

Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского
Крымский центр гуманитарных исследований

*Серия приложений к журналу «Филологические Студии»
Серия основана в 2001 году*

АННА АХМАТОВА: ЭПОХА, СУДЬБА, ТВОРЧЕСТВО

**КРЫМСКИЙ АХМАТОВСКИЙ
НАУЧНЫЙ СБОРНИК**

ВЫПУСК 5



Симферополь
«Крымский Архив»
2007

Издается по решению Научно-методического совета Крымского центра гуманитарных исследований от 8 августа 2007 года, протокол № 09

УДК 821.161.1.09
А 95

д.ф.н., проф. **В. П. Казарин** (главный редактор), д. филос. н., проф. Д. С. Берестовская, д.ф.н., проф. Г. Ю. Богданович (заместитель главного редактора), д.ф.н., проф. Л. М. Борисова, д.ф.н., проф. В. И. Гуменюк, к.ф.н., доц. Г. А. Зябрева, д.ф.н., доц. О. Л. Калашникова, д.ф.н., проф. П. М. Киричок, к.ф.н., доц. С. О. Курьянов (ответственный секретарь), к.ф.н., доц В. В. Лавров, проф. А. М. Меметов (заместитель главного редактора), д.ф.н., проф. М. А. Новикова, д.ф.н., проф. А. Д. Петренко (заместитель главного редактора), д.ф.н., проф. Ю. Ф. Прадид (заместитель главного редактора), д.ф.н., проф. А. А. Ховалкина, д.ф.н., проф. А. М. Эмирова, к.ф.н., доц. Ш. Э. Юнусов, к.ф.н., доц. Т. А. Яценко

Ответственный научный редактор сборника –
к.ф.н., доц. **Г. М. Темненко**

Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 5. – Симферополь: Крымский Архив, 2007. – 220 с.

Научный сборник содержит статьи, посвященные жизни и творчеству А. А. Ахматовой.

Для специалистов-литературоведов, преподавателей, студентов-филологов, искусствоведов, работников музеев, для всех почитателей творчества А. А. Ахматовой.

Адрес редакции: 95007, Крым, Симферополь, просп. В. И. Вернадского, 4, Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского, Крымский центр гуманитарных исследований.
Тел.: +38 (0652) 63-30-26, (ф.) 63-30-28. E-mail: crch@mail.ru

ISBN 5-87314-011-5

© Крымский центр
гуманитарных исследований, 2007

ТЕМЫ, ОБРАЗЫ, СМЫСЛЫ



Л. Г. Кихней, С. Э. Козловская
(Москва)

К описанию *внутреннего* и *внешнего* пространства в поэзии Ахматовой: семантика образов-медиаторов

Общая гипотеза такова: лирическое пространство Ахматовой организовано по «тернарному» (т. е. троичному) принципу¹, что подразумевает разделение топоса на две сферы (внутреннюю и внешнюю), размежевание и соединение которых осуществляется с помощью образов-медиаторов. Мы остановимся на *пространственных* образах-медиаторах, выражающих в художественном мире Ахматовой идею *границы*², отделяющей *свое* пространство лирического субъекта от *чужого*.

Если между лирическим субъектом и миром складываются гармонические отношения (в ранней поэзии Ахматовой это соответствовало изначальным установкам акмеизма), образы-медиаторы, прежде всего, *окно* и *дверь*, выполняют функцию соединения *своего* локуса и *чужого* пространства (личностного или природного). Ср.: «*Молюсь оконному лучу*»³; «*Дверь полуоткрыта, / Ветю липы сладко <...> Радостно и ясно / Завтра будет утро. / Эта жизнь прекрасна...*» (1, 29-30), «*Я окошка не завесила, / Прямо в горницу гляди*» (1, 136). Все эти «полуоткрытые» двери и незавешенные окна семиотически маркируют открытость героини – миру.

Когда же граница теряет свою проницаемость (что чаще всего воп-

лощается в образах узких / занавешенных / зарешеченных окон), внутреннее и внешнее пространства разделены. При этом важную роль играют атрибутивные образы-разграничители – створки, ставни, шторы, решетки, которые становятся символами отчужденности и меняют структуру пространства (в идеале мыслимого неразделенным, «целокупным»). Ср.: «И комната, где окна слишком узки...» (2, 14-15) «И густо плещ темно-зеленый / Завил широкое окно» (1, 70); «От подушки приподняться нету силы, а на окнах частые решетки» (1, 63); «Окна тканью белою завешены / Полумрак струится голубой» (1, 60), «На- всегда забиты окошки» (1, 48).

По Ю. М. Лотману, «единство семиотического пространства достигается не только метаструктурными построениями, но даже в значительно большей степени единством отношения к границе, отделяющей внутреннее пространство семиосферы от внешнего, *ее в от вне*»⁴. С этой точки зрения пограничные образы играют семиотически двойственную роль: в первом случае они могут разделять пространство, выступая в функции разграничителей, во втором случае – соединять, оказываясь своеобразными «каналами связи» между разными пространственными сферами.

Враждебное по отношению к лирическому субъекту внешнее пространство легко «преодолевают» границу, отделяющую свое пространство от чужого – посредством пограничных образов («окна» и «двери»). Но при этом и внутреннее пространство меняет свою природу. Показательный пример – стихотворение «Здесь все то же, то же, что и прежде...» (1912): «...В доме у дороги непроезжей / Надо рано ставни запирать. // Тихий дом мой пуст и неприветлив, / Он на лес глядит одним окном. / В нем кого-то вынули из петли / И бранили мертвого потом» (1, 59). Характерно, что единственное окно «дома» обращено к лесу и непроезжей дороге, что вызывает ассоциации с устойчивыми фольклорными ситуациями, архетипически воплощающие, согласно В. Я. Проппу, «мертвое пространство» загробного мира. Однако и сам дом здесь оказывается inferнальным пространством, ибо одним из его «демонических» обитателей становится самоубийца, которого после смерти не отпевали, а «бранили».

Любопытны контексты, в которых граница, будучи формально незамкнутой (дверь распахнута, окно раскрыто), остается все же не нарушенной. В этом случае образы-медиаторы не выполняют своей «проводниковой» функции, отчего возникает драматическая коллизия. Ср.: «Ах, дверь не заперла я, / Не зажгала свеч, / Не знаешь, как, усталая, / Я не решалась лечь /<...> И знать, что все потеряно, / Что жизнь –

проклятый ад! / О, я была уверена, / Что ты придешь назад» (1, 37). Возвращения возлюбленного в «домашнее» пространство героини не происходит. Внешнее и внутреннее пространства не воссоединились, образ-медиатор не выполнил своей посреднической функции (на которую рассчитывала героиня), что вызвало реакцию острой душевной боли.

Фактически, в большинстве приведенных контекстов «непроницаемые» границы выполняет психомоделирующую функцию выявления экзистенциальных пределов личности (отсюда пресловутый психологизм ранней Ахматовой). Сама Ахматова в стихотворении «Есть в близости людей заветная черта...» медитировала на тему опасности преодоления последней черты, разделяющей внутренние миры: «Стремящиеся к ней безумны, а ее / Достигшие – поражены тоскою...». Не случайно Н. В. Недоброво еще в 1914 году отметил «мучительное бие» Ахматовой «о мировые границы»⁵. В художественном пространстве стихотворения это экзистенциальная граница подчас воплощается в образе *порога*, который зачастую выполняют функцию не столько топографического «маркера», сколько символа непреодолимых психологических границ⁶. Ср.: «Приду и стану на порог, / Скажу: «Отдай мне мой платок!» (1, 65).

Образы-медиаторы, теряя свою посредническую функцию, превращаются в образы-разграничители. Это приводит к превращению *троичной* (гармоничной) модели пространства в *бинарную* (дисгармоничную) модель, чреватую, по Ю. М. Лотману, взрывами и внутренними катаклизмами⁷, что на структурном уровне приводит к появлению новеллистических (а подчас и драматургических) конструкций.

Ведь для возникновения сюжетной коллизии необходимо нарушение гармонии, равновесия между внутренним и внешним пространством, их оппозиционирование или столкновение. Поэтому пограничные ситуации, равно как и сами топографические знаки границы (*двери*, окна, *лестницы*, *пороги*, *ворота* и пр.), у Ахматовой становятся узловыми точками лирического сюжета, а именно *завязкой*, *кульминацией*, *развязкой*.

Приведем пример завязки: «Ах, дверь не заперла я, / Не зажгала свеч...» (1, 37); Пример кульминации: «Я сбежала, перил не касаясь, / Я бежала за ним до ворот. / Задыхаясь, я крикнула: «Шутка / Все, что было. Уйдешь, я умру...» (1, 28). Пример развязки: «...Чтоб тот, кто спокоен в своем доме, / Раскрывши окно, сказал: «Голос знакомый, а слов не пойму» – / И опустил глаза» (1, 60).

Сама же динамика развития сюжета обусловлена движением лирического субъекта *из дома* (центробежное движение) и *в дом* (цент-

ростремительное движение). Когда героиня покидает внутреннее пространство дома и «бежит» вслед за возлюбленным, то именно это центробежное движение определяет специфику лирического сюжета стихотворения. Хотя для героини Его уход из ее дома – тяжелая драма («*Уйдешь – я умру*»), она не выходит за пределы своего пространства («*Я бежала за ним до ворот...*»). Он же проявляет по отношению к героине намеренную холодность и отчужденность («*Не стой на ветру*»), что на семиотическом уровне объясняется его нахождением по ту сторону границы – его выходом за «ворота».

В «Песне последней встречи» сюжет тоже инспирирован пересечением границы, что так же, как и в предыдущем стихотворении, символизирует факт отчуждения. Здесь, однако, границу, маркированную ступенями, пересекает не Он, а Она: «Показалось, что много ступеней, / А я знала – их только три!». В этом стихотворении, как и в предыдущем, уход из дома сопровождается мотивом *смерти* (ср.: «...*шопот осенний / Попросил: «Со мною умри!»...*»), что знаменует окончательность разрыва и придает пространственным перемещениям героев статус символических актов.

Рассмотренные нами случаи центробежного движения показывают один из возможных векторов развития лирического сюжета. Другой вектор связан с центростремительным движением – из внешнего пространства в домашний локус. При этом знаковый смысл обретают мотивы стука в дверь (в поздней лирике – ту же функцию выполняет звонок, ср.: «*Стеклозвон*»); восхождения на крыльцо / ступени; заглядывания в окно и т. п.

Здесь выявляется следующая закономерность: ценностный статус внутреннего и внешнего пространства, равно как и самого центростремительного движения, зависит от столкновения аксиологических позиций, обуславливающего то или иное сюжетное построение, непременно содержащее в своей структуре образы-медиаторы.

Так, первый тип – «положительного» развития центростремительного сюжета – представлен в стихотворении «Небывалая осень построила купол высокий...», финал которого («*Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему*» (1, 157)) представляет собой кульминацию природно-онтологического «действия», неразрывно соединенного с потаенно-любовной «линией».

Вариацию развития этого типа сюжетного построения можно наблюдать в стихотворении «Я научилась просто, мудро жить...», где героиня намеренно ограждает свою экзистенциальную свободу от воздействия извне «другого», всякие попытки которого проникнуть в ее лич-

ное пространство оказываются бесперспективными. Ср.: «*Если в дверь мою ты постучишь, / Мне кажется, я даже не услышу*» (1, 58). Сюжет замыкается, так и не успев начаться, что объясняется самодостаточностью и целокупностью внутреннего пространства героини, не нуждающегося во внешних импульсах.

«Отрицательный» тип центростремительной сюжетной динамики представлен в поэзии 1930-40-х гг. Суть его в том, что во внутреннее пространство врывается тоталитарное начало, несущее гибель и лирическому субъекту, и всему его миру-космосу. При этом образы-медиаторы (*окно* и *дверь*) начинают выполнять оградительные и защитительные функции. Но если в центробежных сюжетах раннего творчества их непроницаемость и закрытость воспринимались как резко отрицательные свойства, то в атмосфере Большого террора чем выше их прочность, тем они лучше выполняют свои функции. Ср.: «*Как идола молю я дверь: / «Не пропускай беду!» / Кто воет за стеной, как зверь, / Кто прячется в саду?»*» (1, 255).

В годы сталинского террора внешнее пространство в восприятии Ахматовой теряет свои конкретно-бытовые характеристики и становится inferнальным царством хаоса (оледенелым, страшным, мертвым пространством). Отсюда закономерное изменение природы образов-медиаторов: они мифологизируются, наполняются мистериальным смыслом, маркируя обрядовое разделение между миром живых и миром мертвых. Так, приход мертвецов из прошлого в настоящее в «Поэме без героя» предваряется *звонок в дверь* (ср.: «*И я слышу звонок протяжный, / И я чувствую холод влажный...*» (1, 323)). Поскольку в действительности нарушены нормальные причинно-следственные связи, сам ход вещей, то образы-медиаторы наделяются магическими свойствами и становятся «участниками» мистических ритуалов. Ср.: «*Из тюремных ворот, / Из за Охтинских болот, / Путем нехоженным, / Лугом некошеным, / Сквозь ночной кордон, / Под пасхальный звон, / Незванный, / несуженый, – / Приди ко мне ужинать*» (1, 186).

Лирический субъект, осознавая фактически оккультный смысл, который обретают образы-медиаторы (особенно симптоматичный показатель мифологических метаморфоз – сравнение *двери с идолом*), свою задачу видит в том, чтобы вернуть им их изначальную *вещную* природу (ср.: «*Я голосую за: / То, чтоб дверью стала дверь, / Звонок опять звоном...*» (1, 256-257)), что подразумевает и восстановление нормального порядка вещей, возвращения пространству его онтологической целостности.

Особенно четко идея собирания пространства и времени просле-

живается в «Поэме без героя»⁸. Интеграционную функцию в распавшемся хаотическом мире берут на себя образы-медиаторы. Порог, к примеру, становится символом и прерванной жизни («Он – на твой пороги! / Поперек» (1, 334)) и точкой слома исторического времени («Оттого, что ко всем порогам / Приближалась медленно тень» (1, 332)). Лестница символизирует нисходящее движение: «Из года сорокового, / Как с башни, на все гляжу. / <...> Как будто перекрестилась / И под темные своды схожу» (1, 322)). Однако пространственное движение вниз – «под гробовые своды» – оказывается погружением в глубины памяти и воскрешением прошлого.

Центральным «пограничным» образом-медиатором оказывается в Поэме образ *окна*. Окно, с одной стороны, отделяет *внутреннее* пространство Фонтанного Дома от внешнего хаоса, стремящегося проникнуть вовнутрь («Твоего я не видела мужа, / Я, к стеклу прикивавшая стужа...» (1, 331)). С другой стороны, *окно* становится «каналом связи» прошлого, настоящего и будущего, и в этом качестве оно трансформируется в зеркало, которое выполняет функцию *окна*, но *окна* во *времени*. Зеркало магически соединяет в качестве образа-медиатора разные пространственно-временные пласты – Петербурга 1913-го года, т. е. прошлого («Петербургская повесть»), Ленинграда 1940 года, т. е. настоящего («Решка») и Ленинграда во время блокады, т. е. будущего («Эпилог»).

Почему, гадая на будущее в новогоднюю ночь 41-го года, героиня видит прошлое? Потому что канун 41-го года по законам зеркального отражения оборачивается кануном 14-го. Благодаря такой «зеркальной» обратимости дат, Ахматова в прошлом провидит будущее. Этой магической трансформации способствуют ритуальные манипуляции с зеркалом (обряд гадания), спрятанные глубоко в подтекст⁹. Именно зеркало как магический образ-медиатор¹⁰ обеспечивает свободное скольжение по оси времени, при котором будущее хранит свой прототип в прошлом, а прошлое содержит в себе «завязь» грядущих событий. Ср. панхроническую формулу, выведенную Ахматовой: «Как в прошедшем грядущее зреет, Так в грядущем прошлое тлеет — / Страшный праздник мертвой листвы» (1, 324).

Итак, образы-медиаторы не только структурируют художественное пространство Ахматовой, но и выполняют функцию топографических «узлов» лирического сюжета. В позднем же творчестве они, не теряя вещной конкретики, становятся символами, выражающими глубинные закономерности времени, истории и судьбы.

Примечания

1. Эпштейн М. Русская культура на распутье. Секуляризация и пере-

ход от двоичной модели к троичной // Звезда. – 1999. – № 1. – С. 202-220.

2. Лотман Ю. М. Понятие границы // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996. – С. 175-193.

3. Ахматова А. Сочинения в 2 т. Т. 1 / Сост., примеч. М. М. Кралина. – М., 1990. – С. 23. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.

4. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб., 2001. – С. 256.

5. Недоброво Н. В. Анна Ахматова // А. А. Ахматова: pro et contra / Сост., вступ. ст. и примеч. Св. Коваленко. – СПб., 2001. – С. 132.

6. Виноградов В. В. О символике А. Ахматовой // Литературная мысль. – Вып. 1. – Пг., 1922. – С. 91-138.

7. Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб., 2000. – С. 12-148.

8. Ср.: Тименчик Р. Д. К семиотической интерпретации «Поэмы без героя» А. Ахматовой // Труды по знаковым системам. VI. – Тарту, 1973.

9. См. подробнее: Кихней Л. Г. Мотив святочного гадания на зеркале как семантический ключ к «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Вестн. Моск. ун-та. – Сер. 9. Филология. – 1996. – № 2. – С. 27-37.

10. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект / Тр. по знаковым системам. Вып. XXII. – Тарту, 1988. – С. 6-20.

О. Е. Рубинчик (Санкт-Петербург)

«Но где мой дом...» Тема дома у Ахматовой

У Фазиля Искандера есть мысль о том, что существует «литература дома» («литература достигнутой гармонии») и «литература бездомья» («литература тоски по гармонии»). Так, Анна Ахматова – «поэт дома», а Марина Цветаева – «поэт бездомья».

«Литература дома, – замечает Искандер, – имеет ту простую человеческую особенность, что рядом с ее героями хотелось бы жить, мы под крышей дружеского дома, ты укрыт от мировых бурь, ты рядом с доброжелательными, милыми хозяевами. И здесь в гостеприимном и уютном доме ты можешь с хозяином дома поразмышлять и о судьбах мира, и о действиях мировых бурь.

Литература бездомья не имеет стен, она открыта мировым бурям,

она как бы испытывает тебя в условиях настоящей трагедии, ты заморожен, затянут видением бездны жизни, но всегда жить рядом с этой бездной ты не хочешь. Впрочем, это во многом зависит от характера читателя. <...>

Литература дома всегда гораздо более детализирована, поскольку здесь мир – дом и нельзя не пощупать и не назвать милую сердцу творца домашнюю утварь.

Литература бездомья ничего не детализирует, кроме многообразия своего бездомья, да и какие могут быть милые сердцу детали быта, когда дома нет¹.

Это утверждение действительно отчасти применимо к «двойчатке» Ахматова – Цветаева, но, как всегда бывает даже с плодотворными классификациями, при ближайшем рассмотрении картина оказывается сложнее².

Каков же дом в стихах «поэта дома»?

Значимость для Ахматовой образа дома была рано отмечена исследователями. Так, в 1921 г. Константин Мочульский рассматривал «архитектонические темы её лирики в направлении возрастающей сложности: камень – дом – город», показывал «связь души» с домом³. В 1922 г. Виктор Виноградов, классифицируя «группы символов» в творчестве Ахматовой, называл образ дома: этот образ, «расчлняясь, рождает представление о воротах, которое всегда в поэтическом сознании Ахматовой сопровождается очень резкою эмоциональною пульсацией, потому что с воротами, как с границей “родной страны”, ассоциированы наиболее жгучие из её поэтических видений»⁴. С тех пор отдельные аспекты темы дома в не раз появлялась в поле зрения специалистов⁵. Целиком этой теме посвящена обширная и содержательная статья Л. Г. Кихней и М. В. Галаевой «Локус “дома” в лирической системе Анны Ахматовой», опубликованная в 2005 г.⁶ Статья Кихней и Галаевой не была известна мне при написании данной работы в мае 2005 г. Отсутствие совпадений, при наличии пересечений в освещении темы, говорит о ее многоаспектности, не исчерпанной и с появлением этих работ.

В бытовом плане ситуация Ахматовой и Цветаевой была сходной: до революции обе не были «бездомны»; после революции обе были. Ахматова (1889–1966) отсчитывала свое «бездомье» от времени развода с Николаем Гумилевым в 1918 г.: «Уйдя от Гумилевых, я потеряла дом»⁷. Жизнь у подруги; у бывшего мужа (Владимира Шилейко); в квартире Николая Пунина в Фонтанном Доме, где на правах хозяйки оставалась прежняя жена; затем – в этой же квартире, но ставшей коммунальной, и уже не в роли

жены; во время войны – эвакуация в Ташкент, где одним из пристанищ Ахматовой было восьмиметровое помещение с надписью «Касса» и специальным окошком; по возвращении из эвакуации – жизнь у друзей, а затем нежеланное возвращение в Фонтанный Дом, откуда в 1952 г. их с Пуниными выселили по суду, т. к. флигель понадобился Институту Арктики и Антарктики; потом – совместное с Пуниными проживание на ул. Красной Коннице, на ул. Ленина, но на самом деле – жизнь между Ленинградом и Москвой, где старая Ахматова перебиралась от одних друзей к другим. Единственное «собственное жилье» – выбитая Ириной Николаевной Пуниной в 1955 г. на имя Ахматовой маленькая писательская дачка в Комарове, которую Ахматова называла Будкой; на самом деле дача принадлежала Литфонду⁸. Несколько раз в жизни Ахматова переживала периоды «клинического голода», как говорила она сама; с послереволюционных лет считалась «внутренней эмигранткой»; с 1925 г. по 1940 и с 1946 г. по 1956 г. ее стихи не печатались. И т. д., и т. п.

И все-таки слово «дом» – и как обозначение жилья, и как обозначение родины – было для нее очень важным. Оно упомянуто в поэзии Ахматовой около 100 раз. Почти всегда в прямом значении – как жилье, при этом очень часто речь идет именно о доме – не о квартире, не о комнате в коммуналке. Кроме слова «дом» в ее стихах встречаются слова «жилье», «жилище», «приют», «кров», «избушка», «хутор» и т. д., а также слова «комната», «келья», часто – «горница», «светлица»... Многие события в стихах Ахматовой связаны с домом, атрибуты домашнего быта существенны и там, где слово «дом» не названо.

Пожалуй, самый важный оттенок значения слова «дом» в стихах Ахматовой – родовое жилье. Ср.: «Дом – в народной культуре средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода (включая не только живых, но и предков). <...> Дом, сооруженный руками хозяина или его родителей, воплощает идею семьи и рода, связи предков и потомков»⁹.

Следы значения, отсылающего к началу начал – к народному представлению о доме, можно заметить почти во всех стихах Ахматовой, где звучит тема жилья, даже если это жилье весьма непохоже на русскую избу. Вот набросок, где Ахматова вспоминает петербургский дворец, который она называла «домом Волконских»¹⁰. В нем после революции размещался Агрономический институт, в котором Ахматова с осени 1920 г. по осень 1921 г. работала библиотекарем, как она говорила, «за дрова»:

... Я спала в королевской кровати,

Голодала, носила дрова...¹¹

Сравним эти строки с рассказом Михаила Зенкевича, навестившего Ахматову в библиотеке:

«Тут же, через коридор, ее комната с двумя высокими окнами, золоченым трюмо в простенке и большим камином. В комнате холодно, нет ни печи, ни “буржуйки”.

– Затопите, пожалуйста, камин и подайте нам какао, – отдает Ахматова распоряжение какой-то немолодой интеллигентной женщине, вероятно, ухаживающей за ней из любви к ее стихам.

Мы оба в пальто усаживаемся в кресла, от дыхания идет пар, но камин вспыхивает и празднично трещит сосновыми дровами, и в руках у нас дымятся поданные на подносе фарфоровые чашечки.

Да, она осталась все той же светской хозяйкой, как и в особняке в Царском!

– Это какао мне прислали из-за границы. Получили посылки я и Сологуб, и от кого-то совсем незнакомого. Ну, рассказывайте о себе.

По лицу Ахматовой, освещенному золотистым пламенем камина, проходят тени.

– Последние месяцы я жила среди смертей. Погиб Коля, умер мой брат и, наконец, Блок! Не знаю, как я смогла все это пережить!..

– Говорят, вы хотите ехать за границу?

– Зачем? Что я буду там делать? Они там все сошли с ума и ничего не хотят понимать»¹².

В строках стихов все острее, чем в воспоминаниях современника. Королева – или бездомная самозванка в чужом дворце, чужом родовом гнезде? Королева, которая сама носит дрова, как хозяйка крестьянского дома. Голодающая королева поэзии, которая осталась в бедствующей стране, когда настоящие владельцы дворцов ее покинули (или сгинули). набросок был сделан 13 августа 1960 г., к очередной годовщине ждановского постановления. После приведенных строк идут такие:

Там еще от похвал и проклятий

Не кружилась моя голова...

Верность России, Петербургу, «родовому жилью». В стихотворении «Петроград, 1919» Ахматова писала:

В кругу кровавом день и ночь

Долит жестокая истома...

Никто нам не хотел помочь

За то, что мы остались дома,

За то, что город свой любя,

А не крылатую свободу,

Мы сохранили для себя

Его дворцы, огонь и воду...

Предмет этой работы – прежде всего, дом у Ахматовой в сопоставлении с народными представлениями о доме, в основном, славянскими, хотя многие стороны этих представлений древнее и шире славянства.

В конце жизни, подводя итоги своего творчества, Ахматова набросала в записной книжке несколько тем для будущих исследователей ее творчества. Под вторым номером ? тема «Ахматова и фольклор»¹³. Можно не сомневаться, таким образом, что взаимоотношения поэзии Ахматовой с народным творчеством и миром народных представлений были существенны и неслучайны.

В 1910-е гг., когда Ахматова начинала как поэт, русский фольклор и русское народное искусство были предметом интереса и даже моды, источником, питавшим многие произведения искусства и литературы рафинированного общества. Но обращение Ахматовой к фольклору нельзя объяснить только общим поветрием. Скорее, это одно из проявлений ее устремленности к корням мировой культуры, к началам, от которых все пошло, к праосновам, прасюжетам, на которых только и строится вся дальнейшая культура. В этом смысле обращение, например, к античности и к русскому народному творчеству стоят в одном ряду. И, кстати, истоки собственной биографии Ахматова возводила к обоим началам. Вспоминала развалины античного города Херсонеса, возле которого провела в детстве не одно лето, вспоминала и свою няню (как же русский поэт без няни): «Нянька “калуцкая” – Татьяна Ритивкина говорила обо мне: “Это перец будет”, “Наши дела как сажа бела” и “Отворотясь не насмотришься”»¹⁴. Народный быт, народное мировидение были для Ахматовой как бы домом – в искандеровском смысле. Не случайно она всегда указывала: «В ночь моего рождения справлялась и справляется древняя Иванова ночь – 23 июня»¹⁵. При этом она смещала даты, называя дату Ивановой ночи по старому стилю, а дату своего рождения – по новому (по старому стилю это 11 июня).

Значительное время своей жизни Ахматова провела в условиях, довольно близких к исконно народному, деревенскому быту.

«Основным строительным материалом у восточных славян (за исключением южных районов) было дерево, – пишет Альберт Байбу-рин. – Особая роль дерева в повседневной жизни славянских народов позволила К. Мошинскому прийти к заключению, что славяне до последнего времени жили в “деревянном веке”, причем это утверждение представляется справедливым не только в отношении практической, утилитарной роли дерева <...> но и в связи со специфическим положением деревьев в различного рода идеологических построениях. Достаточно вспомнить роль деревьев в тотемических классификациях многих народов...»¹⁶.

Вот как вспоминала Ахматова о своем рождении: «Родилась я на даче Саракини (Большой Фонтан, 11-я станция паровичка) около Одессы. Дачка эта (вернее, избушка) стояла в глубине очень узкого и идущего вниз участка земли – рядом с почтой. Морской берег там крутой, и рельсы паровичка шли по самому краю.

Когда мне было 15 лет и мы жили на даче в Лустдорфе, проезжая мимо этого места, мама предложила мне сойти и посмотреть на дачу Саракини, которую я прежде не видела. У входа в избушку я сказала: “Здесь когда-нибудь будет мемориальная доска”. Я не была тщеславна. Это была просто глупая шутка. Мама огорчилась: “Боже, как я плохо тебя воспитала”, – сказала она»¹⁷. Вспоминая «глупую шутку», Ахматова ясно указала место, которое в будущем должно быть отмечено как памятное, причем слова «избушка» и «земля» здесь так же важны, как и фраза о крутом морском берегу (ср. ее слова о памятнике в «Реквиеме»: «Ни около моря, где я родилась»).

Деревянными были и многие другие дома, в которых доводилось жить Ахматовой в детстве и юности. Одному из царскосельских домов своего детства она посвятила большую заметку с развернутым описанием, с предысторией: «...Этому дому было сто лет в 90-х годах XIX века, и он принадлежал купеческой вдове Евдокии Ивановне Шухардиной. <...> Старики говорили, что в этом доме “до чугулки”, то есть до <18>38 года, находился заезжий двор или трактир. Расположение комнат подтверждает это. Дом деревянный, темно-зеленый, с неполным вторым этажом (вроде мезонина) <...> Переулок этот бывал занесен зимой глубоким, чистым, не городским снегом, а летом пышно заросал сорняками, репейниками, из которых я в раннем детстве лепила корзиночки, роскошной крапивой и великолепными лопухами <...> По одной стороне этого переулка домов не было, а тянулся, начиная от шухардинского дома, очень ветхий, некрашенный дощатый глухой забор...»¹⁸. Дом Шухардиной, как и находившийся поблизости неболь-

шой деревянный дом Гумилевых, который Зенкевич назвал особняком, не имели никаких архитектурных украшений и выглядели вполне заурядно.¹⁹ Ахматова описывала недворцовую часть Царского Села как глухую провинцию с простым, грубым бытом. И семья Горенко, при всей специфике дворянского существования, жила в довольно простой обстановке. Вновь возвращаясь в воспоминаниях к дому Шухардиной, Ахматова писала: «Анина комната: окно на Безымянный переулок. ... <...> Кровать, столик для приготовления уроков, этажерка для книг. Свеча в медном подсвечнике (электричества еще не было). В углу – икона. Никакой попытки скрасить суровость обстановки безд<елушками>, выш<ивками>, откр<ытками>»²⁰. И дом Шухардиной, и дом Гумилевых вполне можно представить себе как небогатую усадьбу где-нибудь в сельской местности.

Но настоящее знакомство Ахматовой с сельской русской жизнью произошло, конечно, не в Царском Селе, а в имении Гумилевых Слепнево в Тверской губернии, где Ахматова бывала каждое лето с 1911 по 1917 г.²¹: «Это неживописное место: распаханные ровными квадратами на холмистой местности поля, мельницы, трясины, осушенные болота, “воротца”, хлеба, хлеба...»²²; «Бабы выходили в поле на работу в домотканых сарафанах, и тогда старухи и топорные девки казались стройнее античных статуй. <...> Один раз я была в Слепнево зимой. Это было великолепно. Все как-то вдвинулось в XIX век, чуть ли не в пушкинское время. Сани, валенки, медвежьих полости, огромные полушубки, звенящая тишина, сугробы, алмазные снега»²³. Дом в Слепнево тоже был деревянным²⁴. Как и упомянутые царскосельские дома, он вошел в ахматовские стихи (1917):

Течет река неспешно по долине,
Многооконный на пригорке дом.
А мы живем, как при Екатерине:
Молебны служим, урожая ждем...

Деревянное – деревенское – древнее, историческое или даже искомное, причастное к вечному – такую цепочку представлений можно выстроить, обращаясь к ахматовским стихам, воспоминаниям и т. д. Убедительная иллюстрация – стихотворение 1943 г. «Под Коломной»:

... Все бревенчато, дощато, гнуто...
Полноценно цедится минута
На часах песочных. Этот сад

Всех садов и всех лесов дремучей,
И над ним, как над бездонной кручей,
Солнца древнего из сизой тучи
Пристален и нежен долгий взгляд.

Ахматова писала эти стихи в Ташкенте, вспоминая усадьбу Шервинских, где она несколько раз гостила: известному врачу Василию Шервинскому в виде исключения было оставлено, в качестве дачи, его бывшее имение – подмосковные Старки. Недалеко от Старков находится Коломна – место, значимое для Ахматовой благодаря историческим событиям («По той дороге, где Донской / Вел рать великую когда-то...», 1956). Писатель Сергей Шервинский с удивлением заметил, что Ахматова «прошла мимо той каменной стихии, которой отмечены многие, если не все строения Коломенского района, обильного белым песчанником»: стихотворение «Под Коломной» «ставит акцент на “деревянность” усадьбы <...> Образ деревянной стройки мог возникнуть у Ахматовой только от некоторых побочных впечатлений: у нас на дворе имелся второй, маленький деревянный домик о двух комнатах. <...> Кстати, и сени, вводящие в каменный дом, были действительно деревянными, так же как вторая крытая, заплетенная виноградом терраса на другой стороне дома»²⁵.

И в каменном Петербурге Ахматова отмечала элементы деревянной архитектуры. В мемуарной заметке «Город» она писала о Петербурге своего детства и своей молодости: «Тогда еще было много великолепных деревянных домов (дворянских особняков) на Каменноостровском проспекте и вокруг Царскосельского вокзала. Их разобрали в 1919 году»²⁶.

Деревянным был единственный «собственный» дом Ахматовой – комаровская Будка (по словам Наталии Ильиной, «полторы комнаты и кухня»²⁷). Комаровский дом, Ахматовой не описанный, оказался сердцем многих стихов, полных комаровских (финско-русских) реалий.

Приметы «деревянного века» у Ахматовой – это не только деревни, села, не только «домик деревянный».

Иду по тропинке в поле
Вдоль серых сложенных бревен...
(«Безвольно пощады просят...», 1912)

И яркий загорается огонь
На башенке озерной лесопильни.
(«Я научилась просто, мудро жить...», 1912)

«Платформы, бревна, листья, облака...»
(«Борис Пастернак», 1936)

Здесь не древние клады,
А дощатый забор...
(«Царскосельская ода», 1961)

Даже говоря о тетради со стихами, Ахматова помнит о ее древесном происхождении:

Как ты молила, как ты жить хотела,
Как ты боялась едкого огня!
Но вдруг твоё затрепетало тело,
А голос, улетаая, клял меня.
И сразу все зашелестели сосны...
(«Сожженная тетрадь», 1961)

Скрип корабельных мачт и скрип деревьев для Ахматовой – одно:

И в темном саду между старых лип
Мачт корабельных слышится скрип.
(«В городе райского ключаря...», 1917)

В душистой тени между царственных лип
Мне мачт корабельных мерещится скрип.
(«Летний сад», 1959)

О древесной основе мира в стихах Ахматовой напоминают и «дубовый стол», и «укладки», расписанные «рукой любовной кустаря», и «Как в трапезной – скамейки, стол, окно», и «ветхие скворешни», и ворота, заборы, мостики, беседки, сани, телеги, лодки... И, наконец, «дубовая доска» гроба, гроб – «сосновая кровать»; гробы, в народных представлениях, – посмертные деревянные дома.

Кому-то желтый гроб несут,
Счастливый кто-то будет с Богом,
А я забочусь о немногом,
И тесен мой земной приют. (1914)

Если же вспомнить об особой значимости деревьев у славян, то надо сказать, что мир Ахматовой наполнен парками, садами и лесами,

что в ее стихах названы по именам многие виды деревьев и что она «знала в лицо», помнила некоторые отдельные деревья, так или иначе связанные с ее биографией. Деревья у Ахматовой – это особая тема²⁸, поэтому ограничусь лишь кратким перечислением. Ели и тополя упомянуты Ахматовой более десяти раз, часто упоминаются липы, ивы, березы и клены, а также сосны, кедры, дубы, сирень, есть упоминания о кипарисе, оливе, бузине, черемухе, гранате и персике, о вязе, черешне, вишне, чинаре, можжевельнике, рябине. Есть стихи, посвященные именно деревьям: «Ива», «Сосны». Если же к списку деревьев добавить кусты, то – очень значим шиповник (см. цикл «Шиповник цветет»), есть малина, жасмин и т. д. Ахматовские деревья живые и часто антропоморфные: «Взволнованные кедры», «Другие ивы что-то говорят», «И первыми в танец вступают березы», «И как будто отбывшая срок / Ковылявшая в поле береза, / И огромных библейских дубов / Полуночная тайная сходка», «А одна сумасшедшая липа / В этом траурном мае цвела», «А после подслушать у леса, / У сосен, молчалиниц на вид» и т. д. Как подметил Роман Тименчик, ахматовские деревья нередко нарушают границу дома / сада (парка, леса)²⁹: «И ворвалась серебряная ива / Седым великолепием ветвей», «Что ломаются в комнату липы и клены, / Гудит и бесчинствует табор зеленый», «Где, свидетель всего на свете, / На закате и на рассвете / Смотрит в комнату старый клен, / И, предвидя нашу разлуку, / Мне иссохшую черную руку, / Как за помощью тянет он». Соединяя в стихах христианское и языческое начало (подобно их соединению в народных религиозных представлениях), Ахматова создала почти тотемные образы:

В каждом древе распятый Господь...
(1946)

А сожженный луной тополек
Тянет к небу распятые руки...
(«Отрывок», 1960-е)

Поэта Ахматова называет «собеседником роц» («Борису Пастернаку», II, 1960).

Итак, значительная часть мира Ахматовой – это природный мир и мир народной культуры, близкий природному. В нем все еще царит «деревянный век»: дома, будь это барский дом или дом крестьянский, – деревянные; быт, реальный или стилизованный, – сельский или близкий сельскому. О сельском характере дома в стихах Ахматовой напоми-

нает многое. Крыльцо:

... И на ступеньки встретить
Не вышли с фонарем.
В неверном лунном свете
Вошла я в тихий дом. (1913)

Притихший парк, китайскую беседку
И дома круглое крыльцо.
(«Господь немилостив к жнецам и садоводам...», 1915)

Долетают редко вести
К нашему крыльцу...
(«Далеко в лесу огромном...», 1915)

Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему.
(«Небывалая осень построила купол высокий...», 1922)

Как будто друг от века милый
Всходил со мною на крыльцо.
(«Тот город, мной любимый с детства...», 1929)

Кто же бродит опять у крыльца
И по имени нас окликает?
(«Мартовская элегия», 1960)

Порог:

Приду и стану на порог,
Скажу: «Отдай мне мой платок!»
(«Со дня Купальницы-Аграфены...», 1913)

Зачем же в ночи перед темным порогом
Ты медлишь, как будто бы счастьем томим?
(«Ты мне не обещан ни жизнью, ни Богом...», 1915)

Только сяду на пороге³⁰,
Там еще густая тень.
(«Небо мелкий дождик сеет...», 1916)

Не оттого, совсем не оттого
Я на пороге встретила его.
(«Измена», 1944)

Дверь, в которую стучат или которую не запирают:

Ах, дверь не заперала я,
Не зажигала свеч...
(«Белой ночью», 1911)

И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу.
(«Я научилась просто, мудро жить...», 1912)

Горница или светлица:

Промолвил, войдя на закате в светлицу...
(«Был он ревнивым, тревожным и нежным...», 1914)

Снова мне в прохладной горнице
Богородицу молить...
(«Мне не надо счастья малого...», 1914)

В темной горнице плакали дети,
У божницы свеча оплыла.
(«Реквием», 1935)

И, придя в свою светлицу,
Застонала хищной птицей <...>
Как взглянул в мое лицо,
Встал и вышел на крыльцо...
(«Сказка о черном кольце», 1917–1936)

Спьяну ли ввалится в горницу слава,
Бьет ли тринадцатый час?
(«Что нам разлука? – Лихая забава...», 1959)

Окно, в которое заглядывает луна или солнце и в которое видны
сад, лес, тропинка, дорога, – реалии прежде всего сельской местности:

Каждый вечер подносят к окну

Мое кресло. Я вижу дороги.
(«Приходи на меня посмотреть...», 1912)

Гляжу весь день из круглого окошка:
Белеет потеплевшая ограда,
И лебедою заросла дорожка,
А мне б идти по ней – такая радость.
(«И жар по вечерам, и утром вялость...», 1913)

За узором дымных стекол
Хвойный лес под снегом бел.
Отчего мой ясный сокол
Не простившись, улетел? (1913)

Это – теплый подоконник
Под черниговской луной...
(«Про стихи Нарбута», 1940)

Когда лежит луна ломтем чарджуйской дыни
На краешке окна, и духота кругом,
Когда закрыта дверь... (1944)

И тень заветнейшего кедра
Перед запретнейшим окном...
(«Приморские порывы ветра...», 1963)

Далеко не всегда за подобными описаниями стоят подлинные сельские реалии, но – таков мир ахматовской героини (по крайней мере, в некоторых ее ипостасях).

Взглянув на цитаты, связанные с темой дома у Ахматовой, задумаешься, а действительно ли «рядом с ее героями хотелось бы жить».

Да, Ахматова – «поэт дома». Родовое жилье для нее – бесспорная ценность. Но что происходит с домом в ее стихах и что происходит с хозяевами?

