



ПАВЕЛ ФЮКИН, СВЕТЛАНА КНЯЗЕВА

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ КУЛЬТУРНЫХ ГЕРОЕВ РУССКАЯ XIX-XX ВЕКОВ

ТОМ ПЕРВЫЙ

ПАВЕЛ ФЮКИН, СВЕТЛАНА КНЯЗЕВА

**Павел Евгеньевич Фокин
Светлана Петровна Князева
Серебряный век. Портретная
галерея культурных героев
рубежа XIX–XX веков. Том 1. А-И**

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11221802

Серебряный век. Портретная галерея культурных героев рубежа XIX–XX веков : в 3 т. ; [сост. П. Фокина, С. Князевой ; вступ. ст. П. Фокина, С. Князевой, Н. Шахаловой] : Амфора. ТИД Амфора; СПб; 2007

ISBN 978-5-367-00561-5

Аннотация

«Серебряный век» – уникальное собрание литературных портретов культурных героев конца XIX – начала XX века (поэтов, писателей, художников, музыкантов, представителей театрального мира, меценатов, коллекционеров и др., всего более семисот пятидесяти персон), составленных по воспоминаниям современников. Жанр книги не имеет аналогов, ее можно использовать как справочное издание, в то же время ей присуще некое художественное единство, позволяющее рассматривать целое как своеобразный постмодернистский исторический роман. Книга адресована всем любителям русской культуры Серебряного века.

Содержание

Портретная галерея Серебряного века	6
«И век серебряный как месяц золотой...»	8
А	14
АВЕРЧЕНКО Аркадий Тимофеевич	14
АГНИВЦЕВ Николай Яковлевич	17
АДАЛИС (урожд. Ефрон) Аделина Ефимовна	19
АДАМОВИЧ Георгий Викторович	21
АДАРЮКОВ Владимир Яковлевич	23
АЙХЕНВАЛЬД Юлий Исаевич	24
АЛЕКСАНДРОВ Анатолий Николаевич	26
АЛЕКСЕЕВ Алексей Григорьевич	28
д'АЛЬГЕЙМ Пьер	29
АЛЬТМАН Натан Исаевич	31
АМФИТЕАТРОВ Александр Валентинович	33
АНДРЕЕВ Василий Васильевич	35
АНДРЕЕВ Леонид Николаевич	37
АНДРЕЕВ Николай Андреевич	41
АНДРЕЕВА (в замужестве Бальмонт) Екатерина Алексеевна	42
АНДРЕЕВА (урожд. Юрковская, в первом браке Желябужская)	43
Мария Федоровна	
АНДРЕЕВА-ДЕЛЬМАС (урожд. Тищинская) Любовь	45
Александровна	
АНДРЕЕВСКИЙ Сергей Аркадьевич	46
Андрей Белый	48
АНИСИМОВ Юлиан Павлович	52
АНИСФЕЛЬД Борис Израилевич	53
АНИЧКОВ Евгений Васильевич	54
АННЕНКОВ Юрий Павлович	56
АННЕНСКИЙ Иннокентий Федорович	59
АНТОКОЛЬСКИЙ Павел Григорьевич	62
АРАБАЖИН Константин Иванович	64
АРГУТИНСКИЙ-ДОЛГОРУКОВ Владимир Николаевич	66
АРЕНСКИЙ Антон (Антоний) Степанович	68
АРЦЫБАШЕВ Михаил Петрович	70
АСЕЕВ (до 1911 Ассеев) Николай Николаевич	73
АУСЛЕНДЕР Сергей Абрамович	75
АХМАТОВА (урожд. Горенко) Анна Андреевна	76
АШУКИН Николай Сергеевич	79
Б	81
БАЖЕНОВ Николай Николаевич	81
БАКСТ Лев Самойлович	82
БАЛИЕВ Никита Федорович	86
БАЛТРУШАЙТИС Юргис Казимирович	89
БАЛЬМОНТ Константин Дмитриевич	92
БАЛЬМОНТ Николай Константинович	96
БАРТЕНЕВ Петр Иванович	97

БАТЮШКОВ Павел Николаевич	100
БАТЮШКОВ Федор Дмитриевич	101
БАУЭР Евгений Францевич	103
БАХРУШИН Алексей Александрович	105
БАШКИРОВ Борис Николаевич	108
БАЯН Вадим	110
БЕДНЫЙ Демьян	111
БЕЛ-КОНЬ-ЛЮБОМИРСКАЯ Нимфа Алексеевна	112
БЕЛОУСОВ Иван Алексеевич	113
БЕЛЫЙ Андрей	114
БЕЛЯЕВ Юрий Дмитриевич	115
БЕНИСЛАВСКАЯ Галина Артуровна	117
БЕНУА Александр Николаевич	118
БЕРБЕРОВА Нина Николаевна	123
Конец ознакомительного фрагмента.	124

**Серебряный век. Портретная
галерея культурных героев рубежа
XIX–XX веков: в 3 т. Т. 1. А – И**
***Составители Павел
Фокин, Светлана Князева***

- © Фокин П., Князева С., составление, вступительная статья, 2007
- © Шахалова Н., вступительная статья, 2007
- © Государственный Литературный музей, фото, иллюстрации, 2007
- © Трофимов Е., указатели, 2007
- © Оформление. ЗАО ТИД «Амфора», 2007

Портретная галерея Серебряного века

На культурной карте Москвы и Подмосковья легко найти Государственный Литературный музей – его многочисленные филиалы хорошо известны читающей, думающей, любознательной публике. Все они расположены в мемориальных домах, где жили и работали М. Ю. Лермонтов (Малая Молчановка, 2), А. И. Герцен (Сивцев Вражек, 27), Ф. М. Достоевский (ул. Достоевского, 2), А. П. Чехов (Садовая Кудринская, 6), В. Я. Брюсов (проспект Мира, 30), А. В. Луначарский (Денежный пер., 9), А. Н. Толстой (Спиридоновка, 2), Б. Л. Пастернак (Переделкино), М. М. Пришвин (деревня Дунино), К. И. Чуковский (Переделкино), И. С. Остроухов (Трубниковский пер., 17).

Особую радость и гордость у сотрудников Государственного Литературного музея вызвало открытие историко-литературной экспозиции «А. С. Пушкин и русская литература Серебряного века» – первого в России Музея литературы Серебряного века. Перед посетителями его двери распахнулись в юбилейном пушкинском 1999 году в доме, где с 1910 по 1924 год жил и работал один из мэтров Серебряного века – поэт, прозаик, критик, филолог-пушкинист Валерий Яковлевич Брюсов. Основой создания экспозиции послужили богатейшие фонды Государственного Литературного музея – рукописный, книжный, изобразительный. Стены залов украсили портреты писателей, выполненные В. Серовым, С. Малютиным, Л. Пастернаком, Л. Бакстом, Е. Лансере, Н. Кульбиным, Н. Вышеславцевым, Л. Бруни; пейзажи и натюрморты, жанровые и декоративные композиции В. Поленова, К. Коровина, В. Борисова-Мусатова, Ю. Судейкина, Д. Бурлюка, Н. Гончаровой, В. Татлина. В витринах расположились рукописи и прижизненные издания произведений творцов Серебряного века, бо́льшая часть из которых с автографами; знаменитые альманахи и журналы, изданные «Грифом», «Скорпионом», «Шиповником»; выразительные по своему оформлению афиши и программки того времени. Следует отметить, что при этом была использована лишь малая часть хранящихся материалов, относящихся к этому периоду.

Уникальность культуры рубежа XIX–XX столетий заключена, несомненно, в том, что ее возводили творцы разных взглядов на мир, на искусство как таковое, на форму и содержание. Но все вместе, дополняя и споря друг с другом, иногда до хрипоты, иногда до разрыва отношений, они и создали этот чудесный, наполненный парадоксами сплав под названием «Серебряный век», которым мы не устаем удивляться, восхищаться, который не устаем изучать, постигать.

В своем мемуарном романе «Мужицкий сфинкс» (1921–1928) один из представителей Серебряного века поэт Михаил Зенкевич писал: «...эти „тени“ были людьми из плоти, со своими грехами и достоинствами. Не казня и не возвышая их промахи, признаем очевидное – многих из них природа щедро наградила талантом творить и страдать. И они, используя личную отвагу, благородство, честность, творили и страдали». Что можно добавить к этому? Лишь вздохнуть сочувственно и благодарно.

Настоящее издание, подготовленное сотрудниками Государственного Литературного музея Павлом Евгеньевичем Фокиным и Светланой Петровной Князевой, бесспорно, уникально и по жанру, и по объему собранного материала. Впервые представлена галерея *литературных* портретов, которая не только дополнит уже имеющуюся живописную галерею, но и вводит в оборот огромное количество мемуарной литературы, затерявшейся в книжных хранилищах и библиотеках. Это, по сути, первая *хрестоматия* отечественной мемуаристики по одному конкретному направлению – характеристики деятелей Серебряного века, оставленные современниками. Все это проиллюстрировано фотографиями и шаржами из собрания Государственного Литературного музея. Перед читателем во всей полноте предстают «люди из плоти, со своими грехами и достоинствами».

Н. В. Шахалова

Генеральный директор

Государственного Литературного музея

«И век серебряный как месяц золотой...»

Казалось, он навсегда погрузился в пучину забвения. В новой социалистической действительности XX века ему не было места даже в памяти историков культуры. Его страсти, духовные поиски, прозрения и уж тем более ошибки скрылись под волной ненавидящего безразличия. Век, выразивший мечту и боль смятенной души России, ее ожидания и страхи, надежды и сомнения, всю ее нежность и трепетность, был оплеван и опозорен, изъят из библиотек и с полок книжных магазинов, запрятан в запасники и архивы спецхрана, снят с репертуара и исключен из образовательных программ. Вышвырнут в безвременье эмиграции. Стерт в лагерную пыль.

В его возвращение трудно было поверить. Но он вернулся. Воскрес. И вот уже наш молодой современник с ностальгией восклицает:

Мне б родиться не здесь, а в другой России —
Где Серебряный век серебром сорил,
Где пролетки в бессмертие уносили
Звонких гениев — бабников и кутил!

Где в элегию скрипок врывались бубны,
Где металась в горячке хмельной страна,
Где гремел Маяковского голос трубный
И стонала цветаевская струна¹.

Да, под этими романтическими строками сегодня подписались бы многие. Притягательность культурной эпохи рубежа XIX–XX веков исключительна. Восхищает ее интеллектуальное и духовное наследие. Завораживают судьбы творцов. Манит раскаленная атмосфера исканий, споров, экспериментов, непрерывного движения мысли. Энтузиазм, переходящий в экстаз. Увлеченность на грани жертвенности. Сильные чувства. Яркие поступки.

У бездны на краю...

В последние десятилетия усилиями многочисленных исследователей, публикаторов, издателей, музейщиков и библиотекарей, театральных и кинодеятелей, художников и музыкантов облик Серебряного века стал более зрим и понятен. Восстановлены в правах многие имена и события, возвращены в активную жизнь тысячи произведений поэзии, прозы, драматургии, музыки, живописи, постепенно проступают не только контуры, но и детали утраченной эпохи. Вместе с тем наряду с точным знанием, конкурируя и оттесняя его, неудержимо рвутся к читателю разного рода мифы и сплетни, байки и анекдоты (с бородой по колено). Культура Серебряного века, сама по себе насыщенная игрой и театром, оказалась благодатной почвой для всевозможных интеллектуальных паразитов и имитаторов. Под видом подлинника сплошь и рядом выставляется подделка. Миф о Серебряном веке силен как никогда.

Настоящая книга — попытка вновь обратиться к первоисточникам, услышать историю из первых уст. Хотя, конечно, воспоминания — тот еще документ! Человеческая память капризна и небеспристрастна. Даже самые ответственные и добросовестные мемуаристы не защищены от неточностей и ошибок. А кто-то и специально домысливает, фантазирует. Хорошо, когда это открыто заявлено, как у Г. Иванова («Петербургские зимы») или В. Катаева («Алмазный мой венец»), иногда ведь и со злым умыслом присочинят того, чего не было.

¹ Бондов Лев. Серебряная струна. М.: Издательство Цапина, 2003. — С. 34.

Все нужно проверять и перепроверять. А есть ведь еще и то, что называется личностным восприятием, от которого и вовсе никому не уйти. Но, проверяя, нужно и доверять. Ошибиться можно в датировке, в хронологии событий, в деталях и частностях, но всегда есть основа, которая не подлежит сомнению. И эта основа – *личность человека*, к которому мемуарист привязывает свои воспоминания, его внешность, душевный склад, характер, манера держаться, двигаться, говорить, все то, что входит в понятие портрета. Именно поэтому настоящая книга – не обычный сборник воспоминаний, не справочник и не энциклопедия, а – *портретная галерея*. Нам хотелось, чтобы эпоха Серебряного века как бы ожила в ней, играя и переливаясь многообразием талантов и сил.

Как в изобразительном искусстве жанр портрета имеет различные вариации – от парадного, в полный рост с орденами и лентами, до карикатуры, – так и в литературе нет единого правила: у одних мемуаристов он выписан с живописной детализацией, у других – обозначен лишь эскизно, кто-то работает словно акварелью или пастелью, нежно, сглаживая углы и шероховатости, кто-то же остро отточенным карандашом шаржирует натуру. Отбирая материал для нашей портретной галереи, мы в первую очередь стремились к полноте изображения, но не пренебрегали и отдельными штрихами, придающими живость и динамику картине. Конечно, о фигурах первого ряда найти материал было значительно проще, чем о тех, кто лишь промелькнул в общем хороводе. Об иных – и вовсе можно было выудить два-три предложения, но нам они особенно дороги. С великими другая проблема – выбрать из обилия свидетельств наиболее выразительные. Тут уж не обошлось без наших авторских вкусовых пристрастий, за что заранее приносим свои извинения. Соответственно и объем статей самый разный – от нескольких строк до нескольких страниц. В тех случаях, когда материала мало, мы включали в статью все найденные нами отклики. Мы старались быть максимально ответственными перед памятью об ушедших.

Портрет человека, на наш взгляд, не до конца полон, если он не отражает его дела, поэтому, по возможности, мы включали в свои статьи фрагменты, раскрывающие характер творчества нашего героя, краткие отзывы критиков, зрительские и читательские впечатления современников. Особенно ценны свидетельства о творческом процессе, о форме подачи произведения, способах самореализации. Вместе с обликом творца мы хотели запечатлеть и опыт его жизни в искусстве.

Лица, оказавшиеся в нашей галерее, – самые разные по своим достоинствам: здесь и гении, чьи имена вписаны на века в историю русской культуры, и выдающиеся таланты, определившие тон и атмосферу эпохи, и рядовые труженики искусства. В ней не только портреты самих художников, создателей картин и спектаклей, авторов стихов и романов, но и тех, кто помогал им реализовать себя, – меценатов, издателей, коллекционеров, антрепренеров, критиков, журналистов. Невозможно было обойти вниманием и общественных деятелей, профессоров университетов, философов, духовных пастырей. Все они – культурные герои, те, кто своей энергией, вдохновением, неутомимой работой создавал единое пространство национальной культуры. Даже те, кто высокому искусству предпочел низовую среду масскульта (о них обычно и вовсе не вспоминают, но как можно представить, например, нашу эпоху без Аллы Пугачевой или Бориса Акунина?).

В жизни они были связаны между собой разнообразными человеческими отношениями – дружбой и враждой, любовью и ревностью, приятельством и светским знакомством. Они жили довольно тесным кругом, бывали в одних домах, театрах, клубах. Посещали одни артистические кафе и рестораны. Читали одни журналы. Политические и эстетические противоречия не мешали личному общению. Более того – вне этих личных контактов многие произведения просто никогда бы не появились на свет! Искусство питается страстями, а страстей вне лиц не бывает. И в нашей книге нет ни цеховых, ни групповых, ни тем более возрастных или еще каких делений. Все вместе. Алфавитное расположение статей, может

быть, тоже не самое органичное в смысле передачи контуров «живой жизни», но тут уж пришлось пойти на некоторые уступки читательскому восприятию и здравому смыслу редакторов.

Каждому портрету в нашей галерее предшествует своего рода этикетка – небольшая справка, в которой указаны полное имя портретируемого, с перечислением различных вариаций и псевдонимов, даты жизни, максимально выверенные по разным справочным и документальным источникам, сфера деятельности, основные произведения, отдельные факты биографии. Сделав нехитрые арифметические вычисления, каждый читатель сможет точно соотнести портрет с историческими событиями и датами, самостоятельно выстроить контекст. В местах, требующих пояснений, в скобках даны уточняющие комментарии от составителей. В нашем «этикетаже» мы придерживались правила за основное имя брать то, под которым наш герой вошел в историю искусства, располагая его в соответствующем разделе «экспозиции», поэтому не ищите Андрея Белого на букву «Б», так как «Белый» не фамилия, а *часть* псевдонима. Портрет Андрея Белого в разделе «А». То же касается Игоря-Северянина, Максима Горького и некоторых других лиц. Надеемся, это не внесет большой путаницы в умы читателей.

С понятием «серебряный век» в первую очередь связывают имена поэтов модернистского плана, активно заявивших о себе в конце XIX – начале XX века. Более того, само словосочетание «серебряный век» появилось именно в литературной критике, о его истории написана целая научная монография², и есть ярые сторонники того, чтобы строго придерживаться научной дифференциации и терминологической строгости. Тем не менее сегодня понятие «серебряный век» широко применяется и к живописи, и к театру, и к музыке, и к философии того периода. Справедливо ли это? И да, и нет. Ведь если русская поэзия во времена Пушкина и впрямь переживала свой «золотой век», относительно которого и ведется мифическое «летосчисление», то ничего подобного мы не можем сказать о русской философии, которая только и начинается собственно с Владимира Соловьева, а до того отмечена лишь отдельными именами Хомякова да Чаадаева, и то – с оговорками. А театр до Станиславского и Немировича-Данченко? О кинематографе до начала XX столетия и вовсе не подозревали. Или вспомним историю изобразительного искусства: был ли век передвижников «золотым веком» русской живописи? Где тут золото, где серебро? Есть о чем поспорить. Но совершенно очевидно, что поэзия, определившая общую эмоциональную составляющую эпохи, не была одинока в своих поисках и устремлениях, и, наряду с поэтами, творческого обновления жаждали все служители муз, все искали путей эстетических преобразований. И в этом смысле все они жили в одном, и именно «серебряном веке» – в веке *переосмысления традиции*.

Впрочем, летоисчисление – дело истории, а в жизни все всегда переплетено и смешано, «архаисты и новаторы» не ходят по разным улицам, поэтому было бы неверным, с нашей точки зрения, включать в портретную галерею эпохи только лишь первопроходцев, исключая тех, кто к этому времени уже состоялся как художник, но продолжал интенсивно работать. Тогда нужно было бы отказаться от Льва Толстого и Чехова, от Репина и Васнецова, от Римского-Корсакова и Петипа. Да, непривычно видеть эти имена в портретной галерее Серебряного века, как непривычны в ней и имена В. Поленова и В. Сурикова, Н. Михайловского и К. Случевского, П. Вейнберга и А. Голенищева-Кутузова, П. Боборыкина и Вас. Немировича-Данченко, В. Стасова и П. Буренина. Но тем интереснее! «Серебряный век» – метафора, а не термин, миф, а не схема, и в нем каждому есть место.

² Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. Изд. 2-е. М.: Изд-во О.Г.И., 2000.

Взгляд на Серебряный век как на единый культурно-исторический феномен открывает новые перспективы его понимания, проявляет динамику и логику его развития. Мы видим, что неоромантические настроения, определившие эстетику и идеологию русского искусства и общественной жизни конца XIX – начала XX столетия, зарождаются не в поэзии К. Бальмонта и В. Брюсова 1890-х, а несколько ранее – в творчестве русских композиторов 1880-х. И это так естественно, что новые веяния улавливаются и фиксируются сначала самой чуткой категорией художников – музыкантами. «Новое время – новые песни», как сказал поэт.

А вслед за мелодией приходит слово. Порубежные десятилетия (1890–1900-е) – торжество чистой лирики: энигматичный Брюсов, восторженный Бальмонт, туманно-снежный Блок, взвихренный Андрей Белый, изысканный Анненский, колдун Вяч. Иванов, ворожащий Сологуб, Кузмин-сладкопевец. Внимая им, настраивают свои лиры Ахматова и Гумилев, Мандельштам и Цветаева, Волошин, Хлебников, Маяковский, Есенин, Пастернак. От года к году количество поэтических изданий, сборников, объединений растет в геометрической прогрессии. Россию захватывает невиданное «половодье чувств». Стихами говорят «кухаркины дети» и Великие Князья.

Слово творит образ, будит воображение. Новая изобразительная реальность требует своего воплощения. На авансцену выходят художники. 1910-е отмечены рождением русского авангарда. Картины Малевича, Ларионова, Гончаровой, Кандинского, Лентулова, Бурлюка, Розановой, Шагала, Фалька вызывают яростные споры, взрывают сознание обывателя, восхищают молодежь. На полотнах нового искусства драма жизни усилена лирическим субъективизмом и выведена за рампы повседневности.

В 1900-е под мощным влиянием Станиславского и Вл. Немировича-Данченко навстречивается общекультурное отставание театр, однако вырастающему в условиях модернистского типа мышления зрителю мало высот артистического психологизма, он требует переосмысления канонов, и с середины 1910-х все смелее заявляет о себе театральным эксперимент. Кажется, все накопленные за эти годы творческие идеи, все находки в области литературы, музыки, живописи ищут возможность собраться в некое новое синтетическое искусство – и возникает новый театр, блистающий именами Мейерхольда, Вахтангова, М. Чехова, Евреинова, Ф. Комиссаржевского, Марджанова, Зонова, Балиева, Фореггера. В начале 1920-х театральные трупп, студий, кружков и драматических объединений почти столько же, сколько на заре века было поэтических журналов и направлений. Эпоха заканчивается не только под натиском внешних обстоятельств, но и внутренне, достигая расцвета в комплексном искусстве театра.

Таким образом, уточняется и хронология событий. В литературоведении началом поэтического «серебряного века» принято считать 1894 год, когда на свет появляются сборник «Русские символисты», изданный В. Я. Брюсовым в Москве, и первая книга стихов К. Д. Бальмонта «Под северным небом» (СПб.). О том, какую дату считать окончанием эпохи, существуют разные мнения. Одни привязывают ее к началу 1920-х годов: к 1921-му, связывая ее со смертью А. Блока и гибелью Н. Гумилева; к 1922-му, когда на «философских» пароходах Россию покинула большая группа творческой интеллигенции; к 1924-му – году смерти В. Я. Брюсова. Другие считают, что «серебряный век» длился до тех пор, пока были живы последние его представители, в частности Анна Ахматова († 1966) и даже Борис Зайцев († 1972)³. Е. Г. Эткинд, напротив, считал и обстоятельно обосновывал свое мнение, что «серебряный век» завершился в 1915-м⁴. Вопрос, действительно, неоднозначный. Но если иметь в виду всю эпоху, а не только поэзию, то, как нам представляется, при датировке следует опираться не столько на даты, связанные с творчеством и биографией отдельных художников,

³ По мнению Р. Герра.

⁴ Эткинд Е. Г. Единство «серебряного века» // Звезда. 1999. № 1–2.

сколько на логику становления и развития доминирующей идейно-эстетической тенденции. Тогда началом Серебряного века следует признать 1880-е, а завершением – первую половину 1920-х. Именно этот период и отражает предлагаемая читателю портретная галерея.

Конечно, мы понимаем всю уязвимость нашего проекта, собранная нами портретная галерея – первый опыт подобного рода, недочеты и передержки неизбежны. О ком-то можно было бы собрать более полновесный материал, где-то стоило бы подсократить. Хочется надеяться, однако, что этой книгой мы не только помянем сотни достойных внимания и уважения людей, но и реанимируем интерес к мемуарной литературе, вернем в культурный оборот многие уже подзабытые книги и издания. С этой целью в приложении дается пространный, хоть и не исчерпывающий тему список литературы. Что не удалось нам, читатель может поправить собственными усилиями.

Нельзя объять необъятное, но можно попробовать...

Идея этой книги никогда бы не пришла нам на ум, если бы в свое время Государственный Литературный музей под руководством и по инициативе *Натальи Владимировны Шахаловой* (1924–2006) не взялся за создание своей новой, двенадцатой по счету, постоянной экспозиции «А. С. Пушкин и русская литература Серебряного века» в мемориальном доме В. Я. Брюсова в Москве (пр. Мира, 30). Наталья Владимировна поддерживала нас на всех этапах нашей работы, живо интересовалась тем, как она продвигается, и с нетерпением ждала выхода книги в свет. К сожалению, смерть застала ее, когда до публикации осталось лишь несколько месяцев. Она знала, что книга полностью подготовлена, прошла редактуру, отобран иллюстративный материал. Мы скорбим об уходе из жизни нашего наставника и вдохновителя. Портретную галерею культурных героев рубежа XIX–XX веков мы посвящаем светлой памяти одного из культурных героев рубежа веков XX–XXI – человеку обширных знаний, острого ума, тонкой интуиции, блистательному руководителю и организатору, создателю музейной империи «Государственный Литературный музей», красивой, обаятельной, артистичной женщине, хранителью и созидателю русской культуры.

В общении с работавшими над созданием экспозиции «Дома В. Я. Брюсова» научными сотрудниками Государственного Литературного музея – *Еленой Дмитриевной Михайловой* (заместитель директора по научной работе), *Михаилом Борисовичем Шапошниковым* (заведующий отделом литературы Серебряного века), *Натальей Александровной Виноградовой*, *Ириной Александровной Гладыш* — уточнялись наши представления о масштабах и перспективах проекта.

Исключительную роль в создании этой книги сыграли сотрудники книжных фондов ГЛМ – *Александр Юрьевич Бобосов* (заведующий фондом), *Зинаида Георгиевна Годович* (хранитель фонда литературы Серебряного века), *Анна Анатольевна Бабенко*, *Кирилл Юрьевич Абрамов*. Без их деятельного и заинтересованного участия невозможно бы было достать многие редкие источники материалов.

Не менее творческое участие в подготовке издания принимали сотрудники изобразительных фондов ГЛМ – *Дарья Юрьевна Решетникова* (хранитель изобразительных фондов начала XX века), *Татьяна Николаевна Шипова* (хранитель фонда фотографий XIX-начала XX века), *Татьяна Юрьевна Соболев*, *Людмила Ивановна Морозова*, *Лариса Константиновна Алексеева*, *Людмила Александровна Хлюстова*.

На начальном этапе работы деятельное участие в подготовке книги приняла кандидат педагогических наук *Лада Викторовна Сыроватко* (Калининград). Ею собраны материалы, использованные впоследствии при подготовке статей о музыкантах и композиторах Серебряного века.

Неоценимую помощь в работе оказали *Ирина Всеволодовна Заковряшина*, заведующий отделом редкой книги Калининградской областной научной библиотеки, и *Елена Георгиевна Котова*, методист Калининградской городской библиотеки им. А. П. Чехова.

Весьма кстати пришлось подсказки и советы доктора филологических наук *Бориса Валентиновича Аверина* (Санкт-Петербург), доктора филологических наук *Людмилы Ивановны Сараскиной* (Москва), кандидата исторических наук *Ильи Олеговича Дементьева* (Калининград), кандидата философских наук *Владаса Ионо Повилайтиса* (Калининград), *Евгении Кузьминичны Дейч* (Москва).

Исключительной удачей стало назначение в качестве редактора книги кандидата филологических наук *Евгения Александровича Трофимова*, его высокий профессионализм, живая заинтересованность в работе, дружеская помощь и человеческое участие неоценимы.

И конечно же рукопись книги еще долгое время пролежала бы в наших личных архивах, если бы не решимость и настойчивая последовательность арт-директора издательства «Амфора» *Вадима Борисовича Назарова*.

Всем им низкий поклон.

*Павел Фокин,
Светлана Князева*

А

АВЕРЧЕНКО Аркадий Тимофеевич



псевд. Медуза Горгона, Фома Опискин, Волк и др.;

15(27).3.1881 – 12.3.1925

Писатель-юморист, драматург, театральный критик; редактор журнала «Новый Сатирикон». Сборники рассказов «Рассказы. (Юмористические)» (СПб., 1910), «Зайчики на стене» (СПб., 1910), «Веселые устрицы» (СПб., 1910; более 20 переизданий), «Круги по воде» (СПб., 1912), «Рассказы для выздоравливающих» (СПб., 1912), «Заметки провинциала и др. рассказы» (СПб., 1912), «Шалуны и ротозеи» (б. г.), «Избранные рассказы» (СПб., 1913), «О хороших в сущности людях» (СПб., 1914), «Одесские рассказы» (Пг., 1915), «Самоновейший письмовник...» (Пг., 1915), «Под холщовыми небесами» (Пг., 1916), «Позолоченные пилюли» (Пг., 1916), «О маленьких для больших» (Пг., 1916), «Дюжина ножей в спину революции» (Париж, 1921) и др.; повесть «Подходцев и двое других» (Пг., 1917); роман «Шутка мецената» (Прага, 1925). С 1920 – за границей.

«Ко мне пришел молодой человек лет двадцати восьми – тридцати. Был он высокий, толстый, рыхлый, бритый по-актерски, в пенсне. На нем был чистенький новенький сюртук. Под сюртуком виднелся модный, „штучный“ жилет.

– Позвольте представиться! – сказал молодой человек шутливо. – Аркадий Аверченко.

Он улыбался добродушно, лукаво, ехидно, иронически, почтительно и фамильярно. Все это как-то совмещалось воедино. В его улыбке можно было прочесть:

– Я – парень хороший и товарищ отменный, но пальца в рот, пожалуйста, очень прошу вас, не кладите. Против воли откушу. У меня широкая рука: когда что есть – поделюсь. Но своего не спущу. В ресторан же всегда готов...

Таков он был и в жизни» (*Старый Журналист. Литературный путь дореволюционного журналиста*).

«Сам Аверченко производил очень приятное впечатление. В начале своей петербургской карьеры был он немножко провинциален – завивался барашком. Как все настоящие остряки, был всегда серьезен. Говорил особенно, как-то скандируя слова, будто кого-то передразнивал. Вокруг него скоро образовалась целая свита. Все подделывались под его манеру говорить, и все не переставали острить.

Приехал Аверченко из какого-то захолустья Харьковской губернии, если я не путаю, со станции Алмазной, где служил в конторе каких-то рудников помощником бухгалтера. Еще там затеял он какой-то юмористический журнальчик и стал посылать свои рассказы

в „Понедельник“. И наконец решил попытать счастья в Петербурге. Решил очень удачно. Через два-три месяца по приезду был уже редактором им же придуманного „Сатирикона“, привлек хороших сотрудников. Иллюстраторами были только что окончивший академию Саша Яковлев, Ремизов, Радаков, Анненков, изящная Мисс. Журнал сразу обратил на себя внимание. Впоследствии его статьи цитировались даже в Государственной Думе.

Года через два встретился он как-то случайно в поезде со своим бывшим начальником, бухгалтером. Тот был от литературы далек и очень укорял Аверченко за легкомысленный уход со службы:

– Вы могли бы получать уже тысячи полторы в год, а теперь воображаю, на каких грошах вы сидите.

– Нет, все-таки больше, – скромно отвечал Аверченко.

– Ну, неужто до двух тысяч выгоняете? Быть не может! Я сам зарабатываю не больше.

– Нет, я около двух тысяч, только в месяц, а не в год.

Бухгалтер только махнул рукой. Он, конечно, не поверил. Ну да, Аверченко известный шутник. Аверченко любил свою работу и любил петербургскую угарную жизнь, ресторан „Вена“, веселые компании, интересных актрис. В каждом большом ресторане на стене около телефонного аппарата можно было увидеть нацарапанный номер его телефона. Это записывали на всякий случай его друзья, которым часто приходило в голову вызвать его, если подбиралась подходящая компания» (*Тэффи. Воспоминания*).

«Когда я в разное время бывал в „Вене“ [ресторан в Петербурге, на углу Малой Морской и Гороховой. – *Сост.*], мне приходилось видеть почти весь литературный Олимп. Веселая ватага сатириконцев прибегала сюда и в обеденный час, и ночью после театра. Во главе стола сидел сатириконский „батька“ Аркадий Аверченко. Прославленный юморист, прозванный „русским Твен“, выглядел старше своих лет, потому что был очень плотным, его мясистое лицо, спокойное, казавшееся неподвижным, редко озарялось улыбкой. Самые смешные вещи Аверченко говорил как бы небрежно, цедя сквозь зубы. Хохот стоит вокруг, а автор шутки невозмутим, и под толстыми стеклами очков чуть щурятся близорукие глаза. Одно время Аверченко жил почти рядом с „Веной“ и проводил целые часы в ресторане. Здесь была штаб-квартира сатириконского остроумия» (*А. Дейч. День нынешний и день минувший*).

«У него уже были памятники – маленькие, переносные. Для памятника использовался журнал „Аргус“. На обложке было напечатано широкое лицо Аверченко и тулья соломенной шляпы. В номер вкладывался кусочек картона в форме полей канотье. Номер сгибался, поля надевались сверху, и цилиндрический памятник, бумажный памятник Аверченко, стоял на каждом углу, у каждого газетчика» (*В. Шкловский. О Маяковском*).



«Чуждый надрыва, далекий от всех интеллигентских „проклятых“ вопросов, Аверченко сделал своим героем мелочи быта, а острая наблюдательность, четкое знание русской провинции, особое чувство смешного, – связанное, быть может, с его хохлацким происхождением, порой доходили до виртуозной игры в его коротеньких рассказах-анекдотах. Автор, чуть ли не единственный в прозе представитель беспечной русской богемы, сталкивал лбами неожиданные положения, развивал до гротеска какую-либо уродливую, подмеченную им в

толпе черту и, не глумясь, не уничтожая своего героя, весело над ним потешался и отпускал его с миром» (*Саша Черный. Аркадий Аверченко*).

АГНИВЦЕВ Николай Яковлевич

8(20).4.1888 – 29.10.1932

Поэт, драматург, детский писатель. Публикации в «Петербургской газете», «Биржевых ведомостях», журналах «Пятак», «Солнце России», «Лукоморье», «Аргус», «Сатирикон», «Новый Сатирикон». Стихотворные сборники «Студенческие песни. Сатира и юмор» (СПб., 1913), «Под звон мечей» (Пг., 1915), «Санкт-Петербург» (Тифлис, 1921; 2-е изд., переработанное «Блистательный Санкт-Петербург», Берлин, 1923), «Мои песенки» (Берлин, 1921); «Пьесы» (Берлин, 1923).

«Ресторан „Вена“ [в Петербурге, на углу Малой Морской и Гороховой. – *Сост.*] был знаменит. Основными его посетителями были художники, актеры, писатели. Писатели главным образом... Постоянным посетителем „Вены“ был и поэт Николай Яковлевич Агнивцев. Вот его-то я и увидел летом 1916-го.

В том помещении, которое отведено было „для своих“, то есть для представителей всех родов искусства, было пусто... Все стены этого зала были украшены картинами, сделанными здесь же, экспромтом, по заказу бражничающей компании, с натуры, небрежно, карандашом чаще всего. На стенах висели окантованные автографы знаменитых и только желанных здесь гостей.

...Мы обедали в полном одиночестве. Спустя минут двадцать в зал вошел высокий, худущий, длинношей, с очень длинным, прямым носом человек. Волосы его были также длинны и аккуратно подстрижены в скобку сзади и по бокам, – в народе про такую прическу говорят, что она „под горшок“. Он чуть-чуть шурился, по внешнему виду был добр, простодушен, глаза его привлекали к себе чем-то очень хорошим, что, наверное, содержалось в сердце этого человека. Мне он показался одиноким и глубоко несчастным – почему, я не могу объяснить этого и сегодня. Я не ошибся: таким и был талантливый Агнивцев.

Он казался моложе своих лет, а было ему тогда около тридцати. Увидев Шарлеманя [Осипа Адольфовича, художника. – *Сост.*], он обрадованно поднял обе руки, проделал ими над головой своей какие-то мною ранее не виданные фокусы, что означало, вероятно, особенную степень радости и в то же время заменяло „здравствуйте“, затем подал руку и мне, и Шарлеманю, с его разрешения присел к нашему столу.

