



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

# MEMENTO VIVERE



Сборник памяти

*Л. Н. Ивановой*

Составители и научные редакторы  
К. А. Кумпан и Е. Р. Обатнина



Санкт-Петербург  
«НАУКА»

2009

УДК 82

ББК 83.3(2Рос=Рус)

М49

**Memento vivere: Сборник памяти Л. Н. Ивановой** / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН; составители и научные редакторы К. А. Кумпан и Е. Р. Обатнина. — СПб.: Наука, 2009. — 592 с.

ISBN 978-5-02-025556-2 (в пер.)

Книга посвящена памяти выдающегося архивиста Пушкинского Дома, филолога Ларисы Николаевны Ивановой (1948—2006). В сборник, составленный ее друзьями и коллегами, включены мемуарные заметки, статьи и публикации ведущих ученых Санкт-Петербурга, Москвы, ближнего и дальнего зарубежья. Тематика работ отражает широкий спектр современных филологических изысканий в области русской литературы — от елизаветинской эпохи до первой половины XX столетия. Книгу дополняют материалы из личного архива Л. Н. Ивановой — ее стихи и фотографии, в которых запечатлены яркие моменты жизни нескольких поколений филологов и архивных работников, связавших свою творческую деятельность с Институтом русской литературы (Пушкинский Дом).

© Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 2009

© Коллектив авторов, 2009

© Редакционно-издательское оформление Издательство «Наука», 2009

ISBN 978-5-02-025556-2

## ЛАРОЧКА

Этот сборник — дань памяти, любви, дружбы и огромной признательности исследователей-архивистов волшебной помощнице Рукописного отдела Пушкинского Дома — Ларисе Николаевне Ивановой.

Ларочка (так звали ее многие авторы сборника) начала работу как рядовой сотрудник и с годами получила скромный статус заведующей научно-справочным сектором этого отдела. Она не имела никаких степеней и регалий. И дело тут не в принципиальной позиции: ей были в равной мере чужды как ригоризм, так и карьерные устремления, и научные амбиции. Она понимала, что судьбой ей отпущено мало времени и сил, и предпочитала не тратить их на формальные процедуры, связанные с экзаменами, сбором бумаг и походами по инстанциям. Помните, в 1990-е годы Ларису прочили в главные хранители архива, но она категорически отказалась, объяснив, что не умеет быть начальником и не хочет заниматься организационной работой в ущерб архивной. А в разговоре с близкими называла еще одну причину — желание сохранить теплые человеческие отношения с коллегами-друзьями. И, пожалуй, для нее это было главным. Она была совершенно не затронута духом цеховой спеси и иерархической фанаберии, присущей Институту русской литературы советских лет, особенно его чиновникам от науки, которая подчас имела весьма сомнительное отношение к настоящей филологии.

© К. Кумпан, 2009

искусства, а даже от вымысла в житиях святых — этой примитивной форме искусства.

Что вдохновляет вас? — спрашивают меня. Прежде всего речевой палеонтологический словарь — источник мифов, затем красота вихря, храбрость, смелость и возмущение, уход к недумающей природе на прислон, мудрое веселье жаворонков и ос, разгульное надрывное человека в будущем, но больше всего сама идея Красоты.

На вопрос — что такое красота? вам отвечает весь мой доклад. Вот когда наступило время родиться Канту с его «Критикой способности суждения». Несомненно, подобно Шульговскому<sup>49</sup> и Шенгели<sup>50</sup>, он, при своем знаменитом определении Красоты тремя признаками, стал бы ссылаться на мое творчество.

Может ли человечество извлекать какую-либо пользу из моих произведений и видеть в них литературное значение?

Нет.

Имеются ли *понятия* в моих произведениях?

Нет.

Имеется ли целесообразность в организации материала? — Есть. Но эта целесообразная организация какую цель преследует для общества? Никакой.

А потому, может ли целесообразное превратиться в доброе и полезное?

Нет.

Помните три признака красоты: отсутствие интереса, отсутствие понятия и целесообразность без цели?

Следовательно, наши произведения прекрасны.

Я заканчиваю.

Будущее зауми — это создание чистой формы, имеющей свою собственную и внутреннюю целесообразность, независимую от существования вещи.

Залогом успеха в этом деле служит: во-первых, материал, не имеющий литературного значения, и, во-вторых, гениальность моих духовных потомков, которым я оставляю в наследство наивысшую форму объективации внешнего мира.

<sup>49</sup> Николай Николаевич Шульговский (1880—1934?) — поэт, стиховед, популяризатор литературоведения. В книге Н. Н. Шульговского «Занимательное стиховедение» (Л., 1926. С. 19) приведен пример месостиха А. Туфанова.

<sup>50</sup> Георгий Аркадьевич Шенгели (1894—1956) — поэт, литературовед. Случаи цитирования стихов А. Туфанова в литературоведческих работах Г. Шенгели не обнаружены.

Патриция Деотто

### «GENIUS LOCI» И НОВОЕ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО В РИМСКИХ КОРРЕСПОНДЕНЦИЯХ МУРАТОВА

Осенью 1922 г. П. П. Муратов уехал в Берлин, не будучи уверен что навсегда останется за границей. Жизнь в Берлине сразу начала его угнетать, и через год он переселился в Рим, надеясь здесь, на «родине души своей», избавиться от тоски по отчизне и зарядиться творческой энергией<sup>1</sup>. Еще в Берлине Муратов сблизился с Институтом Восточной Европы (Istituto per l'Europa Orientale). Вскоре его секретарю Этторе Ло Гатто он предложил организовать в Риме (с 3 ноября по 15 декабря 1923 г.) цикл лекций, которые могли бы прочесть русские писатели-эмигранты. Таким образом он оказался в Риме, где прожил пять лет, до своего отъезда в Париж в 1927 г. В журнале «Russia» был опубликован один из его докладов «Открытие древнего русского искусства» в переводе того же Ло Гатто<sup>2</sup>. Здесь он познакомился и сблизился с представителями итальянской (Де Кирико, Де Пизис) и русской культурных элит (в частности, с Вяч. Ивановым), с которыми начал встречаться по вторникам на своей квартире на улице del Babuino, где велись беседы о вопросах искусства, религии, литературы<sup>3</sup>.

Тяжелое финансовое положение, характерное для большинства эмигрантов, заставило Муратова сотрудничать в раз-

<sup>1</sup> О Муратове в Италии см.: Деотто П. Изгнание и разочарование // Россия и Италия: Русская эмиграция в Италии в XX веке. Вып. 5. М., 2003. С. 181.

<sup>2</sup> La scoperta dell'arte russa antica // Russia. 1923. II. No 2. С. 208—231.

<sup>3</sup> Иванова Лидия. Воспоминания. М., 1992. С. 152—153.

ных эмигрантских журналах и газетах. В письме Горькому от 13 января 1926 г. он так описывает свою новую деятельность: «Положение вообще неважное. Отчасти в силу этого я подражался писать для “Посл(едних) нов(остей)” и “Звена” 7 статей в месяц. Но даст это, конечно, пустяки...»<sup>4</sup>.

В «Последних новостях» Муратов в 1926 г. опубликовал свою художественную прозу — «Последний рассказ» (21 февраля)<sup>5</sup> и восемь статей под общей рубрикой «Римские письма»<sup>6</sup>.

В публикуемой нами третьей статье указанного цикла — «Новый Рим» — Муратов обсуждает сложную проблему современного градостроительства, решительно осуждая недостаток вкуса при сооружении новых грандиозных зданий и критикуя прежние проекты «регулятивных планов». При этом он затрагивает свои любимые темы о необходимости сохранить непрерывную связь прошлого с настоящим, сберегая шедевры «человеческого гения» и соблюдая гармонию между нерукотворной природой и сознанием человека. Иначе говоря, внимание Муратова сосредоточено на проблеме сосуществования нового и старого, на идее сохранения памятников архитектуры, т. е. столь актуальном в современном мире вопросе об отношении человека к жилому пространству и к городу вообще.

Начинается статья Муратова с цитаты из речи Муссолини, произнесенной по случаю вступления в должность нового губернатора Рима сенатора Филиппо Кремонези, в которой диктатор поставил вопрос о «реконструкции Рима». Напомним, что в эти годы Муссолини собирался возродить Рим, превратив его в новую имперскую столицу фашистской Италии<sup>7</sup>. Чтобы «привести город к блеску времен Августа», он был го-

<sup>4</sup> Письмо из Архива Горького (КГ-ди. 6-47-7) частично опубликовано *Примочкина Н. Н.* Итальянские встречи: Максим Горький и Павел Муратов // *Toronto Slavic Quarterly*. 2006. № 17 (summer).

<sup>5</sup> Этот рассказ был прочитан впервые в Риме 29 апреля 1925 г. в Театре искусств (Teatro d'Arte).

<sup>6</sup> См.: *Последние новости*. 1926. 11 января. № 1755; 17 января. № 1761; 24 января. № 1768; 11 февраля. № 1786; 27 февраля. № 1801; 16 марта. № 1819; 1 апреля. № 1835; 22 апреля. № 1856. См. также: *Деотто П.* Библиография П. П. Муратова // *Archivio Italo-Russo P. P. Russo-Italiano* архив в П. Салерно, 2002. С. 365—394, где на с. 376—378 перечислены произведения Муратова итальянского периода.

<sup>7</sup> См.: *Gentile E.* *Fascismo di pietra*. Bari, 2007. P. 66.

