоинство национальных языков, от Дю Беллэ до Ломоносова, отсюда — спор древних и новых от Буало до Дидро<sup>33</sup> (в который, кстати говоря, вписан и Фальконе как создатель Медного всад-

ника<sup>34</sup>), отсюда же неслыханный успех вещей из Помпейских раскопок, которые к концу XVIII столетия разошлись по всей Европе и России: возвышенной античности революционных идеалов и классических трагедий они противопоставили античность повседневного быта — кресел и стульев, ваз и лож, светильников и хитонов<sup>35</sup>.

Однако суть дела здесь состояла в том, что классическая традиция, веками противостоя повседневной действительности, в то же время корректировала ее и тем самым в нее проникала, создавала их противоречивую диалектическую связь, их сплав. Конец XVIII и первая треть XIX века характеризуются особым модусом духовного существования. Классическая культура здесь как бы еще успешно переваривает потенциально враждебные себе импульсы повседневной жизни<sup>36</sup>, а повседневная жизнь принимает в себя и в особом, утонченном, стиле сохраняет импульсы антикизирующей классики и реагирует на них. Таков быт Директории, представленный на знаменитом портрете госпожи Рекамье, кисти Давида, и быт русских особняков, описанный в «Записках» Ф.Ф. Вигеля, таков ранний бидермайер от дома Кирмс-Краков в Веймаре до дома купцов Золотаревых в Калуге. Таков и неоклассицизм Серебряного века. Но соединение это возможно было до тех пор, пока сама жизнь несла в себе инстинкт самоорганизации и, следовательно, внутреннюю соотнесенность с нормой, потаенно жаждала преодоления хаоса и обретения формы и, прежде всего, античной как формы *par excellence*. Феномен Петербурга как духовной формы жизни рождался из этого инстинкта и сохранял свой культурно-исторический смысл, пока жив был этот инстинкт. Пока Петербург оставался Петербургом, городом Медного всадника и Петропавловской крепости, Росси и Пушкина, Добужинского и Мандельштама, воля «проселка», как сказал бы Хайдеггер, ему не была дана. Он мог сколько угодно поносить свой классицистический образ, но обрести от него свободу, обрести Иное не мог.

В XX веке эта противоречивая связь и единство распадаются прежде всего в силу того, что к иным горизонтам и иным структурам вышла сама историческая жизнь. Воля «проселка» нарастала и тем самым всё меньше оставалось места для стройности и формы. Описанное духовное состояние петербургской интеллигенции Серебряного века и как ее отрицающее продолжение — скрытая за гаерством и абсурдом тоска Вагинова или Егу-

нова еще сохраняли эти связь и единство, были последним их проявлением. С НЭПом к этим людям впервые пришло осознание воцарившегося в Петербурге «Нового быта». Он больше не нес в себе ни в прямой, ни в извращенной форме жажды классики, жажды петербургского начала русской культуры. Он был торжеством частной повседневности, в которой все бывшие противоположности хотя и сохранялись, но утрачивали свой исходный подлинный смысл. Отсюда — дата большинства разбираемых произведений — 1927–1928 год, акме НЭПа. И отсюда же — проходящая почти во всех них тема глухого растворения Санкт-Петербургской классики, самого образа города и его «духовной формы» в частном существовании.

У Хармса тема нэповского всепримирения и обыденности представлена в сцене с двумя бывшими белыми офицерами. Один из них произносит речь о вере, царе и отечестве, после чего оба предаются бессмысленной пляске. Другой офицер говорит первому: *Ты смешон и старомоден, / рассуждаешь невпопад, / ручеек из самовара / принимаешь за водопад. / Ты возьми с меня пример, / я среди житейских волн / стал хороший землемер / и работаю как вол. / Жизнь полная труда / мне приятна и мила, / так и ты иди туда, / куда всех революция привела* (Хармс, с. 513). Та же тема проходит и в связи с упоминавшимся выше превращением Обернибесова. Некогда носительница семейного императорского имени Мария Павловна (Николай II вспоминает о времени, когда *повесился великий полководец, / когда прекрасная Мария горевала / и клавиши лежали под рукою* — Там же, с. 492) теперь приезжает в «Летербург», чтобы сочетаться законным браком с Обернибесовым. Его теперь зовут Кирилл Давыдыч Трехэтажный — *он служит в банке, / старший счетовод / <...> он ходит, милый мой, с корзинкой на плече* (Там же, с. 524–525).