В ранних стихах еще можно найти случаи изображения дома, домашнего уклада как гармонии:

Молюсь оконному лучу –
Он бледен, тонок, прям.
Сегодня я с утра молчу,

А сердце – пополам.
На ручке мой
Позеленела медь.
Но так играет луч на нем,
Что весело глядеть.
Такой невинный и простой
В вечерней тишине,
Но в этой хранине пустой
Он словно праздник золотой
И утешенье мне. (1910)

Но даже в этом стихотворении, где много света и дом подобен храму, гармония не безусловна: хранина – пуста, героиня одинока, «сердце – пополам». Ср.:

Весенним солнцем это утро пьяно,
И на террасе запах роз слышней,
<...>
И в глубине аллеи арка склепа.
(«Обман», I, 1910)

Твой белый дом и тихий сад оставлю.
Да будет жизнь пустынно и светла. (1913)

Ведь где-то есть простая жизнь и свет,
Прозрачный, теплый и веселый...
Там с девушкой через забор сосед
Под вечер говорит, и слышат только пчелы
Нежнейшую из всех бесед.

А мы живем торжественно и трудно
И чтим обряды наших горьких встреч... (1915)
Из памяти твоей я выну этот день,
Чтоб спрашивал твой взор
беспомощно-туманный:

Где видел я персидскую сирень,
И ласточек, и домик деревянный?

О, как ты часто будешь вспоминать
Внезапную тоску неназванных желаний

И в городах задумчивых искать
Ту улицу, которой нет на плане!.. (1915)

Гармонию «домашнего», уютного существования нарушают не только обстоятельства, но и нечто во внутреннем мире самой героини, в ее способе мировидения. Одно из ее стихотворений 1914 г. называется «Белый дом», оно описывает дом героини, а заканчивается словами

И, видно, никто не знает,
Что белого дома нет.

Чем дальше, тем реже возникает у Ахматовой образ светлого дома. Темный дом появляется с самого начала:

Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
(Песня последней встречи», 1911)

А в конце пути Ахматова скажет:

И по собственному дому
Я иду, как по чужому,
И меня боятся зеркала.
Что в них. Боже, Боже! –
На меня похоже...
Разве я такой была? (1960-е)

«Важнейшая функция дома – защитная», – считают фольклористы и этнографы. – «Дом» противопоставлен окружающему миру как пространство закрытое – открытому, безопасное – опасному, внутреннее – внешнему»³¹. О древесной основе мира в стихах «Дом представляет собой самостоятельное замкнутое пространство, ограниченное от внешнего мира. Особо существенной является верхняя граница, т. е. крыша <...> Крыша – покров, защита дома сверху, подвергающаяся воздействию внешнего мира...»³² По словам Искандера, именно такому дому подобна ахматовская поэзия: «... Мы под крышей дружеского дома, ты укрыт от мировых бурь». Но так ли уж надежно в данном случае «укрытие»?

Под крышей промерзшей пустого жилья

Я мертвенных дней не считаю... (1915)

Что ни дом – в болото щель.
Под дырявой крышей стынем,
А в подвале – шепот вод...

(«Здравствуй, Питер! Плохо, старый...», 1922)

В том-то и дело, что ахматовский дом ненадежен. Даже когда выглядит крепким, древним, едва ли не вечным, как, например, в уже приводившихся строках о многооконном доме на пригорке. «Варенье варим, урожая ждем», – писала Ахматова летом 1917 г. в Слепневе. Как отметил Тименчик, стихи эти – шутка, Ахматова «вполне сознательно передала здесь реальность лета 1917 года, но только особым методом – методом поэтической иронии».³³ Это становится очевидным, если сравнить стихи с ее письмами того времени:

«22 июля 1917 года: “Деревня – сущий рай. Мужики клянутся, что дом (наш) на их костях стоит, выкосили наш луг, а когда для разбора этого дела приехало начальство из города, они слезно просили «матушка барыня, простите, уж это последний раз!» Тоже социалисты. <...>”

31 июля 1917: “Приехать в Петербург тоже хочется и в Аполлоне побывать! Но крестьяне обещали уничтожить Слепневскую усадьбу 6 августа, потому что это местный праздник и к ним приедут «гости». Недурной способ занимать гостей. Я хожу дергать лен и пишу плохие стихи”».³⁴

Мало того, что дом подвержен нападениям снаружи, – беда живет внутри него:

Здесь все то же, то же, что и прежде,
Здесь напрасным кажется мечтать.
В доме у дороги непроезжей
Надо рано ставни запирать.

Тихий дом мой пуст и неприветлив,
Он на лес смотрит одним окном.
В нем кого-то вынули из петли
И бранили мертвого потом.

Был он грустен или тайно-весел,
Только смерть – большое торжество.

На истертом красном плюше кресел
Изредка мелькает тень его.

И часы с кукушкой ночи рады,
Все слышней их четкий разговор.
В щелочку смотрю я: конокрады
Зажигают под горой костер.

И, пророча близкое ненастье,
Низко, низко стелется дымок.
Мне не страшно. Я ношу на счастье
Темно-синий шелковый шнурок.

Май 1912, Флоренция

В этом тексте как будто сознательно собраны народные приметы неблагополучия. Дом нельзя строить, где раньше проходила дорога³⁵, а здесь он стоит «у дороги непроезжей». Окна должно быть три, а здесь одно. Ср.: «В русских и украинских причитаниях гроб противопоставляется дому как темное помещение без окон или с единственным окном».³⁶ Окно смотрит на лес, откуда может прийти опасность. Ср.: «Непосредственным выражением противопоставления “дом” – “лес” является, например, поверье, зарегистрированное в Тульской губ., согласно которому “девушек и детей лешие могут похищать. Девушек они берут себе в жены. Берут в жены и женщин, живущих распутно”»³⁷. В стихотворении вместо нечистой силы – конокрады. Этот темный дом, окна и дверь которого плотно заперты, подобен гробу тем больше, что в нем произошло несчастье. Причем не просто смерть, а самоубийство, что по народным представлениям означает, что умерший относится к «мертвякам» или «заложным покойникам»: «Это покойники нечистые, недостойные уважения и опасные. Все они доживают за гробом свой, положенный им при рождении век или срок жизни, т. е. после своей насильственной смерти живут еще столько времени, сколько они прожили бы на земле, если бы смерть их была естественной. Живут заложники <...> близко к людям: на месте своей несчастной смерти или же на месте своей могилы. <...> Они часто показываются живым людям и при этом почти всегда вредят им. <...> они по самому роду своей смерти делаются как бы работниками и подручными дьявола и чертей. <...>»³⁸ Согласно народным поверьям, дом нельзя строить там, где произошло несчастье, а значит, это место всегда будет «проклятым». Время действия в стихотворении – вечер, преддверие ночи, когда действует нечистая сила и лихой человек. И ко всему еще низко стелящийся

дымок пророчит «близкое ненастье».

Поразительно и одновременно характерно для Ахматовой, что это стихотворение создано в условиях, совершенно противоположных тем, которые в нем описаны, – во время путешествия по Италии, во Флоренции. И до большей части мировых и личных бед. Оно пророчит «близкое ненастье», а не описывает реальность.

Изначальную и всегдашнюю готовность Ахматовой к бедам можно увидеть, обратившись, в частности, к образу ворот в ее стихах:

«Ты с кем на заре целовалась,
Клялась, что погибнешь в разлуке,
И жгучую радость таила,
Рыдая у черных ворот?
Кого ты на смерть проводила,
Тот скоро, о, скоро умрет».
(«Три раза пытаться приходила...», 1911)

Оттого ль его сон безмятежен и мирен,
Что я здесь у закрытых ворот,
Иль уже светлоокая, нежная Сирина
Над царевичем песню поет?
(«Ты поверь, не змеиное острое жало...», 1912)
Помню древние ворота
И конец пути –
Там со мною шедший кто-то
Мне сказал: «Прости...»
(«Черная вилаьсь дорога...», 1913)

Плотно заперты ворота,
Вечер черен, ветер тих.
Где веселье, где забота,
Где ты, ласковый жених?
(«Сразу стало тихо в доме...», 1917)

Лишь ветер каменного века
В ворота черные стучит.
(«И мнится – голос человека...», 1917)

И увидел месяц лукавый,
Притаившийся у ворот,

Как свою посмертную славу
Я меняла на вечер тот... (1946)

Или забыты, забыты, за... кто там
Так научился стучать?
Вот и иди мне обратно к воротам
Новое горе встречать.
(«Что нам разлука? – Лихая забава...», 1959)

И смертные врата
Меня принять готовы.
(«Ни вероломный муж, ни трепетный жених...», 1960)

Беспамятна лишь жизнь – такой не назовем
Ее сестру – последняя дремота.
В назначенный вчера, сегодня входит дом,
И целый день стоят открытыми ворота. (1964)

Ворота – граница между своим (двор, дом) и чужим пространством, первая «стена» защиты. У Ахматовой же ворота если и защищают, то – чужое пространство («Что я здесь, у закрытых ворот»), а не свое. Возле ворот происходит разлука, часто чреватая гибелью. В ворота ломится беда – и спасения от нее нет. Наконец, ворота стоят открытыми – в ожидании беды и смерти; здесь соединяются зрительный образ ворот и метафора – «смертные врата». Ср. приглашение смерти войти в открытую дверь:

Я потушила свет и отворила дверь
Тебе, такой простой и чудной.
(«Реквием», 1939)

Стены, окна, двери у Ахматовой, если они не превращаются в знаки «заточенья» («От подушки приподняться нету силы, / А на окнах частые решетки»), тоже не защищают:

А здесь уж белая дома крестами метит
И кличет воронов, и вороны летят.
(«Чем хуже этот век предшествующих? Разве...», 1919)

Слух чудовищный бродит по городу,

Забирается в дома, как тать... (1922)

Уводили тебя на рассвете,
За тобой, как на выносе, шла...
(«Реквием, 1935)

Мотив незащитности дома был многократно усилен в поэзии Ахматовой событиями постреволюционной эпохи: гибелью Николая Гумилева, совершившимися на ее глазах арестами Льва Гумилева и Николая Пунина и т. д.:

Поглотила любимых пучина,
И разграблен родительский дом.
(обращенный к Цветаевой «Поздний ответ», 1940, 1961)

Как идола, молю я дверь:
«Не пропускай беду!»
Кто воеет за стеной, как зверь,
Кто прячется в саду?
(«На стеклах нарастает лед...», 1945)

Ср.: «Закрытая дверь обеспечивает замкнутость дома и безопасность находящегося внутри (закрытую изнутри дверь в фольклорном мире нельзя открыть снаружи)»³⁹; «...на Украине, вставляя дверную раму, говорили: “Двери, двери! Будьте вы на заперти злomu духови и ворови”, – и делали топором знак креста»⁴⁰.

В народном представлении о доме «особое значение придается запорам, которые призваны регламентировать связь с внешним миром. Отсюда огромное число загадок, пословиц, примет о замках, засовах, ключах, отражающих их охранную функцию...»⁴¹. Для творчества Ахматовой слова «замок», «запор» не характерны, но в 1940 г. она пишет стихотворение, в котором магическими свойствами поэзии пытается восстановить защитные свойства двери и замка:

В лесу голосуют деревья.
Н<иколай> З<аболоцкий>
И вот, наперекор тому,
Что смерть глядит в глаза, –
Опять, по слову твоему,
Я голосую за:

То, чтоб дверью стала дверь,
Замок опять замком,
Чтоб сердцем стал угрюмый зверь
В груди... А дело в том,
Что суждено нам всем узнать,
Что значит третий год не спать,
Что значит утром узнавать
О тех, кто в ночь погиб. (1940)

В 1944 г. Ахматова создает стихотворение «Стеклянный звонок», начало которого напоминает загадку, а конец – заклинание:

Стеклянный звонок
Бежит со всех ног.
Неужто сегодня срок?
Постой у порога,
Подожди немного,
Меня не трогай
Ради Бога!

Что за «стеклянный звонок» (или почему звонок – стеклянный), остается не вполне ясным, это как бы нуждается в разгадывании.⁴² Вероятно, для Ахматовой была важна аллюзия на фольклорную форму загадки, с ее традицией изображать дом как своего рода крепость.⁴³

Дом в ахматовских стихах обладает свойством повышенной проницаемости для разного рода инобытия.

Там тень моя осталась и тоскует,
В той светло-синей комнате живет,
Гостей из города за полночь ждет
И образок эмалевый целует.
И в доме не совсем благополучно:
Огонь зажгут, а все-таки темно...
Не оттого ль хозяйке новой скучно,
Не оттого ль хозяин пьет вино
И слышит, как за тонкою стеною
Пришедший гость беседует со мною? (1917)

Тень живой, но покинувшей дом героини продолжает вести «за тонкою стеною» прежнюю жизнь – рядом с новой «хозяйкой», которой «скучно» – в том смысле, в каком это слово искони употреблялось

в народном языке: речь идет о тоске, в другом стихотворении «выпившей кровь» героини.

Живя в Ташкенте в комнате, где до нее жила Елена Сергеевна Булгакова, Ахматова напишет:

В этой комнате колдунья
До меня жила одна:
Тень ее еще видна
Накануне новолунья,
Тень ее еще стоит
У высокого порога,
И уклончиво и строго
На меня она глядит.
Я сама не из таких,
Кто чужим подвластен чарам,
Я сама... Но, впрочем, даром
Тайн не выдаю своих.

(«Хозяйка», 1943)

Стихия «колдовства» выпущена на волю, и, хочет или не хочет того героиня Ахматовой, в ее доме почти всегда «не совсем благополучно»⁴⁴, даже тогда, когда для этого, кажется, нет внешних оснований. После гибели первого мужа Ахматова написала стихотворение, в котором вспоминала царскосельский дом Гумилевых мирного, счастливого времени⁴⁵:

Н. Г.

В том доме было очень страшно жить,
И ни камина свет патриархальный,
Ни колыбелька нашего ребенка,
Ни то, что оба молоды мы были,
Насмешливы и дерзки, и удача
От нашего порога ни на шаг
За все семь лет не смела отойти,
Не уменьшало это чувство страха.
И я над ним глумиться научилась:
Поддразнивала тайного жильца
И оставляла крошки на тарелке
Для тех, кто ночью тяжело ступал
По лестнице, царапался у двери
И тихо трогал клавиши рояля,
В то время как, забившись в дальний угол

Встревоженного дома, друг на друга
Мы помертвевших глаз не поднимали.
И ты молил меня: «Не вызывай
Того, кого прогнать не можешь!»

.....

Теперь ты там, где знают все, скажи:
Что в этом доме жило кроме нас? (1921)

Здесь камин играет роль печи – языческого сакрального центра дома. В народных представлениях о доме проявлялось двоеверие: другим, христианским, центром дома был красный угол с иконами.⁴⁶ В стихотворении он не упомянут, а камин и колыбелька ребенка, молодость и удачливость хозяев не способны победить живущее в доме «неблагополучие». Все пространство дома обжито незримой потусторонней силой, которая ближе всего к домовому. Поведение этой силы описано весьма подробно. Ср. другой вариант того же стихотворения:

...И я над ним смеяться научилась
И оставляла капельку вина
И крошки хлеба для того, кто ночью
Собакою царапался у двери
Иль в низкое заглядывал окошко,
В то время как мы за полночь старались
Не видеть, что творится в зазеркалье,
Под чьими тяжеленными шагами
Стонали темной лестницы ступеньки,
Как о пощаде жалостно моля.
И говорил ты, странно улыбаясь:
«Кого *они* по лестнице несут?»

Домового славяне представляли себе по-разному: «1) домовый дух атропоморфного вида, опекун семьи и всего хозяйства, способствующий благополучию скота; 2) нечистая сила, вредоносный дух, черт, поселившийся в доме, от которого старались избавиться; 3) приходящий по ночам в свой дом покойник, дух умершего родственника» и т. д.⁴⁷ Часто домовый совмещал в себе качества доброго и злого духа, в зависимости от поведения хозяев: «Домовой строго следит за нравственностью членов семьи. Он не терпит сквернословия, неприличного поведения. “Если же хата остается на ночь невыметенной, то ангел не посетит ее и домовый беспрепятственно начинает шалить, оборачи-

вать скамьи, набрасывается на спящих и душит их”. “Домовой любит те семьи, в которых живут в полном согласии, и тех хозяев, которые бережно относятся к своему добру, которые в чистоте и порядке содержат свой дом и двор”⁴⁸. Вряд ли семья Анны Андреевны и Николая Степановича Гумилевых могла быть причислена к семьям, живущим «в полном согласии» и в соответствии со старыми представлениями о добрых нравах. Тем естественнее в стихотворении попытка героини (близкой автору) «задобрить» домового. Ср. народные наставления в похожей ситуации: «Старушка говорит: “Придешь домой, отрежь горбушку хлеба, посоли яе и налей в чаго-нибудь воды (ну, в стакан). И спустись в подпол. В передний угол под стол постанови это все и скажи: «Батюшка-буканушка, вот тебе яда и вода. Ешь и пей, люби нас и нашу скотину»”. Он все это исполнил – все и направилося»⁴⁹; «Когда в новый дом едешь, у домового надо попроситься, чтоб поберег с малым детушкам с малолетушкам:

Хозяин и хозяйошка,
Пустите меня, рабу Анну,
Переночевать в этом доме
И дайте мне покой.

По всем углам поклонюсь. “Хозяин” со своей семьей живет...»⁵⁰; «Як повэчэралі, нэхай што не дойілы, – нэхай ночуе <т. е. остается на столе на ночь> для домовика»⁵¹.

Домовой «обнаруживает свое присутствие в доме звуками. Все виды ночных домашних звуков (шорох, треск, топот, шаги, скрип, вой, плач, вздох, стон, свист и т. п.) приписывались <...> антропоморфному домовому...»; «Перед бедою, например, перед покойником, пожаром, он окликает хозяев, плачет и стонет под полом»⁵². Предсказание беды – главная функция названного духа в стихотворении «В том доме было очень страшно жить...». Происходит, видимо, что-то вроде репетиции этой беды. Образ домового сливается с образами умерших предков, и они несут по лестнице того, кому предстоит смерть – «Н. Г.».

Домовые присутствуют в стихотворении 1936 г. о Фонтанном Доме, которое обращено к Николаю Пунину:

От тебя я сердце скрыла,
Словно бросила в Неву...
Прирученной и бескрылой
Я в дому твоём живу.

Только... ночью слышу скрипы.
Что там – в сумраках чужих?
Шереметевские липы...
Переключка домовых...
Осторожно подступает,
Как журчание воды,
К уху жарко приникает
Черный шепоток беды –
И бормочет, словно дело
Ей всю ночь возиться тут:
Ты уюта захотела,
Знаешь, где он – твой уют?

Это единственное ахматовское стихотворение, где дух дома (здесь – уже чужого, отчужденного) назван по имени и звучит его бормотание, его шепоток.

Видимо, этот же дух в виде кошки встречает героиню в стихотворении «Подвал памяти» (1940), где под вынесенной в заглавие метафорой скрывается воспоминание о подвале, в котором в начале 1910-х гг. находилось литературно-художественное кабаре «Бродячая собака»:

... Когда спускаюсь с фонарем в подвал,
Мне кажется – опять глухой обвал
За мной по узкой лестнице грохочет.
<...>
Но я касаюсь живописи стен
И у камина греюсь. Что за чудо!
Сквозь эту плесень, этот чад и тлен
Сверкнули два живые изумруда.
И кот мякнул. Ну, идем домой!
Но где мой дом и где рассудок мой?⁵³

Ср.: «По поверьям, Д<омовой> мог превращаться в кошку, собаку, крысу или лягушку»⁵⁴; «Из своего дома уходят и говорят [при новоселье]: “Домовой, иди со мной!” <...> [В новую избу приглашали домового]:

Дедушко домовой,
Иди со мной домой»⁵⁵

Бедой в том, что героине стихотворения некуда позвать домового, брошенного в старом доме.

Проникновение духа, подобного домовому, из «того света» в «этот» связано с крайним истончением границы, «стены» между двумя мирами в периоды бед и смертей:

Страх, во тьме перебирая вещи,
Лунный луч наводит на топор.
За стеною слышен стук зловещий –
Что там, крысы, призрак или вор?
В душевной кухне плещется водою,
Половицам шатким счет ведет,
С глянцевицей черной бороною
За окном чердачным промелькнет –
И притихнет. Как он зол и ловок,
Спички спрятал и свечу задул...
(25 августа 1921)

В народных описаниях домового часто представал как небольшой старик, заросший бородой, обычно белой.⁵⁶ Здесь борода – черная, т. е. злой дух появляется в образе человека не старого. Видимо, в образе палача: упоминается топор.

Фольклорный домового описывался и как мужчина на одно лицо с хозяином, т. е. как умерший родственник.

Приход умерших – одна из ключевых тем поэзии Ахматовой. И до гибели Гумилева (25 августа 1921 г., как считала Ахматова) духи умерших «навещали» героиню ее поэзии:

Улыбнулся, вставши на пороге,
Умерло мерцание свечи.
Сквозь него я вижу пыль дороги
И косые лунные лучи. (1910-е)

А после гибели Гумилева эта тема становится едва ли не навязчивой:

Упрямая, жду, что случится,
Как в песне случится со мной, –
Уверенно в дверь постучится
И, прежний, веселый, дневной,
Войдет он и скажет: «Довольно,
Ты видишь, я тоже простил».
Не будет ни страшно, ни больно...

Ни роз, ни архангельских сил...

(Пока не свалюсь под забором..., 30 августа 1921)

Под одним из стихотворений стоит дата «15 апреля 1936» – так Ахматова отметила 50 лет со дня рождения первого мужа. Стихотворение это – «Закливание»:

Из тюремных ворот,
Из заохтенских болот,
Путем нехоженым,
Лугом некошеным,
Сквозь ночной кордон,
Под пасхальный звон,
Незванный,
Несуженый, –
Приди ко мне ужинать.

Фольклорная форма заклинания, заговорного бормотания здесь очевидна. Ср. то, что могла говорить девушка, ожидая увидеть суженого во сне:

Суженый-ряженный,
Приди ко мне наряженный,
Приди, возьми меня.⁵⁷

Или во время ночного гадания со свечами, зеркалом и стаканом с водой, в которую опускается кольцо:

Ряженный-суженый,
Вылези из лужицы,
На берегу обтрясися,
И ко мне принясися.⁵⁸

Или, тоже во время гадания: «Суженый! Ряженный! Приходи ко мне ужинать»⁵⁹.

Однако у ахматовского стихотворения есть и литературные предшественники. Таково, прежде всего, пушкинское «Закливание», не напоминающее фольклорный текст по форме, но имеющее истоком народные представления (опосредованные литературой романтизма):

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы, –
Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!
Явись, возлюбленная тень...

Пушкинский «заклинательный призыв “возлюбленных теней”» (не только в его «Заклинании») нашел отражение во многих произведениях Ахматовой⁶⁰.

Призывать покойников, по поверьям славян, опасно. Пришедший – почти всегда черт, принявший облик мужа или любимого тоскующей женщины. Иногда это сам покойник (часто – ставший вампиром). В любом случае от него – зло. Женщина сохнет и умирает⁶¹. Тем более опасна близость «заложного покойника» – таковым считался прежде всего самоубийца, но не только. Утонувшие, внезапно умершие, казненные и т. д., лишенные погребальных обрядов и могилы – все это души, не находившие себе покоя и «злотворные»⁶². По Гумилеву была отслужена панихида, Ахматова искала место, где лежит в яме он и те, кого расстреляли вместе с ним: для нее это было важно.

В ахматовском «Заклинании» значимо упоминание «пасхального звона». Время перед Пасхой, в Пасху и после Пасхи (чаще всего Пасха происходит в апреле) по христианским представлениям, имеющим языческие корни, – это время регламентированного общения с умершими родными. В Великий (Чистый) четверг, т. е. четверг на Страстной неделе, готовили баню для мертвых и оставляли для них поминальную трапезу, в этот день производилась «окличка» мертвых; после Пасхи, обычно в пасхальный четверг, был (и ныне это возрождается) поминальный день, который назывался «Пасха усопших», когда нужно приходиться на кладбище, приносить умершим пасхальные яйца, «христосоваться» с ними⁶³. По «заложным покойникам» также существовали поминовения, с целью «уделить заложному хотя часть тех погребальных почестей, которых он лишен был в свое время», так, «заложных» было положено поминать в Семик – в седьмую неделю после Пасхи⁶⁴.

Кроме околопасхальных дней, важным временем восстановления единства живых и мертвых были – языческий по своему происхождению Новый год и христианское Рождество. В новогоднем ритуале участвовали боги и люди, живые и мертвые; при этом обязательным было жертвоприношение,

выраженное в форме ритуальной трапезы⁶⁵. «Свернутую, зародышевую форму гостеприимства представляют собой различные ритуальные кормления. <...> они призваны установить дружеские отношения между человеком и существами чужого, враждебного мира. Так, например, у славянских народов широко распространены ритуальные приглашения на рождественский ужин умерших родственников, животных, птиц или природных стихий (мороза, ветра, тучи). Их присутствие желательно и необходимо в ритуально отмеченное время для поддержания нормальных отношений с иным миром, причем в формуле приглашения специально оговаривается, что в другое время они не должны приходиться»⁶⁶.

Героиня стихов Ахматовой, кажется, ждет умерших, общается с умершими всегда. Однако ключевое стихотворение на тему встречи с умершими, из которого через много лет разовьется «Поэма без героя», – это «Новогодняя баллада»: речь здесь идет именно о новогодней трапезе.

И месяц, скучая в облачной мгле,
Бросил в горницу тусклый взор.
Там шесть приборов стоят на столе,
И один только пуст прибор.

Это муж мой, и я, и друзья мои
Встречаем новый год.
Отчего мои пальцы словно в крови
И вино, как отравя, жжет?

Хозяин, поднявши полный стакан,
Был важен и недвижим:
«Я пью за землю родных полян,
В которой мы все лежим!»

А друг, поглядевши в лицо мое
И вспомнив Бог весть о чем,
Воскликнул: «А я за песни ее,
В которых мы все живем!»

Но третий, не знавший ничего,
Когда он покинул свет,
Мыслям моим в ответ
Промолвил: «Мы выпить должны за того,

Кого еще с нами нет». (1923)

Исток этих стихов – как русский фольклор, так и романтическая баллада, имеющая, в свою очередь, корни в русском и европейском фольклоре.

«Луна, месяц – небесное светило, устойчиво ассоциирующееся в народных представлениях с загробным миром, с областью смерти... <...> Лунный свет считался у всех славян опасным и вредным... <...> У славян, как и у многих других народов, известно верование, что умершие души отправляются на месяц»⁶⁷; «Окна связывают жилище не просто с остальным миром, а с миром космических явлений и процессов, таких, как солнце (луна)...»⁶⁸ Ахматовская поэзия в гораздо большей степени лунная, чем солнечная. «Ты дышишь солнцем, я дышу луною...» – сказано в стихотворении «Не будем пить из одного стакана...» (1913). Образы луны и месяца у Ахматовой могли бы послужить темой для отдельной статьи. Как и в фольклоре, месяц, луна в ее стихах заглядывают в дом, являются свидетелями, участниками событий:

Засыпаю. В душный мрак
Месяц бросил лезвие.
Снова стук. То бьется так
Сердце теплое мое.

(«Вижу, вижу лунный лук...», 1914)

За озером луна остановилась
И кажется отворенным окном
В притихший, ярко освещенный дом,
Где что-то нехорошее случилось... (1922)

Тихо льется тихий Дон,
Желтый месяц входит в дом.

Входит в шапке набекрень.
Видит желтый месяц тень.
(«Реквием», 1938)

Молодого ль месяца шутки?!
Или вправду там кто-то жуткий
Между печкой и шкафом стоит?! –
Бледен лоб и глаза закрыты...
Значит, хрупки могильные плиты,

Значит – мягче воска гранит.

(«Поэма без героя», ночь с 26 на 27 декабря 1940)

«Там шесть приборов стоят на столе...» Ср.: «Во многих традициях центром жилища являлся очаг. <...> У русских, украинцев и белорусов ритуальные функции очага как бы перераспределялись между печью и столом, причем печь притянула к себе в основном поверья и обрядовые действия, имеющие языческие корни, а стол – верования христианского характера. <...> стол – это престол Божий».⁶⁹ Ахматова знала об этой роли стола, в стихотворении «Бежецк» (1921) она писала:

Прибрали светлицу, зажгли у киота лампы,
И Книга Благая лежит на дубовом столе.

Шесть приборов «И один только пуст прибор», казалось бы, составляют сакральную цифру семь, которая весьма значима для Ахматовой («Седьмая книга стихотворений», семь «Северных элегий», наброски к циклу «Семисвечник» и т. д.). Однако в этом стихотворении цифра семь должна лишь почудиться. Тот прибор, который пуст, – это один из шести. Цифра шесть сакрального значения не имеет, она воспринимается «от противного»: семь – знак полноты, шесть – неполноты. В 1913 г. число шесть было использовано Ахматовой в «Ответе» на обращенное к ней стихотворение Бориса Садовского⁷⁰. Ахматова взяла эпитафией его слова:

И при луне новорожденной
Вновь зажигаю шесть свечей.

И написала:

... В окна широкий свет
Вплывал, и пахло зимой...
Знаю, что Вы поэт,
Значит, товарищ мой.

Как хорошо, что есть
В мире луна и шесть
Ваши зажженных свеч...

В «Новогодней балладе» речь также идет о «товарищах»: все погибшие и умершие, сидящие за столом, – видимо, поэты и возлюблен-

ные героини, прототип «хозяйина» – Гумилев. Героиня, хотя, очевидно, и числится в списке живых, здесь наравне с мертвыми.

Основным текстом-предшественником «Новогодней баллады» следует считать, однако, не мадригал Садовского, а (по всей видимости) стихотворение Пушкина 1831 г. «Чем чаще празднует Лицей...»:

...И смерти дух средь нас ходил
И назначал свои закланья.

Шесть мест упраздненных стоят,
Шести друзей не узрим боле,
Они разбросанные спят ?
Кто здесь, кто там на ратном поле,
Кто дома, кто в земле чужой,
Кого недуг, кого печали
Свели во мрак земли сырой,
И надо всеми мы рыдали.

И мнится, очередь за мной...

Царскосельская и, уже, лицейская поэтическая традиция важна для Ахматовой. Тени лицейстов сквозят для нее сквозь тени близких в царскосельских садах (ср. «Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли...», 1957). Число шесть, не часто встречающееся в поэзии, связывает пушкинское и ахматовское стихотворения о мертвых друзьях в некий единый вневременной цикл.

На самом деле в «Новогодней балладе» не шесть умерших, как за пиршественным столом лицейстов, а четыре. А всего участников трапезы пять (мертвые плюс героиня). Число пять также является сакральным и значимо для Ахматовой (ср. цикл «Cinque» – в пер. с итал. «пять»). Шестой прибор, который пуст, принадлежит, вероятно, живому и пока не причастному к смерти. Ср.:

Я гибель накликала милым,
И гибли один за другим.
О, горе мне! Эти могилы
Предсказаны словом моим.
Как вороны кружатся, чуя
Горячую, свежую кровь,
Так дикие песни, ликуя,
Моя насылала любовь.

С тобою мне сладко и знойно,
Ты близок, как сердце в груди.
Дай руку мне, слушай спокойно.
Тебя заклинаю: уйди.
И пусть не узнаю я, где ты,
О Муза, его не зови,
Да будет живым, невоспетым
Моей не узнавший любви. (1921)

Пустой прибор ставился обычно для умершего, присутствующего среди живых незримо. В «Новогодней балладе» наоборот: умершие зримы, телесны, а живой присутствует лишь как память о нем. В сущности же, героиня – посредница между двумя мирами – за столом одна. Как и в «Поэме без героя»:

Я зажгла те заветные свечи,
Чтобы этот светился вечер,
И с тобой, ко мне не пришедшим,
Сорок первый встречаю год.

Но...

Господня сила с нами!
В хрустале утонуло пламя,
«И вино, как отравы, жжет».

Эти всплески жесткой беседы,
Когда все воскресают бреды,
А часы все еще не бьют...

Нету меры моей тревоге,
Я сама, как тень на пороге,
Стерегу последний уют.⁷¹

Но в «Поэме без героя» ожидание мертвых соединяется с ситуацией гадания на живого, которую мы видим в «Светлане» Жуковско-го⁷²:

Вот в светлице стол накрыт
Белой пеленою;
И на том столе стоит
Зеркало с свечою;
Два прибора на столе.
«Загадай, Светлана;
В чистом зеркала стекле

В полночь, без обмана
Ты узнаешь жребий свой:
Стукнет в двери милый твой
Легкою рукою;
Упадет с дверей запор;
Сядет он за твой прибор
Ужинать с тобою». ⁷³

В «Новогодней балладе» о гадании речи нет. К героине приходят на ужин именно погибшие и умершие.

Распространенная в фольклоре и в балладах тема «мертвого жениха», не раз звучавшая и в поэзии Ахматовой (например, в поэме «У самого моря»), претерпевает здесь изменения, связанные со свободными нравами Серебряного века, когда «суженый» мог быть не один. В этом смысле «Новогодняя баллада» состоит в тесном родстве с уже цитировавшимся стихотворением «Я гибель накликала милым» и со стихотворением 1922 г.:

Заболеть бы как следует, в жгучем бреду
Повстречаться со всеми опять,
В полном ветра и солнца приморском саду
По широким аллеям гулять.

Даже мертвые нынче согласны прийти,
И изгнанники в доме моем.
Ты ребенка за ручку ко мне приведи,
Так давно я скучаю по нем.

Буду с милыми есть голубой виноград,
Буду пить ледяное вино
И глядеть, как струится седой водопад
На кремнистое влажное дно.
Ср. также строки, написанные осенью 1921 г.:

Все души милых – на высоких звездах.
Как хорошо, что некого терять
И можно плакать...

Или двестише:

Непогребенных всех – я хоронила их,
Я всех оплакала, а кто меня оплачет? (1958)

Ахматова оплакала не только возлюбленных, но и родных, и друзей, и подруг. Большую часть жизни она прожила с чувством сиротства и бездомности:

От дома того – ни щепки,
Та вырублена аллея,
Давно опочили в музее
Те шляпки и башмачки.
Кто знает, как пусто небо
На месте упавшей башни,
Кто знает, как тихо в доме,
Куда не вернулся сын...
(«Мои молодые руки...», 1940)

Пусть мой корабль пошел на дно,
Дом превратился в дым... (1956)

Она никогда не забывала о ценности дома, «родового жилья». Ахматова действительно была «поэтом дома» – и в торжественных стихах воспела «Дом Поэта», который, по ее убеждению, должен быть храним народом как святыня («Античная страничка»).

Но она знала и о высокой миссии бездомности, безытности, одиночества.

Позабудь о родительском доме,
Уподобься небесному крину.
Будешь, хворая, спать на соломе
И блаженную примешь кончину.
(«Подошла я к сосновому бору...», 1914)
Земной отрадой сердца не томи,
Не пристращайся ни к жене, ни к дому... (1921)

И встретил Иаков в долине Рахиль,
Он ей поклонился, как странник бездомный... (1921)

И в мертвом городе под беспощадным небом,
Скитаясь наугад за кровом и за хлебом.

(«Клевета», 1922)

Любо мне, городской сумасшедшей,
По предсмертным бродить площадям.
(«Все ушли, и никто не вернулся...», 1930-е, 1960)

...И отступилась я здесь от всего,
От земного всякого блага. (1961)

Ощущение же «достигнутой гармонии», о которой говорит Искандер, при этом возникает в немалой степени благодаря присутствию в стихах Ахматовой ясно артикулированных ценностей, как «родовых», так и христианских:

Много нас таких, бездомных,
Сила наша в том,
Что для нас, слепых и темных,
Светел Божий дом...

Примечания

1. *Искандер Ф.* Размышления писателя // *Искандер Ф.* Ласточкино гнездо. Проза. Поэзия. Публицистика. – М., 1999.

2. О теме дома у Цветаевой см.: *Радомская Т. И.* «Берегите Гнездо и Дом»: категория Дома в судьбе и творчестве Цветаевой // *Марина Цветаева.* «Берегите Гнездо и Дом». Страницы русского лихолетья в творчестве поэта / Автор-составитель Т. И. Радомская. – М., 2005.

3. *Мочульский К.* Поэтическое творчество Анны Ахматовой // *Анна Ахматова: pro et contra.* Антология в 2-х т. Т. 1. – СПб., 2001. – С. 359, 361. Первая публикация статьи: *Русская мысль.* – София. – 1921. – № 3-4.

4. *Виноградов В.* О символике А. Ахматовой // *Анна Ахматова: pro et contra.* – Т. 1. – С. 264-265. Первая публикация: *Литературная мысль.* Альманах. – Пг., 1922 (на обложке 1923). – Кн. 1.

5. См., напр.: *Смирнов И. П.* К изучению символики Анны Ахматовой (раннее творчество) // *Поэтика и стилистика русской литературы.* Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова. – Л., 1971; *Зелинский А. Э.* Образ дома в поэтическом мире А. Ахматовой // *Проблемы творчества и биографии А. А. Ахматовой: Тезисы докладов областной научной конференции.* – Одесса, 1989; *Корона В. В.* Поэзия Анны Ахматовой: поэтика автовариаций. – Екатеринбург, 1999. – С. 238–239; *Прокофьева В. Ю.* Дом в поэзии А. Ахматовой и Н. Гумилева: женское и мужское видение одного пространства // *Прокофьева В. Ю.* Символизм. Акмеизм. Футуризм: Различные модели поэтического пространства в лексическом представлении. Материалы к спецкурсу. – Оренбург, 2003.

6. *Кихней Л. Г., Галаева М. В.* Локус дома в лирической системе Анны Ахматовой // *Восток – Запад: Пространство русской литературы.* Мат-лы Межд. науч. конф. – Волгоград, 2005. Статья опубликована также на сайте «Анна Ахматова “Ты выдумал меня...”» (http://www.akhmatova.org/articles/kihnei_galaeva.htm).

7. Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. – Л., 1990. – С. 119.

8. В 1955 г. Литфонд начал строить ряд дач, в том числе – и дачу для Ахматовой, и с 1956 г. Ахматова периодически жила в дачном домике то с Пуниными, то с кем-нибудь из подруг, которые за ней ухаживали.

9. *Топорков А. Л.* Дом // *Славянская мифология: Энциклопедический словарь.* – М., 1995. – С. 168.

10. На Сергиевской улице, 7 (ул. Чайковского). См.: *Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966).* – М.; Турин, 1996. – С. 205, 587.

11. Из наброска «И меня по ошибке пленило...» // *Ахматова А. А.* Собр. соч. в 2 т. Т. 2. – М., 1996. – С. 71. Все стихи Ахматовой цитируются по этому изданию.

12. *Зенкевич М. А.* У камина с Ахматовой // *Воспоминания об Анне Ахматовой.* – М., 1991. – С. 92.

13. Записные книжки Анны Ахматовой... – С. 690. На тему «Ахматова и фольклор» на сегодняшний день написано довольно много. Краткий обзор темы – в трудах Эйхенбаума (*Эйхенбаум Б. М.* Анна Ахматова: Опыт анализа // *Эйхенбаум Б.* О прозе. О поэзии. Сб. статей. – Л., 1986), Жирмунского (*Жирмунский В. М.* Творчество Анны Ахматовой. – Л., 1973), Гинзбург (*Гинзбург Л. Я.* О лирике. – М., 1974). Специальные работы: *Савушкина Н. И.* Анна Ахматова // *Русская поэзия начала XX века и фольклор.* Вып. 1. – М., 1969; *Грякалова Н. Ю.* Фольклорные традиции в поэзии Анны Ахматовой // *Русская литература.* – 1982. – № 1; *Тропкина Н. Е.* Фольклоризм в творческих исканиях Анны Ахматовой: Автореферат диссертации. – Л., 1985; *Кихней Л. Г.* К вопросу о фольклорной традиции в творчестве Анны Ахматовой // *Folklorezeption in der Gegenwart: Probleme des Folklorismus in den slawischen und baltischen Literaturen.* – Rostock, 1990. См. также: *Кихней Л. Г.* Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. – М., 1997. И др.

14. *Хейт А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. – М., 1991. – С. 216.

15. Хейт, с. 215.

16. *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Л., 1983. С. 26.

17. Хейт, с. 215.

18. Хейт, с. 217.

19. См. иллюстрацию «Дом Гумилевых в Царском Селе (Малая ул., 63). Собрание В. А. Рождественского» (фото) в изд.: *Черных В.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. 1. – М., 1996. – С. 57.