тов пожертвовать не только старыми кварталами средневековья и Возрождения, но и уничтожить следы древнего Рима в тех местах, где они мешали созданию грандиозного «фашистского пространства»<sup>8</sup>. Естественно, эта неустойчивая тяга к сносу и разрушению не могла не тревожить Муратова, для которого Рим был квинтэссенцией города, толкуемого как урочище памяти, как историческое пространство, где прошлое соединяется с настоящим, увековечивая его. Рим, как Париж, Петербург, Москва, это органический пейзажный город<sup>9</sup>, в котором осуществляется эстетическая форма и отражается восприятие мира, основанного на гармонии человека с природой, на гармонии, находящейся в современном мире под угрозой со стороны наступающей индустриализации.

Вопросы эти волновали Муратова задолго до появления «Римских писем». Еще в 1907 г. в статье «Дома для людей»<sup>10</sup> он фиксирует внимание на происходящей интенсивной урбанизации, при которой чувства гармонии и меры подменяются расчетом. Дома становятся «бесформенной грудой мертвых камней и железа», в которых навсегда утрачивается возможность пережить тот бытовой эстетический опыт, какой испытывал человек Возрождения<sup>11</sup>: «Искусство окружало человека, он жил в нем; это было его дом. Гармония держалась, пока из недр земных не вырвались механические силы»<sup>12</sup>.

В 1910 г. Муратов возвращается к этой проблеме, утверждая, что и современная архитектура может создать новый стиль, который соответствует нуждам современного жилищного строительства в том случае, когда использует «формы и пропорции ренессансной архитектуры»<sup>13</sup>. В качестве примера он приводит дом г. Тарасова на Спиридоновке, построенный

<sup>8</sup> *Ibid.* P. 80.

<sup>9</sup> Муратов признает, что есть свой пейзаж и «у некоторых больших городов (у тех, которые сложились не по шучьему велению индустриализма)» (*Муратов П.* Искусство и народ [1924] // Муратов П. П. *Ночные мысли*. Эссе, очерки, статьи 1923—1934. М., 2000. С. 98).

<sup>10</sup> *Муратов П.* Дома для людей // *Московский еженедельник*. 1907. 21 апреля. № 16. С. 58—61.

<sup>11</sup> Писатель развивает эту тему в последующих статьях. См., напр.: *Муратов П. П.* Национализация искусств // *Понедельник*. 1918. 2 (15) апреля. № 7.

<sup>12</sup> *Муратов П.* Дома для людей. С. 60.

<sup>13</sup> *Муратов П.* Задачи современной архитектуры // *Московский еженедельник*. 1910. 7 августа. № 31. С. 57.

архитектором Жолтовским: «Еще интереснее и поучительнее впечатление от фасада, так смело воскресающего на московской улице пропорции и формы Палладио»<sup>14</sup>. Появление этого здания, по мнению Муратова, должно стимулировать современного человека к осознанию необходимости искусства и красоты в повседневной жизни: «Власть искусства здесь доходит до того, что на минуту испытываешь иллюзию: кажется будто дом г. Тарасова окружен развалинами!»<sup>15</sup>.

Писатель убежден в том, что, только возрождая «органичность», свойственную архитектуре прошлого, можно восстановить ослабевающую связь европейского человека с его природным и культурным пейзажем<sup>16</sup>. Он высказывает эти соображения в некоторых статьях 1920-х годов<sup>17</sup>; здесь Рим упоминается как пример скрытой борьбы, ведущейся, по мнению Муратова, в начале XX в. в Европе между природой, искусством и индустриализацией, между человеком органическим и человеком механическим, между европейцем, «который мог заражаться и заражать других пафосом явлений органических», и обитателем пост-Европы, «который идет к тому, чтобы уметь заражаться пафосом механических сил и скоростей»<sup>18</sup>.

Мир машин, заменяющий естественное течение жизни механическими темпами, грозит разрушить мечту об эстетиза-

<sup>14</sup> Там же. С. 57.

<sup>15</sup> Там же. С. 58.

<sup>16</sup> «Европейская архитектура всегда органична или в конструкции своей (Гречия, готика), или в ритмическом членении частей (Рим, ренессанс), или в пейзажности своей (барокко)» (Муратов П. Антиискусство [1924] // Муратов П. П. Ночные мысли. С. 79).

<sup>17</sup> Речь идет о статьях «Предвидения» (1922), «Антиискусство» (1924), «Искусство и народ» (1924), «Кинематограф» (1925); см. анализ их идейного пласта в статье: Рипци Д. Современное искусство или антиискусство? (Об эстетической концепции П. Муратова) // *Еuroпа Orientalis* 2003. № XXI/2. С. 101—114; исследовательница подчеркивает, что эстетические концепции Муратова отражают размышления, «типичные для культуры позднего символизма: тема антипозитивизма, негативных черт индустриального общества и массовой культуры» (С. 106).

<sup>18</sup> Муратов П. Антиискусство [1924] // Муратов П. П. Ночные мысли. С. 82. В понимании Муратова европейский человек любит природу, ее пейзаж как свое космическое я, и в этом он прямой наследник и потомок античного и преевропейского человека (там же. С. 88), тогда как современный человек, т. е. обитатель пост-Европы, идет к постепенной потере всякой связи с природой, у него уже нет пейзажа, разрушенного техникой и жадностью; в его жизни качественное заменяется количественным.

ции повседневной жизни, воплощенную для Муратова в Риме, в пейзажном городе по определению. Муратов отмечает появление в Лациуме заводов маргарина вместо оливковых рощ, механизированного заводского труда и отдыха, что выражается в распространении баров вместо остерии<sup>19</sup>. Хотя старый Рим не разрушен вторжением «новых потребностей» современной жизни, однако новые кварталы, вырастающие за его пределами, меняют лицо города: эта ничтожная масса домов, невидимых с улиц старого Рима, уже управляет его ритмами.

Озабоченный, иногда даже апокалипсический тон Муратовских эссе проистекает из сознания, что перемещение жизненных «центров тяжести» вечного города сочетается с победой духа антиэстетической современности. Звонкий голос воды из фонтана, струящейся с разными интонациями по мраморным тритонам и другим мифологическим божествам, оживляя следы прошлого, тот самый голос, который вместе с голосами людей и животных раздавался на улицах Рима и очаровывал автора «Образов Италии» лет десять назад, обречен быть заглушенным «механическими» шумами уличного движения и жужжащим в небе аэропланом<sup>20</sup>.

Следует, однако, оговориться, что уже в некоторых процитированных выше эссе середины 1920-х годов, где безусловно превалирует страстное желание сохранить пейзаж города и деревни как неизменной художественно-эстетической композиции, встречаются высказывания в пользу того умеренного научного прогресса, который способствует гармоническим отношениям человека и природы, сохранению «народного человека» — важнейшего понятия в эстетической системе Муратова. «Единственная услуга человечеству, которую может оказать современный ученый, — это быть на страже науки, то есть на страже тех механических сил, которые грозят исказить природный лик нашей планеты, стереть с лица земли свидетеля всей долгой ее истории — народного человека»<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Муратов П. Искусство и народ [1924] // Муратов П. П. Ночные мысли. С. 107.

<sup>20</sup> Ср. с мыслью Блока, который в статье «Ирония» (1908) пишет о «металлическом веке, который похоронил человеческий голос в грохоте машин» (отмечено в статье Рипци, см. сн. 17).

<sup>21</sup> Муратов П. Искусство и народ [1924] // Муратов П. П. Ночные мысли. С. 111.

Еще один шаг в направлении уступок современной цивилизации можно заметить в «Римских письмах». В ряде газетных статей, опубликованных под этой рубрикой, наряду с надеждой на сохранение исторических и культурных ландшафтов, запечатленных на живописных полотнах эпохи Возрождения, звучит мысль о разумных «пределах сопротивления духу времени». В отличие от более ранних статей на эту тему, где конфликт между новыми образованиями культуры/цивилизации и традиционными формами культуры/искусства разрешается в неизменно трагическом символистско-романтическом ключе, здесь, в таких статьях, как «Борьба за Венецию», и в публикуемом очерке «Новый Рим» вопрос этот ставится более реально и решается более оптимистично.

Заметим, что «Римские письма» — это вовсе не письма о Риме; «римские» здесь обозначают корреспонденции из Рима в парижскую газету. Поэтому посвящены они не только описанию повседневной жизни Рима (как можно было бы предположить), но и жизни его пригородов (Римской компании), других итальянских городов и различных культурных событий итальянской жизни. Собственно Риму посвящены два письма — первое и публикуемое третье.

В первом из них («Итоги. Anno Santo») Муратов описывает торжественный церемониал и современных паломников на римских улицах и площадях во время празднеств окончания двадцать второго Юбилейного (Святого) года. Эти празднества были связаны с католической традицией (начиная с XV в.) отмечать каждый 25-й год века как Святой. Отметим, что при описании городской праздничной жизни Рима в эти дни Муратов подчеркивает неразрывную связь истории и современности и в речи папы, и в быте, и облике пилигримов.

Во втором письме («Рафаэле Вивиани») речь идет о постановках так называемого диалектального народного неаполитанского театра — «Театро Нуово» и театра актера Скарпетты, — в которых сохранился стиль столь любимой Муратовым комедии дель арте и площадные нравы зрителей. Статья пронизана оптимизмом: традиционный итальянский театр и уличный актер не умерли. Их не смогли победить современные формы зрелищного искусства — ни новый театр, ни кинематограф, который был для Муратова несомненно отнесен к сфере «цивилизации» (см. посвященный ему очерк 1925 г.).