Прошло минут шесть-семь, и он, выпив большую рюмку какого-то вина (возможно, и водки: в „Вене“ для своих имелось все что угодно), а затем и вторую, размером побольше, без просьбы о том и разрешения начал читать стихи.

Я их знал и любил, искал знакомую фамилию в еженедельниках (иногда вместо Н. Агнивцев он подписывался АГНИ), стихи его отличались от других „лица необщим выраженьем“ – они были коротки, легко запоминались, остроумие в них сочеталось с афористичностью, порядка, так сказать, домашнего: он не решал проблем, был далек от злободневности, но пульс чего-то сегодняшнего, что пришло из вчера и, наверное, останется и завтра, всегда был ощутим в его легких, воздушных ямбах и как бы летящих куда-то хорях.

– Еще одну рюмку gross, – отозвался Агнивцев. Он уже был на взводе, клевал своим длинным носом дятла, без нужды ежеминутно оглаживая шевелюру свою, говорил какую-то чепуху, извинялся за что-то – короче говоря, представлял собою „типично-пьяную единицу“, как обычно выражался Куприн.

Официант принес на подносе еще две большие рюмки с тем же содержимым, – его пили и чутьчку морщились, немедленно закусывая.

...Я с удовольствием наблюдал за Агнивцевым. Кто-то хорошо сказал, что не следует знакомиться с тем писателем, который вам очень нравится. Это очень верное замечание. Мое счастье, что я наблюдал за Агнивцевым в течение какого-нибудь часа, не дольше, – если бы мне пришлось встречаться с ним чаще, наверное, чувство мое к нему было бы иным, совсем непохожим на то, какое я сохранил в себе, благодарный и обогащенный тем, что он дал мне как читателю.

...Агнивцев снова начал читать стихи. До сих пор словно бы вижу кокетливую легкость его стихов, легкомысленную серьезность содержания и некую примитивность морали, которая тонким слоем лежала на подтексте, а подтекст говорил о чем-то другом, ради чего и писались эти очень интересные стихи» (*Л. Борисов. За круглым столом прошлого*).

АДАЛИС (урожд. Ефрон) Аделина Ефимовна

13(26).7.1900 – 13.8.1969

Поэтесса, переводчица, последняя любовь В. Брюсова, один из адресатов его лирики с 1920. В 1921 – ректор «Первой государственной профессиональной школы поэтики». Стихотворные сборники «Власть» (М., 1934), «Братство» (М., 1937) и др. Романы «Абд-жед Хевез Хютти» (1926) и др.

«Она появилась в кафе „Домино“ лет 24 из Одессы, стала там бывать постоянно. Говорили, что за нею являлся матрос и предъявлял супружеские права. Это не совсем достоверно. Во всяком случае, она уже была искушенной и переиспытанной. Адалис была тогда бедной и неустроенной. Насмешники подтрунивали, что она не носит бюстгальтера, и сие выглядит слишком откровенно.

У Адалис замечательные глаза с удлинненным разрезом. „Твои мемфисские глаза“, как писал впоследствии В. Я. Брюсов. Лицо тонкое, но с большим носом, подчеркивающим национальность.

Держалась Адалис учительно, с претензиями руководить другими. Затем – связь с Брюсовым, которая сделала ее притчей во языцех, но проложила литературную дорогу. Среди товарищей существовало мнение, что тетрадошки стихов не стоит показывать Адалис: она заимствует удачные образы и строчки. Стихи ее собственные тех времен были довольно неопределенны: смесь влияния.

О знакомстве с Брюсовым рассказывали так: она встретила с Валерием Яковлевым у общих знакомых на вечере. Брюсов сидел мрачный, вялый. Он говорил, что нездоров, плохо себя чувствует. Адалис приняла живое участие в его заболевании желудочно-кишечного характера, дала ряд советов, как справляться с неполадками обмена веществ. Брюсов был удивлен, что молодая женщина так просто, по-домашнему, говорит с ним, знаменитым поэтом, о низших проявлениях организма. Это задело его внимание. А затем был роман. Адалис сопротивлялась, но, по словам насмешников, „уступила под воздействием президиума“. Ходили и такие шуточки: „Адалис, Адалис, кому Вы отдались? Бр-р-р... Брюсову...“ Адалис цинично-откровенно сообщала посторонним в Союзе поэтов: „Валерий пахнет финиками и козьим молоком...“ Или что-то вроде.

...Что было в ней несомненно, – искусство стилизации. Существовало мнение – Адалис пластмасса, которая может оборачиваться всем: железом, деревом, стеклом, даже золотом.

Ранние стихи Адалис производили неопределенное впечатление поисков, перекрестных влияний, сумбурности. Но, воспитанная на высоких образцах классической литературы, она выработала в себе требовательное отношение к художеству слова.

„Прекрасное должно быть величаво“. Думается, что это было ее мерилом в оценках. Валерий Яковлевич недаром был ее учителем. Адалис приняла наставительный, поучительный тон в стихах. Но ее торжественные позы казались деланными, проповедничество – официальным. Многие в ее высказываниях вызывалось требованиями текущего момента, заставлявшими поступиться личными вкусами и взглядами.

На мой взгляд, три ее последних сборника стихов служат выражением высшей литературной школы.

Это мастерское овладение формой, взвешенность слов, предусматривающая все возражения, это тонкое, острое перо в твердой руке. Молодой автор должен считаться с книгами Адалис, с высоким уровнем ее умения.

Стихи Адалис – игра интеллекта, остроумие, колкость, но также и холодность, неспособность увлечь, зажечь, глубоко взволновать» (*О. Мочалова. Голоса Серебряного века*).

«Пишет Адалис так легко и лихорадочно, как будто карандашом на открытках, начав на одной и продолжая на другой. Кажется, она стоит в зале телеграфа, дожидаясь, пока освободится расщепленное перо на веревочке, или же из междугородней будки, задыхаясь, передает лирическую телефонограмму.

...Прелесть стихов Адалис – почти осязаемая, почти зрительная – в том, что на них видно, как действительность, только проектируемая, только задуманная, только начертанная, набегают, наплывает на действительность уже материальную.

В литературе и в кино это соответствует сквозному плану, когда через контур сюжета или картины уже просвечивает то, что должно наступить.

В лирике это соответствует состоянию человека, который набрел на правильную мысль, уверен, что ее выскажет, именно поэтому боится ее потерять и всех окружающих убедил и заразил своим волнением» (*О. Мандельштам. Из рецензии на сборник стихов Адалис «Власть»*).

АДАМОВИЧ Георгий Викторович



псевд. Сизиф, Ю. Сущев;

7(19).4.1892 – 21.2.1972

Поэт, критик, переводчик. В 1916–1917 – один из руководителей 2-го «Цеха поэтов». После революции – участник 3-го «Цеха поэтов». Публикации в журналах «Голос жизни», «Новый журнал для всех», «Аполлон», «Северные записки» и др. Стихотворные сборники «Облака» (М.; Пг., 1916), «Чистилище» (Пг., 1922), «Единство. Стихи разных лет» (Нью-Йорк, 1967). Книги очерков «Одиночество и свобода» (Нью-Йорк, 1955), «О книгах и авторах. Заметки из литературного дневника» (Мюнхен; Париж, 1966), «Комментарии» (Вашингтон, 1967). С 1923 – за границей.

«Рядом с ним [Г. Ивановым. – *Сост.*] непоседливо вертелся тщедушный человечек с огромным, перерезанным сетью морщин лбом. На его сухом левом мизинце горел старинный тяжелый перстень. Он аккуратно перебирал листы какого-то альбома, изредка поблескивая умными колючими глазками» (*Вс. Рождественский. Страницы жизни*).

«Первая книга стихов Адамовича „Облака“ была издана „Гипербореумом“. Принимал же книги для „Гиперборея“ не кто иной, как Гумилев, и притом с необычайной, даже для Гумилева, строгостью: средства „Гиперборея“ были ограничены – я знаю несколько известных имен, которым „Гиперборей“ отказал... „Облака“ вышли в конце 1915 года и сразу сделали никому не ведомого юного поэта „своим“ в наиболее изысканном и разборчивом литературном кругу. Блок, Кузмин, Ахматова, Мандельштам сходились на том, что стихи нового избранника „Гиперборея“ прелестны и своеобразны. И действительно, они были очень хороши и много обещали. Кроме прелести и своеобразия в них было не только „уменье скрывать уменье“, начало настоящего поэтического мастерства, но за технической самоуверенностью чувствовалась и самостоятельность духовная...

Серьезность в отношении и к поэзии, и к жизни была в те времена не только у молодых модернистов, но и у многих маститых. Реакция против недавних ходуль символизма была в своем апогее и часто переходила в другую крайность – легкомыслие.

...Адамович, живя в этом хаосе, оставался самим собой. Он слушал хрипкое пение Кузмина, восторгался так же, как и мы, и Кузминым, и его забавным пением, и тем, что „философии не надо“. Но это не мешало ему, придя домой, штудировать Бергсона. Революцией он не занимался, но политику пошлостью не считал. От призыва в войска Адамовича освобождала университетская отсрочка. Он от этой привилегии не отказывался, но, в отличие от очень многих, в его стихах и статьях чувствовалось, что он помнит и о войне, и о том, что кроме легкомысленно-беззаботного Петербурга богемы, вернисажей, стихов,

балета, ужинов в „Вене“ – существует еще Россия, судьба которой решается там, во вшивых окопах» (*Г. Иванов. Конец Адамовича*).

«В своем роде он был удивительным человеком, и – я цитирую приведенную им самим чью-то чужую фразу – он „как все очаровательные люди, был исполнен противоречий“. Но это его обаяние было врожденным, он никогда не стремился говорить какие-либо „приятности“, не стремился к авторитарности, больше того, в силу своего характера прикрывал ее излишней скромностью, и всякие „кажется“ или „может быть“, которыми переполнены все адамовические фразы, не были стилистическим приемом, а непроизвольно возникали потому, что он действительно почти во всем сомневался, иной раз ставя все на неверную карту, потому что был в буквальном и переносном смысле игроком, отчасти в духе героя Достоевского.

...Он говорил монотонно, никогда не повышая голоса (едва ли он умел его повышать), никогда не прибегал ни к какой ораторской акробатике. Между тем оратором был превосходным и убедительным, притом всегда казалось, что говорит он экспромтом, хотя свои выступления заранее обдумывал, но никогда их не записывал. Он умел быть остроумным и даже иногда острым на язык, но свое остроумие не выставлял напоказ, как бы приберегая его для более интимной обстановки.

Я думаю, что больше литературы, больше своего „ремесла“ критика, заставляющего его читать книги, большинство которых, по его словам, обладают крайне малым удельным весом, он любил балет и музыку, хотя ни на каком инструменте не играл, но зато обладал огромной музыкальной памятью, и стоило только кому-нибудь воспроизвести первые такты из любого отрывка „Тристана“ или „Зигфрида“, как он мог безошибочно закончить вагнеровскую фразу. В его любви к Вагнеру было даже нечто не вполне совпадающее с его обликом: ведь он не терпел театральности и бутафории и меньше всего какого-либо нажатия педалей и ощущал безблагодатность вагнеровского вдохновения.

Он никогда не считал, что звание поэта – признак какой-то избранности, не думал, что стихи – ответ на все проблемы, и, вероятно, не раз припоминал язвительные слова Боссюэ о том, что „поэзия – самый хорошенький из всех пустячков“» (*А. Бахрах. Постоянное непостоянство. (Георгий Адамович)*).

АДАРЮКОВ Владимир Яковлевич

7(19).12.1863 – 4.7.1932

Библиограф, искусствовед, книговед, библиофил, коллекционер, мемуарист. Действительный член Государственной академии художественных наук (1922). В 1909–1914 – сотрудник отдела гравюры и рисунков Эрмитажа; в 1917–1918 – в отделе Наркомпроса; в 1919–1920 – в отделе гравюры и рисунков Русского музея. С 1920 – заведующий отделом русской гравюры Румянцевского музея (ныне – Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Автор свыше 200 статей. Книги «Добавления и исправления к «Подробному словарю русских гравированных портретов» Д. А. Ровинского» (СПб., 1911), «Очерки по истории литографии в России» (СПб., 1912), «Словарь русских литографированных портретов» (т. 1, СПб., 1916, совм. с Н. А. Оболяниновым; т. 2–4 не опубликованы), «Русский книжный знак» (М., 1921), «Библиография русских типографских шрифтов» (М., 1924), «В мире книг и гравюр. Воспоминания» (М., 1926).

«Владимир Яковлевич был очень скромным тружеником, человеком исключительно деликатным и тактичным. Библиографы вообще народ обязательный, и Адарюков в этом смысле выражал полностью свои профессиональные черты. Вы сказали ему какой-то пустяк, написали всего два слова о том, что вот эту вещь я сделал в таком-то году, и буквально через два-три дня к вам приходит благодарственное письмо Владимира Яковлевича. Карманы его были всегда наполнены разными записками, а рука только и ждала, чтобы, при встрече, вынуть записную книжку и карандаш и протокольно успеть занести хотя бы самые главные сведения о художнике.

Этот внешне всегда подтянутый человек обладал неистощимой энергией. Адарюков не пропускал собраний и заседаний обществ, связанных с графическим искусством, заведовал гравюрным кабинетом Музея изобразительных искусств, был почетным председателем Общества друзей книги, собирателем гравюр и редких изданий. Владимир Яковлевич пользовался всякой представившейся возможностью, чтобы рассказать в печати о художниках. Много его статей печаталось в критико-библиографическом журнале „Печать и революция“.

...После смерти Владимира Яковлевича осталась огромная картотека библиографии русского искусства – труд, который Адарюков вел в течение всей своей жизни. Картотека эта передана в Третьяковскую галерею.

...У Владимира Яковлевича была страсть собирать экслибрисы. В этом деле он был ярым фанатик. Впрочем, в двадцатые годы коллекционирование экслибрисов вообще приняло формы исключительные. Экслибрис, особенно гравюрный, был тогда в расцвете, и лучшие художники создавали прекрасные образцы книжных знаков.

...Большую и важную роль сыграл Адарюков для кабинета гравюр Музея изобразительных искусств. При нем кабинет был подлинно научным и живым учреждением, – мы говорили, что он переживал „золотой век“.

...Достоинство Адарюкова как заведующего кабинетом гравюр заключалось в том, что он был объективным собирателем гравюры. Он не делал предпочтения тому или иному художнику.

Скромный, честный и благородный Адарюков подобного несправедливого и необъективного отношения к художникам никогда бы себе не позволил» (И. Павлов. *Моя жизнь и встречи*).

АЙХЕНВАЛЬД Юлий Исаевич



12(24).1.1872 – 17.12.1928

Филолог, литературный критик. Публикации в журналах «Русская мысль», «Вопросы философии и психологии», «Новое слово», «Вестник воспитания», газетах «Речь», «Утро России» и др. Автор статей для энциклопедического словаря Гранат и «Истории русской литературы» (под ред. Д. Н. Овсянко-Куликовского). Сборники статей и книги «Пушкин» (М., 1908; 2-е изд., М., 1916), «Отдельные страницы» (ч. 1–2, М., 1910), «Силуэты русских писателей» (вып. 1–3, М., 1906–1910), «Этюды о западных писателях» (М., 1910), «Спор о Белинском. Ответ критикам» (М., 1914), «Слова о словах» (Пг., 1916), «Наша революция» (М., 1918), «Лев Толстой» (М., 1920), «Похвала праздности» (М., 1922), «Поэты и поэтессы» (М., 1922). С 1922 – за границей.

«Ю. Айхенвальд в очках с очень толстыми стеклами. Но и они, вероятно, недостаточно толсты. Поэтому критик все время щурится. Неужели и у него есть желание что-то увидеть в этом мире?

Ю. Айхенвальд – эстет. Он говорит и пишет красиво. Даже чересчур красиво. Он интеллигент. Даже чересчур интеллигент. И сутуловатые плечи у него интеллигентные, и узкая грудь, и худая длинная шея, и тонкие пальцы с белыми ногтями, и невыутюженные брюки, и высокий крахмальный воротничок, и медная запонка, сверкающая из-под черного галстука, неумело завязанного» (А. Мариенгоф. *Мой век, мои друзья и подруги*).

«Присматриваюсь к критику: он очень сутул, близорукие глаза за толстыми стеклами очков чуточку выпуклы, короткие согнутые в локтях руки похожи на культяпки. Держа мою тетрадь со стихами, он говорит западающим неровным голосом, и у меня по спине пробегают мурашки.

Сущность поэта (это слово Айхенвальд произносит с благоговением) нельзя объяснить. Он – поэт, он – неповторим! И поэтому одинок!

Критик тихонько раскачивается вперед и назад, его руки-коротышки описывают маленькие круги, и кажется, что он совершает магические заклинания.

Поэт, продолжает Айхенвальд, живет на земле, но, помимо своего желания, отделен от людей, от всего мира. Он создан потусторонними силами. Он, поэт, живое доказательство того, что настоящая реальность не материя, а дух! На поэта не влияет ни эпоха, ни страна, ни общество. Критик привстает на цыпочки, черты его бледного лица заостряются, его ручки поднимаются над головой. Поэт, глухим, словно потусторонним голосом добавляет он, не кто иной, как наместник бога на земле...» (М. Ройзман. *Все, что помню о Есенине*).

«Юлий Исаевич был очень замкнут, очень весь „в себе“... Он писал о писателе так, как видел его в своем уединенном сердце, только так, и в оценках бывал столь же горяч, столь же „ненаучен“, как и сама жизнь... Как все страстные, он бывал и пристрастен. Вознося

Пушкина и Толстого, резко не любил Гоголя и Тургенева. Театр отрицал вполне. Не выносил Белинского... Одна его черта вполне ясна: никогда он не обижал слабых, молодых, неизвестных. Напротив, старался поддержать. Но „кумиры“ повергал... В нем... была горечь, тот возвышенный, экклезиастовский пессимизм, который можно не разделять, но мимо которого не пройдешь. Вот уж поистине: любил он красоту, и жизнь, и свет, но оплакивал мир... Был отличный оратор. Перед началом выступления, слегка горбясь, протирал очки и ровным голосом, словами иногда играющими (он любил фиоритуры), живописал литературные портреты... Особенно силен он был в полемике – сильнее, чем в лирическом утверждении. Мы с женой присутствовали однажды на его сражении из-за Белинского (в Москве, в клубе педагогов). Учителя гимназий шли на него в атаку бесконечными цепями. Он сидел молча, несколько бледный. „Как-то Юлий Исаевич ответит?“ – спрашивали мы друг друга шепотом. Он встал и, прекрасно владея волнением, внутренне его накалявшим, в упор расстрелял их всех, одного за другим. Он буквально сметал врагов – доводами точными, ясными, без всякой грубости или злобы. Просто устранял... Все вспоминаешь его и сквозь душевное волнение слышишь его тихий голос, видишь изящные руки, застенчивую улыбку, его манеру наклонять голову и слегка поддакивать ею, его сутулую фигуру, даже излюбленные его белые отложные воротнички и запах духов – если не ошибаюсь, ландыша... Аристократ, всю жизнь работал и всегда ходил в потертом пальто, и деньги презирал, и аскетически жил. Но никакой хам не мог его заставить облобызать себя. Да, он сильно умел любить и ненавидел как следует. Злой ткани в нем не было, но от зла он отталкивался... Улыбался застенчиво, потряхивал курчавыми волосами, вынимал свой безукоризненный платок... но сдвинуть его с места, переубедить было нельзя... Ему легко было отдать что угодно из вещей, денег, но себя, свои мнения, свою истину он никому уступить не мог... Мы все... знали отлично: как бы он ни был расположен сердцем к тому, к другому из нас, мнения своего не изменит. Он спокойно голосовал один против всех. Впрочем, это, кажется, была и в жизни излюбленная его позиция: именно один, именно наедине с собою, своим сердцем» (Б. Зайцев. Москва).

«У Айхенвальда редкая способность опьяняться чужою личностью, лирически заражаться тем писателем, о котором он говорит; есть что-то чисто женское в этой его податливости, в этой его готовности покориться, отдаться во власть той чужой психологии, которую он ощущает сквозь буквы и строчки книг.

Но не нравится мне в Айхенвальде его нарядный, расфуфыренный, слишком выпрєнный, слишком напыщенный стиль. Из-за красоты его стиля мы часто не замечаем красоты его образов. Похоже, что он, как скульптор, создает очень хорошие статуи, но при этом украшает их бантиками и разноцветными бумажками» (К. Чуковский. Обзор литературной жизни за 1911 год).

АЛЕКСАНДРОВ Анатолий Николаевич

13(25).5.1888 – 16.4.1982

Композитор, пианист, дирижер, преподаватель, затем профессор Московской консерватории (1923–1964), доктор искусствоведения. Ученик С. Танеева. Среди сочинений 4 струнных квартета, 14 фортепианных сонат (в т. ч. «Видения»), инструментальные миниатюры, оперы «Два мира» (по А. Майкову), «Бэла» (по Лермонтову), «Дикая бара» (по Б. Немцовой), «Левша» (по Лескову), романсы на стихи Тютчева, Фета, Пяста, Северянина, Блока, Ахматовой (последний цикл романсов на стихи поэтов Серебряного века композитор написал в 1978 г.), циклы «Страницы из дневника», два цикла «Александрийские песни» на стихи Кузмина, музыка для детей. Дружил с В. В. Вересаевым, семьей Поленовых, последним секретарем Л. Толстого В. Булгаковым. Встречался с С. Рахманиновым, М. Кузминым.

«Говорить о своем стиле и творческом направлении очень трудно. Это должны делать другие. Коротко говоря, я считаю себя композитором Московской школы, главой которой является П. И. Чайковский и виднейшими представителями в дальнейшем были Скрябин, Рахманинов и Метнер. Все эти композиторы в той или другой степени оказали влияние на мое творчество.

Мои эстетические идеалы формировались в юности двумя противоположными источниками. Один исходил от Танеева, который был музыкально очень консервативных убеждений, другой – от его ученика Жилеева, воспитывавшего меня на Скрябине, Дебюсси и убеждении, что современное творчество должно открывать новые пути.

...Говоря более конкретно и менее „учено“, мне безразлично, какими „средствами“ пользуется композитор, необходимо только, чтобы его творчество, не нарушая основных законов музыкального мышления, было подлинной интуицией, а не умственной выдумкой, чтобы оно было прозрением в действительно существующий, особый мир музыкальной жизни.

Я предпочитаю произведение, написанное традиционными средствами (но не академическое, то есть сухо-подражательное) и открывающее подлинный мир музыки с индивидуальной, а следовательно, всегда новой точки зрения автора.

Произведение, пользующееся новыми средствами, так же будет мною одобрено, как настоящее, если эти средства не будут целью сами по себе или если за ними будет создан, открыт тот же подлинный мир музыки. Яснее я не могу сказать. Вполне ясно о музыке вообще говорить невозможно» (А. Александров. О себе).

«Папа часто говорил мне, что он человек безвольный. Но безволие его проявлялось только в плоскости внешнего действия. Например, он никогда не мог сразу ничего решить из бытовых вопросов. Идти или не идти в гости. Надеть или не надеть этот галстук. Ехать или остаться... Так в мелочах быта, но иногда даже и в сложных личных вопросах, он не мог ничего сразу или вообще решить, оставляя решение времени. Авось как-нибудь... Но в главном, а главным была музыка, он никогда не ждал подсказки, подталкивания, воля его была всегда сконцентрирована...

Однажды он принес мне „Письма Плиния Младшего“, которые очень любил. „Вот, например, я всегда мечтал быть ученым рабом Плиния Младшего, – сказал он. – Ученый раб ему читает, он с ним беседует, а когда тот заболевает, его посылают лечиться!.. Вообще,

люди со слабой волей, к которым я принадлежу, всегда хотят, чтобы воля их находилась в подчинении кого-нибудь более сильного, но внушающего бесспорное доверие и любовь. Я вот, если люблю какого-нибудь выдающегося человека, никогда не хочу быть им самим, а всегда его слугой. Я хотел быть слугой Толстого, например. Да, да, слугой... Приносить ему одежду, одевать его, чистить сапоги...»

– Ну, сапоги у Толстого были бы всегда грязными, – вставила мама. „Нет! Я безволен только по отношению к себе, а как слуга я очень исполнительен“. – „Но как же ты работаешь? Там-то ты проявляешь инициативу?“ – „Я работаю совсем не так, как, например, работал Чайковский, каждый день, кропотливо, усидчиво, определенными порциями изучал одно, писал другое, или как Олеша «Ни дня без строчки». Я в своей работе следую принципу Толстого: «Писать только тогда, когда невозможно не писать». То есть когда так подопрет, что действительно будет удовольствием. А потом есть еще один фактор. Если начнешь уже работать, то сама работа затягивает так, что оторваться невозможно, просто физически неприятно. Я помню, началась война 1914 г. Все ходили, кричали, волновались! А меня втянуло как раз в одну мою сонату. Так мне никакого дела не было до войны, до газет. Я даже на улицу не выходил, пока не кончил. А так я могу не писать целыми месяцами и никакой не чувствовать охоты к сочинению. Даже, наоборот, отвращение“» (Е. Поленова. *Об отце*).

«Анатолий Александров – один из наиболее значительных и даровитых современных композиторов... Тонкий мелос, полный необычных интонаций, своеобразно терпкий гармонический склад, контрапунктически богатая ткань изложения, широко задумываемые и естественно выполняемые формальные построения и над всем этим налет мечтательности и изысканности при склонности к повествовательному тону в инструментальных произведениях и драматической выразительности в вокальных... Яркая выразительность вокальной партии, гибкий и меткий по интонациям мелодический рисунок, глубоко содержательная, полная чарующих оборотов гармонии и тем партия фортепиано, сила драматического напряжения или лирического пафоса, наконец, как всегда, мастерство письма, – все это таково, что заставляет считать последнюю серию „Александрийских песен“ наиболее значительным... в русской вокальной литературе последнего времени» (Н. Мясковский. *Второй вечер современной музыки из произведений Анатолия Александрова*).

АЛЕКСЕЕВ Алексей Григорьевич

наст. фам. Лившиц;

4(16).7.1887 – 3.12.1985

Актер разговорного жанра, конференсье. В начале 1920-х работал в театрах миниатюр «Гротеск» (Киев; Москва), «Кривой Джимми» (Москва), в «Свободном театре» (Ленинград). Автор комедий и либретто, в том числе «Людовик...нада-тый» (муз. Ю. Сахновского).

«Разнообразная программа „Кривого Джимми“ [Театр миниатюр, соединявший традиции „Летучей мыши“ и „Кривого зеркала“. – *Сост.*] перемежалась выступлениями любимого всеми конференсье А. Г. Алексеева, обладавшего совсем иной индивидуальностью, чем Н. Ф. Балиев. Не только внешностью Алексеев контрастировал Балиеву, но всей манерой ведения конференса. В противоположность полноватому, с круглым хитроватым лицом, до конца использовавшему свои внешние данные Балиеву, обладавшему восточным темпераментом, самонадеянным лукавством и изрядной долей нахальства, Алексеев казался европеизированным, даже англоизированным. Одетый предельно элегантно, с неизменным моноклем, он обладал сдержанным, но безошибочным юмором, был подчеркнуто вежлив и корректен, что бесповоротно сражало его отважных оппонентов из числа зрителей. Алексеев не раздувал своих коротких реплик, он подавал их как бы вскользь, и с тем же любезным и предупредительным видом переходил к следующему номеру» (П. Марков. *Книга воспоминаний*).

«Алексей Григорьевич завоевал симпатии остроумием, находчивостью и, я сказал бы, „интеллигентностью“ своего конференса. Правда, в начале своих эстрадных выступлений он как-то настораживал демократического зрителя, казался ему „чужим“. Прежде всего по костюму. Алексеев выходил на сцену изысканно одетым: великолепный фрак, высокий крахмальный воротник, монокль. С течением времени он постепенно „упрощал“ свой внешний вид: вместо монокля стал носить пенсне, потом очки, на смену фраку пришла визитка и т. д. Но главным образом изменился характер его общения с публикой, он стал проще, ближе к зрителю, и наконец зритель признал Алексеева „своим“.

Алексей Григорьевич не только конфериовал, как это было тогда принято, но и принимал участие в программе как актер, играя в маленьких инсценировках, пародиях, сценических юморесках. Это положило начало более широкой деятельности конференсье и было воспринято продолжателями этого жанра» (Э. Краснянский. *Встречи в пути*).

д'АЛЬГЕЙМ Пьер

Петр Иванович; 1862–1922

Барон, французский писатель, поэт, переводчик, музыкальный критик, музыкальный деятель. Организатор и руководитель концертно-просветительского центра «Дом песни» в Москве (1908–1911). Муж певицы М. Олениной-д'Альгейм.

«Роль четы д'Альгеймов, мужа, организатора „Дома песни“, жены, единственной, неповторимой исполнительницы песенных циклов для первого десятилетия нового века, – огромна; они двинули вперед музыкальную культуру Москвы... с 1907 года музыкально-художественная организация, во главе которой стояли д'Альгеймы, при участии лучших музыкальных критиков своего времени (Энгеля, Кругликова, Кашкина), переводчиков, композиторов (С. И. Танеева, Метнера, А. Оленина), поэтов, занялась пропагандой ряда песенных перлов, доселе неизвестных русской публике; думается: нигде в европейских столицах публике не предлагался с таким вкусом, подбором такой материал, как тот, который предлагался московской публике д'Альгеймами; концерты „Дома песни“ в ряде лет были и эстетическими подарками Москве, и образовательными курсами; если в Италии знали Скарлатти и Перголези, в Англии – песни на слова Бернса, в Германии – песенные циклы Шумана и Шуберта на слова Гейне и малоизвестного у нас поэта Мюллера, то Москве вместе с Глинкой, Балакиревым, Римским-Корсаковым, Бородиным и песенными циклами Мусоргского (кстати, до появления д'Альгеймов малоизвестными) показывались и Скарлатти, и Перголези, и Рамо, и Григ, и Шуман, и Шуберт, и Лист, и Гуго Вольф: в песнях; из года в год „Дом песни“ учил Москву и значению песенных циклов, и роли художественного музыкального перевода, и истории музыки, не говоря уже о том, что семь-восемь ежегодных концертов, тщательно составленных, изумительно исполненных, с программами, сопровождаемыми статейками и примечаниями, заметно повышали вкус тех нескольких тысяч посетителей концертов, часть которых позднее вошла в сотрудничество с д'Альгеймами, когда концерты „Дома песни“ стали закрытыми.

...Над каждым концертом работала мысль д'Альгейма, чтобы он был выточен из цельного камня, чтобы песня вырастала из песни, как стихотворная строка из строки, чтобы песня рифмовала с песней. „Дом песни“ объявлял ряд конкурсов на лучшие переводы циклов на русский язык, на музыку и т. д... Ниже, давая юмористическую характеристику Пьера д'Альгейма как „чудака“, окруженного чудаками, я должен отделить „чудака“ в нем от тонкого критика, педагога, насадителя подлинной музыкальной культуры, боровшегося против рутины с необыкновенным мужеством, стойкостью и с небывалым успехом; д'Альгейм-чудак, идейный путаник – одно: трагический его конец, помешательство, подкрадывалось к нему – издалека; жизненная борьба сломила эту личность, непокорную и независимую; д'Альгейм музыкальный педагог – совсем другое.

...Петр Иванович – изящный стилист, поэт, публицист и писатель, некогда близкий знаемец им боготворимого Вилье де Лиль-Адана, – был как фонтан афоризмов... поблескивая глазами, вином и умело вкрапленными цитатами из Малларме, Верлена и Ницше; в этот венок из цитат, конкурируя с Рачинским и его побивая цитатами, он вправлял отрывки из древнеиндийских поэм, еврейских каббалистов и средневековых труверов XII и XIII столетия; ткань речи его напоминала мне тонкую инкрустацию из дерева и слоновой кости, какая поражает в Египте на иконостасах древних коптских церквей; в нем был понятен эстетически узор метафор; смысл же был нам порой темен.

С такими речами он поднимал свой бокал над столом; мы – Рачинский, Сергей Иванович Танеев, Кашкин, Энгель, Кругликов – на него разевали в такие минуты рты; мы удивлялись изяществу оборотов мысли, глубочайшим замечаниям, бросаемым вскользь; мы им любовались, но и немного пугались: чего хочет он?

Целое его мысли завлакивало от нас часто туман из метафор; довод выглядел стихотворной импровизацией, напоминающей тексты древних индусских поэм; а он требовал от нас программы действий в XX веке, основанной на поэзии седой древности; с одной стороны – Малларме; с другой стороны – „Рама“, а современности, московской, тогдашней, – не было.

Пугало барокко мысли: сверкающий тысячегранник – предмет удивления; – а что делать с ним?

В иных ходах мыслей перекликался он с Вячеславом Ивановым, но с тою разницей, что Иванов казался лукавым, а д'Альгейм удивлял прямою; он был мудреней Иванова, но более блестящим в импровизациях, и был более „поэтом“ в своей риторике, чем поэт Иванов.

В те дни он мечтал о рождении ячеек, подобных „Дому песни“ в Москве, во всех центрах пяти континентов земного шара; и тут выявлялся в нем откровенный мечтатель-чудак, высказывавший свои утопии о связи художников, поэтов и музыкантов всего мира, воодушевленных концертами Мари, его жены:

– Кан Мари шантера... (Когда Мари споет...)

Она должна была запеть из Москвы – всему миру; смягченные сердца Щукиных, Рябушинских, Морозовых отдадут-де миллионы: ему, д'Альгейму.

– Вот, – на „Дом песни“!

„Дом песни“ немедленно-де распространится из Москвы, организуясь в Берлине, Париже, Вене, Лондоне, Сан-Франциско, Нью-Йорке, Бомбее; во всех центрах поэты, художники, певцы и певицы, которых он и Мари при нашем участии вооружат молниями художественного воздействия, обезглавят тысячеголовую гидру порабощения; „золотой телец“ расплавится и протечет под ноги ручейком.



...По его представлению, тот, кто владеет разумением художественных символов, может сочетанием образов и художественных воздействий перевертывать по-новому жизнь; д'Альгейм видел себя призванным к такому переверту; его жена, которую создал он великолепной певицей, была показом его владения тайнами искусства; каждого из нас хотел он, забрав в руки, переделать по-своему, сделать „Олениной-д'Альгейм“ в своей сфере, чтобы, передвигая нами как пешками, из Москвы вести партию шахмат: с рутиною всего мира...

И тут-то начиналась и тогда уже болезнь в нем.

Но толковал он художественные явления изумительно; в нем жил не только художественный критик, но и художник-критик. Так грезил он; и вдруг обрывал свои „мировые“ грезы, переходя к показу опытов: и из слов его возникал оригинальный театр марионеток, макет из кисеи сквозной сцены» (*Андрей Белый. Начало века*).

АЛЬТМАН Натан Исаевич

10(22).12.1889 – 12.12.1970

Живописец, график. Участник выставок объединений «Мир искусства», «Бубновый валет». Один из основателей «Еврейского общества поощрения художеств». Графические циклы «Еврейская графика» (1914), «Картинки Натана Альтмана» (1914–1916). Автор портрета А. Ахматовой (1914).

«У Альтмана было лицо азиата, юркие движения, крупные скулы; он всегда приносил с собой суету жизни, у него был практический ум, но затейливый и веселый; Альтман не любил долгих принципиальных споров и никогда не участвовал в каких-либо группировках, предпочитая отвечать за самого себя, чтобы не отвечать за всех. Был у него один характерный жест – держать мундштук с папиросой низко между пальцами, с этим жестом он запомнился мне навсегда» (Н. Пунин. *Квартира № 5*).

«Эсхатологические черты в его облике так крупны, что их труднее разглядеть, нежели заметить. Он ходит среди нас живым символом потопа. Он не подмигивает и не принимает значительного вида, – но, поглядев на него, каждый знает, что в общей гибели *этот* спасется. Его внешний образ силен и закончен. Он зловещ и труден, но он покоряет нас впечатлением, что от него податься некуда.

...Он появился бесшумно и уверенно. Однажды художники и художественники заметили, что их число стало на одну единицу больше, чем прежде. Но особого интереса это не вызвало. Альтман не шумел, не кричал „Я! Я!“, не разводил теорий. Все произошло чрезвычайно спокойно и тихо; может быть, надо сказать: все произошло чрезвычайно прилично. Альтман вошел в чужое общество как к себе домой и сразу стал существом в качестве равноправного сочлена.