20. Хейт, с. 221.
21. О роли Слепнево см., наприм.: Крюков А. «Тверское уединение» // Волга. 1981. № 3.
22. Ахматова А. Коротко о себе // Хейт, с. 213–214.
23. Хейт, с. 227.
24. Фотографию слепневского дома см., напр., в изд.: Черных, ч. 1, с. 80.
25. Шервинский С. В. Анна Ахматова в ракурсе быта // Воспоминания об Анне Ахматовой, с. 282–283.
26. Хейт, с. 245.
27. Ильина Н. Анна Ахматова, какой я ее видела // Воспоминания об Анне Ахматовой, с. 578.
28. О некоторых аспектах темы деревьев писал Лев Озеров: Озеров Л. Тайны ремесла (О поэзии Анны Ахматовой) // Анна Ахматова: pro et contra. – Т. 2. – СПб., 2005. – С. 195–197. Первая публикация: Литературная Россия. – 1962. – 19 августа. См. также об иве: Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. – М., 2000. – С. 62–65.
29. Благодарю Р. Д. Тименчика за эту подсказку, а также за ряд советов и замечаний, высказанных при чтении моей работы в рукописи.
30. Ср.: «... В Архангельской губернии считалось, что “холостой мужчина, если сядет на порог, то не женится, потому предупреждают севшего на порог словами: «Не садись на порог – невесты уедут»; с девицей же будет то, что у ней женихи уедут, если она сядет на порог”» (Байбурин А. К. Жилище..., с. 137).
31. Топорков А. Л. Дом, с. 168.
32. Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Ученые записки Тартусского государственного университета. Вып. 463. Семиотика культуры. Труды по знаковым системам X. – Тарту, 1978. – С. 68.
33. Тименчик Р. Неакадемические заметки // Литературное обозрение. – 1989. – № 5.
34. Там же.
35. Об этой и других приметах, связанных со строительством дома: Байбурин А. К. Жилище..., с. 31–38.
36. Топорков А. Л. Окно // Славянская мифология, с. 286.
37. Байбурин А. К. Жилище..., с. 136.
38. Зеленин Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. – М., 1995. – С. 40.
39. Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира..., с. 68–69.
40. Байбурин А. К. Жилище..., с. 80.
41. Байбурин А. К. Жилище..., с. 135.
42. Владимир Топоров считает, что «Стеклянный звонок в таинственном стихотворении Ахматовой <...> напоминает стеклянную гармошку, издававшую волшебные звуки в “Крошке Цахесе”, хрустальные коло-

кольчики в “Золотом горшке” и многие другие примеры такого рода у Гофмана...» (Ахматова и Гофман: к постановке вопроса // Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. – СПб., 2003. – С. 479).

43. Ср. албанскую загадку «Кто стоит дороже, чем крепость?» (ключ) (Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира..., с. 69).

44. О мотиве «неблагополучного дома» см. также: Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой, с. 46–47; автор связывает появление этого мотива с разрушением «целостности», «домашности» мира в годы I мировой войны.

45. Впоследствии стихотворение вошло в цикл «Северные элегии». Здесь приведен вариант, значительно отличающийся от канонического. Этот вариант впервые опубликован в изд.: Петербург Ахматовой: Владимир Георгиевич Гаршин. – СПб., 2002. – С. 119.

46. Об этом – в лекциях Байбурина, прочитанных в Европейском университете в Петербурге в 2005 г.

47. Виноградова Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. – М., 2000. – С. 285.

48. Байбурин А. К. Жилище..., с. 109.

49. Представления восточных славян о нечистой силе и контактах с ней. Материалы полевой и архивной коллекции Л. М. Ивлевой / Сост., подгот. текстов и справочный аппарат В. Д. Кен. – СПб., 2004. – С. 109.

«Буканушка» – вероятно, то же, что «бука» – тот, кто пугает (домовой, леший). См. об этом здесь же, с. 205. Интересно, что второго своего мужа, востоковеда Владимира Шилейко, Ахматова иногда называла «Букан» (см., наприм.: Владимир Шилейко: последняя любовь. Переписка с Анной Ахматовой и Верой Андреевой. – М., 2003. – С. 31, 121), а он дал ей домашнее имя «Акума», «вероятно, от древнееврейского “акум” – язычник» (Тименчик Р. Д. Анна Ахматова в 1960-е годы. – М.; Торонто, 2005. – С. 304).

50. Представления восточных славян о нечистой силе..., с. 22.

51. Виноградова Л. Н. Народная демонология, с. 285.

52. Виноградова Л. Н. Народная демонология, с. 283, 109.

53. Ср. рассуждения французского философа, исследователя психологии художественного творчества Гастона Башляра, не имеющего ввиду стихи Ахматовой: «... подвал воплощает собой темную сущность дома; он причастен к тайным подземным силам. Греза о подвале отдает нас во власть иррациональности глубин. <...> При нашей цивилизации, когда повсюду сияет одинаковый свет и подвалы освещены электричеством, спускаясь туда, мы уже не берем с собою свечу. Бессознательное не подвластно цивилизации. Оно спускается в погреб со свечкой. <...> вместе читая новеллы Эдгара По, феноменолог и психоаналитик раскроют в них значение осуществления: в этих новеллах представлено осуществление детских страхов. Читатель, “отдавшийся” чтению, услышит за стеной мяуканье проклятого кота, символизирующего неискупленные грехи. Подвальный меч-

татель знает, что стены подвала уходят в землю, что по ту сторону стены в один ряд кирпичей? вся земля. Это усиливает драматизм, страх разрастается до преувеличения. <...> Подвал? это погребенное безумие, в нем замурованы трагедии» (глава «Дом от подвала до чердака. Смысл хижинь» в кн.: *Башляр Г. Поэтика пространства // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства*. – М., 2004. – С. 37-39).

54. *Иванов В. В., Топоров В. Н. Домовой // Славянская мифология*, с. 169.

55. Представления восточных славян о нечистой силе... , с. 192.

56. *Иванов В. В., Топоров В. Н. Домовой // Славянская мифология*, с. 169.

57. Представления восточных славян о нечистой силе... , с. 132.

58. Представления восточных славян о нечистой силе... , с. 172.

59. Пример взят из ст.: *Кихней Л. Г. Мотив святочного гадания на зеркале как семиотический ключ к «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла*. – М., 1997.

60. См.: *Тименчик Р. Ахматова и Пушкин. Заметки к теме. Ч. III // Пушкин и русская литература: Сб. ст. – Рига, 1986. – С. 126–127; Корхмазян Н. С. Мотив «мертвого жениха» в «Поэме без героя» Анны Ахматовой (к вопросу о пушкинских традициях) // Проблема творчества и биографии А. А. Ахматовой: Тезисы докладов областной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения поэта*. – Одесса, 1989.

61. См., напр., главу «Славянские поверья о духе-любовнике» в изд.: *Виноградова Л. Н. Народная демонология*.

62. *Зеленин Д. К. Избранные труды*, с. 40–41, 126 и др.

63. *Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей*. – М., 1982. – С. 158–159.

64. *Зеленин Д. К. Избранные труды*, с. 127, 130 и др.

65. Об этом – в лекциях Байбурина. О ритуальном значении еды и питья, о трапезах мертвых в разных архаических культурах см., наприм., в изд.: *Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра*. – М., 1997. – С. 53–67.

66. *Байбурин А. К., Топоров А. Л. У истоков этикета: Этнографические очерки*. – Л., 1990. – С. 125.

67. *Толстая С. М. Луна // Славянская мифология*, с. 245–246.

68. *Байбурин А. К. Жилище... , с. 140.*

69. *Байбурин А. К., Топоров А. Л. У истоков этикета*, с. 134–137.

70. См.: *Поэма без героя: В 5 кн.* – М., 1989.

Число шесть обыгрывалось Ахматовой и в названии «Из шести книг».

71. См.: *Топоров В. Н. «Поэма без героя» в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конференции*. – М., 1989; *Топоров В. Н. Об историзме Ахматовой // Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы...*

72. Об этом – в ст.: *Кихней Л. Г. Мотив святочного гадания...*

73. У Жуковского Светлане во время гадания снится мертвец, но утром к ней приезжает настоящий жених.

Т. А. Пахарева (Киев)

Прапамять в кадре (незавершенный киносценарий о летчиках в мифопоэтическом контексте позднего творчества А. Ахматовой)

Попытка герменевтического комментария к замыслу, который был не столько не завершен, сколько едва начат, вряд ли имела бы смысл, если бы в поздней поэтике Ахматовой не была до виртуозности разработана техника мифологического «дублирования» как отдельных персонажей и сюжетных ситуаций, так и целых текстов, играющих по отношению друг к другу роль «второго шага», «эха», «тени». Система взаимодополняющих переключек между «Поэмой без героя», «Реквиемом», драмой «Энума элиш» и лирикой последних лет органично вписывается в мифопоэтическую картину мира поздней Ахматовой и образует ее «ядро», а имея представление о ядре мифа, можно не совершить ошибки, восстанавливая подразумеваемый контекст и соответствующую ему семантику ключевых образов и мотивов текста – пусть и незавершенного, но являющегося частью этого мифопоэтического целого. Двойники, зеркально отражающиеся друг в друге эпохи, вызванные к жизни потревоженной совестью тени, взаимодополняющие и взаимозаменяемые образы невинной жертвенности и виновности, верности и предательства, постоянное «просвечивание» вечного сквозь конкретно-историческое, всезнания прапамяти сквозь ошибки и провалы индивидуальной памяти – вот, в целом, координаты основного позднеахматовского мифа, представляющего ее вариант вечного сюжета о преодолении смерти – что, впрочем, «всем известно» [1].

Обращение к незавершенному замыслу ахматовского киносценария о летчиках обусловлено, прежде всего, желанием выяснить, какие новые грани «основного мифа» поздней Ахматовой должны были бы явиться благодаря специфическим возможностям и особенностям поэтики кино. Или еще: какие особенности кинопоэтики идеально отвечали мифопоэтическим творческим устремлениям Ахматовой пе-

риода работы над последними вариантами «Поэмы без героя» и восстановления-переписывания «ташкентской драмы».

Об увлеченности Ахматовой замыслом киносценария о летчиках свидетельствуют не столько ее записные книжки, в которых содержатся фрагменты самого текста, не снабженные комментариями (за единственным исключением – авторской пометой: «Узнать, что самое главное. (Не слава, не страх), т. е. которая линия и что для нее надо еще сделать»[2]), сколько немного недоуменная запись Л. К. Чуковской от 26 мая 1963 г., в которой ахматовское «объяснение» этого нового замысла почти буквально воспроизводит мотив мистического «самоза-рождения», самостоятельного «пришествия» «Поэмы без героя» в авторском «Вместо предисловия» к поэме*:

«– Сегодня утром я читала Нине, Боре и Алеше Баталову свой сценарий. Алеша говорил необыкновенно интересно.

– Сценарий? Как это вы вдруг взяли?»

– Я и не собиралась, я собиралась переводить. Он сам пришел и напросился» [3].

Как бы «профанно» (почти репликой из комедии Гайдая) ни звучало авторское объяснение появления новых творческих планов, из него очевидно, что генеалогия нового замысла сродни «сакральной» генеалогии всякой подлинной поэзии, тем «просто продиктованным строчкам», по отношению к которым автор часто чувствует себя не как их творец, а как их (по меткому выражению младшего поэтического собрата Ахматовой) «орудие». Текст будущего киносценария, таким образом, позиционируется как полноправный «сородич» позднеахматовских мифопоэтических шедевров, с их прародиной «там, вверху». Представляется, что и выбор жанра киносценария был обусловлен у Ахматовой, прежде всего, глубоким пониманием ею мифологической природы киноискусства и архетипической природы кинообраза, что, в свою очередь, точно соответствовало мифопоэтической специфике ее позднего творчества.

Мысль о воспроизведении в кино символического языка мифа, о «масочности», «овнешненности», архетипичности кинообраза, роднящей кино с примитивными формами сознания, прозвучала уже в ранних исследованиях киноискусства [4] и не теряет актуальности по сей день, рассматриваясь в новых контекстах и проблемных преломлениях [5]. Достаточно давно была сформулирована и еще одна важная для нас мысль – о типологической близости кино и поэзии. Аналогию между кинотекстом и текстом поэтическим развивает, в частности, Ю. Н. Тынянов, уподобивший кадр – стиховой строке, а монтаж – процес-

су ритмического чередования стихов, и резюмировавший: «”Скачко-вый” характер кино, роль в нем кадрового единства, смысловое преобразование бытовых объектов (слова в стихе, вещи в кино) – роднят кино и стих» [6]. О не только «структурном», но и глубинно-сущностном родстве кино и поэзии размышляли и поэты. Точные высказывания на эту тему находим, например, у Ж. Кокто: «Привилегия кинематографа состоит в том, что он позволяет большому числу людей совместно видеть общий сон, и в том, помимо этого, что он показывает со всей строгостью реализма фантазии ирреальности. Короче говоря, прекрасное средство доставки поэзии» [7]. Взгляд Кокто на природу кино представляется особенно значимым в силу очевидного сходства его кино-поэтики с поздней ахматовской мифопоэтикой. Сопоставление «Энума элиш» и «Поэмы без героя» с «Завещанием Орфея», созданным в 1959 г., дало бы целый ряд знаменательных совпадений (мотив суда над поэтом и специфической вины-безвинности поэта (у Кокто: «... вас обвиняют в невиновности» [8]), мотив преодоления «континуума» особенной природой поэта, преодоления смерти (поэт у Кокто – «эксперт по фениксологии»), мотив спасения поэта его произведениями (героями), мотивы двойника, «сна во сне»). Эти совпадения свидетельствуют, прежде всего, о типологической близости художественных систем Кокто и Ахматовой в этот период, о сходстве их взглядов на природу творчества и творца и об общности их образно-мифологического языка. И если для Кокто кино – это лучшее «средство доставки поэзии», то и в набросках ахматовского киносценария можно разглядеть попытку перевести на язык не просто кинематографа, а именно советского кинематографа, самого массового из искусств, свой поэтический миф о том, как «Бог сохраняет все».

В выборе героев и времени действия Ахматова обращается к наиболее «мифогенному» (после, конечно, собственно революционных событий) периоду советской истории: время действия – Великая Отечественная война, герои – летчики – представители самой легендарной профессии (неслучайно чкаловский пролет под мостом фигурирует в ахматовском тексте как один из знаменитых подвигов героя К.). При этом военные события не являются сюжетным стержнем сценария, а играют здесь вспомогательную роль, способствуя раскрытию природы главных персонажей. Подвиги, предательства, коллизии ожидания героев-фронтовиков их близкими – это не обладающие самостоятельным значением факты, а исторически конкретные формы, в которых в героях с исчерпывающей полнотой и однозначностью проявляются вечные, «архетипические» черты.

Подобная попытка выявления вечных начал добра и зла на фоне эпических обстоятельств Великой Отечественной войны была предпринята в хорошо известном Ахматовой фильме «Летят журавли» (1957 г.), который, вероятно, до некоторой степени послужил толчком для ахматовского сценария (это даже проакцентировано самой Ахматовой, в одной из ремарок указавшей, что главный герой должен быть «как Алеша Баталов» (т. 3, с. 295)). Уже в «Летят журавли» явственно ощущима архетипическая природа кинотекста и кинообраза, проявленная прежде всего в мотиве соперничества между братьями и в самих образах братьев-антиподов, восходящих к близнечным мифам и к архетипу тени. На близнечном мифе и архетипах тени и трикстера выстраивает и Ахматова в своем сценарии образы летчиков-двойников – героя К. и его убийцы-двойника N., присваивающего себе после смерти К. его биографию. Тем самым завуалированная архетипичность героев фильма Калатозова у Ахматовой подчеркнута и развита до максимальной приближенности к архаическим образцам. Так, убийца-двойник не только губит героя из зависти, но и овладевает его миром – присваивает себе и прошлое, и настоящее героя, придя в его дом и выдавая себя за него перед женой и матерью К. Здесь особенно важна сюжетная линия признания самозванца женой героя, которая вызывает аналогию, прежде всего, с «Гамлетом», но также и с легендой о рождении короля Артура, зачатого в ночь гибели своего отца, когда благодаря чарам Мерлина Утер Пендрагон принял облик герцога Тинтагильского и проник в опочивальню к герцогине Игрейне, не заметившей подмены супруга. Мотив подмены жениха в брачную ночь звучит и в драме Н. Гумилева «Гондла», так что интертекстуальное окружение этой сюжетной линии ахматовского сценария усиливает его архетипическое звучание.

Подчеркивание архетипических черт в героях-«двойниках» можно проследить и в деталях их внешнего облика. Так, персонаж по имени Аня представляет себе самозванца с одним глазом белым, а другим черным (т. 3, с. 300), что символизирует дуальную природу трикстера, равно причастного противоположным сферам бытия. Говоря о дуальной природе трикстера, К. Г. Юнг определяет ее, в частности, как «наполовину животную, наполовину божественную» [9]. К «животной» половине природы трикстера можно возвести и то обстоятельство, что двойническое сходство с героем у антигероя проявляется только тогда, когда он отпускает бороду. Борода здесь играет роль маркера животного, стихийного начала, и антигерой, таким образом, символически даже в этой внешней детали представляет собой «темную», «теневою», при-

частную хаосу и «дикости» ипостась героя.

Наконец, нельзя обойти вниманием и развитый в ахматовском сценарии в нескольких вариантах мотив увечья. Ситуации увечья дублируются здесь с противоположными знаками. Прежде всего, в момент совершения убийства «теневого» двойник героя теряет один глаз и ломает ногу, так что его увечья становятся памятными знаками его преступления, «метками», разоблачающими его злодейскую, «демоническую» суть. Здесь уместно вспомнить о хромоте как традиционной примете дьявола, о чем не забывает и Ахматова, в «Поэме без героя» упомянувшая о хромоте «Владыки Мрака» (т. 3, с. 173). Хромота является признаком и другого персонажа, раненого Васи, которого любит жена героя и любовь к которому вынуждает ее делать вид, что самозванец является ее настоящим мужем. Этот Вася явно представляет собой вариант юродивого Васи из «Энума элиш» (поэтому неслучайно в сцене прощания с Васей героиня выглядит, как Сомнамбула из этой пьесы: «бледная, в рваной рубахе» (т. 3, с. 296); неслучайно и то, что Ахматова видела исполнителем роли Васи И. Смоктуновского, непревзойденного «юродивого» князя Мышкина русской сцены тех лет), и его функция в сюжете скорее подчиненная – он нужен для того, чтобы ввести линию угрызений совести героини и ярче сформировать контраст этого образа с образом старухи-матери. Однако главной является для него роль мифологического дублера по отношению и к главному герою (он «замещает» героя в сердце его жены, вызывая у нее те же чувства, которые в свое время вызывал герой), и к его теневому двойнику (как и последний, Вася, пусть и невольно, является самозванцем, посягая на чужую жену).

Что же касается сюжетной детали потери глаза антигероем, то, в отличие от традиционного мотива провидческой слепоты, мотив видения на один глаз чаще всего маркирует персонажей хтонической природы, с их «кривым» зрением («слихо одноглазое», одноглазый циклоп, граи с их единственным глазом на троих). Таким образом, частичная слепота антигероя-трикстера, с одной стороны, сигнализирует о его причастности «теневому» миру, а с другой стороны – составляет мифологическую оппозицию провидческой слепоте матери героя К.

Мотив провидческой слепоты объединяет эту линию сценария с «Энума элиш», на что было указано комментаторами 3-го тома Собрания сочинений Ахматовой (т. 3, с. 444). Но имеет смысл подробнее проанализировать мотив слепоты в ахматовской художественной мифологии. Бросается в глаза его связь с темой творчества: «И печальная Муза моя, / Как слепую, водила меня» (т. 1, с. 205); творчество – это

«священное ремесло», с которым «без света миру светло» (т. 2, кн. 1, с. 86); «Словно дочка слепого Эдипа, / Муза к смерти провидца вела» (т. 2, кн. 2, с. 75); «Поэт не человек, он только дух – / Будь слеп он, как Гомер, / Иль, как Бетховен, глух, – / Все видит, слышит, всем владеет» (т. 2, кн. 2, с. 147). Уже из приведенных примеров видно, что основные значения «поэтической» слепоты в стихах Ахматовой – это символизация подчиненности поэта Музе, уподобляющейся поводырю, а также традиционное значение слепоты поэта как слепоты пророческой, как иного, внутреннего, глубинного зрения. Наконец, слепота поэта в ахматовской поэтической мифологии не лишена и некоторой амбивалентности – это и слепота Эдипа, которая для него является добровольным наказанием за (пусть и невольно) совершенные преступления. Здесь вновь возникает ассоциация с финалом «Завещания Орфея» Кокто, в котором покидающий пределы жизни поэт встречает именно слепого Эдипа, опирающегося на плечо Антигоны. Также можно вспомнить, что мотив слепоты как наказания художника звучит и в «Фамире-кифареде» Ин. Анненского (драме, в которой не последнюю роль играет также и мать Фамиры, разделившая с ним его страдание и превращенная в птицу-поводыря для ослепшего сына). Таким образом, в спектре значений мотива пророческой слепоты поэта присутствуют и усиленные интертекстом смыслы покаяния, расплаты за некую вину, суда совести. Это та амбивалентность, которая позволит Ахматовой одновременно и утверждать, что «поэтам / Вообще не пристали грехи» (т. 3, с. 175) – и констатировать: «как же могло случиться, / Что во всем виновата я» (т. 3, с. 194). Именно суд совести как основной смысл образа уже без всякой амбивалентности (и без творческой проблематики) будет реализован в образе слепой матери в киносценарии о летчиках.

Но провидческим слепым всевидением наделяются не только поэты, но и чистые души: «И для нас, слепых и темных, / Светел Божий дом» (т. 1, с. 252), отсюда мотив внутреннего родства поэта и юридического, реализованный, например, в «Энума элиш» в дружбе героини Икс с юридивым слепым Васей. Наделяя свойством провидческой слепоты старую мать убитого героя, Ахматова, таким образом, протягивает нити от этого персонажа к тем своим героям, которые наиболее внутренне близки автору и в наибольшей мере воплощают авторское «я» – к Софьям, слепому юридическому, поэту – «слепому Эдипу» из стихот-

* «Она пришла ко мне в ночь на 27 Декабря 1940 г., прислав, как вестника, еще осенью один небольшой отрывок (про актерку). Я не звала ее. Я даже не ждала ее в тот холодный и темный день моей последней ленинградской зимы» (т.3, с. 91).

ворения на смерть Пастернака.

В системе персонажей, намеченной в ахматовском сценарии, по линии знания правды и разоблачения обмана с матерью-старухой коррелирует еще один прозрачно соотношенный с авторским лирическим «я» персонаж – тезка автора Аня, цитирующая в пьесе ахматовские строки о «милых уликах». Цитирование именно этих строк, которые сама Ахматова, как известно, любила произносить в сугубо бытовых обстоятельствах, связывает героиню Аню с контекстом не только поэзии, но и биографии автора. Таким образом, авторский всезнающий взгляд и авторская нравственная оценка распределяются между двумя персонажами – девушкой и старухой. Мир переживаний первой в целом соответствует миру ранних ахматовских стихов, трезво-беспощадный суд второй – это уже скорее воплощение такой авторской ипостаси, которая в «Поэме без героя» названа «старой совестью».

Слепая мать героя, конечно, не только вписывается в контекст ахматовской поздней поэтической мифологии, но и воплощает, так же, как и другие основные персонажи, вечные архетипические черты – в данном случае, конечно, черты архетипа «Матери-Земли». Как и положено персонажам этого ряда, ее образ связан с луной (в ремарках появление матери всегда сопровождается видом луны за окном), а кроме того, она причастна одновременно и стихии жизни, и смерти. Так, в ее песенке колыбель символизирует могилу, так же как вся колыбельная, рассказывает о смерти сына. И в ее персональной символике смерть и рождение неразрывно связаны – в частности, через образ «черного кедра», с которым отождествляется она в своей колыбельной:

Я над этой колыбелью
Наклонилась черной елью.
Нет, не елью – черным кедром,
И под снегом, и под ветром,
И под первою мятелью
[Под] Над пуховою постелью
Бай, бай, бай – Ай, ай, ай – (т. 3, с. 302).

О «заповедном кедре» в ахматовском киносценарии пишет С. А. Коваленко (т. 3, с. 445–447), впрочем, лишь указывая на наличие этого образа в «Поэме без героя» и на его библейский исток. Представляется, что и выбор «заповедного кедра» как маркера могилы героя, и самоотождествление старухи-матери с этим деревом вновь апеллируют к архетипическим смыслам. «Заповедный кедр» – это бесспорный вариант священного «arbor mundi». Образ мирового дерева прежде все-

го несет в себе смыслы продолжения жизни, плодородия; именно вокруг источника жизни, древа жизни центрируется мир в мифологической модели мира. Следовательно, и в символике ахматовского текста «заповедный кедр» обладает этим значением, и именно поэтому с ним ассоциирует себя мать, тоже являющаяся для сына источником жизни. Вместе с тем известна связь символики мирового древа с близнецами мифами, которые нередко также связаны с плодородием, на что, в частности, указывает Вяч. Вс. Иванов [10]. Следовательно, в ахматовский сценарий «мировое древо» вписывается и как связанный с близнецами мифологией образ. Но Ахматова актуализирует в близнецах мифе момент братоубийства и матереубийства (слепой старухе снится, что ее сын убивает ее топором (т. 3, с. 297). Так образ мирового древа, вместе с образом матери, оказывается причастен и семантике смерти. Оставляя в стороне явные аллюзии ахматовского текста и на «Преступление и наказание», и на «Пиковую даму», отметим, что исследователи связывают мифы о посягательстве близнецов на жизнь родителей и на жизнь друг друга с «архаическими представлениями о близнецах как опасной и смертоносной силе» [11]. Получается, что и в самом образе слепой матери, и в его связи с темой убийства героя его двойником Ахматова актуализирует наиболее архаичные, архетипические смыслы, что в целом соответствует закономерностям ее поздней поэтики, зафиксированным в современных исследованиях: «Ахматова таким образом организует текст, что в нем начинают проступать мифологические архетипы, а вместе с ними – древние мотивы и схемы» [12].

Проявлению этой тотальной архетипичности образов и коллизий идеально соответствует и архетипическая природа кино, о чем уже говорилось выше. Заметим лишь, что если этой архетипичностью наделен кинообраз, то и слово в кинотексте должно, в таком случае, высвобождать свои архетипические потенции. Поэтому в заключение позволим себе несколько замечаний о специфике слова в кино и о его соответствии специфике слова в драматургическом тексте Ахматовой. Представляется, что специфика слова в кино обусловлена, прежде всего, его вторичностью по отношению к видеоряду. Если на ранних этапах киноистории это ощущалось остро и находило соответствующее отражение в теоретических исследованиях [13], то, по мере усовершенствования звуковой составляющей кино, острота осознания специфики киноязыка несколько утрачивается. И все же представляется, что слово в кино сохраняет специфические характеристики, обусловленные тем, что слово здесь по-прежнему не автономно, оно не обладает

семиотической самостоятельностью, а является частью знака синтетической природы – кадра. За словом в кино, даже после его эмансипации от соответствующего видеоряда, сохраняется весь комплекс значений, порожденных сюжетно-образными составляющими того кадра, частью которого данное слово изначально являлось. Это легко проследить, обратившись к специфике киноафоризма. Такие фразы, как «А Вас, Штирлиц, я попросил бы остаться», или «Огласите, пожалуйста, весь список», не обладают имманентной афористичностью. Всенародно употребляемыми афоризмами их делает именно контекст кадра со стоящими за ним ситуацией, конфликтами, характерами, воплощающими их актерскими индивидуальностями и т.д.

Ахматовской драматургии свойственно стремление выстраивать каждую реплику (интонационно, синтаксически, интенционально) не столько в диалогической, сколько именно в афористической манере (здесь можно лишь сослаться на богатый материал, предоставляемый «Энума элиш», не имея возможности подробно проанализировать его в рамках этой статьи). Так, каждая реплика старухи-матери, при внешней незначительности и краткости, провоцирует к поискам «третьих, седьмых и двадцать девярых смыслов»: «Я – слепая, все нахожу», «Мало ли Игорей» и т. д. Указанная стилистическая особенность ахматовского драматургического текста как нельзя лучше соответствует не только специфике поэтического слова (связь ахматовской драматургии с поэзией и, следовательно, связь слова в ее лирической драме с семантически сгущенным поэтическим словом аксиоматична), но и отмеченной выше потенциальной афористичности киноязыка. В природе же этой потенциальной афористичности нельзя не заметить определенного типологического сходства с архаическим синкретизмом, так что и такая черта стилистики ахматовской драматургии, как ее имплицитная афористичность, вновь выводит к киноискусству в его обращенности к «архетипической реальности».

Примечания

1. Ахматова А. Собр. соч. в 6 т. Т. 3. – М., 1998. – С. 101. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.
2. Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966). – М.; Torino, 1996. – С.358.
3. Чуковская Л. К. Записка об Анне Ахматовой в 3 т. Т. 3: 1963-1966. – М., 1997. – С. 52.
4. Подробный анализ соответствующих концепций в ранней, по пре-

имуществу, немецкой киномысли (у В. Хааса, Р. Леонгарда, К. Мирендорфа и др.) см. в кн.: *Ямпольский М. Б.* Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. – М., 1993.

5. См., например, монографию Н. А. Хренова «Кино: реабилитация архетипической реальности». – М., 2006.

6. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 339.

7. *Кокто Ж.* Завещание Орфея. // Кокто Ж. В трех томах с рисунками автора. – Т.1. Проза. Поэзия. Сценарии. – М., 2001. – С. 402.

8. *Кокто Ж.* Указ. соч. – С. 414.

9. *Юнг К. Г.* Душа и миф: шесть архетипов. – К., 1996. – С. 338.

10. *Иванов Вяч. Вс.* Нечет и чет // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том 1. – М., 1998. – С. 511-512.

11. Там же.

12. *Кихней Л. Г.* Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. – М., 1997. – С. 70.

13. См., например, размышления Ю.Н. Тынянова о кино как «искусстве абстрактного слова» в заметке «Кино – слово – музыка» // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 320-322.

Ю. В. Шевчук (*Уфа*)

Образ Музы в лирике А. Ахматовой

В 1940 году, беседуя с Л. Чуковской, А. Ахматова отметила: «...Чтоб добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта – в них и таится личность автора и дух его поэзии» [6, т. 1, с. 172-173]. Постоянно повторяющимся в лирике А. Ахматовой является образ Музы – «сестры», «двойника», «иностранки», «палача»; «странной», «стройной», «смуглой», «в дырявом платке», «насмешливой». Он открывает нам этические и эстетические установки поэта в разные годы: поиск «своего» голоса и следование традиции молодой А. Ахматовой, впоследствии – осознание важности гражданской темы и, при подведении итогов творчества, осмысление автором факта запечатленности в зеркалах искусства собственного образа и судьбы. В поэзии А. Ахматовой важен мотив двойника, связанный с темой творчества и создающий трагический пафос.

Лирическая героиня стихотворения «Музе» (1911) противопостав-

ляет себя всем «девушкам, женщинам, вдовам», которым дано испытать обыкновенное женское счастье. Состояние несвободы («только не эти оковы») возникает у героини от необходимости сделать выбор между любовью и творчеством. Муза-сестра отбирает у нее кольцо («первый весенний подарок», «Божий подарок»), которое является символом благословенной земной любви. Небесная посланница дает творческую силу художнику, но взамен лишает возможности сосредоточиться на полноте самой жизни, превращенной им в первоисточник поэтической фантазии.

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала:

«Взор твой не ясен, не ярк...»

Тихо отвечу: «Она отняла

Божий подарок» [1, т. 1, с. 79].

Стихотворение «Три раза пытаться приходила...» (1911) в черновом автографе называлось «Двойник». Приходившая пытаться не названа Музой, однако именно с ней в ранних ахматовских стихах связан мотив двойника. Для лирической героини земная радость невозможна, но еще страшнее то, что ее любовь несет смерть возлюбленному. Нравственная вина возникает в душе женщины-поэта без какой-либо объективной причины, в стихотворении существует только намек на предчувствие, что наказание последует за греховное ремесло.

О, ты не напрасно смеялась,

Моя непростительная ложь! [1, т. 1, с. 52].

Из раннего творчества А. Ахматова особо выделяла стихотворение «Я пришла тебя сменить, сестра...» (1912), говорила, что сама до конца его не понимает, хоть «оно и оказалось провидческим» [3, с. 194-196; 6, т. 1, с. 56]. Произведение состоит из двух монологов, обозначенных кавычками, и небольшого «послесловия». Муза приходит к героине, чтобы отнять у нее земное, всем, кроме художника, доступное счастье. Поэзия ассоциируется со светом «высокого костра»: чтобы родился стих, поэт должен отлюбить, отстрадать, сгореть. А. Ахматова о связанности личного и всеобщего в творчестве писала: «Одной надеждой меньше стало, / Одной песней больше будет» [1, т. 1, с. 226]. Для поэзии любовь уже не «костер», охраняемый одним человеком, а «белое знамя», «свет маяка», который горит для всех, указывает людям путь. Рождение песни художником воспринимается как обряд похорон самого себя, своих чувств. Муза-сестра занимает место отстрадавшей

женщины, становится ее двойником, живет ее жизнью:

Мои одежды надень,
Позабудь о моей тревоге,
Дай ветру кудрями играть [1, т. 1, с. 102].

Героиня уступает Музе свой «костер» безропотно, потому что понимает: самое страшное для нее – «тишина». В последней строфе образы неумовимо сливаются воедино; путь один – судьба художника, который отрекается от личного счастья ради того, чтобы освещать дорогу другим:

И все чудилось ей, что пламя
Близко... бубен держит рука.
И она как белое знамя,
И она как свет маяка [1, т. 1, с. 103].

Образ Музы в поэзии А. Ахматовой изменялся. В стихах второй половины 1910-х годов характерными деталями ее портрета становятся «еле слышный» голос [1, т. 1, с. 238]; пение «протяжное» и «унылое», дырявый платок [1, т. 1, с. 241]; «изнеможенная», склоненная «в веночке темном» голова [1, т. 1, с. 273]. Примечателен отзыв Н. Гумилева о стихотворении «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...»: «...Зато последняя строфа великолепна; только [это не] описка? – «Голос Музы еле слышный...» Конечно, «ясно или внятно слышный» надо было сказать. А еще лучше «так далеко слышный» [4, с. 243]. Муза, диктовавшая «Ад» Данте, суровая, немногословная и сильная, появится в лирике А. Ахматовой позже, только в середине 1920-х годов. Образ двойника, теряющего силу, покидающего лирическую героиню («Зачем притворяешься ты...», 1915; «Муза ушла по дороге...», 1915; «Все отнято: и сила, и любовь...», 1916), дает поэту возможность передать почти «осажаемое» человеческое страдание, а вместе с тем предчувствие еще более страшных исторических перемен. «Безрассудный» ветер времени уже начал обрывать голоса, жизни.

А мы живем торжественно и трудно
И чтим обряды наших горьких встреч,
Когда с налету ветер безрассудный
Чуть начатую обрывает речь...
(«Ведь где-то есть простая жизнь и свет...», 1915)

Способность переживать вину за несовершенные преступления, готовность искупать чужие грехи характеризуют лирическую героиню А. Ахматовой как личность «цельную», расположенную к трагической роли. После первой мировой войны и революции, смерти Н. Недоброво, А. Блока, Н. Гумилева ситуация смерти возлюбленного получает социальную мотивировку и свяжется в творчестве поэта с темой судьбы поколения; лирическая героиня не раз испытает вину за преступления своего века («Я гибель накликала милым...», 1921; «Новогодняя баллада», 1922).

В момент, когда «рушатся миры», особая роль отводится А. Ахматовой художнику. Он должен обнаружить «сверхличные связи сущего» (Вяч. Иванов), победить хаос формой – формой своей жизни и творчества. А. Ахматова, считавшая, что поэзии предстоит в XX веке сыграть в жизни людей роль «великого утешителя в море горя» [6, т. 1, с. 344], верила в необходимость личного подвига поэта, в «идеальность» его судьбы. Ее неизменную заботу о биографии художника называют сегодня строительством мифа – о себе, о Модильяни, о Манделштаме и т. д. Творчество А. Ахматовой возвращает веру в нравственную опору мира, художник берется реконструировать историю. Определенные вещи и места, связанные с яркими событиями, бессмертными именами, сопрягают время с вечностью, в которой прошлое находится в одном «пространстве» с текущим и наступающим. В 1920-е годы их функция в ахматовской жизни и поэзии усложняется: они служат не просто знаками связи времен, но оправдывают, наполняют мир смыслом. Вещи начинают говорить тогда, когда слова доходят до границ молчания, когда трагизм разрушается ужасом. «Невольным памятником» всем, страдавшим на родине во время революций, войн, репрессий, становится «священный град Петра», а Царское Село воспринимается как «веночек мертвым поэтам.

В одном из планов книги «Бег времени» (1963) стихотворение «Пятым действием драмы...» (1921) входило в цикл «Венок мертвым», называлось «Царскосельские строки».

Пятым действием драмы
Веет воздух осенний,
Каждая клумба в парке
Кажется свежей могилой [1, т. 1, с. 371].

Самое страшное как будто произошло, мертвые оплаканы. Но ока-

зывается, что тяжелейший момент («пятое действие») наступил, когда, очнувшись от горя, лирическая героиня ощутила себя в полном одиночестве («Тайная справлена тризна / И больше нечего делать»). Острота трагической ситуации раскрывается в описании особого психологического состояния лирической героини: она только что была свидетелем разыгравшейся драмы со смертями, она еще свидетель, но уже участник новой. Выдержав роль свидетеля, героиня может не выдержать роль участника, долг которого жить и помнить «после всего». Важно, что во всех вариантах стихотворения 11-я строка заканчивалась вопросом («Скоро свершится чудо?») [1, т. 1, с. 870], в окончательной же редакции 10-я и 11-я строки записаны так:

Что же я медлю, словно
Скоро случится чудо.

Вопрос доводил напряженность переломного момента до «вершинной» точки: быть или не быть? Финал стихотворения – трагическая поза молчаливой скорби, поза оглянувшейся (здесь уже есть то, к чему А. Ахматова обратится позже, – и Лотова жена, и Богородица).

Так тяжелую лодку долго
У пристани слабой рукою
Удерживать можно, прощаясь
С тем, кто остался на суше.

«Пятое действие», которое должно было завершить трагедию, совпало с началом новой. Все будет зависеть от лирической героини, которая либо по-христиански простит мир («Со всеми врагами в мире / Душа моя ныне»), либо простится с ним; ей суждено либо долго «удерживать» уходящий век, либо самой поддаться течению.

Той же осенью 1921 года А. Ахматова датирует стихотворение «Все души милых на высоких звездах...». Царское Село, в которое возвращается лирическая героиня (в 1946 году произведение печаталось под заглавием «Возвращение»), находится вне времени и вне пространства. Возвращение оборачивается уходом в «вечное» измерение культуры, где прошлое просвечивает сквозь настоящее. В Царском Селе все напоминает о Пушкине, Жуковском, Тютчеве, Анненском, Недоброво, Гумилеве («Здесь столько лир повешено на ветки...»; «серебряная ива» в одном из вариантов была «серебряной пушкинской ивой»). Царкосельское пространство («здесь») противопоставляется тому

месту, где сейчас «души милых», – «высоким звездам». Трагизм в стихотворении практически снимается авторской эмоциональностью «благодарного приятия мира» (В. Хализев):

А этот дождик, солнечный и редкий,
Мне утешенье и благая весть [1, т. 1, с. 372].

Горькая ирония первых строк («Все души милых на высоких звездах. / Как хорошо, что некого терять / И можно плакать») и появление молчаливой тени из прошлого, сопровождающееся зловещим, смертоносным деэпричастием «восставши», выдают внутреннюю напряженность лирической героини. Она оказалась между прошлым и настоящим, между жизнью и смертью. Непрерывность культуры и индивидуальная память возвращают смысл ее земному существованию («Но и моей как будто место есть...»). Царское Село, где страшной осенью стихотворение и было создано, мыслится своеобразным «выходом» из замкнутого пространства горя и «входом» в вечность.

Показательным, этапным стихотворением, раскрывающим суть эволюции темы поэта и поэзии в постреволюционном творчестве А. Ахматовой, исследователи считают «Музу» (1924). Не раз отмечалась связь ахматовского произведения с «голосом» Данте [5], однако, на наш взгляд, не менее важной является в тексте аллюзия на пушкинского «Пророка». А. Ахматова и этим старается подчеркнуть непрерывность, надвременность культуры. Муза – существо божественного происхождения, она пришла из вечности, не знающей таких земных условностей, как прошлое, настоящее и будущее; она подобна шестикрылому серафиму. Трудно согласиться с тем, что «в первых строках восьмистишия «Музы» 1924 года внешний облик “милой гостью с дудочкой в руке” еще идиллически обманчив», а в последних «открывается бездна» (В. Виленкин) [3, с. 196], ведь главный образ стихотворения не «гостья», а ожидающая Музу лирическая героиня, которая стремительно «преображается» во второй строфе. Произведение «сюжетно», причем присутствуют все важнейшие структурные составляющие как канонически библейской, так и пушкинской ситуаций: духовное томление – явление посланника – открытие истины. Поэт переживает момент духовного озарения, потрясения.

В первой половине стихотворения А. Ахматова как будто подвела итог своему раннему творчеству, в котором называла Музу сестрой, двойником, соперницей и характеризовала как милую смуглую гостью. Таинственное существо приходило пытаться героиню, лишало ее счастья любить и быть любимой, даруя способность творить. Муза

отнимала свободу, однако несвобода, которую она оставляла, казалась слаще всего. Можно сказать, что между лирической героиней и ее двойником установились «личные» отношения. Такую гостью и ожидает поэт:

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостью с дудочкой в руке [1, т. 1, с. 403].

А появляется Муза не равная, не милая, не многословная. Она даже не открывает поэту истину словом, как это делает серафим в «Пророке» А. Пушкина («восстань», «виждь», «внемли», «исполнись», «жги»), но жестом («И вот вошла. Откинув покрывало, / Внимательно взглянула на меня»). Муза предстает под покрывалом, подобно Беатриче в «Божественной комедии» Данте. Молчание означает, что она Муза трагедии, что там, откуда она пришла, все молчат от скорби, что между нею и лирической героиней больше не может быть борьбы. Муза теперь – нечто сверхличное, она не примет от художника слов «не могу», но будет требовать одного – «должна». Героиня узнает ее, все понимает без слов («Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала / Страницы Ада?» Отвечает: «Я»).