В пятом письме, обсуждая проблему регионализма — яркие и самобытные культурные традиции итальянских городов, отличающие Италию от других европейских стран с унифицированной централизованной (столичной) монокультурой, — Муратов явно уповаает на то, что «кампанилизм» итальянцев (их местный патриотизм), поддерживающий многоликость бывших княжеств Италии, спасет ее уникальную гетерогенную (как бы мы сейчас сказали) культуру от разрушающих сил, заключенных и скапливающихся в монокультурной столице. Эту пропасть между перенасыщенной столицей и провинциальной пустыней он справедливо отмечает как в современной России, так и в других европейских странах.

Особенно важна для нашей публикации статья «Борьба за Венецию»<sup>22</sup>, опубликованная в виде шестого «Римского письма», где Муратов обсуждает прения по поводу проекта расширения моста, связывающего лагунную часть города с материком, чтобы проложить по нему не только железную дорогу, но и линии трамвая, и пешеходный путь, и автомобильную трассу. Здесь он подробно излагает точку зрения противников проекта, в частности «известного венецианского писателя и сенатора Помпео Мальменти», который, будучи (как и Муратов) «ревностным почитателем исторического и художественного облика Венеции», высказывает два серьезных возражения против проекта моста. Первое касается допуска в Венецию машин, поскольку они «нарушат великий покой Венеции» (ср. с приведенной выше цитатой о «голосе воды» римских фонтанов, заглушенных механическими шумами уличного движения). Второе — касается столь же важного для Муратова вопроса о соблюдении гармонии между нерукотворной природой и сознанием человека. Сенатор и его сторонники высказывают опасение, что мост помешает правильной циркуляции воды в Лагуне («правильному дыханию Лагуны») и приведет к ее заболачиванию. Сам факт такой постановки вопроса вселяет в Муратова оптимизм, поскольку свидетельствует о том, что итальянцы очень осторожно подходят к новым строительным планам и не желают жертвовать своим историческим прошлым во славу коммерческих интересов и технического прогресса. И радуясь чуткости и вкусу

<sup>22</sup> Последние новости. 1926. 16 марта. № 1819. С. 2, 3.

венецианцев, писатель позволяет себе высказать мысль о неизбежности некоторых уступок цивилизации, поскольку невозможно жертвовать «благополучием жителей Венеции» во славу ее «живописного умирания». Муратов подтверждает это тем, что Венеция уже пожертвовала своей тишиной, «допустив в свои воды пароход, а потом и моторную лодку». «Движение современной жизни необходимо, но оно не должно убить венецианской красоты», — такой главный вывод заметки «Борьба за Венецию».

Эти взгляды в той или иной мере находят отражение в публикуемой статье «Новый Рим», где писатель частично отказывается от своей мечты — мечты «пассеиста» — остановить время и зафиксировать навсегда жизнь Рима и вообще Италии в формах, запечатленных художниками Ренессанса. Как бы опровергая свои же идеалы предшествующего периода, он пишет: «Надо строить, хотя бы это выходило и плохо, потому что людям надо же где-то жить и притом жить по современному, а не в качестве каких-то фигур в пейзаже античных руин или дворцов барокко».

Однако тонкий знаток архитектуры итальянского города, он не теряет надежды, что ответственные за реконструкцию «нового Рима» градостроители по возможности сохранят те произведения искусства, которые свидетельствуют о присутствии во вселенной невидимых духовных сил, обеспечивающих непрерывную связь настоящего с культурой прошлого. Писатель убежден, что человек живет не в пустом пространстве, а в некоем локусе, где «благодаря искусству мы знаем, что не пропало даром ни одна мысль и ни одно чувство, вдохновлявшие и волновавшие некогда людей. Мы наследуем землю не опустошенную и не бесплодную, но полную преданий, верований и чудес»<sup>23</sup>.

Очерк печатается по первой и единственной его публикации: Последние новости. 1926. 24 января. № 1768.

<sup>23</sup> Муратов П. Предвидения // Шиповник. 1922. № 2. С. 106.

П. Муратов

## РИМСКИЕ ПИСЬМА

### 3. НОВЫЙ РИМ

В новогодней речи на Капитолии<sup>1</sup> Муссолини выразил пожелание, чтобы через пять лет Рим достигнул величия, приобретенного им в веке Августа. Историки, пожалуй, скажут, что если уж искать образец римского архитектурного величия, то вернее можно найти его в веке Марка Аврелия<sup>2</sup>. Скептики улыбнутся и заговорят об «экзажерации»<sup>3</sup>. Экзажерация, однако, имеет несколько иной вид в Италии, чем в других странах. Здесь она привычна в публичных речах и не удивительна в заголовках газетных сообщений. Это все тот же «Д-Аннунцианизм»<sup>4</sup>, перенесенный в область общественной жизни, против которого, в области книги, еще не совсем успешно борется молодая итальянская литература.

Интересно, какая реальная сущность скрывается за этими пожеланиями, за этими словами, которые несомненно скоро превратятся в какое-то дело. Ясно, что есть намерение сделать некоторый важный шаг к созданию «нового» Рима, и, как всегда в таких случаях, тревогой сжимается сердце у всех, кому дорог старый Рим, тот Рим, который все еще существует, хотя и перерождается в силу неуклонно действующих, я бы сказал, органических процессов бытия. Тревога эта почтенна, не надо все же ее преувеличивать, чтобы не повторялась забавная история, которая случилась недавно и, кажется, не попала в русские газеты.

Известный описатель Италии, а в частности тосканских городов, Эдуард Хэттон<sup>5</sup>, поместил в «Обсервер» громовую статью, где

<sup>1</sup> Имеется в виду речь, произнесенная Муссолини 31 декабря 1925 г. по случаю вступления в должность нового губернатора Рима, сенатора Филиппо Кремонези.

<sup>2</sup> Марк Аврелий (Marcus Aurelius) (121—180), римский император (с 161) и философ.

<sup>3</sup> Esagerazione (ит.) — преувеличение.

<sup>4</sup> Речь идет о подражании литературному и поведенческому стилю поэта, романиста и драматурга Габриеля Д'Аннунцио (Gabriele D'Annunzio) (1863—1938), в самых ярких и дурных проявлениях которого сквозила риторика и декламация, в частности, имеются в виду его пафосные разглагольствования о патриотизме, о любви, о смерти.

<sup>5</sup> Edward Hutton (1875—1969) — один из основателей British Institute of Florence (1917); в 1918 г. основал журнал «Anglo-Italian Review». Автор многочисленных путеводителей по Италии: «The Cities of Umbria» (London, 1905), «Florence and Northern Tuscany» (London, 1907), «Country Walks about Florence» (1908), «Siena and Southern Tuscany» (London, 1910), «Venice and Venetia» (London, 1911), «Rome» (London, 1912), «Naples and Southern Italy» (London,

сообщал, будто бы муниципальный совет Флоренции решил большинством 82 голосов против 32 сломать не много, не мало, как Понте Веккио, и на его месте построят новый мост для проведения трамвая! Далее следовали очень разные нарекания на вандализм флорентийских властей и жителей<sup>6</sup>. От неожиданности этих обвинений и неистового тона их итальянская печать сначала несколько растерялась. Затем было опубликовано письмо синдика<sup>7</sup> Флоренции к британскому консулу с самым решительным опровержением<sup>8</sup>. Сообщалось, что все это от начала и до конца сплошной вымысел, что никто никогда и не думал посягать на Понте Веккио, что муниципальный совет Флоренции ничего подобного не постановлял, да и состоит он не из такого большого числа членов. Бедному Хэттону пришлось выслушать тогда немало бранных эпитетов, казалось, вполне им заслуженных, а заодно с ним попало и тем легковерным иностранцам, которые за гостеприимство Италии оплачивают скрытым или открытым к ней недоброжелательством.

И в последнем случае итальянцы оказались правы, ибо Хэттон получил от своих соотечественников не менее шестисот сочувственных писем, где выражалось самое резкое негодование против итальянского вандализма. Давалось многими торжественное обещание никогда не ступить больше ногой на почву Флоренции (и тем очевидно повергнуть ее в бездну нищеты!).

Но вот последовал «ку де театр»<sup>9</sup>: Хэттон заявил, что он лишь вывел на свежую воду и «разыграл» своих соотечественников, обнаружил их лицемерие. Не флорентийский муниципальный совет постановил сломать Понте Веккио, но лондонский соответствующий орган вынес этот приговор историческому мосту Ватерлоо. Отчаявшись воздействовать прямо на английское общественное мнение, Хэттон прибегнул к хитрости. Дождавшись шестисот негодующих писем, воскликнул он: прекрасно! Вы протестуете против мнимого вандализма флорентийцев, а где вы были когда совершались действительные лондонские вандализмы, когда была сломана самая красивая улица Лондона, Риджент Стрит и когда, в самом

деле, была решена, при аплодисментах собрания, участь моста Ватерлоо? Хэттон прибавлял при этом, что ему, как постоянному гостю Флоренции, лучше всего известна любовь флорентийцев к своей старине и разумная заботливость в этом деле флорентийского муниципалитета<sup>10</sup>.