У Егунова тема жизни как заводи доверена особому персонажу — Ящерице. Её текст, однако, вырастает из мотивов, ведомых и другим героям. — *Унтер / лишь бы был судьбою дан / чаю крепкого стакан / из гранёного стекла. / Пусть бы тихо протекла / вся очередная мгла, / все очередные тучи...»* (Егунов, стихи 176–81). Монархический Фельд вкушает наслаждения прогулки *<...> в прекрасном Петербурге, / в Петербурге-городке / вдоль по Лете по реке* (стихи 306 и 494–497). Даже романтическая Лиза проходит через те же соблазны: *Пока что рядом с лавкою, / над Зимнею канавкою / прославленной чернявкою / я прочно угнездилась* (стихи



451—454). У них, однако, рано или поздно частное существование прорастает иными потенциями и зовами. О них у нас вскоре будет подробный разговор. Повседневная же непосредственная реальность всего описанного настроения, всей действительности, его порождающей, передана автором Ящерице. Из ее монологов самый выразительный, пожалуй, заключен в стихах 1187—1227):  
*...Пролил горький голубочек / лишних слез немало бочек, / он исходит в жалком плаче, / ну а я совсем иначе: /хоть и с мечтою зыбкою, / но всё же не безумная, / ползу я здесь под липкою, / про пользу, пользу думая, / проползу, проползу, / мечту, мечту / лишь как теплый тулуп / признаю и т. д.*

В «Кафельных пейзажах» Кузмина литературное мастерство автора яснее всего видно в том искусстве, с которым воссоздана специфическая атмосфера бани. В смеси тепла, какого-то распаренного телесного благодушия и непристойности особым образом преломилось нечто очень существенное в атмосфере времени. Может быть, отсюда же и «банные» рассказы Зоценко.

Наиболее полно и глубоко раскрыта тема у Вагинова. Движение ее определяет композицию повести, проходя через два поворота сюжета. Первый приходится почти точно на середину книги и суть его в том, что он отделяет годы военного коммунизма и «университета» от «наступающих мира и тишины». При взгляде из владений «мира и тишины» становится странно привлекательным время ушедшее, описанное в первой половине книги, — время резкого и острого столкновения с действительностью, неаппетитность и фатоватый дендизм которого, как выясняется, сосуществовали с «мечтой», где сама вполне осознанная персонажами неаппетитность их поведения была изнанкой боли, а боль — залогом существования некоторой трансцендентной, заоблачной реальности светлого мира культуры (см.: Вагинов, с. 135; 184).

Но ближе к концу наступает второй поворот сюжета (с. 187 и след.). Если в первой части царило острое ощущение поругания культуры извне и изнутри, а во второй — погружение в жизнь, пережитое как отречение от культуры при сохранении образов античной классики и бывшего города в виде смутных воспоминаний, эти образы растворяющихся, но и не дающих им окончательно исчезнуть, то в третьей части они просто начисто пропадают. Перед нами город, где противоположность Петербурга и Ленинграда снята, где живут и действуют люди, ничего не знающие или, вер-

нее, ничего не помнящие о Санкт-Петербурге, культуре, античности, странном юноше Филострате. Принципиально, онтологически иная действительность, в которую они перемещены, не лишена своей привлекательности. Над ней даже расстилается «сладчайшее петербургское небо, бледненькое, голубенькое, слабенькое». Но вся она, эта действительность — не то, не про то и ничего не знает «про то». «Автор всё время пытался спасти Тептелкина, но спасти Тептелкина ему не удалось» (с. 205). Теперь герой женат на той, кто в первой части была Мусей, ныне же стала Марьей Петровной и которая «страшно заботилась о Тептелкине. Она следила, чтобы он вел только нужные знакомства. — Мы ведем только нужные знакомства, — иногда говорила она. — Ведь ненужные не нужны. Не правда ли? И Тептелкин, помолчав, отвечал обычно, шевельнув губами: Да, ненужное — не нужно, конечно». Теперь он был лыс и частенько спешил «лысый, в книжный магазин, как за водой живой. — Не правда ли, Марья Петровна, мы не можем жить без Цицерона, — говорит он и греет ноги у кафельной печки. А огонь трещит, трещит» (с. 195). Наконец, умерла и Марья Петровна, и «совсем не бедным клубным работником стал Тептелкин, а видным, но глупым чиновником <...> Он кричал на бедных чиновников и был страшно речист и горд достигнутым положением». Так жил Тептелкин, по словам автора, «после отречения», — хотя в тексте повести, в фабуле никакого отречения не было.