Он сделал это с такой безукоризненной вескостью, что все инстинктивно подвинулись и дали ему место. Казалось, каждый был уверен, что все остальные, кроме него, хорошо знают вошедшего, и он, незнающий, пожалуй, даже виноват в том, что его не знает. Только два-три человека, понизив голос и нагнувшись друг к другу, спросили, откуда прибыла молодая знаменитость, ибо, по всей видимости, он был столь же знаменит, сколь молод. Но так как спрашивающие были из числа присяжных биографов и библиографов, у которых на карточках ничего не значилось под словом „Альтман“ и интересами которых никто, кроме них самих, не интересовался, то и удовлетворить друг друга они не могли.

...Все сразу забыли, что он неизвестно где родился и неизвестно где вырос; никому не представлялось подозрительным, что у него как бы не было детства; что не могли назвать его учителей; что он держался зрелым художником, никогда не быв молодым; что он числился крайне левым, ничем того не проявив; что в своей работе он был гомерически скуден среди общего многоделанья; что никому не удавалось подглядеть его ошибок, колебаний и неудач; что это был художник без черновиков; что в 23 года он был так загадочно закончен; что в 23 года он был так странно музеем... Магия, которой был наполнен воздух вокруг Альтмана, делала правдоподобным все неправдоподобное!

...Альтман сразу занял место в виднейших группировках; Альтман сразу стал членом влиятельнейших кружков; Альтман сразу попал в поле зрения руководящей прессы; Альтман сразу приобщился к крупнейшим кошелям художественной биржи. И среди всех этих удач, которых его сверстники ждут годами, а получают крупницами, он оставался спокоен и

бесшумен: точно все делалось помимо него и за него; его судьба ни разу не изменила ему: кто-то, – не он сам, – хлопотал, чтобы „Дама с собачкой“ попала в стены Русского Музея; кто-то – не он сам, – грозил и грохотал, когда старики „Мира Искусства“ как-то обошли его избранием; кто-то продавал его *единственную* скульптуру в гельсингфорский Атенеум; кто-то засыпал его заказами, кто-то делал за него одно, кто-то делал за него другое: кто-то за Альтмана всегда прокладывал путь Альтману.

Но он стоил того. В своих отношениях к искусству он проявлял тонкость, которая была восхитительна. Он был несомненно пришлец, он был еврейский юноша из Винницы... он был недоучившийся питомец одесского Костанди, он так и не кончил ни одной художественной школы, он лишь несколько месяцев побывал в девятьсот одиннадцатом году в Париже, он и там только смотрел, впитывал и размышлял, был сам себе учителем и учеником, – но он появился в Петербурге, зимой 1912 г., таким аристократом от искусства – аристократом *европейского* склада, – что все мы готовы были предположить за его спиной наличие самой утонченной генеалогии.

...За его спиной была всего-навсего лишь национальная способность еврея принимать окраску и вид окружающей среды. У Альтмана был дар еврейской мимикрии. Добрый жребий его состоял в том, что он был одарен ею до совершенства. Он окрасился Европой молниеносно и прочно. Попав из Одессы в Париж, бахур Натан Альтман стал сразу Monsieur Nathan Altman, миновав воздействие всероссийского Петербурга и всерусской Москвы. Он распоряжался своим европеизмом просто и свободно. В Петербург он прибыл даже в *поношенно-европейском* виде, словно Европа была его исконной родиной.

...Петербург мог особенно оценить европеизм Альтмана; Петербург его оценил. Альтман попал еще в полосу гегемонии „Мира Искусства“, которая, правда, быстро заканчивалась, но еще не закончилась. Старики „Мира Искусства“ еще считались аккредитованными европейцами при русской художественной культуре; европеизм был их главным коньком. С появлением Альтмана они стали казаться старомодными и смешноватыми.

Альтман – математик искусства, а не поэт. Если у него есть вдохновение, это – вдохновение вычисления, а не одержимости... Альтман удручающе умен, или радующе умен – смотря по вкусам, – но он умен всегда! Точно так же он удручающе удачлив, или радующе удачлив, – но всегда удачлив!... Организованность его художественной воли изумительна. Это не художник, а „делец искусства“ с мертвой хваткой, не знающий неудачных комбинаций и остающийся в выигрыше при всяком положении.

Написать картину значит для него решить уравнение, в котором все части ему ясны... Неожиданность – его худший враг. Он не терпит порывов. Он не знает, что значит творческая бессонница. Моцартовское „Вчера меня бессонница томила“ есть для него только старинный курьез. В душевном споре Моцарта и Сальери он на стороне Сальери уже потому, что он на стороне самого себя. „Музыку я разъял, как труп“, – вот что ему понятно и знакомо до тончайших тонкостей.

...Когда для Альтмана настанет смертный час, в конце долгой, Бог даст, крепкой и задачливой жизни, и ангел смерти поставит его перед Горним Престолом для божьего подсчета и приговора... Божья Справедливость произнесет:

– Ты согрешил, но ты был умный грешник... Сядь одесную меня!» (А. Эфрос. *Портрет Натана Альтмана*).

АМФИТЕАТРОВ Александр Валентинович



псевд. Old Gentleman, Московский Фауст, Аббадонна и др.;

14(26).12.1862 – 26.2.1938

Прозаик, публицист, фельетонист, литературный и театральный критик, драматург, поэт-сатирик; в молодости учился пению, два сезона пел в Тифлисе и в Казани. Публикации в журналах «Пчела», «Будильник», «Осколки». Книги «Восьмидесятники» (т. 1–2, СПб., 1907), «Девятидесятники» (СПб., 1910–1911), «Закат старого века» (т. 1–2, СПб., 1910), «Дрогнувшая ночь» (СПб., 1914), «Вчерашние предки» (Нови Сад, б. г.); романы «Людмила Верховская» (М., 1890), «Виктория Павловна» (СПб., 1903), «Дочь Виктории Павловны» (Пг., 1914–1915), «Марья Лусьева» (1903), «Марья Лусьева за границей» (СПб., 1911), «Лиляша. Роман одной женской жизни» (кн. 1–3, Рига, 1928) и др. Сын протоиерея Валентина Николаевича Амфитеатрова, настоятеля Архангельского собора в Московском Кремле. С 1921 – за границей.

«Сын московского протоиерея, о. Валентина, по прозвищу „золотые уста“ за свое красноречие, бывшего кумиром московских аристократических барынь, из старой духовной фамилии (епископ Амфилохий – Амфитеатров, Раич, переводчик „Освобожденного Иерусалима“ Тассо – Амфитеатров) – Александр Валентинович начал карьеру журналиста в малой московской прессе, сопровождая ее немалым пьянством и буянством, так что даже отец от него отрекся. Затем перешел на более серьезное амплуа в „Новое время“ – писал здесь „московский фельетон“ с большим успехом, талантливо изображая купеческую Москву, ее ожирелую жизнь, оргийное в ней начало. Наконец переселился в Петербург и стал писать уже из жизни нашей невиской столицы. Помню начало его первого фельетона здесь: „Сделался петербуржцем и изучаю Петербург. Трудный город“. Когда „дофин“ – молодой Суворин Алексей Алексеевич – разошелся с отцом и начал издавать газету „Русь“, туда перешел и Амфитеатров и вместе с Дорошевичем, фельетонистом одесским, принялся громить „Новое время“ и старика Суворина. А между тем, будучи с Яковлевым, другим сотрудником „Нового времени“, корреспондентом в Варшаве, оба они напили и наели в гостинице Брюля на многие сотни рублей и отказались платить, грозя, что ошельмуют гостиницу в газете... Но теперь Амфитеатров исполнился гражданского пафоса. Скоро ему громкое имя создал фельетон „Обмановы“ – все увидели здесь Романовых, а Амфитеатров был выслан в Вологду...

Перед отъездом Амфитеатрова его жена, актриса, явилась к старику Суворину и жаловалась, что муж ее не имеет на дорогу ни шубы, ни денег. Суворин дал и денег, и шубу, не помня недавней ругани и помой, которыми Амфитеатров его обливал... Далее карьеры и Амфитеатрова, и Дорошевича пошли в гору. Оба издали многотомные собрания своих сочинений. Писали и романы, и путешествия. Зарабатывали они десятки тысяч. Амфитеатров и

за работу не садился, не поставив перед собою бутылки шампанского. И вот встречаю этого отекшего, грузного человека в образе художавого рыцаря печального образа.

– Революция меня освободила, – сказал я.

– ...А меня революция поработила! – возразил Александр Валентинович и скоро отправился за свободой... в эмиграцию, за границу. Как-то дают мне редкостный, истрепанный, исчитанный номер заграничной русской газеты. Открываю – фельетон Амфитеатрова, и начинается так: „Сделался эмигрантом и учусь эмиграции. Трудная наука“. Чему он научился – не знаю, так как больше ни единого номера этой газеты до меня не доходило...» (*Н. Энгельгардт. Эпизоды моей жизни*).

«Амфитеатров был, конечно, ценнейший газетный сотрудник. При большом темпераменте, хлестком пере и остром уме он обладал еще драгоценнейшим свойством: умел быть или казаться смелым в области не слишком опасных в принципиальном отношении вопросов и без особой драки попадать в большие заборы. В его таланте общедоступна была не столько его писательская манера – всегда интересная, занимательная и острая – сколько способность говорить с искренним жаром, увлечением и аппетитом о том, что всякому ясно. Как и многие даровитые люди (если не большинство таких), Амфитеатров был очень эгоцентричен (не знаю, как теперь – это свойство испаряется понемногу к старости) и в этом смысле точно был „бич редакторов“. Он писал столь огромные статьи, что другим оставалось мало места. С ним, при его комплекции, было одинаково трудно вдвоем ездить на извозчике пролетке и писать в одной газете» (*А. Кугель. Листья с дерева*).

«Человек огромный, шумный, производительный, с большим животом, с большой головою, сын или внук протоиерея или архиерея – и революционер, когда-то сосланный, теперь убежавший в Париж – все черт знает для чего, – обширно начитанный и образованный, но который пишет точно бревна катает, вечно предпринимающий, вечно разрушающий, ничего не созидующий, кроме заработка бумажным фабрикам...

По-видимому, не злой, – он вечно ругается или кого-то громит... За что – он и сам не знает... Все равно – „гром есть“... Способный прожить три жизни и десять состояний, без сомнения никогда не обедающий в одиночку, вечером, несомненно, едущий в театр, если не занят статьею, „которая завтра поразит весь свет“...

Приятно всегда смотреть на его самоупоение... В „наше безнадежное время“ Амфитеатров шумит, пытит, как паровоз или даже два вместе сцепленных паровоза, с контрпаром в обоих... Свистит двумя свистками. И не знает, до чего всем скучно.

И до чего всех не развлекает он, Амфитеатров» (*В. Розанов. Амфитеатров*).

«Амфитеатров, при всей его несомненной даровитости, несомненно, писатель очень грубый и по языку, и по всей манере, и по несложности идей. Мгновениями он яркий художник, а через две строки срывается в публицистику, и срывается очень грубо» (*З. Гиппиус. Литературный дневник. 1899–1907*).

АНДРЕЕВ Василий Васильевич



3(15).1.1861 – 26.12.1918

Композитор, виртуоз игры на балалайке, организатор и руководитель первого оркестра русских народных инструментов (1888; с 1896 – Великорусский оркестр). Автор более 40 произведений для русского народного оркестра и балалайки. Книги «К вопросу о русской народной музыке» (СПб., 1899), «Справочник, или Краткое руководство для оборудования великорусского оркестра» (Пг., 1916).

«Он был небольшого роста, и весь сжатый, – с боков, спереди, сзади, – сухой, крепкий, нервный. Волосом черен, и борода эспаньолкой à la Napoléon III. Не человек, а „фрак“... Все в нем – форма, срок и обязанность. Встает рано, ложится поздно, и все сутки в заботе, труде и неутомимости...

Я слышал его, в частном доме, лет 20 назад, когда он только-только начинал; и хотя слушателями были все „люди русского направления“, в халатах и полухалатах, он сам уже тогда был во фраке и в белом галстуке.

В этом и секрет.

В большом концерте 22 января [1913. – *Сост.*] в зале Дворянского Соборания („бенефис оркестра“) играли „Осень“ Чайковского: закрыв глаза, вы слышали воющий ветер, такой печальный, такой одинокий, – такой ужасный тем, что его покинули цветы и плоды, что он не ласкает никакой зелени, никакой жизни, и в нем самом нет жизни, а есть только страшная тоска стихии, несущейся над развалинами, над камнями, над бесплодной пустыней...

О, как страшно, и жалко, и пугливо! Это душа плачет, когда в ней осень, когда все потеряно, все утрачено...

Раскрыл глаза: перед замершим в благоговении залом сидит человек 70 людей в черных фраках и белых галстуках с сосредоточенностью монахов. И эти „монахи“ Андреева, все с английскими проборами посередине головы, элегантные, молодые, энергичные, сидят над трехструнными балалайками и каждый в отдельности и каждую минуту издает „трынь-брынь“. Да, но и „Медный всадник“ Пушкина состоит в каждой строчке и во всяком слове из „аз-буки-веди“, то есть не из большого добра.

Но

Люблю тебя, Петра творенье.

...Андреев слил в шум ветра эти коротенькие, не способные к развитию звуки, звуки без тонов, звуки без теней... Тут что-то играли на „bis“, в первом отделении концерта, играли „из Грига“ (Андреев объявил): это был чудный шепот, – и вы слышали, как грудь шепчущего задышалась от какого-то волнения... Балалайки шептали...

Балалайки шептали!!!

...В. В. Андреев показал на своем оркестре, что „оркестр на этих инструментах“ может давать волшебную музыку. Он имеет вдохновение к этому делу – то вдохновение, которое до него никто не имел, и после него мало надежды, чтобы кто-нибудь с такою же силою, с

равным талантом и с таким же успехом получил, выразил и осуществил такое вдохновение»
(В. Розанов. *Среди художников*).

АНДРЕЕВ Леонид Николаевич



9(21).8.1871 – 12.9.1919

Прозаик, драматург, публицист. Публикации в журналах и газетах «Курьер», «Журнал для всех», «Жизнь», «Правда» и др., альманахах «Шиповник», «Факелы», сборниках «Знание», «Земля» и др. Отдельные издания: «Рассказы» (СПб., 1902; с посвящением М. Горькому), «Жизнь Василия Фивейского» (СПб., 1904), «Красный смех» (СПб., 1905), «Марсельеза» (СПб., 1905), «Памяти Владимира Мазурина» (СПб., 1906), «Царь-голод» (СПб., 1908), «Анатэма» (СПб., 1908), «Океан» (СПб., 1911), «Король, закон и свобода» (Пг., 1914), «В сей грозный час» (Пг., 1915), «Дневник Сатаны» (Гельсингфорс, 1921) и др. Собрания сочинений: в 7 т. (СПб., 1901–1909); в 17 т. (СПб.; М., 1911–1917), Полное в 8 т. (СПб., 1913). С 1917 – за границей.

«Когда мысленно я вызываю образ Андреева, он представляется мне молодым, чернокудырым, с остроблистающими, яркими глазами, каким был в годы Грузии, Пресни, Царицына. Он лихорадочно говорит, курит, стакан за стаканом пьет чай где-нибудь на террасе дачи, среди вечеряющих берез, туманно-нежных далей. С ним, где-то за ним, тоненькая, большеглазая невеста в темном платье, с золотой цепочкой на шее. Молодая любовь, свежесть, сиянье глаз девических, расцвет их жизни» (Б. Зайцев. Москва).

«Был Андреев типичный москвич. Радужный и гостеприимный, мало разборчивый на знакомства; масса приятелей, со всеми на „ты“; при встречах, хотя бы вчера виделись, целуются. Очень любил пить чай. Самовар в его квартире не сходил со стола круглые сутки. Работал Андреев по ночам, до четырех-пяти часов утра, и все время пил крепкий чай. В пять утра вставала его матушка, Настасья Николаевна, и садилась за чай. Днем, когда к ним ни придешь, всегда на столе самовар.

...Когда вспоминаешь о Леониде Андрееве того времени, нельзя отделить его от его жены, Александры Михайловны. Брак этот был исключительно счастливый, и роль Александры Михайловны в творчестве Андреева была не мала.

Андреев был с нею неразлучен. Если куда-нибудь приглашали его, он не шел, если не приглашали и его жену. Александра Михайловна заботливо отстраняла от него все житейские мелочи и дразги, ставила его в самые лучшие условия работы. Влияние на него она имела огромное. Андреев пил запоем. После женитьбы он совсем бросил пить и при жизни Александры Михайловны, сколько знаю, держался крепко» (В. Вересаев. Литературные воспоминания).



Леонид Андреев

«Он был удивительно интересный собеседник, неистощимый, остроумный. Хотя его мысль и обнаруживала всегда упрямое стремление заглядывать в наиболее темные углы души, но – легкая, капризно своеобразная, она свободно отливалась в формы юмора и гротеска. В товарищеской беседе он умел пользоваться юмором гибко и красиво, но в рассказах терял – к сожалению – эту способность, редкую для русского.

Обладая фантазией живой и чуткой, он был ленив; гораздо больше любил говорить о литературе, чем делать ее. Ему было почти недоступно наслаждение ночной подвижнической работы в тишине и одиночестве над белым, чистым листом бумаги; он плохо ценил радость покрывать этот лист узором слов.

– Пишу я трудно, – сознавался он. – Перья кажутся мне неудобными, процесс письма – слишком медленным и даже унижающим. Мысли у меня мечутся, точно галки на пожаре, я скоро устаю ловить их и строить в необходимый порядок.

...Казалось бы, что он, равнодушный к фактам действительности, скептик в отношении к разуму и воле человека, не должен был увлекаться дидактикой, учительством, неизбежным для того, кому действительность знакома излишне хорошо. Но первые же наши беседы ясно указывали, что этот человек, обладая всеми свойствами превосходного художника, – хочет встать в позу мыслителя и философа. Это казалось мне опасным, почти безнадёжным, главным образом потому, что запас его знаний был странно беден. И всегда чувствовалось, что он как бы ощущает около себя невидимого врага – напряженно спорит с кем-то, хочет кого-то побороть» (*М. Горький. Литературные портреты*).

«Л. Андреева я очень любил. Мне нравилось его лицо, кажущееся таким гордым его выражение, и в то же время огонек какой-то виноватости и какого-то страха в темных, сверкающих глазах. Часто, разговаривая с ним, я улавливал этот оттенок. Он устремлял взор, и я читал в глубине его беспокойство, тревогу, испытующий вопрос. Его самолюбие, гордость, иногда даже апломб были напускные. Он бравировал этим, чтобы скрыть отсутствие самоуверенности. Ибо в глубине души он не был уверен в себе и не мог не знать и не чувствовать – для этого он был слишком одаренным человеком, – как много поддельного, трескучего и поверхностного в его произведениях. Самого себя обмануть труднее, чем читателя и зрителя.

...Л. Андреев писал как паровая машина. Нужно было подтягиваться все время, „держат знамя“, занимать какое-то место в пантеоне литературы, перескакать Горького, сделать так, чтобы „Шиповник“ Гржебина стоял выше „Знания“. Нужны были деньги... совершенно не понимаю зачем, – но нужны были, потому что строилась дача в Финляндии, покупалась моторная лодка и устраивалось ателье цветной фотографии. Он жег себя не с двух, а с десяти концов. Запивал до зеленого змия, чай пил крепкий, как бургундское вино, курил сотни папирос, и ребят приживал от жен своих неукоснительно... Что-то горячее было в нем, как облако гашиша, – в зарницах мысли, в блестящих, порою остроумных замечаниях, в переосмысливании с предмета на предмет, как у кузнечика-музыканта. И затем наступала тишина» (*А. Кугель. Листья с дерева*).

«Я с Андреевым не была знакома. Как писатель он не трогал меня, – мне нравились только некоторые его рассказы. Все же ожидала его с большим интересом. Меня волновало,

что я должна увидеть человека, перенесшего большое горе, – меньше года назад он потерял молодую жену. И я старалась представить, какой он? Я знала, что горе он переживал тяжело, что в Москве, где он был так счастлив, особенно остро чувствует свою потерю и что отчасти поэтому он переселился с матерью и старшим сыном Вадимом в Петербург.

...Поднявшись навстречу гостям, смотрела на Андреева. Он немного постарел и стал полнее с тех пор, как я видела его в Кружке, показался даже немного ниже ростом, потому что стоял рядом с высоким Голоушевым (Андреев был коротконог).

Поздоровался он со мной с милой ласковой улыбкой. Я предложила чаю. Налила очень крепкого, – знала, что он пьет „деготь“.

Сразу завязался оживленный разговор, сначала о Горьком, о Капри... Я смотрела на черные с синеватым отливом волосы Андреева, на его руки с короткими худыми пальцами, на красивое (до рта) лицо, увидела, что он смеется, не разжимая рта, – зубы у него плохие, – что черный бархат его куртки мягко оттеняет его живописную цыганскую голову. Говорил он охотно, немного глухим однообразным голосом. Услышав меткое слово, остроумное замечание, заразительно смеялся. О Горьком говорил любовно, даже с некоторым восхищением, но Капри ему не понравилось, – „слишком веселая природа“. Он решил построить дачу в Финляндии: „Юга не люблю, север – другое дело! Там нет этого бессмысленного веселого солнца“» (*В. Муромцева-Булнина. Беседы с памятью*).

«Он любил огромное. В огромном кабинете на огромном письменном столе стояла у него огромная чернильница.

...Это незнание меры было его главной чертой.

Камин у него в кабинете был величиной с ворота, а самый кабинет точно площадь. Его дом в деревне Вammelсуу высился над всеми домами: каждое бревно стопудовое, фундамент – циклопические гранитные глыбы.

Помню, незадолго до войны он показал мне чертеж какого-то грандиозного здания.

– Что это за дом? – спросил я.

– Это не дом, это стол, – отвечал Леонид Андреев.

Оказалось, что он заказал архитектору Олю проект многоэтажного стола: обыкновенный письменный стол был ему тесен и мал.

Такое тяготение к огромному, великолепному, пышному сказывалось у него на каждом шагу. Гиперболическому стилю его книг соответствовал гиперболический стиль его жизни. Недаром Репин называл его „герцог Лоренцо“. Жить бы ему в раззолоченном замке, гулять по роскошным коврам в сопровождении блистательной свиты. Как величаво он являлся гостям на широкой, торжественной лестнице, ведущей из кабинета в столовую! Если бы в ту пору где-нибудь грянула музыка, это не показалось бы странным» (*К. Чуковский. Современники*).



Леонид Андреев

«С внешней стороны как будто жизнь его сложилась благополучно: много друзей, любящая семья, литературный успех. Но в Андрееве, в самом Андрееве, в его душе не было благополучия. И эта странная тревога, мучительное беспокойство и какой-то бунт, „несогласие со всем“ – вот что было в Андрееве новым и необычным.

Он был всегда на людях, всегда с приятелями, но, может быть, в тогдашней Москве не было более одинокого человека, более оторвавшегося от почвы и даже от мира, чем этот удачливый беллетрист, обласканный Максимом Горьким и признанный Н. К. Михайловским... Была в Андрееве какая-то обреченность, какая-то гибель... И чем счастливее была его внешняя жизнь, тем беспокойнее он становился, тем болезненнее и острее он чувствовал, что „так жить нельзя“.

Он был одним из многих русских скитальцев, но наши скитальцы александровской и николаевской эпох были почти всегда дворянами, наследниками большой и старинной культуры; Леонид Андреев был скиталец-разночинец, без всяких культурных корней по происхождению и по воспитанию. Но он был сыном своего времени, он был весь в предчувствии катастрофы... Много у нас было растревоженных людей и более замечательных, чем Андреев; многие говорили, что скоро всему конец, но у Леонида Андреева была своя собственная интонация, свой голос.

...Я как сейчас вижу его шагающим по своему кабинету с неугасающей папиросой в руках, с блестящими глазами, с горькой улыбкой – и вечно повествующим о задуманном рассказе или о самом себе – и всегда в какой-то лихорадке, как будто ожидая чего-то страшного и последнего.

...Удачен или неудачен был его стиль, глубока или неглубока его мысль, все равно сам он, его личность, его буйство ума и его больное сердце были как вещие знаки нашей судьбы. Он был жертвою за всех нас... То, что в Андрееве было – пусть иногда неудачное и безвкусное, – все было подлинное. Лгать и притворяться этот человек не хотел и не умел» (*Г. Чулков. Годы странствий*).

АНДРЕЕВ Николай Андреевич

14(26).10.1873 – 24.12.1932

Скульптор, театральный художник (с 1913), график. Скульптурный портрет Л. Толстого (1905). Памятник Гоголю в Москве (1904–1909), памятник Герцену и Огареву в Москве (1918–1922), памятник А. Островскому в Москве (1924–1929). Графические портреты М. Горького, К. Станиславского, В. Немировича-Данченко.

«Николай Андреевич сам был крепкий человек, мещански-купецкого происхождения, с густым бобриком, бородою лопатой, острым и живым взглядом. Руки у него сильные, и весь он сильный, телесный, очень плотский. Гоголь мало подходил к его складу. Но вращался он в наших кругах, литературно-артистических. Розанова, Мережковского, Брюсова читал. Более сложное и глубокое понимание Гоголя, принесенное литературою начала века, было ему не чуждо, хоть, по существу, мало имел он к этому отношения. Во всяком случае, замыслил и сделал Гоголя не „творцом реалистической школы“, а в духе современного ему взгляда: Гоголь измученный, согбенный, Гоголь, видящий и страшась черта, – весь внутри, ничего от декорации и „позы“. Одним словом, памятник не выигрышный. Кажется, и проект его вызвал сопротивление: находили, что писатель получается что-то мизерный. Не только генеральского нет в нем, но больше смахивал на хилую, пригорюнившуюся птицу (Гоголь сидит, как известно, – в тяжелой и болезненной задумчивости).

Все же проект утвердили» (Б. Зайцев. Москва).

АНДРЕЕВА (в замужестве Бальмонт) Екатерина Алексеевна

1867–1950

Переводчица, мемуаристка; жена К. Бальмонта.

«В первый же раз, взглянув в ее лицо, я всей душой к ней потянулась, но... за все время ни разу с ней не заговорила. В этом лице – оживленная, открытая готовность пойти к вам навстречу, ответить – именно ответить, ничего не требуя и не ожидая, а в полной вашей свободе. *Добро-желательность* — в полном этимологическом смысле слова – была в ней господствующим выражением... В ней самой, вместе с полной простотой и открытостью, было что-то величественное, может быть, самая ее наружность этому способствовала. А вернее – в этом сказывалось богатство содержания ее внутренней и внешней жизни...» (М. Жемчужникова. *Воспоминания о московском антропософском обществе*).

АНДРЕЕВА (урожд. Юрковская, в первом браке Желябужская) Мария Федоровна



4(16).7.1868 – 8.12.1953

Драматическая актриса, общественный деятель. Член РСДРП с 1904. На сцене с 1894. В 1898–1905 – актриса МХТ; в 1913–1914 – в театре Суходольского в Москве; в 1914–1917 – в театре Незлобина; в 1919–1926 – в Большом драматическом театре в Петрограде. В 1919–1921 – зам. комиссара просвещения по художественным делам в Петрограде. Роли: Лель («Снегурочка» А. Островского), Раутенделейн («Потонувший колокол» Гауптмана), Кете («Одинокое» Гауптмана), Ирина («Три сестры» Чехова), Лиза («Дети солнца» М. Горького), Наташа («На дне» М. Горького) и др. Возлюбленная М. Горького.

«Средних лет женщина необычайно редкой привлекательности, с глазами блестящими, зовущими, блаженными, как сказал об этих глазах Кугель» (Л. Борисов. За круглым столом прошлого).

«Нередко встречаешь актрис, у которых находишь сходство с кем-нибудь из товарищей по профессии: что-то напоминает внешний облик или что-то знакомое слышится в голосе, но никто никогда не напоминал мне Марию Федоровну. Она, конечно, не была такой большой актрисой, как Комиссаржевская. Ее глаза не излучали те „снопы“ внутреннего огня, какие излучала Вера Федоровна, артистический нерв, вся внутренняя энергия не были такими сильными, как у последней, но все же, я не боюсь это утверждать, Андреева была „явлением“ в театре.

Актриса, обладавшая особым тембром голоса, большим темпераментом, необыкновенной способностью передавать музыкальный ритм роли, она выделялась своеобразием, только ей свойственными особенностями игры, естественностью и простотой. М. Ф. была очень красива и пластична, особенно на сцене, но красота эта не существовала сама по себе, она всегда помогала глубже выявить внутреннюю жизнь образа» (В. Веригина. Исключительное дарование).

«Если на карте Москвы отметить кружочком особняк Долгова в Георгиевском переулке – ныне Вспольном, – где жила М. Ф. Андреева, и от кружочка прочертить линии к тем местам, с какими этот дом был так или иначе связан, получится звезда с лучами на весь город. Линии пойдут: в Камергерский переулок – где Художественный театр; на Страстной бульвар – к дантистке Розенберг: нет ли письма от ленинцев; в мастерскую Ламановой – там примерить новое платье; в кустарный музей в Леонтьевском – купить детям игрушки; во дворец генерал-губернатора – великая княгиня рисовала с Андреевой портрет; на Божедомку – к старухе-иждивенке; в Бутырки – хлопотать за арестованных студентов; к милейшему чудаку Митрофану Петровичу Надеину, бывшему народнику, а теперь изобретателю усо-

вершенствованных ватерклозетов, о которых он писал брошюры с цитатами из Гете; в особняки и квартиры Станиславского, Качалова, Шаляпина, Якунчиковой, Леонида Андреева, которого наконец-то удалось соединить с его невестой: она ему отказывала потому, что он пил, а он пил потому, что она ему отказывала. Все это – близкие знакомые, друзья. А затем в Хамовники – к Софье Андреевне Толстой, к Муромцевым, Маклаковым и родственникам по мужу – чиновникам государственного контроля; кстати, не забыть бы заехать к адвокату насчет развода с мужем.

Мудрено ли, что к вечеру серый рысак кучера Сергея был весь в мыле, даже морда, как будто его собирались брить. А вечером где-то, кажется в Политехническом, благотворительный концерт.

Если же прочертить обратные линии – из тех мест, где жили люди, к которым не надо заезжать, которые сами приедут или придут, – лучей у звезды получится вдвое больше и они распространятся за черту городу. Линии пойдут: со Спиридоньевки – от Саввы Морозова; из „Княжьего двора“ – от Горького; из Лоскутной гостиницы – от Бунина и Скитальца; неизвестно откуда – от нелегального Баумана; из магазинов Елисеева, Сиу, Абрикосова; от маникюрши; от поставщиков провизии из Коломенского и Лосинки; от модисток, вдов-просительниц, поклонниц по театру, детских репетиторов и десятка-двух студентов, считавших дом Андреевой своим пристанищем и печатавших здесь прокламации.

Нелегко было совмещать столь разнообразный состав посетителей. Революционеры и студенты никак не сочетались с чиновниками и аристократами. В доме было два подъезда – через один впускали „своих“, через другой – „гостей“.

Для друзей – четверги. В этот день со стола не убирали до поздней ночи: меняли приборы, подбавляли закусок и вина, самовар кипел бесперечь. Гости приезжали, уезжали, пили, ели, беседовали, спорили, читали стихи и прозу, уединялись в зал и гостиную для деловых и интимных разговоров» (*А. Серебров. Время и люди*).

«Из всех актрис Художественного театра Андреева выделялась особой музыкальностью игры. Этому впечатлению способствовал ее голос своеобразного инструментального тембра. Особенно музыкальна она была в чеховских пьесах. Мне кажется, что Андреева покоряла не столько силой игры, сколько ее исключительной гармоничностью» (*В. Веригина. Воспоминания*).

АНДРЕЕВА-ДЕЛЬМАС (урожд. Тищинская) Любовь Александровна



17(29).9.1884 – 30.4.1969

Певица (меццо-сопрано). На сцене с 1905 («Новая опера» Церетели в Петербурге). В 1908–1909 работала в Киевской опере, в 1910–1911 – в петербургском Народном доме, в 1911–1914 – в «Русских сезонах» в Монте-Карло и Париже, в 1913–1919 – в петербургском Театре музыкальной драмы. Партии: Кармен («Кармен»), Мария Мнишек («Борис Годунов»), Полина, Графиня («Пиковая дама»), Лель, Весна («Снегурочка»), Амнерис («Аида»), Паж («Гугеноты») и др. Адресат лирики А. Блока (цикл «Кармен»).

«В Музыкальной драме он [А. Блок. – *Сост.*] увидел в роли Кармен известную артистку Любовь Александровну Дельмас и был сразу охвачен стихийным обаянием ее исполнения и соответствием ее облика с типом обольстительной и неукротимой испанской цыганки. Этот тип был всегда ему близок. Теперь он нашел его полное воплощение в огненно-страстной игре, обаятельном облике и увлекательном пенье Дельмас.

...И в жизни артистка не обманула предчувствий поэта...Да, велика притягательная сила этой женщины – прекрасны линии ее высокого, гибкого стана, пышно золотое руно ее рыжих волос, обаятельно неправильное, переменчивое лицо, неотразимо влекущее кокетство. И при этом талант, огненный артистический темперамент и голос, так глубоко звучащий на низких нотах...Отношения между поэтом и Кармен были самые лучшие до конца его дней. В этом пленительном облике нет ничего мрачного или тяжелого. Напротив – весь он солнечный, легкий, праздничный. От него веет душевным и телесными здоровьем и бесконечной жизненностью» (М. Бекетова. *Воспоминания об Александре Блоке*).

«Блок на литературном вечере в зале Тенишевского училища. Прочитав стихи на эстраде, он перешел в публику и занял место рядом с Л. А. Андреевой-Дельмас. Она была ослепительна, в лиловом открытом вечернем платье. Как сияли ее мраморные плечи! Какой мягкой рыже-красной бронзой отливали и рдели ее волосы! Как задумчиво смотрел он в ее близкое-близкое лицо! Как доверчиво покоился ее белый локоть на черном рукаве его сюртука!» (Е. Тагер. *Блок в 1915*).

АНДРЕЕВСКИЙ Сергей Аркадьевич

29.12.1847 (10.1.1848) – 9.11.1918

Поэт, переводчик, критик (статьи о Лермонтове, Баратынском, Достоевском, Некрасове), мемуарист; по профессии юрист; послужил прототипом персонажей в произведениях Боборыкина, М. Горького, Мережковского. Публикации в журналах «Вестник Европы», «Новое время», «Русская мысль» и др. Сборник «Стихотворения» (СПб., 1886; изд. 2-е, 1898). Книги «Литературные чтения» (СПб., 1891; 4-е изд. под назв. «Литературные очерки» – СПб., 1913), «Книга о смерти (Мысли и воспоминания)» (т. 1–2, Ревель; Берлин, 1922). Друг З. Гиппиус.

«Об Андреевском было множество разных мнений: в большинстве хороших, никогда особенно дурных. Почти все считали его „дилетантом“: художники – дилетантом в искусстве, адвокаты – в адвокатуре. Тут есть доля правды. Только „дилетантизм“ надо взять безмерно глубже, как дилетантизм в земном бытии; тогда, может быть, сквозь самую слабость этого навеки опечаленного человека мы увидим „необщее выражение“ его души.

...В Андреевском, во всей его длинной, стройной фигуре, много изящества, много именно грации, женственной, природной, без всякого „мужского“ фатовства. Он это знает... Забегая ко мне постоянно – „на 17 минут!“, всегда затем отправляется „читать“. Неизвестно что, может быть, дело, может быть, Пушкина. Я не спрашиваю, смеюсь, прощаемся. За эти семнадцать минут он уже успел рассказать все про себя – от важного до потери любимого кашне (впрочем, и это важно, кашне для него драгоценность!).