Способ воздействия остроумный, но, не правда ли, несколько странный? Кстати сказать, с охраной «памятников искусства и старины» в Англии обстоит что-то вообще не очень благополучно. Совершенно беспрепятственно уходят в Америку один за другим шедевры национальной английской живописи, Рейнольдсы и Генсборо, Раберны и Хопперы<sup>11</sup>. А Риджент Стрит, в конце концов, единственная архитектурная улица в Лондоне, уничтожена самым безжалостным образом. Опасность тем более велика, что ведь Лондон — не Рим. Если бы какой-нибудь безумец пожелал разрушить исторический Рим, то на это солидное предприятие надо было бы затратить несколько десятилетий. Если же в Лондоне пойдут ломать так, что вчера Риджент Стрит, а сегодня мост Ватерлоо, то уже и завтра почти ничего порядочного не останется.

Но, само собой, никто и не думает разрушать исторический Рим, и в этом смысле дело обстоит гораздо лучше, чем обстояло накануне войны. Новый Рим, правда, усиленно строится, строится так, как вероятно никакой другой большой город в Европе. По недавно опубликованной статистике, за три года с 1921 по 1924, в пределах города построено более 90.000 жилых комнат! Эта цифра далеко обгоняет все другие быстро растущие города Италии, даже Геную, даже промышленный Милан, который мог бы привести только цифру, в несколько раз меньшую.

Усиленно строясь, новый Рим не имеет решительно никакой нужды разрушать старый. Места вокруг Рима как будто бы сколько угодно — к услугам строителей вся Римская Кампанья. Кто не был в Риме хотя бы в последние лет пятнадцать, тот не узнает его именно в смысле этого выдвижения города в Кампанью. Огромные кварталы выросли за воротами города, там, где раньше были разбросаны только отдельные дома — прежде всего за Порта Пия вдоль Номентанской дороги, затем за Порта С. Джованни (Латеран), на Монте Верде, на склонах Монте Марио и даже за Понте

<sup>10</sup> Имеется в виду второе письмо Хэттона, адресованное директору «Обсервера», под названием «If London were Florence: The Bait and the Catch» (Observer. 1926. 3 января).

<sup>11</sup> Речь идет о знаменитых английских живописцах: портретисте Джошуа Рейнольдсе (1723—1792), портретисте и пейзажисте Томасе Гейнсборо (1727—1888), портретисте Джоне Хоппере (1758—1810) и шотландском портретисте и миниатюристе Генри Ребёрне (1756—1823).

<sup>6</sup> 1915); он также написал книги: «Sigismondo Malatesta» — о правителе в Римини в XV в. Сиджизмундо Малатеста (London, 1906), и «Boccaccio» — критическая биография Боккаччо (London, 1910).

<sup>7</sup> Речь идет о корреспонденции под названием «If London were Florence an Analogue of Waterloo Bridge», опубликованной в газете «Observer» (1925, 27 декабря).

<sup>8</sup> Синдик — мэр города.

<sup>9</sup> См.: Corriere della sera. 1926. 1 января. № 1.

<sup>10</sup> Coup de théâtre (франц.) — сценическая неожиданность; создающая эффект; зд.: трюк.



Мильвио<sup>12</sup>. Целые группы улиц строятся здесь с величайшей поспешностью. Строятся, надо сказать, плохо с художественной точки зрения (да часто и с технической). В этом, разумеется, Рим не составляет особого исключения. Во всей Европе сейчас строят плохо, и рассуждение о причинах подобного явления завело бы нас слишком далеко. В Риме это только более заметно, чем где бы то ни было, в силу простого, наглядного и ежедневного сравнения старого с новым. Как будто бы в самые последние годы есть даже маленькое улучшение: стали иногда строить проще, без доступной инженерскому (в Италии архитектор как-то окончательно слился с железно-бетонщиком и инженером) воображению «красоты», без претензии на «стиль» и «игру фантазии»<sup>13</sup>. Что вообще в плохом строительстве могут быть все же какие-то градации, доказывает хотя бы пример Флоренции. Там новые кварталы гораздо выдержаннее и приличнее, так как найден тип жилого дома, суховатого и скучноватого, и, однако, в какой-то степени традиционно флорентийского.

Да, новый Рим строят плохо, но отсюда не следует, что его не надо строить. Надо строить, хотя бы это выходило и плохо, потому что людям надо же где-то жить и притом жить по современному, а не в качестве каких-то фигур в пейзаже<sup>14</sup> античных руин или двор-

<sup>12</sup> Ср.: Муратов П. Образы Италии: В 3 т. Т. 2. [Берлин], 1924. С. 13.

<sup>13</sup> Муратов исходит из того, что в современной жизни количество подменило качество, являвшееся отличительной характеристикой искусства. Инженерное сооружение входит в первую категорию, и у него совсем другая логика, чем у архитектурного произведения: в основе архитектуры лежит «органическая» идея, а в основе инженерного задания — механическая. «Его душа — математический расчет, то есть некое абсолютное число, тогда как душа архитектуры — пропорция, выражающая лишь отношение чисел» (Муратов П. П. Антиискусство [1924] // Муратов П. Ночные мысли. С. 79). При этом любая попытка украсить современные здания фрагментами прежних форм толкуется Муратовым не как «проявление искусства, красота», а как способ «грубо прикрывать их механическую и нехудожественную сущность» (см.: Муратов П. Задачи современной архитектуры. С. 57).

<sup>14</sup> Муратов вводит это понятие в статью «Искусство и народ», где пишет о Риме: «Еще лет двадцать тому назад Рим был Вечным Городом, Вечным, разумеется, в своем “пейзаже с фигурами”» (Муратов П. Искусство и народ [1924] // Муратов П. Ночные мысли. С. 108). Он связывает понятие *фигуры в пейзаже* с понятием *народного человека*: «...Явление органическое, как бы вполне параллельное “флоре и фауне” некоей определенной зоны (...) Это *фигура в пейзаже*, но фигура необходимая в данном пейзаже, без которой пейзаж перестает быть и верным и полным пейзажем...» (там же С. 94—95). Удаление *народного человека* сводит, по словам Муратова, физический, культурный и духовный пейзаж к голому пространству, где хозяйничает машина. *Фигура в пейзаже* — это «не только крестьянин, а и ремесленник и жители вообще иных, даже больших городов, так как и некоторые города органичны, и пейзаж есть не только пейзаж деревни, но и пейзаж города» (там же). У Мура-

цов барокко. Нет никаких оснований обречь римлянина на то, чтобы он проживал без отопления, без ванны, без лифта, без быстрых средств сообщения и чтобы улица, на которой он живет, пребывала в живописном беспорядке. Рим сделался, например, довольно чистым городом и право же в этом нет никакого противоэстетического преступления.

В том, что Рим живет, растет, меняется, нет вообще никаких причин для огорчения: это неизбежный органический процесс. Против нового восставать не приходится, даже, если это новое само по себе неудачно и незначительно. Что же делать, такова, стало быть, наша эпоха, инстинкта жилища у нее нет, умения строить тоже. С архитектурным «созданием» нигде ничего путного не выходит. Но если строить даже и в этом случае все-таки надо, то разрушать уж вовсе не обязательно. У современного человека должно хватить вкуса, умения, изобразительности, технических средств, наконец, чтобы избежать разрушений. Пусть новое существует и множится, каково бы оно само по себе ни было. Единственное условие, которое мы вправе к нему предъявить, это — чтобы оно не разрушило... старого? Нет, не старого, но того вечного, что есть в старом, что делает старину таким же реальным слагаемым в нашей собственной жизни, как и любая новизна.

Есть основание думать, что теперь те люди, от которых зависят судьбы «нового» Рима, приближаются именно к этой точке зрения. Существовал знаменитый регулятивный план Рима 1909 года<sup>15</sup>, ко-

тOVA народный человек — это не социальная, а художественная категория, это фигура в пейзаже, увековечивающая традицию. Эстетическая категория «народного человека», предусматривающая полную гармонию человека с природой, отражает модель мира Муратова, которая лучше всего отражена в его трилогии «Образы Италии» (см. об этом подробнее: *Deommo П.* Материалы для изучения итальянского текста в русской культуре // *Slavica tergestina*. 1998. № 6. С. 210—211).

<sup>15</sup> В 1909 г. Римом управлял мэр Эрнесто Натан, человек демократических взглядов, находившийся под сильным влиянием идей Маццини. Избрание его мэром Рима (1907—1913) позволило ненадолго прекратить аристократическое управление городом, которое длилось 37 лет, ограничить влияние церкви и ввести Рим в политическую и культурную атмосферу европейского масштаба. Он боролся со спекуляцией на строительных работах и способствовал общественным работам. Инженеру Эдмондо Санжуст ди Теулада (Edmondo Sanjust di Teulada; 1858—1936) мэром заказал разработать регулятивный план Рима. Этот план определил градостроительные территории за стенами города. Это был первый «трехмерный» план, который учитывал и высоту зданий, в зависимости от их расположения в городе. Одной из причин, заставившей мэра представить новый регулятивный план и ускорить его принятие, было грядущее празднование пятидесятилетия объединения Италии в 1911 г. По нему завершаются работы, начатые еще в конце XIX в.: открываются новый дворец правосудия (называемый римлянами Палаццаччио, Palazzaccio), памятник Виктору Эмануилу II, Национальный стадион (в 1927 г. он стано-

торый обрекал старый Рим на почти полное разрушение. Очень приятно узнать, что план этот погребен навсегда. Недавно были опубликованы существенные черты заменившего его нового регулятивного плана, каковой разрабатывается в деталях, основная идея нового плана разумна. Она не есть плод фантазий какого-нибудь архитектора, вообразившего себя гением. Нет, это результат серьезных наблюдений над историческим развитием города и над смещением его центров. Ведь известно, что если центром античного Рима была группа форумов, то, после средневекового запустения, ренессансный Рим начал строиться совсем на ином месте. Так как все его интересы сосредоточивались к Ватикану, то единственный мост, ведущий к Ватикану, мост Св. Ангела, был центром тогдашнего Рима. Сюда сходились его лучшие, обставленные дворцами улицы, *Виа Гинлиа* (*Виа Джулиа*. — *П. Д.*) и другие, а по ту сторону реки раскинулось Борго. Великий строитель, папа Сикст VI<sup>16</sup>, дал первый толчок к еще одному перемещению центра Рима проведением новых улиц, застройкой Квиринала и Эсквилина. Рим XVII века, Рим барокко создает Корсо, и центр городской жизни окончательно перемещается к Пьяцца Венеции и Пьяцца Колонна. XVIII век дополняет это кварталом иностранцев у Пьяцца ди Спанья, а время Наполеона — чудесною Пьяцца дель Пополо и Пинчио.