Разобранные произведения говорят о конце Санкт-Петербурга, последней цитадели русской античности, и тем самым — об исчерпании античного компонента русской культуры. Компонент этот исчерпан в них как бы дважды — в абсурде и в частном характере существования. То и другое — вещи не противоположные античному канону культуры и не отрицающие его, а просто-напросто его упраздняющие. И вот тут-то неожиданно стало выясняться, что потребность в такой жизни и соответственно в такой эстетике и литературе, которые способны восполнить часть до целого, напомнить частному существованию (по определению всегда неполному и потому ущербному) о норме целостного бытия человечества и культуры, упразднена быть не может. Так возникает в «ленинградской античности» 1920-х годов еще один мотив — мотив неприметного, но уловимого, неизбежного возвращения в жизнь тех веяний той самой переосмысленной, растворенной в духовном опыте России и всё же верной своим началам

античности, уход которой казался — и был — окончательным и безвозвратным.

У Кузмина этот мотив отсутствует. Античность исчерпывается своей изнанкой, где «из черных дыр зияет срамота». В пьесе Хармса, переполненной ощущением абсурда, с античностью, с классикой и имперской столицей несовместимого, интересующий нас мотив лишь чуть намечен в заключительной реплике Николая II. Окружающие наперебой напоминают ему о том, что Петербурга больше нет. Но последний царь, уходя «с болот в бесславии своем», прощаясь с Россией и с «потухающей жизнью», внятно и раздельно утверждает столицей именно его: «Петербург».

У Егунова мотив неизбежности антично-классического петербургского начала нарастает на протяжении всей пьесы, достигая кульминации в заключительном эпизоде. Лиза в возможность возвращения этого начала в какой бы то ни было форме не верит, жить же без Зимней канавки и города, ей сродного, не может. Заключительные слова драмы принадлежат ей: *Неотвратный, неотвратный / я свершаю путь обратный, / чтобы жить среди психей*. Ключевое слово здесь — психей, т. е. души умерших, которые в виде бабочек порхают по ветру в загробном мире. Они живы, хотя и представляют души умерших, и живы не только телесно, но и в высшем смысле. Психейя — возвращающийся образ литературы самых разных эпох, от Апулея до С. Аксакова. Не чужд он был и времени, когда создавалась «Беспредметная юность», — чтобы убедиться в этом, достаточно перечитать стихотворение Вагинова «Психейя», опубликованное примерно тогда же, когда писалась пьеса. В отличие от Лизы, главный герой пьесы, к концу ее полностью сливающийся с автором, ощущает присутствие и силу возрождающей Город и его классические ландшафты «немысливой мечты»:

Но где же акт последний, пятый?  
Лишь парк кругом, обломки статуй,  
а то, что заросли аллеи,  
делает парк еще милее.  
Пойдем, пройдемся, там безлюдно.  
Как трудно жить, и всё ж как чудно!  
<...> и горечь в воздухе играет  
и просится к тебе в окно.  
О как в нем всё отражено!

Оно, закатом быв озарено,  
столь обольстительно блистает,  
что в город городок бросает,  
и невещественный поток  
вновь сердце бедное увлек.  
Пронизан город мне родной  
мечтой немислимой одной,  
иному, может, неприятной,  
но пламенеющей, закатной.