К началу 1920-х годов становится ясно, что ахматовская героиня не мыслит себя вне исторической системы координат. Лирика поэта почти всегда ситуативна, автобиографична, однако сквозь современную историю и личную жизнь просматривается некий «высший» план, указывающий героине «выход» из хаоса происходящего. «Пустоте» и беспомощности художник противопоставляет «вечные» образы и сюжеты. Постепенно в творчестве А. Ахматовой еще громче прозвучат христианские мотивы и «чужие голоса» из близкого и далекого прошлого, появятся «сильные портреты». Диалог лирической героини с Музой уступает место обращению к Данте, Шекспиру, Пушкину («Данте», 1936; «В сороковом году», 1940; «Пушкин», 1943). С 1920-х годов А. Ахматова тщательно и профессионально изучает их жизнь и творчество, переводит, комментирует тексты.

«Идеальной» представляется художнику трагическая судьба Пушкина, несомненная слава которого доказала – русскому поэту воздается за страдания. С пушкинскими творениями и поступками А. Ахматова соотносила собственный путь. Стихотворение «Пушкин» она создает в 1943 году в эвакуации, где перечитывает любимые произведения,

тесно общается с живущими в Ташкенте пушкинистами, прежде всего с Т. Г. и М. А. Цявловскими, принимает участие в пушкинских вечерах, устраиваемых местным Союзом писателей и Институтом мировой литературы Академии наук.

Кто знает, что такое слава!
Какой ценой купил он право,
Возможность или благодать
Над всем так мудро и лукаво
Шутить, таинственно молчать
И ногу ножкой называть? [1, т. 2, с. 40]

А. Ахматова пишет стихотворение, в котором всего два предложения, синтаксически оба построены как вопросительные, однако при этом они решают разные коммуникативные задачи. Первое высказывание – утверждение, второе – вопрос. Таким образом А. Ахматова делит мир на «поэта и всех». В первой строке автор спрашивает и одновременно утверждает: что такое истинная слава, знает только художник. Но к таинству причастны еще Бог и читатель, поэтому вопрос о цене адресован и им. «Правом» наделяет поэта читатель, «благодатью» – Господь Бог, а получить «возможность» – значит заключить, как правило, унижительную сделку с эпохой (речь идет о неизбежности нравственного выбора художника). Пушкин по возвращении из ссылки оказался в сложной финансовой и моральной зависимости от Николая I, а А. Ахматовой предстояло в 1940-е годы сделать сборник «Слава миру!», который впоследствии она завещала никогда не печатать. Вопрос о цене славы поэт оставляет открытым: нравственные планки – земная и небесная – бесконечно высоки. Художник оказывается в трагическом положении выбора между славой истинной и мнимой; по словам Б. Пастернака, он «вечности заложник / У времени в плену».

Мотив победы Слова над временем и пространством звучит в стихотворении «Кого когда-то называли люди...» (1945). Земной путь Христа обозначен в первой строфе двумя важными моментами: во-первых, люди узнали в нем Бога; во-вторых, его убили. Только Господь преодолел смерть, но славы Христа хватило и на то, чтобы увековечить, освятить современников, между которыми он прошел по земле («Свидетели Христовы» автор пишет, как слово «Бог», с заглавной буквы). Стихотворение А. Ахматова завершает знаменитыми строками, связывающими евангельский сюжет о распятии Иисуса с темой поэта и поэзии.

Ржавеет золото и истлевает сталь,
Крошится мрамор – к смерти все готово.
Всего прочнее на земле печаль
И долговечней – царственное Слово [1, т. 2, с. 144].

По свидетельству Л. Чуковской, стихотворение, написанное в середине 1940-х годов, было забыто А. Ахматовой и восстановлено в 1956 году [6, т.2, с. 182-183]. Спустя несколько лет она публикует «Слово о Пушкине» (1962), главной темой которого стала смерть поэта. В эссе А. Ахматова говорит о пушкинских современниках, убивших гения, и о «бессердечном» Петербурге во главе с государем императором Николаем Павловичем. В финале звучит мотив будущего проклятия за невинную кровь. А. Ахматова много лет работала над книгой «Гибель Пушкина». В «Слове...» она, по ее же собственным словам, «выворачивает эту проблему наизнанку», констатируя не факт смерти поэта, а его «лучезарную» победу – абсолютную, как Христово Воскрешение. «Вся эпоха (не без скрипа, конечно) мало-помалу стала называться пушкинской. Все красавицы, фрейлины, хозяйки салонов, кавалерственные дамы, члены высочайшего двора, министры, аншефы и не-аншефы постепенно начали именоваться пушкинскими современниками, а затем просто опочили в картотеках и именных указателях (с перевернутыми датами рождения и смерти) пушкинских изданий», – писала А. Ахматова [2, с. 109]. Возможно, прозаический текст намеренно ориентирован на поэтический с целью актуализации евангельского смысла. В любом случае они соотносимы друг с другом, а трагическим «двойником» Христа в ахматовском сознании был Пушкин, с его «завидной» судьбой: оба пережили признание и насмешки современников, были убиты, обессмертили свое время и пространство, оставив на земле «нерукотворный» памятник – Слово. Стихотворение «Кого когда-то называли люди...» – произведение о судьбе Христа и о трагической духовной ситуации поэта, о путях преодоления её если не в жизни, то в творчестве.

В поздние годы жизни А. Ахматова много размышляет о победе над земными обстоятельствами великих художников. О судьбе Рембрандта, например, она говорила: «Нищета еще никогда никому не мешала. Горе тоже. Рембрандт все свои лучшие вещи написал в последние два года жизни, после того, как у него все умерли: жена, сын, мать...» [6, т. 1, с. 102]. Разрабатывая версию гибели А. Пушкина, А. Ахматова в статьях проводит идею конечного торжества искусства над его гонителями: «Теперь настало время вывернуть эту проблему наизнанку и громко ска-

зать не о том, что они сделали с ним, а о том, что он сделал с ними... Он победил и время и пространство» [1, т. 6, с. 274-275]. В момент триумфа в Италии А. Ахматова произнесла речь о Данте, в которой были слова: «Поистине этот Человек победил смерть и ее верную служанку – забвение» [1, т. 6, с. 9]. Не вызывает сомнения, что сказанное о предшественниках проецируется поэтом на собственную жизнь и на судьбы современников.

С середины 1950-х годов наступает «плодоносная осень» ахматовской лирики. Поэт пристально вглядывается в логику судьбы своей героини, полстолетия переживавшей исторические события как факты собственной биографии. Выступив в роли компетентного «ахматоведа», поэт создает художественный вариант осмысления своего жизненного пути и эволюции творчества. Образ Музы, с одной стороны, свидетельствует о связи жизни и творчества автора с трагическими событиями XX века, он в определенной степени документален, политичен («Кому и когда говорила...», 1958; «Моею Музой оказалась мука...», 1960; «Словно дочка слепого Эдипа...», 1960). Однако неземная природа вечной спутницы поэтов подчеркивается в тех произведениях, где А. Ахматова сосредоточена на изучении психологии творчества и читательского восприятия, на осмыслении результатов личной и коллективной (культурной) памяти. Лирическая героиня обретает двойника, бесконечно пребывающего в сознании читателя, теперь она сама – «тишина», Песня или, возможно, Муза другого поэта («Почти в альбом», 1961; «Все в Москве пропитано стихами...», 1963; «Полночные стихи», 1963–1965). Итак, образ Музы в поздней лирике А. Ахматовой позволяет отметить постепенное переключение авторского интереса с темы истории на размышление о времени как категории философской, о человеческой памяти как единственной возможности его преодоления.

Примечания

1. *Ахматова А.* Собрание сочинений: В 6 т. / Сост., подгот. текста, коммент. и статья Н.В. Королевой. – М.: Эллис Лак, 1998–2002.
2. *Ахматова А. А.* Соч. в двух томах / Вст. ст., сост., примеч. М. М. Кралина. Т. 2. – М.: Цитадель, 1997.
3. *Виленкин В. Я.* В сто первом зеркале (Анна Ахматова). – М.: Сов. писатель, 1990. Изд. 2-е, дополненное.
4. *Гумилев Н. С.* Собр. соч.: В 3 т. / Вступ. ст., сост., примеч. Н. А. Богомолова. Т. 3. – М.: Худож. лит., 1991.

5. *Топоров В.* К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой // *Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky.* – Mouton (The Hague-Paris), 1973. – P. 467-475.

6. *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1-2. – М.: Согласие, 1997.

«...ЧТО ДЕЛАЕТ САМА ПОЭМА...»



Л. Г. Кихней (Москва)

«...И очертанья Фауста вдали...»: Святочный код как инспирация гетевских рецептов в «Поэме без Героя» Анны Ахматовой

Сегодня можно говорить об относительно полном выявлении реминисцентных источников «Поэмы без Героя» (благодаря многолетним трудам ахматоведов, начиная от ранних работ Р. Тименчика и Т. Цивьян, заканчивая комментариями к поэме М. Қралина, В. Черныха, С. Коваленко, Н. Крайневой и др.). Но остается проблема соотношения литературных реминисценций с метатекстуальными, а точнее, мифо-ритуальными мотивами, присутствующими в Поэме в статусе неких семиотических первоэлементов. Корреляция сюжета поэмы с универсальным архетипическим комплексом «конца года» прослежена в статье В. Н. Топорова¹. Однако В. Н. Топоров, обратившись к архетипам мировой мифологии, проводит слишком отдаленные параллели (Вавилон, Древняя Индия и т. д.) и не рассматривает собственно **русскую традицию новогодних святочных ритуалов**. Однако именно святочные ритуалы, по нашей гипотезе, и являются «пусковым механизмом» интертекстуального генерирования, включающим в орбиту Поэмы все новые и новые семантические ассоциации. Так, например, гетевские рецепты инспирированы и обусловлены святочным ритуалом ряженья. Попробуем это доказать.

Нетрудно заметить, что святочные приметы буквально рассыпаны по тексту «Поэмы без Героя». О Святках Ахматова прямо пишет в 3-й главе *Части Первой* («Были Святки кострами согреть»). Немало в по-

эме и косвенных указаний на святочный хронотоп и связанные с ним обряды: в эпиграфах из Жуковского («Раз, в Крещенский вечерок...») и Пушкина («С Татьяной нам не ворожить...»), в подзаголовках и датировках 1-го и 3-го «посвящений». Эти приметы складываются в определенную систему, образуя своего рода «святочный код» Поэмы.

В народном календаре особыми, магически отмеченными датами, были кануны Святков: Сочельник (канун Рождества), Васильев Вечер (канун Нового года) и Крещенский Сочельник (канун Крещения). Именно эти даты считались самыми благоприятными для ряженья и гадания². И именно они становятся структурным стержнем Поэмы. Не случайно Ахматова в «Прозе о Поэме» «ощущение Канунов, Сочельников» называет «осью, на которой вращается вся вещь, как волшебная карусель»³.

Действие *Части Первой* («Девятьсот тринадцатый год») начинается 31 декабря 1940 года. Этот святочный канун имеет для Ахматовой архиважное значение, о чем свидетельствует четырехкратное (!) упоминание о нем в начале Поэмы. Первый раз новогодняя ситуация обозначена в «Третьем и последнем» посвящении: «Он <...> опоздает ночью туманной / Новогоднее пить вино». Второй раз новогодняя тема звучит в эпиграфе – автоцитате из стихотворения 1914 года: «Новогодний праздник длится пышно, / Влажны стебли новогодних роз». В третий раз канун Нового года обозначен в ремарке к Главе первой: «Новогодний вечер. Фонтанный Дом...». И, наконец, четвертый раз встреча Нового – сорок первого – года (с отсутствующим героем, что явно перекликается с мотивом «опоздавшего героя» в «Третьем и последнем» посвящении) – предстает в статусе завязки *Части Первой*: «И с тобой, ко мне не пришедшим, / Сорок первый встречаю год» (1, 322).

В таком случае сюжетной развязкой «Девятьсот тринадцатого года» оказывается «Решка» (*Часть Вторая*), время действия которой указано в авторской ремарке: «Время <действия – Л. К.> – 5 января 1941 г.» (1, 335), – то есть, по старому стилю, – канун Крещения и завершение Святков (корреляция с датировкой «Третьего и последнего» посвящения, здесь, разумеется, не случайна).

Но если хронотоп *Части Первой* столь явно спроецирован на святочные кануны, то ее сюжет может быть развернут и интерпретирован как святочное «действие», и в силу этого должен иметь некий общий знаменатель, обусловленный ритуальной символикой Святков. Таковым, на наш взгляд, является архетипический мотив *прихода inferнальных сил в мир живых*.

Известно, что празднование Святков на Руси представляло собой

смешение языческих и христианских обычаев, так как христианские праздники совпали по времени с древними языческими обрядами, знаменующими зимний солнцеворот. Архаическим содержанием этих обрядов было общение с миром мертвых, от которых зависело благополучие живых. По старинному поверью, в святочные дни начинался разгул сатанинских сил и с того света возвращались души умерших. Именно этот сюжетный инвариант становится семиотическим ядром Поэмы и объединяет целый ряд, казалось бы, разнородных литературных и мифопоэтических рецепций в единую смысловую парадигму.

Обратим внимание на амбивалентное восприятие обряда в народной традиции. С одной стороны, обряд ряженья в древности воспринимался как отвораживающее средство, способ отпугнуть демонов. Но со временем, как указывает исследователь ритуального ряженья Л. Ивлева, «ядром мифологического комплекса, порожденного самим обычаем рядиться, стала мысль о переряживании как «бесовщине»⁴.

Антураж и ключевые мизансцены *Части Первой*, включая дерзкое вторжение ряженных, театрализованно-плясовую и интермедию и т. п., проецируются на традиционный святочный маскарад. Поэтесса в ремарке к *Главе первой* «Девятьсот тринадцатого года» прямо указывает, что «к автору вместо того, кого ждали, приходят тени из тринадцатого года под видом ряженных» (1, 322). Ахматова подробно описывает новогоднее шествие ряженных, перечисляя маски, которые надеты на «новогодних сорванцах» (ср.: Этот Фаустом, тот Дон Жуаном, / Дапертутто, Иоканааном, / Самый скромный – северным Гланом / Иль убийцею Дорианом...», 1, 323). При этом приход ряженных сопряжен у Ахматовой, в соответствии со святочной традицией, с мотивом испуга, цель ряженных – напугать своим устрашающим видом хозяев⁵. Ср.: «И я слышу звонок протяжный / И я чувствую холод влажный <...> Я не то что боюсь огласки <...> И чья очередь испугаться, / Отшатнуться, отпрыгнуть, сдать / И замаливать давний грех?» (1, 323).

Однако обратим внимание на любопытную смысловую инверсию святочного обряда в Поэме. Не ряженые (согласно святочному обычаю) представляются чертями и покойниками, а наоборот – мертвецы, inferнальные пришлецы переодеваются ряженными, о чем прямо говорится в ремарке к 1 главе: «К автору *под видом ряженных* приходят тени...»). Причем среди ряженных, пишет Ахматова, всегда может «затесаться» лишняя тень, которая непременно окажется некоей inferнальной сущностью. Ср.: «С детства ряженных я боялась, / Мне всегда почему-то казалось, / Что какая-то лишняя тень / Среди них «б е з л и ц а и н а з в а н ь я» / Затесалась...» (1, 325). Ведь феномен ряженья, маски, по Ахматовой, сам по себе

родствен демоническим превращениям: маска пустотна, это некий, если угодно симулякр, который может обернуться любой личиной, предстать в любом обличье, вплоть до дьявольского (ибо перед кем же еще, если не перед Сатаной, «самый смрадный грешник» может быть «воплощенной благодатью»?); Ср.: «Хвост запрягал под фалды фрака... / Как он хром и изящен... <...> Маска это, череп, лицо ли...» (1, 324); «Это старый чудит Калиостро— / Сам изящнейший сатана...» (1, 337). Ахматовская интерпретация феномена «маски» в Поэме вполне согласуется с народной традицией. Святочная маска, утверждает Л. Ивлева, «предстает в народном суеверии как довольно опасный предмет и признается местом возможного обитания нечистиков, <...> надевший маску уподобляется черту»⁶.

Плясовые мотивы *Части Первой*, переплетаясь с фривольно-эротическими мотивами Интермедии, также воспринимаются как часть святочного маскарада и иллюстрация разгула бесовских сил. Ср.: «И опять из Фонтанного Грога, / Где любовная стонет дремота, <...> И мохнатый и рыжий кто-то / Козлоногую приволок».

Не случайно пляску Коломбины Ахматова называет «окаянной пляской» и «козьей чечеткой»: «...Как копытца, топчут сапожки, / Как бубенчик, звенят сережки, / В бледных локонах злые рожки, / Окаянной пляской пьяна...» (1, 328).

Итак, мотив ряженья, и связанные с ним мотивы inferнальной подмены, оборотничества, игры бесовских сил становятся сюжетообразующими в «Триптихе». «Предвоенная, блудная, грозная» эпоха, предельно точно обозначенная в заглавии *Части Первой* («Девятьсот тринадцатый год»), представляется Ахматовой в 1940-м году сатанинским балом, «вальпургиевой ночью», несущей погибель души. Ср.: «Ночь бездонна — и длится, длится / Петербургская чертовня... / В черном небе звезды не видно, / Гибель где-то здесь, очевидно, / Но беспечна, пряна, бесстыдна / Маскарадная болтовня...» (1, 326). Закономерно, что на бесовском карнавале вполне может появиться сам Князь тьмы. Ср.: «Однако / Я надеюсь, Владыку Мрака / Вы не смели сюда ввести?» (1, 324).

Однако святочный бал-маскарад превратившийся в разгул «петербургской чертовни» имеет в поэме и несколько литературных параллелей, наиболее важной из которых (своего рода литературным архетипом) является «Фауст» И. В. Гете. Не случайно Ахматова в ремарке, описывающей «бесовской карнавал», прямо отсылает читателя к «гетевскому Брокену» (ср.: «... в глубине залы, сцены, ада или на вершине *гетевского Брокена* появляется Она же...» 1, 328)⁷, где, напомним, разворачивалось действие *Вальпургиевой ночи* в трагедии «Фауст». Таким образом «козья чечетка» Коломбины — это не только фрагмент святочного

ритуала, а еще и «цитата» из «Фауста» (отсылка к ведьмовским пляскам «Вальпургиевой ночи»), как бы разыгранной в святочной «интермедии». Более того, Ахматова намеренно дает двум маскам — участникам карнавального шествия — имена Фауста и Мефистофеля: «Этот *Фауст*...» (1, 323). При этом в карнавальном пространстве Поэмы образ Мефистофеля начинает двоиться: один «хром и изящен», второго легко спутать с Гавриилом («Гавриил или *Мефистофель* / Твой, красавица, паладин?» (1, 330).

Текст Поэмы содержит и другие (хотя и не столь очевидные) отсылки к Гете. Так, аллюзией на Гете предстает стих «шевелинулись в стекле Елены» (1, 327), отсылающий к сцене «Кухня ведьмы» (в оригинале: «Hexenküche») «Фауста». Ведь именно у ведьмы на кухне Фауст впервые видит в магическом зеркале образ Елены Троянской. Там же Фауст пробует ведьмино зелье, которое для обычных людей является ядом (ср.: «*МЕФИСТОФЕЛЬ*: Подай стакан известного питья! <...> *ВЕДЬМА*: Охотно. У меня имеется флакон <...> Но если чарами ваш друг не защищён, / Ему и часу жить не остаётся»⁸ (в оригинале: «*MEPHISTOPHELES*: Ein gutes Glas von dem bekannten Saft! / Doch mu? ich Euch ums altste bitten. / Die Jahre doppeln seine Kraft. <...> *DIE HEXE*: Gar gern! Hier hab ich eine Flasche <...> Doch wenn es dieser Mann unvorbereitet trinkt / So kann er, wi?t Ihr wohl, nicht eine Stunde leben»⁹).

В свете приведенной цитаты становится понятным и повествовательный фрагмент «Поэмы без Героя», предшествующий появлению «в стекле» образа Елены Спартанской: «Санчо Пансы и Дон-Кихоты / И, увы, содомские Лоты / *Смертоносный пробуют сок*¹⁰», 1, 327).

Причем у Гете, когда Фауст подносит питье к губам, «вылетает лёгкое пламя» (пер. Н. А. Холодковского, ср. в оригинале: «... *wie sie Faust an den Mund bringt, entsteht eine leichte Flamme*»). Те же образы реминисцентно проявляются у Ахматовой в IV строфе *Части Второй* («Решки»): «И над тем *флаконом* надбитым / Языком кривым и сердитым / *Яд неведомый пламенел*» (1, 336), которые вне гетевского контекста представляются темными и загадочными.

Приход теней из 1913 года под видом ряженых героиня расценивает как зловещий знак приближения Страшного Суда: «Не последние ль близки сроки?...» (1, 324). В сцене «Вальпургиева ночь» Мефистофель также говорит о приближении «последних сроков»: «Народ созрел, и близок страшный суд; / В последний раз на Брокен я взбираюсь... / <...> весь мир к концу идет, ручаюсь!» (пер. Н. А. Холодковского).

В той же сцене «Вальпургиевой ночи» Фауст видит призрак мертвой Маргариты, а Мефистофель разуверяет его в истинности увиден-

ного, объясняя это чарами Медузы Горгоны: «*Фауст*: Глаза ее недвижно / вдаль глядят, / Как у усопшего, когда их не закрыла / Рука родная. Это Гретхен взгляд. <...> *Мефистофель*: Ведь это колдовство! Обман тебя влечёт. / Красавицу свою в ней каждый узнает» (пер. Н. А. Холодковского). Переключки с этой мизансценой находим у Ахматовой в Главе первой «Девятьсот тринадцатого года» – в эпизоде появления Призрака: «Бледен лоб и глаза открыты... / Значит, хрупки могильные плиты...» И здесь же героиня сама себя убеждает (хотя и не до конца!), что призрак ей привиделся, ибо поверить в его реальный приход слишком страшно: «Вздор, вздор, вздор! – От такого вздора / Я седую сделаюсь скоро...» (1, 327).

В «Записных книжках» Ахматовой есть запись, подтверждающая справедливость указанного сближения: «Я начинаю замечать еще одно странное свойство Поэмы: ее все принимают на свой счет, узнают себя в ней. В этом есть, что-то от «Фауста» (см. то место, где Ф<ауст> видит на Брокене издали Марг<ариту>, а Мефистоф<ель> говорит ему, что в этом призраке все узнают любимую девушку). Но Фауст именно тогда бросает все и мчится «спасать» Маргариту»¹¹.

Следующая переключка Поэмы с «Фаустом» связана с заимствованием Ахматовой у Гете композиционного приема «интермедии» (по типу его интермедии «Сон в Вальпургиеву ночь, или Золотая свадьба Оберона и Титании» (ср. в оригинале: *Walpurgisnachtstraum / oder Oberons und Titanias goldne Hochzeit / Intermezzo*)¹². Ахматова также к своему варианту «Вальпургиевой ночи»¹³ пишет *интермедию* «Через площадку» и помещает ее, как и Гете, после карнавально-бесовского шествия и явления Призрака. Жанровые сценки, вошедшие в интермедию, казалось бы, не связаны с магистральным сюжетом Поэмы, но они чрезвычайно ярко передают карнавально-бесовскую, театрализованную атмосферу жизни предвоенного Петербурга. «Гетевский» подзаголовок сопровождается следующим комментарием: «Где-то вокруг этого места («...но беспечна, пряна, бесстыдна маскарадная болтовня...») бродили еще такие строки, но я не пустила их в основной текст» (1, 327).

И, наконец, еще одна любопытная корреляция гетевского и ахматовского текстов. В «Части второй» «Фауста» Астролог с помощью чар раздвигает для магического представления пространство «Рыцарского зала»: «Начнись же, драма, как монарх велит; / Стена, раздвинься: дай на сцену вид! / Препятствий нет: здесь всё послушно чарам! / И вот ковер, как скрученный пожаром, / *Взвивается; раздвинулась стена,* / И сцена нам глубокая открылась; / *Волшебным светом зала озарилась* — / На авансцену я всхожу»¹⁴ (пер. Н. А. Холодковского). Сравним у

Ахматовой: «А для них *растутись стены,* / *Вспыхнул свет,* завыли сирены, / И как *купол вспух потолок*» (1, 323). И чуть ниже: «Крик: Героя на *авансцену!*» (курсив мой. – Л. К.).

«Гетевский» слой нами далеко не исчерпан. Например, те же мотивы «Золотого века», «черного преступления», «мук совести», подспудно звучащие в ахматовской поэме, весьма созвучны магистральным смысловым линиям «Фауста», равно как и сама изначальная ситуация прихода inferнальных сил к смертному, вызвавшему их с помощью магических заклинаний (хотя у Ахматовой этот мотив увиден в подтекст и обнажается только в эпиграфах, указывающих на ритуал святочного гадания – по сути того же магического заклинания).

В «гетевском» контексте выглядит не случайной и отсылка к Шаляпину в так называемых «шляпинских строфах» («И опять тот голос знакомый, / Будто эхо горного грома <...> Он несется, как вестник Божий, / Настигая нас вновь и вновь», 1, 329). Ведь именно Шаляпин (которого Ахматова признавала безусловным гением) был одним из лучших исполнителей партий Мефистофеля в операх А. Бойто «Мефистофель» и Ш. Гуно «Фауст» и снискал в этой роли всероссийскую славу уже в 1910-е годы.

Проделанный анализ позволяет подойти к мифопоэтическому комплексу русских святочных обрядов, в частности, ряженью, как к семиотическому коду «Поэмы без Героя». Этот семиотический код, являясь «внутренней формой» Поэмы, может быть расшифрован с помощью разных интертекстуальных ключей, один из которых мы представили на суд читателей.

Примечания

1. *Топоров В. Н.* «Поэма без героя» А. Ахматовой в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции (ИМЛИ). – М., 1989. – С. 15-21.

2. Ср.: «Рядились в течение всего святочного цикла, но в большинстве мест ряженье было приурочено к канунам Рождества, Васильева дня и Крещения» (цит. по: <http://wiki.traditio.ru/index.php>).

3. *Ахматова А.* Соч.: В 2 т. Т.1. – М., 1990. – С. 360. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.

4. *Ивлева Л.* Ряженный антимир (пугалки, кудеса, страшки) // www.contextualism.ru/Art/Russian/MIF/anti-mir.htm

5. Л. Ивлева пишет: «Поведение округников – это активное действие: они врываются, влетали в избу, бесцеремонно вторгались в праздничную толпу, прыжками, плясками, задиристыми движениями расшевеливая всех вокруг, понукая собравшихся к разным формам общения.

Одни из ряженных «шутят, острят и возбуждают непринужденные, иногда чуть не истерические, порывы хохота...». Другие нагнетают у присутствующих страх, и сам контакт с ними неизменно принимает форму принуждения» (Ивлева Л. Указ. соч. Цит. по: www.contextualism.ru/Art/Russian/MIF/anti-mir.htm).

6. *Ивлева Л.* Указ. соч. Цит. по: www.contextualism.ru/Art/Russian/MIF/anti-mir.htm.

7. Любопытно, что второй раз этот гетевский образ возникает в Эпиплоге и соотносится с самой героиней / автором Поэмы, летящей на самолете из блокадного Ленинграда: «... Словно та, одержимая бесом, / Как на Броккен ночной неслась...» (1, 344).

8. *Geme II. B.* Фауст / Пер. с нем. Н. А. Холодковского – М., 1969 // http://lib.ru/POEZIQ/GETE/faust_holod.txt. Далее гетевский текст в переводе Н. А. Холодковского (образные переключки убеждают нас в том, что этот перевод был известен Ахматовой), размещенном на указанном сайте, цитируется по умолчанию с указанием автора перевода.

9. *Goethe J. W.* Faust. Здесь и далее текст трагедии цит. по: http://de.wikisource.org/wiki/Johann_Wolfgang_von_Goethe#Dramen.

10. Именно *соком* Мефистофель называет ведьмино зелье. Ср. дословный перевод стиха: «Ein gutes Glas von dem bekannten Saft!»: «Хороший стакан известного сока!» Примечательно, что у Холодковского именование ведьминого питья соком переключивается несколько ниже, в финальное напутствие ведьмы. Ср. в оригинале: «IE HEXE: Hier ist ein Lied! wenn Ihr 's zuweilen singt, / So werdet Ihr besondre Wirkung spuren» и перевод Н. А. Холодковского: «Вот песенка: чтоб дать всю силу соку, / По временам её должны вы петь».

11. Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966). – М.; Torino, 1996. – С. 154.

12. Примечательно, что в ранних вариантах Поэмы Ахматова предваряет *Часть вторую* – «Решку» – подзаголовком *Intermezzo* (1, 313).

13. Ср.: «Ночь бездонна – и длится, длится / Петербургская чертовня» (1, 326).

14. Приведем для сравнения текст оригинала:

Beginne gleich das Drama seinen Lauf,
Der Herr befiehlt's, ihr Wande tut euch auf!
Nichts hindert mehr, hier ist Magie zur Hand:
Die Teppiche schwinden, wie gerollt vom Brand;
Die Mauer spaltet sich, sie kehrt sich um,
Ein tief Theater scheint sich aufzustellen,
Geheimnisvoll ein Schein uns zu erhellen,
Und ich besteige das Proszenium.

Н. И. Крайнева (Санкт-Петербург)

О. Д. Филатова (Иваново)

К вопросу об издании незавершенных произведений: «Поэма без Героя» Анны Ахматовой или «Петербургские сны» С. А. Коваленко?

История русской литературы XX века – это в значительной степени история произведений, не опубликованных при жизни автора, когда авторский текст не только данность, но и проблема. Трудно сказать, насколько публикаторы осознавали ее в конце 80-х – начале 90-х годов (издательский бум «возвращенной» литературы) – тогда главным казалось открыть, наконец, читателям настоящую литературу «настоящего XX века». В этой ситуации вопрос о качестве текста и комментария зачастую мог и не ставиться. Это не значит, что не было добросовестных издателей, просто непрофессионализм в подготовке текста к публикации еще не осознавался как серьезная и далеко не узко специальная проблема. Казалось бы, требования очевидны: удостоверить подлинность рукописи, определить время ее создания (если датировка отсутствует) и передать в печати максимально точно, не искажая авторский текст, сопроводив его необходимым комментарием. Однако практика подготовки изданий показала, что основной принцип – *не исказить* – часто не выдерживался и, что хуже всего, даже не считался обязательным, в результате читатель получал неаутентичный текст, фальсифицированное произведение, да еще иногда снабженное комментарием, выстраивающим столь же фальсифицированную его историю. Самым ярким образцом такого ненаучного подхода явилась публикация «Поэмы без Героя» и «Прозы о Поэме» в книге «Петербургские сны Анны Ахматовой» (Сост., вступ. статья, реконструкция текста и коммент. С. А. Коваленко. СПб.: Росток, 2004. Далее – «Петербургские сны»).

Строго говоря, по-настоящему доверять можно только рукописям, однако архивы для многих читателей недоступны. Посредником между автором и читателем должен выступать исследователь-текстолог, литературовед, и его небрежная или неграмотная работа либо отдалит знакомство широкого читателя с подлинным текстом, либо вовсе лишит его

такой возможности, поскольку с течением времени ухудшается состояние рукописи (истлевает бумага, затухает карандаш и др., а деньги на создание достойных копий не выделяются), а также уходят из жизни современники, чьи свидетельства могли бы помочь восстановить историю текста.

В том случае, если нет факта прижизненной публикации, несколько сопроводительных строк комментария должны стать показателем профессионального подхода, уважительного и по отношению к автору, и по отношению к читателю. Это и сведения о том, что при жизни не опубликовано, и указания на источник публикации, и последняя дата обращения автора к тексту; необходимо было бы также сообщить, считалось ли автором это произведение завершенным и предполагалось ли к публикации. Не лишним было бы еще отметить, учтена ли и в какой мере (с помощью каких условных обозначений) авторская правка. При отсутствии же такой сноски мы имеем не просто гипотетическую, но, резонно можно сказать, фальсифицированную классику. Конечно, любой сохранившийся текст, если он стал литературным фактом, должен быть введен в научный и читательский оборот, но при этом публикатор обязан **отделить область фактов от области интерпретации**, точные свидетельства от предположений (а там, где это невозможно, ставить в известность читателя).

Подчеркнем, что речь идет о классическом наследии, о том, как оно представлено в разных изданиях (от академического до так называемых «для широкого круга читателей»), поскольку никто не отменял главного положения текстологической науки – непреложности принципа идентичности текста произведения: «Текстология новой литературы твердо признает лишь один основной текст. Издание может отличаться в зависимости от различного читательского адреса вступительными статьями, примечаниями, объемом вариантов и пр., но текст писателя <...> должен быть один»¹ (С. А. Рейсер). Д. Д. Благой приводил в подтверждение этого принципа слова Горького о том, что «сокращенные издания русских классиков обязательно должны быть идентичными по тексту с полными»².

На сегодняшний день, если сравнивать с советским периодом, в обращении с первоисточниками заметны две противоположные тенденции. С одной стороны, признание «авторского права», т. е. стремление к точности в передаче рукописи (или другого первоисточника), когда строго и четко разделяются воля (замысел) автора и воля публикатора – поправки, предположения, интерпретации и т. п. Последние выносятся в комментарии и сопроводительные статьи, кроме того, пос-

ледовательно выдерживается система обозначений для конъектур составителя, публикатора, что отграничивает их от авторского текста. С другой стороны, в условиях такой свободы печати, когда экспертная оценка со стороны практически отсутствует, а внутренняя рецензия превратилась в простую формальность, когда качество подготовки текста реально зависит только от публикатора, нередко встречаются случаи грубого искажения не только **текста**, но даже и **замысла** не изданного при жизни автора произведения.

Примером первого подхода можно назвать восстановление в первоначальном виде переводов Иннокентием Анненским трагедий Еврипида в серии «Литературные памятники» (М.: Наука, Ладомир, 1999). Подготовлено к публикации М. Л. Гаспаровым и В. Н. Ярхо). В предшествующем издании трагедий (М.: Худож. лит., 1969) публикаторы (В. Ярхо, возможно, при участии редакционной коллегии), стремясь приблизить перевод к античному подлиннику, оставили некоторые поправки Ф. Зелинского, исключили большинство ремарок, созданных Анненским, изменили его строфику, пунктуацию, внесли некоторые коррективы и в стихотворный текст. В результате получился уже не «Еврипид Анненского», как характеризовал этот перевод М. Л. Гаспаров, а «Еврипид Анненского-Зелинского-Ярхо и др.». Однако в дальнейшем возобладал научный подход: требования и принципы текстологии были соблюдены, и текст перевода предстал в том виде, в каком его задумал и, главное, создал Иннокентий Анненский. А указания исследователей и публикаторов на расхождения с древнегреческим оригиналом были вынесены за рамки первоисточника, как это и должно быть.

Прежде чем говорить о втором подходе (грубое искажение авторграфов), заметим, что от подобной практики следует отграничить произведения, в которых «соавторство» предстает как художественный прием – стилизацию, соседствующую с текстом предшественника, цитон, всевозможные «продолжения» и т. п. Это явление постмодернистской культуры, которое имеет право на существование и изучение. Двойное авторство здесь не скрывается, напротив, формируется особый вид метатекста (часть библиографического описания книги), со своей структурой и смысловой игрой, определяемой взаимоотношениями имени «второго» автора и названием произведения, которое включает имя «первого» автора: Генрих Сапгир. Черновики Пушкина, Буфарев и др. (М.: Раритет, 1992). Такой метатекст вводит в особую творческую ситуацию и задает рамки восприятия собственно текста; он может быть довольно распространенным, иметь свой сюжет, отражающий динамику функций и взаимоотношений авторов. Например,

на обложке указан визуально (через портрет) один автор и название «его» произведения: «Мертвые души. Поэма. Том второй. Рукопись, возвращенная из пламени» – так намечается интрига. На титульном листе она развивается: «Мертвые души. Поэма. Том второй, написанный Николаем Васильевичем Гоголем, им же сожженный, вновь воссозданный Юрием Арамовичем Авакяном и включающий полный текст глав, счастливо избежавших пламени» (М., 1994). В этой части различие шрифтов (крупный – мелкий), видимо, должно отразить отношения иерархии, и Гоголь пока занимает более высокое положение. Затем в метатекст входит предисловие «К читателю», подписанное «Юрий Авакян», и на последней странице книги интрига получает неожиданное завершение: «Юрий Арамович Авакян. Мертвые души». Можно по-разному относиться к подобным экспериментам, но надо признать, что читателя здесь не вводят в заблуждение. Соучастие в пересоздании чужого произведения эксплицируется, даже если формально исходный текст остается в неприкосновенности – без дополнений и с соблюдением порядка записи. Так, когда Андрей Битов читает под аккомпанемент Игоря Бутмана черновые варианты строк А. С. Пушкина к стихотворению «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», то получается оригинальный концертный номер, идея которого существует независимо от пушкинского стихотворения. (Нам кажется, что это представление Битова-Бутмана о родственности структуры разных явлений – настойчиво преследующей человека мысли, словесных вариаций черновика и джазовой импровизации). Из разрозненных строк черновики создается нечто цельное, но именно исполнители являются создателями этой цельности.

Подобного рода соавторство плодотворно в рамках художественного творчества, но совершенно, на наш взгляд, недопустимо, когда черновики и беловые рукописи (да еще и не вполне квалифицированно прочитанные) представляются читателю как научно обоснованная, текстологически выверенная публикация первоисточника. К сожалению, именно последнее наблюдается в упомянутых выше «Петербургских снах». Мы избрали их для подробного критического рассмотрения не только по причине огромного количества замеченных нами ошибок, но, главное, потому, что составитель попытался научно обосновать в своей публикации такие принципы и теории, распространение которых может привести как к полному произволу в обращении с не изданными при жизни автора текстами, так и к полной дезориентации читателей.

Во вступлении, озаглавленном, как и книга, читателя заверяют в высоком научном уровне работы: «В книге представлено историко-

литературное и текстологическое исследование “Поэмы без героя” <...>. В последние годы жизни Ахматова работала над ее театральной версией. Реконструкцию этого незавершенного замысла попыталась провести доктор филологических наук С. А. Коваленко, исходя из тезиса, сформулированного отечественной и зарубежной текстологией о значимости черновых рукописей для выявления генезиса произведения» [с. 5]. Судя по дискурсу и лексикону, вступление либо составлено из фрагментов статьи С. А. Коваленко, либо ею самой написано. В нем уже обозначается та ошибочная методология, которая привела к появлению фальсифицированного «ахматовского» текста. Это, во-первых, утверждение в качестве отправной точки исследования положения, которое само нуждается в доказательстве («Ахматова работала над ее (поэмы. – Н. К., О. Ф.) театральной версией»), причем оно включает термин, содержание которого в дальнейшем так и не будет точно определено. Во-вторых, это неразличение понятий «реконструкция замысла» и «реконструкция текста». В-третьих, это смешение двух абсолютно несовместимых задач – несовместимых, поскольку решение каждой из них предполагает свои методы, а главное, приводит к совершенно разным итоговым формам представления первоисточников. Мы имеем в виду, с одной стороны, стремление реконструировать единственный текст на базе нескольких источников, что требует избирательного отношения к материалу, а с другой – попытку представить «многолетнюю творческую историю» произведения (в данном случае – «Поэмы без героя»³), где необходима полнота материала. Очевидно, что два разных подхода дадут на выходе либо структурно и содержательно завершенный текст, либо свод редакций и вариантов.

Что же получается в «театральной версии»? Само понятие – фактически, основной термин – не только не определяется, но существует в работах С. А. Коваленко во множестве модификаций: «театрализованная редакция»⁴, «театрализованная версия»⁵, «театральная версия» (последнее – подзаголовок публикации трансформированной составителем первой части «Поэмы без Героя»⁶, без текста посвящений, «Решки» и «Эпилога»⁷). В «Петербургских снах» встречаем и «театральную версию» [с. 5, 55, 68, 76, 317], и «театральную аранжировку» [с. 79], и «театральную редакцию» [с. 326, 332]. Подчеркнем, что сохранившиеся черновые наброски балетного либретто по Части Первой «Поэмы без Героя» (в 1960 году Ахматова определила этот замысел как «балет “Тринадцатый год”»⁸) упоминаются в статье С. А. Коваленко [с. 73], но не отождествляются ею с «театральной версией» поэмы, которая начинается в «Петербургских снах» с «Предисловия к балету “Триптих”»

(так Ахматова озаглавила один из набросков предисловия к либретто). По мнению С. А. Коваленко, название «Триптих» здесь свидетельствует, «что театрализация коснется всех трех частей поэмы» [с. 74]. Таким образом, читатель, пытаясь понять, что же такое «театральная версия», волен свободно блуждать между замыслами двух балетов, мифической «театральной редакцией» (которой никогда не существовало) и компилятивным текстом поэмы, предложенным С. А. Коваленко.

Замысел театрализации «Поэмы без Героя» действительно был, историю его развития нужно изучать, но книга С. А. Коваленко только запутывает, дезориентирует, а иногда прямо дезинформирует читателей и исследователей творчества Ахматовой. На наш взгляд, о существовании этого замысла свидетельствует именно наличие прозаических набросков либретто (с редким включением отдельных строк из поэмы), однако Ахматова никому о нем не сообщала, что для нее, в общем-то, нехарактерно. В любом случае для реализации этих творческих планов нужно было бы еще соавторство композитора, режиссера и сценографа, но даже сам процесс создания либретто не был завершен. Другие же (помимо собственно либретто) разбросанные по записным книжкам Ахматовой черновые фрагменты, свидетельствующие о сценическом или кинематографическом видении некоторых сюжетных линий и сцен, единичны, отрывочны и не связаны между собой, потому трудно считать их элементами единого замысла. Примечательно, что сама С. А. Коваленко, цитируя подобный фрагмент, где якобы театрализуется «Эпилог», в свою «версию» его не включает! «В Эпилоге ей (Ахматовой. – Н. К., О. Ф.) виделся современный аналог античной трагедии под открытым небом, игровой площадкой которой будет Петербург с его строгой архитектурой. Появляется запись в рабочей тетради: “(Как я это вижу) <...>” и т. д. (с. 78) – если следовать логике С. А. Коваленко, должна существовать еще какая-то «театральная версия» поэмы, где этот фрагмент нашел бы свое место.