Когда после 1870 года начали строить новый Рим, у хозяев его не было ясного представления о будущем центре его развития. Из-за этого было сделано много ошибок и произведено не мало ненужных разрушений. Новый регулятивный план смотрит на этот вопрос вполне определенно: будущий центр Рима видит он наметенным самою жизнью на месте нынешней главной железнодорожной станции стадиона Фламинио, стадиона Национальной фашистской партии) и археологическая прогулочная дорога между Авентином и Целием. Отрицательный взгляд на эти работы Муратов так выразил в «Образях Италии»: «Рим многое потерял... Достаточно взглянуть на то, что случилось за самое последнее время с местностью к северу от города между Порта дель Пополо и Понте Молле. Благодаря юбилейной выставке эти места уже неузнаваемы... Разумеется прошли времена, когда можно было бы для утилитарных целей снести построенную Виньолой виллу папы Юлия III. Здание осталось в неприкосновенности. Но прелесть этого недавно еще тихого и уединенного места, этой поросшей травой площади и улицы, уходящей под темный свод Арко Скуро, этой настоящей римской *vigna*, окруженной стеной, у которой приютилась мирно дымящая трубой остерия — все это навсегда исчезло с проведением широкой выставочной авеню, отнявшей у виллы половину ее сада и сделавшей Арко Скуро жалкой игрушкой. Фламинская дорога становится совершенно современной улицей и церковка Сант-Андреа, выстроенная тем же Виньолой, стоит как печальный и прекрасный островок среди окружающего уродства новых аллей, ипподромов и выставочных павильонов (...) Строительная лихорадка кажется хронической болезнью новой Италии парламентов и муниципалитетов» (см.: *Муратов П. Образы Италии*. Т. 2. С. 100—101).

<sup>16</sup> Римский папа с 1585 по 1590 г.

ной станции<sup>17</sup>. На территории, занятой ей, расположится будущий центральный деловой квартал, тогда как новая станция будет отнесена на несколько километров к юго-западу. В этом решении старый Рим, не только археологический, но и папский Рим XVI—XVIII века, оставляется в стороне и остается в покое. И разумеется, это самое лучшее, что можно ему пожелать. Некоторая опасность могла бы грозить старому Риму из-за необходимости проложить пути сообщения между будущим центром и новыми кварталами, находящимися по ту сторону старого Рима, например, за Тибром или за Порта дель Пополо или Сан Паоло. Однако, и в этом случае, новый план предполагает большую осторожность строителей, обязывая их прибегать к подземным путям или туннелям. Так в сравнительно скором времени предполагается проложить туннель под виллой Медичи и Пинчио, чтобы вывести новую трамвайную линию от Пьяцца Барберини за Порта дель Пополо и тем разгрузить тесные для большого движения старые улицы. Так сплошным туннелем под Авентином, Палатином и Капитолием пройдет железная дорога из Остии к самой Пьяцца Венеция<sup>18</sup>.

Во всех этих новых планах Остия играет большую роль. В будущем станет она, конечно, взморьем Рима и его пригородом. Уже с прошлого года существование ее в жизни Рима очень заметно<sup>19</sup>. Располагать в сорока минутах езды морским пляжем, это все таки большое утешение для городского люда, не имеющего летом возможности уехать далеко и надолго. В Остию и сейчас ездят все, и это несмотря на то, что находится она еще в состоянии полного неустройства. В конце концов, все здесь наладится, потому что жизненна самая идея римского взморья.

По отношению к старому Риму регулятивный план предвидит большую работу по раскрытию древних памятников. Существующая сейчас археологическая зона (в которой запрещено производить новые постройки) будет расширена. Уже на-

<sup>17</sup> Речь идет о главном вокзале в Риме, Станционе Термини, название которого происходит от примыкавших к нему Терм Диоклециано. Проект отнеси вокзал к юго-западу, за Аурелианские стены, не осуществился. В 1937 г., по случаю Всемирной выставки, которую собирались устроить в Риме в 1942 г., был предложен план расширения и реконструкции уже существующего вокзала. Ремонт начался в 1938 г., но в 1942 г. прервался из-за войны. Он совершился по новому проекту уже после войны (1947—1950).

<sup>18</sup> Этот план не был реализован. И до сих пор вопрос о дорожном движении в Риме не решен.

<sup>19</sup> 21 апреля 1925 г. открыли железную дорогу Рим-Остия, благодаря которой можно было доехать от столицы до моря за 30 минут. Через три года открыли автостраду к морю: «Соединить Рим с морем и вызвать у итальянцев увлечение морем входило в планы Муссолини, направленные на возрождение столицы и ее жителей, и привнесения в них нового имперского духа» (*Gentile E. Fascismo di Pietra*. Bari, 2007. С. 73—74).

чаты и энергично ведутся раскопки, которые должны освободить форум Августа с храмом Марса Ультора<sup>20</sup>. Будет раскопан главный Цирк<sup>21</sup> и будут освобождены от облепляющих их домов Тарпейская скала<sup>22</sup> и театр Марцелла<sup>23</sup>. Расширение улицы, веду-

<sup>20</sup> Речь идет о храме Марсу-мстителю (Marte Ultore), воздвигнутым императором Августом в центре так называемого Форума Августа (2 г. до н. э.—14 г. н. э.) в благодарность за победу над убийцами Цезаря — Брутом и Кассием в битве в Филиппи в 41 г. до н. э. От Форума Августа остались фрагменты и от храма Марса-мстителя фундамент и три колонны из шестнадцати. Муссолини потребовалась широкая и прямая улица для военных парадов в центре Рима, и он решил ее проложить прямо по древним Императорским форумам. Для того чтобы построить Имперскую улицу, нынешнюю ул. Фори-Империали (Императорских форумов), соединяющую площадь Венеции с Колизеем, с 1924 по 1932 г., по приказу Муссолини, беспощадно были уничтожены античные руины и целый квартал эпохи Возрождения, построенный над Форумами Августа и Нервы. Имперская улица была торжественно открыта Муссолини 9 апреля 1932 г.

<sup>21</sup> Цирк Массимо — самый большой цирк времен древнего Рима, в 600 м длиной и в 200 м шириной, в котором помещалось 320 000 зрителей. Он расположен между Палатином и Авентином, и его создание возводится к периоду правления Тарквиния Древнего (616—579 гг. до н. э.). Изначальное деревянное сооружение было перестроено из камня и мрамора при императорах Клавдии и Траяне. В Цирке происходили в основном соревнования на колесницах, которые были одним из самых любимых развлечений римского народа. В 1934 г. началось восстановление всей территории Цирка Массимо, которая находилась в запущенном состоянии: освободили ее от складов и старых зданий, выстроенных здесь за много лет, и одновременно проводились раскопки. «Во второй половине тридцатых годов Фашистская Национальная Партия здесь организовывала выставки, которые таким образом давали наглядный пример симбиоза древней «римскости» с фашистской «римскостью»: на большом пространстве, среди следов имперского Рима, выставлялись достижения современного Рима в области воспитания, производства и в социальной области» (*Gentile E. Fascismo di Pietra*. С. 165). В наши дни на этом большом зеленом пространстве устраиваются музыкальные концерты, спектакли и разного рода мероприятия.

<sup>22</sup> Тарпейская скала (Saxum Tarpeium), в Древнем Риме — отвесный утес с западной стороны Капитолийского холма, с которого сбрасывали осужденных на смерть государственных преступников и предателей. По одной из версий, название происходит от имени дочери начальника Капитолийской крепости — предательницы Тарпси, которая впустила сабинян на Капитолий. С 1928 по 1930 г. Муссолини продолжал разрушение старых кварталов, которые лепились к Капитолийскому холму и к Тарпейской Скале. Разрушать начали до Муссолини либеральные правительства, чтобы освободить место памятнику королю Виктору Эммануилу II (или Витториано, 1885—1911) на площади Венеции. Фашистская пропаганда объясняла беспощадное очищение Капитолийского холма освобождением самых священных мест древнего Рима от зданий, недостойных современной столицы. Жертвой стали церкви, дворцы, дома средневекового и ренессансного Рима, имеющие историческое значение, среди них оказались также дома Микеланджело и живописца Джулио Романо.

<sup>23</sup> Строительство театра Марцелла началось по приказу Юлия Цезаря и завершилось при императоре Августе, который посвятил театр (13 г. до н. э.)