(Егунов, стихи 1558–1580)

Обратим внимание на слова «что в город городок бросает», где имеется в виду юношеская поэма Пушкина «Городок», в которой очерчен круг чтения молодого Пушкина, вобравший в себя всё богатство европейской литературы от Вергилия до Вольтера — весь «невещественный поток». Архаическое «быв» в одной из предшествующих строк подчеркивает классичность ломоносовски-петровских ассоциаций, которые призван возбудить монолог автора-героя о «родном городе». Неизбывность антично-классического начала культуры, присутствие его и после ухода в виде трудноуловимых флюидов и смутных воспоминаний, преследующих «петербургских безумцев», постоянно обнаруживается в повести Вагинова. Через всю первую часть книги проходят упоминания о Филострате, сливающиеся в единый, хотя и размытый, поэтически зыбкий образ. — «Гулял ли Тептелкин по саду над рекой (т. е. по Летнему саду, со статуями. — Г. К.), играл ли в винт за зеленым столом, читал ли книгу — всегда рядом с ним стоял Филострат. Неизреченной музыкой было полно всё существо Филострата, прекрасные юношеские глаза под крылами ресниц смеялись, длинные пальцы, унизанные кольцами, держали табличку и стиль. Часто шел Филострат и как бы беседовал с Тептелкиным. — Смотри, — казалось Тептелкину, говорил он, — следы, как Феникс умирает и возрождается. И видел Тептелкин эту странную птицу с лихорадочными женскими ориентальными глазами, стоящую на костре и улыбающуюся» (Вагинов, с. 24–25).

Выше мы пытались определить, почему Филострат исчезает из второй части книги по мере погружения героя в серое безразличие частного существования. В еще более истонченном виде, однако, античность, Филострат и классицизм как стихия города

на Неве продолжают ощущаться до конца книги. Они озаряют всю повесть целиком, благодаря ее гениально найденному заглавию. Козлиная песнь — это буквальный перевод древнегреческого *τραγῳδία*, т. е. «трагедия», что сразу задает античную тональность произведения, и притом не в государственно римском, а в сельско-греческом, феокритовском, квази-бытовом ключе. Как древнегреческая трагедия, «Козлиная песнь» есть рассказ о скорбных следствиях сдвигов в мифолого-исторической структуре мира и о человеческой катастрофе, ломке судеб. Но «козел» дан русскому читателю и непосредственно, а не только в составе этимологически непрозрачной транслитерации. В русском просторечии козел — это и дурно пахнущая полукомическая похоть, разлитая в первой части повести, и средство несколько гаерски снизить высокое греческое понятие «трагедии». На последних страницах книги, однако, проступает в этом слове и еще один смысл: козел — животное, которое в любых условиях готово до конца бодаться — с людьми, с дубом, со стеной, хотя и бессмысленно, но упрямо. «Тептелкин сидел в своем кабинете-садике, опустил книгу и не мог сосредоточиться <...> Ассоциации сменялись ассоциациями, то солнце ему напоминало арбуз, то козел, бодавший кирпичную стену, вызывал в нем неотчетливое представление о другом козле.» — Наверное, о том козле, что гротескно мерещился в высоком древнегреческом слове каждому, кто сжился с античными образами и их отражениями в культуре последующих веков, кто убедился, что они навсегда ушли из окружающей жизни, но в последний момент так и не смог поверить в это до конца.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Александр Блок в воспоминаниях современников. — М., 1980. С. 186–187.

<sup>2</sup> *Иванова Е.В.* Александр Блок после Октября: идейное самоопределение и особенности творческого развития. Автореф. дисс. ... д-ра фил. н. — М., 1993. С. 7.

<sup>3</sup> Мысль эта развита в статье: *Левин Ю.И.* Заметки о «крымско-эллинических» стихах Манделштама // Манделштам и античность. Сборник статей. — М., 1995. С. 77–103 (в первую очередь, с. 81–82).

<sup>4</sup> *Флоренский П.* Троице-Сергиева лавра и Россия / Жизнь и житие Сергия Радонежского. — М., 1991. С. 275.

<sup>5</sup> О том, что «истоки русской культуры носят вселенский характер», недавно особенно убедительно писал И. Экономцев. см.: *Протоиерей Экономцев И.* Исихазм и восточно-европейское Возрождение // Московская патриархия. Богословские труды. Сборник 29. — М., 1989. С. 59–73 (в первую очередь, с. 71).

<sup>6</sup> Основополагающее определение классического принципа в античной культуре см. в «Эстетике» Гегеля (Т. II. М., 1969. С. 149). Та же мысль применительно к Древнему Риму — в работах автора, в первую очередь: *Кнабе Г.С.* Понимание культуры в Древнем Риме и ранний Тацит // История философии и вопросы культуры. — М., 1975. С. 86 и след.; *Кнабе Г.С.* Категория престижности в жизни Древнего Рима // Быт и история в античности. — М., 1988. С. 143–169.