Произведение, изначально принадлежащее не к драматическому роду литературы, может быть преобразовано в самые разные сценические жанры: драматическое произведение, пьеса («Дни Турбиных»); сценарий, экранизация («Руслан и Людмила»); либретто оперы («Пиковая дама») или балета (сама Ахматова называла в качестве примера «Отелло» и «Мавру»); наконец, литературно-музыкальная композиция (оратории по стихам Маяковского, Есенина и др.). Возможны и другие формы, но в данном случае компиляция беловых рукописей, черновых набросков и вариантов (поэтических и прозаических) не приближает текст поэмы ни к сценическому воплощению, ни к понима-

нию творческих замыслов Ахматовой. «Возможная театральная версия поэмы, превращение ее в “театральное действие”, – пишет составитель, – виделись Ахматовой в ее “петербургских снах”» [с. 55]. Так термин находит «обоснование» в *снах* Анны Ахматовой, а публикатор избирает путь толкователя ее сновидений, что не предполагает, разумеется, ни указания источников «цитат», ни обоснования гипотез. Если же избрать более скромный путь филологического исследования, надо сказать, что псевдоцитата «театральное действие» появилась в результате искажения составителем фрагмента ремарки к поэме, вписанного в рукопись 1956 года. Точнее, ремарку в целом С. А. Коваленко заменила близким по содержанию вариантом из записной книжки, а этот ее фрагмент сохранила, если понятие *сохранности* применимо к ситуации, когда искажается текст, а часть ремарки превращается в подстрочное примечание⁹:

Подчеркнем, что слова о «театральном представлении» – составная часть художественного текста в одной из редакций, а не фиксация авторских планов и замыслов. Такой же мнимой величиной можно назвать и другую псевдоцитату – «петербургские сны»: сновидения и как результат творческой работы сознания (и подсознания), и как художественный прием были значимы для Ахматовой, но подобного выражения в ее произведениях и записях нет.

Терминологическая неясность и пренебрежение основами текстологии приводят к тому, что текст, составленный С. А. Коваленко, не предстает в виде ахматовского сценария (или драмы), а остается все той же поэмой, только искаженной многочисленными вставками и заменами фрагментов. При сравнении с источником, взятым составителем за основу (рукопись с редакцией поэмы 1956 года и авторские вставки в ней), в самом тексте поэмы, без учета эпиграфов и примечаний, нами отмечено более 40 (!)

случаев включения (иногда – исключения) фрагментов, как правило, без какого-либо обоснования (хотя бы на следующем уровне: в рукописи проведена стрелка от такого-то места к такому-то и т. п.). Кроме того, не менее семи замен (в основном – ремарок) близкими по содержанию фрагментами из других источников. Составитель утверждает, что «случаи контаминации текста отражены в комментариях» [с. 299], но на самом деле даже конкретные источники публикации вводимого фрагмента (с указанием шифра архивной единицы хранения) названы лишь в девяти случаях, причем иногда даются неверные или неполные сведения (источников больше, чем их указывает составитель). Нередки предельно приблизительные, совершенно не поддающиеся проверке указания на «источник» вставки: «<...> и ряд черновых автографов (ОР РНБ, РГАЛИ)» [с. 301], «строфы, написанные в последние годы жизни» [с. 317], «строфа из списка 1965 г.» [с. 315] – о строфе «Не кружился в Европах бальных...», и это при том, что нет списков «Поэмы без Героя» 1965 года с пометами Ахматовой, есть только относящиеся к 1965 году поправки в экземплярах 1960-63 годов. В действительности вставка строфы «Не кружился в Европах бальных...» и последующее ее зачеркивание сделаны в рукописи с редакцией 1963 года карандашом, которым на обороте последнего листа поставлена дата «2 октября 1963» (а не 1965!). Так обстоит дело с достоверностью источников и датировок, логика же композиционных решений, тех самых «случаев контаминации», практически не поясняется.

Контаминация традиционно относилась к числу грубейших текстологических ошибок: «КОНТАМИНАЦИЯ (от лат. contaminatio – приведение в соприкосновение, смешение) – соединение текстов двух (или более) разных редакций, приводящее к созданию нового, ранее не существовавшего текста. Отличие контаминации от компиляции (от лат. compilatio – грабеж) состоит в том, что компилятор, сознательно сводя воедино части текста из разных источников, руководствуется при этом собственным замыслом и действует от своего имени, а контаминатор механически соединяет эти части и приписывает получившийся текст автору произведения. Контаминация – одна из грубейших текстологических ошибок. Чаще всего она является результатом неправильного выбора основного текста или неумелого внесения исправлений в него. <...> (Е. Прохоров)» [Словарь литературоведческих терминов / Редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 155]. В изданной в 2001 году «Литературной энциклопедии терминов и понятий», главным редактором и составителем которой является А. Н. Николюкин, это определение серьезно меняется. За ту четверть века, что разделяет два словаря, текстология как наука особых

изменений не претерпела, однако в «Энциклопедии» термин «контаминация» существенно изменил свое значение: «<...> в текстологии соединение текстов разных редакций одного произведения. К контаминации приходится прибегать в тех случаях, когда источники не дают удовлетворительной редакции (напр., в некоторых памятниках древнерусской литературы). В отличие от компиляции, когда компилятор составляет текст из чужих произведений, контаминатор руководствуется предполагаемым замыслом автора и приписывает ему получившийся текст». В данной энциклопедической статье есть некоторое внутреннее противоречие: первоначально «реабилитировав» контаминацию, автор в завершение вновь отрицает принадлежность контаминированного текста автору произведения: «Контаминация приводит к публикации текста, не принадлежавшего автору, а созданного воображением текстолога (подчеркнуто нами. – Н. К., О. Ф.) <...> Е. И. Прохоров» [Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 391]. При всех разногласиях во взглядах очевидно, что к контаминации прибегают в исключительных случаях, когда разные экземпляры одного и того же произведения не сохранились полностью, но могут дополнить друг друга (не случайно словари относят эту практику в основном к работе с текстами древнерусской литературы).

Можно предположить, что контаминация в работе текстолога оправданна, когда часть первоисточника не сохранилась по не зависящим от автора обстоятельствам – за давностью времени, по причине природных и исторических катаклизмов и т. п., но утраченные фрагменты есть в других списках, вариантах или редакциях того же произведения. Однако она неоправданна, если исходный текст отсутствовал как таковой: просто не был автором завершен, не собран в целое и т. п. Например, при установлении критического текста «Поэмы без Героя» приходится учитывать тексты двух последних редакций – 1962 года, как наиболее полный, с с. «крамольными» строками и 1963 года, как рукописи ОРНБ, ф. 1073, «Петербургских снах» самой последней, а также поздние поправки, вносимые самой Ахматовой или по ее указаниям в рукописи с разными редакциями поэмы в 1965 году, включительно. Критику отсутствия «крамольных» строф в последней редакции – не творческий характер, а политический характер, а элементная особенность, по сути авторская, распространение и хранение текстов подобного содержания в архиве ОРНБ, ф. 1073, превращает статью поводом к преследованиям. Листок с записью номеров и порядка «крамольных» строф т. е. с указанием их места в поэме, переданный автором на хранение Л. К. Чулковской в конце 1962 года, свидетельствует о том, что Ахматова не сделала частью поэмы.

Зачеркнула она их, перед тем как отдать поэму в перепечатку (последняя редакция), как уже говорилось, лишь из предосторожности. Поэтому сегодня при публикации текста поэмы контаминация двух последних редакций закономерна и мотивированна, но все равно каждый случай соединения должен оговариваться и обосновываться.

С. А. Коваленко обоснованием вставок из других источников в текст ахматовской рукописи, как уже говорилось, пренебрегает и, более того, подменяет метод контаминации компиляцией, поскольку соединяет не только разные редакции одного произведения, но и различные черновые варианты, не входящие в рукописи «Поэмы без героя» – наброски, не соотнесенные Ахматовой с конкретным местом в поэме или даже вовсе текстологически не связанные с ней. В текст «театральной версии» помещены в «Петербургских снах» более полутора десятков строк, отсутствующих в последних редакциях «Поэмы без Героя»: одни были исключены Ахматовой (как правило, зачеркнуты или отмечены пометой «не надо», одна даже вырезана из рукописи), другие (не менее восьми фрагментов) никогда в поэму и не входили. Несмотря на заверение составителя, что «фрагменты прозы, театральные картины, кинокадры, написанные Ахматовой для ее “трагического балета” <...> внесены в публикуемый текст в результате тщательного изучения каждого случая, согласно прямым или косвенным авторским указаниям» [с. 299], практически нет конкретных ссылок на эти самые «авторские указания». Напротив, многое публикуется вопреки им: разве не являются прямым авторским указанием пометы «не надо» или зачеркивания? В результате разрушается композиция, выстраиваемая Ахматовой: например, «Решка» в «Петербургских снах» состоит из 34 строк, в то время как в источнике, взятом за основу, их 17, и даже с учетом всех поздней исключенных вставок – только 25. В наиболее полной редакции поэмы в «Решке», также с учетом вставок, тоже 25 строк¹⁰. Так что, хотя составитель безапелляционно объявляет себя вершителем воли автора, «Петербургские сны Анны Ахматовой» созданы исключительно «воображением текстолога», что, кстати, отражено, как и в случае с Гоголем – Авакяном, в динамике различных обозначений названия и авторства. Так же на обложке – портрет Ахматовой и название книги, включающее фамилию «первого» автора, который представлен не как создатель, а как владелец текста: не «кто написал», а «чье используется». На титульном листе к названию книги добавляется в виде подзаголовка название произведения Анны Ахматовой: «“Поэма без героя”». (Опыт реконструкции текста)». «Второй» автор пока скромно держится в тени, имя его появляется лишь на обороте титульного листа, в

библиографическом описании после косой черты, где располагаются так называемые «сведения об ответственности»: «Сост., вступ. статья, реконструкция текста и коммент. С. А. Коваленко». И на последней странице, наконец, появляется имя в форме, предполагающей действующее лицо («кто написал»): «Петербургские сны Анны Ахматовой. Реконструкция текста “Поэмы без героя”»: *Светлана Алексеевна Коваленко*». Это метатекст с прямо-таки детективным сюжетом, где не сразу разберешь, что кому принадлежит и кто кому контаминатор-компилятор. Ахматова не отрекалась от своих текстов, но тут могла бы сказать: «Еже не писах – не писах». Однако в том-то и дело, что писала она эти строки, и кто теперь будет выяснять, особенно из «широкого круга читателей», что писала совсем не так, и в разное время, и по разным поводам, даже в связи с разными замыслами. И право, не знаешь, что хуже – присвоение ли доктором филологических наук С. А. Коваленко «сборного» текста «Поэмы без Героя» (т. е. собственно *compilatio*, в первом значении) или приписывание его в таком виде Анне Ахматовой.

Теоретическую опору для контаминации-компиляции составитель находит в понятии «реконструкции», невозможной без «деконструкции» текста. Здесь мы позволим себе обширную цитату: «Постижение тайного и явного смысла, заключенного в “бродячих” строфах или строфах, изначально оставшихся за пределами целого, в некоторой мере возможно при попытке реконструкции и неизменно сопровождавшего ее процесса деконструкции текста поэмы в целом, предпринятого нами в настоящем издании как опыт постижения процесса работы творческой мысли. При попытке реконструирования текста “Поэмы без героя”, воссоздания творческой истории, были изучены все предложенные Ахматовой варианты местоположения “бродячих” строк в структуре поэмы в их движении в пространстве художественного целого. Строфы, не зафиксированные в списках <...> включены в представленный сводный текст после изучения их в контекстах поэмы и записей в рабочих тетрадях. Их включение в текст несет с собой некий, в данном случае неизбежный деконструктивный момент разрушения целостности дефинитивного текста, ради сознательно поставленной конструктивной задачи воссоздания замысла как широкой картины творческой истории произведения <...>» [с. 49-50]. На наш взгляд, это просто какой-то необъятный котел, в котором одновременно варятся щи, компот и заодно кипятятся бигуди – так, на всякий случай. Не надеясь уразуметь, как можно совместить обозначенные здесь задачи, попробуем разобраться «по понятиям».

Реконструкцией называется восстановление первоначального вида

чего-либо по остаткам или письменным источникам (описаниям), а *деконструкция* в подобном процессе может присутствовать лишь в форме устаревания позднейших напластований ради воссоздания этого самого первоначального облика. Но поскольку текста т. н. «театрализованной редакции», который «реконструирует» С. А. Коваленко, ранее не существовало, мы наблюдаем в «Петербургских снах» разрушение художественного целого, созданного Ахматовой («Поэма без Героя»), и сотворение на его обломках другого текста, уже непонятно кому принадлежащего. Рассматривая исключенные Ахматовой строфы в качестве «источника текста поэмы» [с. 51], С. А. Коваленко оперирует ими и другими черновыми набросками как кусочками мозаики, из которых можно соорудить что угодно, при этом составитель невольно претендует на роль соавтора. Вопрос только в том, хотела бы Ахматова такого, да и любого другого соавтора? Однажды во «Втором письме» она уже горько-иронически высказалась по поводу публикации искаженного (гораздо менее, чем в «Петербургских снах»!) текста поэмы: «<...> All rights reserved (Все права сохранены, англ. – *Н. К., О. Ф.*) Мне лично часто приходится любоваться этой красивой надписью на моих никому *мною* не переуступленн<ых> писаниях... <...>» [ОР РНБ, ф. 1073, ед. хр. 62, л. 21]. На наш взгляд, исключенные автором фрагменты являются не «источником текста поэмы», а ее текстом на определенном этапе (т. е. текстом конкретной редакции или вставок в ней), а потом – источником сведений о творческом процессе, об истории создания текста. Черновые же строки, строфы и варианты – сами по себе текст и, разумеется, очень важный источник для современного исследователя, однако у нас нет права придумывать за автора их роль и место в уже созданном автором произведении. Место подобных строк и строф строго определено текстологической наукой: они могут и должны приводиться только в комментариях и приложениях.

Мы не можем прокомментировать здесь все сделанные С. А. Коваленко вставки и замены, но приведем несколько характерных примеров. О строфе «Институтка, кухня, Джульетта...» в комментарии № 83 сказано: «Строфа относится к числу так называемых “бродячих”, меняла свое местоположение в поэме, но в текст 1963-1965 гг. не вошла, по-видимому, как предназначенная для театрализованной редакции» [с. 325-326]. На самом деле она «менять свое местоположение в поэме» не могла, потому что ни в одной рукописи поэмы не была записана, взята из записной книжки Ахматовой (есть вариант этой строфы – на отдельном листе с наброском либретто). Предшествующий строфе в записной книжке прозаический фрагмент для предполагаемой сцены с участием «невесты» и «цыганки» также никогда в «Поэму» не входил; в «Петербургских снах» он не только включен, но

еще и разделен составителем на две части. В результате фразы, явно обозначающие у Ахматовой одну и ту же сцену – «(Вальс <...>)» и «инст<итутский> бал и т. д.» – в «Петербургских снах» («инст<итут> благ<ородных> девиц и т. д.»), – относятся не только к разным строфам, но и к разным частям главы: одна входит, по Коваленко, в основной текст Главы Четвертой [с. 125], другая, если воспользоваться ее же терминологией, в «межжанровую форму» (интермедия?), озаглавленную «Две тени» [с. 126].

Четыре наброска строф включены в «версию» составителя из записных книжек Ахматовой, где при двух из них нет никаких помет, указывающих не только на определенное место, но и на саму принадлежность к поэме: «И тогда, как страшное действо...» (источник в комментариях не указан) и «Что бормочешь ты, полночь наша...». Общность тематики и метрики, на наш взгляд, дает основание говорить лишь о близости этих строк к тексту поэмы. Если следовать логике составителя, почему бы не взять тогда и зачеркнутые строки о Стравинском, которые предшествуют в записной книжке № 9¹¹ строфе «И тогда, как страшное действо...» – ведь зачеркивание фрагментов в других случаях не мешало «реконструировать» их в составе «театральной версии»? Тем более что вариант строфы о Стравинском был вписан Ахматовой в рукопись поэмы с редакцией 1959 года (правда, потом тщательно стерт). Или даже составитель почувствовал уже перевес «деструкции» над «реконструкцией», т. е. попросту – что произведение разваливается на куски от такого количества вставок?

Место вставки чернового наброска «Что бормочешь ты, полночь наша...» не обосновывается, и ссылка [с. 327] на М. Мейлаха не помогает, т.к. в подготовленном им издании [Стихотворения Анны Ахматовой. – Душанбе, 1990. – С. 509] фрагмент помещен в традиционный раздел «Строфы, не вошедшие в “Поэму без героя”». А поскольку в «Петербургских снах» после данной строфы идут эпитафии к «Решке» и собственно строфа I, то возникает вопрос: это что, еще одна интермедия, созданная «воображением текстолога»? Контаминированное начало «Решки» в «Петербургских снах» даже фрагментарно не совпадает ни с одним из черновых или беловых текстов Ахматовой, различия с источниками (указанными составителем!) есть в заглавии, эпитафиях, ремарке, вставленной «строфе» и даже в первых «канонических» строфах «Решки», где знаки препинания не совпадают ни с одной редакцией.

Обратим внимание на расположение строк во вставной строфе: возможно, составитель решил, что Ахматова «не успела» расставить строки в нужном порядке, и проделал эту работу за нее (ср.: «Ахматова не успела провести театральную аранжировку Эпилога», с. 79). Почему бы в таком случае и не дописать строфу, завершая начатое в соответствии с «авторскими указаниями»?

Особо надо сказать о вставке строф, идущих в «Петербургских снах» под № XII–XIII: «Я иду навстречу виденью...» и «Я хочу растоптать ногами...» [с. 134]. В комментарии № 97 сообщается, что «запись (XII–XIII) обнаружена на обороте одной из страниц незавершенной рукописи “Тибель поэта” [ОР РНБ. Ф. 1073. Ед. хр. 487] с размышлениями о роли Н. Н. Пушкиной-Гончаровой в развернувшейся трагедии, т. е. о чувстве *ответственности* как главной теме “Поэмы без героя”» [с. 330]. Однако включение незавершенных отрывков в поэму на основании тематической близости и некоторого сходства с типом строфы в «Решке» абсолютно неправомерно. В строфе «Я хочу растоптать ногами / Ту, что светится в светлой раме, / Самозванку / Над плечами ее не крылья <...>» (это полный текст так называемой строфы!) поставленное составителем в угловых скобках многоточие не спасает от ощущения разрыва в связном поэтическом тексте. Сама незавершенность многих строф, включенных составителем в «театральную версию», заставляет смотреть на них лишь как на материал для исследования, но не часть произведения, которое Ахматова все-таки считала законченным. Те строфы в «Решке», которые «поместила» в эту часть поэмы сама Ахматова, – исключительно шестистрочные, те же, что оказались там волею С. А. Коваленко – это либо сырой материал, черновики, либо выведенные ею гибриды (4, 7 9, 10 строк), страдающие расстройством строфы, риф-

мы и смысла. Такова и вставка под № XIX «Не боюсь ни смерти, ни срама...» [с. 136], имеющая своего двойника во вступительной статье [с. 36], причем обе строфы, хоть и имеют некоторое отношение к А. Ахматовой, никогда ею в таком виде не создавались.

Вообще составитель лишь один единственный раз, в связи со строфами под № XXVI и XXVII, оговорился, что «они помещены в представленный текст с достаточной долей предположительности» [с. 334]. Все остальные вставки, видимо, не вызвали никаких сомнений, что удивительно, поскольку реальные «авторские указания» либо отсутствуют, либо изменялись с течением времени. Если же в наличии несколько одновременных авторских указаний (изменить место вставки, исключить строфу, восстановить, переместить в примечания и т. д.), то, наверное, надо выбирать последнее из них, а не руководствоваться собственными представлениями о месте и роли данных фрагментов, искажая при этом и авторский замысел, и сам текст. Так, интермедия «Через площадку» разбита составителем на две части («В бледных локонах злые рожки... – Бередит лепестки ланит» [с. 102] и «Уверяю, это не ново... – “Que me veut mon Prince Carnaval?”» [с. 111-112]. Действительно, в редакциях 1956 и 1959 годов строфы, которые станут основой будущей интермедии, помещены в примечаниях после поэмы под разными номерами, но текст их значительно расходится с текстом в «Петербургских снах»; в редакциях же 60-х годов, когда в интермедию входят строки «Санчо Пансы и Дон Кихоты... – Козлоногую приволок» [с. 111], она уже является единым целым, но это более позднее авторское решение составителем проигнорировано. То же можно сказать о месте фрагмента: усеченная составителем интермедия «Через площадку» находится в «Петербургских снах» после слов «Маскарадная болтовня...»; к ним Ахматова ставила в разных редакциях разный знак примечания^(III), или ^x, или ⁺) и помещала строфы, из которых в итоге сложилась интермедия «Через площадку», в корпусе примечаний после всего текста поэмы¹² – за исключением последней редакции, 1963 года, где знак примечания снят, а место интермедии было точно определено между Главами Первой и Второй Части первой. Так которому «указанию» следовал составитель?

Иногда С. А. Коваленко пытается следовать сразу нескольким разновременным указаниям автора, в результате в рамках одного произведения публикуются варианты одного фрагмента, отражающие собственно творческий процесс, но неуместные в завершённом тексте: «А какой-то еще с тимпаном / Козлоногую приволок. / И для них расступились стены, / Вспыхнул свет, завyli сирены / Афродиты возник-

ли из пены / И, как купол, вспух потолок» [с. 100, пунктуация С. А. Коваленко] и «Афродиты возникли из пены, / Шевельнулись в стекле Елены, / И безумья близится срок. / И опять из Фонтанного грота / Где любовная стонет дремота, / Через призрачные ворота / И мохнатый и рыжий кто-то / Козлоногую приволок» [с. 111, пунктуация С. А. Коваленко]. Первый вариант почти совпадает со вставкой в рукопись с редакцией 1956 г., второй – с основным текстом рукописи конца 1962 года, если не считать знаков препинания, которые не во всем совпадают как с авторским текстом, так и с современными правилами. А поскольку составитель не приводит дат, читатель не может ни судить об истории текста, ни понять причины повторов одних и тех же строк в разных фрагментах поэмы (между прочим, смысловые повторы и вариации – прием, нередко используемый Ахматовой, и самостоятельно читатель не отделит его от «упражнений» составителя). Таким образом, даже следование «указаниям автора» при ненаучном подходе оказы-

Источ-ник	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»
Другие понятия (кроме «реконструкции-деконструкции»), на которые постоянно ссылаются редакторы	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»
Другие понятия (кроме «реконструкции-деконструкции»), на которые постоянно ссылаются редакторы	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»
Другие понятия (кроме «реконструкции-деконструкции»), на которые постоянно ссылаются редакторы	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»
Другие понятия (кроме «реконструкции-деконструкции»), на которые постоянно ссылаются редакторы	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»
Другие понятия (кроме «реконструкции-деконструкции»), на которые постоянно ссылаются редакторы	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»
Другие понятия (кроме «реконструкции-деконструкции»), на которые постоянно ссылаются редакторы	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»
Другие понятия (кроме «реконструкции-деконструкции»), на которые постоянно ссылаются редакторы	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»
Другие понятия (кроме «реконструкции-деконструкции»), на которые постоянно ссылаются редакторы	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»
Другие понятия (кроме «реконструкции-деконструкции»), на которые постоянно ссылаются редакторы	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»
Другие понятия (кроме «реконструкции-деконструкции»), на которые постоянно ссылаются редакторы	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»
Другие понятия (кроме «реконструкции-деконструкции»), на которые постоянно ссылаются редакторы	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»
Другие понятия (кроме «реконструкции-деконструкции»), на которые постоянно ссылаются редакторы	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»
Другие понятия (кроме «реконструкции-деконструкции»), на которые постоянно ссылаются редакторы	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»
Другие понятия (кроме «реконструкции-деконструкции»), на которые постоянно ссылаются редакторы	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»
Другие понятия (кроме «реконструкции-деконструкции»), на которые постоянно ссылаются редакторы	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»
Другие понятия (кроме «реконструкции-деконструкции»), на которые постоянно ссылаются редакторы	Текст в источнике	Текст в «Петербургских снах»

речена на неудачу. В тексте, реконструированном С. А. Коваленко, иног-

да одного до двенадцати или от одной до другой строки – времен-
ной качок в нескольких строках, поскольку читатель об этом не знает, «стра-
ницы творческой истории «Поэмы без героя»» [с. 7] остаются непрочи-
танными. Так, во фрагменте «Этот Фаустом, тот Дон Жуаном... – Я еще
не виделней тех...» [с. 100] С. А. Коваленко сводит на одной странице
строки, никогда в дом в Ахматовских текстах не стоявшие, поскольку,
когда одни пропали, другие уже были исключены, но увидеть здесь
«защелки» некий поэт читатель может, только имея на руках редак-
ции 1959 и 1962 годов и сравнивая их.

л. 16
16 об.
17 ЗК.
с. 35
Созначение последних только декларировано: «Зачеркнутые Ахмато-
вой слова помещены в квадратные скобки» [с. 299]. Соединение состав-

налем разных уровней правки вносит дополнительную путаницу. Так,
при публикации в журнале «Седьмой», составитель соединяет две запи-
си с разных листов записной книжки № 1 (и в каждой из них смешивает,
микширует зачеркнутый и вписанный текст), добавляет сюда Примеча-
ние к одной из вычеркнутых вставок в рукописи с редакцией 1956 г. и
три строки, следующие в той же рукописи за другой вставкой анало-
гичного содержания, в результате получает уже даже не компиля-
цию, а нечто вроде некоего гибрида, искусственно созданный в
ходе «научного исследования». При этом тексты строфы о «Седьмой»,
данные в статье А. С. Коваленко, различаются и друг от друга, и от текста
в Самой «театральной версии»; в свою очередь, все три не соответствую-
т ни одному авторскому варианту Ахматовой.

окон,
Срезан самый
любимый локон,
И темнее вальс лина.
Составитель ухищряется создать строки и строфы-гибриды даже
на базе одного источника, соединяя несколько уровней правки. Так, в
строфе «Пусть глаза его как озера...» [с. 101] первые три строки – это
часть первоначальной записи до исправлений (при этом неправильное
прочтение «мертвого» вместо «мертвею» привело к искажению смысла
записи), последние три строки – это уже исправленный вариант, одна-
ко правка делалась одновременно с исправлением первых трех строк,
тогда как в «Петербургских снах» сконтаминированы первоначальный
вариант без изменений и уже исправленный, и это «расхождение» от-
четливо заметно из-за несогласования рифм третьей и шестой строк
 («смертный час» – «благодать»), что не встречается даже в черновых
набросках строф к «Поэме без Героя». Так составителем «создана» и

опубликована еще одна не существующая как в черновике, так и в окон-
чательном варианте строфа. То же можно сказать о строке «Третий про-
жил семнадцать лет» [с. 130], собранной составителем буквально по
словечку из зачеркнутых и вписанных фрагментов: у Ахматовой «Тре-
тий [умер в семнадцать] лет» было исправлено на «Третий *прожил*
лишь двадцать лет»¹³.

Работу ученого следует оценивать в соответствии с той задачей,
которую он себе ставит. Очевидно, что творческая история «Поэмы
без Героя» не представлена в книге С. А. Коваленко, но, может быть,
здесь действительно дано «восстановление замысла» (не текста!¹⁴) «те-
атральной редакции»? Реконструкция замысла кажется нам возмож-
ной в форме научного исследования, примером какого можно назвать
статью Т. Г. Цявловской ««Влюбленный бес»» (Неосуществленный за-
мысел Пушкина)¹⁵. Замысел «незаконченного балетного сценария» к
«Поэме без героя», т. е. «основную линию действия», попытался выст-
роить на основе набросков балетного либретто в последней своей ра-
боте В. М. Жирмунский¹⁶. Общие задачи работы в этом направлении –
1) доказать существование замысла, 2) продемонстрировать, в каких
формах на разных этапах он реализовался, 3) проследить развитие и
взаимосвязи собранных фрагментов, а также 4) соотнести их с завер-
шенными произведениями того же автора, если там просматриваются
какие-то параллели. Мы допускаем, что реконструкция замысла может
быть ориентирована в большей мере на воспроизведение источников –
например, на создание свода всех первоисточников, в которых про-
сматривается попытка театрализации «Поэмы без героя». Есть ли это в
«Петербургских снах»? Начнем с того, что исходный текст поэмы, даже
искаженный, никак нельзя назвать сценарием. Затем, во многих фраг-
ментах, включенных в поэму составителем, мы не наблюдаем никаких
элементов «театральности»: специфика театра вряд ли предполагает
инсценировку «азийского ветра», «мятежной юности», «бормочущей
полночи», «мифа о поэте» и т. п., так что логика вставок остается неяс-
ной. С другой стороны, справедливо считая (как и другие исследовате-
ли) прозаические ремарки признаком «сценичности», составитель не
дает полного их свода – из разных редакций, записных книжек и запи-
сей на отдельных листах – не анализирует, какие из них являются имен-
но «прозой к поэме», а какие перерастают в наброски неких сцен и как
это происходит, а просто заменяет одни – другими. В рукописи 1956
года, взятой составителем за основу, вписанных и позже полустертых
ремарок – 10, из них в «Петербургских снах» воспроизведены две, без
квадратных скобок. При этом нет сообщений об исключениях, заменах,

нет текстологического комментария, а зачастую и датировок. Из названных 10 ремарок многие явно соотносятся с набросками балетного либретто, но об этом не говорится ни слова, в результате из «театральной версии» исчезают именно драматургические элементы! Да и сами наброски либретто в первую очередь должны были бы войти в свод текстов, реализующих замысел театрализации поэмы. Получается, что в «Петербургские сны» включены фрагменты, никакого отношения к замыслу «театральной версии» не имеющие, но зато там отсутствуют тексты, непосредственно с ним связанные. И тогда вообще непонятно, какую цель преследовал составитель.

Подобные бессистемность и безответственность при подготовке к публикации незавершенных произведений могут привести только к полному произволу в обращении с первоисточниками. Произвол этот доходит до того, что одни и те же фрагменты включаются С. А. Коваленко то в трагедию «Энума Элиш», то в «Прозу к поэме», то в «театральную версию» «Поэмы без Героя», и всё публикуется как произведения (пусть и незавершенные) Анны Ахматовой! В частности, фрагменты «Из какого-то места <...> (но скрывают)» [«Петербургские сны», с. 105, дан с искажениями] и «Все трое <...> вуалями» [«Петербургские сны», с. 107] в 3-м томе Собрания сочинений А. Ахматовой (составитель тот же – С. А. Коваленко) включены в пьесу «Энума Элиш»¹⁷ [с. 307 и 308]. Строфа «И я рада или не рада <...> С каждым шагом все дальше дом...» в 3-м томе Собрания сочинений публикуется в составе «Прозы к поэме» [с. 262], а в «Петербургских снах» входит в текст «Вместо предисловия»¹⁸ [с. 88], с которого и начинается «Поэма без героя» в «театральной редакции» С. А. Коваленко. Набросок балетного либретто «Сцена повернулась. (Шереметевский чердак)» и далее, опубликованный в 3-м томе Собрания сочинений в разделе «<Из балета “Тринадцатый год”>» [с. 282-283], в «Петербургских снах», в статье того же составителя называется «прозаической заставкой к театральной версии поэмы»¹⁹ [с. 55], которая, как неоднократно заявлено, в этой книге реконструируется – однако в сам текст «версии» С. А. Коваленко этот фрагмент не входит! Таким образом, вновь одним и тем же термином (театральная версия) обозначаются разные комплексы незавершенных текстов, которые никак составителем не разграничиваются.

В «Петербургских снах» среди вставок, которые действительно свидетельствуют о замысле театрализации поэмы, можно назвать текст второго «Вместо предисловия» («Сегодня ночью...», с. 87-89), вписанный и позже зачеркнутый в рукописи 1956 года, и варианты интермедий из разных редакций поэмы и записных книжек. Но и по ним чита-

тель не может составить хоть сколько-нибудь адекватное представление об этом замысле, потому что даны не все варианты, а те, что опубликованы, невероятно искажены составителем. Так, на с. 301 указано, что «текст предисловия к балету “Триптих” выверен и дополнен по спискам – ОР РНБ. Ед. хр. 122, 208; Собр. В. Я. Виленина и ряду черновых автографов (ОР РНБ, РГАЛИ)». Уточним, что под № 122 в архиве Ахматовой в ОР РНБ числится автограф стихотворения «Летний сад», в ед. хр. 208 действительно есть авторизованная машинопись под заглавием «ПРЕДИСЛОВИЕ К БАЛЕТУ ТРИПТИХ» (без эпиграфа из Апокалипсиса²⁰, но с двумя другими вписанными рукой Ахматовой эпиграфами). Под «рядом черновых автографов», вероятно, подразумевается еще одна авторизованная машинопись из архива Ахматовой в ОР РНБ под заглавием «Вместо предисловия” (к [п] Поэме без Героя)», также без эпиграфа из Апокалипсиса [ед. хр. 207, л. 1, 2], и первая запись этого наброска в записной книжке № 1 [ЗК. С. 19]. Если учесть еще редакцию поэмы, взятую в «Петербургских снах» за основу, то получается контаминация на основе 5-ти источников (исключая, конечно, стихотворение «Летний сад»), которая в итоге не совпадает ни с одним:

В тексте «Сегодня ночью...» в «Петербургских снах» начало какого-либо фрагмента (абзаца и даже предложения) может даваться по одному источнику, середина – по другому, а концовка – по третьему. Эта «лоскутная» техника – просто воплощенная мечта Агафьи Тихоновны из гоголевской «Женитьбы»: ахматовские тексты, не опубликованные при жизни автора, оказались удобным материалом для «собираательно-го портрета». Добавим, что даже сами «лоскутки» не всегда идентичны источникам. Например, во всех автографах фрагмент «Кучера плясали <...> неугасимые лампы» – это одно предложение (с разночтениями) и нача-

ло абзаца. Исключением является текст «Вместо предисловия», опубликованный В. Я. Виленкиным²², где этот фрагмент разбит на два предложения (но не на пять, как в «Петербургских снах»). Ни в одном источнике название Гостиного Двора не берется в кавычки; контаминация разных источников, неправильное прочтение рукописи и произвольная замена знаков пунктуации приводят к тому, что искажаются даже смысловые связи: «говорили <...> читатели и слушатели, еще не зная об ее существовании» – вместо правильного «Автор <...> не знал об ее существовании»; «Мейерхольд и Юрьев получили последние царские подарки – часы, когда кавалерия лавой шла по Невскому» – вместо правильного «Я возвращалась с генеральной репетиции» “Маскарада” – кавалерия шла лавой по Невскому». Совершенно дезориентируют (или дезинформируют) читателя условные знаки публикатора: в приводимом ниже фрагменте квадратные скобки поставлены к слову, которое ни в одном источнике не было зачеркнуто ([бабочкины-ми]²³), а в приведенном выше – угловые скобки поставлены к словам, вписанным и ясно читаемым в рукописи, взятой составителем за основу.

Примечания к тексту второго «Вместо предисловия» из рукописи с редакцией 1956 года также сильно искажены.

Из таблицы (см. на след. странице) видно, что примечание «Тот кто...» произвольно перенесено в основной текст, примечание «Не хватало только...» искажено, но особенно безграмотна передача примечания к примечанию: пояснение Ахматовой к словам «смертельного полета» превращается волею составителя в место и время написания примечания или всего фрагмента – «Над немцами, 28 сентября, 1941. Ленинград – Москва»²⁴. Реальная же дата создания предисловия «Сегодня ночью...», обозначенная Ахматовой в набросках либретто и Прозы о Поэме с учетом более позднего дополнения («Подчеркнутое приписано 14 окт. 1960 г. Ордынка. / 7 июня 1958 г. / Красная Конница»), тоже передается в «Петербургских снах» искаженно: «7 июня 1958, Красная Конница. Ночь. / 14 окт. 1960 г. Ордынка». Концовка фрагмента (без учета примечаний) в «Петербургских снах» ближе всего к наброску Прозы о Поэме (ОР РНБ. Ф. 1073. Ед. хр. 207), в то время как дата создания самого фрагмента включает слово «Ночь», что есть только в рукописи поэмы 1956 года.



Текст в записных книжках	Текст в «Петербургских снах»	Текст в рукописях поэмы
<p>Записная книжка № 1, л. 20 об.; ЗК. С. 12:</p> <p>2) Озверелая и немая Рядом с ним и моя 1) [После всех выступает] «Седьмая» [И ее обугленный рот] Рот ее сведен и открыт Словно рот трагической маски, [_ _ _ _ _] [_] черной замазан краской Но он [самой сухой замазкой] [_ _ _ _ _] [_] И могильной [Как сухою] землю набит [От такой, верно, мало толка]</p>	<p>с. 34: И со мною моя «Седьмая» Полумертвая и немая, Рот ее сведен и открыт, Словно рот трагической маски, Но он черной замазан краской И сухою землей набит.</p> <p>с. 81-82: <После всех вступает «Седьмая» Озверелая и немая... Рот ее сведен и открыт, Словно рот трагической маски, Но он самой сухой замазкой И могильной землей набит...></p> <p>(«Седьмая» – Ленинградская элегия автора – еще не написанная (примеч. переводчика).</p>	<p>Редакция 1956 г., л. 25 об.:</p> <p>[<...>] [И со мною моя «Седьмая», Одичалая и немая, Рот ее сведен и открыт Словно рот трагической маски Но он черной замазан краской И сухою землею набит Враг пытал: «А ну, расскажи ка!» Но <...> крика <...> <...> врагу И проходят десятилетия – Ссылки, пытки и смерти, петь я <...> <...> не могу Седьмая ленинградская элегия <...>]</p>

<p>Записная книжка № 1, л. 24 об.; ЗК. С. 15:</p> <p><i>И уже</i> [А кругом] ты нам (А ну: – [говори ка] <i>расскажи ка!!!..</i> Но ни вопля ни [...] <i>вздоха</i> ни крика Ни [дыханья] <i>моленья:</i> [Она молчит] <i>И ни гу-гу</i> И проходят десятилетия Смерти, войны, рождения. Петя я <i>В этом ужасе</i> [Вы же видите] – не могу...</p>		<p>Там же, л. 26 об.:</p> <p>[VIIIa] [<i>И со мною моя</i> <i>«Седьмая»</i>"] <i>Одичалая и</i> <i>немая –</i> <i>Рот ее сведен и</i> <i>открыт,</i> <i>Словно рот</i> <i>трагической</i> <i>маски,</i> <i>Но он черной</i> <i>замазан краской</i> <i>И сухой землей</i> <i>набит.]</i> [<[*]<i>Седьмая</i> <i>элегия автора</i> <i>еще не</i> <i>написанная</i> <i>(Прим.</i> <i>Переводчика)</i>>]</p>
---	--	---

Совместив Пьеро и скобаря (т. е. два примечания к разным словам – подстрочное и в конце поэмы) и выдав этот текст за творчество Анны Ахматовой, С. А. Коваленко дополняет его собственным примечанием о «веселом кобзарь». В комментарии № 72 составитель утверждает, что вариант «не скобарь, но кобзарь» встречается «в некоторых списках (РНБ, собрание Адмони)» [с. 322]. В действительности в ОР РНБ как в фонде Ахматовой, так и в других фондах (в том числе В. Г. Адмони), такого варианта нет, а если он где-то и есть, то является обычной машинописной опечаткой, не несущей никакого смысла. О другом фрагменте: в рукописи 1956 года карандашом от строки «В дверь мою никто не стучится» проведена стрелка к записи на правом поле карандашом «Или: Все двойтся или тройтся / Это зеркало...» (так как нижнее поле и правый нижний угол были заняты другими записями), позже стертой. Полустертая запись с вариантом строк превращается в

«Петербургских снах» в прозаическую ремарку – это, видимо, и есть тот способ, каким «Поэма без Героя» Анны Ахматовой трансформируется в «театральную версию», созданную составителем.