Подружились мы почти сразу. Не знаю, однако, назвать ли наши отношения „дружбой“? Хотя еще меньше – приятельством. Как ни странно, у этого человека, избалованного общим приветом, успехом, имеющего друзей, семью, наконец, любимую женщину, – не было „куда пойти“; с этим ощущением он и шел ко мне, и, думается, чувствовал себя чем-то вроде моей „подруги“. И подружество его было тесное, теплое, милое. Если, в первую голову, нужно ему самому, если мною он никогда особенно не интересовался, – то ведь нам обоим довольно было одного общего, неослабевающего, интереса: к нему самому, к С. А. Андреевскому.

...Андреевский не был честолюбив. Коренное „недоумение, с которым он открыл глаза“ и продолжал жить, лишало его силы, потребной для страсти честолюбия. Но он был тщеславен, – невинно, ибо откровенно. Радовался написанному или какой-нибудь своей речи, и ужасно был доволен, если это нравилось другим. При тонком вкусе к поэзии он не мог долго увлекаться своими стихами и вполне искренно „отрицал“ их (отдельные строчки любил, впрочем, вспоминать и повторять). Да в стихах и не удавалось ему коснуться самого своего важного.



Сергей Андреевский

...Слово „эстет“, особенно в позднейшем понимании, не подходит к Андреевскому. Он – очень сын своего времени: его эстетизм – скорее „романтика“. Принято думать, что чуть не вся современность второй половины 19 века была реалистичной. Но романтика живуча,

а идеализм умеет принимать всякие формы... Но Андреевский носил в себе не зерно романтизма-эстетизма, – он был романтик по *преимуществу*. Он в самом деле не видел разницы между своей речью, судебной или застольной, и, скажем, своим очерком о Лермонтове; сборником речей гордился как собранием поэм. На суде мне пришлось слышать его только раз. Высокая фигура, красиво-резкий профиль на белом фоне окна и – речь, такая же простая, как чтение Пушкина в комнате. Речи его, среди адвокатов, так и звались „поэтическими“. Андреевский любил вспоминать, что одну из них прямо начал двустилишем:

Есть лица женские, в которых взор мужчины
Встречает для себя мгновенный приговор...

Пассивность романтизма, с налетом как бы скепсиса, приближали Андреевского, с виду, к „эстетству“. Но то, что казалось скепсисом, не было ли только внешним отражением его недоуменной, вечной прикованности к загадкам жизни и смерти? А по существу, этот адвокат-поэт не остался ли романтиком, настоящим сыном своего времени? За его порог он так и не переступил. Политика и общественность его никогда не интересовали (чем он даже хвастался), но и в искусстве он не заметил движения жизни. Перелом 90–900-х годов оставил его добродушно-равнодушным. В период расцвета новой поэзии (хорошей или дурной, не в том дело) он написал статью о „смерти рифмы“, носился с мыслью, что всякие стихи вообще кончены. Не говоря о Блоке и позднейших, он никогда не считал „поэтами“ ни Сологуба, ни Брюсова, ни Бальмонта...» (З. Гиппиус. *Все непонятно*).

Андрей Белый



наст. имя и фам. Борис Николаевич Бугаев;

14(26).10.1880 – 8.1.1934

Поэт, прозаик, критик, литературовед, мемуарист. Публикации в журналах «Мир искусства», «Весы», «Аполлон» и др. Литературные симфонии «Симфония (2-я, драматическая)» (М., 1902), «Северная симфония (1-я, героическая)» (М., 1904), «Возврат» (М., 1905), «Кубок метелей» (М., 1908). Стихотворные сборники «Золото в лазури» (М., 1904), «Пепел» (СПб., 1909), «Урна» (М., 1909), «Королева и рыцари» (Пг., 1919), «Звезда» (Пг., 1922), «После разлуки» (Пг.; Берлин, 1922), «Стихотворения» (перераб. авт. ред. всех книг стих., Берлин; Пг.; М., 1923); поэмы «Христос воскрес» (Пг., 1918), «Первое свидание» (Пг., 1921), «Глоссолалия» (Берлин, 1922). Романы «Серебряный голубь» (М., 1910), «Петербург» (Пг., 1916), «Котик Летаев» (Пг., 1922), «Москва» (М., 1926), «Крещеный китаец» (М., 1927), «Маски» (М., 1932). Литературно-критические сборники и сочинения «Символизм» (М., 1910), «Арабески» (М., 1911), «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» (М., 1911), «Ритм как диалектика и „Медный всадник“» (М., 1929), «Мастерство Гоголя» (М.; Л., 1934). Философские эссе «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности» (М., 1917), «Революция и культура» (М., 1917), «Кризис жизни» (Пг., 1918), «Кризис мысли» (Пг., 1918), «Кризис культуры» (Пг., 1918). Мемуары «Воспоминания о Блоке» (М.; Берлин, 1922–1923), «На рубеже двух столетий» (М., 1930), «Начало века» (М.; Л., 1933), «Между двух революций» (Л., 1934).

«В 1904 году Андрей Белый был еще очень молод, золотикудр, голубоглаз и в высшей степени обаятелен. Газетная подворотня гоготала над его стихами и прозой, поражающими новизной, дерзостью, иногда – проблесками истинной гениальности.

...Им восхищались. В его присутствии все словно мгновенно менялось, смещалось или озарялось его светом. И он в самом деле был светел. Кажется, все, даже те, кто ему завидовал, были немножко в него влюблены. Даже Брюсов порой подпадал под его обаяние» (В. Ходасевич. Некрополь).

«Стихи свои Белый не читает, а поет высоким приятным тенором, упираясь ладонями в колени и закрывая глаза. Одеваться он не умел. Щеголял то в потертой студенческой тужурке, то в мешковатом неуклюжем сюртуке, должно быть, перешитом из отцовского, то в какой-то кургузой курточке» (Б. Садовской. «Весы». Воспоминания сотрудника. 1904–1905).

«Внешность Бориса Николаевича, а особенно его манера говорить и его движения были очень своеобразны. В его внешности, при первом взгляде на него, бросались в глаза его лоб, высокий и выпуклый, и глаза, большие, светло-серо-голубые, с черными, загну-

тыми кверху ресницами, большею частью широко открытые и смотрящие, не мигая, куда-то внутрь себя. Глаза очень выразительные и постоянно менявшиеся. Лоб его был обрамлен немного редующими волосами. Овал лица и черты его были очень мягкие. Роста он был невысокого, очень худ. Ходил он очень странно, как-то крадучись, иногда озираясь, нерешительно, как будто на цыпочках и покачиваясь верхом корпуса наперед. На всем его существе был отпечаток большой нервности и какой-то особенной чувствительности, казалось, что он все время к чему-то прислушивается. Когда он говорил с волнением о чем-нибудь, то он вдруг вставал, выпрямлялся, закидывал голову, глаза его темнели, почти закрывались, веки как-то трепетали, и голос его, вообще очень звучный, понижался, и вся фигура делалась какой-то величавой, торжественной. А иногда, наоборот, глаза его все расширялись, не мигая, как будто он слышит не только внутри себя, но и где-то еще здесь какие-то голоса, и он отводил голову в сторону, молча и не мигая, оглядывался и шептал беззвучно, одними губами: „да, да“. Когда он слушал кого-нибудь, то он часто в знак согласия, широко открыв глаза, как-то удивленно открывал рот, беззвучно шепча „да, да“, и много раз кивал головой... Нужно еще заметить, что общая манера Бориса Николаевича была очень скромная и скорее церемонно-вежливая. На всем его облике лежал отпечаток натуры мягкой, не волевой, но страшно чувствительной, все его существо буквально вибрировало от каждого сказанного, обращенного к нему слова. Он мог вспыхивать, терять голову, если ему вдруг казались какие-то враждебные флюиды откуда-нибудь» (М. Морозова. Андрей Белый).

«Андрей Белый замечательно говорил. Его можно было слушать часами, даже не все понимая из того, что он говорит. Я не убежден, что он сам все понимал из своих фраз. Он говорил или конечными выводами силлогизмов, или одними придаточными предложениями. Если он сказал сам про себя, кокетничая: „Пишу как сапожник!“, то он мог еще точнее сказать: „Говорю как пифия“.

Сверкали „вечностью“ голубые глаза такой бесконечной синевы, какой не бывает даже у неба Гагр, а небо Абхазии синее любого синего цвета. Волосы со лба окончательно ползли на затылок. Белый мог говорить о чем угодно. И всегда вдохновенно. Он говорил разными шрифтами. В его тонировке масса почерков.

...К Белому гениально применимы слова Дельвига: „Я не люблю поэзии мистической: чем ближе к небу, тем холоднее“.

Белый мог бы стать капиталистом разума. Он намеренно превращал себя в кустаря рассуждений.

Если Брюсов всегда был застегнут на все пуговицы сюртука, то Белый был всегда в дезабилье.

Выражение глаз, великолепных глаз Белого, отчетливо напоминало глаза родящей женщины. Он всегда был беременен и часто вынашивал пустяки.

...Белый всю жизнь любил весенние лужи, наблюдая, как в них отражаются небо и облака, и ни разу не предпочел посмотреть прямо на облака.

Это был философ „второго смысла“» (В. Шершеневич. Великолепный очевидец).

«Он говорил слишком много, слишком остро, оригинально, глубоко, – затейно, – подчас прямо блестяще. Он не только понимает, – он даже пере-перепонял... все. Говорю это без малейшей улыбки. Я не отказываюсь от одной своей заметки в „Речи“, – она называлась, кажется, „Белая Стрела“. Б. Бугаев не гений, гением быть и не мог, а какие-то искры гениальности в нем зажигались, стрелы гениальности, неизвестно откуда летящие, куда уходящие, в него попадали. Но он всегда оставался их пассивным объектом.

Это не мешало ему самому быть, в противоположность правдивому Блоку, исключительно неправдивым. И что всего удивительнее – он оставался при том искренним. Но

опять чувствовалась иная материя, разная природа. Блок по существу был *верен*. „Ты, Петр, камень“... А уж если не верен – так срывается с грохотом в такие тартарары, что и костей не соберешь. Срываться, однако, должен – ведь „ничего не понимает“...

Боря Бугаев, – весь легкий, легкий, как пух собственных волос в юности, – он танцует перелетит, кажется, всякие „тарары“. Ему точно предназначено их пролетать, над ними танцевать – туда, сюда... направо, налево... вверх, вниз...

Боря Бугаев – воплощенная неверность. Такова его природа» (З. Гиппиус. *Живые лица*).



«А. Белый никогда не давал себе времени додумать до конца свои мысли о символизме, в чем и признался потом (см. „На перевале“). У него была перевернутая вверх ногами логика. Ее заменяли образ, догадки, какое-нибудь внутреннее озарение. К сожалению, у мысли есть свои непреложные требования. Стараясь приспособить неокантианство и Ницше на защиту своих откровений – он прежде всего выдал чрезвычайно простую тайну – ни Когена, ни Риккерта, ни даже Ницше он не прочел как следует. Его больше всего пленил „Заратустра“ – основа религиозной мистики той эпохи. Сумасшествие Ницше тоже было истолковано определенным образом как образ „Распятого“. Но все это было пустяками по сравнению с тем, что А. Белый этого периода [1907–1917. – *Сост.*] пытался сделать в области более ему близкой, в поэзии и романе. Самая сильная книга этого времени, без сомнения, „Пепел“ – по крайней мере она отличается подлинным своеобразием. Но что сказать о „Кубке мете-лей“, этой бессильной и бессвязной эротической мистике, или мистической эротике (называйте как хотите)? Сначала кажется, что она звучит в одной тональности со „Снежной маской“ Блока, вышедшей чуть ли не одновременно, но Блок сразу учуял истинный смысл этой книги, то есть подмену подлинного опыта словесностью в самом плохом „символическом“ смысле этого слова. Известен его отзыв об этой книге. Блок сказал, что она глубоко враждебна и чужда ему» (К. Локс. *Повесть об одном десятилетии*).

«Как передать впечатление от Андрея Белого? Первое впечатление: движения очень стройного тела в темной одежде. Движения говорят так же выразительно, как и слова. Они полны ритма. Аудитория самозабвенно слушает ворожбу. Мир – огранен как кристалл. Белый вертит его в руках, и кристалл переливается разноцветным пламенем. А вертящий – то покажется толстоносым, с раскосыми глазами, худощавым профессором, то вдруг – разрастутся глаза его так, что ничего, кроме этих глаз, не останется. Все плавится в их синем свете.

Руки – легкие, властные, жестом вздымают все кверху. Он почти танцует, передавая движения мыслей... Он часто не замечал ни обожания, ни глубины производимого его словами впечатления. Писательница Елена Михайловна Тагер с мягким юмором рассказывала мне в 60-е годы о своей встрече с ним: „Мы проговорили с ним весь вечер с необычайной душевной открытостью. Я ходила потом, раздумывая о внезапности и глубине этой дружбы, пораженная этим. Встретились через неделю на каком-то собрании, и он – не узнал меня. Я поняла: тогда он говорил не со мной – с человечеством! Меня не успел заметить. Меня потрясли открытые им горизонты, а он умчался в иные дали, забыв, кому именно открывал...“» (Н. Гаген-Торн. *Memoria*).

«Главная сила Белого, мне кажется, в том, что каждое его слово и каждый жест ежесекундно напоминают о „бездонном провале в вечность“. Все у него на сквозняке, все угрожает рухнуть куда-то. По-своему Белый громче кого бы то ни было кричит: „Помни о смерти“. Среди современников Белого мало кто, говоря о нем, не обмолвится: „чудак“. Скажет и не это: „фальшивый человек“, „фигляр“ и еще более неприятные клички нередко соседствуют с именем Белого. Но почти каждый из его ругателей неизменно добавляет: „А все-таки это писатель почти гениальный“. Блестящие, но математически отвлеченные схемы, замечательная, но утомительная игра слов и созвучий, редкое по силе чувства неустойчивости и относительности всего на свете – вот приблизительно главные слагаемые сочинений этого писателя» (*Н. Оцуп. Андрей Белый. К 50-летию со дня рождения*).

АНИСИМОВ Юлиан Павлович

9(21).6.1886 – 11.5.1940

Поэт, переводчик, искусствовед, принимал участие в литературно-художественном кружке «Сердарда» и в поэтическом объединении при издательстве «Мусагет». Один из основателей объединения «Лирика». Стихотворные сборники «Обитель» (М., 1913), «Ветер» (М., 1915; не опубл.), «Земляное» (М., 1926). Друг Б. Пастернака.

«На территории одного из новых домов Разгуляя, во дворе, сохранялось старое деревянное жилье домовладельца-генерала. В мезонине сын хозяина, поэт и художник Юлиан Павлович Анисимов, собирал молодых людей своего толка. У него были слабые легкие. Зимы он проводил за границей. Знакомые собирались у него в хорошую погоду весной и осенью. Читали, музицировали, рисовали, рассуждали, закусывали и пили чай с ромом. Здесь я познакомился со множеством народа.

Хозяин, талантливейшее существо и человек большого вкуса, начитанный и образованный, говоривший на нескольких иностранных языках свободно, как по-русски, сам воплощал собою поэзию в той степени, которая составляет очарование любительства и при которой трудно быть еще вдобавок творчески сильною личностью, характером, из которого вырабатывается мастер. У нас были сходные интересы, общие любимцы. Он мне очень нравился» (Б. Пастернак. *Люди и положения*).

«Задумчивый лирик несомненного, хотя и несколько рыхлого и расплывчатого дарования» (Н. Вильмонт. *О Борисе Пастернаке*).

«В нем было что-то детское и незащищенное, и скоро определились его прекрасные душевные качества вполне беспомощного существа... Оказалось, что он был не только поэт, но и художник, учившийся в Париже. В комнате были расставлены мольберты, висели холсты, всюду валялись тюбики с красками. Страшный беспорядок свидетельствовал о полном равнодушии хозяина ко всяким удобствам. Сломанная софа служила ложем, на всем лежала пыль и валялись пустые бутылки. Но это была не простая богема, а, употребляя выражение Жерара де Нерваля, „богема галантная“. Стояло несколько прекрасных шкафчиков начала XIX века, пузатый секретер, в шкафчиках – кожаные и сафьяновые переплеты XVIII века – все это Юлиан привез из своего старого дома на Разгуляе.

Старый дворянский род, больная кровь, бессознательное сильнее сознательного. Мысль сбивчивая, идущая по каким-то обочинам. Любовь к старой русской живописи, усмотрение в ангельских ликах следов педерастии, восхищение красками, мычание вместо слов, бутылка вина как исход из всей трагедии.

...В этом мезонине бывал самый разнообразный народ. Читали стихи, играли на гитаре, спорили обо всем на свете – надо всем повисали облака винных паров, религиозно-философских исканий и „несказанного“. Сидя в продранном кресле, Юлиан с карандашом в руках читал тоненькую книжечку в пестрой обложке и восхищался ею. То были стихотворения Рильке, потом его переводы из Рильке, „Книга часов“ была издана в 1913 году книгоиздательством „Лирика“. Юлиан любил Рильке и, мне кажется, удачно переводил его. Слушая эти переводы, я думал: „Еще одно усилие, и ты при помощи Рильке станешь настоящим поэтом“. Но этого не случилось, и так было суждено» (К. Локс. *Повесть об одном десятилетии*).

АНИСФЕЛЬД Борис Израилевич

наст. имя Бер Срулевич; 2(14).10.1878 – 4.12.1973

Живописец, театральный художник. Ученик Д. Кардовского и И. Репина. Участник выставок «Союза русских художников» и объединения «Мир искусства». Выполнял декорации к спектаклям театра В. Комиссаржевской, к постановкам Русского балета в Париже. Дебютировал как сценограф, оформив спектакль «Свадьба Зобеиды» по Г. фон Гофмансталю (1907, театр В. Комиссаржевской, режиссер В. Мейерхольд). С 1909 работал для «Русского балета» С. Дягилева, выполняя декорации по эскизам Л. Бакста и др. Самостоятельно оформил балеты «Подводное царство» на музыку Н. Римского-Корсакова (1911, «Русский балет» С. Дягилева), «Исламей» М. Балакирева (1912, Мариинский театр, балетмейстер М. Фокин), «Прелюды» Ф. Листа и «Семь дочерей Горного Короля» А. Спендиарова (1912–1913, антреприза А. Павловой в Берлине), «Египетские ночи» А. Аренского (1913–1914, антреприза М. Фокина в Берлине и Стокгольме), «Видение розы» на музыку К. Вебера и «Сильфиды» на музыку Ф. Шопена (1914, антреприза В. Нижинского в Лондоне) и ряд других. С 1917 – за границей.

«Осенью 1906 года президент парижского Салона, известный художник-архитектор Фр. Журден, сообщил мне, что в список лиц, представленных к званию сосьетэра, то есть действительного члена названного французского художественного общества, включено, между прочим, имя молодого русского живописца Бориса Анисфельда. Я заявил президенту, что не могу не обратить его внимание на тот факт, что даровитый художник состоит еще воспитанником петербургской Академии художеств и выставляет чуть ли не в первый раз в своей жизни. Фр. Журден с улыбкой ответил мне: „Предоставьте Родену, Морису Дени, Боннару, Вюйлару, Герену свободу выбора – для них не существует ни возраста, ни рангов“. С тех пор имя Анисфельда значится в числе действительных членов всемирно известной международной выставки, и этим самым художник приобрел право выставлять ежегодно в парижском Большом дворце несколько картин без жюри.

За три года Анисфельд продолжал работать, и многие его вещи приобретались в известные русские коллекции – членов императорской Академии художеств Боткина, Остроухова, москвичей Бахрушина и Морозова, а также в хранилищницу русской живописи – московскую Третьяковскую галерею.

В то же время Анисфельду как художнику, имеющему склонность к декоративной живописи, поручались русскими и заграничными театрами ответственные работы по писанию декораций» (С. Дягилев. *Письмо в редакцию [газеты «Новое время»]*).

«Один Анисфельд с его синей статуей чего стоит... Я не поклонник художественного творчества вашего Анисфельда, но я скажу: причину его злоупотребления синькой нужно искать не в его злой воле, а в его ненормальном зрительном нерве. Он так видит, вот и все. И если он имеет поклонников, значит, его болезнь типична. Кто знает: может быть, в этой ненормальности – источник новых эстетических откровений?» (Л. Троцкий. *Литература и революция*).

АНИЧКОВ Евгений Васильевич



2(14).1.1866 – 22.10.1937

Критик, историк литературы, фольклорист, прозаик. Книги «Литературные образы и мнения» (СПб., 1904), «Искусство и социалистический строй» (СПб., 1906), «Предтечи и современники на Западе и у нас» (т. 1–2, СПб., 1910), «Язычество и Древняя Русь» (СПб., 1914), «Новая русская поэзия» (Берлин, 1923), «Христианство и Древняя Русь» (Прага, 1924), «История эстетических учений» (Прага, 1926), «Западные литературы и славянство» (т. 1–2, Прага, 1926). Роман «Язычница» (Париж, 1931). С 1917 – за границей.

«Е. В. Аничков, кругленький, толстенький в свои сорок лет, – выглядел именно того возраста, которого был, – но при этом было совершенно ясно, что по молодому своему энтузиазму не уступал никому из приглашенных им лично в семинарий студентов! Смелый в общественной жизни, он был смел и в жизни академической. В противовес всем схоластическим семинариям факультета, он первый объявил семинарий по новой литературе. А участники его, студенты, были с самого начала призваны им к интересной, живой, самостоятельной работе.

...Часто выступая и в публичных лекциях, и вне университетских стен, Е. В. Аничков знал секрет успеха у слушателей. По своему желанию он добивался аплодисментов любого вида, вводя ряд подразделений в классификацию их с акустической стороны. Кроме „раскатистых“, „бурных“, „ровных“ и т. п. общеизвестных видов – Е. В. Аничков умел добывать аплодисменты „бархатные“, „кошачьи“, „с хвостом“, и еще уже не помню как названные им видоизменения, – каждый сорт которых он мог вызвать к жизни по желанию, подержав с кем-нибудь предварительно относительно этого пари. Одним из его любимых, практических, чрезвычайно ценных для его разнообразных друзей из всевозможных кругов был следующий, принадлежавший ему афоризм, которым он начал одну из немногих своих статей в „Весах“, – „Художнику нужен успех“. Гораздо позже и он сам осознал себя художником» (В. Пяст. Встречи).

«Из Петербурга приехал профессор Евгений Аничков. Наш кружок в полном составе пошел слушать его лекцию о новой литературе. Аничков читал напыщенно, уснащал свою речь эффектами. Но это не оттолкнуло меня. Мысль, им приводимая, показалась интересной. Он доказывал, что русские писатели боялись Венеры (чистое искусство), они чтит Мадонну (идейное искусство). Чехов первый понял абсолютное значение искусства, его самодовлеющую ценность. Но вот в литературу русскую вошла не только Венера, за ней шел и козлоногий сатир в окружении всевозможных сверхчеловеков. И чистый воздух искусства был отравлен запахом козлоногого.

Из прослушанной лекции я понял, что Аничков приветствует более широкое понимание задач искусства, чем это было свойственно русской интеллигенции, что он хочет синтеза

эллина и иудея (терминология Гейне, нам тогда свойственная). Но он испуган тем характером, который приняло у нас воскрешение бога древности. Не Венера Милосская, а Венера *impudica*! [*лат.* бесстыдная. – *Сост.*.]» (Н. Анциферов. *Из дум о былом*).

«...Аничков пишет всегда „стремглав“, будто ринувшись в некую бездну, – но это-то в нем и похвально. Его статьи об Уайльде, о Золя, о Верлене кажутся вначале безоглядными какими-то импровизациями, и только потом, вчитавшись, увидишь, как все это обдумано, сколько здесь познаний и какой широчайший захват» (К. Чуковский. *Обзор литературной жизни за 1911 год*).

АННЕНКОВ Юрий Павлович

псевд. Б. Темирязов;

11(23).7.1889 – 12.7.1974

График (первый иллюстратор поэмы А. Блока «Двенадцать»), театральный художник; работал в журналах «Театр и искусство» (1913–1916), «Отечество» (1914), «Сатирикон» (1913–1916); театральный художник (сотрудничал с К. Станиславским, В. Мейерхольдом, Н. Евреиновым, Н. Балиевым и др.); режиссер-постановщик (в Показательном Эрмитажном театре в Петербурге; массовые зрелища «Гимн освобожденному труду», «Взятие Зимнего дворца»); живописец, близкий к кубизму; ученик Я. Ционглинского; прозаик, поэт, мемуарист («Дневник моих встреч»). С 1924 – за границей.

«С Юрием Анненковым я был знаком с детских лет, он был на два класса старше меня. В гимназии Анненков отличался веселыми и острыми, очень смешными карикатурами на товарищей и учителей. По окончании гимназии он поступил в Петербургский университет и одновременно занимался рисованием в частной студии, а через несколько лет уехал в Париж совершенствовать свое искусство у французского художника Валлатона.

Одаренный от природы склонностью к карикатуре и острому портрету, Анненков достиг в этой области успехов и признания, но успехи эти его не удовлетворяли. Кипучий темперамент бросал художника от одного вида изобразительного искусства к другому. В каких только областях изобразительного искусства Анненков не испытал своих сил! Он участвует в выставках живописными полотнами, иллюстрирует книги, пишет портреты любой техникой, делает карикатуры для журналов. Не избежал Анненков и увлечения театральным искусством: он ставит в Эрмитажном театре инсценировку „Скверного анекдота“ Достоевского как режиссер и декоратор, выступает постановщиком и оформителем массового народного зрелища на Дворцовой площади в Петрограде и пр., и пр.

...Вернувшись из Парижа зрелым художником, Анненков довольно скоро завоевал признание и занял заметное положение среди молодых художников, тяготевших к „левым“ течениям в изобразительном искусстве» (С. Алянский. *Из воспоминаний*).

«В его [Ф. Ф. Комиссаржевского. – *Сост.*] театре, проездом из Петербурга, бывал Юрий Павлович Анненков. Этот лысеющий франт так же, как и Судейкин, с моноклем, подвижной и бойкий, но с налетом легкомыслия, был приятелем Федора Федоровича и очень интересовался всем в театре. Художник он был своеобразный.

...Как-то надо было сделать декорации для „спектакля-концерта“, куда входили отрывки из разных постановок... Федор Федорович позвал меня в кабинет, усадил в кресло и рассказал, что надо сделать.

...Эскиз, планировки и чертежи сделаны. Несу Комиссаржевскому. Он долго и внимательно смотрит и говорит: „Ну молодец, хорошо“. Получить такую оценку от человека, работавшего с лучшими художниками, для меня было высшей наградой. Но Федор Федорович сказал, чтобы я показал работу Юрию Павловичу Анненкову, который приедет завтра. А я вижу уже свою фамилию на афише, сколько радости и задора, вот оно, настоящее театральное крещение!

Приехал Анненков, спешу показать эскиз. Юрий Павлович посмотрел и одобрил, но сказал, что не хватает только одного. Спрашиваю с тревогой: „Чего же не хватает“. „А вот сейчас увидишь!“ Он вынул из кармана толстый красный карандаш, взял планшет, на котором наклеен эскиз, и в правом углу внизу жирно написал: Ю. Анненков. Я робко залепетал: „Как же так? Ведь эскиз делал я, а выходит, что нет“. „Что, не нравится? Хочешь, сотру? Но только и тебя сотру“. Еле слышно говорю: „Нет, не надо меня стирать“. „Вот так-то будет верней. Иди сдай столярам чертежи“. Он ушел, а я долго стоял с опущенными руками. Когда я успокоился, то все же был рад, что мой эскиз подписал Ю. Анненков. Значит, он был неплох» (В. Комарденков. *Дни минувшие*).

«Анненков. Мы в тот же вечер отправились с ним в Вольную Комедию. Вот талант – в каждом вершке. Там все его знают, от билетерши до директора, со всеми он на „ты“, маленькие актрисы его обожают, когда музыка – он подпевает, когда конференсье – он хохочет. Танцы так увлекли его, что он на улице, в дождь, когда мы возвращались назад: „К. И., держите мою палку“, и стал танцевать на улице, отлично припоминая все па. Все у него ловко, удачливо, и со всеми он друг. Собирается в Америку. Я дал ему два урока английского языка, и он уже – I do not want to kiss black woman, I want to kiss white woman [Я не хочу целовать черную женщину, я хочу целовать белую женщину. – *Сост.*].

Жизнь ему вкусна, и он плотояден» (К. Чуковский. *Дневник. 20 сентября 1922*).

«Ю. П. Анненков – художник живой, и искусство его – живое. Может быть, в минуты досуга он любит развивать теоретические взгляды на искусство и отдавать предпочтение той или другой идеологии современных художественных течений, но перед картоном или полотном он делается только артистом, подвижным и ревнивым, готовым взять именно тот прием, который в данную минуту, в данном исключительном случае может ему помочь с наибольшей остротой и жизненностью выразить доктрины, так мне кажется Ю. П. Анненков фанатиком (хотя слово и громоздко) артистического подхода и „казуальности“, т. е. того, что нужно для каждой данной художественной минуты.

...Если из дыхания живущих людей делается атмосфера современности, то Анненкову, может быть, более, чем кому бы то ни было, дана способность передать дух наших дней, и, помимо художественной ценности, серия его портретов будет всегда служить лучшим отражением тех противоречивых, враждебных друг другу веяний, жестокостей и героизма, высоких парений и неискоренимой простой домашней жизни, которыми назрела к своему концу первая четверть двадцатого века. И все это – в области духовной реальности, более реальной, нежели реальность природная.

...Трепетная жизнь неустойчивой и неискоренимой атмосферы, легкое веяние электрических токов, невидимая сеть проводов, на соединении которых с розоватым треском вспыхивают неожиданные изображения, поток подробностей, то уводящих, то снова приводящих нас в перевернутую действительность, всегда мотивированных (иногда несколько литературно), не столько распыление и анализ, сколько боязнь что-нибудь пропустить, какую-нибудь малость, которая могла бы пополнить едкую характеристику, живое, беспокойное воображение и живучая готовность художественного темперамента в каждую данную минуту как можно полнее, не справляясь с идеологиями, использовать то, что в данную именно минуту может быть ему полезно, жизненность, движение и ток современности – вот стихия Ю. П. Анненкова» (М. Кузмин. *Колебания жизненных токов*).



«Я познакомилась с Юрием Анненковым еще в Петербурге зимой 1920 года. Он достиг тогда апогея своей известности. Не только известности, но и славы. Тогда-то он и создал портреты почти всех писателей, живших в те времена в Петербурге. Большинство портретов было превосходно, особенно Сологуба, Ахматовой и Замятина – каждый по-своему. Он сумел передать не только внешность моделей, но и их характеры, их внутренний мир.

...Работоспособность его была изумительна, как и его продуктивность. Но, несмотря на то, что он трудился целыми днями, он ухитрялся всюду бывать и не пропускал ни одного литературного собрания или вечера. Знаком он был решительно со всеми поэтами и писателями и с многими из них дружил.

Маленький, подвижный, ловкий, всегда оживленный, с моноклем, как бы ввинченным в правый глаз, во френче полувоенного образца, он проносился по Дому искусств и по Дому литераторов, успевая всех повидать, со всеми поговорить и посмеяться.

Гумилев, глядя на него, только руками разводил:

– Ртуть, а не человек. Какую ему Бог дьявольскую энергию дал. Просто зависть берет. Ураганную деятельность развивает. И на все время находит. Даже на стихи.

Стихи Анненков действительно писал. Очень хорошо сложенные, авангардные стихи, оригинальные и ритмически, и по содержанию. У меня долго хранилась подаренная им маленькая книжечка его стихов с его собственными иллюстрациями – в кубо-футуристическом стиле. Но сам он себя поэтом отнюдь не считал, относясь к своим „поэтическим упражнениям“ как к „забавному озорству“.

В эмиграции Анненков продолжал проявлять – почти до самой смерти – все ту же „ураганную деятельность“. И уже не только как художник, но и как театрально-кинематографический декоратор и как писатель и художественный критик» (И. Одоевцева. *На берегах Сены*).

«„Горе от талантов“... Когда я пытаюсь восстановить в памяти образ Юрия Анненкова, сразу приходит мне на ум перефразированное заглавие грибоедовской комедии. Ведь подлинно некая добрая фея чуть не с колыбели одарила его целой гаммой разнообразных талантов. Был он превосходным портретистом, очень способным рисовальщиком и графикам, язвительным карикатуристом, изобретательным режиссером, затейливым театральным костюмером, бойким писателем, мемуаристом, художественным критиком. В течение всей своей жизни он не переставал кидаться из стороны в сторону, от одного берега к другому, но ни в одной из областей, в которых он мог бы составить себе громкое имя, он по-настоящему не способен был задержаться. В жизни, в быту, в искусстве, в политике его всегда влекло усесться одновременно на нескольких стульях, и никогда нельзя было точно определить, с кем он, куда направлены его подлинные симпатии» (А. Бахрах. *Анненков, он же Темиразев*).

АННЕНСКИЙ Иннокентий Федорович



псевд. Ник. Т-о;

20.8(1.9).1855 – 30.11(13.12).1909

Поэт, критик, драматург, переводчик (трагедии Еврипида), педагог. Сборники стихов «Тихие песни» (СПб., 1904), «Кипарисовый ларец» (посмертный, М., 1910), «Посмертные стихи Ин. Анненского» (Пг., 1923). Пьесы «Меланиппа-философ» (СПб., 1901), «Царь Иксион» (СПб., 1902), «Лаодамия» (СПб., 1906), «Фамира-Кифаред» (М., 1913; изд. 2-е, Пг., 1916). Сборники литературно-критических статей «Книга отражений» (СПб., 1906), «Вторая книга отражений» (СПб., 1909).

«Русский человек в существе своего характера, явно сложившегося в круге переживаний Баратынского, Лермонтова и Достоевского, он в то же время стал послушным учеником Бодлера и той французской поэзии, которая шла под знаком бодлерианства... Анненский полагал, что метафоризм – сущность поэзии, и поклонялся метафоре как самостоятельной ценности. Но что такое метафора? Метафора есть прежде всего маска. И если это правда, поэт Анненский явился к нам в некоторой личине, подобно измученному и тоскующему человеку, который спешит в маскарад, надевая домино и мечтая тем обмануть и себя, и других.

Носить маску с достоинством – немалое искусство, но Анненский с успехом выполнил свою трудную задачу: его улыбки, его шутки, его ирония никогда не были грубыми, его печаль никогда не была крикливой, его мысль никогда не была банальной... Но И. Ф. Анненский никогда не мог понять, что метафора – не последняя ценность в искусстве. Он никогда не мог понять, что метафора и символ за каким-то пределом поэтики оказываются друг другу полярными... Для него символ был не более как особый поэтический прием, как одна из сложных метафор.

...И. Ф. Анненский был директором Царскосельской гимназии. В его наружности было в самом деле что-то директорское. Он носил высокие накрахмаленные воротнички, которые подпирали его подбородок. Голова его не двигалась ни направо, ни налево. Поэтому в его фигуре было что-то делавшее его похожим на автомат. А ведь за этой фигурой из паноптикума скрывался человек, настоящий, живой, с большим умом, с большим, но больным сердцем, исполненным какой-то ущербной любви. Он всегда внушал к себе два чувства, обычно редко сочетаемые, – уважение и жалость» (Г. Чулков. *Годы странствий*).

«Наружность Иннокентия Федоровича гармонировала с его кабинетом, заставленным старомодными, уютными, но неудобными креслами, вынуждавшими сидеть прямо. Прямызна его головы и его плечей поражала. Нельзя было угадать, что скрывалось за этой напряженной прямизной – юношеская бодрость или преодоленная дряхлость. У него не было

смирненной спины библиотечного работника; в этой напряженной и неподвижной приподнятости скорее угадывались торжественность и начальственность. Голова, вставленная между двумя подпиравшими щеки старомодными воротничками, перетянутыми широким черным пластроном, не двигалась и не поворачивалась. Нос стоял тоже как-то особенно прямо. Чтобы обернуться, Иннокентий Федорович поворачивался всем туловищем. Молодые глаза, висячие усы над пухлыми слегка выдвинутыми губами, прямые по-английски волосы надо лбом и весь барственный тон речи, под шутливостью и парадоксальностью которой чувствовалась авторитетность, не противоречили этому впечатлению. Внешняя маска была маской директора гимназии, действительного статского советника, члена ученого комитета, но смягченная природным барством и обходительностью.