<sup>7</sup> *Андрей Белый.* Петербург. — М., 1981. С. 10.

<sup>8</sup> О Чарльзе Камероне в связи с проблематикой, обсуждаемой в настоящей статье, см.: *Немировский А.И.* Поговорим о Риме... // *Мандельштам и античность...* С. 130, а также: *Швидковский Д.* Архитектор Чарльз Камерон // *Наше наследие.* 1989 (конвюлют). С. 787–797.

<sup>9</sup> *Виллинбахов Г.* Санкт-Петербург — «военная столица» // *Наше наследие.* 1989. № 1. С. 16–22.

<sup>10</sup> Константин Батюшков. Прогулка в Академию художеств. Письмо старого московского жителя к приятелю в деревню его Н. // *Батюшков К.* Избранная проза. — М., 1987. С. 97.

<sup>11</sup> Материалы этого рода тщательно собраны в книге: *Пунин А.Л.* Архитектура Петербурга середины XIX века. — Л., 1990. С. 14–30.

<sup>12</sup> *Толстой А.К.* Портрет. Поэма // *Толстой А.К.* Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. Стихотворения. — М., 1963. С. 544.

<sup>13</sup> *Гоголь Н.В.* Петербургские записки 1836 г. // *Полн. собр. соч.* Т. VIII. — б.м., 1952. С.179.

<sup>14</sup> *Достоевский Ф.М.* Записки из подполья // *Полн. собр. соч.* Т. V. — Л., 1973. С. 101.

<sup>15</sup> *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание // *Полн. собр. соч.* Т. VI. — Л., 1973. С. 89–90.

<sup>16</sup> *Некрасов Н.А.* Дружеская переписка Москвы с Петербургом // *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. Т. II. — Л., 1981. С. 52.

<sup>17</sup> См. переиздание: Л., 1990. С. 108–147; см. также: *Русские столицы. Москва и Петербург / Сост. А.Н. Замятин, Д.Н. Замятин.* — М., 1993. — 157 с. (Хрестоматия по географии России)

<sup>18</sup> *Бенуа А.* Мои воспоминания. Книга первая. — М., 1980. С.16

<sup>19</sup> «Современный Петербург теряет всё заметнее свой былой благородный характер, всё более становится шаблонным, европейским. Лишь общая дружная работа по застройке, лишь диктатура художественной власти в распределении мест построек и привлечении лучших сил спасут столицу и могут дать ей еще более мощный и прекрасный вид, чем она имела даже в лучшие свои дни Александровской эпохи <...> За последние два-три года закончены несколько зданий, не входящих в этот обзор; все они могут быть охарактеризованы тою симпатической чертою,

что по характеру обработки представляют продолжение неоклассических традиций 1905–1910 годов» (*Лукомский Г.К.* Современный Петербург. Изд. 2-е. — Пг., 1917. С. 28 и 25–26). «В общем, конечно, расцвет классического зодчества, именно на основании русского ампира, был велик. Значение его, и не только как реакции или переходной ступени, никто не отрицает.» И всё-таки в итоге, «несмотря на всё это, нельзя не признать расцвет нового классического зодчества в Петербурге» (Там же, с. 25–26).

<sup>20</sup> *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм (1916) // *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. С. 110, 108.

<sup>21</sup> Из стихотворения Александра Блока «Молитвы» с эпитафией из Андрея Белого: Наш Аргю! Стихотворение 1 «Сторожим у входа в терем...» (Впервые опубликовано в составе «Стихов о Прекрасной даме», 1905 г.)

<sup>22</sup> *Анциферов Н.П.* Из дум о былом. — М., 1992. Об И.М. Гревсе см. с. 165–179, об экскурсиях по Италии — С. 279–312.

<sup>23</sup> Наиболее показательны «Образы Италии» в целом (*Муратов П.П.* Образы Италии. Т. I–III. — Лейпциг, 1924; репринт — М., 1994), но и среди них как предельно чистый образчик исторического знания, характерного для интересующего нас круга интеллигенции, следует отметить главу «Чувство Рима» (указанное репринтное издание. Т. II–III. С. 9–23).