С. А. Коваленко столь увлеклась сотворчеством, что в «реконструированный» текст включила 5 интермедий (вместо одной, как это было у Ахматовой). Три фрагмента имеют такой подзаголовок; еще один следует после подзаголовка «Интермеццо» – в начале «Решки» (см. вторую таблицу в данной статье); 5-й интермедией можно считать фрагмент «Две тени», поскольку он находится в Главе Четвертой Части первой, но имеет свой заголовок. Этот корпус вставок нельзя даже считать сводом вариантов интермедий для «Поэмы без героя». В рамках данной статьи нет возможности продемонстрировать сложную творческую историю интермедии «Через площадку», но можно точно сказать об отсутствии указаний на то, что Ахматова соотносила понятие «интермедия для поэмы» со сценой, где появляются невеста-институтка и цыганка («Две тени»), или с замыслом (не совсем ясным) «Два моста», или с наброском строфы о Параше Жемчуговой, так что здесь мы вновь видим полную свободу волеизъявления составителя, но не автора. С. А. Коваленко не только итоговый вариант интермедии «Через площадку» разделила на две части (см. выше), но и ее варианты из ранних редакций или черновые наброски в записных книжках раздробила по своему усмотрению. Так, исходный текст наброска интермедии в записной книжке № 9 разбросан в «Петербургских снах» аж по трем интермедиям. В записной книжке ремарка «Арапчата готовят просцениум. <...> И таинственные уборы» на л. 29 об. является продолжением карандашного наброска интермедии на л. 29 и следует за словами «(Музыка мрачная. Танцуют втроем на просцениуме)». Однако в «Петербургских снах» за этими фразами идет искаженный набросок либретто, потом ремарка неустановленного происхождения «Голос автора» и фрагмент Главы Первой, и только после этого ремарка «Арапчата готовят просцениум...» открывает уже другую интермедию – «Два моста». Обоснованием данного заглавия послужило то, что ремарка «Арапчата готовят просцениум...» находится в записной книжке на одной странице с рисунком, озаглавленным «Два моста» [л. 29 об.]. Но, на наш взгляд, заголовок относится именно к рисунку (который, видимо, был сделан раньше записи), а не к ремарке. В «Петербургских снах» на с. 108 дается фотокопия страницы записной книжки, где хорошо видно, что заголовок «Два моста» над ремаркой зачеркнут и перенесен ближе к рисунку. В той же фотокопии видно, что запись ремарки, начатая перед рисунком двух мостов, про-

должается после рисунка (похожий тип почерка), и, скорее всего, строки «А вокруг безмолвные хоры / И таинственные уборы» являются заменой предшествующего зачеркнутого фрагмента ремарки «Хор страшный – в капюшонах, масках...» и далее, и к рисунку не имеют отношения. Составитель же «театральной версии» включил начало ремарки вместе с вычеркнутым фрагментом (без квадратных скобок) в интермедию «Два моста» [с. 107], а концовку поместил после усеченной интермедии «Через площадку» и строфы «Верьте мне вы или не верьте... – Небытья незримый поток», напечатанной почему-то без строки «И на нем разумно основан» [с. 112]. Относительно данной строфы, вписанной Ахматовой в рукопись с редакцией 1956 года, можно сказать, что это один из тех случаев, когда есть точное указание автора на место ее вставки (если, конечно, проигнорировать помету «не надо») – после строки «Маскарадная болтовня». Однако на это место уже претендует, по мнению составителя, интермедия «Через площадку», таким образом, фрагменты выстраиваются в очередь, и все согласно «прямым авторским указаниям», только сделанным в разные периоды работы над поэмой. Но каким «авторским указанием» строки из записной книжки «А вокруг безмолвные хоры / И таинственные уборы» занесло между строками «Небытья незримый поток» и «Крик: “Героя на авансцену!”» понять уже совершенно невозможно.

Таким же образом то, что первоначально задумывалось Ахматовой как примечание к поэме, а затем, разрастаясь, стало фрагментом под названием «Рукопись, найденная в бутылке», частично разделено в «Петербургских снах» по двум интермедиям «театральной версии» «Поэмы без героя», хотя в 3-м томе собрания сочинений Ахматовой тем же составителем большая часть этих набросков включена в пьесу «Энума Элиш. Пролог, или Сон во сне» (с. 304-308)²⁵.

В данной статье мы не ставим себе целью назвать все искажения автографов Ахматовой в «Петербургских снах», а также все ошибки в датировках или фактах биографии поэта, но считаем необходимым указать на опасные тенденции в деле публикации незавершенных произведений, в методах работы с ними. Коснемся еще некоторых моментов. Система эпиграфов, посвящений и авторских примечаний является частью художественного произведения, однако С. А. Коваленко, похоже, считает их факультативными элементами, с которыми можно обращаться еще более вольно, чем со стихотворным текстом. В «Петербургские сны» включены три эпиграфа, отсутствующие во всех известных нам текстах поэмы²⁶, в то же время исключен тот, что входит в рукопись, взятую составителем за основу («Я воды Леты пью...»), да и во-

обще во все редакции «Поэмы без Героя». Искаженно (в той или иной мере) передаются еще шесть эпиграфов. Отсутствуют посвящение «М о е м у г о р о д у» в «Эпilogе» и первое «Вместо предисловия» («Первый раз она пришла ко мне...» и т.д.), входящее во все, кроме первой, редакции «Поэмы без Героя» и включающее в свой текст посвящение «памяти ее первых слушателей <...> погибших в Ленинграде во время осады»²⁷. Отсутствует также «Приложение»²⁸ из рукописи (т.е. «Из письма к N.N.» и примечания в конце поэмы). Вообще, система авторских примечаний полностью разрушена в «Петербургских снах», начиная с ликвидации всего корпуса затекстовых пояснений в конце поэмы. При отборе или исключении эпиграфов и примечаний опять же отсутствует какая-либо система. Можно было бы ожидать либо истории их создания и, соответственно, полного свода, либо воспроизведения их комплекса в конкретной редакции поэмы (например, в базовой рукописи 1956 года), либо отбора тех примечаний, в которых есть хоть какой-то элемент театрализованности, т.е. близких к ремаркам (хотя последний путь – не для публикации автографов, а для научного исследования, он требует обстоятельного комментирования). Ничего этого нет. Даже знаки примечаний (за редким исключением) не соответствуют тем, что есть в рукописи, взятой за основу: плюсы заменены на минусы и наоборот, звездочки (†, *) также произвольно заменены плюсами или минусами, и это при том, что на с. 61 повторяется высказанная ранее в 3-м томе Собрания сочинений мысль об ахматовских «нетрадиционных знаках +, (-, (=, обозначающих степень важности той или иной строфы, строчки или примечания»²⁹, а затем еще раз то же в предисловии к комментариям: «Подстрочные авторские примечания по мере их значимости отмечались ею (Ахматовой. – Н. К., О. Ф.) крестиком †, знаком -), а в случаях особого акцентирования на тайный смысл – *)» (с. 299). Возможно, С. А. Коваленко лучше представляет «степень важности» примечаний, чем сама Ахматова – только этим мы можем объяснить все замены. Во всяком случае, достойным «особого акцентирования» (т.е. знака †) С. А. Коваленко сочла только одно примечание, которое было вписано Ахматовой в рукопись с редакцией со знаком †, затем вычеркнуто и никогда больше не повторялось: «† Было: “Не глядевших на казнь очей”» [с. 122] – ср. в рукописи: «[† Было: Не глядевших на казнь очей]». Трижды как ахматовское подстрочное примечание даются переводы составителя [с. 87, 92, 131]; в шести примечаниях текст искажен; отсутствуют пять примечаний из рукописи 56 года, в то же время включены три других из ранних и поздних редакций, и еще одно создано составителем на основе текста прозаической ре-

Текст в рукописи с редакцией «Поэмы» 1956 года	Текст в «Петербургских снах», с. 88
<p><i>Кучера плясали, как в /“/ Петрушке/ *”</i> <i>Стравинского, Анна Павлова (лебедь) летела над Маринской сценой, (последний танец Нижинского) голуби ворковали в середине Гостиного Двора, перед угловыми иконами в золотых окладах жарко горели неугасимые лампы... /Распутин/</i> Бил барaban. Гвардия под ружьем на льду Невы <i>(Блок ждал Командора! ...)</i> <i>/Я возвращалась с ген<еральной> реп<етиции> «Маскарада» – кавалерия шла лавой по Невскому (25 февр<аля> 1917)!</i></p> <p><small>* Косые черточки означают, что знаки или слова были вставлены Ахматовой позднее.</small></p>	<p>Кучера плясали, как в «Петрушке» Стравинского. Анна Павлова (Лебедь) летела над Маринской сценой <последний танец Нижинского>. Голуби ворковали в середине «Гостиного Двора». Там продавали пахучие елки. Перед угловыми иконами в золотых окладах жарко горели неугасимые лампы.</p> <p>Блок ждал Командора. Я с Б<орисом> А<нрепом> возвращалась с генеральной репетиции «Маскарада» (25 февраля 1917), где Мейерхольд и Юрьев поучили последние царские подарки – часы, когда кавалерия лавой шла по Невскому...</p>

марки (см. выше первую таблицу). По какому принципу и с какой целью создавалась эта пестрая смесь?

Иногда, впрочем, С. А. Коваленко соблюдает удивительную «буквальность» в передаче ахматовского текста, особенно если это необходимо для подтверждения сделанного составителем «научного открытия». Так, первая интермедия называется в «Петербургских снах» «Маскар I ад» [с. 102], а в комментарии № 36 составитель, еще немного подправив автора, поясняет: «Разбив слово *Маскар I Ад*, Ахматова одновременно обозначает Первую интермедию и подчеркивает inferнальность происходящего» [с. 312]. К сожалению, мы видим в данном случае не столько бережное отношение к источнику, сколько некомпетентность текстолога. В рукописи первоначально была записана римская цифра «I», так как до нее слово не убралось, и сделана прозаическая запись без заглавия. Впоследствии Ахматова приписала заглавие «Маскарад», «обойдя» ранее записанную цифру «I», и внизу страницы приписала «(в Гавани)». Подобным образом сделаны многие записи в записных книжках: «Исповедь II дочери века» [РГАЛИ, Ф. 13. Оп.1. Ед. хр. 106. Л. 1; ЗК. С. 213], «В него вошла III и нищей выхожу» [Там же. Ед. хр. 96. Л. 9;

ЗК. С. 47], «Поэ I мная» [Там же. Ед. хр. 110. Л. 176; ЗК. С. 468], «Новогодняя Маскарад чертовня» [Там же. Ед. хр. 105. Л. 9 об.; ЗК. С. 207] и т. д. Так что если момент «инфернальности» и присутствует в сцене маскарада, написание слова тут ни при чем.

Нередко при публикации незавершенных произведений серьезной проблемой является пунктуация: знаки отсутствуют, неверны или поставлены в соответствии с устаревшими правилами (последнее, впрочем, в основном относится к орфографии). Если абсолютно точная передача автографа не входит в задачи публикатора, то, как правило, выбирается путь унификации знаков на основе современных норм, при сохранении явных авторских знаков³⁰. Этот подход декларирован и в «Петербургских снах»: «Сохранены орфография и пунктуация, в тех случаях, когда они являются признаком авторского стиля и не входят в явное противоречие с современными нормами» [с. 299]. Ахматова, как известно, не отличалась абсолютной пунктуационной грамотностью и во многом доверялась в этой области своим редакторам, однако вряд ли выбрала бы в таковые С. А. Коваленко, поскольку знаки, «отредактированные» ею, как раз и «входят в явное противоречие с современными нормами!» Таких случаев не менее сорока. Однако еще опаснее, чем безграмотность и небрежность (поскольку они все-таки очевидны), произвольная замена знаков источника, допустимых с точки зрения современных правил и даже более уместных, чем те, что выбраны составителем. Таких случаев нами отмечено более восьмидесяти. Столь же фиктивно заявление составителя о том, что в тексте «сохранена авторская графика в расположении строф и строк» (там же) – на самом деле она не соответствует ни одному источнику³¹, и это результат не только недобросовестности, но и ошибочной «научной» методологии: о каком сохранении графики и строфики может идти речь в контаминации текстов, если от редакции к редакции и то, и другое неоднократно менялось?

В заключение – два слова о комментариях, которые обязательно должны сопровождать подобные публикации. Многочисленные фактические ошибки в «Петербургских снах» заставляют предположить, что составитель очень приблизительно представляет как петербургские и общекультурные реалии, связанные с творчеством Ахматовой, так и ее биографию, без чего совершенно невозможно работать с рукописями поэта. Отметим хотя бы неточную дату отъезда Ремизова в эмиграцию, хотя для Ахматовой известие это было связано с днем смерти Блока; мифическую помету Ахматовой на полях рукописи «Форель разбивает лед» [с. 332]; столь же мифическую сказку Гофмана «Вол-

Текст и примечания в рукописи-источнике	Текст и примечания в «Петербургских снах»
<p><...> со своими вечными партнерами [<i><*> неверным</i>] <i>демоническим Арлекином</i></p> <p><...></p> <p>Потом сбросила все и оказалась Психеей с нелетными бабочкиными крылышками и в густом теплом желтом сиянии.³⁾</p> <p><...> «[г]Гость из будущего» [/<i><уже>/</i>] [мелькал] /промелькнул/ в глубине зеркал...³⁾</p> <p><...></p> <p>³⁾ Тот кто «хром и любезен» с черепом вместо лица^{<*>} и светляками вместо глаз проваливался с драгуном в люк. Отчаяние в музыке. (Смятение в публике)</p> <p>³⁾ Не хватало только «незнакомаго человека» из другого столетия, который должен принести ветку мокрой сирени, но до его появления оставался еще год, и /увы!!/ два года до /«смертельного полета»#/ самой поэмы. /Это, кажется, называется – /Сон в руку... /#Над немцами 28 сент. 1941 (Лен.-- Москва)/</p>	<p><...> со своими вечными партнерами – демоническим Арлекином</p> <p><...></p> <p>Потом сбросила все и оказалась Психеей с нелетными [бабочкиными] крылышками и в густом теплом желтом сиянии.</p> <p><...> «Гость из будущего» промелькнул в глубине зеркала³⁾.</p> <p>Тот кто «хром и любезен» с черепом вместо лица и светляками вместо глаз проваливался с драгуном в люк. Отчаяние в музыке. (Смятение в публике)</p> <p><...></p> <p>³⁾ Не хватало только «незнакомаго человека» из другого столетия, который должен принести ветку мокрой сирени. До его появления оставался еще год, и еще два года до «смертельного полета поэмы». Это называется – сон в руку.</p> <p>Над немцами, 28 сентября, 1941. Ленинград – Москва.</p>

Среди случаев искажения примечаний в «Петербургских снах» некоторые особенно выделяются, например:

Текст и примечания в рукописи-источнике	Текст и примечания в «Петербургских снах»
<p>Не узнает веселый скобарь.^{IV)}</p> <p><...></p> <p>И томился драгунский³⁾ Пьеро. –</p> <p><...></p> <p>³⁾ Было: дежурный</p> <p><...></p> <p>[IV) СКОБАРЬ – обидное прозвание псковичей.]</p>	<p>Не узнает веселый скобарь.³⁾</p> <p><...></p> <p>И томился драгунский Пьеро.</p> <p><...></p> <p>³⁾ Было: дежурный скобарь</p> <p>*В некоторых списках (собрание В.Г. Адмони) – веселый кобзарь.</p>
<p>В дверь мою никто не стучится, Только зеркало зеркалу снится, Тишина тишину сторожит.³⁾</p> <p>[Или: Все двоится или троится это зеркало.]</p>	<p>В дверь мою никто не стучится. Только зеркало зеркалу снится. Тишина тишину сторожит.</p> <p>Все двоится или троится. Зеркало.</p>

шебный доктор Дапертутто» [с. 312], к которой возводится псевдоним Мейерхольда; Кальмато вместо Каналетто [с. 337]; оформленный Н. Гончаровой балет «Шарф Коломбины» композитора Триана Д'Альбени вместо неосуществленной постановки балета «Триана» по одной из частей сюиты «Иберия» Исаака Альбениса – и т. д., и т. п. И все это не опечатки – большинство ошибок идут еще из 3-го тома Собрания сочинений Анны Ахматовой, они не указаны в списке опечаток в томе 4 и не исправлены даже через несколько лет в «Петербургских снах». Подавляющее большинство цитат, а их в статье и комментариях несколько десятков (тексты Ахматовой, Гумилева и др.), также даны с ошибками. Вот лишь некоторые примеры: «Средь торжественной и печальной / Тишины сибирской Земли. . . <...> И сжимаю уста, Россия <...>» [с. 30] вместо «хрустальной» и «ломаю руки»; «Онегина воздушная громада как облако висела надо мной» (с. 50) вместо ««Онегина» воздушная громада, / Как облако, стояла надо мной»; «Я вином благодати наслаждался» [с. 307] вместо «Опьянился», «Покупает бессмертье волков» [с. 326] вместо «спасенье» (да и само название трагедии Гумилева дано неверно: «Гонла» вместо «Гондла»); строки «Вместе с вами я в ногах валялась / У кровавой куклы палача. . .» названы «строфой из «Черепков»» [с. 38], хотя это строки из стихотворения «Так не зря мы вместе бедовали. . .» и т. д. В общем, слова народные, «редакция» С. А.

Коваленко...

Подводя итоги, можно сказать, что составитель «Петербургских снов Анны Ахматовой» произвольно определяет состав и порядок строф, строк, значимость вариантов и редакций, т. е. заменяет ахматовский текст своим. Последнее иногда осуществляется в буквальном смысле, а не только путем перестановок, причем этот «соавторский произвол» легко обнаружить, сравнивая текст, который дает С. А. Коваленко (выдавая его за ахматовский), с опубликованными в том же изданиями ксерокопиями отдельных страниц рукописей Ахматовой и списка Н. И. Харджиева (ср., например, «по солнечному ковру» и другие замены у С. А. Коваленко на с. 36 и копию подлинника Ахматовой на с. 37). Среди подобных подлогов (иначе и не назовешь) отметим фрагмент ремарки, открывающей интермедию (?) «Два моста» в «Петербургских снах»: «III Ковчег» [с. 107]. В комментарии утверждается, что здесь Ахматовой «обозначена тема “Ковчег”, не получившая, однако, развития, отсылающая к гумилевскому слою в поэме» [с. 316]. Проясним читателю, что за слово «Ковчег» (которое в ремарках нигде в автографах Ахматовой не встречается) была принята вписанная в рукописи поэмы с редакцией 1959 года на левом поле листа карандашом и в дальнейшем зачеркнутая чернилами ремарка «Ко всем» [ОР РНБ. Ф. 1073. Ед. хр. 198. Л. 12], относящаяся к фрагменту «Существо это странного нрава...». Подобные «текстологические открытия» довершают предпринятую составителем «деконструкцию» «Поэмы без героя».

Воздействие на современную текстологию и филологию методов и теорий, на основе которых отбираются и публикуются в «Петербургских снах» автографы Анны Ахматовой, может быть тем разрушительнее, что книге придан вид серьезного научного издания: тут и научные степени, и архивные шифры (кто их будет проверять!), и отсылка к «Архиву группы по изданию академического Собрания сочинений Анны Ахматовой. ИМЛИ РАН», и поддержка Российского гуманитарного научного фонда, и даже Федеральная целевая программа «Культура России»! Если сегодня филологическое сообщество не отнесется критически к подобной практике, читатель получит фальсифицированную классику в фальсифицированном культурно-историческом пространстве – либо вообще перестанет доверять каким-либо изданиям.

Примечания

1. Рейсер С. А. Основы текстологии. – Л., 1978. – С. 7.
2. Благой Д. Д. Типы советских изданий русских писателей-классиков // Вопросы текстологии. – М., 1957. – С. 8.

3. В поздних редакциях Ахматова пришла к написанию слова «Героя» в названии поэмы с прописной буквы, но мы в данном случае придерживаемся того написания, которое использует составитель «Петербургских снов».

4. См.: Ахматова А. Собр. соч. в 6 т. Т. 3. Поэмы. Pro domo mea. Текст / Сост., подгот. текста, коммент. и статья С. А. Коваленко. – М.: Эллис Лак, 1998. – С. 443, 444, 448.

5. Там же. – С. 449.

6. Здесь в названии поэмы и далее в названиях частей и глав мы следуем установленному в критическом тексте Поэмы написанию. См.: Крайнева Н. И. Обоснование и установление критического текста «Поэмы без Героя» / «Я не такой тебя когда-то знала... (“Поэма без Героя” Анны Ахматовой: материалы к творческой истории)» / Сост. Н. И. Крайнева. – М.–СПб.: Летний сад, 2007. В печати.

7. Петербургские сны Анны Ахматовой // Наше наследие. – 2003. – № 66. – С. 72-86.

8. РНБ. Ф. 1073. Ед. хр. 209. Л. 2.

9. В передаче автографов Ахматовой используется система обозначений, разработанная Н. Крайневой для транскрипции рукописей: квадратные скобки традиционно обозначают исключенный автором текст, угловые – восстановленный публикатором текст, курсив, жирный курсив и жирный курсив в косых скобках – вставки первого, второго и третьего уровней.

10. При этом нумерация строф в «версии» Коваленко до седьмой строфы включительно соответствует нумерации в рукописи 1956 года, номера строф восьмой-десятой даются в угловых скобках, так как уже расходятся с ахматовским текстом, а номера с XI по XXXIV вновь даются без угловых скобок и должны восприниматься читателем как обозначения Ахматовой, хотя это, разумеется, совсем не так. В дальнейшем нумерация составителя «Петербургских снов» будет даваться со знаком «№».

11. Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966). – М.: Torino, 1996. – С. 150. Далее в самом тексте статьи в скобках – ЗК, с указанием страницы.

12. Лишь две строки, вошедшие позже в интермедию «Через площадку», первоначально находились в основном тексте: «А какой-то еще с тимпаном / Козлоногую приволок». Строка «Афродита возникла из пены» была вписана в редакции 1956 и 1959 гг., в последней позже зачеркнута, во всех редакциях 60-х годов входила, несколько измененная, в интермедию «Через площадку» вместе с вышеназванными строками – с заменой первой строки («И мохнатый и рыжий кто-то / Козлоногую приволок»).

13. Подстрочное примечание составителя «В более поздних списках:

”Третий прожил лишь двадцать лет”» также вызывает недоумение: почему в «более поздних», если эта поправка вписана в декабре 1956 года именно в рукопись, которая берется в «Петербургских снах» за основу?

14. Реконструкция текста при соблюдении всех принципов текстологии тоже возможна – см.: Чудакова М. Творческая история романа «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. – 1976. – № 1. – С. 218-253.

15. Пушкин: Исследования и материалы. – М.; Л.: Наука, 1960. – Т. III. – С. 101-130.

16. *Жирмунский В. М.* Творчество Анны Ахматовой. – Л., 1973. – С. 169-173. Этот же фрагмент о набросках либретто воспроизведен с небольшими дополнениями в кн.: *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы. – М.; Л., 1976 (Библиотека поэта, Большая серия) (с. 519-521), а оттуда полностью перепечатан в 3-м томе Собрания сочинений Ахматовой (М.: Эллис Лак, 1998. – С. 713-715). Предложенный В. М. Жирмунским опыт прочтения незавершенного замысла Ахматовой нельзя считать «реконструкцией текста либретто», как это полагает С. Коваленко (Т. 3. С. 713), поскольку в данном случае читателю предлагаются лишь отдельные выдержки из черновых набросков, отобранные автором публикации в соответствии с логикой сюжета (даже с учетом переказа текст в кн. Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. – Л., 1973 по объему примерно в пять раз меньше набросков либретто в черновиках Ахматовой).

17. «Версия композиции незавершенной трагедии» составлена в Собрании сочинений С. А. Коваленко в соавторстве с Н. В. Королевой (с. 734).

18. Строфа взята в угловые скобки, что, видимо, должно обозначать конъектуру составителя, хотя такое значение символа не учтено в комментариях, см. с. 299; в набросках либретто она является примечанием, а в «Петербургских снах» произвольно перенесена в основной текст.

19. Причем сообщается почему-то, что «заставка» написана «уже после возвращения Ахматовой из Европы», хотя в наброске дважды указан 1960 год, а в Европе Ахматова была в 1964 и 1965 годах.

20. Комментарий № 4: «Вольная цитата из Апокалипсиса – в списке из собрания В. Я. Виленкина, а также в ряде авторизованных текстов (РНБ)» [с. 301]. В действительности эпиграф записан только в одной рукописи РНБ – перебеленном синими чернилами варианте прозаического фрагмента «Сегодня ночью...» [ОР РНБ, ф. 1073, ед. хр. 209, л. 1]. Ни в одном из известных нам экземпляров «Поэмы» этого эпиграфа нет. Составитель не предоставляет информацию о его записи в списке В. Я. Виленкина (чьей рукой, каким средством записи и т.д.). Вероятнее всего, эпиграф в список Виленкина внесен его рукой.

21. Косые черточки означают, что знаки или слова были вставлены Ахматовой позднее.

22. Эта публикация (В ста зеркалах. – М., 1990. – С. 227-229) – одна из редких возможностей сравнить текст в «Петербургских снах» с источником, на который составитель достаточно часто ссылается. По словам В. Я. Виленкина, «Вместо предисловия» (“Сегодня ночью...») он «получил от Анны Андреевны» в числе других записей позже «на отдельных листах» [с. 227]. Составитель же «Петербургских снов» утверждает, что оно «было предпослано» списку поэмы, принадлежащему В. Я. Виленкину (правда, называет его почему-то «Предисловие к Балету» [с. 299]). Однако из слов самого обладателя списка поэмы можно понять, что этот фрагмент вписан туда, скорее всего, его рукой.

23. Более 10 фрагментов (помимо примечаний), зачеркнутых Ахматовой в рукописях, включены в текст поэмы в «Петербургских снах» без квадратных скобок и пояснений в комментариях (не комментируются и фрагменты с авторской пометой «не надо»).

24. В перебеленных или перепечатанных позднее на отдельных листах вариантах этого черного наброска [ОР РНБ, 1073, ед. хр. 207, л. 1, 2 и ед. хр. 208, л. 1-2] одни примечания были исключены Ахматовой совсем (“Тот кто «хром и любезен”...», «Над немцами...»), другие – перенесены в текст и изменены (“Не хватало только...»), но ни один вариант не совпадает с изменениями, сделанными составителем «Петербургских снов».

25. В источнике, который взят за основу публикации, рукописи перечисленных фрагментов находятся в одной ед. хр. с другими рукописными листами пьесы «Пролог, или Сон во сне» [ОР РНБ. Ф. 1073. Ед. хр. 227].

26. Два из них – с отдельного листа, оформленного как титульный, но без указания, к чему именно [ОР РНБ. Ф. 1073. Ед. хр. 205. Л. 3], один – с отдельного листа с вариантом прозаического фрагмента «Сегодня ночью...» [ОР РНБ. Ф. 1073. Ед. хр. 209. Л. 1].

27. Голоса погибших Ахматова называет «тайным хором», который стал для нее «оправданием» поэмы. Удивительно, что С. А. Коваленко, целенаправленно вводя в поэму «хоровые и сольные номера» (!) согласно якобы «прямым или косвенным указаниям автора» [с. 5], это указание посчитала излишним.

28. Слово вписано в рукопись 1956 года вместо зачеркнутого «ПРИМЕЧАНИЯ».

29. При этом даже графически знаки примечаний переданы неверно (скобка слева).

30. Определение авторских знаков – как устойчивых, так и ситуативных – требует учета многих факторов, о которых нужно говорить особо.

31. В полном несовпадении строфики с источником, который принят за основу «театральной версии», любой читатель может убедиться, сверив текст поэмы в «Петербургских снах» со списком Поэмы, принадлежавшим Н. И. Харджиеву, который по строфике идентичен с базовой рукописью 1956 года, является вторым экземпляром той же машинописи, и публикуется здесь же на с. <219-297>.

ЛИРИКА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО



АННА АХМАТОВА

Rosa moretur

Hor:

Ты, верно, чей-то муж и ты любовник чей-то,
В шкатулке без тебя еще довольно тем,
И просит целый день божественная флейта
Ей подарить слова, чтоб льнули к звукам тем.
И загляделась я не на тебя совсем,
Но сколько предо мной ночных аллея-то,
И сколько в сентябре прощальных хризантем.

.....
Пусть все сказал Шекспир, милее мне Гораций,
Он сладость бытия таинственно постиг..
А ты поймал одну из сотых интонаций
(вариант: Но ты нашел)
И всё недолжное случилось в тот же миг.
(вариант: В *этом* миг)

август 1963 г.

ГОРАЦИЙ
К прислужнику

Ненавистна, мальчик, мне роскошь персов,
Не хочу венков, заплетенных лыком.
Перестань искать, где еще осталась
Поздняя роза.
Мирт простой ни с чем не свивай прилежно,

Я прошу. Тебе он идет, прислужник,
Также мне пристал он, когда под сенью
Пью виноградной.
(Перевод С. В. Шервинского)

Перестань искать, в каком месте *роза поздняя медлит*.
К простому мирту ничего не трудись добавлять усердно, прошу:
ни тебя, прислужника, мирт не портит, ни меня, под густой лозой пьющего.
(Подстрочный перевод А. Г. Наймана)

Г. Р. Ахвердян (Ереван)

Акмэ розы

Стихотворение Ахматовой «Ты, верно, чей-то муж и ты любовник чей-то...» в ее «Записных книжках» (с. 393) имеет название: «Последняя ода» и эпиграф-ключ из 38-й оды Горация (*последней оды* в его книге I) – *Rosa moretur*. Оно датируется августом 1963 (есть даты – 5 августа и 20 августа).

В тех же «Записных книжках» (с. 167) Ахматова указывает источник эпиграфа – 1-ю строку оды на латыни:

Persicos odi puer apparatis*

.....
rosa moretur**

Hor<atius>

* Персов роскошь мне ненавистна, мальчик

.....

** Поздняя роза.

Гораций (лат)

Ахматова не объясняет, что ее эпиграф – это сочетание двух ключевых слов, извлеченных ею из следующих строк упомянутой оды Горация, написанной им, кстати, сапфической строфой:

Mitte sectari, rosa quo locorum
sera moretur.

В связи с выбором Ахматовой эпиграфа из Горация сын поэта Переца Маркиша Шимон Маркиш вспоминал такой с ней разговор:

«Ахматова спрашивает: кто «мой» поэт из римлян? Катулл и Гораций. Улыбается. Оба разом? Такие разные? Пытаюсь объяснить, сбиваюсь, в конце концов признаюсь: люблю да и только. Анна Андреевна: вот и прекрасно, и любите, а объяснять ничего не надо. Вскоре после этого разговора она позвонила и сказала, что ей нужен эпиграф из Горация. Какой? О чем? Неважно. Что-нибудь очень красивое: любимое, отчего волоски на теле приподымаются. (Этот физиологический индикатор великой – для меня! – поэзии я ей открыл, когда впервые зашла речь о Мандельштаме). Я выбрал строк 10 или 15 и отнес. Какие именно строки то были, не помню, и не уверен, что она их использовала, но мне кажется, что два слова – «роза моретур», – выставленные в начале стихотворения, которое в «Большой серии» «Библиотеки поэта» значится под номером 593, взяты из моего горацевского флорилегиума.» (Цитата из воспоминаний Ш. Маркиша «Могучая евангельская старость...», журнал «Знамя», № 11, 1997. С.120. Издание, которое упоминается, составлено и прокомментировано В. М. Жирмунским. Мы приводим текст именно из этой книги стихотворений и поэм Анны Ахматовой.)

В «Рассказах о Анне Ахматовой» (М., 1989) Анатолий Найман вспоминает, что это стихотворение Ахматовой с эпиграфом из Горация появилось одновременно с «Полночными стихами» и должно было войти в цикл «Три розы», вместе с «Последней розой» и «Пятой розой», только первоначально эпиграф был другой: из стихотворения самого поэта Наймана, к тому же Ахматовой посвященного – «Ваша горькая божественная речь...» Анатолий Найман рассказывает: «“Моя” роза вскоре стала именоваться Роза моретур – *Медлящей розой*, взятой у Горация, которая выглядела одновременно названием и эпиграфом” (подчеркнуто мною. – Г. А.).

Роль эпиграфа (по сути – явной цитаты) как ключа к стихотворению очевидна, тем более, что в самом стихотворении Ахматовой этот цветок – роза, образ тайны и любви, символ Афродиты, – ни разу не назван. Но это он подразумевается в строке: «И загляделась я не на тебя совсем», контрастируя с «прощальными хризантемами» сентября, последними, по сути, цветами осени. Этот единый взгляд поэта-женщины на розу превращает все сказанное и не сказанное в звучащее *sub gosa*, с иной высоты, под иным знаком. Вот почему эта высокая черта эпиграфа значима – для глубины и точности прочтения целого – всего стихотворения. Прежний эпиграф «Ваша горькая, божественная речь», чей отголосок сохранился в строках: «И просит целый день божественная флейта / Ей подарить слова, чтоб льнули к звукам тем», по свиде-

тельству Анатолия Наймана, был перенесен Анной Ахматовой в другое её стихотворение – «Запретная роза» (тоже адресованное поэту Найману), строки которого: “Тот союз, что зовут разлукой / И какую-то сотой мукой” он по праву связывает с «одной из сотых интонаций» в *Rosa moretur*.

Именно эпитафия раскрывает поэтическое единство и зеркальный строй стихотворения «Ты, верно, чей-то муж или любовник чей-то...» с основной темой – о природе творчества, о целостности любви и поэзии, в отраженности его в других стихах, где звучит подобный мотив. И это не один только Гораций, с одой которого, благодаря эпитафии, беседует данное стихотворение, но еще и названный в стихотворении Шекспир (вспоминаются слова Джульетты о розе, которая «пахнет розой, как ее ни назови»), и Пушкин («Цветет среди минутных роз / Неувядаемая роза»), и Фет («Этой розы завой ...» – из стихотворения «Моего тот безумства желал, кто смежал...»), ставшая другим столь красноречивым ахматовским эпитафией, и Анненский...

Так, в стихотворении Анненского «Дальние руки» возникает образ Киприды и рук-роз, и несказанности любви, и поэзии любви как символа священной невозможности:

Вы гейши фонарных свечений.
Пять роз, обрученных стеблю.
Но нет у Киприды священной
Не сказанных вами «люблю» (курсив мой. – Г. А.).

«Слова, чтоб тебя оскорбить» – заключительная строка из этого стихотворения (столь любимая Ахматовой, что станет эпитафией к её стихотворению «Прав, что не взял меня с собой») соотносится – по тому же мотиву поэзии как воплощенной невозможности, исполнения запретного – с заключительными строками стихотворения, где *роза еще медлит*:

А ты поймал одну из сотых интонаций,
И все недолжное случилось в тот же миг.

Лирика безымянна, и это чисто лирическое свойство – иметь скрытый источник свечения, *silentium* стиха, сохраняющего в себе музыку несказанного. Обратим внимание, в связи с одновременностью возникновения данного стихотворения и «Полночных (Полнощных, как еще называла их Ахматова) стихов», на появление у третьего стихотво-

рения этого цикла, названного «В Зазеркалье» – ключа-эпитафии, опять-таки на латыни и опять-таки из Горация. Строка-эпитафия из оды римского поэта, обращенной «К Венере», где он зовет ее «держательницей Кипра и Мемфиса» (в переводе М. Гаспарова), но сама богиня здесь, в эпитафии и самом стихотворении Ахматовой, не названа, ибо достаточно такой ее атрибуции, как, скажем, тоπος, место, где Та родилась (Кипр), и становится ясно, что речь идет о Той, что покинет Олимп, откликаясь на призыв, священный гимн, оду того, кто любит – согласно античному верованию, отраженному в античной поэзии (например, Сапфо «К Афродите»). В таком сакральном контексте становится значимым и то, что первоначально стихотворение «В Зазеркалье» обозначалось: «Без названия».

В одной из своих записных книжек того же периода Анна Андреевна записала слова Берковского, Наймана и Вл. Муравьева из их дружеских наблюдений над ее «Полночными стихами»: «Это Сапфо о любви, но любовь ни разу не названа и соединена с ужасом запретности, о преодолении которого было бы просто нелепо мечтать... От того что не названы ни любовь, ни все ее привычные атрибуты, неожиданно все становится гораздо обнаженнее: (Вл<адимир> Муравьев). Пример того, как в лирике слова призваны скрывать, а не открывать. Действительно, автор утверждает, что много больше боится проговориться (выдать себя) в драматической ремарке, в полуделовой прозе и вообще где угодно, но не в лирике. Там, по мнению автора, еще никто себя не выдал».

В начале мы обратили внимание на то, что Ахматова переименовывает, преображает строфу Горация в строку о розе. Нам известен также предложенный М. Кралиным перевод этого латинского ахматовского эпитафии на русский: «Роза медлит умирать». И он, казалось бы, возможен, так как сам речевой оборот «роза еще медлит» словно требует продолжения, ответа на вопрос – почему? То есть ответ таится в причине промедления. Такой речевой оборот, например, встречается в четверостишии Катутла, т. е. там та же направленность от жизни к смерти:

Ну что ж? Еще ли медлишь умирать, Катутл?
Зобастый Нонний восседает в Курии;
Ватиний без стыда клянется консульством, –
Ну что ж? *Еще ли медлишь умирать, Катутл?*

Перевод С. В. Шервинского

Но у Ахматовой совершенно противоположная направленность – к жизни, ее началу и сердцевине. Даже сдвигая время цветения розы к сентябрю, Ахматова дает ответ о причине в самом стихотворении, самим стихотворением о «сладо́сти бы́тия»: роза медлит, потому что еще *цветет*. Ее эпитафия из Горация – это завязь смысла стихотворения, как бы бутон цветка, сердцевина зацветания, а само стихотворение и впрямь словно хранит свое название на ступени эпитафия, являя собой эту медлящую во времени, и значит – вечную розу любви и тайны, которая с каждой строкой стихотворения, словно раскрываясь, развертываясь у нас на глазах, каждым своим лепестком («лепесток соломоновыи!» О. Мандельштам) свершается, цветет и длится в вечном времени настоящем. Сердцевина ответа – то чудо свершения жизни в любви, ее совершенство в свершенности, в вечном цветении, в его времени – от смерти к любви как высшему воплощению бытия. Ахматова сдвигает время года в подлинное бытие, в «то пятое время года», которое только и стоит воспевать – «Только его славословь, / Дыши последней свободой, / Оттого что это любовь». Потому и «в августе зацвел жасмин, / А в сентябре шиповник», цветущие обычно в мае...

Сравнивая строки самой оды Горация (в контексте смысловом) с эпитафией Ахматовой, замечаешь, что ее переименование заключается не просто в усечении строк строфы – смысл её преобразуется оттого, что место, где цветет роза, превращено в новом пространстве ахматовского стихотворения во время действия, т. е. в само время цветения розы. Даже более того, оно само тоже иное – вне природного цикла, ибо эта роза – поздняя, к тому же медлящая, в тавтологическом ряду синонимов словно обретает свое *акме* – ту превосходную степень, кульминацию, вершину и протяженность бытия – в поэтическом вечно настоящем – в вечно происходящем времени – в *миге цветения* в звучании стиха.

Мы обретаем иное время розы, подлинность ее бытия... «Цветы бессмертны. Небо целокупно», – как было сказано Мандельштамом о целостности поэтического бытия. В самой горациевой оде время года, судя по всему, – это начало лета, а розы – отцветающие. Более того, мирт – символ вечной любви и брака предпочтен им этим кратко-цветущим – только весной – розам Италии.

Поэт, согласно Ахматовой, «ловец интонаций», тот, кому диктует Муза. И он – гениальный импровизатор. Вот строки из ахматовских маргиналий, позволяющие заглянуть в ее лабораторию штудий Пушкина, ее записи о природе поэтической одержимости: «*Бога полн*. См.: Гораций. I. III, XIX. Дифирамб Pleque Vacchi: Quo me Vacche rapis tui plenum (I. III, XXV, «Вакх, я полон тобой! Куда увлекаешь меня», перевод Г. Ф. Церетели, а также Ног.

I. I, XIX: «In me tota ruens Venus Cyprum deseruit». – «И бессилен пред натиском Я Венеры: она с Кипром рассталась» в переводе А. П. Семенова-Тян-Шанского, но и у Горация это уже традиция, идущая из Греции (...). У Пушкина «Пока не требует...» в черновике Бога полн»).

В том же ключе наблюдение Ахматовой: «Полагаю, что выражение *Venus toute entiere* (вся Венера целиком – франц.) у Расина идет от античного представления о том, что богиня покинула свое святилище (см. у Горация) и переселилась в влюбленную Федру. Оттуда же пушкинское: – Бога полн – очевидно, Аполлон – (см. черн <овик> «Пока не требует...»)». В дневнике Павла Лукницкого (дата – 30.1У.1926): Ахматова ищет отсылки соответствий и несоответствий в строках у Пушкина и А. Шенье. Так, Арион Пушкина, «таинственный певец», как замечает Ахматова (сравнение идет со стихотворением А. Шенье «Dryas»), обретаёт, благодаря Пушкину, личность поэта с появлением строк:

А я – беспечной веры полн...
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою... (курсив А. Ахматовой)

Таинственный дар и таинственное спасение поэта... И тот, кто «поймал» или «нашел одну из сотых интонаций» бытия – поэт, в котором возникает и звучит лавина звуков и отголосков, то эхо исполненного слова, что звучит в поэтическом времени и пространстве стиха. Поэт – ведомый и ведающий, его перевоплощение происходит в слове, звуке речи. Это пушкинское: «Исполнишь волею моею» – слова пророка поэту, «Бога полн» или «Аполлона полн», «Вся Венера целиком» – так обозначает Ахматова эту охваченность поэта «присутствием Бога», божественность его природы творчества. Вот почему волны вопросов его по-своему ответны, находят свой отзвук. «А я говорю, вероятно, за многих...» – таковы слова Ахматовой о природе поэтической речи, ее ощущение исполненности и исполнения, а значит, и полноты и «сладо́сти бы́тия» – в стихе, в акме розы.

Г. Р. Ахвердян (Ереван)

Об эпитафии из Гейне в стихотворении Мандельштама

«В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа»

Что создает глубину и точность прочтения, а значит – понимания? Первая же строка. К тому же, если это поэтическая строка из «чужой речи», да еще строка эпиграфическая, вынесенная на самую высокую ступень лестницы стиха.