...Он был филолог, потому что любил произрастания человеческого слова: нового настолько же, как старого. Он наслаждался построением фразы современного поэта, как старым вином классиков; он взвешивал ее, пробовал на вкус, прислушивался к перезвону звуков и к интонациям ударений, точно это был тысячелетний текст, тайну которого надо было разгадать. Он любил идею, потому что она говорит о человеке. Но в механизме фразы таились для него еще более внятные откровения об ее авторе. Ничего не могло укрыться в этой области от его изощенного уха, от его ясно видящей наблюдательности. И в то же время он совсем не умел видеть людей и никогда не понял ни одного автора как человека. В каждом произведении, в каждом созвучии он понимал только самого себя. Поэтому он был идеальным читателем» (*М. Волошин. Лики творчества*).

«Он был весь неповторим и пленителен. Таких очарователей ума – не подберу другого определения – я не встречал и, наверное, уже не встречу. Мыслитель на редкость общительный, он обладал редчайшим даром общения: умел говорить и слушать одинаково чутко. Не будучи красноречив в обычном, „ораторском“ смысле, он достигал, если можно так сказать, полноречия необычайного. Слово его было непосредственно остро и, однако, как бы заранее обдуманно и взвешенно: вскрывало не процесс мышления, а образные итоги мысли. Самое неожиданное замечание – да еще облеченное в шутливую форму (вкус „ирониста“, каким он себя упорно называл, удерживал его от серьезничания, хотя бы и по серьезнейшему поводу) – возникало из глубины мироощущения. Мысль его звучала как хорошая музыка: любая тема обращалась в блестящую вариацию изысканным „контрапунктом метафор“ и самым слуховым подбором слов. Вы никогда не знали, задавая вопрос, что он скажет, но знали наперед, что сказанное будет ново и ценно, отметит грань, от других скрытую, и в то же время отразит загадочную сущность его, Анненского.

...В манерах, в светскости обращения было, пожалуй, что-то от старинного века. Необыкновенно внимательный к окружающим, он блистал воспитанностью не нашего века. И это была не бюрократическая выправка и не чопорность, а какая-то романтическая галантность, предупредительность не человека салонных навыков, а мечтателя, тонко чувствующего ту эстетику вежливости, которая ограждает души благороднорожденные от вульгарного запанибратства. Он принадлежал к породе духовных принцев крови. Ни намек на интеллигента-разночинца. Но не было в нем и наследственного барства. Совсем особенный с головы до пят – чуть-чуть сановник в отставке и... вычитанный из переводного романа маркиз.

Красиво подавал он руку, вскакивал с места при появлении в комнате дамы, никогда не перебивал собеседника, не горячился в самом горячем споре, уступал слабейшему противнику с обезоруживающим благодушием. Когда создавалась аудитория, любил говорить, и говорил отчетливо, властно, чеканил слова, точно докладывал, но и тут остроумие преобладало над профессорской дотошностью, четкость привыкшего к кафедре лектора сочеталась с непринужденной *causerie* [*франц.* болтовней. – *Сост.*]. А в дружеской беседе голос его,

ораторски негибкий, окрашивался тончайшими оттенками чувства» (*С. Маковский. Портреты современников*).

«Очень запомнилось первое чтение стихов... Иннокентий Федорович достал большие листы бумаги, на которых были написаны его стихи. Затем он торжественно, очень чопорно поднялся с места (стихи он всегда читал стоя). При такой позе надо было читать скандируя и нараспев. Но манера чтения стихов оказалась неожиданно жизненной и реалистической. Иннокентий Федорович не пел стихи и не скандировал их. Он читал их очень логично, делая логические остановки даже иногда посередине строки, но делал иногда и неожиданные ударения (например, как-то по-особенному тянул союз „и“). Голос у Иннокентия Федоровича был густой и не очень гибкий, но громкий и всегда торжественный. При чтении сохранялась полная неподвижность шеи и всего стана. Чтение Иннокентия Федоровича приближалось к типу актерского чтения. Манера чтения была старинная и очень субъективная; вместе с тем его чтение воспринималось в порядке *игры*, но не в порядке отрешенного чтения, как у Блока. Чтение сохраняло бытовой характер; Иннокентий Федорович, например, всегда звукоподражал там, где это было нужно (крики торговцев в стихотворении „Шарики детские“). Окончив стихотворение, Иннокентий Федорович всякий раз выпускал листы из рук на воздух (не ронял, а именно выпускал), и они падали на пол у его ног, образуя целую кучу)» (*М. Волошин. Рассказ об И. Ф. Анненском*).

АНТОКОЛЬСКИЙ Павел Григорьевич



19.6(1.7).1896 – 9.10.1978

Поэт, актер и режиссер студии, а затем театра Е. Вахтангова (1915–1934). Публикации в альманахах «Сороконожка», «Художественное слово». Стихотворные сборники «Стихотворения» (М., 1922), «Запад» (М., 1926), «Действующие лица» (М., 1932) и др.

«Войдя в комнату, я увидела рядом с Вахтанговым человека с огромными глазами и буйной шевелюрой. Мне показалось, что он высокого роста (потом, когда он встал, оказалось, что это совсем не так). Правая рука его все время была в движении. Он как бы схватывал в объятия четырех пальцев большой палец, который тут же вырывался из них. Казалось, что он хочет писать, но сдерживает себя. Позже я узнала, что это был молодой начинающий поэт, студиец Мансуровской студии Павел Григорьевич Антокольский» (М. Синельникова. *Вся наша молодость...*).

«Жест, рвущийся наружу из глубин, переполненных эмоцией, волей, ритмами, образами. И ничего нарочитого, ничего от позы – органическая артистичность. Небольшого роста, скорее коренастый и все же стройный, худощавый человек, большеголовый, с пламенными глазами. Очень подвижное лицо, резкие, порывистые движения, какой-то рокошущий, особенный, „его“ голос, повелительность фраз, бросаемых словно бы неожиданно и всегда убеждающее.

...Антокольский читал так, словно все его существо становилось участником чтения. Громкий, как бы трубящий голос, энергичные взмахи головы и рук, подчеркивающие, поднимающие выразительность фразы, неудержимый бег образов в стремительном ритме...» (Е. Кунина. *Школа поэтики*).

«Как забыть невысокую легкую фигуру Павлика – на эстраде, в позе почти полета читающего стихи, как забыть его пламенные интонации, его манеру чтения стихов, несколько не походившую на манеру тогдашних юных поэтов, подражавших Есенину. Его особенный жест, изнутри тела идущий, не быть не могущий, нечто легчайшее, как слово из уст исходящее, переламывание стана у талии, а рука уже поднялась в воздух, уже чертит узор ритма, и цветут над залом имена Робеспьера, Марата, с их зловещей и грозной судьбой. И так уже перелетел Павлик в тот век, что будто не в России мы, а во Франции! И уже зарождался будущий его „ток высокого напряжения“, и чем мы можем ответить ему, как не громом рукоплесканий» (А. Цветаева. *Неисчерпаемое*).

«Он был такой очаровательный – с ним нельзя было не дружить. Внешне рядом с красавцем Юрой Завадским он, конечно, проигрывал, но обаяние было такое, что не замечались его недостатки. И темперамент этот, горящие глаза! Его все любили. Когда он волновался, он начинал грызть носовой платок – правда, у него носовой платок всегда был чистый. Он

тогда уже писал стихи, которые меня сразу ошеломили. Он только начинал, еще не вышло у него ни одной книжки, но в том, что он поэт, никто не сомневался.

А артистом он был неважным, потому что, когда он выходил на сцену, он тут же переставал себя помнить, страшно переигрывал, начинал гримасничать, входил, что называется, в раж, и однажды, в Камерном театре, куда он поступил после раскола студии, он в транс свалился со сцены прямо в оркестр.

Но, несмотря на это, Вахтангов его всегда выделял, советовался с ним, ведь это Павлик принес в студию „Принцессу Турандот“. И все загадки написал для этой пьесы» (*Н. Щеглова-Антокольская. Это был Павлик*).

АРАБАЖИН Константин Иванович



2(14).1.1866 – 13.7.1929

Критик, историк литературы, редактор газеты «Северный курьер» (1899–1900). Публикации в газете «Биржевые ведомости», журналах «Всемирный вестник», «Театр и искусство». Книги «Публичные лекции о русских писателях» (кн. 1, СПб., 1909), «Л. Андреев. Итоги творчества» (СПб., 1910), «Этюды о русских писателях» (СПб., 1912), «Поэт мировой скорби» (о М. Ю. Лермонтове; Пг., 1914). Двоюродный брат Андрея Белого. С 1918 – за границей.

«Я был мало знаком с составом редакции „Северного курьера“, знал только, что душу, что ли, газеты и ее главную рабочую силу составлял К. И. Арабажин, унылый журналист среди профессоров и бойкий профессор среди унылых журналистов. Помню первый номер газеты, довольно серый и бесцветный, но полный того таинственного, междустрочного материала, который искушенная публика читала, как ученый читает клинообразные шумерийские письма, а неискушенная хотя не понимала и не читала, но уважала за недоступность ее пониманию. В передовой статье первого номера, на двух с половиной столбцах, развивалась мысль о том, что наша жизнь усложнилась. Простая жизнь довольствуется простыми формами; сложная жизнь требует сложных форм. Сложная форма – это совсем не то, что простая форма, а простая форма совсем не то, что сложная. Если сложную жизнь уложить в простую форму, или простую жизнь в сложную форму, то выйдет не хорошо; если же сложную жизнь уложить в сложные формы, то выйдет хорошо. Самое же лучшее, когда сложно-простая жизнь укладывается в сложно-простые формы, и т. д. Уже на следующий день, если память мне не изменяет, газета получила первое предостережение, а вскоре и совсем была закрыта» (А. Кугель. *Листья с дерева*).

«Другим моим развлечением в опустевшем городе [Петроград в 1914. – *Сост.*] было обставлять квартиру Арабажина, который, в погоне за давно утраченной молодостью решившись идти в ногу с временем, безрассудно доверился вкусу и опыту бюджетянина. Преобразить мешковатого гельсингфорсского профессора в петербургского денди было задачей слишком занимательной, чтобы ею пренебречь. Начав с азов, с совета надевать носки поверх кальсон и укреплять их подвязками, а не английскими булавками, я постепенно расширил круг откровений, распространив свое влияние на весь жизненный уклад моего сорокапятилетнего воспитанника.

Я заставил его выбросить на чердак гнутую венскую мебель, заменить ее вольтеровскими креслами и широким диваном, обив их белым репсом в голубой горошек, под цвет обоев, в поисках которых мы перерыли весь Гостиный, и даже сломать стену, отделявшую одну комнату от другой. Велико, однако, было мое собственное удивление, когда, в результате всех этих мероприятий, убогое жилище публициста и критика превратилось в гнездышко столичной кокетки.

Единственный пункт, в котором я встретил упорное сопротивление, были дорогие его сердцу репродукции с картин, изображавших все виды смерти – от убийства Грозным сына до пушкинской дуэли включительно. Убедив простодушного сюжетолобца сжечь при мне эту тщательно подобранную коллекцию, я пощадил его седины и милостиво позволил ему украсить стены не беспредметными полотнами, а менее „отчаянными“ холстами» (*Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец*).

АРГУТИНСКИЙ-ДОЛГОРУКОВ Владимир Николаевич

12(24).3.1874 – 9.12.1941

Коллекционер из круга «Мира искусства», один из организаторов «Русских сезонов» в Париже. Друг А. Бенуа.

«Познакомился я с князем Владимиром Николаевичем Аргутинским-Долгоруковым еще в университете. Это был очень привлекательный, очень симпатичный молодой человек (ему было тогда около восемнадцати лет, но производил он впечатление еще более юное). Прибавка к фамилии Аргутинский „исторически звучащего“ слова Долгоруков сообщала ему особый ореол и, так сказать, – большую достоверность его аристократизму, как бы родня его с Рюриковичами, в то же время „отделяя его от Кавказа“. Впрочем, в его приятной наружности, в его не столько овальном, сколько круглом лице, в его правильном, вовсе не горбатым носе, в его карих близоруких глазах (он довольно рано стал носить очки), в его чуть пробивавшихся усиках не было ничего типично восточного. Держал себя Владимир Николаевич скромно, почти робко, отнюдь не спесиво и не „distant“ [*франц.* отчужденно, высокомерно. – *Сост.*]. Напротив, во всем чувствовался хороший, доверчивый и ищущий сближения с другими человек, и лишь гораздо позднее стала в нем проявляться недоверчивость, а еще позже и нетерпимость, что, несомненно, было следствием многих разочарований.

После университета наша компания теряет Аргутинского на несколько лет из виду; это объясняется тем, что эти годы он проводит в Англии, в Кембридже, где и довершает свое образование. Лишь по возвращении на родину и после поступления на службу в министерство иностранных дел наше знакомство с Аргутинским возобновляется, и, постепенно преодолевая свою стеснительность, он становится частым гостем сначала одной только редакции „Мира искусства“, а затем и нашим. При его скромности и молчаливости потребовалось время, чтобы мы *заметили* его интерес к искусству; еще гораздо больше времени ушло на то, чтоб мы стали считаться с его мнением, прислушиваться к его суждениям... Я лично сначала только „терпел“ присутствие милого, тихого, безобидного, но, как казалось, не особенно интересного молодого человека, но когда я открыл в нем задатки чего-то, что в будущем могло сделать из него культурного любителя, *полезного* для русского искусства, то я ближе сошелся с ним. В характере Аргутинского было много чего-то такого, в чем мы были склонны видеть, быть может без особого основания, черты „типично армянские“. Сюда главным образом относятся его упрямство, его „стародевическая“ обидчивость, его склонность к какой-то унылой созерцательности и больше всего известный недостаток темперамента. Что же касается его суждений, то они раздражали своей доходившей подчас до смешного однобокостью, а то и предвзятостью. Одной из причин нескольких наших размолвок были его предубеждения против всяких лиц, его привычка „делить людей“ на „вполне приемлемых и на абсолютно неприемлемых“, на добрых и злых, на умных и глупых и т. д. Словом, этот человек, обладавший несомненным вкусом в отношении художественных произведений, не желал или не умел считаться в жизни с нюансами, с оттенками и как-то схематизировал и душевные качества, и недостатки людей, доходя зачастую до озадачивающих наивностей и вопиющих абсурдов.

Начало коллекционирования Владимира Николаевича напоминало начало коллекционирования Сережи Дягилева. И на сей раз дело началось с пустяков, с обстановки. Ютился Аргутинский первые годы в небольших квартирках, совершенно ничего в себе декоративного и барского не имевших. Он вполне мирился с этим, а деньги, которые ему присылали

его очень состоятельные родители из Тифлиса, он тратил на одежду (он одевался со скромной, но дорогостоящей элегантностью и даже многое заказывал в Лондоне), на спектакли, на хозяйство и, наконец... на „лихача“. Вот за этого лихача ему особенно попадало от друзей; было действительно странно, что этот человек, отворачивавшийся от всяких проявлений пошлой фанаберии, все же, точно кутящий купчик, разъезжал по городу не иначе как на таком наемном вознице, бросавшем пыль в глаза, будто это „собственный“ кучер... Лишь с момента своего переезда на ультра-аристократическую Миллионную улицу Владимир Николаевич начинает обставляться на более изысканный лад и постепенно превращается в настоящего, одержимого всепоглощающей страстью собирателя. Цель, которую он ставил себе, была двоякая: надлежало из данной квартиры с ее высокими потолками и окнами создать нечто очень парадное и дающее иллюзию старины; в то же время он хотел собрать все, что можно было, из картин, рисунков и всякой декоративной мелочи, что со временем могло бы послужить значительным обогащением наших музеев, и главным образом – Русского музея Александра III. Увлекаясь такой сложной задачей, Владимир не щадил затрат и постоянно влезал в долги» (А. Бенуа. *Мои воспоминания*).

«У Дягилева я видел Аргутинского всегда молчаливым и серьезным, редко принимавшим участие в разговоре. Он не написал ни строчки в журнале, но все привыкли считаться с его оценками и дорожили его мнением. У него были большие знания в области старинной живописи, особенно русской, и все признавали его безукоризненный вкус... Он был в истинном значении слова „просвещенный любитель искусств“ и обладал богатейшей коллекцией рисунков старых мастеров и гравюр, главным образом XVIII в., и совершенно замечательным собранием редчайшего русского фарфора. Аргутон, как мы про себя его звали, был несколько моложе Дягилева и Бенуа, довольно плотный, широкоплечий, с маленькими усиками и со спокойными, даже ленивыми манерами. Одевался он с классической английской скромностью. Вкус его был весьма строг и взыскателен вообще, а в отношениях к людям его требовательность часто доходила до педантизма и немало забавляла и немало и огорчала друзей. При всех этих маленьких недостатках он был необыкновенно верный и преданный друг (даже „рыцарь“ – случаев было очень много) тому, кого он полюбил или в кого он навсегда поверил. Он очень мало кого приглашал к себе. Дамы же бывали совсем редко. Я любил бывать в его маленькой квартире на Миллионной. Обычные его посетители были Бенуа, Нувель, Сомов и Яремич. Квартира была верх изящества, на стенах висели превосходные картины, портреты и натюрморты XVII и XVIII вв., на камине в углу была горка с его знаменитым фарфором, горели свечи в старинных канделябрах и бра, и был невероятный хаос – кучами лежали всюду книги, гравюры и папки, и рыться во всем этом было большое наслаждение. Приглашения получались такие: „Милый друг, приходите сегодня ко мне, но не раньше 12 ночи“. Он служил в министерстве иностранных дел и был камер-юнкером, но никакой карьеры не делал» (М. Добужинский. *Воспоминания*).

АРЕНСКИЙ Антон (Антоний) Степанович



30.6(12.7).1861 – 12(25).2.1906

Композитор, пианист, педагог, теоретик музыки. Ученик Н. Римского-Корсакова. Преподаватель, профессор (с 1889) Московской консерватории (1882–1895); управляющий Петербургской певческой капеллой (1895–1901). Учитель С. Рахманинова и А. Скрябина. Дружил с С. Танеевым, А. Лядовым, А. Спендиаровым, А. Зилоти, Н. Черепнинным. Основные произведения: «Шесть фортепианных пьес в форме канонов: Сочувствие. Противоречие. Мариш. Беззаботность. Признание. Тоска» (1882); «Двадцать четыре пьесы для фортепиано (ор. 36)» (1894); «Опыты с забытыми ритмами: Логаэды. Пеоны. Ионики. Сари. Алкеевский стих. Сапфический стих»; сюиты для двух фортепиано «Вторая», «Силуэты (Ученый. Кокетка. Паяц. Мечтатель. Танцовщица)» (1892) и оркестра; концерты, романсы, оперы «Сон на Волге» (1890), «Рафаэль» (1894), «Наль и Дамаянти» (1903), балет «Египетские ночи» (1900); музыка к поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан» (1899), трагедии Шекспира «Буря» (1905).

«Когда мы начинали заниматься у Аренского, он был очень молод и притом невероятно скромн и застенчив. Сплошь и рядом его ученики и ученицы... были старше его. Он... стеснялся делать им какие-либо замечания и, казалось, был готов извиняться за каждое из них. Одно появление его в классе производило такое впечатление, будто он боялся: можно ему войти в класс или нет? Входил он и здоровался с учащимися как-то неуклюже, низко кланяясь, боком... Уже в это время всех нас поражала его исключительная талантливость. Когда он давал нам для гармонизации мелодию или бас на всевозможные правила, ему приходилось тут же в классе сочинять задачи. Делал он это очень быстро, легко и шутя. Задачи учащихся проверялись им у рояля также с чрезвычайной быстротой, причем не пропускалась ни малейшая ошибка.

Ученики обожали его. В нем было столько искреннего желания пойти навстречу каждому... лишн ий раз объяснить непонятное и помочь.

...Любили Антония Степановича и все товарищи педагоги. Особенно же любил и оберегал его, как горячо любящая мать, как заботливая нянюшка, С. И. Танеев.

...Аренский сочинял музыку с исключительной быстротой и легкостью. Близко стоявшие [к нему] лица утверждали, что все свои сложные сочинения он записывал сразу начисто, даже самые большие симфонические и оперные партитуры...

Лично я считаю, что Аренский далеко не сказал всего, что мог. Природа наградила его необычайно счастливым композиторским даром, ему предстояла колоссальная будущность, а в результате – уже почти забытый композитор!» (М. Пресман. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятих годов).

«Аренский удивительно умен в музыке, как-то все тонко и верно обдумывает! Это очень интересная музыкальная личность!» (П. Чайковский. Письмо С. И. Танееву. 14 января 1891).

«Музыкант Аренский был превосходный. Например, в консерватории он вел класс так называемой энциклопедии (так тогда называлось то, что сейчас называется анализом форм), преимущественно на изучении фортепианных сонат Бетховена. В классе Аренского никогда не было нот, и все сонаты Бетховена, которые он разбирал в классе, он играл с любого места наизусть» (*А. Гольденвейзер. Воспоминания*).

«Аренский умел... уловить все выразительно ценное в камерном и салонном пианизме европейских романтиков и Чайковского и образовать новый интимно-лирический фортепианный стиль, в котором видны предпосылки пианизма Рахманинова, Метнера и, конечно, раннего Скрябина» (*Б. Асафьев. Русская музыка*).

«Из музыкальных отголосков на пасхальные мотивы я больше всего люблю „Христос воскрес“ в „Детских песнях“ А. С. Аренского. Вообще, какую силу потеряли мы в этом преждевременно погибшем человеке. Антоний Степанович Аренский мог бы быть Антоном Павловичем Чеховым музыки. К сожалению, он не понимал своего композиторского таланта в той мере, как понимал свой литературный талант Чехов. Последний всю жизнь мечтал написать роман, но не написал; и остерегался писать, боясь понапрасну истратить силы и не оправдать высоких ожиданий публики. Аренский – быть может, самый интимный композитор со времен Шопена – имел влечение, род недуга, писать огромные оперы, скучные, как пустыни, и не весьма богатые оазисами. Славянин до глубины души, в каждой ноте, в каждом звуке он вдруг музыкально эмигрировал в Индию, которой не знал иначе как по картинкам, и написал „Наля и Дамаянти“. Эта опера-слон вполне оправдывает слова Гейне: „Поэма о Нале и Дамаянти замечательна тем, что гуси в ней гораздо умнее людей, а люди ведут себя как настоящие гуси...“» (*А. Амфитеатров. Жизнь человека, неудобного для себя и для многих*).

АРЦЫБАШЕВ Михаил Петрович



24.10(5.11).1878 – 3.3.1927

Прозаик, драматург. Публикации в журналах «Русское богатство», «Мир Божий», «Образование» и др. Сборник «Рассказы» (т. 1–2, СПб., 1905–1906). Романы «Санин» (СПб, 1908, два издания; Берлин, 1908), «У последней черты» (Мюнхен; Лейпциг, 1910; М., 1913). Повести «Человеческая волна» (1907; отд. изд. – Рига, 1931), «Миллионы» (Пг.; М., 1914). Пьесы «Ревность» (СПб., 1913), «Закон дикаря» (М., 1915), «Враги» (М., 1916) и др. Публицистические эссе «Записки писателя» (т. 1–3, М., 1917). Собрания сочинений: в 10 т. (СПб., 1905–1917); в 10 т. (М., 1912–1918). С 1923 – за границей.

«Накануне у П. Иванова я видел Арцыбашева. Он был в сапогах бутылками, бархатной рубашке, подпоясанной широким кожаным поясом. У него был вид чистый и немного противный: слишком домашний, как у человека, вернувшегося из бани. Он больше молчит. Голос его похож на голос Ф. Сологуба. Слова негромкие, мягкие, лысенькие; тон голоса сладко презрительный» (М. Волошин. Из дневника 1912 года).

«Изданный отдельной книгой „Санин“ прогремел на всю Россию, доставив автору сомнительное имя, полускандалную славу и довольно большие деньги.

Молодежь увлекалась Арцыбашевым, этой новой тогда знаменитостью: думали, что в „Санине“ решается вопрос об „освобождении женщины“, что автор вывел там самого себя как нового „героя нашего времени“, рокового красавца и победителя сердец.

На самом же деле Арцыбашев только мечтал походить на своего героя, но никогда не был им в жизни.

По внешности это был маленького роста чахоточный молодой человек, которому на почве туберкулеза когда-то была сделана трепанация черепа, наделившая его большим физическим недостатком – неизлечимой глухотой и неприятно звучащим, несколько гнусавым голосом.

Правда, лицом он был недурен, но лицу своему с холеной, подстриженной бородкой и с подкрученными маленькими усиками, желая хоть отчасти походить на „автора Санина“, он старался придавать фатоватый оттенок, что, однако, ему мало удавалось, потому что на самом деле Арцыбашев совсем не был фатом. Ходил всегда в коротенькой студенческой косоворотке, студенческих форменных рейтузах и смазных сапогах, хотя никогда студентом не был, а учился в училище живописи, намереваясь сделаться художником.

Несколько странная, демократическая его наружность с заметным физическим недостатком, вероятно, мало импонировала „роскошным женщинам“ санинского типа, которых Арцыбашев неизменно выводил в своих произведениях и к которым стремился в жизни, но никогда не имел успеха, за что мстил им в своих романах, рассказах и пьесах.

Физически обиженный природой и вместе одаренный духовно, болезненно самолюбивый и несчастливый в личной жизни, он, вероятно, уже вследствие своих природных данных был всегда склонен к пессимизму.



Михаил Арцыбашев

Личная его жизнь в этом отношении была чрезвычайно показательной: он рассказывал, что в юности его обманым образом обвенчали, напоив пьяным до беспамятства. Утром он удалил от себя навязанную ему жену и больше никогда не встречался с нею, несмотря на то что имел от нее сына, которого никогда не видел и не хотел видеть. Мальчик был очень хорош собой и болезненно, фанатически любил своего знаменитого отца, известного ему только по фотографиям.

После такого неудачного „законного“ брака Арцыбашев был двенадцать лет женат на женщине ничем не замечательной, был для нее совсем не по-„санински“ любящим, верным и заботливым супругом, написал при ней „Санина“, прославился, разбогател, но как только перевел на ее имя большую часть своих денег, она тотчас же оставила его ради заурядного актера быкообразной наружности.

Погоревав и обеднев, автор „Санина“ встретился в Петербурге на многолюдной писательско-актерской вечеринке с маленькой выходной артисточкой и на другой же день женился на ней, польщенный легкостью своей победы. Эта жена проводила его до могилы, но говорили, что он не столько любил ее, сколько ревновал, выстрадав пьесу „Ревность“» (*Скиталец. Река забвенья*).

«То, что однажды вступало в мысль Арцыбашева и начинало волновать и жечь его душу, он *должен* был написать, не мог он того не написать, почел бы нечестным не написать.

А писать он умел только *прямо перед самим собою*, первым и главным своим критиком, пожалуй, даже единственным, для него вполне авторитетным. Прямо и честно, то есть доводя развитие каждой овладевшей им идеи безуклонным логическим ходом до конца, как бы он ни был неприятен, как бы ни был неудобен в условных соображениях обстоятельств места и времени. Это суровое упрямство было и хорошо, и дурно. Если исходная посылка бывала ошибочна, то, понятное дело, ее прямолинейное развитие, при неумолимой логической суровости Арцыбашева, заводило его в тем более темный и безвыходный тупик, чем тверже он прокладывал намеченную дорогу.



...Арцыбашев-беллетрист был представителем несомненно „левой“ линии – „левой“ веры, „левого“ устремления. Поэтому понятно, что в „правой“ половине русской печати и общества он не мог найти доброго приема. Он был встречен как откровенный политический враг, а смелый художественный натурализм его изобразительных средств, в котором

Арцыбашев заходил, пожалуй, дальше всех русских золаистов, дал в руки неприятелей удобное для нападения на него оружие. Арцыбашева объявили справа циническим порнографом. Слева не защищали. Хотя „Санин“ и рассказы Арцыбашева печатались в социалистических журналах, но в левых кругах „санинство“ произвело эффект едва ли не еще более отрицательный, чем в правом лагере.

Ибо ясно было: если герои Арцыбашева суть подготовители будущей революции и кандидаты в ее руководители и деятели, то какой же толк и прок может быть из их революции, на что и кому она нужна? А так как левой интеллигенции очень хотелось революции, то она предпочла не поверить Арцыбашеву и отмежеваться от его сурово избощившей работы» (*А. Амфитеатров. Жизнь человека, неудобного для себя и для многих*).

«Арцыбашев был человек дела. В годы войны, когда писатели изливали свои восторги перед боями в пышных одах и бытовых рассказах, он первый организовал общественный отряд по выгрузке на вокзалах раненых, прибывающих в Москву с эвакуационными поездами, и поставил свой отряд так, что он считался образцовым. Горячо и упрямо он таскал носилки с шести до одиннадцати, а потом не менее горячо и упрямо доигрывал вечер в „пирамидку“. С нескончаемым и неумным презрением относился к профессионалам политики и так же неодобрительно отзывался о тех, кто политикой не интересовался» (*В. Шершеневич. Великолпный очевидец*).

«Я застал Арцыбашева в Петербурге в начале девятисотых годов. Он уже писал тогда в больших журналах – в „Русском богатстве“ и в „Мире Божьем“. Уже тогда он смущал и беспокоил редакторов независимостью своих мнений, непохожестью ни на кого из предшественников, упрямой решимостью идти во всех „проклятых“ вопросах до конца, до упора, до парадокса. Причиной этих тревожных свойств было отнюдь не желание оригинальничать или пугать непривычную публику. Нет: Арцыбашев сам вечно искал и искренно мучился. Прямолинейная, грубоватая, не ломающаяся и не гнушающаяся честность была его главной чертой как в литературе, так и в жизни. Эта черта роднит его с Толстым и Андреевым.

После появления „Санина“ Арцыбашев узнал и шум обширной известности, и яд недоброжелательства. Но ни то, ни другое не опьянило и не отравило его.

Однако мы не можем забыть, какой ливень пошлости, гадостей и глупостей был вылит на голову этого гордого и правдивого человека.

Его прямота и мужественная любовь к родине сделали из него одного из самых непримиримых, самых страстных, самых смелых врагов большевизма. Живший до конца 1923 года в Москве, он был так резок, откровенен и неосторожен в своих решительных отзывах о красной власти, что все знавшие его писатели беспокойно каждый день думали: жив ли сегодня Арцыбашев?

Судьба хранила его и помогла ему – при необыкновенно опасных и тяжелых условиях – перебраться в Варшаву. Там, работая постоянно в газете „За свободу!“, он точно совсем забыл про художественное искусство слова. Но все мы помним его веские фельетоны, направленные на красную Москву, полные гнева против насильников, сжатой, крепкой тоски по родине и всегдашней суровой честности.

Он был человек очень сильный физически, хороший спортсмен, детски весел в своем кругу, превосходный товарищ, всегда помощник начинающему, нежный защитник слабого.

Он всю жизнь боролся с туберкулезом, проявлявшимся у него в мучительных формах. Но никто от него не слышал жалоб» (*А. Куприн. Венок на могилу М. П. Арцыбашева*).

АСЕЕВ (до 1911 Ассеев) Николай Николаевич



28.6(10.7).1889 – 16.7.1963

Поэт. Член группы «Центрифуга». Один из учредителей издательства «Лирика». Стихотворные сборники «Ночная флейта» (М., 1914), «Зор» (М., 1914), «Леторей» (в соавт. с Г. Петниковым; М., 1915), «Ой конин дан окейн» («Люблю твои глаза»; М., 1915), «Оксана» (М., 1916), «Бомба» (Владивосток, 1921), «Стальной соловей» (М., 1922), «Избрань» (М.; Пг., 1923). Друг В. Маяковского.

«До первой мировой войны наша семья жила в Харькове. Я училась в музыкальном училище. Помню день, когда после успешно сданного урока я вернулась домой веселая и счастливая.

Войдя в гостиную, увидела какого-то незнакомого мне молодого человека. Он был в сером костюме, гладко причесан, бледный, голубоглазый. И такой вежливый, что мне показалось, будто бы он подошел ко мне почти на цыпочках! Я спросила его:

– Как вы сюда попали?

Он ответил, что приехал из Курска для поступления в Харьковский университет на филологический факультет. Случайно узнав, что в нашей семье очень любят искусство, он осмелился навестить нас. И добавил, что его зовут Николай Асеев.

В первое же посещение он целый вечер с большим увлечением читал нам Блока. А потом так установилось, что в каждый день его приходов менял темы. Он знакомил нас с классиками и новыми поэтами: он читал символистов – Андрея Белого, Брюсова, Сологуба. Но ни Бальмонта, ни Гиппиус Асеев никогда нам не читал.

...В этот период пребывания в Харькове Асеев познакомился с Григорием Петниковым. В это же время в Харьков приехал Сергей Бобров. Таким образом, у них возник литературный кружок под названием „Лирика“, а уже в Москве, в 1913 году, кружок этот вырос в литературное объединение „Центрифуга“, возглавляемое Сергеем Бобровым. К „Центрифуге“ примкнули Борис Пастернак, Божидар, К. Большаков и другие» (К. Асеева. Из воспоминаний).

«В 1924 году Маяковский опубликовал свое „Юбилейное“. В этом стихотворении, как известно, автор дружески беседует с Пушкиным... Иногда целыми кусками или отдельными строфами все мы в быту, на ходу, на работе цитировали „Юбилейное“. Но вот обращение Маяковского к Пушкину: „После смерти нам стоять почти что рядом: вы на Пе, а я на ЭМ“ – дразнило своей смелостью. Некоторые называли это дерзостью, и многие не хотели принять эту строку.

Однажды вечером, когда Асеев зашел к нам, завязался разговор и об этом. Николай Николаевич сказал, что по прямой ассоциации, если уж идти по пути сравнений и определений места поэта в истории, то лично он, Асеев, был бы вполне счастлив, если бы его роль в литературе определилась по качеству, по значению и по занимаемому месту – наравне с поэзией Баратынского. И если б это в действительности так и оказалось, то он был бы очень

рад. „Мне большего и не надо“, – с улыбкой добавил Николай Николаевич, смущенно потирая руки. Очень запомнился он мне тогда – взволнованный и светлый, стыдящийся своей откровенности.

...У Николая Асеева, человека смелого, азартного, порой колючего, иронического, было очень много детского. Он, как ребенок, мог весело радоваться неожиданному „подарку“ или хорошей шутке. Любил „розыгрыши“, но мягкие, добродушные, без издевательства» (*О. Петровская. Николай Асеев*).

«Асеев много раз выступал на собраниях московских поэтов. Говорил он страстно, с запалом. Он всегда был каким-то беспокойным, все горячо принимал к сердцу. В нем была черта (я не боюсь этого старого слова) правдолюбца. Он не умел хитрить, – он всегда говорил резко и прямо.

И потом, он был очень раним, может быть, даже повышенно чувствителен, он мог обижаться, но не по мелочам, а за что-то большое, за поэзию – не за себя. Он считал, что внимание нужно оказывать не так поэту, как его работе, творчеству» (*А. Шпринт. Певец звенящей молодости*).

«Если в стихах Маяковского выражено стремление к общедоступности, то в стихах Асеева сказался организационный пафос нашей эпохи. Блестящая рассудочная образность его языка производит впечатление чего-то свежемобилизованного. По существу, между табакерочной поэзией восемнадцатого века и машинной поэзией двадцатого века Асеева нет никакой разницы. Рационализм сентиментальный и рационализм организационный. Чисто рационалистическая, машинная, электромеханическая, радиоактивная и вообще технологическая поэзия невозможна по одной причине, которая должна быть близка и поэту, и механику: рационалистическая, машинная поэзия не накапливает энергию, не дает ей приращения, как естественная иррациональная поэзия, а только тратит, только расходует ее. Разряд равен заводу. На сколько заверчено, на столько и раскручивается. Пружина не может отдать больше, чем ей об этом заранее известно. Вот почему рационалистическая поэзия Асеева... бесплодна и бесполоа. Машина живет глубокой и одухотворенной жизнью, но семени от машины не существует» (*О. Мандельштам. Литературная Москва*).