<sup>24</sup> Имеются в виду «Письма о христианском Риме» В. Эрна, печатавшиеся в 1912–1913 годах в сергиево-посадском «Богословском вестнике». С обсуждаемой точки зрения особенно характерны некоторые письма, в частности, воспроизведенные недавно в журнале «Наше наследие» (1991. № 2. С. 117–135).

<sup>25</sup> См. «Несобранный прозу» Кузмина (по изданию 1990 года, описанному в примеч. 27) и, в частности, такие включенные в нее тексты, как «Невеста. Римский рассказ», «Римские чудеса (главы I и II) и «Златое небо. Жизнь Публия Вергилия Марона, Мантуанского Кудесника».

<sup>26</sup> *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М., 1991.

<sup>27</sup> В дальнейшем ссылки на эти произведения даются прямо в тексте по следующим изданиям: *Вагинов К.* Козлиная песнь. — М., 1989



(Серия «Забытая книга»); *Хармс Д.* Комедия города Петербурга // Поэты группы «Обэриу». — СПб., 1994. С. 487–528 (Библиотека поэта. Большая серия. Изд. 3-е); *Егунов А.Н.* Беспредметная юность // Московский наблюдатель. 1991. № 12. С. 51–63; *Кузмин М.* Проза. Т. IX. Несобранная проза. — Berkeley, 1990.

<sup>28</sup> Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конференции (Ленинград, 15–17 мая 1990 г.). — Л., 1990. С. 199.

<sup>29</sup> См. стихотворения К. Вагинова, помещенные в упомянутом выше сборнике «Поэты группы «Обэриу»» (см. примеч. 27), а также рецензию Б.Я. Бухштаба на сборник стихотворений Вагинова, появившийся в 1926 г. (IV Тыняновские чтения. — Рига, 1990. С. 276–277).

<sup>30</sup> Из стихотворения 1935 года «Весна в лесу» // *Заболоцкий Н.А.* Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Большая серия. Изд. 2-е). — М.; Л., 1965. С. 73.

<sup>31</sup> *Rilke R.M.* Werke. Auswahl in zwei Bänden. Bd. I. 1959. S. 55.

<sup>32</sup> *Констриктор Б.М.* Открытие Петербурга // Михаил Кузмин и русская культура XX века... С. 108–109.

<sup>33</sup> Материалы «Спора» см. в книге: Спор о древних и новых. — М., 1985. Убедительный анализ — *Бахмутский В.Я.* На рубеже двух веков // Там же. С. 7–40.

<sup>34</sup> См.: *Кнабе Г.С.* Воображение знака. Медный всадник Фальконе и Пушкина // РГГУ; ИВГИ. — М., 1993. — 18 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 3).

<sup>35</sup> Противопоставление это долгое время воспринималось современниками болезненно. Модуляция мотивов, веками сопровождавших богов и героев, в повседневно-бытовую тональность переживалось как унижение и — как ни странно — как торжество мертвого инвентаря над живыми образами. Примечательна с этой точки зрения запись, сделанная Гёте 11 марта 1787 г. после посещения Помпей — «этого мумифицированного города, оставившего столь непривычное, полунеприятное впечатление».

<sup>36</sup> *Михайлов А.В.* Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX веков // Быт и история в античности. — М., 1988. С. 219–270.

<sup>37</sup> «Везде показались албатовые вазы с иссеченными митологическими изображениями, курительницы и столики в виде треножников, курульные кресла, длинные кушетки, где руки упирались на орлов, грифонов или сфинксов <...> Всё это пришло к нам не ранее 1805 года и по моему в этом роде ничего лучшего придумать невозможно. Могли ли жители окрестностей Везувия вообразить себе, что через полторы тысячи лет из их могил весь их быт вдруг перейдет в Гиперборейские страны.» (Записки Филиппа Филипповича Вигеля. Ч. II. — М., 1892. С. 40.)

**Препринтное издание**

**Георгий Степанович Кнабе**  
Гротескный эпилог классической драмы:  
Античность в Ленинграде 20-х годов

Оригинал-макет подготовлен  
в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ

ЛР № 020219, выд. 25.09.91  
Подписано в печать 22.05.96.  
Формат 60x84/16. Печ. л. 2.5.