Читатель сознает то, что эпиграф – это явная цитата, что исполняет роль ключа к прочтению, настраивающего на понимание замысла и целостности произведения.

Хотя эпиграф – редкий гость в поэтике Манделъштама, в поэтике Анны Ахматовой, особенно поздней, он органичен как атрибут свойственной ей магии «внутренней речи» цитат. Вот почему мы видим закономерность появления эпиграфа в этом стихотворении Манделъштама – оно адресовано Анне Ахматовой.

Эпиграф у Манделъштама – явление из разряда «упоминательной клавиатуры». Такова метафора самого поэта, которая раскрывается в слове «клавиша», «клавиш»: *clavis* – «ключ» (лат.). «Цитата – цикада», «несомкаемость ей свойственна» – по определению поэта.

Эпиграф всегда адресует, он создает атмосферу принципиальной обращенности к другому поэтическому миру, поэтической речи, что превращает речь поэта в разговор, всегда конкретный, произрастающий и, как в данном случае, происходящий у одного источника.

Указывая музыкальный и литературный источники в комментариях к стихотворению Манделъштама «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа», П. М. Нерлер и А. Д. Михайлов уточняют, что «образы стихотворения навеяны песнями Шуберта на стихи В. Мюллера «Прекрасная мельничиха», В. Гете «Лесной царь» и Г. Гейне «Двойник»¹ А. А. Ахматова в своих «Листках из дневника», посвященных Манделъштаму, свидетельствует, что оно создано «после посещения вечера певицы О. Н. Бутомо-Названовой, состоявшегося 30 декабря 1917 г.», на котором они были вместе².

Хотя само имя Гейне под строкой – «Du, Doppelganger! du, bleicher Geselle!» («О <мой> двойник, о <мой> бледный собрат!..») – из стихотворения немецкого поэта «Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen» Манделъштамом не упомянуто, оно, тем не менее, в роли своеобразного «гения места» стихотворения Манделъштама, а значит, и поэтического двойника этой лирической ситуации.

И сила страшная ночного возвращения -
Та песня дикая как черное вино:
Это двойник – пустое привиденье –
Бессмысленно глядит в холодное окно!³

Таков отголосок гейневского стихотворения в заключительной строфе Манделъштама.

Лирическая ситуация «Двойника» Гейне (известно, что именно И. Анненский так озаглавил в своем переводе это стихотворение) – ночная прогулка лирического героя в пустынном и спящем переулке под окнами дома возлюбленной, ею давно покинутого: «..и гулок / Шаг безответный меж каменных стен.» (перевод И. Анненского). Лирическая ситуация, словно отражаясь в лунном свете, повторяется – «ночное возвращение» к нежилому дому (вспоминается «Раковина» раннего Манделъштама: «И хрупкой раковины стены, / Как нежилого сердца дом...»), где месяц – чуть ли не единственный «бледный товарищ» и очевидец тех мук отвергнутой любви, что вновь терзают ум, память и сердце поэта, возникая, как былое наваждение, и переживший его поэт не встречает ли на прежнем месте себя самого – прежнего, неизменно влюбленного как тогда... .

Р. Д. Тименчик в своей статье «К анализу «Поэмы без героя»: «фантастический реализм»⁴ – говоря о теме Гофмана у Ахматовой, уточняет «внутреннюю форму немецкого обозначения двойника как идущего вместе – Doppelganger.», продолжая объяснение, что «это в известном смысле «двойной двойник», устанавливающий двойничество двух немецких романтиков». Здесь он имеет в виду Гофмана и Гейне. Р. Тименчик подчеркивает: «Двойник» из финала стихотворения в одном из автографов (изготовленном Манделъштамом едва ли не в присутствии Ахматовой) раскрыт в своей литературной отсылке – эпиграфом (... из стих-я Гейне, положенного на музыку Шубертом. Дух немецкого романтизма объявлен общей «родною колыбелью» Манделъштама и Ахматовой.»⁵ И ссылаясь на конспективную запись 1925 года П. Лукницким слов Ахматовой, где в одном ряду названы: «»Тихие песни», Анненский, Блок. Двойник и дом Шухардиной, «Заблудившийся трамвай»», – раскрывает тему этого разговора: «Если мы правильно прочитываем ход законспектированной здесь мысли, то для Ахматовой ситуация, в которой оказывается герой «Трамвая», является цитатой из гейневского «Двойника», переводившегося Иннокентием Анненским (перевод вошел в его сборник «Тихие песни»)»⁶

Строка из Гейне, та, что в эпиграфе, в переводе Анненского звучит так: «Бледный товарищ, зачем обезьянить?», то есть, дразнить и передразнивать без смысла. А в переводе Блока она звучит в иной трактовке: «Двойник! Ты – призрак! Иль не довольно / Ломаться в муках тех страстей?» Месяц и его «вековой собеседник» – поэт встречаются и в строках «маленькой поэмы «Ахматовой «Путем всея земли» (первоначальное название- «Ночные видения»): «Не знала, что месяц / Во все посвящен.»

Но есть у Николая Гумилева и ранее созданное стихотворение «Сон» (в книге «Костер», июль 1918). Та же лирическая ситуация, но в начале которой герой видит сон:

Снилось мне, что ты любишь другого
И что он обидел тебя.

Просыпаясь и словно опоминаясь, он узнает в «другом» самого себя. Это узнавание – пробуждение памяти происходит не сразу, двоясь, отражаясь сном в яви. И тогда муки ревности и отвергнутой любви, муки сочувствия той, которую он любит, оказываются не сильней и не жгучей мук раскаяния – мук больной совести и отчаянья возвращения:

Он обидел тебя, я знаю,
Хоть и было это лишь сном,
Но я все-таки умираю
Пред твоим закрытым окном.

У Гейне нет такого разлада в душе и совести – его лирический герой и его другое Я – он, прежний – его собрат по несчастью мук сердца, неотступно идущий рядом, и лирический герой Гейне встречается в свете луны самого себя...

Сам принцип двойничества у каждого поэта значим в своей конкретности. Есть двойник, чья природа дружественна лирическому герою – он равный ему друг, подобно другу героя трагедии, фигуры не менее трагической – таков Горацио, верный друг Гамлета.

У Хорхе Луиса Борхеса в «Книге вымышленных существ»⁷ есть крохотное по объему изложение «Двойник», где в выпуклой глубокой форме свода представлено это понятие, «подсказанное или развившееся благодаря зеркалам, воде и близнецам». Он называет это понятие двойника возможным источником «изречений вроде

«Мой друг – мое второе я» Пифагора или Платонова «Познай самого себя». В Германии двойника называют Doppelgänger, что означает «двойной идущий».

Древние египтяне верили, что двойник, «ка», – это точная копия человека с такой же походкой, в таких же одеждах. (...)

Для евреев явление двойника не было предвестием близкой смерти. Напротив, оно было свидетельством того, что человек обрел пророческий дар».

Модильяни изображал Ахматову, по ее свидетельству, «египтянкой». А Мандельштам – пророчицей Кассандрой: «Касатка милая, Кассандра» – так величал ее Осип Мандельштам в обращенном к ней стихотворении «Кассандре» (1917) того же временного контекста, «декабря семнадцатого года», что и «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа» (1918).

Год исторической катастрофы для обоих поэтов был роковым – «И это грозило обоим, / И это предчувствовал ты» (Ахматова). И трагизм невозможной любви был обострен чувством утраты дома, возможным изгнанием и гибелью и невозможностью возвращения... Единой и целостной («целокупной», по слову Мандельштама) родиной поэтов была и осталась речь. Речь поэтов как земля обетованная, оставляющая, пока она цела и жива, эту единственную надежду и возможность возвращения. Вот почему Мандельштам и Ахматову в поэтическом странствии роднит этот мотив бездомности, идущий рядом с мотивом хранимой речи как дома и пристанища. «Чужая речь мне будет оболочкой» – вот хранительное сознание речи, как сказано Мандельштамом в другом, более позднем стихотворении – «К немецкой речи».

К Ахматовой будет обращено и ею услышано и подхвачено другое, позднее, мая 1931 года, почти завещающее и заветное последнее слово – Ultima Verba Мандельштама:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.

Там поэт скажет о себе: «Я – непризнанный брат, отщепенец в народной семье...»

Ахматовская закономерность – явное и таинственное упоминание источника, ключевого слова, и ее отзыв на него создает ауру «двойной речи», в которой звучит неотделимый от источника ответ. «А в воздухе жила мучительная фраза...» – и это поэтические уроки Иннокентия Анненского, к которым восходит и у Мандельштама и у Ахматовой

идея «сохраненной» речи в слове друга, разговор с которым не прекращается ни на миг.

Ты неотступен как совесть,
Как воздух всегда со мною,
Зачем же зовешь к ответу?

Ключевая рифма Ахматовой «СОВЕСТЬ – ПОВЕСТЬ» в «Поэме без героя»: «Это я, твоя старая совесть, / Разыскала сожженную повесть...» У Ахматовой совесть диктует, находит, вспоминает, восстанавливает и хранит в памяти эту повесть. Не так ли раскрывается принцип двойничества, единый для Ахматовой и Мандельштама? Он Alter Ego лирического героя в высоком понимании друга. Он, «идущий рядом» – тот, кто ведает и поведает. Это лирическая ситуация последней речи Гамлета к Горацио: «Дыши в суровом мире, чтоб мою / Поведать повесть...» И он – весть и со-весть и память. И это особенная у Анны Ахматовой тема «верности и памяти», как обозначит ее Т. В. Цивьян в своем исследовании творчества поэта.

Сама рифма у Ахматовой имеет предшественников – в стихотворении Лермонтова: «Я не хочу, чтоб свет узнал / Мою таинственную повесть; / Как я любил, за что страдал, / Тому судья лишь Бог да совесть!...» и в «Бессонных ночах» Анненского: «Какой кошмар! Все та же повесть... / И кто, злодей, ее снизал? / Опять там не пускали совесть / На зеркала воцеленных зал...»

Герой Поэмы Ахматовой – в той же лирической ситуации: в «безмерной тревоге» он ждет под ночными окнами в морозной стуже свою возлюбленную: «Кто застыл у померкших окон, / На чьем сердце палевый локон, / У кого пред глазами тьма? / Помогите, еще не поздно...» Но судьба развивает иной его свиток – тетрадку со стихами, то двойное бытие поэта, вчерне ли, догла сжигающего сердце и страницу, чтобы воскреснуть в речи – неизреченным...

«Двоение», даже «троение» героев, а с ними и самого Автора Поэмы имеет в основе своей тот же принцип дружественного двойничества, принцип поэтического соавторства. И таковы для Ахматовой два бытия – Н. В. Недоброво и О. Мандельштам. «На чьем еще черновике я могу писать?» – ответствовала Ахматова Надежде Мандельштам вопросом на вопрос о Первом Пвящении Поэмы...

Все ключевые слова разговора Мандельштама с Ахматовой, гейневским эхом отзывные строки – поэта отвергнутой любви – появятся в стихах Ахматовой из времени иного, «В той ночи и пустой и желез-

ной, / Где напрасно зови и кричи», из времени гибели поэта Мандельштама – в посвященных ему строках «О, как присто дыхание гвоздики...», предназначенного для ее поэтического цикла «Венок мертвым», первоначально – в цикле «Милые тени» («*Ombrae adoratae*»), с пушкинским мотивом «возлюбленной тени», незабытой, точнее, по-ахматовски – «незабвенной», после Боратынского подхваченного и повторенного Ахматовой: таков по значению (мотиву двойника) избранный ею и ключ-эпиграф к Портрету Героини в «Поэме без героя»: «Ты сладокрайней, ты телесней / Живых, блистательная тень!»

О. Мандельштам

Du, Doppelgänger! du, bleicher Geselle!

В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа.
Нам пели Шуберта – родная колыбель!
[в-т: Нам пела Шуберта]
Шумела мельница, и в песнях урагана
Смеялся музыки голубоглазый хмель!
Старинной песни мир – коричневый, зеленый,
[в-т: Старинной жизни]
Но только вечно-молодой,
Где соловьиных лип рокошующие кроны
С безумной яростью качает царь лесной.
[в-т: С звериной яростью]

И сила страшная ночного возвращенья –
Та песня дикая, как черное вино:
Это двойник – пустое привиденье –
Бессмысленно глядит в холодное окно!
(1918)

Примечания

1. Мандельштам О. Сочинения в двух томах. Т. 1. Стихотворения. Переводы. – М., 1990. – С. 481.
2. Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка – Л., 1989. – С. 25-26.
3. Мандельштам О. Там же. – С. 119-120.
4. В кн.: Текст и комментарий. – М.: Наука, 2006. – С. 355.
5. Там же. – С. 357.
6. Там же. – С. 358.
7. Борхес Х. Л. Собрание сочинений в 4 т. Т. 3. – СПб., 2005. – С. 162-163.

А . А Х М А Т О В А И РУССКАЯ ЛИТЕ- РАТУРА



И. М. Колтухова, Г. М. Темненко
(Симферополь)

Анна Андреевна и Анна Андриановна: Ахматовские мотивы в повести Л.С. Петрушевской «Время ночь»

Повесть «Время ночь» – одно из наиболее известных произведений Л. С. Петрушевской – уже более десятилетия привлекает внимание русских и зарубежных критиков и литературоведов. В центре внимания довольно часто оказывается образ главной героини – Анны Андриановны. Женщина, от лица которой ведётся повествование (иногда перебиваемое фрагментами дневниковых записей её дочери Алёны), замучена многими неурядицами. Взрослые сын и дочь с неблагоприятными судьбами, внуки, появляющиеся в самое неподходящее время, отсутствие постоянной работы и достойной зарплаты, взаимное непонимание самых, казалось бы, близких людей... Всё это страшно своей узнаваемостью, обыденностью, приземлённостью – тем, что советская и постсоветская критика называла «чернухой». Эти сюжеты, эти герои обычно трактуются как проявления безобразного, низменного – чего-то находящегося на самой границе эстетического восприятия или даже за нею.

Однако главная героиня в своё время закончила факультет журналистики, живёт литературными заработками (чаще

– литературными подработками) и называет себя поэтом. Более того, имя Анны Андреевны Ахматовой и её стихи присутствуют в повести как значимое явление, героиня называет её своей мистической тёткой, вспоминает и цитирует её стихи, иногда переиначивая с заметной самоиронией. Она нередко и порою неожиданно проводит параллели между собой и Ахматовой. Напомним, что время появления повести Петрушевской – 1992 год, сразу же после окончания эпохи перестройки. Одним из результатов этой эпохи стала широкая популяризация поэзии Ахматовой. Её имя тогда утвердилось в сознании множества людей как знак высокой судьбы и высокой поэзии.

Анна Андриановна упоминает Ахматову с некоторой фамильярностью, что может показаться кощунством или юродством: «Я поэт. Некоторые любят слово «поэтесса», но смотрите, что нам говорит Марина или та же Анна» [2, с. 353]. Окружающие как будто не замечают этого (дочь во время ссоры называет мать графоманшей).

Критики и исследователи творчества Петрушевской не уделяют этой странной параллели особого внимания. Однако настойчивость, с которой эти параллели проводятся через всю повесть, требует не ограничиваться ссылкой на постмодернистскую игру цитатами и аллюзиями, а взглянуть на них более пристально.

Какова же авторская оценка героини? Может быть, перед нами современный вариант гоголевского Поприщина, титулярного советника, задавленного жизнью и в безумии вообразившего себя «королем испанским»? У Гоголя, при всем гуманистическом сострадании к маленькому человеку, контраст убогого, безобразного, низменного с высоким и прекрасным создает трагикомический эффект. Героиня Петрушевской, на первый взгляд, так же отличается от Ахматовой, как Поприщин от короля испанского. Когда она применительно к себе перефразирует строки из «Реквиема» («мать в маразме, сын в тюрьме»), вместо «муж в могиле, сын в тюрьме»), читателю повести бросается в глаза «дистанция огромного размера». Ахматова пишет о жертвах репрессий. У Петрушевской речь

о бытовых несчастьях. Маразм матери у героини Петрушевской – источник и результат бесконечных взаимных попреков и скандалов. Сын сидит в тюрьме за драку.

«Реквием» был написан во времена сталинского террора и оплакивает его жертвы. В повести Петрушевской Анна Андриановна живет в сравнительно спокойные застойные времена. Ахматова находилась в изоляции как «чуждый элемент» для бюрократов от идеологии, а Анну Андриановну увольняют с работы за попытку увести из семьи отца троих детей. Лирическую героиню ахматовской поэзии совершенно невозможно представить в вульгарных сценах, в которых Анна Андриановна участвует на каждом шагу. Несколько написанных героиней стихотворных строчек в тексте повести не позволяют судить о масштабах её дарования.

Все это могло бы показаться весьма сомнительной пародией, но Петрушевская буквально с первой страницы дает нам понять, что это не так. Повести предпослано короткое авторское введение, интонационно перекликающееся с открывающим «Реквием» прозаическим отрывком «Вместо предисловия». Их связывает тема сохранения памяти. Подзаголовок рукописи героини Петрушевской «Записки на краю стола» вызывает прямые ассоциации с фигурой Ахматовой, с ее известным упоминанием о том, что многие стихотворения ей приходилось записывать на краешке кухонного стола. Дочь говорит об умершей матери: «Она была поэт». И эта характеристика тоже ассоциируется с Ахматовой.

Тема поэтического сознания связывает две разные эпохи и ведет нас от персонажа Петрушевской к ней самой, к автору. «У меня есть такие читатели <...> Им, допустим, кажется, что это поэзия, все эти мои страшные случаи. Об этом иногда даже пишут в газетах статьи. И этим людям я благодарна» [3, с. 14]. О своих ранних рассказах Петрушевская говорит, что, возможно, это были прастихи [3, с. 191]. Даже описание творческого процесса у Петрушевской ка-

жется цитатой из Ахматовой: «Так всё и шло, я писала свои присланные мне готовыми рассказы (многие авторы говорили о том, что есть впечатление, что им диктуют)» [3, с. 192] («И просто продиктованные строчки ложатся в белоснежную тетрадь») [1, т. 1, с. 277].

Итак, Анну Андриановну и ее создательницу сближает любовь к ахматовскому творчеству и ориентация на него. Но какова все же в целом степень близости автора и персонажа? Книги «Девятый том» и «Девочка из Метрополя» усиливают наши представления об их родстве. Некоторые детали жизни Анны Андриановны явно взяты из биографии Петрушевской: неустроенность, долгое отсутствие признания, материальная необеспеченность, мучительные размышления о том, чем накормить ребенка.

Однако именно это сходство позволяет увидеть и различие. И дело даже не в том, что жизнь Петрушевской некоторые называют историей Золушки, что к ней, в отличие от Анны Андриановны, пришли успех и слава – так же, как в конце жизни вернулись они и к Ахматовой. Сама Петрушевская в «Девятом томе» рассказывает, как после выхода повести «Время ночь» о ней снимали фильм представители западного телевидения. Они при этом явно стремились отождествить ее с героиней повести и были удивлены и разочарованы, обнаружив не нищету и запустение, а рояль, розы и прочие признаки не только духовной, но и материальной культуры.

Дело в другом. Известно, что всякий персонаж может нести черты субъективного опыта автора и его личности и в то же время быть совершенно самостоятельным. Знаменитая фраза Флобера: «Мадам Бовари – это я», – не сделала его ни женщиной, ни самоубийцей. Отдельные черты сходства между персонажем, автором и великой поэтессой побуждают нас поставить вопрос о том главном, что их сближает.

Из всех троих только Анна Андриановна является литературным персонажем, и только ее жизнь записана на бумаге как нечто завершенное (хотя своеобразие соединения отдельных фрагментов напоминает некоторые портреты ра-

боты Пикассо). Ахматова присутствует в повести Петрушевской как образ лирической героини ее стихов и как некий знак, смысл которого нам предстоит прояснить.

Уже в самом начале повести мы узнаём, что героиня Петрушевской умерла. Но что это означает? В прозе такой начин может задавать тему оценки прожитой жизни, осмысления судьбы.

Само название повести «Время ночь» определяет мрачный колорит повествования. Только ночью героиня может ненадолго отрешиться от забот и остаться одна для свидания «со звездами и с Богом» и оглянуться на самое себя. Приверженность Анны Андриановны к поэзии предполагает определенный уровень личности, живущей не только «хлебом единым». Краешек кухонного стола и устремленность к вечности – это полюса, напряжение между которыми и создает драматизм повествования. Житейские обстоятельства Анны Андриановны неуклонно ухудшаются, и чувство бессилия перед ними нарастает. Внутреннее поражение – главный итог всех ее жизненных битв.

Ощущение невыносимой боли сближает по-настоящему героиню Петрушевской и лирическую героиню Ахматовой без малейших оттенков иронии или пародийности. Именно мотив безумия становится выражением этой безмерности страдания.

Героиня «Реквиема» видит в безумии соблазн ухода от страданий: *«Уже безумие крылом / Души накрыло половицу, / И поит огненным вином, / И манит в черную долину»* [1, т. 1, с. 200]. Но безумие или смерть означают утрату памяти, а память напрямую связана с любовью и с долгом не только перед близкими людьми, но и перед народом, перед эпохой, что, как известно, составляет пафос «Реквиема» и придает его трагизму возвышенный характер.

Мотив безумия в повести Петрушевской, на первый взгляд, выглядит гораздо более приземленным. В «кривой семье» никто не может похвастаться замечательным душевным здоровьем, начиная от бабы Симы и кончая маленьким Тимошей: «Я оцепенело стояла на кухне, а потом вошла к

Алене и сказала, что баба сошла с ума, на что она мне ответила, что это я сошла с ума. Я ей возразила, что это ничего страшного, это бывает, кстати, так тетка кончила, но жила долго. Наследственность» [2, с. 399]. Нагнетание этого мотива выглядит даже несколько нарочитым. В ходе повествования выясняется, что мать зятя тоже психически нездорова:

«Отец, тот знаменитый Тимофей, погиб в море, так и не нашли, мать ездила, искала, мать всю жизнь потом, оказалось, по больницам, инвалид второй группы. Спросила, а чем больна мать, померещилось, не туберкулезом ли, еще этого нам не занесли, но ответ был: шизофрения, Спасибо» [2, с. 379]. Хотя Анна Андриановна сама растит внука, в плохом состоянии его нервной системы она обвиняет свою отсутствующую дочь: «У малыша энцефалопатия, мать его, как видно, роняла со стола, вот у него нервы и расшатались, как у истеричной бабы» [2, с. 416].

Однако дело не только и, может быть, не столько в наследственной патологии. В каждой из этих ситуаций присутствует потрясение, какое-то общее неблагополучие, дающее толчок к болезни, провоцирующее ее.

Старческие фобии бабы Симы, её ужас перед «скорой помощью» и милиционером обостряются именно тогда, когда нависает угроза тюрьмы над внуком – а для людей её поколения ощущение слезки и ожидание ареста были слишком привычными. Мать зятя Анны Андриановны сошла с ума после гибели мужа. Маленький Тимоша растет в нищете без отца и почти без матери, с заботливой, любящей, но издёрганной, истеричной бабушкой, с младенчества становится свидетелем скандалов и переживает страшные потрясения, буквально шатается от горя, когда ссорятся его «две богини».

«Деда Абрамовна, зав отделением психбольницы, ... в одной из бесед сказала правильную фразу, ... что там, за пределами больницы, гораздо больше сумасшедших, чем тут, что тут нормальные в основном люди, которым чего-то не хватает, и не сказала чего» [2, с. 397]. Таким образом, в повести

Петрушевской причины патологии психики отдельного человека так или иначе соотносятся с патологией общества. Эпоха, в которую живет героиня Петрушевской, эпоха безвременья, безликости зла и непонятности жертв, неоправданности страданий, потери смысла жизни – тоже трагична, хотя и по-иному, чем эпоха, в которую создавался «Реквием». В сборнике рассказов Петрушевской «Дом девушек» более ста страниц занимает цикл рассказов, объединённых названием «Реквиемы».

Страх безумия и потери памяти у Анны Андриановны связан, как и у героини «Реквиема» Ахматовой, с долгом, ответственностью за жизнь любимых людей: «Голова болела, я согрела чай и подумала, что вполне может быть, что я сейчас забуду выключить газ и сожгу дом, что это может со мной произойти в любую минуту, я и так последнее время еще удивлялась своим способностям находить дорогу, не терять деньги и ключи и так ловко отвечать на письма, что никто ничего не подозревает! Никто ничего! Но если это случится прежде, чем я уйду на веки, кто спасет Тимошу? Кто его спасет?» [2, с. 428].

Эта тревога вызвана главной чертой личности Анны Андриановны: она не может жить без любви. Постоянное ее стремление – спасать и защищать близких, постоянный ужас – невозможность это осуществить. Это тема «маленького человека», может быть, и Евгения из «Медного всадника», с ним, как известно, Ахматова себя иногда сравнивала.

Переключка с «Реквиемом» здесь осуществляется уже на ином уровне. На первый взгляд неожиданно, но вполне закономерно героиня Петрушевской находит для выражения своего состояния слова из того же смыслового ряда, что и Ахматова. («Буду я, как стрелецкие жёнки, / Под кремлёвскими башнями вить» [1, т.1, с. 198]. «Утро стрелецкой казни, утро начала зловещих перемен, утро расплаты» [2, с. 426], «Настало белое, мутное утро казни» [2, с. 428]. В этой ассоциации присутствует исторический исток беззащитности и бесправия. Женщины, воюющие от ужаса перед гибелью любимых – образ, который с максимальной ёмкостью

выражает повторяемость трагедии. А в жизни это конкретизируется по-разному. И кто скажет, что страшнее – царский топор или деловитая жестокость санитаря из «психоперевозки»?

Сближает героиню и мотив «разоренного дома», разлуки с сыном. Однако тема материнских страданий позволяет более наглядно увидеть различие между ними. «Я давно почувствовала этот / Светлый день и опустелый дом», – говорится в «Реквиеме» [1, т.1, с. 200]. У Ахматовой «светлый день» знаменует высоту и величие горя, разделяемого с тысячами других матерей.

Тема «опустелого», «разоренного дома» у Петрушевской развивается в ином стиле, в иной плоскости. В исследованиях уже отмечалось, что в ее произведениях топос Дома предстает и как макромир, Космос, связанный с традиционными древнейшими представлениями о вместилище всего благого, но и как микромир, где идет непримиримая борьба за выживание. Дом разрушается не только под внешними ударами судьбы, но и изнутри, потому что расшатаны его устои. Столь же амбивалентен и образ самой героини, которая предстает одновременно и как спасительница, и как губительница собственных детей. Материнское самопожертвование у неё неотделимо от деспотизма, безобразных истерик, высокое и низкое перемешано в «коллоидном растворе бытия». Гротеск, иногда шокирующий, находим у Петрушевской там, где Ахматова использовала поэтический оксюморон. План изображения требует рельефности и не может обойтись без подробностей.

В поведении героини поразительна смесь искренности и изощренного вранья, пронизательности и слепоты. В собственных глазах она постоянно старается выглядеть только самоотверженной страдающей матерью: «И я, голодая перед приездом из колонии моего единственного любимого сына, экономя на всем, кипятила себе воду в кастрюле, пустую, чистую воду, и ела чай с хлебом на ужин, завтрак и обед, тюремную еду. Раз он там так, я здесь тоже так» [2, с. 373]. Все это делается искренне и одновременно demonstra-

тивно в пику дочери и ненавистному зятю с откровенным желанием не позволить им создать свой Дом, свою семью.

Анна Андриановна рассказывает незнакомым людям, что «сын-диссидент в тюрьме по ложному обвинению», восклицает, что он «страдалец, заслонивший грудью восемь друзей» [2, с. 374] и в то же время с горечью осознает: «Андрею понравилось доить меня, тлю». Здесь всё спутано, сплетено. Групповая драка окончилась увечьем избиваемого, за групповое избивание полагается более серьёзное наказание, родители других участников драки более богаты и влиятельны, сына её уговорили взять всю вину на себя, чтобы хуже не было. Благородство или слабость заставили его согласиться? Закон не предусмотрел иных решений, но это сломало его, лишило воли и веры в себя и людей. Вернувшись, он опускается, деградирует, медленно гибнет. Здесь нет палача и нет сталинской «тройки», но итог не менее страшен. Не упомянута строка Ахматовой «Ты сын и ужас мой» [1, т. 1, с. 199], – но напрашивается. И это опять позволяет увидеть общие истоки.

Запутанные переходы героини Петрушевской от тревог и покаяний к позёрству – результат внутреннего конфликта, неразрешимого противоречия между неосуществленным человеческим достоинством, может быть, величием – и человеческим же правом не только защищать, но и быть защищенным, не только понимать, но и быть понимаемым и прощаемым. Это «достоевщина» с непосредственными отсылками-ассоциациями. Такова прерывистая речь, обращенная к медсестре в психиатрической лечебнице, откуда героиня пытается забрать свою мать: «Солнечка, солнечное имечко, какое удивительное в наше время, имя героини Достоевского, будьте так любезны

Минуточку, я хотела подарить вам на память мои стихи с надписью, я ведь поэт, но такая сутолока, забыла дома, но ничего, это от нас не уйдет, вы ведь тут еще после отпуска будете, всем подарю, у меня выходит книга стихов со стихами, у, заживем, я ведь, знаете, поэт, а поэты нищий народ и не от мира сего, кончают жизнь в забвении...» [2, с. 439].

Эти лихорадочные интонации вызывают в памяти монологи Катерины Ивановны из «Преступления и наказания». Сходство с нею обнаруживается и в проявлениях жестокости к близким, и в приступах нелепой гордыни в ответ на очередные унижения. При полном отсутствии у Ахматовой изображения чего-либо подобного (но для поэзии план выражения всегда важнее, чем план изображения) мы легко обнаруживаем у неё упоминания имени Достоевского как человека, который «всё понял и на всём поставил крест». В «Поэме без героя» фамилия писателя превращается в прилагательное, в эпитет, определяющий сущность города-судьбы: «Достоевский и бесноватый, / Город в свой уходил туман. / И выглядывал вновь из мрака / Старый питерщик и гуляка. / Как пред казнь, бил барабан...» [1, т.1, с. 332]. Опять мысль о казни – она у Ахматовой здесь не связана с каким-нибудь конкретным историческим обстоятельством. Скорее – обозначает некое главное ощущение сути российской действительности, её бессмысленной жестокости.

Чувство безысходности, богооставленности проявилось уже в ранней лирике Ахматовой («На землю саван тягостный возложен...», «Низко, низко небо пустое...», «И звенит, звенит мой голос ломкий, / Звонкий голос не узнавших счастья. / Ах, пусты дорожные котомки, / А назавтра – голод и ненастье» и т. д.) Имя «Музы плача», данное ей Цветаевой, Ахматова не отвергла. Но в ранней же лирике проявилась и другая её черта – внутренняя сила и стойкость: «И муза в дырявом платке / Протяжно поёт и уныло. / В жестокой и юной тоске / Её чудотворная сила».

Гордость и своеволие – качества, не одобряемые христианской моралью, – тоже были присущи лирической героине Ахматовой, и удивительным образом уживались у неё со смирением и способностью прощать. «Но если встретимся глазами – тебе клянусь я небесами, в огне расплавится

гранит» – «Помолись о нищей, о потерянной, о моей живой душе...» Её лирическая героиня «и плакала, и каялась» – и не могла измениться в главном, забыть себя: «Тебе покорной – ты сошёл с ума! Покорна я одной господней воле!»

Вот здесь находится важный пункт соприкосновения персонажа Петрушевской с лирической героиней Ахматовой. Своеволие и гордыня – источник множества бедствий, связанных уже не с жестокостью обезумевшего мира. Однако эти грехи – продолжение тех свойств, без которых человеку в этом мире трудно выжить и остаться самим собою. А право на выбор пути, каким бы тяжким он ни был, предполагает и ответственность за решения и действия, и способность быть своим собственным судьёй. Поэзия Ахматовой стала воплощением совести для тысяч людей не только потому, что она осмелилась не согласиться со злом, заставлявшим цепенеть и молчать, но и потому, что изначально была правдива и беспощадна к себе самой. Состоятельность нравственных идеалов – стержень личности её лирической героини («...знаем, что в оценке поздней / Оправдан будет каждый час...»). Для Анны Андриановны стихи и имя Ахматовой – это то, что позволяет не потерять ориентиры в мире, не забыть о смысле жизни. И в своих стихах Анне Андриановне дано подняться до осознания самого главного: «Страшная темная сила, слепая безумная страсть – в ноги любимого сына вроде блудного сына упасть» [2, с. 394].

Разумеется, эти строки невозможно сопоставлять не только с «Реквиемом», но и ни с одним из стихотворений Ахматовой – ведь это даже не стихотворение, всего лишь строчки. Да Анна Андриановна бьётся не ради сравнения. У неё своя жизнь, своя смерть. Автор даёт нам понять, что уходит она из жизни сама, на этот раз немногословно («мне самой – пора уйти») подводя черту: раз нет сил спасти мать, то нельзя хотя бы дальше мешать жить дочери и её детям – и невозможно жить ни с ними, ни без них. Последние строки повести: «Алёна, Тима, Катя, Николай, Андрей, Серафима, Анна, простите слёзы» [2, с. 447] – обрываются без точки, последнее имя после Серафимы (матери) – **Анна**.

И если оставить пока в стороне требующую отдельного исследования проблему взаимодействия эпического и лирического начал, то в заключение можно остановиться на проблеме трагического.

Как известно, трагическое всегда строится на неприми-

ПРОБЛЕМЫ БИО- ГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА А. АХМАТОВОЙ

В. Ф. Державина (Севастополь)

Севастопольские родственники А. Ахматовой: Арнольд

У меня в руках старая фотография, подаренная библиотеке краеведом В. А. Милоданом. Комната начала прошлого века. За обеденным столом семья Арнольд: Евгения Антоновна, её муж Анатолий Максимилианович, дочери Ирина, Надежда Ольга и гости.

Евгения Антоновна – тетья Анны Андреевны Ахматовой, в девичестве Горенко, сестра отца. Родилась в 1862 году¹⁵. Евгения Горенко при рождении была названа Аспазией, но имя это, по требованию консистории, в метрическом свидетельстве заменено именем Евгения. Окончила севастьяпольскую женскую гимназию. Когда в 1901 году отмечали 25-летие гимназии, она прислала поздравительную телеграмму: «Приветствую севастьяпольскую женскую гимназию в день юбилея. С благодарностью вспоминаю день основания, первых начальников и преподавателей. От души желаю дальнейшего процветания гимназии, здоровья и сил руководителям и преподавателям. Ученица 1876 года врач Евгения Арнольд». Телеграмма была напечатана в газете «Крымский вестник»¹.

После окончания гимназии Евгения уезжает в Петербург, где учится на врача. Здесь она встречается будущего мужа, студента Горного института, Анатолия Максимилиановича Арнольд. В автобиографии Анатолий Максимилиан-

нович пишет: «Родился в 1863 г. в Ленинграде. Отец был архитектором...»². Имя отца известно севастопольцам.

Из «Рукописи о Херсонесском монастыре»: «Постройка храма вчерне произведена Тайным Советником Губениным по плану профессора, ныне ректора Академии художеств, Гримма под наблюдением архитектора Арнольд и окончена в 1877 г.»³. По проекту Максимилиана Юрьевича в Севастополе построены Константиновское реальное училище (сейчас средняя школа №



3), жилые дома. Его сын, Анатолий, учился в севастопольском реальном училище (1874-1878), затем в петербургской военной гимназии. После её окончания поступил в Горный институт, «в котором проучился четыре курса, так как во время переходных экзаменов с 4 на 5 курс был на несколько дней арестован и затем был вынужден выехать из Петербурга, под угрозой высылки. Из института был исключен «за уклонение от явки на экзамень». В студенческие годы Анатолий был арестован три раза. «В последний раз был арестован вместе с женой.. через несколько дней охранным отделением было предложено вые-

хать из Петербурга. Следствие через несколько месяцев было прекращено «за отсутствием улики»⁴.

Из Петербурга семья переезжает в Севастополь. Анатолий Максимилианович служит заведующим статистической частью при Севастопольской Управе. «Материальная обеспеченность в начале служебной деятельности была очень скромная, так что только с помощью подсобного заработка жены (в качестве женщины – врача) семья могла существовать»⁵. Евгения Антоновна, получив образование, стала вольнопрактикующим врачом при севастопольском Градоначальстве⁶. Она состояла в Севастопольском обществе врачей, где была библиотекарем⁷.

В 1890 г. семья переезжает в Одессу. Здесь через три года родилась младшая дочь Ольга.

Затем был Петербург, с 1910 г. – Севастополь.

В 20-е годы семья Арнольд живет на улице Карла Маркса, 44/46 (Современная Большая Морская). В Государственном архиве города Севастополя хранится «Список избирателей, проживающих по улице Карла Маркса, 44/46 за 1925 год»⁸.

Семья была благонадежная: наемным трудом не пользовалась, никто из членов семьи не был поражен в правах. К выборам была допущена.

К этому времени в семье работал лишь Анатолий Максимилианович. Он заведовал финчастью общего отдела Севисполкома. Сохранилась характеристика, данная ему в 1924 году: «...подбирать работников умеет и умеет ими руководить, работоспособность нормальная, как работник усидчив. При наличии опытного финансиста, партийца, целесообразно заменить»⁹.

Евгения Антоновна Арнольд, в девичестве Горенко, умерла в 1926 году¹⁰. 7 декабря 1938 года умирает Анатолий Максимилианович¹¹, а 28 января 1939 года – их дочь Ирина Анатольевна¹². Надежда умерла в 1921 году.

Из Арнольд осталась Ольга Анатольевна. Она окончила ту же гимназию, в которой училась её мать. Поступила в Народный университет, но оставила учебу. Это были годы

№№ пп		№ занимаемой квартиры	Фамилия Имя Отчество	Возраст или год рождения	Пол	Национальность	Семейное положение	Отношение к главе семьи	Род занятий или положение в промысле	Место службы	На чьи средства живет	Пользуется ли наемным жильем	Член какого профсоюза	№ членского билета	Судился, где и когда, правах?	Болен ли душевной болезнью
№	Имя															
18	6	6	Арнольд Ольга Анатольевна	32	ж	рус	девица	Дочь 15	домохоз	На отца						
17	6	6	Арнольд Ирина Анатольевна	37	ж	рус	девица	Дочь 15	конторш	Безработ.	На отца					
16	6	6	Арнольд Евгения Антоновна	62	ж	рус	замужем	Жена 15	врач		На мужа					
15	6	6	Арнольд Анатоль Максимович	62	муж	рус	женат	отец	служащий	общ. отд. Исп.	На свои	Ком. работ- ников	479			

Списки избирателей, проживавших
по улице Карла Маркса, 44\46 за 1925 год

революции. Работала библиотекарем в городской библиотеке в военное время с 1915 по 1918 год, медсестрой и лаборантом в госпитале и санатории Красного Креста¹⁶. С 1939 года по 1942 год работала в аптеке № 30. Во время последних тяжелых дней обороны Севастополя 2 июля 1942 года была ранена и эвакуирована.

Из «Личного листка по учету кадров Арнольд Ольги Анатольевны»: ¹³

- Находился ли на территории, временно оккупированной немцами в период Отечественной войны? (где, когда работал в это время)

На Кубани, Краснодарский край, с августа месяца 1942 г. по январь 1943 г. На немцев не работала. С 1943-46 г. учетчица в колхозе «Красина»

После возвращения в Севастополь и до пенсии работала лаборантом биологической станции. Ольга Анатольевна состояла в переписке с двоюродной сестрой Анной Андреевной Ахматовой.

В 1979 году не стало последней из Арнольд и одной из рода Горенко.

*Человек, как звезда рождается
Средь неясной туманной млечности.
В бесконечности начинается
И кончается в бесконечности.*

*Поколениями создается
Век за веком земля нетленная.
Человек, как земля рождается,
Чтоб светлее стала вселенная.*

Д. Голубков

Автор благодарит за помощь: Елену Владимировну Коротун, главного специалиста отдела информации и использования документов государственного Архива города Севастополя; Татьяну Михайловну Рогач, архивариуса ИНБЮМ.

Примечания

1. ГАГС. Пленка 505.

2. Личное дело А. М. Арнольд ГАГС. Р 420, Оп. 2., Д. 34.
3. ГАГС. Оп. 1, Д. 67, стр. 19.
4. Личное дело А.М. Арнольд. ГАГС. Р 420, Оп. 2., Д. 34.
5. Личное дело А.М. Арнольд. ГАГС. Р 420, Оп. 2., Д. 34.
6. Шевченко С. М., Ляшук П. М. Род Горенко в Севастополе. Новые данные о родословной Анны Ахматовой // Отечественные архивы. – 2003. – № 4. – С. 66.
7. Чверткин Е. Кое-что про Севастополь. Кн. 2. – Хайфа, 1998. – С. 122.
8. ГАГС, Р-420, оп. 6, д. 137, л. 174.
9. Личное дело А. М. Арнольд. ГАГС. Р-420, оп. 2., д. 34.
10. Шевченко С. М., Ляшук П. М. Род Горенко в Севастополе. Новые данные о родословной Анны Ахматовой // Отечественные архивы. – 2003. – № 4. – С. 66.
11. ЗАГС г. Севастополя, запись от 8.12.1938 г.
12. ЗАГС г. Севастополя, запись от 28.01.1939 г.
13. Архив ИНБЮМ. **р. Д. Тименчик (Иерусалим)**
14. Милодан В. В поисках севастопольских адресов // Слава Севастополя. – 1989. – 12 февр.
15. Милодан В. А. Севастопольские родственники Ахматовой / «Записные книжки» Ахматовой
16. Архив ИНБЮМ.