АУСЛЕНДЕР Сергей Абрамович

псевд. Серж Гелиотропов;

**18(30).9.1886 (по другим сведениям
25.9(7.10).1886 или 18(30).9.1888) – 3.1.1943**

Поэт, прозаик, драматург, критик, детский писатель. Заведовал театральным отделом журнала «Аполлон». Публикации в журналах «Золотое руно», «Весы», «Аполлон» и др. Сборники рассказов «Золотые яблоки» (М., 1908), «Рассказы» (СПб., 1912), «Сердце воина» (Пг., 1916). Романы «Последний спутник» (М., 1913), «Видения жизни» (Омск, 1919). Пьесы «Ставка князя Матвея» (1914) и др. Племянник М. Кузмина.

«Появлялся порой Ауслендер, с которым носились артистки и даже Л. Д. [Блок. – Сост.]; он ломался, картавил, изображая испорченного младенца; был в плюшевой, пурпурной, мягкой рубашке; во мне создалось впечатление: дамы готовы оспаривать честь: на колени сажать себе томного и изощренного „беби“; и даже кормить своей грудью; признаться сказать: сочетание красного плюша, зеленых кругов под глазами с истасканно-бледным лицом вундеркинда Ауслендера было весьма неприятно» (Андрей Белый. *Между двух революций*).

«В окружении Кузмина вращался его родственник Ауслендер, худенький, малокровный мальчик с огромным лбом, писал много рассказов, не особенно хороших. Носил гимназическую блузу, но без кушака. Увидя этот странный туалет, один из не посвященных в литературную жизнь спросил меня:

– А этот что? должно быть, тоже гениальный?

– Нет, он полугений.

– Это что же значит?

– Один умный человек сказал, что гений – это талант плюс напряженная работа. Так вот, половина гения в нем есть. Есть напряженная работа» (Тэффи. *Моя летопись*).



«Ауслендер всегда отличался какой-то ленивой грацией баловня судьбы. Для него всегда характерны добродушный юмор, легкий и поверхностный скептицизм, пристрастие к богеме... Впрочем, в молодости он, если не ошибаюсь, сочувствовал социал-демократам. Вероятно, поэтому он не прочь иногда поговорить о „бодрости“ вообще и о писательской бодрости в частности» (Г. Чулков. *Годы странствий*).

АХМАТОВА (урожд. Горенко) Анна Андреевна



псевд. Ахматова по фамилии бабушки;

11(23).6.1889 – 5.3.1966

Поэт. Член «Цеха поэтов» (с 1911). Публикации в журналах «Аполлон», «Гиперборей», «Северные записки», «Русская мысль», «Ежемесячный журнал», «Нива» и мн. др. Стихотворные сборники «Вечер» (СПб., 1912), «Четки» (СПб., 1914; 8-е изд., Пг., 1922), «Белая стая» (Пг., 1917; 4-е изд., Пг., 1923), «Подорожник» (Пг., 1921), «Анто Доміні МСМХХІ» (Пг., 1921), «Из шести книг» (Л., 1940), «Избранное» (Ташкент, 1943), «Бег времени» (М.; Л., 1965). Поэмы «У самого моря» (Пг., 1921), «Реквием» (1935–1949; опубл. – 1987), «Поэма без героя» (1940–1965). Жена Н. Гумилева.

«Аня писала стихи, очень много читала дозволенных и недозволенных книг... Она очень выросла, стала стройной, с прелестной хрупкой фигурой чуть развивающейся девушки, с черными, очень длинными и густыми волосами, прямыми, как водоросли, с белыми и красивыми руками и ногами, с несколько безжизненной бледностью определенно вычерченного лица, с глубокими, большими светлыми глазами, странно выделявшимися на фоне черных волос и темных бровей и ресниц. Она была неутомимой наядой в воде, неутомимой скиталицей-пешеходом, лазала как кошка и плавала как рыба» (В. Срезневская. *Дафнис и Хлоя*).

«24 октября 1914. Сегодня возвращался из Петрограда с А. Ахматовой. В черном коти-ковом пальто с меховым воротником и манжетами, в черной бархатной шляпе – она странна и стройна, худая, бледная, бессмертная и мистическая. У нее длинное лицо с хорошо выраженным подбородком, губы тонкие и больные, и немного провалившиеся, как у старухи или покойницы; у нее сильно развитые скулы и особенный нос с горбом, словно сломанный, как у Микеланджело; серые глаза, быстрые, но недоумевающие, останавливающиеся с глупым ожиданием или вопросом, ее руки тонки и изящны, но ее фигура – фигура истерички; говорят, в молодости она могла сгибаться так, что голова приходилась между ног. Из-под шляпы пробивалась прядь черных волос: я ее слушал с восхищением, так как, взволнованная, она выкрикивает свои слова с интонациями, вызывающими страх и любопытство. Она умна, она прошла глубокую поэтическую культуру, она устойчива в своем мирозерцании, она великолепна» (Н. Пунин. *Мир светел любовью. Дневники. Письма*).

«Нас встретила хозяйка, стоящая посередине комнаты против окон. Высокая, суховатая женщина с чуть-чуть приподнятыми плечами. Она долго сохраняла тот внешний облик, который запечатлен на портретах Ю. Анненкова и Н. Альтмана, правда, без того „духовного“, что явно исходило от облика поэтессы. Римлянка, испанка, образ, который легко можно обыграть в искусстве, гримерно-сценический явственный образ! Он хорошо ложится „в графику“.

К сожалению, впечатления чего-то мягкого и задумчивого, чего-то очень русского, даже, может быть, „романсно-русского“ – ее портретистам ни почувствовать, ни передать в рисунке не удалось...

Конечно, была и римлянка, если живое лицо остановить, пригвоздить к стенке и холодно начать рассматривать и копировать, как лист растения для ботанического альбома.

Но в реальной жизни, когда поэтесса движется, смотрит на вас, дает себя увидеть в разных естественных поворотах, продиктованных вседневной жизнью, этот „портретный“ образ исчезает и нет этого „чужестранного“, а чувствуется что-то милое и родное» (*В. Милашевский. Тогда, в Петрограде*).

«Когда Анна Ахматова жила вместе с Ольгой Судейкиной, хозяйство их вела восьми-десятилетняя бабка... Бабка все огорчалась, что у хозяек нет денег: „Ольга Афанасьевна нисколько не зарабатывает. Анна Андреевна жужжала раньше, а теперь не жужжит. Распустит волосы и ходит, как олень... И первоученные от нее уходят такие печальные, такие печальные – как я им пальто подаю“.

Первоучеными бабка называла начинающих поэтов, а жужжать – означало сочинять стихи.

В самом деле, Ахматова записывала стихи уже до известной степени сложившиеся, а до этого она долго ходила по комнате и бормотала (жужжала)» (*Л. Гинзбург. Из записей 1928 г.*).

«Анну Андреевну Ахматову я знал с 1912 года. На каком-то литературном вечере подвел меня к ней ее муж, поэт Николай Степанович Гумилев. Тоненькая, стройная, похожая на робкую пятнадцатилетнюю девочку, она ни на шаг не отходила от мужа, который тогда же, при первом знакомстве, назвал ее своей ученицей.

То было время ее первых стихов и необыкновенных, неожиданно шумных триумфов. Прошло два-три года, и в ее глазах, и в осанке, и в обращении с людьми наметилась одна главнейшая черта ее личности: величавость. Не спесивость, не надменность, не заносчивость, а именно величавость: „царственная“, монументальная поступь, нерушимое чувство уважения к себе, к своей высокой писательской миссии. С каждым годом Ахматова становилась величественнее. Она нисколько не старалась об этом, это выходило у нее само собой. За полвека, что мы были знакомы, я не помню у нее на лице ни одной просительной, заискивающей, мелкой или жалкой улыбки.

...Замечательна в ее характере и другая черта. Она была совершенно лишена чувства собственности. Не любила и не хранила вещей и расставалась с ними удивительно легко... Даже в юные годы, в годы краткого своего „процветания“, жила без громоздких шкафов и комодов, зачастую даже без письменного стола.

...Конечно, она очень ценила красивые вещи и понимала в них толк. Старинные подсвечники, восточные ткани, гравюры, иконы древнего письма и т. д. то и дело появлялись в ее скромном быту, но через несколько недель исчезали.

...Даже книги, за исключением самых любимых, она, прочитав, отдавала другим. Только Пушкин, Библия, Данте, Шекспир были ее вечными спутниками, и она нередко брала их с собой в дорогу. Остальные, побывав у нее, исчезали.

...Она была одним из самых образованных поэтов эпохи. Терпеть не могла тратить время на чтение модных и пустопорожних сенсационных вещей, о которых кричали журнальные рецензенты и критики. В круг ее чтения входили главным образом Овидий, Вергилий, Монтень, Пушкин, Лев Толстой, Достоевский; в последнее время – Кафка и Джойс.

Пушкина знала она всего наизусть – и так пристально, долго и зорко изучала его и всю литературу о нем, что сделала несколько немаловажных открытий в области научного постижения его жизни и творчества» (К. Чуковский. *Чукоккала*).

«Ахматова „научила женщин говорить“, создала модель женщины 1910-х годов. Но сама она лишена таких традиционных женских свойств, как уют, домашность. Она безбытна, бездомна, не только по обстоятельствам, но и по природе. У нее выработанная театрализованная система жестов, которыми она представляет как поэт, как явление культуры, странно сочетается с беспомощностью бытовой жестикуляции. Неловкими движениями она ставит чайник, режет колбасу. И этих домашних движений она стесняется» (Л. Гинзбург. *Человек за письменным столом*).

«Эротической абстракции, в которую часто вырождается условно-живое „ты“ большинства стихотворных излияний, Ахматова противопоставила голос чувства в значении действительной интриги. Эту откровенность в обращении к жизни она разделяла с Блоком, едва еще тогда складывавшимся Маяковским, шедшим на сцене Ибсеном и Чеховым, Гамсуном и Горьким, с интересом к значащим очевидностям и сильным людям. Это придавало „Вечеру“ и „Четкам“, первым книгам Ахматовой, оригинальный драматизм и повествовательную свежесть прозы... „Песня последней встречи“, „Сжала руки под темной вуалью“, „Столько просьб у любимой всегда“, „Настоящую нежность не спутаешь“.

...Именно они глубже всего врезались в память читателей и по преимуществу создали имя лирике Ахматовой... Оказали огромное влияние на манеру чувствования, не говоря уже о литературной школе своего времени.

...Однако ее слова о женском сердце не были бы так горячи и ярки, если бы и при взгляде на более широкий мир природы и истории глаз Ахматовой не поражал остротой и правильностью. Все ее изображения, будь то образ лесного захолустья или шумного обихода столицы, держатся на редкостном чутье подробностей. Умение вдохновенно выбирать их и обозначать коротко и точно избавило ее от ненужной и ложной образности многих современников. В ее описаниях всегда присутствуют черты и частности, которые превращают их в исторические картины века. По своей способности освещать эпоху они стоят рядом со зрительными достоверностями Бунина» (Б. Пастернак. *«Избранное» Анны Ахматовой*).

«Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с „Анной Карениной“, Тургенева с „Дворянским гнездом“, всего Достоевского и отчасти даже Лескова.

Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу» (О. Мандельштам. *Письмо о русской поэзии*).

АШУКИН Николай Сергеевич



23.8(4.9).1890 – 9.2.1972

Поэт, литературовед, библиограф, мемуарист. Стихотворные сборники «Осенний цветник» (М., 1916), «Скитания» (М., 1916).

«Пишут другие, пишет и г. Ашукин. Но почему-то он видит и чувствует как раз то, что уже давно сотни раз перевидано и перечувствовано точно так же. Это уныло. Любит г. Ашукин русскую природу, хороший, должно быть, он человек, но совсем неталантливый. Он примыкает к той группе робких и неуверенных эпигонов символизма, которая давно уже составила из всевозможных Стражевых, Сухотиных, Поярковых и т. п. Будущий историк станет по этим поэтам изучать слабые места символизма» (В. Ходасевич. *О новых стихах*).

«Когда-то он писал стихи, выпустил две поэтические книжки – „Скитания“ и „Осенний цветник“, писал и стихи для детей, но его поэтическое прошлое давно сменилось деятельностью историка литературы, широко просвещенного, знавшего не только судьбы отдельных писателей, но и их генеалогию, – и все это старательно записано было на карточки, в картотеку того же порядка, какими были знамениты картотеки С. Венгерова или Б. Модзалевского.

Рабочий стол для Ашукина был своего рода местом в жизни, местом существования, бодрствования, общения с великими людьми прошлого. „Пушкинские места в Москве“, „Москва в жизни и творчестве Пушкина“, „Живой Пушкин“, „Александр Блок“, „Библиотека Некрасова“, „Ушедшая Москва“, „Крылатые слова“ – вот названия некоторых книг Ашукина, а за этим исследования и исследования, комментарии и комментарии, вступительные статьи, обстоятельное изучение творчества Валерия Брюсова, к которому Ашукин питал особое пристрастие...

Он нес свою службу, согнувшись за столом в той позе, в какой обычно изображают Пимена, и мы и звали его в ту пору Пименом Сергеевичем, уговаривали не раз покинуть свое просиженное кресло за письменным столом, погулять, поразмяться, и он неизменно откликался: „Да ладно, ладно“, что означало – ни одного дня без работы, без записей, без справок, которые он больше давал другим, чем сам нуждался в них.

Много делая в литературе, Николай Сергеевич никогда ничего не искал для себя – ни благополучия, ни известности, ни хотя бы элементарного поощрения. Ему нужно было для самого себя хорошо делать свое дело, быть удовлетворенным своей работой – нередко кропотливой, дотошной в такой степени, что казалось – жалко растрачивать столько драгоценного времени для каких-то справок или комментариев. Но он твердо знал, что без этих справок и комментариев никогда не будет полноты той науки, которой он целиком посвятил себя:

литературоведение, в сущности, история культурной жизни общества, и он всегда и относился так к своей науке» (*В. Лидин. Люди и встречи*).

Б

БАЖЕНОВ Николай Николаевич

1857–1923

Психиатр, общественный деятель, один из инициаторов возрождения русского масонства. В 1890 участвовал в создании Московской временной психиатрической больницы (на Ноевой даче), при которой организовал семейный патронаж. С 1902 приват-доцент Московского университета. Один из организаторов медицинского факультета Высших женских курсов, где в 1906 создал и возглавил кафедру психиатрии; одновременно (с 1904) главный врач Преображенской психиатрической больницы. Вел курс психологии сцены при МХТ (1906). Первый председатель Русского союза невропатологов и психиатров (1911–1916), один из организаторов и председателей V Международного конгресса по призрению и лечению психически больных (Москва, 1913). Член Психологического общества (1887), Общества психиатров и невропатологов (1891), Общества любителей российской словесности (1902), Литературно-художественного кружка (в 1906–1911 – председатель). Как участник движения народолюбцев подвергался аресту (1886).

«Николай Николаевич Баженов – психиатр, гастроном, дон-жуан, холостяк – с лицом жирным и заплывшим, маленькими глазками, с толстыми губами и огромным кадыком, – он и водрузил клубно-литературное знамя над Москвой.

Считался парижанином (и парижским москвичом) – из Парижа вывозил галстуки, анекдоты, моды. Имел к литературе отношение – какое? Не совсем понятно: кажется, интересовался ею. И другие нашлись „интересующиеся“: актеры, литераторы, адвокаты, зубные врачи. Соединенными усилиями сложившись, подписавшись, соорудили в переулке с Тверской на Дмитровку свое учреждение. Начали скромно, а потом разрослись, даже в историю литературы в некотором смысле попали.

...Ко времени драм российских Кружок был учреждение цветущее, с библиотекой в двадцать тысяч томов, штатом служащих, канцеляриями, запасным капиталом. Мог жертвовать на просвещение, стипендии, помогал нуждающимся, выдавал ссуды, издавал журнал (небольшой), собирал многосотенные аудитории – литературно-музыкальные. В залах его устраивались выставки. Во время войны там был лазарет» (Б. Зайцев. Москва).

«Он пользовался славой очень ученого врача, – но про него рассказывали, что в своей квартире он устраивал некие пиршества, „афинские ночи“ и „античные оргии“. Для любителя женщин он обладал в высшей степени неподходящей наружностью: про него говорили, что он похож на „карикатуру на свинью“ – в чем была значительная доля истины. Однако разговаривать с ним было чрезвычайно приятно – он был умница и чрезвычайно культурный человек „прошлого поколения“; новой литературы и поэзии не признавал и утверждал, что все „декаденты“ – типичные параноики, что и доказывал в своих статьях, ссылаясь на свой авторитет психиатра» (Л. Сабанеев. Воспоминания о России).

БАКСТ Лев Самойлович



наст. имя и фам. Розенберг Леб-Хаим Израилевич;

27(1).8.2.1866 – 27.12.1924

Живописец, график, театральный художник. Член Петербургской Академии художеств (с 1914). Один из инициаторов создания объединения «Мир искусства» (1898). Сотрудник журналов «Мир искусства», «Жупел», «Сатирикон», «Золотое руно», «Аполлон». Графические и живописные портреты И. Левитана (1899), Ф. Малявина (1899), В. Розанова (1901), Андрея Белого (1905), З. Гиппиус (1906), С. Дягилева (1906). Один из ведущих декораторов «Русских сезонов» и антрепризы С. Дягилева. Оформлял балеты «Фея кукол» (1903), «Клеопатра» (1909), «Шехеразада» (1910), «Карнавал» (1910), «Жар-птица» (1910), «Видение розы» (1911), «Нарцисс» (1911), «Дафнис и Хлоя» (1912), «Синий бог» (1912), «Последний отдых фавна» (1912) и др. С 1909 жил в Париже.

«Небольшого роста, изящный рыжеватый человек в пенсне с золотой цепочкой. Меня поразил прежде всего его нос – такого я еще не видывал: совершенно египетский. Короткие рыжеватые вьющиеся волосы на большом круглом семитическом черепе были с помощью фиксажура тщательно зачесаны на одну сторону. Что-то верхарновское было в усах и подбородке. Голова крепко сидела на короткой шее, всегда затянутой великолепным воротничком. Спокойные карие искрящиеся глаза, меткие и добрые, они смотрели из-под пенсне – мудрые, меряющие и сравнивающие. В его приятной осанке и манере держать себя нельзя было подметить отражения каких-либо плохих душевных качеств. Бакст располагал к себе. Это был интересный человек, его внешность красиво дополняла богатую внутреннюю сущность. Манеры простые, живые, деловые. Ни аффектации, ни претенциозности. Все в меру изысканно, тонко и доступно» (П. Андреев. Мои воспоминания о Баксте).

«Я узнал его рыжую пушистую шевелюру и рыжие усы, красноватое, как у всех рыжих, лицо, с большим горбатым носом, в пенсне, с зелено-голубыми глазами, с пышно расчесанными усами: я видел это лицо и эту фигуру, слышал его картавый говор в редакциях юмористических журналов, где он рисовал иногда, подписываясь в то время своей настоящей фамилией – *Розенберг*. Я не знал, что Лев Бакст, рисунками которого в „Мире искусства“ я так восхищался, и есть Розенберг, карикатурист ниже среднего уровня, не имевший никакого успеха.

Что-то было в нем сейчас другое. Тогда он был бедно одет и казался замухрышкой; теперь он был щеголем, одет с иголочки, в лаковых ботинках, с великолепным галстуком и кокетливо засунутым в манжетку сорочки ярким лиловым платочком. Шевелюра Бакста тоже изменилась, сильно поредев и грозя вскоре обнажить темя. Он избежал этого только благодаря искусству парикмахера, вставившего ему через год подобие паричка, который с

годами все увеличивался в размерах, значительно превысивши количество оставшихся собственных волос. Он был кокет: его движения были мягки, жесты элегантны, речь тихая – во всей манере держать себя было подражание „светским“ щеголям, с их нарочитой свободой и деланной „английской“ распушенностью» (*И. Грабарь. Моя жизнь*).

«Бакст был живой, добродушный, шепелявящий молодой человек, с ярко-розовым лицом и какими-то рыже-розовыми волосами. Над ним все подтрунивали, и над его влюбчивостью, и над его смешной шевелюрой, и над его мнительностью. Ему всегда казалось, что он болен или тяжело заболевает. Он был очень умен, блестяще одарен и большой энтузиаст искусства» (*А. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки*).

«Он чрезвычайно франтовато одевался, носил какие-то серые клетчатые костюмы и яркие галстуки и был весьма занят своей наружностью, особенно шевелюрой, которая весьма хитро закрывала лысину. (Над ним трунили, что он носит особенный паричок, но он страшно сердился.) У него в квартире на Кирочной был настоящий будуар с духами и щетками „30 родов“. Он был розовый, с большим носом, в пенсне, рыжеват, говорил медленно и лениво, растягивая слова, и забавно не выговаривал некоторых букв. Иногда впадал в задумчивость и „отсутствовал“, а „разбуженный“ говорил что-нибудь невпопад, что всегда вызывало общее веселье. Мнителен он был не менее Дягилева и всегда в себе находил какие-нибудь болезни. У него был совершенно особый шарм, и он был всеми очень любим... Как он работал, я совсем не знаю, он уединялся и, кажется, не любил, чтобы его видели за работой» (*М. Добужинский. Воспоминания*).

«„Нежный Бакст, с розовой улыбкой“, – записал о нем Розанов. Действительно, в Баксте было что-то „розовое“ – в его веселом, всегда смеющемся, с живыми, быстрыми глазами лице, в рыжеватых кудерках волос над белым умным лбом, в поблескивающих золотых очках. Нуждавшийся тогда [в конце 1890-х. – *Сост.*] и на улице ходивший (бегавший) в плохом пальтишке даже зимой, он в комнатах был одет всегда изысканно, даже с оттенком франтовства. В нем и тогда уже чувствовался „модный“ художник, хотя никто, и он сам, не подозревал, конечно, как высоко вознесет его впоследствии эта мода.

...Известность и вообще художественная карьера, впоследствии столь ослепительная, тогда еще как-то не давались ему. Он тщетно старался устроиться при казенных театрах по декорационной части: эти театры оказались в отношении Бакста такой же казенщиной, как в отношении Дягилева. Бакст то получал работу, то терял ее. Между тем у него, конечно, уже тогда были те „золотые руки“, о которых писал Бенуа в своей „Истории“: „У Бакста золотые руки... но он не знает, что ему делать“. Трагедия его тогдашнего неудачничества была, действительно, не только внешней, но и внутренней. Его не признавали, но он и сам не нашел еще себя или, вернее, не мог еще примириться со своими золотыми руками и стать откровенно „великим человеком на малые дела“, каким стал в конце концов. Его тянуло тогда не столько к эскизам декораций и рисункам театральных одежд, сколько к „большим темам“ – историческим и даже метафизическим. А что на такое тяготение Бакст имел все же некоторые основания – доказал впоследствии его „Античный ужас“, давший ему его первый крупный успех в Париже.

Но в те годы Бакст, повторяю, еще искал себя, и эта неудовлетворенность сообщала ему оттенок какого-то раздражения и неуверенности, заметно отличавший от спокойного и уравновешенного Бенуа.

...В те годы Бакста увлекала особенно только что начинавшая достигать своего воплощения сексуальная философия Розанова. Весь кружок „Мира искусства“ был поклонником оригинальной розановской мысли, но впечатления Бакста были, по-видимому, интенсивнее

и своеобразнее, нежели у всех других. Мир семитской метафизики и психологии, вскрываемый этой мыслью, был ему естественно близок, и он, видимо, находил в „откровениях“ Розанова своего рода отдушину среди давившего его арийского рационализма» (П. Перцов. *Литературные воспоминания. 1890–1902*).



«С Л. С. Бакстом я познакомился в конце 90-х годов... В те годы Бакст писал почти исключительно портреты и картины на античные темы; затем он „нашел себя“ в театре, и надо сказать, что в роли театрального художника он был вполне на своем месте: умение владеть краской и создавать восхитительные красочные сочетания, знание исторических эпох – все это давало ему право работать в театре.

...Бакст был приятным собеседником, не лишенным юмора, а также дававшим повод другим упражнять свое чувство юмора. Будучи от природы здоровым человеком, он был страшно мнительным, постоянно боялся заболеть, заразиться, простудиться. Его попечение о своем здоровье доходило до того, что даже в теплое время года обыкновенный цилиндр казался ему недостаточно надежным головным убором и он носил особенный цилиндр, стеганный на вате.

У Бакста был большой вкус, благодаря которому он сделался в Париже законодателем мод; было у него и особенное умение связывать между собой разнородные стили, что создавало неожиданно острые впечатления» (А. Головин. *Встречи и впечатления*).

«Осознанный недостаток в себе какого-нибудь свойства часто ведет к форсировке, преувеличению способов его выражения. Так, попав в круг людей глубоко петербургских и более или менее светских, Бакст, не будучи сам таковым, упорно и щепетильно усиливал эти качества. Особенно светскость. Появился своеобразный шик, ни у кого более не встречаемый. Шик, легкость и блеск человека демократического, трудолюбивого и привыкшего к обстановке более чем простой. Бакст для себя решал задачи там, где для другого было естественное движение, почти традиционное. Как для человека, выросшего на лоне природы, надеть перчатки – акт головокружительный, насильственный, завоевательный и соблазнительный. Таких „перчаток“ в творчестве Бакста сколько угодно. Я не поручусь, что самое сочетание звуков Лео Бакст [не] звучало для покойного Льва Самойловича Розенберга употребительно. Отсюда погони за модой, за новшествами, не выходившими за пределы светскости, за стилем модерн (известный уклон которого мог бы назваться стилем Бакста), за платьями для дам, за шумом парижских премьер, за соединением своего имени с именами знаменитыми – не всегда по существу (Ида Рубинштейн, д'Аннунцио).

Но скромный и трудолюбивый артист не умирал в Баксте, и какое-то недоверие ко всему этому неорганическому блеску не давало ему покоя. Отсюда желание впечатления не длительного (в которое он как будто не верил), а быстрого, непосредственного, с первого взгляда, театрального. Достигал этого он мастерством руки, шикарностью линии, обдуманной небрежностью. Все рисунки Бакста поражают и пленяют главным образом с первого взгляда, от вникания в них они не выигрывают. Элегантность и новизну содержания часто он заменяет элегантностью и уверенностью росчерка. В костюмах к „Шехеразаде“ при ближайшем рассмотрении видишь, что чувственность и смелость относятся не к изображаемым

персонажам, не к свойствам Бакста самого, а исключительно к карандашу и краскам. Чувственные краски, смелый карандаш, а не чувственный Восток и смелый художник.

Стремление к непосредственному воздействию, недоверие к длительной жизни своих произведений влекли Бакста к кипучей, наглядно современной, ежедневной деятельности, практической и на виду у всех. Именно театр. Бакст – художник на редкость, исключительно театральный, декоративный и таким себя утверждает, сознавая всю актуальность и непрочность подобного искусства» (*М. Кузмин. Лев Бакст*).

БАЛИЕВ Никита Федорович

наст. имя и фам. Мкртич Асвадурович Балян;

1876 (по другим данным 1886) – 3.9.1936

Театральный деятель, эстрадный артист (конферансье), режиссер. В 1906 вступил в МХТ как пайщик, был секретарем В. Немировича-Данченко. С 1908 – актер Художественного театра, играл эпизодические роли: Кистер («Бранд» Ибсена), Розен («Борис Годунов» Пушкина), Гость Человека («Жизнь Человека» Л. Андреева), Бык, Хлеб («Синяя птица» Метерлинка), Шарманик («Анатэма» Л. Андреева), Лейбович («Miserere» Юшкевича), Кузен Теодор («У жизни в лапах» Гамсуна), Прохожий («Вишневый сад» Чехова). В 1912 Балиев ушел из труппы, оставшись пайщиком театра. Один из создателей театра «Летучая мышь» (1908). С 1920 – в эмиграции.

«Русский весельчак № 1-й, и вместе с тем меланхолик, неудачный игрок, пессимист, блестящий организатор и режиссер. Жизнь Балиева, как говорилось еще в учебниках Иловайского о царствовании Александра Македонского, была „чревата“.

...Балиев, убежденный холостяк, целый день пребывал на людях. После длинной мучительной репетиции, продолжавшейся с 10 до четырех, Балиев отправлялся обыкновенно в Трамблэ [кофейня. – *Сост.*], в заднюю маленькую комнату, где было дымно, как в парной бане.

...Придя домой, он запирался до обеда у себя в комнате, где предавался своему любимому занятию: вооружившись ножницами, пересматривал и вырезывал картинки из всевозможных иностранных юмористических журналов. Впоследствии многие из этих картинок сослужили свою службу в инсценировках „Летучей мыши“. К ним писались куплеты, и все это переносилось на сцену.

...Если у Балиева не было вечером спектакля, он отправлялся на Кузнецкий „немножко помопассанить“. Это означало – поискать приключений с дамами.

Но „Мопассан“ из него получался плохой. Приключений не наклеивалось. Он приходил домой, схватывал пишущую машинку и начинал сочинять обличительные куплеты, пародии или переводить немецкие и французские шансонетки. Это называлось „немножко поработать“.

Около 12 он отправлялся в Литературно-художественный кружок, где его компанию обычно составляли Лоло, Каллаш, барон Клодт. Говорил он главным образом о театре, о своем будущем, идеальном, „настоящем“ театре. После он срывался, бежал в карточную, что-то наскоро проигрывал и мрачный возвращался в столовую.

Что еще характерно для Балиева, – его азарт. Балиев был страстный игрок. Первое свое состояние, полученное от отца, он проиграл где-то на Дальнем Востоке. Говорить об этом он не любил. Затем в Москве он играл во все, во что только можно было играть. Больше всего увлекался скачками. Вечно проигрывал и невероятно страдал. Завидовал счастливо играющим Москвину и Грибунину. Когда ставил с ними вместе, проигрывали и они.

Результатом театральной жажды Балиева было создание своеобразного русского театра. Этот театр возник из небольшого артистического клуба, где группа лиц во главе с

артистами Художественного и Малого театров устраивала свои шуточные интимные вечера раза два в месяц.

В. И. Немирович-Данченко к затее Балиева отнесся сердечно, К. С. Станиславский – совершенно отрицательно.

...Кроме того, Балиев прославился и как устроитель знаменитых капустников Художественного театра» (Ю. Ракитин. *Весельчак № 1*).

«Он обладал даром мгновенной импровизации, несомненным остроумием, задорно вступал в беседу со зрителем, пел, вернее, произносил куплеты и являлся подлинным хозяином вечера. Вступать с ним в беседу или отвечать на его реплики было опасно – Балиев смело и находчиво, порою грубовато, но отлично чувствуя зрительный зал, парировал реплики смельчаков» (П. Марков. *Книга воспоминаний*).

«Балиев не полагался только на свои импровизационные способности. Он „выстраивал“ конферанс, обладая чувством меры, и никогда не перенасыщал программы своими выступлениями, хотя публика его очень любила и весьма неохотно отпускала с просцениума. Он не появлялся перед началом спектакля. Первый номер шел без конферансье, а зрители нетерпеливо ждали его. Это ожидание, естественно, росло. Когда же по ходу спектакля Балиев выходил из разреза занавеса, он, встреченный дружными аплодисментами, ограничивался кратким объявлением следующего номера. При дальнейших своих появлениях он разрешал себе слегка пошутить, сделать смешную гримасу. И только перед концом первого отделения у него как бы случайно завязывался разговор с публикой, который незаметно переходил в монолог. Конферировал Балиев очень свободно, порой импровизируя, порой имея готовый текст, предлагал „кстати“ послушать новую песенку, которую к тому же мастерски исполнял.

...Программа „Летучей мыши“ украшалась иногда „сюрпризами“. Балиев обращал внимание публики на присутствующего в зрительном зале дорогого гостя – известного популярного артиста. После радушной встречи, которую собравшиеся устраивали гостю, последний не мог отказать в просьбе Балиева, выходил на сцену, чтобы исполнить какой-нибудь номер своего репертуара. В большинстве случаев эти „сюрпризы“ были заранее и подробно оговорены, вплоть до гонорара.

В антракте Балиев появлялся в фойе с кем-нибудь из своих актеров и объявлял интермедийный номер, исполнявшийся тут же, в фойе, на небольшой лесенке, ведущей в верхний ярус» (Э. Краснянский. *Встречи в пути*).

«При всей своей прочно установившейся репутации одного из самых веселых и остроумных людей, Балиев был молчалив, задумчив, раздражителен, угрюм, темпераментом обладал холерическим и, по уверению все того же Н. Н. Баженова, всю жизнь блуждал меж трех сосен.

Одна сосна была Ипохондрия, другая Неврастения, а третья Истерия.

– Но, – хитро улыбаясь, добавлял московский психиатр, – блуждать-то он блуждал, а, как видите, все-таки не заблудился.

Справедливость, однако, требует сказать, что одной ипохондрией успеха и славы не добьешься.

Надо было обладать несомненным и недюжинным чутьем, вкусом и талантом, чтобы достичь той славы, которая увенчала карьеру Балиева.

Талант у него был по преимуществу режиссерский, и постановщик он был на редкость незаурядный.

Что касается вечного недовольства и неудовлетворенности, то и эти черты характера сослужили свою службу.

Круглые бездарности всегда от самих себя в восторге.

К этому надо прибавить еще одно: явление случайное, но чрезвычайно умно и необъяснимо использованное. – Наружность, данную от Бога и от родителя, нахичеванского купца, торговавшего красным товаром.

Василий Иванович Шухаев... написал Балиева коричневой гуашью, изобразив его в виде круглого, улыбающегося полнолуния.

Этим полнолунием Балиев и промышлял.

В Москве, в Париже, в Лондоне, в Нью-Йорке, по всему белу свету прогуливая свою „Летучую мышь“, высовывал он в прореху опущенного занавеса то нарочито хмурую, то обезоруживающе-добродушную нахичеванскую луну, передергивая ее какой-то непонятной, загадочной, но уморительной гримасой, и быстро задерживал занавес.

Лед был сломан в мгновение ока.

Зал покатывался со смеху» (*Дон Аминадо. Поезд на третьем пути*).

БАЛТРУШАЙТИС Юргис Казимирович



20.4(2.5).1873 – 3.1.1944

Поэт, переводчик, театральный деятель, сотрудник журнала «Весы», издательства «Скорпион». Публикации в журналах «Весы», «Новый путь», «Золотое руно», «Новый журнал для всех», «Русская мысль» и др. Стихотворные сборники «Земные ступени. Элегии, песни, поэмы» (М., 1911), «Горная тропа. Вторая книга стихов» (М., 1912), «Лилия и серп» (подготовлена в 1910-е; Париж, 1948).

«„Угрюмый, как скалы Севера“, выражение Бальмонта, Балтрушайтис вечно мрачен и молчалив. Здоров он тоже, как скала» (Б. Садовской. «Весы». Воспоминания сотрудника. 1908–1909).

«В известной мере среди символической группы – вообще не очень однородной и не очень дружной – он имел позицию некой „особой точки“, как выражаются математики: не думаю даже, что он вполне подходил под наименование „символиста“. Его творчество овеяно духом старых поэтов: Баратынского и отчасти Тютчева. Его поэтический голос негромкий, но глубокий и вдумчивый – он творил вполголоса. И весь он был замкнутый, чрезвычайно молчаливый – мог просиживать в обществе часами, не сказав ни слова. К новаторам поэтического слога и выражения он не принадлежал – в его стихах нет литературной и поэтической новизны форм выражения, лексикон его не выступает из классических границ. И в своем кругу он был тих и замкнут и не пользовался теми громкими лаврами славы, которые все-таки успели выпасть на долю Бальмонта, Брюсова, Блока, Мережковского, даже Андрея Белого.

...Внутренний мир этого странного, замкнутого человека публично почти не раскрывался. Он не любил и избегал выступать с чтением своих произведений, говорил, что их „лучше читать, чем слушать“. Возможно, что он вообще был прав, что стихи сделаны не для произнесения, а для внутреннего чтения. Сам он читал глухим, маловнятным голосом, почти без интонаций. Внутренний его мир раскрывался в дружеской беседе – чаще всего вдвоем, в особенности при помощи и посредстве приличного спиртного напитка, которым обычно была простая российская водка. Тут, кстати, я должен заметить, что вообще в составе символистов и в частности в группе пяти великих „Б“ (Бальмонт, Блок, Белый, Брюсов, Балтрушайтис) было пять премированных алкоголиков, способных напиваться до бесчувствия, и один наркоман (Брюсов). Стоявшие вне группы великих „Б“ Сологуб, Мережковский и Вяч. Иванов были менее выдержаны в национальном стиле.