щей на мост к Трастевере, решено соединить с открытием находящегося в этом месте под землей чудесного круглого храма Геркулеса<sup>24</sup>. Предположено также «систематизировать» квартал ренессансных улиц и кое-где освободить создания Перуцци<sup>25</sup>,

своему племяннику и зятю Марцеллу. В христианском Риме спектакли были отменены и камни театра, как и других древних памятников, использовались для починки старых или строительства новых зданий. В XIII в. руины театра превратились в крепость семьи Савелли, а в эпоху Возрождения Б. Перуцци перестроил часть его во дворец Орсини с большим садом, выходящим к Тибру. С 1926 по 1932 г. восстановили арки древнего театра, которые были засыпаны, замурованы или превращены в лавки. Снесли дома, которые закрывали от взгляда театр, и окружающий его средневековый народный квартал с характерными узкими улицами как Via della Pescheria (Улица рыбной лавки), vicolo della Campana (Переулок колокола) и т. д.

<sup>24</sup> Храм Геркулеса — самое древнее мраморное здание (II в. до н. э.), почти целиком сохранившееся; находится на площади Бокка делла Верита, известен как храм Весты. В XII в. был превращен в христианскую церковь. 28 октября 1930 г. Муссолини открыл первый участок Виа дел Маре (дороги Моря). Это была новая дорога, соединявшая площадь Венеции с площадью Бокка делла Верита и набережной Тибра (Лунготевере), проходящая мимо Театра Марцелло, которая должна была соединить Рим с Лидо-ди-Остия (см. сн. 19). Для того чтобы открыть новую магистраль, снесли дома и церкви, находившиеся между площадью д'Аракоэли (Aracoeli), площадью Святого Марка и Капитолием, и вдоль улицы Тор де Спекки, которая исчезла. Площадь д'Аракоэли, где до разрушений 1928 г. находился известный рынок, превратили в бесформенное пространство.

<sup>25</sup> Имеются в виду Вилла Фарнезина (1506—1519) и Палаццо Массимо (1532—1536), построенные по проекту Бальдассаре Перуцци (Baldassare Peruzzi) (1481—1536), итальянского архитектора и художника, мастера ренессансно-маньеристического зодчества и одного из главных создателей архитектурно-иллюзионистической живописи. Выдвинулся как искусный живописец, создав фрески капеллы Сан Джованни в Сиенском соборе (начало XVI). Приехав из Сиены в Рим (1503), работал подмастерьем у Браманте, тесно сотрудничал с Рафаэлем. Вилла Фарнезина, расположенная в римском районе Трастевере, была построена для сиенского банкира Агостино Киджи (Agostino Chigi). В 1577 г. виллу приобрело семейство Фарнезе, и с тех пор она стала известна как Вилла Фарнезина. Рафаэль ее украсил фресками «Триумф Галатеи» (около 1512) и «Легенда об Амуре и Психее» (см.: *Муратов П. Образы Италии*. Т. 2. С. 95—96). А сам Перуцци расписал фресками некоторые залы: зал Перспектив (sala delle Prospettive), зал митологических украшений (sala del Fregio) и лоджию Галатея (loggia di Galatea). В наши дни вилла принадлежит Академии деи Линчеи (Accademia dei Lincei). Палаццо Массимо алле Колонне находится вблизи площади Piazza Navona. Был построен для семьи Массимо — древнейшего римского рода (произошедшей от Квинта Фабия Максима Кунктатора; 1532—1536) — на улице Пап (Via Papalis; больше не существует). Палаццо Массимо выходит на проспект Витторио Эмануэле II своим знаменитым полукругом фасадом с колоннами за развалинами Диоклетианова Одеона. Муратов о нем пишет: «Невыгодное и тесное пространство распределено здесь этим последним из великих детей Сьены в самой лучшей гармонии, и колонны так живы, так органичны здесь, как редко когда бывали они со времен разрушения греческого мира» (*Муратов П. Образы Италии*. Т. 2. С. 95). Перуцци был главным архитектором собора св. Петра (1520—1525) и одним из ведущих членов Витрувианской академии.

Сан Галло<sup>26</sup> и Браманте<sup>27</sup> от загораживающих их пристро-ек<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Имеются в виду Палаццо Фарнезе (1513—1534), Палаццо делла Цекка или дель Банко ди Санто-Спирито (1523—1524), палаццо Саккетти на улице Джулия (1543), сооруженные Антонио да Сангалло Младшим (Antonio da Sangallo, il Giovane; наст. имя Кордиани, Cordiani; 1483—1546), племянником и учеником Джулиано да Сангалло (Giuliano da Sangallo) и Антонио да Сангалло Старшего (Antonio da Sangallo il Vecchio). С 1503 работал в мастерской Браманте в Риме. После смерти Рафаэля стал (в 1520) главным архитектором собора св. Петра в Риме. О внутреннем дворе Палаццо Фарнезе Муратов пишет: «В кортиле (...) построенном Сан Галло, соединилось все, о чем мог мечтать “золотой век”, — грандиозная простота, строгое совершенство деталей, глубокое равновесие, спокойствие, полная легкость. Истина в искусстве здесь достигнута и перед ней остается только преклоняться» (см.: Муратов П. Образы Италии. Т. 2. С. 94).

<sup>27</sup> Речь идет о таких выдающихся архитектурных строениях и проектах, как внутренний дворик церкви Санта Мария делла Паче (1500—1504), круглом храме Темпетто во дворе монастыря Сан Пьетро ин Монторио (1502), фасаде палаццо Канцеллерии (1499—1511), хоре Санта Мария дел Пополо (1505—1509), осуществленных в Риме при папах Александре VI (1489—1503) и Юлии II (1503—1513) величайшим итальянским архитектором эпохи Возрождения Донато Браманте (наст. имя: Паскуччо д'Антонио; 1444—1514). В «Образы Италии» Муратов пишет: «Простые дома в духе Браманте, сохранившиеся еще кое-где на римских улицах — на Говерно Веккио и на улице Парламента, выходящей на Корсо против (кафе) Араньо, — свидетельствуют о вечной молодости архитектуры, сильной одними пропорциями» (Муратов П. Образы Италии. Т. 2. С. 94). Одна из крупнейших работ Браманте — проект собора Св. Петра в Риме, который было намечено построить на месте древней обветшавшей базилики IV в. Он был первым главным архитектором нового собора св. Петра (1506—1514), но не завершил эту постройку; в процессе строительства план собора неоднократно менялся; после смерти Браманте строительством собора занимались последовательно Рафаэль, Бальдассаре Перуцци, Антонио да Сангалло Младший, однако в основе окончательного варианта, принадлежащего Микеланджело, лежал проект центрического здания, предложенный Браманте. В комплексе Ватиканского дворца находятся две постройки Браманте — дворы Бельведера (1503—1545) и Сан Дамазо (около 1510). Санта Мария делла Паче и палаццо Канцеллерии находятся в центре, недалеко от Пьяцца Навоны, т. е. именно в том квартале, где в конце 20—30-х годов Муссолини приказал снести ряд ветхих средневековых и ренессансных домов. Что касается собора Святого Петра в 1936 г. Муссолини решил, что надо было создать проход, достойный столицы фашистской империи, к самой главной церкви христианства и приказал снести квартал Борги (dei Borghi), чтобы построить торжественную улицу Кончилиационе (Via della Conciliazione). Кроме того, считалось, что живописный квартал Борги надо было снести по гигиеническим причинам: там стояли перенаселенный грязные дома без всяких удобств. Описание Муратовым бедных кварталов Рима, таких как Кампителли или Сант Анджело (прежнее гетто), дает нам представление и о районе Борги: «Уличная грязь и обросший зеленым мхом мраморный герб над дверью, решетки в темных квадратных окнах, пестрые тряпки на солнце, резкие лица, судорожные выкрикивания игроков в морру, люди, лежащие в тени пышных церковных фасадов барокко, — таков этот Рим, до сих пор остающийся Римом романтической новеллы» (Муратов П. Образы Италии. Т. 2. С. 21).

<sup>28</sup> Муссолини испытывал глубокое отвращение к старым живописным кварталам, очаровавшим иностранцев. Он хотел освободить памятники

Когда в своей новогодней речи Муссолини сказал, что через пять лет с Пьяцца Колонна откроется вид на Пантеон, очевидно, он имел в виду предполагаемое и новым регулятивным планом «улучшение пейзажа» старого Рима. Вероятно, он был ознакомлен с существующим проектом архитектора Бразини<sup>29</sup>, предполагающего снести построенный в 40(-х) годах XIX века Палаццо Ведекинд<sup>30</sup> и соединить в одно площадь Колонны и площадь Монтечиторио<sup>31</sup>. Если затем еще расширить улицу, ведущую к Пантеону, то действительно это гениальное здание может быть видно с Пьяцца Колонна. Однако, если «улучшение» исторического римского пейзажа задача сама по себе очень привлекательная, то еще очень сложный

древнего Рима от «посредственных уродств (...) от паразитических построек», то есть от домов и лавок, нагромодившихся в течение веков, прислонившихся к ним, и сделать город «таким обширным, упорядоченным, каким он был во времена первой империи Августа» (слова Муссолини из речи, произнесенной 31 декабря 1925 г.; цит. по: Gentile E. Fascismo di Pietra. С. 68).

<sup>29</sup> Армандо Бразини (1879—1965) — архитектор-монументалист, знаток римского барокко. Во всей полноте его барокко представлено в построенной им в 1920—1925 гг. вилле Фламиния в Риме и в так называемом Храме Мира. Бразини развивал также идею возрождения римского величия в результате переосмысления форм древнеримской и ренессансной архитектуры: таковы музей Рисорджименто, дворец INAIF (Национальный Институт страхования) и мост Фламинию в Риме (конец 1920-х—начало 1930-х годов). Шедеврами считаются его каменные слоновьи головы с хоботами на двух павильонах монументального входа в Зоологический сад Рима (1909—1910). Знаменитый советский архитектор Борис Михайлович Иофан (1891—1976), попав в Рим накануне Первой мировой войны и прожив в нем 9 лет, учился и работал в мастерской Бразини. В 1931 г. Бразини участвовал в конкурсе на строительство Дворца Советов.