В эти минуты беседы Балтрушайтис делался чрезвычайно интересным, глубоким и вдохновенным собеседником – я бы сказал, что в нем проявлялась некая непробудившаяся, недородившаяся „гениальность“, которая в его творения попадала только украдкой и не полностью. С. А. Поляков... говорил мне, что Балтрушайтис – пластинка с непроявленной гениальностью, и он объяснял, что эта непроявленность имеет причиной то, что в итоге Балтру-

шайтис – литовец по происхождению и по чувству, гордившийся своим литовством и тем, что литовский язык наиболее близок санскритскому, – в сущности, писал стихи *не на своем языке* и хотя обывательски им владел безукоризненно, но „поэтически“ не чувствовал в нем всей полноты, как, например, и Каролина Павлова, тоже сражавшаяся с русским языком в своих русских стихах, и не всегда победоносно. Балтрушайтис не нашел в своем русском языке необходимых для его чувствований и мыслей оттенков.

...Среди символической группы он был один, который не был ни безумен, ни разыгрывал безумца, что, между прочим, входило в кодекс символической этики. Безумие считалось преимуществом, „перестановкой светильников“, мистическим событием. Они все жаждали безумия, даже будучи совершенно нормальными. Юргис Балтрушайтис все время был мудр и разумен и светильников не переставлял. Среди них трое были бесспорными безумцами: Блок, Бальмонт и Белый; Мережковский, Брюсов и Сологуб только разыгрывали безумцев. Вячеслав Иванов предпочитал сохранять позу „посвященного“, „адепта“ таинственного знания, которое в итоге превратилось в католическую догму.

В годы 1908–1915 он был одним из наиболее частых посетителей дома композитора Скрябина – моего личного друга. Мы там встречались чуть ли не ежедневно. Из символической группы он был одним из „музыкальных“ ее представителей: очень любил музыку вообще, скрябинскую в частности, тонко в ней разбирался» (*Л. Сабанеев. Воспоминания о России*).

«Что Ю. Балтрушайтис истинный поэт, это чувствуешь сразу, прочтя два-три его стихотворения. Но странное дело: в то же время чувствуешь, что его первая книга должна быть и его единственной книгой. Балтрушайтис как-то сразу, с первых своих шагов в литературе, обрел себя, сразу нашел свой тон, свои темы и уже с тех пор ни в чем не изменял себе. Даже технически его стихи с годами почти не совершенствовались: каким он начинал, таким он и остается и теперь, и его книга – как бы единая песнь, строго выдержанная с начала до конца.

Основной пафос поэзии Ю. Балтрушайтиса – символизация всей окружающей действительности... Балтрушайтис ничего в жизни и ничего в мире не принимает просто, как явление, но во всем хочет видеть иносказание, символ» (*В. Брюсов. Из рецензии на сборник «Земные ступени»*).

«Все творчество поэта выдержано по своей равномерной и часто раздражающей отвлеченности. Он смотрит на мир глазами сомнамбулы, и все вещи проходят мимо него, не задевая его и не волнуя. Гораздо больше он любит отвлеченные понятия и часто находит для них эпитеты верные и певучие. Его стих, простой и точный, прекрасно передает холодное волнение поэта. Творчество Ю. Балтрушайтиса вряд ли характерно для поэзии наших дней, но как одиночка он ценен и интересен» (*Н. Гумилев. Письма о русской поэзии*).

«Поэт он философской складки, мистик, благоговеющий перед Творцом, настроения молитвенного. Несколько однообразный, нелегкий, но без всякой дешевки и притязания на успех. Можно представить себе его путником, вот он шагает медлительно, опираясь на посох, по тропам не весьма гладким, но в гору. Вроде Сорделло, трубадура, в Чистилище.

Иногда Тютчев вспоминается – по склонности к космическому, некой ночной тишине, возвышенной и отрешенной настроенности. Но в обаянии словесном кому угнаться за Тютчевым? И страстности, кипения тютчевского (в любви) тоже нет. Много стихов названо „Раздумья“ – это любил Балтрушайтис.

Но у Балтрушайтиса нет беспросветности. Он был сумрачен с виду. Конечное же в нем – поклонение, свет, Божество. И любовь. И вот это, в закатной полосе, особенно ему удавалось. К нему была направлена верная любовь, любовь шла и из его книги. Значит, и из

жизни. Не терзающая страсть, как на закате Тютчева, а спокойная и примиренная любовь – боготворение и благодарность» (*Б. Зайцев. Далекое*).

БАЛЬМОНТ Константин Дмитриевич



3(15).6.1867 – 23.12.1942

Поэт, критик, эссеист, переводчик. Публикации в журналах «Весы», «Аполлон» и др. Стихотворные сборники «Под северным небом» (СПб., 1894), «В безбрежности» (М., 1895), «Тишина» (СПб., 1898), «Горящие здания. (Лирика современной души)» (М., 1900), «Будем как солнце» (М., 1903), «Только любовь. Семицветник» (М., 1903), «Литургия Красоты. Стихийные гимны» (М., 1905), «Стихотворения» (СПб., 1906), «Песни мстителя» (Париж, 1907), «Жар-птица. Свирель славянина» (М., 1907), «Зовы древности» (М., 1908), «Зеленый вертоград. Слова поцелуйные» (СПб., 1909), «Птицы в воздухе. Строки напевные» (СПб., 1908), «Хоровод времен. Всегласность» (М., 1909), «Зарево зорь» (М., 1912), «Белый зодчий. Таинство четырех светильников» (СПб., 1914), «Ясень. Видение древа» (М., 1916), «Сонеты солнца, меда и луны» (М., 1917) и др.; сборник литературно-критических статей «Горные вершины» (М., 1904), трактат «Поэзия как волшебство» (М., 1915); очерки путешествий «Змеиные цветы» (М., 1910), «Край Озириса» (М., 1914); многочисленные переводы и др. С 1920 – за границей.

«В течение десятилетия Бальмонт нераздельно царил над русской поэзией. Другие поэты или покорно следовали за ним, или, с большими усилиями, отстаивали свою самостоятельность от его подавляющего влияния» (В. Брюсов. К. Д. Бальмонт. Третья статья).

«Я увидел Бальмонта у Брюсова: из-за голов с любопытством уставился очень невзрачного вида, с худым бледно-серым лицом, с рыже-красной бородкой, с такими же подстриженными волосами мужчина, – весь в сером; в петлице – цветок; сухопарый; походка с прихромом; прижатый, с ноздрями раздутыми, маленький носик: с краснеющим кончиком; в светлых ресницах – прищуренные, каре-красные глазки; безбровый, большой очень лоб; и пенсне золотое; движения стянуты в позу: надуту-нестрашным надменством; весь вытянут: в ветер, на цыпочках, с вынухом (насморк схватил); смотрит – кончиком красной бородки, не глазками он – на живот, не в глаза» (Андрей Белый. Начало века).

«Небольшая голова со светло-рыжими волосами и с несколько подслеповатыми близоруками светло-серыми глазами, с светло-рыжими усами и барбишкой [от франц. *barbiche* – бороденка. – Сост.] на старомодный лад, была подперта высокими воротничками. Длинная же фигура Бальмонта пребывала, когда он ходил или лежал (иногда раскинувшись на траве), в каком-то „косом“ положении, которое он, быть может, считал грациозным. Одна эта особенность придавала его осанке нечто неизменно напряженное. Его манеры напоминали актера, играющего роль ловеласа-бреттера. При этом высокомерная гримаса, нескрываемое выражение какого-то своего безмерного превосходства над другими. Бальмонт *никогда* не бывал естественным, он никогда не раскрывался, не откровенничал, не пытался входить в душевный контакт с кем бы то ни было. Его манера цедить и отчеканивать слова действовала на нервы, так же, как и его склонность к декламации. Попросту с ним беседовать не было

возможности. Он либо дерзил, обдавая собеседника горделивым презрением, либо как-то вещал или возносился в высшие сферы поэзии, то и дело цитируя стихи – как оригинальные, так и переводные – со всевозможных языков. Знал он наизусть сотни и тысячи стихов. И хоть бы Бальмонт произносил эти стихи так, чтобы можно было их легко понять и оценить. Благодаря его читке чуть нараспев с подчеркнутым ритмом все выходило одинаково выпрененным, вздутым, а если такая декламация затягивалась, это действовало как снотворное, и мне становилось и вовсе не по себе. Когда я перечитывал потом про себя те же его стихи, то я находил в них и глубокий смысл, а иногда и необычайную красоту образов и прелестную звучность, но сам автор их искажал до неузнаваемости» (*А. Бенуа. Мои воспоминания*).

«Особенный престиж Бальмонту создавал еще его исключительный успех у женщин. О романах Бальмонта, прошедших, настоящих и будущих, постоянно говорила вся символическая и не символическая Москва. Начало этим триумфам положил, по-видимому, широко нашумевший в литературных кругах роман его с Миррой Лохвицкой, воспетый ими обоими, в особенности же ею, в своих стихах. С тех пор Бальмонт как бы приобрел ореол непобедимости. К этому присоединялась чрезвычайная бесцеремонность в личном поведении, практикуемая и терпимая как привилегия поэта и „сверхчеловека“.

...Надо отдать справедливость Бальмонту: в те, по крайней мере, годы в личных отношениях он не проявлял никакого высокомерия или рисовки. Напротив того: трудно было встретить такого приятного, предупредительно-приветливого человека. Правда, что я не видел его в кружках вроде брюсовского, где он царил, а – или одного, или, наоборот, в большом обществе... В первоначальные годы в Бальмонте виделся прежде всего глубоко преданный литературе, идеалистически настроенный и в то же время лично-скромный, всегда готовый признать чужую заслугу человек. Он выгодно отличался от Брюсова отсутствием той слишком явной жажды прославления, которой страдал последний. Бальмонт не стремился или не стремился с такой очевидностью к литературной диктатуре, и если она пришла к нему, то как-то невольно – как к всеобщему победителю» (*П. Перцов. Литературные воспоминания. 1890–1902*).



Константин Бальмонт

«Работал, ел и гулял Бальмонт по часам, но без всякого педантизма, никогда не стеснял других своими привычками.

...В комнате у него всегда был идеальный порядок, который он сам поддерживал. Вещей было мало: письменный стол небольшой (Бальмонт не любил ничего громоздкого, массивного), два стула, диван, на котором он спал, шкафчик для белья и платья и полки с книгами по стенкам. Никаких фотографий, безделушек. Те раковины, кораллы, камни, чаши, тотемы, кинжалы, редкие и ценные вещи, которые ему удавалось приобрести случайно из своих путешествий, он отдал в музей Московского университета, себе оставив несколько вещей: слона из черного дерева, явайскую куклу, несколько чучелок колибри, толедский кинжал, хранившийся у него в ящичке „сокровищ“...

Вещи его лежали в определенном порядке, который он никогда не менял. Книги, над которыми он в данное время работал, стояли перед ним на письменном столе: то Эдгар По, то Шелли, то Кальдерон. По бокам – соответствующие словари. Все книги в переплетах, хотя в самых простых. Бальмонт был чрезвычайно аккуратен с вещами, рукописями, письмами.

Книги он любил как живые существа, не терпел пятен на них, загнутых страниц, отметок на полях. Страшно возмущался варварски небрежным обращением русских с книгой. Переставал давать свои книги даже хорошим знакомым, тем, кто не считал преступлением „зачитать“ чужую книгу, то есть потерять ее или просто не вернуть собственнику.

...В комнате у него всегда стояли живые цветы, подношения дам, самые разнообразные. Иногда большой букет, иногда один цветок. Бальмонт любил приводить изречение японцев: „Мало цветов – много вкуса“.

И любил носить на платье цветы. Не потому, что следовал моде, в подражание Оскару Уайльду или кому другому. Он прикалывал себе цветок в петлицу, не только когда выходил куда-нибудь на парадный обед, собрание, на свое выступление, но когда был и дома один, в деревне, где его никто не видел.

В делах и расчетах он был очень точен, не любил делать долга, а если занимал деньги, то вовремя отдавал. Не брал авансов в счет своей работы, не связывал себя никакими обязательствами, но если обещал – исполнял в срок. Эту черту очень ценили в нем редакторы и издатели.

Работал он неустанно, делал свою любимую работу бодро и радостно. Подневольный же труд, всякую службу считал проклятием для человека.

Когда он кончал одну работу, он думал уже о следующей. Не тяготился, не жаловался на обилие ее. В нем совершенно не было лени и уныния, этих свойств, присущих большинству русских.

...Писал, как известно, Бальмонт много, особенно стихов. Иногда по несколько стихотворений в день. Когда у него была такая стихотворная полоса (обыкновенно осенью, когда он жил у моря), он еле успевал записывать стихи. Клад около постели бумагу и карандаш, так как просыпался ночью с готовым стихотворением.

И как странно возникали в нем стихи, как будто непредвиденно для него самого: от созвучья слов, произнесенных кем-нибудь случайно, от взгляда, цветка, шороха, запаха...» (Е. Андреева-Бальмонт. *Воспоминания*).



Константин Бальмонт

«В работе Константина Дмитриевича меня поразило то, что он почти не делал пома-рок в своих рукописях. Стихи в десятки строк, по-видимому, складывались у него в голове совершенно законченными и разом заносились в рукопись. Если нужно было какое-либо исправление, он заново переписывал текст в новой редакции, не делая никаких пома-рок или приписок на первоначальном тексте. Почерк у него был выдержанный, четкий, краси-вый. При необычайной нервности Константина Дмитриевича почерк его не отражал, однако, никаких перемен в его настроениях. Мне, у которого почерк менялся до неузнаваемости в зависимости от настроения, это казалось неожиданным и удивительным. Да и в привычках своих он казался педантично аккуратным, не допускающим никакого неряшества. Книги, письменный стол и все принадлежности поэта находились всегда в порядке гораздо боль-шем, чем у нас, так называемых деловых людей. Эта аккуратность в работе (что, впрочем, я оценил лишь впоследствии) делала Бальмонта очень приятным сотрудником издательства.

Рукописи, им представляемые, всегда были окончательно отделаны и уже не подвергались изменениям в наборе. Корректуры держались четко и возвращались быстро.

Недоумение вызывало во мне удивительное сочетание в нем беззаботной рассеянности и бессознательной наблюдательности. На каждом шагу приходилось удивляться его незнанию отношений между окружающими, понятных иногда даже ребенку. И одновременно он интуитивно улавливал каким-то путем то, что, быть может, и не осознавалось окружающими. Это наблюдение мое относится, впрочем, к другому времени. Когда я как-то под свежим впечатлением выразил ему свое удивление, он с гордостью ответил мне:

– Миша, недаром же я поэт!

Поэт он был от рождения» (*М. Сабашников. Воспоминания*).



Константин Бальмонт

«Бальмонт – помимо Божьей милостью лирического поэта – пожизненный труженик.

Бальмонтом написано: 35 книг стихов, т. е. 8750 печатных страниц стихов.

20 книг прозы, т. е. 5000 страниц, – напечатано, а сколько еще в чемоданах!

Бальмонтом, со вступительными очерками и примечаниями, переведено:

Эдгар По – 5 томов – 1800 стр.

Шелли – 3 тома – 1000 стр.

Кальдерон – 4 тома – 1400 стр.

...И еще *многое* другое.

В цифрах переводы дают более 10 000 печатных страниц. Но это лишь – напечатанное. Чемоданы Бальмонта (старые, славные, многострадальные и многославные чемоданы его) – ломаются от рукописей. И все эти рукописи проработаны до последней точки.

...Бальмонт, по его собственному, при мне, высказыванию, с 19 лет – „когда другие гуляли и влюблялись“ – сидел над словарями. Он эти словари – счетом не менее пятнадцати – осилил и с ними души пятнадцати народов в сокровищницу русской речи – включил.

...Мы *все* ему обязаны» (*М. Цветаева. Слово о Бальмонте*).

БАЛЬМОНТ Николай Константинович

1891–1926

Поэт, пианист, композитор-дилетант. Сын К. Д. Бальмонта от первого брака с Л. А. Гарелиной.

«Рыжий, с фарфоровым розоватым лицом, зеленоглазый, и на лице – нервный тик!... Никса в университете звали „Дорианом Греем“» (*О. Гильдебрандт. Саперный, 10*).

«Никс Бальмонт, с которым я дружил в юности, писал стихи, а впоследствии серьезно занялся музыкой и подавал в этой области большие надежды. Но конец его жизни оказался очень печальным. В самом расцвете сил он заболел психически, и в таком виде я встретил его в 20-х годах в Москве. Тяжело было смотреть, как медленно и упорно разрушалась его нервная система, как он терял память и превращался в беспомощного ребенка. Человек с несомненно богатыми задатками, Никс Бальмонт не оставил после себя ничего, и только самые близкие к нему лица смогли оценить его рано погибшее тонкое дарование» (*М. Бабенчиков. Воспоминания*).

БАРТЕНЕВ Петр Иванович



1(13).10.1829 – 4.11.1912

Историк, археограф, библиограф; с 1863 до конца жизни – редактор журнала «Русский архив». Публикации в журналах «Москвитянин», «Русская беседа», «Библиографические записки» и др. Книги «Пушкин в южной России. Материалы для биографии» (М., 1862; М., 1914), публикации «Бумаги А. С. Пушкина» (М., 1881), «К биографии А. С. Пушкина» (М., 1885), «Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевым в 1851–1860 гг.» (Л., 1925).

«Еще весной 1906 г. Брюсов дал мне письмо к престарелому издателю „Русского архива“ Петру Ивановичу Бартеву. Меня встретил высохший, с желтым черепом, маленький, обезьяноподобный старичок на костыле. Мы поговорили. Он взял для журнала мою статью о Тургеневе, и все последние шесть лет я навещал старика.

Бартев совсем уже не выходил из дому и мало общался с внешним миром. – „Как ваше здоровье, П. И.“ – „Да вот, восемьдесят лет“. Он говорил сиплым, точно простуженным, голосом и с барскими оттенками, ввертывая иногда площадные словечки; тоже остаток барства, когда крепкое словцо было в ходу и у бар и у мужиков. Дома П. И. держался патриархально: секретарь его, по условию, не имел права ходить, а должен был подыматься по черной лестнице.

...Мой рассказ в стиле XVIII века, напечатанный в „Весах“, очень понравился Петру Ивановичу. Долго не хотел он верить, что это сочинено. – „Какой подлог: в Англии вам бы за это руки не подали“. Насилу я убедил его. Старик захромал к шифоньерке, достал автограф Пушкина (вариант к „Русалке“), отрезал огромными ножницами последние два с половиной стиха и подарил мне. – „Вот вам за вашу прекрасную прозу“. За статью о Тургеневе Петр Иванович назначил мне сто рублей, но я предпочел получить половину этой суммы; в счет другой половины Бартев уступил мне четыре письма Гоголя к цензору Сербиновичу» (Б. Садовской. *Записки. 1881–1916*).

«14-го февраля, в среду, в начале четвертого часа, я услышал звонок, и когда вошел в переднюю, то увидел мужчину маленького роста в [нрзб] шубе, в маленькой на голове шляпе и с костылем под правую руку. Не успел еще я сделать ему вопроса, как он сказал: „Я Петр Иванович Бартев и весьма рад с Вами познакомиться“. Я тотчас попросил его пожаловать в комнату, и он, сняв шубу, вошел в мой кабинет, упираясь на костыль.

Бартев низенького роста, с круглым лицом, с несколько рыжеватыми на голове волосами и такую же небольшую подстриженную бородою. Он был в черном фраке, застегнутом на две пуговицы, и таких же брюках. После первых приветствий я предложил ему место у письменного стола, а сам сел напротив. „Весьма рад, – сказал Бартев, – что познакомился с Вами лично; я считал своею обязанностью явиться к Вам и поблагодарить Вас за Ваши статьи. Извините, что статья о Соболевском, полученная мною уже несколько лет тому назад, так долго не была помещена; но я хранил ее для будущего времени, рассчитывая на то, что она будет иметь более интереса, и действительно не ошибся в своем расчете; у нас в

Москве, где Соболевского знали все аристократы и представители науки и литературы, Ваша статья обратила на себя внимание и живо напомнила о нашем общем приятеле. За статью Муханова я также весьма Вам благодарен и желал бы узнать от Вас условия о гонорарах за них“. Я сказал, что эти статьи, извлеченные из моих воспоминаний, не составляли для меня большого труда, и я довольствуюсь за них уже присланными мне двумя годами „Русского Архива“. „Нет, – ответил Бартенев, – этого недостаточно, и позвольте предложить еще некоторые издания, если их у Вас не имеется. Позвольте мне карандаш, я запишу для памяти заглавия таких книг“.

...Все означенные книги, заглавия которых были записаны Бартеневым на памятном листе, я получил» (*Я. Березин-Ширяев. Воспоминания о П. И. Бартеневе*).

«Лица, знавшие Бартенева в последние годы его жизни, как, например, Николай Иванович Тютчев, относятся к нему довольно насмешливо за слабость Бартенева рассказывать разные пикантные истории о знаменитых людях. Конечно, старик тут немало путал, порой прибавлял для красного словца, порой (вероятно, бессознательно), как человек определенных взглядов, искажал в угоду им. Но было бы чрезвычайно близоруко на основании впечатлений от этой эпохи старческого угасания судить о Бартеневе в целом.

Жадное любопытство к прошлому – вот что двигало Бартенева всю его жизнь. Бартенев – это „Русский архив“, и „Русский архив“ – это Бартенев. В этом служении (в конечном счете бескорыстном, потому что велику ли прибыль имел он от журнала) Бартенев был способен на нечто близкое к героизму. Я разумею факт, еще мало известный в печати, – представление Герцену „Записок Екатерины“. Найдя список этих записок в архиве Воронцова, Бартенев привез его к Герцену в Лондон. Замечательно, что эти записки были изданы Герценом с анонимным предисловием, как мне удалось доказать, написанным Бартеневым. Нельзя себе представить впечатление, какое произвело это издание в России, в особенности в семье Романовых, которые были скандализированы уже одним тем, что они оказывались Салтыковыми. Виновником всего этого грандиозного скандала был убежденнейший монархист!

Та же жадность к неопубликованному позволяла Бартеневу посягать на чужую собственность. Не помню кто, вероятно Садовской, рассказывал такой случай с Бартеневым. Приехав к какому-то важному барину в его подмосковную, Петр Иванович своими расспросами заставил его не только рассказывать семейные предания, но и показать какую-то заветную рукопись. Отправляясь спать в отведенную ему в мезонине дома комнату, Петр Иванович попросил гостеприимного хозяина дать ему рукопись почитать на сон грядущий, как говорится. Наутро просыпавшийся рано хозяин, выйдя прогуляться в сад, заметил свет в окне той комнаты, где спал Бартенев. Чувя что-то недоброе, он тихонько поднялся в мезонин, открыл дверь и увидел за письменным столом Бартенева, заканчивающего переписку полученной им рукописи.

Хозяин подошел к столу, молча взял свою рукопись и копию, сделанную Бартеневым, и унес их на глазах изумленного и тоже молчащего гостя.

Спустя некоторое время Бартенев, как ни в чем не бывало, спустился к утреннему кофе, за которым ни слова не было сказано о происшедшем. Но, конечно, только в исключительных случаях Бартенева постигали такие неудачи. Вообще же было хорошо известно, что то, что к нему попало, обратно получить нелегко. Г. П. Георгиевский рассказывал мне, что Бартенев ходил в скрывавшем костыль длиннополом сюртуке, в котором внизу былшит огромный внутренний карман. В этот карман могли исчезнуть, да и исчезали, толстенные рукописи.

Скуп он был феноменально и гонораров за материалы и статьи, как правило, не платил. Владельцы фамильных архивов обычно считали ниже своего достоинства брать деньги за публикуемые Бартеневым материалы, а авторы статей или также не нуждались в гонораре, или, которые попросту, считали за честь печататься в „Русском архиве“. Избалован-

ный таким отношением и не нуждавшийся в материалах, которые шли к нему самотеком, Бартенев и не считал нужным тратиться на какие-то гонорары. Б. А. Садовской рассказывал мне, что за какую-то свою статью он неоднократно просил Бартенева что-нибудь уплатить. Тот, несколько раз отказав, наконец решил расплатиться. Достав из шкафа лист автографа Пушкина с текстом „Русалки“, Бартенев взял длинные ножницы, отрезал ими три строчки и, подавая эту часть листа, сказал Борису: „Вот вам гонорар“.

Эту операцию Бартенев сам в одном из писем к Брюсову сравнивал с делением мощей для антиминсов. Этот „антиминс“ в рамке под стеклом вместе с автографом Фета висит у Бориса и теперь» (*М. Цявловский. Записки пушкиниста*).

БАТЮШКОВ Павел Николаевич

1864 – около 1930

Литературовед, философ-теософ; член кружка «аргонавтов»; с 1907 научный сотрудник библиотеки Румянцевского музея. Внук поэта К. Батюшкова.

«Есть Дон-Кихоты; Батюшков – супер-Дон-Кихот; к Дон-Кихоту прибавил он штрих, отсутствующий у Дон-Кихота: раскаленное до температуры солнца стремление: принести подарок. Чем мог он, бедняк, одарить? Ведь в 901–902 годах он являл вид дограбленного...

...Нищие имеют „ноль“ денег; П. Н. имел „минус ноль“, равняющийся содержанию в лечебнице „тети“, которая бурчала на него; он нес крест хищности кухни и сумасшествия старухи – с экстазом радости; и произносил слово „тетя“, как нюхал букет роз; лицо – помесь старого индуса-йога, галчонка и ребенка – кривилось улыбкой; делалось и страшно и радостно: хрупкое, хилое, к труду не способное тело это с улыбкою семеняло в переднюю, чтобы... захлопнув за собой дверь, сброситься в омут; крест страстотерпца под моим носом: с простотою и легкостью!

Не знаящим социального положения Батюшкова не могло прийти в голову, что приподнятый, вскрикивающий от восторга человек этот проходит опыт нищеты, трудов и тайно проливаемых слез: гладенький, маленький, внутренне чистенький, внешне потрепанный, он имел вид катающегося в салазках... по маслу» (*Андрей Белый. Начало века*).

«П. Н. Батюшков был моим частым гостем. Маленький, добродушный гном с косым черным глазом. Ходил, семена короткими карандашиками, и почему-то для первого приветствия пускал необыкновенно высокие петушинные ноты.

Спирит и теософ, личный друг и поклонник А. Белого, приносил мне сочинения Анни Безант, Майера о телепатии, что-то Блаватской, не помню, и часами говорил о „карме“. А карма страшная вещь, если о ней поглубже задуматься, то и жить невозможно. Это пожизненная адская сковорода, на которой человек медленно жарится в собственном соку, только на глубоко мотивированных мудрецами основаниях. Черное ядро гоголевской ведьмы не укрылось, конечно, от зоркого косоногого глаза. Несмотря на видимую мою „высветленность“, Павел Николаевич чутьем знал, где кроется именно для меня опасность, и самоотверженно пустился в миссионерство. Сам он жил, окруженный вечными потусторонними угрозами. В загробии сторожили гнусные „элементалы“, а эмпирический мир кишел ужасами и „ужасиками“, готовыми ежеминутно воплотиться.

– Представьте себе, что вдруг, ну, например, знаете, купальная веревочная туфля поползет на вас... пустая...

Черный гномий глаз скашивался на стену к книжной полке.

– ...Или вот том энциклопедического словаря снимется оттуда и ляжет перед вами на стол.

А. Белый П. Н. Батюшкова по-своему очень любил и шутил над ним мягко и добродушно:

– А знаете, Павел Николаевич, за вашим гробом побегут в благодарность все птицы и звери, не съеденные вами, поплывут рыбы, покатаются яйца» (*Н. Петровская. Воспоминания*).

БАТЮШКОВ Федор Дмитриевич



5(17).9, по другим сведениям 26.8(7.9).1857 – 18.3.1920

Филолог, литературный критик. Соредактор журнала «Мир Божий». Публикации в журналах «Мир Божий», «Северный вестник», «Вестник Европы», «Образование», «Вопросы философии и психологии». Сборники статей и монографии «Пушкин и Расин...» (СПб., 1900), «Критические очерки и заметки» (ч. 1–2, СПб., 1900–1902) и др. Друг А. Куприна.

«Высокий, худощавый, сухое лицо строго и тонкого профиля. Медленный, плавный жест, добрый взгляд спокойных серых глаз. Правая рука, в такт неторопливому широкому шагу, осторожно прикасается к тротуару легкой тростью, у которой изящная ручка из потемневшей слоновой кости.

...Батюшков, судя по его записям, основную свою задачу видел в согласовании обстоятельств реальной жизни с запросами нравственности, с требованиями высшей справедливости, добра, устройства такой жизни, чтобы каждому была обеспечена наивозможная свобода и наибольшее участие в пользовании благами жизни. Писатель, по мнению Батюшкова, должен был воплощать в образы не только психологию людей, но и общественную обстановку.

...Батюшков был известен в научной и писательской среде как честный и добрый человек, способный на бескорыстную привязанность, дорожащий только тем, что может быть полезно другим» (Н. Вержбицкий. Встречи).

«Над Батюшковым иногда подтрунивали за „аристократические“ привычки. Он, например, считал неприличным для себя после беседы с человеком отойти от него, повернувшись задом, и всегда отходил пятясь и при этом натывался на разные вещи – стулья, углы шкафов и пр.

И в литературном отношении он также часто проявлял „приличие“, доходившее до курьезов. Так, например, однажды, редактируя какой-то рассказ, он, считая слово „кобель“ нелитературным и неприличным, сделал в тексте такое исправление: „Черного... я не отмоешь добела“, и это вызвало всеобщий хохот» (М. Куприна-Иорданская. Новый table-talk).

«Достоинство – а если кому угодно, недостаток этого воистину человека – заключалось в его полной, органической неспособности лгать. Право, в этом смысле он был каким-то прекрасным уродом на пейзаже русской интеллигентной действительности. На его слово – не на „честное слово“, не на клятву, а на простое: да или нет – можно было положиться тверже, как на всякие временные законы и декреты. Иногда эта верность слову у него выходила трогательно смешной. Так, в 1902 году, по поводу мартовского избияния студенческой сходки на Казанской площади, профессора Петербургского университета единодушно вышли в отставку. Потом они все постепенно опять заняли свои кафедры... Но Батюшкова так никто и не мог уговорить читать лекции. „Отставка есть отставка. Выйдет, что я не хозяин своему слову“.

Его очень любили простые люди. Соседние с его бездоходным имением в Устюженском уезде мужики из Тристенки, Бородина, Высотина и Никифоровской, конечно, поделили между собой его землю под влиянием какого-то идиотского министерского распоряжения... но все как один решили: „Усадьбу Федору Дмитриевичу оставить, старых лип не рубить, яблук не красть и, спаси Господи, не трогать книг...“ Федор Дмитриевич был секретарем, казначеем и председателем Литературного фонда, он очень часто, оберегая кассу, помогал литераторам и журналистам из своего скудного кармана... Последняя моя встреча с Федором Дмитриевичем была в конце 19-го года, на углу Садовой и Инженерной. Он шел в Публичную библиотеку и остановился взять с лотка полугнилое яблоко. Я спросил – зачем? „Это мой завтрак...“ Он умер от истощения...

Р. С. Может быть, меня спросят, какой он был партии. Никакой. Он был родной брат декабристам» (*А. Куприн. Памятная книжка*).

«Влияние Батюшкова на Куприна было двояким: с одной стороны, Батюшков, профессор истории всеобщей литературы, старался познакомить Куприна с произведениями западной литературы, в особенности с французскими классиками – Мольером, Расином, Бальзаком и др.

...Батюшков сообщал Куприну множество всяких сведений, необходимых Александру Ивановичу для работы, высылал нужные ему книги.

Но Батюшков считал, что художественное произведение тогда может считаться явлением искусства, когда оно не навязывает читателю авторской точки зрения; он стоял если не за полную аполитичность художественной литературы, то за сдержанную, сглаженную, академическую форму, исключаящую публицистику и политические выпады» (*М. Куприна-Иорданская. Годы молодости*).

БАУЭР Евгений Францевич

1865 – 22.7.1917

Кинорежиссер, художник. В кино с 1912. Поставил более 80 фильмов, в том числе «Сумерки женской души» (1913), «Кровавая слава» (1913), «Преступная страсть» (1914), «Дитя большого города» (1914), «Песнь торжествующей любви» (1915), «Ирина Кирсанова» (1915), «Убийство балерины Пламневой» (1915), «Ямщик, не гони лошадей» (1916), «Король Парижа» (1917).

«В 1913 г. в кино пришел художник Евгений Францевич Бауэр. Окончив школу живописи и ваяния, Е. Бауэр переменял несколько профессий: сперва он был живописцем, затем фотографом, опереточным актером и, наконец, художником-декоратором в театрах оперетты Омона и Зона. Знание всех этих профессий помогло Бауэру стать одним из ведущих мастеров русского дореволюционного кино.

Первые фильмы Евгения Францевича поражали замечательной фотографией. Бауэр резко уменьшил количество декораций, заменяя их, по возможности, занавесями, тюлем, полотнами. Это позволило ему иначе размещать осветительную аппаратуру, заменить лобовое освещение боковым. Замена стен колоннами, столь характерная для Бауэра, также помогла ему применять неожиданные для того времени приемы освещения. Не лишен был Бауэр и стремления к внешним эффектам, поэтому, выбирая темы для постановок, он отдавал предпочтение таким, которые позволяли ему развернуть свои способности художника-декоратора.

Человек сердечный, чуткий, Е. Бауэр принес эти душевные качества в свои лучшие фильмы, наполненные лиризмом и какой-то меланхолией. Бауэр безгранично любил киноискусство и отдавал ему себя целиком. Если он загорался темой очередной постановки, то осуществлял ее в очень короткий срок и картина впитывала в себя теплоту и горение режиссерского сердца. Так, известный в свое время фильм Бауэра „Ямщик, не гони лошадей“ создан, начиная с работы над сценарием и кончая клейкой последней надписи, всего за семь дней» (В. Ханжонкова. Из воспоминаний о дореволюционном кино).

«Он любил красоту, нежные, ласкающие глаз пейзажи Поленова, головки Константина Маковского. Пожалуй, он любил „красивое“, являющееся одной из первых ступеней на высокой лестнице к Прекрасному.

Первые фильмы Бауэра были мастерски сфотографированными „живыми картинами“. Фантастические декорации могли гармонировать только с такими же, как они, далекими от действительности, приятными для глаза, не утомляющими внимания образами. И Евгений Францевич подбирал „актеров“ к своим стройным колоннам, аристократическим гостиным, роскошным будуарам. Он не ждал от актера острых переживаний, ярко выраженных эмоций. Он убирал все, что могло исказить „красоту“ кинозрелища.

Е. Ф. Бауэр не навязывал своего мнения тем немногим тогда актерам, которые сумели сочетать новые для них требования киноплощадки с уже усвоенными законами сцены.

...Большим несчастьем этого художника была абсолютная недооценка им драматургии, непонимание того, что красота отнюдь не отвлеченное понятие. „Красивым“ казалось ему общепринятое открыточно-нарядное, и в пропаганде этой „красоты“ он был неумолим.

Он мог снимать лишь по точно сделанному для него сценарию. И даже при этом условии, увлекаясь отдельными сценами, разрабатывая красивые детали кадров, он снимал кило-

метры мало нужных для развития фильма кусков. Правда, когда потом Бауэр просматривал свой неорганизованно отснятый материал, до 50 процентов выбрасывалось по его же воле, и к этому прибавлялись вырезки по советам заведующего литературным отделом или фабриканта. На эти сокращения, часто происходящие и без его участия, Бауэр не сердился, а лишь вздыхал о выброшенных в корзину красотах.

...Суммируя свои краткие высказывания о личности художника, творческая биография которого заслуживает более подробного и глубокого исследования, я хочу отметить, что родоначальником композиционного метода в кинематографии был, несомненно, Бауэр» (*В. Гардин. О Вере Холодной*).

«Бауэр был популярный опереточный режиссер и художник, его постановки славились богатством и роскошью. Для кинематографа он сделал немало... Он использовал свой опыт работы в театре, тщательно репетировал, продумывал мизансцены, различные способы съемок и великолепно знал приемы освещения. Картины Бауэра отличались размахом, пышными декорациями, обязательно с колоннами и каминами. Для своего времени он хорошо монтировал, снимал даже крупные планы и панорамы.