<sup>30</sup> План не осуществился, и сегодня в этом здании находится редакция римской газеты «Il Tempo».

<sup>31</sup> В 1927 г. Бразини был заказан план реконструкции района Фламинию в Риме. Уже в 1918 г. он задумал снести район старого Рима и построить новый, предполагая создать Имперскую улицу от улицы Фламиния на севере до улицы Аппиа на юге, и построить Форум Муссолини, уничтожив площадь Колонна, площадь Монтечиторио и т. д. и оставив только колонну Антонина, обелиск и дворец Монтечиторио, а также колонны храма Адриано и Пантеон. Сначала эта идея привлекала Муссолини, она вдохновила его речь 1925 г. («тысячелетние памятники должны возвышаться в нужном одиночестве»), но через некоторое время он передумал, и в сентябре 1928 г. проект Бразини был окончательно забракован (см.: Cederna A. Mussolini urbanista: Lo sventramento di Roma negli anni del consenso. Bari, 1979. С. 179). Однако это не свидетельствовало о прекращении сноса старого Рима. «Накануне первого десятилетия фашистской эры целые средневековые кварталы, кварталы эпохи Возрождения и барокко с дворцами, домами, церквями, улицами и площадями были стерты с лица земли в центре старого Рима»; таким образом Муссолини освободил пространство для новых зданий и улиц, предназначенных для массовых сборов, ритуалов, торжественных парадов новой имперской Италии (см.: Gentile E. Fascismo di Pietra. С. 82—83).

вопрос, может ли она быть достигнута вообще и какими средствами. Ведь даже те освобождения от позднейших пристроек и те «систематизации», которые предполагает регулятивный план, требуют большой продуманности и осторожности. Не всякое свободное пространство, расчищенное вокруг памятника, идет ему на пользу. Иногда он отлично чувствует себя в жизненной тесноте и хиреет в устроенной вокруг него искусственной пустоте. В частности, что касается проекта Армандо Бразини, то он не кажется убедительным. Это много ясно, возражения уже высказаны и притом влиятельными по нынешним временам кругами — сначала фашистским «Тевере»<sup>32</sup>, где пишет об этом известный живописец и литератор Арденго Соффичи<sup>33</sup>, а затем и официальный «Трибуной»<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Римская фашистская газета (1924—1943), основатель и главный редактор — Телезио Интерланди (Telesio Interlandi). Считалась официальной газетой Муссолини. В январе в ней были опубликованы статьи, направленные против Бразини: см. передовую статью директора газеты под названием «Pettegolezzo imperiale» (Имперская сплетня) (1926. 7 января. Р. 3) и статью Коррадо Паволини «Roma imperiale» (Имперский Рим) (20 января. Р. 3). За указание на эти публикации, а также за выявление статьи Соффичи и заметок в газете «La Tribuna» (см. прим. 32 и 33) приношу глубокую благодарность Лауре Пикколо.

<sup>33</sup> Речь идет о статье «Attenti a' ma' passi» («Смотрите, не оступитесь») («Il Tevere». 1926. 9—10 января. Р. 1—2), в которой Арденго Соффичи поддерживает идею Муссолини украсить Рим сооружениями общественного назначения, но его беспокоит, кому поручат это задание. Он выступает против нелепых и вульгарных архитектурных новаций, изуродовавших центр Рима, и выражает пожелание пригласить молодых архитекторов, олицетворяющих дух фашизма и способных предложить, без отказа от традиции, новые формы и не считаются с требованиями современности, т. е. «архитектуры для съемочных площадок или для поверхностных американских реконструкций». Арденго Соффичи (1879—1964), итальянский писатель, художник, искусствовед. Он прожил в Париже с 1900 по 1907 г., был дружен с Аполлинером и Пикассо, вместе с Пикассо, Дереном и Браком выставлял свои живописные работы в «Осеннем салоне» и у «Независимых». После возвращения в Италию Соффичи интенсивно писал картины (в манере кубизма) и критические статьи, которые печатал в журналах «Леонардо», «Вочче», и затем «Лачерба» (последний он основал в 1913 г. вместе с Дж. Папини). В 1911 г. выступил против футуристов, но вскоре помирился с ними и стал призывать к слиянию футуризма с кубизмом. Когда разразилась Первая мировая война, Соффичи ушел добровольцем на фронт, участвовал в сражениях, что отразилось в книгах «Кобилек» (1918) и «Отступление из Фриули» (1919). Кроме прозаических произведений — автор поэтических сборников: «BIF&ZP+18. Одновременность. Лирические химизмы» (1915), написанной под влиянием Аполлинера, и «Марсий и Аполлон» (1938), Соффичи — автор интересных искусствоведческих трудов, таких, например, как книга «Дело Россо и импрессионизм» (1909), открывшей миру талантливого туринского скульптора Медардо Россо (1858—1928), как «Кубизм и футуризм» (1914) и «Эстетика футуризма» (1920).

<sup>34</sup> Имеются в виду две статьи С. Е. Орро: «La Grande Roma» (Великий Рим) (La Tribuna. 1926. 13 января. Р. 3), где речь идет о проекте архитектора

Возражений на проект Бразини будет еще очень много и очень возможно, что он вообще не осуществится<sup>35</sup>. Прошли те времена, когда проломы улиц и площадей в старом Риме, ради дурно понятых нужд или «красот» Рима нового, совершались с величайшей легкостью. Арденго Соффичи вполне основательно советует оставить в покое старый центр и заняться тем, что делается на периферии, где выросли такие уродства («город-сад» Монте Сакро<sup>36</sup>), которые могут только присниться во сне. Строительство новых кварталов должно измениться, и может измениться к лучшему. Потому что, несомненно, судьбы нового и старого Рима все же меняются к лучшему. В период от 1880 до 1910 года были безжалостно и бессмысленно уничтожены дивные виллы Людовизи<sup>37</sup>, Массими<sup>38</sup>,

Бразини, касающиеся площади Колонны, и «Contro un progetto» (Против одного проекта) (Ibid. 1926. 22 января. Р. 3), где указывается, что большинство художников выступило против этого проекта, и прилагается план района, о котором идет речь. «La Tribuna» (La Tribuna), националистическая газета (1919—1925), главным директором был Туллио Джордана (Tullio Giordana). В 1925 г. сливается с газетой «Национальная идея» (L'idea nazionale).

<sup>35</sup> См. сн. 30.

<sup>36</sup> Монте Сакро (Monte Sacro), сегодня — густонаселенный район Рима. Первоначально известен как Город-Сад, находившийся на улице Номентана, недалеко от моста на реке Аниене. Его построили в 1925 г. по примеру городов-садов, уже существующих во Франции и Англии. Губернатор Рима Филиппо Кремонези вместе с Председателем Института муниципальных жилых домов, Альберто Кальца Бини (Alberto Calza Bini) думали о городе-саде по английскому образцу, в котором бы сочетались все положительные стороны жизни города и деревни. Первые дома, построенные в этом районе Рима, имели мало этажей и располагались среди зелени.

<sup>37</sup> Кардинал Лудовико Людовизи (Ludovico Ludovisi), племянник папы Григория XV (Gregorio XV) купил Виллу Людовизи (Villa Ludovisi) в 1621 г. и пригласил реставрировать ее художника Доменикино (Domenichino). Знаменитый ландшафтный архитектор Андре Ленотре (1613—1700) разбил сады. В 1866 г. начали сносить виллу: сады, деревья, статуи, разные здания, чтобы построить новый квартал, который до сих пор называется Людовизи. Это вызвало статьи протеста в газетах и выступления таких деятелей культуры как Д'Аннунцио и Грегоровиус, но снос продолжался. Сегодня от виллы Людовизи осталось только здание известное как Casino dell' Aurora (Казино Авроры), где сохранились фрески Гверчино и Доменикино.

<sup>38</sup> Эта вилла занимала в течение трех веков место, где сегодня находится Станция Термини. В 1576 г. кардинал Феличе Перетти, который потом стал папой Сикстом V, построил здесь виллу. Она занимала огромное пространство; здесь располагались Дворец Терм и Казино Феличе, аллеи, фруктовые и пейзажные сады, фонтаны и многочисленные статуи. Фасад выходил на Термы Диоклециана. В 1696 г. виллу купил кардинал Джованни Франческо Негрони, а в 1789 г. — маркиз Камилло Массимо — по имени которого вилла стала известна как вилла Негрони-Массимо. В 1860 г., когда начали строить железнодорожную станцию, виллу частично уничтожили, а в 1887 г. снесли два главных здания.

Патрици<sup>39</sup>. Однако, когда сейчас же после войны акционерное общество пожелало застроить доходными домами доставшуюся правительству в порядке секвестра виллу Маттеи на Целый<sup>40</sup>, ему было решительным образом отказано. А новость последних дней еще более позволяет быть оптимистом — граф Вольпи<sup>41</sup> представил на подпись королю декрет о покупке казной виллы Альдобрандины (на Виа Национале) — виллы, проданной ее владельцем несколько лет тому назад каким-то предпринимателем, уже начавшим там строить три грандиозных отеля. Вилла Альдобрандины спасена за несколько недель до ожидавшей ее гибели<sup>42</sup>. Этот акт одновременно выражает заботу и о старом и о новом Риме. И ему порадуются не одни только итальянцы, ибо вечный и единый в многообразных своих аспектах — Рим — одно из лучших достояний всего человечества.

<sup>39</sup> Вилла Патрици была построена по проекту Кардинала Джованни Патрици и его братьев в 1717 г., в самом начале улицы Номентана. После 1870 г. ею пожертвовали, чтобы построить здание Министерства путей сообщения.

<sup>40</sup> Вилла Маттеи на Целый (Villa Mattei или Celimontana al Celio) была построена в 1580 г. герцогом Чириако Маттеи (Ciriaco Mattei), который сумел превратить виноградник в замечательный парк со скульптурами. Скоро парк виллы Маттеи стал любимым местом прогулок дворянства, на ней устраивались концерты и банкеты. Муратов в «Образах Италии» в главе о барокко в Риме пишет: «Там перед видом на Кампанию, среди саркофагов и мраморных обломков, святой Филиппо Нери (святой барокко!) беседовал с учениками, как говорит поминающая его надпись, о “вещах божественных”» (Муратов П. Образы Италии. Т. 2. С. 112). Там же Муратов упоминает и вышеуказанные виллы, Лудовизи, Негрони-Массими и Патрици. Теперь Вилла Маттеи на Целый — городской парк.

<sup>41</sup> Джузеппе Вольпи (Giuseppe Volpi; 1877—1947), министр Финансов в правительстве Муссолини (1925—1928).

<sup>42</sup> В 1598 г. Папа Клемент VIII Альдобрандини (Clemente VIII Aldobrandini; 1592—1605) купил эту виллу для своих родственников. С 1929 г. она принадлежит государству. Вход в всякие сады и на террасы свободен.

П. В. Дмитриев

## ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ КОММЕНТАРИЕВ

(«Олень Изольды» М. Кузмина)\*

Стихотворение М. Кузмина «Олень Изольды» было впервые опубликовано в 1926 г. в *Собрании стихотворений Ленинградского Союза поэтов*<sup>1</sup>, а к настоящему времени перепечатано не менее семи раз<sup>2</sup>, однако ни разу — по тексту автографа. Известны два автографа «Оленя Изольды», оба они хранятся в Рукописном отделе Пушкинского Дома. Текст, по которому была осуществлена публикация 1926 г.<sup>3</sup>, по на-

\* Первоначальный вариант этой заметки был вчерне закончен летом 1996 г. для предполагавшегося сборника Стэнфордского университета. Несмотря на то что после выхода в свет в том же году «Стихотворений» М. Кузмина в Новой библиотеке поэта недоумения по поводу слова «комельский» могут быть рассеяны, автор оставил начало своей работы в неприкосновенности, так как слово «комельский» кладет композиционный зачин всему ходу его рассуждений.

Мне хотелось бы посвятить свою работу Ларисе Николаевне Ивановой как выражение благодарности за ее безграничную душевную щедрость.

<sup>1</sup> Собрание стихотворений [Ленинградского Союза поэтов]. Л., 1926. С. 28.

<sup>2</sup> Кузмин М. Собрание стихов: Т. 1—3. Т. III. München, 1977. S. 505; В дальнейшем текст стихотворения воспроизводился по этому изданию; см.: Шмаков Геннадий. 1) Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // Русская мысль. 1987. 11 ноября. Литературное приложение № 7. С. XV; 2) Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin / Ed. by John E. Malmstad. Wien, 1989. P. 39—40; Кузмин Михаил. Стихи. Поэмы. Ярославль. 1989. С. 328; Гаспаров В. М., Гаспаров М. Л. К интерпретации стихотворения М. Кузмина «Олень Изольды» // Михаил Кузмин и русская культура XX века / Сост. и ред. Г. А. Морева. Л., 1990. С. 47.

<sup>3</sup> Рукописный отдел Института русской литературы (РО ИРЛИ). Р. I. Оп. 12. № 103. Л. 1—2. О том, что текст был напечатан в сборнике Ленинградского Союза поэтов именно с этого автографа, косвенно свидетельствует

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Ларочка. <i>К. Кумпан</i> . . . . .	3
I. СТАТЬИ И ПУБЛИКАЦИИ	
<i>Кирилл Основат</i> (Москва). Из истории русского придворного театра 1740-х годов . . . . .	9
<i>Андрей Зорин</i> (Оксфорд / Москва). «Венский журнал» Андрея Тургенева . . . . .	37
<i>Любовь Киселева</i> (Тарту). Окружение Жуковского: домашняя литература . . . . .	55
<i>Екатерина Лямина</i> (Москва). О функционировании русско-французского двуязычия в 1812 году: Мысли вслух на Москве-реке . . . . .	70
<i>Л. Е. Мисайлиди</i> (Санкт-Петербург). Статья В. А. Жуковского «Воспоминание» (К истории создания) . . . . .	95
<i>Лаура Росси</i> (Милан). Итальянский «Памятник», или Пушкин, Петарка и другие в 1836 г. . . . .	105
<i>Александр Долинин</i> (Мэдисон / Санкт-Петербург). Байроновский след в книге Пушкина «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» . . . . .	122
<i>Вера Мильчина</i> (Москва), <i>Александр Основат</i> (Лос-Анджелес / Москва). Много шума из ничего: мемуары Екатерины II в приватной и служебной переписке 1838 г. . . . .	132
<i>Джон Рэндольф</i> (Иллинойский университет, Урбана-Шампейн). Спе-на из истории русского идеализма: Письмо-диалог В. А. Дьяковой о борьбе за свое «освобождение» . . . . .	152
<i>Альбин Конечный</i> (Санкт-Петербург). Петербургская мелочная лавка . . . . .	172
<i>А. В. Лавров</i> (Санкт-Петербург). Максимилиан Волошин и его университетский наставник (Переписка с И. Х. Озеровым) . . . . .	181
<i>В. Е. Багно</i> (Санкт-Петербург). «Пейзажи потерянного рая...» . . . . .	200
<i>Елена Обатнина</i> (Санкт-Петербург). А. М. Ремизов в постановке пьесы Федора Сологуба «Ночные пляски». . . . .	207

<i>Т. В. Мисникевич</i> (Санкт-Петербург). О последней исследовательской работе Л. Н. Ивановой . . . . .	219
<i>Роберт Бёрд</i> (Чикаго). Символ и печать у Вяч. Иванова . . . . .	231
<i>Г. В. Обатнин</i> (Хельсинки / Санкт-Петербург). Письмо Вяч. Иванова к Игорю Северянину из архива Пушкинского Дома . . . . .	245
<i>С. К. Кульюс</i> (Мюнхен), <i>А. Б. Шишкин</i> (Рим / Санкт-Петербург). Письмо Вяч. Иванова к С. А. Коновалову (1946). <i>Вступительная статья, публикация и примечания</i> . . . . .	261
<i>Н. А. Богомолов</i> (Москва). К биографии Л. Д. Зиновьевой-Аннибал . . . . .	289
<i>А. М. Грачева</i> (Санкт-Петербург). Вячеслав Иванов — герой прозы Сергея Ауслендера . . . . .	307
<i>Ричард Дэвис</i> (Лидс), <i>Михаил Козьменко</i> (Москва). Два неизвестных этюда Леонида Андреева . . . . .	318
<i>К. М. Азадовский</i> (Санкт-Петербург). «В дремотном полусне полубытия...». (Из писем А. А. Коринфского к И. П. Малютину: 1930—1934) . . . . .	331
<i>А. Г. Мец</i> (Санкт-Петербург). Из писем С. Б. Рудакова к жене (1935—1936) . . . . .	358
<i>Л. И. Вуич</i> (Москва). Несколько слов о Ларисе . . . . .	376
Корреспондент Б. Л. Модзалевского — А. И. Аничков. . . . .	378
<i>Татьяна Кукушкина</i> (Санкт-Петербург). О публикации письма К. Чуковского А. Толстому в газете «Накануне» (Эпизод из жизни литераторов Петрограда) . . . . .	393
<i>Т. Двинятина</i> (Санкт-Петербург), <i>А. Крусанов</i> (Санкт-Петербург). Последний доклад А. В. Туфанова о зауми . . . . .	415
<i>А. В. Туфанов</i> . Заумь как седьмое и единственное искусство . . . . .	426
<i>Патриция Деотто</i> (Милан / Триест). «Genius loci» и новое градостроительство в римских корреспонденциях Муратова . . . . .	441
<i>П. Муратов</i> . Римские письма. 3. Новый Рим . . . . .	449
<i>П. В. Дмитриев</i> (Санкт-Петербург). Заметки на полях комментариев («Олень Изольды» М. Кузмина) . . . . .	463
<i>Г. А. Левинтон</i> (Санкт-Петербург). Из домашнего архива . . . . .	472
<i>Е. Ю. Литвин</i> (Москва). Архивный ангел . . . . .	482
<i>А. М. Горький</i> и <i>А. И. Пантелеев</i> . (К истории литературных отношений). . . . .	483
<i>М. М. Павлова</i> (Санкт-Петербург). Воспоминания Т. Н. Черносвитовой о смерти А. Н. Чеботаревской-Сологуб, записанные Л. Н. Щуко. <i>Публикация</i> . . . . .	489
<i>Рашид Янгиров</i> (Москва). Иван Лукаш и его «петербургские» тексты . . . . .	497
<i>Р. Тименчик</i> (Иерусалим). Из «Именного указателя» к «Записным книжкам» Ахматовой . . . . .	529