Бауэр умел „делать“ актеров. Они сначала снимались у него, получали известность, а потом их переманивали на другие кинофабрики» (*Л. Кулешов, А. Хохлова. 50 лет в кино*).

«С актерами он совсем не работал. Духовный мир актера, процесс его творчества, глубина и верность переживаний не трогали Бауэра. Но это не было пренебрежение, отнюдь нет. Просто он всецело доверялся, знал, что актер сделает все возможное. А какой-либо своей концепции в режиссуре, видимо, у него не было. Многие актеры были очень довольны таким положением вещей и поэтому отлично ладили с Евгением Францевичем» (*С. Гославская. Записки киноактрисы*).

БАХРУШИН Алексей Александрович

9(31).1.1865 – 7.6.1929

Фабрикант, меценат, коллекционер, театральный и общественный деятель. В 1894 на основе своих коллекций создал в Москве частный литературно-театральный музей. В 1913 передал музей Академии наук.

«Алексей Александрович был высок, худ, носил коротко подстриженную бородку, ходил в поддевке, в русской рубаше, подвязанной ремешком» (П. Марков. *Книга воспоминаний*).

«В Москве я бывал сравнительно часто, останавливался по большей части у А. А. Бахрушина и от завтрака до позднего обеда не вылезал из музея, этого бездонного кладезя собранных, как трудолюбивой пчелой, бесценных реликвий русского театра. И подумать только, как возник этот единственный, пожалуй, во всем мире музей. А. А. Бахрушин еще юношей выбирал на Кузнецком мосту в эстампном магазине картинки с головками „красавиц“ и встретил там Кондратьева [актер и режиссер Малого театра. – *Сост.*]. „Что вы здесь покупаете, юноша?“ Бахрушин смутился и ответил: „Да вот портреты актеров и актрис собираю“. – „А, это очень любопытно, и что же, много уже собрали?“ – „Да, порядочно...“ – „Ну я зайду к вам через недельку посмотреть вашу коллекцию“. Бахрушину уже из самолюбия, не желая оказаться лгуном, волей-неволей пришлось закупить актерских портретов и разного театрального старья на Хитровом и Сухаревском рынках. Кондратьев действительно пришел, принес ему сборник старых афиш и литографию А. Н. Островского, и с этого началось 30-летнее собирательство театральной старины, на которое он ухлопал не одну сотню тысяч из своего громадного капитала. Такой музей мог создать только человек, который вместе с братьями владел в Москве 156 домами, четырьмя кожевенными фабриками и шестью паровыми мельницами. За Зацепой был Бахрушинский переулок, была Бахрушинская железная дорога (ветвь Павелецкой линии) и десятки богаделен и благотворительных учреждений его имени.

Только миллионы, которым он счета не знал, могли помочь создать такое чудо, как его собрание. Вскоре фотографии и олеографии были уже выброшены и заменились лишь маслом, пастелью и акварелью, появилась масса скульптуры, фарфора, и богатый особняк на Лужнецкой стал заполняться подлинными реликвиями со времен крепостного театра и братьев Волковых до последних дней» (Д. Лешков. *Из записок. 1904–1930*).



Алексей Бахрушин

«Отец с малолетства увлекался театром, но мысль о создании театрального музея явилась у него не сразу. Толчок к этому дало глупое пари. Среди молодых людей, посещавших дом деда, были два приятеля золотой московской молодежи. Братья Куприяновы. Один из них, отдавая дань возникшей тогда среди купечества моде на коллекционирование, стал собирать вещи по театру. Покупал фотокарточки актеров, подбирал красивые афиши и нарядные программы. Высшим его удовольствием было хвастаться своей коллекцией перед приятелями. Отец обычно молча и неодобрительно выслушивал его хвастовство, которое он с детства был приучен рассматривать как порок. Однажды, будучи у Куприянова, отец не выдержал.

– Чего ты хвастаешь, – заметил он хозяину, – ну что ты особенного собрал, какие-то карточки и афиши, – да я в месяц больше тебя насоберу.

– Нет, не насоберешь!

– Нет, насоберу!

Окружающие поддержали спор, и было заключено пари. Отец его выиграл – и неожиданно для себя понял свое призвание. Вскоре театральное собирательство превратилось у него в страсть. Окружающие смотрели на это как на блажь богатого самодура, трунили над ним, предлагали купить пуговицу от брюк Мочалова или сапоги Щепкина. Никто не относился к его увлечению серьезно. В той среде, в которой вращался тогда отец, он делался все более и более одиноким и страдал от этого. Часто в душу закрадывался червяк сомнения – не правы ли окружающие? Насмешки уязвляли самолюбие. Единственные люди, с которыми он был близок, были двоюродный брат А. П. Бахрушин и свояк, муж умершей сестры, В. В. Постников – они оба также собирали, но были почти одних лет с отцом, и их пример не был для него ни убедительным, ни авторитетным. Но страсть требовала удовлетворения, и отец с тем же рвением продолжал разыскивать и приобретать предметы театральной старины.

...В ранний период моей жизни отец представляется мне всегда куда-то спешащим. Вставал он в половине девятого утра и в десять уже уходил в контору на фабрику. Около часу дня он возвращался, быстро завтракал и уезжал в город, то есть в Театральное бюро, или по делам музея, или на какие-нибудь деловые свидания. Дома он появлялся вновь около шести, наскоро переодевался, обедал и исчезал вновь на заседание или спектакль. Приезжал он поздно, а на другой день начиналось то же.

Быстрый рост театрального музея отца и недостаточность помещений для его размещения выработали у него страсть к перевескам картин и к перемонтировкам комнат. В таких случаях на вопрос посетителя, чем занят, обычно следовал ответ: „Из двух аршин три делаю“.

Вначале это делание из двух аршин трех отзывалось исключительно на удобствах моей матери, но с каждым годом захватнические инстинкты отца все возрастали. При постройке дома было задумано, что три полуподвальные большие комнаты отойдут под музей, а в остальном, смежном помещении будут располагаться служебно-хозяйственные и складочные комнаты матери. Очень скоро, однако, выяснилось, что места для собрания не хватает – под натиском отца мать уступала ему одно складочное помещение за другим. Затем дело дошло до жилого верха, постепенно превращавшегося в музей, потом начали сворачиваться служебно-хозяйственные комнаты, за ними последовали детские апартаменты, был занят коридор, буфетная и, наконец, даже конюшня и каретный сарай. Не надо забывать при этом, что с 1913 года дед отдал в распоряжение отца соседний дом, в котором когда-то я родился, и он был также забит вещами, книгами и прочими материалами.

В своем собирательстве отец держался принципов: „Доброму вору все в пору“ и „Все бери, а там после разберемся“. Подобные установки рождали если не бессистемность и хаотичность, то во всяком случае неотъемлемую разнохарактерность. Все, что имело хоть какое-нибудь отношение к театру, считалось отцом входящим в компетенцию музея. Таким

образом, возник богатейший отдел музыкальных инструментов, отдел композиторов, литературный отдел, собрание театральных биноклей, дамских вееров, этнографический отдел и так далее. Естественно, что при подобной постановке дела никаких помещений хватать не могло. Отсюда и возникала необходимость в перевесах и перестановках. Редкие вечера, кроме суббот, когда отец оставался дома, обычно посвящались этому занятию и пользовались моей особой любовью. Я помогал отцу, подтаскивал какие-то вещи, передавал нужные инструменты – старшие увлекались своим делом и забывали отправить меня вовремя спать» (Ю. Бахрушин. *Воспоминания*).

БАШКИРОВ Борис Николаевич

(псевд. Борис Верин)

Поэт, меценат. Один из владельцев мукомольного концерна «Братья Башкировы». Друг С. Прокофьева, К. Бальмонта, Игоря Северянина. Борису Верину посвящен сборник стихов Игоря Северянина «Соловей» (1923).

«„Борис Верин“, он же Борис Николаевич Башкиров – один из магнатов мучной Калашниковской биржи – славился в дореволюционном Петербурге как весьма примечательная и наделенная многими странностями личность. Богач и делец с весьма широкой, что называется, „чисто русской натурой“, он страстно увлекся поэзией символистов, возмнив и себя призванным к служению музам. Хорошо образованный, знающий несколько языков, юрист по университетскому диплому, он все-таки сохранил черты некоторого самодурства и необычайных пристрастий. Считая себя поэтом утонченного „декадентского склада“, этот странный человек принужден был делить свое существование между деловыми интересами „высокой коммерции“ и богемной средой северянинских „поэзо-концертов“. На его визитной карточке значилось: „Борис Николаевич Башкиров, член комитета Калашниковской биржи“, а на обороте стояло: „Борис Верин – Принц сирени“. Иногда он ошибался, поворачивая карточку не той стороной – и от этого в деловых коммерческих кругах происходило немало забавных недоразумений.

Завсегдатай литературных собраний, страстный поклонник и меценат „русского модернизма“, Башкиров был близким приятелем К. Бальмонта и делил с ним пристрастие к экзотическим напиткам. Его дом всегда был пристанищем для приезжавших из Москвы представителей „Нового искусства“, а сам он мечтал – в пику Рябушинскому – об основании в Петербурге какого-то фантастического журнала „Серебряное руно“, нимало не заботясь о мифологической точности. К сожалению, при всем своем деловом размахе и безудержной фантазии, он обладал весьма невысоким вкусом и в своих личных поэтических опытах не уходил дальше самого поверхностного дилетантизма. Он прекрасно усвоил себе „цыганско-романсовую“ северянинскую манеру и стал незаменимым подголоском этого кумира тогдашней публики, неизменно выступая вместе с ним на всех эстрадах. Он же и финансировал эти концерты, и организовывал шумную рекламу, не забывая при этом и себя. Про него рассказывали, что, отправляясь на очередной „Вечер поэз“, этот рыцарь модерна заезжал в цветочные магазины и заказывал огромные букеты своих любимых цветов, к которым потом прикреплялись широкие ленты с надписью: „несравненному“ или „пленительному поэту Борису Верину – принцу сирени“. Эти подношения „из публики“ всегда вызывали бурю восторгов в зрительном зале, когда „скромный и растерявшийся от волнения“ поэт принимал их с эстрады из рук почтительных капельдинеров как восторженную дань неведомых почитателей. Крепкий, высокий, ловко носящий смокинг, Борис Верин, наделенный чертами властной мужской красоты, производил на истерически настроенную женскую часть зала не менее яркое впечатление, чем сам его надменный патрон Игорь Северянин. Читал он свои стихи мастерски, хотя и с чисто актерским „подъемом“. Впрочем, много можно было простить этому самовлюбленному чудаку за его искреннее увлечение поэзией, ради которой он часто забывал все свои коммерческие дела. В свое время он сыграл видную роль в популяризации стихов Бальмонта и, опираясь на свою исключительную память, мог читать наизусть его книги, страница за страницей. Предпочтительной его любовью пользовался сборник „Литургия Красоты“. Собирая изредка знакомых литераторов, этот ценитель поэзии

угощал их не только изысканным ужином, но и мастерской декламацией бальмонтовских терцин и сонетов.

...Этот странный человек известен был в литературных кругах – поэтических, разумеется, тем, что на свой счет и себе в убыток выпустил немало тощих стихотворных сборников той поры, оказывая бескорыстную помощь неимущим авторам. Был он доброжелателен и независтлив. И хотя сам не отличался ни талантом, ни строгим поэтическим вкусом, его любовь к поэзии, наивная и слепая, была по-своему трогательной, хотя и несколько комической» (*Вс. Рождественский. Страницы жизни*).

«Б. Н. в Нью-Йорке разыскал томик сложных и строгих сонетов Эредиа и перевел около десятка, причем ужасно важничал, что одолел такую вещь, говорил, что многие поэты ломали себе на Эредиа ногу. Я посмотрел и нашел – что за ерунда! Конечно, сонет перевести можно. И вызвал его на матч: кто лучше переведет десять сонетов из Эредиа. Конечно, переводить тоже в форме строгого сонета, сохраняя ту же рифму, что в подлиннике. В жюри я выбрал Бальмонта, Б. Н. – Северянина. И было решено, что мы будем посылать им сонеты на пишущей машинке, переписанные так, чтобы было неизвестно, который чей, а те будут ставить отметки, которые мы будем складывать. Получивший большее число очков выигрывает состязание.

Это было задумано еще в апреле [1919. – *Сост.*], а в мае три сонета уже поехали к судьям. Первый ответ был от Северянина с массой пикантных примечаний. Волнение чрезвычайное. Я выиграл на несколько пунктов. Затем последовал приветственный сонет от Бальмонта. Это уже совсем придало помпу нашему состязанию. Наконец появились отметки от Бальмонта, к сожалению, без примечаний, как у Северянина, но выигрыш оказался тоже в мою пользу. Общая сумма очков за три сонета была: у меня – 58, у Б. Н. – 49. Тот – прирожденный поэт – никак не ожидал такого афронта, и даже были попытки прекратить состязание или ввести в него новые правила, но я заявил, что составлю протокол его бегства с приложением таблицы отметок и, отпечатав на машинке, разошлю его всем знакомым. Б. Н. подумал, возмутился – и состязание продолжалось...» (*С. Прокофьев. Из дневника*).

БАЯН Вадим

см. ВАДИМ БАЯН

БЕДНЫЙ Демьян

см. ДЕМЬЯН БЕДНЫЙ

БЕЛ-КОНЬ-ЛЮБОМИРСКАЯ Нимфа Алексеевна

**наст. имя и фам. Анна Алексеевна
Козельская, в замужестве Городецкая;**

1889?-1945

Поэтесса. Публикации в журналах «Голос жизни», «Ars», сборнике «Акмэ». Жена С. Городецкого.

«Жена Городецкого, Анна Алексеевна, прозванная в петербургских литературных кругах Нимфой за оригинальную красоту, была радушной и гостеприимной хозяйкой. Не в пример поэту, держалась очень спокойно и сдержанно, рассуждала с мудростью, несвойственной ее молодому возрасту... Гостеприимная хозяйка, сидя за круглым столом, с каким-то подчеркнутым изяществом наливала чай в большие чашки. Она смеялась звонким, детским смехом, когда я (уже в отсутствие Сергея Городецкого) читал ей пародию Измайлова на его стихи, подражая манере чтения поэта» (*А. Дейч. День нынешний и день минувший*).

БЕЛОУСОВ Иван Алексеевич



27.11(9.12).1863 – 7.1.1930

Поэт, прозаик, переводчик, мемуарист. Член литературного кружка «Среда». Публикации в журналах «Русское дело», «Вестник Европы», «Русское богатство», «Русская мысль», «Мир Божий», «Журнал для всех», «Нива» и др. Стихотворные сборники «Искренние песни» (М., 1902), «Стихотворения 1882–1909 гг. Кн. 1» (М., 1909), «Атава. Стихотворения. Вторая книга» (М., 1915).

«В доме его, где рос будущий поэт, никогда не было ни одной книги, иметь которые считалось более чем излишним, а сочинять их – крайне предосудительным и неприличным, да никому и в голову не могло прийти, чтобы мог среди них оказаться такой отступник... В доме никто, конечно, не подозревал, что Иван Алексеевич любит книги, много читает и много вычитывает из них существенного для жизни – не портного Белоусова, но Белоусова-поэта, каковым он родился и каковым был всю свою жизнь до конца, и это призвание свое считал самым лучшим для человека, самым славным, самым радостным, как бы оно ни было иногда тяжело.

...И юноша Белоусов, отработав день в качестве портного, по ночам, когда в доме все засыпали, писал свои песни, свои думы, свои стихи. И не только писал, но вскоре начал мало-помалу и печатать их в мелких газетах и журналах под разными псевдонимами, тщательно скрывая свое настоящее имя, чтобы не нажить суровой семейной беды.



Иван Белоусов

...В качестве портного Белоусов долгое время одевал многих литераторов и журналистов. Шили у него братья Чеховы... Сергей Глаголь (Голоушев), шили Грузинский, Тимковский. Да и кому из литературной братии в свое время не шил он простые будничные костюмы, куртки, шубы, штаны! А время он переживал тогда трудное, даже тяжелое. Вскоре после женитьбы он разошелся с отцом и открыл свою портновскую мастерскую. Как сейчас вижу я над воротами дома скромную вывеску: „Портной Белоусов“. А за этим „портным“ уже числилось несколько книг стихотворений, многочисленные переводы из „Кобзаря“, из Ады Негри, из Бернса и длинный ряд рассказов для детей» (Н. Телешов. *Записки писателя*).

БЕЛЫЙ Андрей

см. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

БЕЛЯЕВ Юрий Дмитриевич



псевд. Виконт Д'Аполинарис, Водевиль, Юс Большой;

28.11(10.12).1876 – 5(18).1.1917

Журналист, критик, драматург, мемуарист. Публикации в журналах «Живописное обозрение», «Север», «Театр и искусство», «Новое время», заведующий театральным отделом газеты «Россия». Книги очерков «В. Ф. Комиссаржевская» (СПб., 1899, 1900), «Л. Б. Яворская» (СПб., 1900), «Актеры и пьесы» (СПб., 1902), «Мельпомена» (СПб., 1905). Повести «Барышни Шнейдер» (СПб., 1914; 4-е изд., Пг., 1916), «Сестры Шнейдер» (Пг., 1915, 1916), роман «Ведьма» (Пг., 1916), сборники «В некотором царстве» (СПб., 1907), «Городок в табакерке. Рассказы. Миниатюры Юса» (Пг., 1914), «Открытки с войны» (Пг., 1915), «Восемь рассказов» (Пг., 1917).

«У Юрия Беляева был бархатный голос и бархатные манеры, и бархатные волосы, и мягкие, тоже бархатные руки. И весь его стиль, и манера писать, и приемы хвалы, и выражения восторгов были тоже смягченные, какие-то *пушистые*, чуть-чуть щекочущие, – бархатные. Во всем складе его человеческой и писательской фигуры, в методе его критических статей, в непостоянстве вкуса, иногда в случайной взбалмошности приговоров сквозила не совсем мужская черта каприза.

Он был *прихотлив*.

И в жизни, и в своих строках в нем не было *строгости*. Я, разумеется, имею в виду не катовскую строгость критического судьи, не щепетильную придирчивость, переходящую иногда в сознательную нетерпимость.

Нет, ему недоставало другой строгости, – заключающейся в последовательной прямоте, в логической системе мышления, критической выдержке в раз навсегда проложенных путях планомерной и неуклонной мысли. На столе этого театрального судьи не хватало свода собственных эстетических законов, и он судил и рядил, руководясь неизменно одним своим настроением.

...Все – и его манера жить, и его отзывы, и его тон беседы, и его недовольные губы, и его редко зажигающиеся глаза, – все говорило о какой-то неизлечимой его *скуке*, о том, что ему все на свете успело надоесть, пригляделось, примелькалось, приелось...

В Беляеве жило больше нежного, чем злого, он не любил грубости и от нее бежал, „куксился“ на всякую тривиальность и неосторожность, не терпел жаргонных словечек и во всем своем внешнем облике производил впечатление воспитанности и порядочности, далеких от цинизма выражений и анекдотов, почему-то так легко и охотно прощаемого в русских холостых беседах.

Но внутри его жил циник. И Беляев был именно циничен в неразборчивости и случайности своих суждений, своих отношений к людям, даже неблагодарный в воспоминаниях и не всегда осторожный в оценках даже тех, кому он мог бы быть признателен.



Юрий Беляев

...Он умел нравиться даже своими недостатками. Впрочем, тут играла большую роль его личность. В своих писаниях он был не только талантлив, но еще и трогателен. Этому верили, и когда, зябкий, он вдруг говорил в рецензии о том, что „завернули холода, стужа на улице, стужа и в сердце“ – это чувство осенней непогоды передавалось и его читателю. В этом умение быть приятным, писать приятно и приятно себе противоречить был секрет беляевского дарования и беляевского очарования. Вот это он знал, вот это он чувствовал хорошо» (*П. Пильский. Роман с театром*).

«Изящно и метко писал он порой свою рецензию, и по легкому, фривольному рисунку ее пленительно извивалась шутка, иногда добродушная, а иногда зло кусавшая и ядовитая, как змеиное жало. Он был близким другом Шаляпина, Дальского, Далматова, Савиной, Комиссаржевской, Яворской» (*Н. Ходотов. Близкое – далекое*).

«В статьях своих Беляев кокетничал фразой, щегольским парадоксом, острым словом, хотя все же это не могло скрыть его бесспорного природного таланта. Он был, вообще, гораздо сильнее в художественных произведениях – водевилях и пьесах („Барышни Шнейдер“ действительно талантливая вещь), чем в театральных рецензиях и газетной публицистике... Он жил эпикурейцем, сибаритничал, с утра пил шампанское с Борисом Сувориным, большим специалистом по этой части, и напивался иногда до сущего безобразия» (*А. Кугель. Листья с дерева*).

БЕНИСЛАВСКАЯ Галина Артуровна



1897 – 3.12.1926

Литературный работник, мемуарист. Гражданская жена Есенина (1924).

«Галя сыграла большую благородную роль в жизни Сергея. Когда он знакомил меня с ней, сказал:

– Относись к ней лучше, чем ко мне!

– Хорошо, Сережа! Будет сделано!

Есенин, довольный, прищурил правый глаз, а Бениславская смутилась. Она была года на два моложе его, но выглядела девочкой, в которой, когда она с задором спорила или азартно смеялась, проглядывало что-то мальчишеское. Она была похожа на грузинку (ее мать – грузинка), отличалась своеобразной красотой, привлекательностью. Галя причесывала короткие волосы на прямой пробор, как юноша, носила скромное платье с длинными рукавами и, беседуя, любила засовывать в обшлага руки. В присутствии Сергея, которого очень любила, Галя расцветала, на щеках появлялся нежный румянец, движения становились легкими. Ее глаза, попадая в солнечные лучи, загорались, как два изумруда. Об этом знали. Шутя, говорили, что она из породы кошек. Галя не отвечала, застенчиво улыбаясь. Она ходила, переставляя ноги по прямой линии и поднимая колени чуточку выше, чем требовалось. Будто ехала на велосипеде, что первый заметил наблюдательный Есенин. Об этом тоже знали. Кое-кто за глаза называл ее есенинской велосипедисткой.

...Эта двадцатитрехлетняя девушка за свою короткую жизнь перенесла столько, сколько другая женщина не переживает за весь свой век. Она в полном смысле слова любила Есенина больше своей жизни, восторгалась его стихами, но, когда считала нужным, искренно их критиковала, и Сергей прислушивался к ее мнению» (М. Ройзман. *Все, что помню о Есенине*).

БЕНУА Александр Николаевич



21.4(3.5).1870 – 9.2.1960

Живописец, театральный художник, художественный критик, историк искусства, режиссер, мемуарист. Один из учредителей и идеологов объединения «Мир искусства». Постоянный сотрудник журнала «Мир искусства» (1899–1904), с 1904 – соредактор журнала (совместно с С. Дягилевым). В 1901–1902 редактировал сборники «Художественные сокровища России». Публикации в журналах «Мир искусства», «Старые годы», «Московский еженедельник», «Новый путь» и др. Книги «История живописи в XIX в.» (СПб., 1902), «История живописи всех времен и народов» (т. 1–4, СПб., 1912–1917), «Возникновение „Мира искусства“» (Л., 1928). Работы в театре: «Гибель богов» Р. Вагнера (1903), «Петрушка» И. Стравинского (1911) и др. В 1908–1911 – художественный руководитель антрепризы С. Дягилева. В 1912–1915 – зав. художественной частью и соруководитель МХТ («Мольеровский спектакль», 1913; совместно с К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко). С 1918 – режиссер и художник Мариинского театра и Большого драматического театра в Петрограде. С 1926 – за границей.

«Для меня как-никак главным в искусстве всегда было (и до сих пор остается) то, что, за неимением другого слова, приходится назвать избитым словом „поэзия“ или еще более предосудительным в наши дни словом – „содержание“. Я не менее другого падаю на красоту красок, и меня может пленить в сильнейшей степени игра линий, сочетание колеров, блеск и виртуозность техники, но если эта красочность, эта игра форм и эта техника ничему более высокому или более глубокому (все слова, потерявшие прежнюю свою силу, но вот других пока не создано) не служат, то они не будят во мне тех чудесных ощущений, для которых, по-моему, и существует искусство. Здесь дело не в „сюжете“, который может оставаться и чуждым, непонятным, неугадываемым, а здесь все дело в какой-то тайне, которая проникает до глубины нашего существа и возбуждает там ни с чем не сравнимые упования, надежды, мысли, эмоции и вообще то, что называется „движениями души“. В моем представлении и в моем непоколебимом убеждении эта *тайна и есть искусство*» (А. Бенуа. *Мои воспоминания*).

«Встречаясь с Бенуа в Версале, я понял, насколько кисть и краски служат для него инструментами познания: это его циркуль и отвес; он не только творит – он исследует и проверяет.

Критик и художник в нем слиты органически.

Чувствуется, что он не может судить о художественной эпохе, предварительно не выведя ее собственной кистью, и что он не подойдет к природе, не сделав справки о том, как она до сих пор принималась и трактовалась глазом живописцев иных времен.

За спиной Бенуа-живописца всегда стоит художественный критик, дающий каждому движению его кисти историческую обоснованность, а перо Бенуа-критика направляет

художник и неволит его к неожиданным скачкам, капризным пристрастиям и антипатиям, не оправдываемым исторической логикой, но эстетически всегда правым.

Каждый рисунок, каждую картину Бенуа можно логически доказать, каждую статью нужно почувствовать живописным чутьем.

...Бенуа – сердце „Мира искусства“. Все качества таланта предназначили его для этой роли: и его свойство как художественного критика, который, не ограничиваясь ролью теоретика своего поколения, с самого начала имел намеренье стать архитектором „Всеобщей истории живописи“, и эклектизм его художественных вкусов, и редкая терпимость к крайним течениям, которая, лучась из него, все поколение „Мира искусства“ сделала исключением среди русских художественных нравов, и, наконец, многообразие его знаний, и применение их не только в живописи, но и в театре, и в балете, и в архитектуре – энциклопедизм его ремесла» (*М. Волошин. Александр Бенуа*).



«Александр Николаевич Бенуа – в кратких, памятных встречах в Париже провеял мне легким, весенним теплом; от ученого, с виду холодного выложенного историка живописи я не ждал ничего; получил – очень много; сперва я художника в нем не почувствовал, – а дипломата ответственной партии „Мира искусства“, ведущей большое культурное дело и жертвующей ради целого – многим; А. Н. Бенуа был в ней главным политиком; Дягилев был импресарио, антрепренер, режиссер; Бенуа ж давал, так сказать, постановочный текст; от его элегантных статей так прямо зависел стиль выставок Дягилева, стиль декораций балетов, стиль хореографии; в целом держась нужной линии, часто был вынужден переоценивать, недооценивать: тактики ради...

Выложенный, как натертый паркет, элегантно скользящий, немного сутулый, в пенсне, в сюртуке, – Александр Николаевич черной опрятно остриженной бородою и лысиной блестящей неся, глядя исподлобья глазами лучистыми, производя впечатление красивого и темпераментного человека; не знал: мозг или сердце диктуют ему плодотворную деятельность.

...Выглядел он моложаво, изящно мелькая своим силуэтом, похожим на черную сепию, – всюду: на выставках, лекциях и на премьерах балета; мелькнет и зацепится: мягко сутулясь широкой спиной; с кем-нибудь разговаривает с близоруким, чуть-чуть церемонным расклоном на вытянутой перед собою ноге; и естественным, легким движеньем скругленной руки, давши острую характеристику виденного, проскользнувши, исчезнет; с французским изяществом сжато бросал он итоги раздумий своих – парадоксами» (*Андрей Белый. Между двух революций*).

«Редко в жизни мне случалось встречать столь симпатичного человека. Полное отсутствие всякой рисовки, всякой позы, всякого самомнения, совершенная простота отношений, искреннее дружелюбие делали его сразу точно давно знакомым. Его добродушие было тем привлекательнее, что не имело типично русского оттенка слабых характерности: оно уживалось с деятельным и стойким темпераментом. В этом сочетании Бенуа выглядит скорее французом, вообще западноевропейцем, хотя самое добродушие у него чисто русское. Еще одна культурная черта отличает Бенуа: он умеет слушать других, тогда как настоящий русский человек слушает только самого себя. Мережковский находил мало столь внимательных и терпеливых, как он, слушателей для своих огнедышащих диатриб, согревав-

ших сухим жаром редакционные понедельники» (*П. Перцов. Литературные воспоминания. 1890–1902*).

«Мне запомнился взгляд Бенуа: за очками, иногда даже двойными, взгляд был мягким и ласковым, а главное, он как бы состоял из весьма сложного „коктейля“ чувств: тут была и шутка, тут было и острое вглядывание человека, являющегося ценителем и знатоком не только шедевров искусства, но и людей и их взаимоотношений.

Этот взгляд как бы испытывал и расценивал вас: кто вы, „из каких“ , но, чтобы не обидеть человека этим разглядыванием, любезная улыбка и ласковое подбадривание маскировали остроту его взгляда.

Во внутреннем „я“ Бенуа было много улыбок. Без улыбок, игривости и смешка нельзя было бы сочинить, скажем, костюмы к „Петрушке“. И вместе с тем взгляд его иногда бывал и печален и даже горек, а в эпоху 1920–1924 годов очень, очень часто выражал усталость и огорченность.

...В Александре Бенуа было что-то от чемпиона и силача, но в области, так мало доступной большинству, – в области изоощренного восприятия созданий искусства. Быстрота мысли, ясность определения и угадка эстетической „изюминки“. Точность характеристик, когда дело касалось новых дарований. И давал он эти характеристики не после полугода размышлений, а мгновенно, между третьим и четвертым глотком чая за семейным столом на улице Глинки.

Это восхищало окружающих его людей. И влюбляло в него» (*В. Милашевский. Вчера, позавчера...*).

«Он мне сразу страшно понравился, больше всех, и это мое первое впечатление сохранилось у меня вслед за тем на всю жизнь. Помимо большого ума, исключительной даровитости и чрезвычайной разносторонности он был искренен и честен. Он был вспыльчив и способен на истерические выходки, если бывал чем-либо или кем-либо задет за живое и чувствовал себя правым.

У Бенуа много страстей, но из них самая большая – страсть к искусству, а в области искусства, пожалуй, к театру. Он и сам не раз мне в этом признавался. Театр он любит с детства, любит беззаветно, беспредельно, готовый отдать ему себя в любую минуту, забыть для него все на свете. Он самый театральный человек, какого я в жизни встречал, не менее театральный, чем сам Станиславский, чем Мейерхольд, но театральный в широчайшем и глубочайшем значении слова. Он хороший музыкант, прекрасный импровизатор на рояле, уступавший по этой части только своему брату, Альберту Николаевичу. Владея французским и немецким языками как русским, он перечитал на этих языках все, что только можно и нужно, по общелитературной и драматургической линии. Он, наверно, мог бы написать выдающуюся пьесу, но не написал ее только за отсутствием времени; его день был в течение всей жизни до отказа заполнен разными неотложными и всегда срочными делами: литературными, театральными, художественными, чтением, общественными нагрузками – устройством выставок, собраниями, заседаниями, спектаклями, концертами.

Обладая литературным талантом, он писал легко и занимательно, хотя в своих критических суждениях не всегда бывал беспристрастен. Его пристрастие исходило, впрочем, не от радения родному человечку, а из сочувствия одинаковому образу мыслей и чувств, родному направлению.



...Бенуа – блестящий рисовальщик... Он рисовальщик-изобретатель, рисовальщик-импровизатор. Ему стоит взять лист бумаги, чтобы вмиг заполнить его композицией на любую тему, всегда свободной, непрерывно льющейся и всегда имеющей нечто от заражающего и веселого духа барокко. Барокко и есть его самая настоящая стихия, унаследованная им от отца, такого же бесконечно изобретательного рисовальщика, и деда-архитектора Кавоса, а от него – от венецианцев XVIII века.

...Лучшие создания Бенуа – его иллюстрации, а венцом их является „Медный всадник“, сверкающая жемчужина во всем его творчестве. Все иллюстрации к великим литературным произведениям страдают обычно одним существенным недостатком: они неизмеримо ниже оригиналов и неубедительны в своей трактовке персонажей данного автора. Можно представить себе их так, но можно вообразить и иначе – гораздо лучше и ближе к авторскому образу. Увидев рисунки к „Медному всаднику“ Бенуа, не можешь уже представить себе и пушкинских образов иначе» (*И. Грабарь. Моя жизнь*).

«Обладая феноменальной памятью, он все свои знания претворял своим исключительным умом. Ум его был творящий, и творческое начало неистощимо. Все, что он воспринимал от внешнего мира, подвергалось обработке этого блестящего ума. Быстрота восприятия у него была изумительная. Редкая способность ориентации в незнакомой для него области и умение углубиться в нее до конца. Жизнеспособность его была безгранична. Неутомимость удивительная. Мы давно уже все устанем, размякнем, примолкнем, бывало, в вагоне, когда вечером возвращаемся после целого дня, проведенного где-нибудь за городом в прогулках и работе, а Александр Николаевич свеж и бодр. При тряске вагона дорисовывает свои этюды, отмечает что-то в своей записной книжке и часто поет. Иногда даже просто во все горло кричит. Жизнь бьет в нем ключом» (*А. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки*).

«Некоторые люди становятся символами, еще не отойдя в прошлое. Таким символом был Блок, и вовсе не потому, что он „символист“. В нем сосредоточилось все лучшее, что было в литературе и современности. Таким символом стал Александр Бенуа, олицетворяющий – не знаю, лучшее ли, но несомненно самое значительное, что есть в русской художественной культуре.

Если прав А. Белый, утверждающий, что „искусство есть умение жить“, то Александр Николаевич Бенуа один из крупнейших художников: *его умение жить в мире искусства* (говорю это без всякой претензии на каламбур) – совершенно исключительно. Он прирожденный гурман искусства, он как никто умеет гутировать [смаковать. – *Сост.*] художественные „лакомства“ и знает цену старому вину. Бенуа – это пылкий любовник искусства, у него нестарееющее, неостывающее сердце. Как щедрый *bon vivant* [*франц.* любитель пожить в удовольствие. – *Сост.*], он умеет „брать“ дары искусства, но умеет и „давать“. Он и в повседневной жизни любит и умеет окружать себя красивыми вещами; искренно печаловался он в одном из своих фельетонов (в „Речи“) о том, что так редко встречается у нас потребность окружить себя в повседневной жизни красотой.

Немыслимо представить себе Бенуа в пустой и бедной комнате; ему необходим „музейный фон“, а еще лучше – смесь „антикварности“ и „современности“, „старины“ и „модерна“, – ибо Бенуа недаром автор „Истории живописи *всех времен и народов*“.

...В сером пиджачке, сутуловатый, с головой, слегка наклоненной вперед, как бы от постоянной привычки склоняться над рисунком или рукописью; всегда приветливый, серьезно-иронический, осторожно-внимательный; без тени „величия“, без всякой заносчивости, но с полным сознанием своей „роли“ – таков этот маленький человек, чье имя упоминается тысячекратно в нашей литературе по искусству и если не „склоняется на все лады“, то только потому, что оно несклоняемо. Оно не склоняется ни грамматически, ни символически: перед натиском „левых“, под свист и шипенье новаторов, перед набегом „художественной“ черни не дрогнул, не склонился стяг „Бенуа“, водруженный на вершинах русского искусствознания. И это потому, что Бенуа *уже в истории*, а историю переделать невозможно» (Э. Голлербах. *Встречи и впечатления*).

БЕРБЕРОВА Нина Николаевна

26.7(8.8).1901 – 26.9.1993

Писательница, мемуаристка. Произведения «Последние и первые. Роман из эмигрантской жизни» (Париж, 1930), «Повелительница» (Берлин, 1932), «Чайковский. История одинокой жизни» (Берлин, 1936), «Бородин» (Берлин, 1938), «Без заката» (Париж, 1938), «Облегчение участи» (Париж, 1949), «Курсив мой» (Мюнхен, 1972), «Железная женищина...» (Нью-Йорк, 1981), «Люди и ложи» (Нью-Йорк, 1986) и др. Вторая жена В. Ходасевича.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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