О принципах как «интенсивного», так и «тотального» комментария, который мы предлагаем для рабочих блокнотов Ахматовой, нам доводилось рассуждать в ряде публикаций фрагментов этого комментария (Эткиндовские чтения. II-III. – СПб., 2006. – С. 246-307; «Я всем прощение дарю...»: Ахматовский сборник / Под общ. ред. Д. Макфадьена и Н. И. Крайневой (UCLA Slavic Studies. New Series. Vol. V). – М.; СПб., 2006. – С. 492-517; «На меже меж Голосом и Эхом»: сборник статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян. – М., 2007. – С. 331-346; и др.), в том числе и в предыдущем, четвертом, выпуске Крымского Ахматовского научного сборника (Симферополь, 2006).

В предлагаемой сегодня подборке имена относятся к разным периодам жизни Ахматовой.

Сокращение «С.» и номер страницы отсылает к изданию: Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966) / Сост. и подгот. текста К. Н. Суворовой; вступ. ст. Э. Г. Герштейн; науч. консультирование, вводные заметки к записным книжкам, указатели В. А. Черных. – М.; Torino: Einaudi, 1996. – 849 с.

Головчинер Евгений Маркович (1895-1969) – хирург, с 1936 года работавший в Детском селе. Запись: «О Царском Селе[.] Ответить: г. Пушкин-Ленинград, ул. Радищева, № 21/9, кв. 19 Головчинеру Евгению Марковичу» (С. 120). Ответ не был написан. Речь идет о письме от 18 марта 1961 г.:

Глубокоуважаемая и дорогая Анна Андреевна!

Обращаюсь к Вам с просьбой от имени инициативной группы по изучению истории гор<ода> Пушкина.

Мы собираемся издать указатель памятных мест нашего города, связанных с жизнью и творчеством деятелей культуры (архитекторов, писателей, художников, композиторов). Как не обратиться к Вам, старому жителю Царского Села?

Со слов Всеволода Александровича Рождественского и Оскара Юльевича Клевера нам известны (далеко не точно) некоторые места, где Вы жили.

1) На Малой ул. (сейчас ул. Революции), когда Вы жили против б. Николаевской гимназии. Этого дома сейчас нет.

2) На б. Широкой (сейчас Ленина) – против Вас жили Клеверы. Не будучи с Вами знакомы, они приветствовали Вас из окна в окно.

3) На б. Леонтьевской (сейчас ул. Труда) против Мариинской женской гимназии. Сейчас № 18. Этот домик, один из немногих домов, сохранившихся после войны, был реставрирован арх. Митинским. Архитектура его типична для Царского Села 18-19 веков. Его так и называют «домик Ахматовой».

Не откажите, если в Вашей памяти сохранились эти места, подтвердить или опровергнуть наши сведения. А главное – сообщите время, когда Вы жили в Пушкине и над чем тогда работали. Я звонил Вам, но Вы были больны. От души желаем Вам здоровья, сил и бодрости для дальнейшей творческой работы.

С глубоким уважением Е. Головчинер.

Из телефонного разговора с Борисом Яковлевичем Бухштабом узнал, что Вы интересуетесь домом, где умер Ф. И. Тютчев.

Посылаю схематический план этого района.

Мой адрес: г. Пушкин-Ленинград. Ул. Радищева № 21/9 кв. 19. Головчинеру Евгению Марковичу.

г. Пушкин 18.III.1961 г.

(ОР РНБ. Ф. 1073. № 1217. Л. 1-2; с некоторыми отличиями, по черновику: Евгений Маркович Головчинер. Истоки Пушкинского краеведения / Сост. А. Г. Груздева, А. В. Косарева. – СПб.: Серебряный век, 2005. – С. 145-146).

В составленном вскоре после получения письма Е. Головчинера списке царскосельских адресов среди прочих сохранились и уточнения к трем им сообщенным: «I. *Широкая ул., дом* Шухардиной до весны 1905 г. Сначала внизу – потом наверху. <...> II. *Малая, 63*. С осени 1911 до весны 1916. <...> IV. Уг^{ол} Леонтьевской и Средней (встреча века, один год), *дом Дауделя*. Наверху. Наискось от дв^{орцового} упр^{авления}. *Корь*» (С. 132).

Упоминаемые соседи (их адрес – Широкая, 1) – пейзажист Юлий Юльевич Клевер (1850–1924), его жена Зинаида Карловна (ур. Феро) и четверо их детей, из которых трое стали художниками: Мария (1878–1967), Юлий (1882–1942; умер в блокаду, как и его сестра Ольга) и Оскар (1887–1975), – помнились Ахматовой как «не царскоселы, жили очень уединенно и в сплетнях унылого и косного общества никакого участия не принимали».

Среди заметок об именитых царскоселах, которые Е. М. Головчинер печатал в районной газете «Вперед» города Пушкин на протяжении десятилетия, начиная с 1957 года, была и одна с упоминанием И. Анненского: «Групповой портрет сотрудников журнала “Аполлон” был задуман Головиным осенью 1909 года. На нем должны были быть изображены и жители нашего города – А. Н. Толстой и И. Ф. Анненский. Если А. Н. Толстой, живший в Пушкине, хорошо известен и любим советским народом, то имя Иннокентия Федоровича Анненского, тоже жившего в Царском Селе, незаслуженно забыто у нас. На улице Пролеткульта (бывшая Набережная), рядом с Домом культуры, помещается санаторно-лесная школа. Это здание (проект архитектора Монигетти), предназначенное для городской богадельни, в 1870 г. было отдано под Николаевскую мужскую гимназию. Директором и преподавателем древних языков здесь был И. Ф. Анненский. Он жил при гимназии на первом этаже, окна его квартиры выходили на нынешнюю улицу Революции» (Головчинер Е. Художник А. Я. Головин // Вперед. – 1958. – 7 июня; Евгений Маркович Головчинер... С. 48). По инициативе

Е. М. Головчинера к 50-летию смерти И. Ф. Анненского статью написал В. А. Рождественский (Вперед. – 1959. – 23 декабря; см.: Евгений Маркович Головчинер... С. 115).

Гольдштейн Михаил Эммануилович (1917–1989) – скрипач, композитор, музыковед. Московская (?) запись марта 1964 г.: «Достать у Аманды музыку “Заклинаний”. Композитор?> Гольдштейн» (С. 447). См. его письмо от 19 февраля 1964 г., где он сообщает, что обнаружил сборник 1914 года в честь Тамары Карсавиной и в нем – мадригал Ахматовой «Как песню слагаешь ты легкий танец...»: «Очень прошу Вас не отказать в любезности сообщить мне историю этого поэтического экспромта» (ОР РНБ. Ф. 1073. № 1260). В этом письме нет никаких ссылок на предыдущее знакомство с Ахматовой, а с другой стороны, в его опубликованных на Западе мемуарах об Ахматовой (он эмигрировал в 1967 году) нет никаких упоминаний об этом письме, что наводит на мысль об их ненадежности как источника и о необходимой осторожности при пользовании ими.

Тем не менее, учитывая сравнительную малодоступность документа, мы, повторив вышеуказанные предупреждения, приведем этот мемуарный текст:

«Мои встречи с Анной Андреевной носили явно случайный характер и, может быть, не следовало о них говорить. Но все же я рискнул рассказать, ибо услышал из уст Ахматовой очень интересные высказывания о различных музыкальных явлениях. Впервые я увидел Анну Андреевну в фойе Большого зала консерватории в Москве. Вероятно, это было в 1938 году, точной даты не помню. Да и программа концерта почти не удержалась в моей памяти. Играл пианист Владимир Софроницкий. По стечению обстоятельств я сидел в зале рядом с Дмитрием Шостаковичем. Зашла речь о композиторе Скрябине. Одну из его сонат играл Софроницкий. Шостакович с улыбкой сказал: “Владимир Владимирович Софроницкий чувствует себя в Скрябине, как у себя дома”, а потом он разъяснил мне, что Софроницкий

женат на дочери Скрябина Елене Александровне. Не знаю, в связи с чем у меня возник вопрос к Шостаковичу: "Почему Скрябин не писал для скрипки?" Ответ был довольно лаконичный: "Правильно сделал, скрипка для него тесна". Я возразил, что скрипка выступает в ансамбле с фортепиано. Но Шостакович невозмутимо сказал: "Для Скрябина это слишком мало, ему нужны полноправные партнеры с мощным звучанием".

Мы вместе вышли в антракте в фойе. К Шостаковичу подходили разные лица. Здоровались, перебрасывались репликами и уходили. Подошла Анна Андреевна Ахматова. Шостакович меня представил ей со словами "талантливый скрипач и композитор", назвал мое имя. В ответ я услышал незнакомые мне в ту пору стихи:

Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка
Не проси об этом счастье, отравляющем миры.
Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка,
Что такое темный ужас начинателя игры.

Шостакович мне "пояснил", что за неимением собственных стихов о скрипке, Ахматова цитирует русскую классику (это стихи Н. Гумилева). Анна Андреевна полусуто добавила, что если будет писать стихи о скрипке, то найдет более мягкие выражения. Тут же заметила, что нелегко найти рифму "под скрипку". Иван Андреевич Крылов был проще, у него скрипки присели на лугу, под липки. Какой-то оригинал сочинил, что у скрипки "голос хлипкий". "Но я бы не стала рифмовать скрипку, она очень нежная и поет печально". Так оборвался разговор о скрипке и заговорили о Скрябине. "Я люблю у Скрябина печальные аккорды, здесь он более близкий, более свой, но когда звучат неистово мощные гигантские крики, я чувствую, что Скрябин выходит из себя", - заявила Ахматова. Но Шостакович возразил: "Нельзя односторонне слышать Скрябина, его музыкальный мир слишком велик". Долго не спорили, лишь Ахматова

призналась, что очень любит его фортепианный прелюд для левой руки, ее всегда удивляло это произведение Скрябина. Внезапно я почувствовал, что Ахматовой хотелось наедине поговорить с Шостаковичем, и я отошел в сторону, а они уселись на скамейке близ окна. Видимо, разговор был долгий и серьезный. Шостакович вернулся на свое место в зрительном зале с опозданием.

Вторая встреча с Ахматовой произошла в годы войны в Ташкенте. Было это осенью 1942 г. Кого только не было в это время в Ташкенте. Знаменитые артисты и музыканты, художники и писатели. Целая Ленинградская консерватория переселилась сюда. Был здесь и пианист Леонид Владимирович Николаев. Я был в Ташкенте недолго, выступал в концерте. Одна знакомая певица рассказала о встрече на улице с Анной Ахматовой, жившей тогда в общежитии писателей. Помню, ответил певице: "Вот бы и мне хотелось на улице встретить Анну Ахматову". И в тот же день на улице Карла Маркса увидел Анну Ахматову. Не сразу ее узнал. Хотя и не было в моих руках скрипки, а она припомнила, что я скрипач и зовут меня Миша. Я рассказал о своих концертах на фронте, даже вблизи передовой позиции, под аккомпанемент бомб и снарядов. "Что же вы играете для солдат?" Я ответил, что исполняю самый различный репертуар, даже под аккомпанемент баяна. Ведь не так просто тащить за собой рояль. "Понимают ли игру на скрипке?" На этот вопрос нетрудно было ответить. Игра на скрипке очень нравилась солдатам, хотя уши огрублялись "пением снарядов". Скрипка приводила уши в нормальное состояние. "Какие произведения вы играете на фронте?" Я назвал несколько произведений Чайковского, которые играл под баян. Но еще рассказал об исполнении произведений Баха для скрипки соло. "Удивительно, что немец Иоганн Себастьян Бах борется

против фашистов. Бах мой любимый композитор, он мудрый и религиозный. У Баха я нахожу ответ на многие мои вопросы". Наша беседа длилась недолго, Анна Андреевна куда-то спешила, и мне было приятно, что она не забыла меня. Наша третья встреча произошла спустя десять лет, в Москве. Было известно, что Ахматова живет в Ленинграде, но все знали, что легче ее найти в Москве. Помню, встретился я на одном эстрадном концерте с сатириком Виктором Ефимовичем Ардовым. Иногда позволял себе Ардов выступать с чтением своих сатирических миниатюр с концертной эстрады. Успех был большой, и он достойно конкурировал со многими знаменитыми артистами, для которых сочинял свои произведения.

Кто-то завел разговор об Анне Ахматовой. После известных разгромных постановлений ЦК партии судьба ее была трагичной. Ардов рассказывал, что Ахматова занимается переводами с разных языков. Видимо, Ардов был и в курсе личной жизни Ахматовой. Но говорил с большой осторожностью. Я попросил передать привет от меня. А спустя несколько дней встретил Анну Андреевну в концерте в Москве, в Большом зале консерватории. Пела Надежда Андреевна Обухова. Знаменитая оперная артистка создавала шедевры из популярных романсов, из песен русских цыган. В зале было много известных писателей и художников, выдающихся ученых. В антракте мы столкнулись, что называется, лицом к лицу. Анна Андреевна поблагодарила за привет. Поинтересовалась, когда будет мой концерт, когда сыграю Баха. Время было тяжелое. Боялись что-нибудь не так сказать. Да еще борьба с безродными космополитами. Хвалить иностранное не полагалось. Концерт Обуховой давал пищу для разговоров о жемчужинах русского романса. "Есть у романсов свое русское лицо, с красивыми глазами, очаровательными глазами, вздернутым носиком, словом, вылитый портрет русской краса-

вицы. Нельзя петь эти романсы в одном характере. У каждого свои оттенки, свое настроение. Обухова это прекрасно чувствует. У нее все естественно, все в меру, без прикрас".

Четвертая встреча с Анной Ахматовой была в Ленинграде. Вот и сейчас в моих руках ее домашний адрес: г. Ленинград, П-136, ул. Ленина 34, кв. 23. Да еще номер телефона: В22287. Давно хотелось мне написать письмо Анне Ахматовой. Но придет ли ответ? В прошлое ушли годы кошмарных преследований, снова стали печатать ее стихи, повышался интерес к ее произведениям у читателей. Правда, интерес никогда не исчезал. Мне хотелось побольше узнать о взглядах Анны Ахматовой на музыку. В своих стихах, насколько мне известно, она не упоминает имена композиторов. Лишь в некоторых произведениях встречаются такие строки:

С первым звуком, слетевшим с рояля,
Я шепчу тебе: "Здравствуй, князь"
Это ты, веселя и печалю,
Надо мною стоишь, наклонясь.
Или:
И в недрах музыки я не нашла ответа.
И снова тишина и снова призрак лета.

Многие меня уверяли, что Анна Ахматова очень любит музыку, но не любит о ней говорить. Свои мысли о музыке она держит в тайне. А мне очень хотелось проявить дерзость и заглянуть в эти тайны. Хоть знал я, что Ахматову безнадежно искать в Ленинграде, но случилось мне оказаться вблизи ее дома у знакомых, и я решил непрошеным гостем к ней явиться. Не совсем это удалось, мы встретились на улице у ее дома. Сразу узнал и напросился в гости. Ну хотя бы на десять минут. Пригласила.

— Кто ваш любимый композитор? — спросил я еще на лестнице.

— Над этим я никогда не задумывалась. Были у меня любимые произведения, но мои вкусы меняются. Возможно, это зависит от исполнителей этих произведений. Не часто я получаю удовольствие от музыки. Случается, иное про-

изведение меня возмущает. Нравятся мне Шостакович и Прокофьев. Люблю Скрябина и Шопена. Баха боготворю. Великое блаженство испытываю от русского церковного песнопения. Чайковский и Римский-Корсаков меня глубоко волнуют. Люблю "Царскую невесту" Римского-Корсакова. Словом, я назвала вам многих композиторов.

– А как вы относитесь к интерпретаторам музыки?

– Рояль мне ближе других инструментов, даже сама пыталась научиться играть. А скрипка мне кажется загадочной. В ней много таинственного. Люблю игру Давида Ойстраха и Мирона Полякина, не раз с восторгом слушала Михаила Эрденко.

Зашел разговор о художниках. Вспомнили Марка Шагала. Ахматова произнесла экспромт:

Я б тысячу верст пешком шагала.

Чтоб упиться волшебством Шагала.

В моих руках была скрипка, и я предложил Ахматовой прослушать Чакону Баха. Она слушала с большим вниманием. Но после игры сказала, что потрясена и не может найти подходящие слова для выражения мыслей. "Боюсь что-либо сказать, это оскорбит мое ухо, нарушит великую гармонию Баха, его музыка заполнила меня". Я посмотрел на часы, надо было уходить, и мне предстоял сегодня концерт. Ни слова больше не сказала Ахматова, лишь долго не отпускала мою руку. Ее квартира мне показалась темноватой, в тот день и погода была неважной. Не приглядывался к обстановке в комнате. Да и порядка в ней не чувствовалось. Так мы и расстались. Молча меня проводила Анна Андреевна. Вероятно, она не понимала, что я хотел от нее, почему я искал встречу. Но я был счастлив, что поближе познакомился с ее взглядами на музыкальное искусство» (Гольдштейн М. Четыре встречи с Анной Ахматовой // Новое русское слово. – 1979. – 19 августа).

Будучи музыкальным вундеркиндом, в девятилетнем воз-

расте он писал романсы на стихи Ахматовой и Есенина (Гольдштейн М. Мемуары // Новый журнал. – 1981. – № 145. – С. 141).

Квливидзе Миха (Михаил) Георгиевич (р. 1925) – грузинский поэт, переводы четырех стихотворений которого числятся за Ахматовой (С. 123). Инскрипт на его книге «Стихотворения» (М., 1957): «Анне Андреевне Ахматовой от всего сердца. 6.XII.58» (Из личной библиотеки Анны Ахматовой (Собрание Ардовых-Толстякова): Каталог / Автор-сост. А. П. Толстяков. – М., 1989. – С. 19). Ср. запись радиобеседы с ним: «Я не просто жил в Москве, я был участник культурного процесса тех времен. После смерти Сталина мы назвали это время "оттепелью", правда, оно плачевно закончилось, но тем не менее. Я общался с Маршаком, я общался с Чуковским, Беллой Ахмадулиной, Евтушенко. Я был в их группе, они меня любили, я их любил. С великой Анной Ахматовой я всю жизнь мечтал встретиться, тем более после того, как этот негодяй Жданов ее обругал, и тогда она действительно была в депрессии и очень плохом состоянии. Я о ней все знал, и Гумилева, и стихи очень любил. Я художник по образованию, и мне всегда Леонардо больше нравился, чем Микеланджело. Я любил под греческим эллинским спокойствием запрятанную драму, это интереснее, чем буйные какие-то выражения страсти. И вот Ахматова была такой поэт, у меня всегда вертелось в голове образцовое стихотворение: "Один идет прямым путем, другой идет по кругу, ждет возвращенья в отчий дом, ждет верную подругу. А я иду одна, одна не прямо и не косо. Я в никуда, я в никогда, как поезда с откоса". Я узнал, что она приехала в Москву, старая, больная, и остановилась у Ардовых, это были ее друзья, а это был дом, где я жил. Я позвонил, незнакомый человек звонит великой поэтессе. Она потрясающе приветливо отозвалась. Я сказал, что я Михаил Квливидзе, живу в Москве, грузинский литератор и так далее, я хочу ее видеть. "Заходите". Я зашел. Я помню портрет Модильяни, я ожидал увидеть вот эту замечательную женщину с горбинкой на носу. Передо мной стояла пожилая, располневшая женщина в валенках и в большой красивой шали. Она поняла, что я ее не узнал, сказала: "Да-да, я Анна Ахматова. Пройдемте, я вас чаем угощу", и пошла сразу на кухню. Потом

она принесла чай. Когда я ей сказал: "Вы знаете, я пишу стихи", она не изменилась в лице, но я понял, что не к селу сказал это. Она сказала, что переводит греков для издательства и очень занята. Я хитрый грузин, у меня в кармане лежали подстрочники, я специально сделал белые стихи, чтобы она не мучалась. "А ну покажите стихи! Вы принесли?" Я сказал: "Да". Она сначала бегло просмотрела их, потом продолжала разговор о Грузии, о друзьях, которых я знал, а потом надела очки и сказала: "Дайте, я еще раз посмотрю". Посмотрела и стала раскладывать, шесть стихотворений отложила направо. И вдруг сказала: "Я переведу, это мои стихи". Я был так счастлив. "Это очень хорошо, а остальное пусть другие переводят, а это – мои стихи". Я оставил и ушел счастливый. Потом мне позвонил Ардов, Анна уже вернулась в Ленинград, и сказал, что она оставила переводы» (Интервью радиостанции «Свобода». 12 февраля 2003 г.; <http://www.svoboda.org/programs/cauc/2003/cauc.021203.asp>).

Клычков Сергей Антонович (1889–1937) – поэт, представитель т. н. новокрестьянского направления: «Городецкий, Есенин, Клюев, Клычков пляшут "русскую"» (С. 174).

Обозначен как член Цеха поэтов (С. 447), – видимо, речь идет об эпизодическом, «гостевом» посещении заседания Цеха, которое мы относим предположительно к марту 1912 года.

См. запись высказывания Ахматовой о нем: «Я сохранила на память о нем – он потом страшно пил – стихи:

Впереди тревожная дОрОга,
МнОго гОря впереди,
О, побудь со мноЮ, ради БОга,
Хоть немнОго пОсиди...

Он и читал так – сильно на "о"» (Глекин Г. Из записок о встречах с Анной Ахматовой // День поэзии. – М., 1988. – С. 217).

Ср. подлинный текст стихотворения Клычкова:

Впереди одна тревога
И тревога позади...
Посиди со мной немного,
Ради Бога, посиди!

Сядь со мною, дай мне руку,
Лоб не хмурь, глаза не щурь,
Боже мой, какая мука!
И всему виною: дурь!

.....
Завтра, может быть, не вспыхнет
Над землей зари костер,
Сердце навсегда утихнет,
Смерть придет – полночный вор.

В торбу черную под ветошь
С глаз упрячет медяки...
Нет уж, лучше в прорубь! Нет уж,
Лучше к черту в батраки!

.....
Но пускай ты привиденье,
Тень твоя иль ты сама,
Дай мне руку, сядь хоть тенью,
Не своди меня с ума.

Ср. также его замечание: «Чудно смотреть, когда женщина пишет стихи... Есть только два исключения: Сафо да Ахматова. Последняя даже больше» (Клычков С. Неспешные мысли // Новый мир. – 1989. – № 9. – С. 214, 201).

А также ср. сообщение о наличии у бывшего спикера Верховного Совета СССР послереволюционной книги С. А. Клычкова «с автографом Анны Ахматовой» (Земляной С. Магия авторского слова. Коллекции звукозаписей Анатолия Лукьянова // Коллекция НГ. – 2001. – 7 марта).

См. о нем: Никё М. Ахматова и Клычков // Ахматовский сборник / Ред.-сост. С. Дедюлин, Г. Суперфин. – Париж, 1989. – С. 89–97.

Ландман Михаил Хаймович (1931–1997) – поэт,

переводчик. В списке адресатов дарения «Реквиема» в конце 1962 – начале 1963 г. (С. 271).

Ученик М. С. Петровых, у которой и познакомился с Ахматовой 12 октября 1962 г. (ср. о нем: «...большой книжник: разговор за столом шел преимущественно букинистический» – Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. 1952–1962. – М., 1997. – С. 530), см. о нем как пода теле в письме к И. Н. Пуниной и А. Г. Каминской от 3 ноября 1962 г. (Звезда. – 1996. – № 6. – С. 152); «Миша Ландман преподавал азы идиша Анне Ахматовой, когда она переводила еврейских поэтов» (Шалит Ш. На круги свои... Литературные страницы на еврейскую тему. – Иерусалим, 2005. – С. 339), – имеется в виду следующий эпизод: «Меня, например, она называла “ребе”. Потому что я в то время решила изучить еврейскую графику. Мой друг Миша Ландман, талантливый поэт и переводчик, сделал мне “латинку” (запись русскими буквами) одного стихотворения из книжки Казакевича “Гройсе Велт” (“Большой мир”), в результате чего я смогла читать на идиш, который с грехом пополам понимала через немецкий. Потом Ю. М. Нейман, знавшая немецкий гораздо лучше меня и абсолютно не знавшая еврейского, попросила и ее обучить. Наши занятия проходили во время ее визитов к маме и Анне Андреевне. Мы усаживались в большой комнате на диванчик (на котором М. Ландманом сфотографированы Анна Андреевна и мама), читали еврейские стихи Казакевича и журнал “Советиш Геймланд”, а Анна Андреевна, сидя напротив, с интересом наблюдала за нами. Отсюда и “ребе”» (Головачева А. В. Она читала стихи деревьям. Беседовали О. и М. Фигурновы // Время МН. – 2002. – 27 февраля).

Приведем как образец его поэзии одно из ранних стихотворений:

Давай уедем к черту на кулички!
Сбежим от этой вязкой суеты,
Где наши сны кромсают электрички.
В котомку сунем фитили и спички
И будем за собой сжигать мосты.
Хочу, как миннезингеры в опале,
Пасти в горах макаровых теллят.
Магнитофонной лентой сандали
Подвязывать и не вино в бокале
Пить – из ладоней горный водопад...
Хочу, как бочка, пущенная с горки,
Как приговор к решенью с кондачка,
Как газовая печь во все конфорки –
Жить лучше в сказке Рильке или Лорки,
Чем в истине про Белого Бычка...
Так некогда жил гость из Назарета.
Теперь не отыскать его следа.
Чужой и дикой кажется планета,
А мы – статисты Нового Завета,
И в этом наше счастье и беда.
Мы выпадаем, как листы из книги,
Но как листы еще сохраним суть
Того, что отразилось в каждом миге
Сознания, и тшатся прощелыги
В нас нашу суть, как лист, перечеркнуть.
Не исцеляют – растравляют рану,
Но бытие не тонет в забытьи.
Нам некуда бежать!.. И словно спяну
Я погружаюсь в мутную нирвану,
Целуя руки – мысленно – твои.

См. о нем: Петровых М. Избранное: Стихотворения. Переводы. Из письменного стола // Сост., подгот. текста А. В. Головачевой, Н. Н. Глен. – М., 1991. – С. 340; Максудов С. (А. Бабеньшев). Командировка в Норинскую // НЛО. – 2000. – № 45. – С. 205–206; Шалит Ш. «Ко мне вернулся старый друг...» Памяти поэта Михаила Ландмана // Вестник. – Балтимор, 2001. – 16, 30 января.

Лансере Евгений Евгеньевич (1875–1946) – художник, член

объединения «Мир искусства», автор фронтисписа к сборнику «Вечер». «16 марта 1912 г. ст<а-рого> стиля надпись на “Вечере”, который я дала Е. Е. Лансере» (С. 514): «Евгению Евгеньевичу Лансере с глубокой благодарностью Анна Ахматова 1912 г. 16 марта» (*Ласунский О.* Власть книги. Рассказы о книгах и книжниках. – М., 1980. – С. 176). Запись сделана после визита коллекционера Я. С. Сидорина, тогдашнего владельца этого экземпляра (см.: *Сидорин Я.* «Вечер» в Комарове // Нева. – 1991. – № 6. – С. 205–208).

Указание на то, что о фронтисписе Е. Е. Лансере идет речь в стихотворении «Рисунок на книге стихов» (Ахматова А. Собрание сочинений в шести томах. Т. 2, кн. 1. – М., 1999. – С. 593), ошибочно – ни горбинки, ни челки, ни венка в картинке Е. Е. Лансере не наблюдается.

О Е. Е. Лансере и его «пластических исканиях» см. сонет Г. И. Чулкова 1910 года (*Чулков Г.* Годы странствий / Вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. М. В. Михайловой. – М., 1999. – С. 727–728).

См.: *Тименчик Р.* О художественном оформлении сборника Анны Ахматовой «Вечер» // Федоровские чтения. 1979. – М., 1982. – С. 109–113.

Лёвберг (ур. Купфер) Мария Евгеньевна (1894–1934) – поэтесса, участница II-го Цеха поэтов (1916–17 гг.), драматург, адресат любовных стихов Н. Гумилева (С. 288, 361) – к ней было обращено его стихотворение «Жаворонок», написанное в конце 1915 – начале 1916 г. во время совместного посещения Музея Этнографии:

Ты, жаворонок в черной высоте,
Служи отныне, стих мой легкокрылый,
Ее неяркой, но издавна милой
Такой средневековой красоте.

Ее глазам, сверкающим зарницам,
И рту, где воля превзошла мечту,
Ее большим глазам, двум странным птицам,
И словно нарисованному рту.

Я больше ничего о ней не знаю,
Ни писем не писал, ни слал цветов,
Я с ней не проходил навстречу маю
Средь бешеных от радости лугов.

И этот самый первый наш подарок,
О жаворонок, стих мой, может быть,
Покажется неловким и случайным
Ей, ведающей таинства стихов.

(См.: *Азадовский К. М., Тименчик Р. Д.* К биографии Н. С. Гумилева (вокруг дневников и альбомов Ф. Ф. Фидлера) // Русская литература. – 1988. – № 2. – С. 185).

Ср. в отзыве на ее единственный сборник: «Правда, иногда слишком чувствуется влияние Блока и Ахматовой. Но для первой книжки это допустимо» (*Толмачев А.* [Рец. на кн.:] Левберг М. Лукавый странник // День. – 1915. – 1 октября). Н. Гумилев писал об этой книге: «Стихи Марии Левберг слишком часто обличают поэтическую неопытность их автора. В них есть почти все модернистические клише, начиная от изображения себя, как рыцаря под забралом, и кончая парижскими кафе, ресторанами и даже цветами в шампанском. Приблизительность рифм в сонетах, шестистопные строчки, вдруг возникающие среди пятистопных, словом, это еще не книга, а только голос поэта, заявляющего о своем существовании. Однако, во многих стихотворениях чувствуется подлинно поэтическое переживание, только не нашедшее своего настоящего выражения. Материал для стихов есть: это – энергия в соединении с мечтательностью, способность видеть и слышать и какая-то строгая и спокойная грусть, отнюдь не похожая на печаль.

...Я вышел как-то из дома,
Без взрослых, совсем один.
Со мною встретились гномы
В саду у пестрых куртин.
Все с ветками темной ели,
И только один с жезлом;
Они смеялись и пели,

И звали меня в свой дом.
Так звонко они смеялись,
Как будто им было смешно,
Смешно, что они притворялись
Весельми очень давно...

Эти и последние в книге стихи показывают, что Мария Левберг начинает учиться овладевать своим материалом с тем сознательным упорством и бессознательной удачей, какие даются в удел только поэтам» (Гумилев Н. Письма о русской поэзии. – М., 1990. – С. 189-190; последние в книге –

Чуждых образов проходит вереница.
Я спокойнее, чем бледный свет зари..
От меня ушли живые лица,
Повторяя тихое «умри».

Я поверил в горькую измену –
Отреченья сладок странный яд.
Но и ты, мой юноша надменный,
Ты ушел, мой брат.

И в последний раз, с тоской тревожной,
Я смотрю на запертую дверь,
Я совсем один. Совсем свободен, Боже,
Ведь я Твой теперь?) .

Запись ее воспоминаний о Н. Гумилеве в 1925 г. П. Н. Лукницкий показывал Ахматовой (Лукницкий П. Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I. 1924-25 гг. – Париж, 1991. – С. 124).

См. о ней статью О. Б. Кушлиной: Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь. Т. 3. – М., 1994. – С. 302.

Левин Григорий Михайлович (1917-1994) – поэт, руководитель литобъединения «Магистраль». Записан его адрес (С. 326), он намечен как адресат дарения «Полночных стихов» (С. 403); возможно, он же – в списке адресатов дарения «Реквиема» в декабре 1962 – январе 1963 г. (С. 271).

Познакомился с Ахматовой через М. С. Петровых. См. три стихотворения, посвященные Ахматовой, в его книге «Мы вами будем» (М., 1981).

Сохранились два его письма к Ахматовой, относящиеся к 1965 году, – от 5 января: «Недавно с первоначальным волнением перечитывал “Из шести книг”, много думал о Вас», – при поднесении книги «День в отпуске» (М., 1963) с благодарностью за доброе отношение к некоторым его стихам; и от 19 ноября: о «Беге времени» как прекрасно составленной книге: «Берегите себя, радость наша, надежда наша» (ОР РНБ. Ф. 1073. № 871; стихи, посвященные Ахматовой, – там же, № 590).

Среди читателей 1950-х – ранних 1960-х годов было популярно его стихотворение о ландышах:

На привокзальной площади
Ландыши продают.
Какой необычный странный смысл
Ландышам придают.
Ландыши продают
Почему не просто дают?
Почему не дарят, как любимая взгляд?..

Ср. также другое его стихотворение 1956 года:
..Уже нет сил мне видеть разноречье
Меж тем, что ведают и что творят.
И ходят, толстокожи и нечутки,
На прочих смертных глядя свысока
Эпохи культа личности ублюдки,
Цепляясь жадно за конец древка.
(День поэзии 1989. – М., 1989. – С. 26).

См. о нем: *Евтушенко Е.* Строфы века: Антология русской поэзии. – Минск; М., 1995. – С. 596; *Сергеев А.* Omnibus. Роман, рассказы, воспоминания. – М., 1997. – С. 307; *Вознесенский А.* На виртуальном ветру. – М., 1998. – С. 239-240.

Левин Юрий Давыдович (1920-2006) – литературовед. Записан среди посетителей в феврале 1965 г. (С. 595). В письме к нам от 5 апреля 1998 г. он разъяснял: «Я посещал

Ахматову в 1965 году в связи с подготовкой сборника к 70-летию академика Алексеева "Русско-европейские литературные связи" (Л., 1966). Академик Жирмунский, входивший в редколлегию сборника, предложил, чтобы туда была включена статья Ахматовой о Пушкине, и договорился об этом с нею. Я был ученым секретарем редколлегии, и мне надлежало уточнить это. Я посетил Ахматову, и она обещала представить статью в определенное время. На прощание она подала мне руку. Я понимал, что следует поцеловать ее, но по смущению не сделал этого, в чем впоследствии каялся. Вторично я посетил Ахматову в назначенное ею время, но она сказала, что статьи не написала. Дело в том, что она вернулась тогда из Англии, где ей была присвоена степень Doctor of Letters Оксфордским университетом, о чем она рассказывала мне и еще двум людям, находившимся у нее тогда»; ср.: «Рука для поцелуя. Рассказ Ю. Левина» (Белодубровский Е. Авторитет простых воспоминаний, или разговоры об Анне Ахматовой // Вечерний Санкт-Петербург. – 1997. – 9 июня).

Левина Юдифь Израилевна (р. 1918) – сотрудница Литературного музея Пушкинского Дома и Всесоюзного музея А. С. Пушкина в Ленинграде. Запись телефона (С. 339). Познакомилась с Ахматовой в Доме творчества в Комарове в марте 1962 г., Ахматова читала ей «Александрину» (запись беседы О. Е. Рубинчик с ней в январе 2002 г. – Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме).

Левитин Евгений Семенович (1930–1998) – искусствовед, сотрудник Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве (С. 96). См. рассказ о его знакомстве с Ахматовой в воспоминаниях Томаса Венцлова (Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова. – СПб., 2001. – С. 80–81). См. эпизод в застолье у супругов Рожанс-

ких: «Тяжелое молчание повисло снова. Прервать его отважился искусствовед Евгений Левитин: произнес несколько слов об одной из сестер Натальи Николаевны Гончаровой. А. А., которой, видимо, не хотелось вслушиваться и отрываться от своих размышлений, отрезала:

– Она была не сестра.

Левитин проявил настойчивость, и А. А. покорилась. Диалог между ними вскоре превратился в монолог, страстную, полную обиды и ревности речь А. А. о семейной жизни Пушкина. Отстраненности и равнодушия как не бывало. Королева исчезла. Ее сменила оскорбленная в своей любви женщина, которой предпочли недостойную соперницу. Обвинения сыпались на голову Натальи Николаевны: она и "мать никакая" и даже нехороша собой...» (Богатырева С. Водку? Мне? // ГАЗЕТА.GZT.ru. – 2002. – 21 марта).

Ср. в интервью с Никитой Струве: «Знаете, на одном обеде в Москве я как-то разразилась гневной тирадой против Натальи Николаевны Пушкиной, а хозяин тайком записал на ленту мое красноречие. Представляете себе, какая подлость!» (Звезда. – 1989. – № 6. – С. 122).

О нем (без имени) как о «первой ласточке», «молодом, но умном и мрачном не по возрасту» см.: *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. – М., 1989. – С. 314–315; *Мандельштам Н.* Вторая книга. – М., 1990. – С. 479; ср. также в письме Н. Я. Мандельштам к Ахматовой от декабря 1961 г. о библиотеке «маленького Женички, которого я к вам приводила» (Литературное обозрение. – 1991. – № 1. – С. 101); ср. о «маленьком Жене» в дневнике А. К. Гладкова (In Memoriam. Исторический сборник памяти А. И. Добкина. – СПб.–Париж, 2000. – С. 597); *Баранович-Поливанова А. А.* Оглядываясь назад. – Томск, 2001. – С. 34, 54–55, 58.

Либединская (ур. Толстая) Лидия Борисовна (1921–2006) – писательница. Запись «Масленица Завтра последняя пятница <...> в 3 ч. – у Либединск<ой> (Круч<еных>)» (С. 304) относится к посещению квартиры Л. Б. Либединской, когда там отмечался день рождения А. Е. Крученых – за столом Ахматова читала свои стихи, разговаривала с Л. В.

Никулиным, а на скатерти хозяйки дома, где расписывались почетные гости, написала: «В то время я гостила на земле» (Либединская Л. «Зеленая лампа» и многое другое. – М., 2000. – С. 36-37). Тогда же сделана надпись на сборнике 1961 г.: «Лидии Борисовне Либединской <sic> с приветом от Анны Ахматовой. 22 февраля 1963 Москва» (Музей Анны Ахматовой).

Ли-Хунчанг (Ли Хун-чжан, Li Hung-chang, Li Hongzhang) (1823-1901) – китайский государственный деятель по прозвищу «китайский Бисмарк» (который более всего гордился тем, что сочинял стихи и был хорошим каллиграфом). В плане воспоминаний о Царском Селе (С. 675) – ср.: «В Царском я видела приезд Ли Хун Чанга (проверить год). Его многочисленная свита была сказочно разодета. Все были с косами – в голубом, в желтом, в лиловом – расшиты драконами. Во дворец они ехали в золотых каретах 18 <эка>, запряженных цугом, и все это вместе было похоже на андерсеновскую сказку и на "chinoiserie" Царскосельского парка (мостик, кит<айская>деревня, кит<айский> театр). Мао <цзе дун> – в толстовке» (ОР РНБ. Ф. 1073. № 62. Л. 9). Ср. в дневнике Николая II за 22 апреля 1896 г.: «[П]риняли знаменитого Ли-Хун-Чжана, с большой свитой. Представительный старик!»

Гость прибыл для заключения секретного договора с Россией об оборонительном военном союзе против Японии и предоставлении России концессии на постройку Китайско-Восточной железной дороги; ср. историю о том, как на приеме китайский министр изрыгнул все съеденное, чтобы показать, что кушанья восхитительны и он готов обедать еще раз (Юсулов Ф. Мемуары / Пер. Е. П. Кассировой. – М., 1998. – С. 33).

Майков Аполлон Николаевич (1821-1897) – поэт.

«"Ах! одна в семье умеет
Грамоте она", –

постоянно говорил про [М. Л. Лозинского] Гум<илев>» (С. 704) – из стихотворения А. Майкова «Картинка (После

манифеста 19 февраля 1861 г.)»:

И с трудом, от слова к слову
Пальчиком вода,
По печатному читает
Мужичкам дитя. <...>
Что ж так слушают малютку, –
Аль уж так умна?..
Нет! одна в семье умеет
Грамоте она.

В кружке акмеистов у Майкова была не лучшая из репутаций: Мандельштам уверял, что для своей антологии русской поэзии он не мог найти у этого поэта ни одного стихотворения (Мандельштам Н. Вторая книга. – С. 72). Ср. шуточную угрозу, видимо, М. Л. Лозинского, по поводу интертекстуальных штудий: «Я Вас из Ломоносова и из Майкова выведу» (Лукницкий П. Н. Аsumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I. – С. 306).

Маршалл (Marshall) Герберт (1906-1991) – английский переводчик, историк советской литературы. Запись 28 декабря 1963 г.: «В 7 ч. звонит Маршалл» (С. 418) и января 1964: «Суббота 4-ое <...> В 2 часа – англ<ичанин> Маршалл» (С. 420) – ср. последующее его письмо от 29 января 1964 г. с приложенным переводом стихотворения «Маяковскому» (надписан 25 января; ОР РНБ. Ф. 1073. № 2029). После встречи в библиографию внесены сведения об ожидаемой публикации его перевода «Реквиема» (С. 418, 463, 491, 610; см.: Russian Literature Triquarterly. – 1972. – Vol. 2. – P. 201-213) и о его переводе стихотворения «Маяковский в 1913 году» (С. 438) – см.:

MAYAKOVSKY IN 1913

I never knew you in your days of glory,
remembering only your first dawning sky,

but maybe now I can recount the story
of one day's happening in years gone by.

How stronger grew your verse's sonority,
a voice, yet new, unknown, was born to men!
With hands of youth that could not idle be
a threatening scaffold you erected then.

Nothing seemed – whate'er you touched on –
the same it had been till your voice was heard,
and that which you destroyed, came to destruction,
for judgement was decreed in every word.

Alone, and oft with discontent upsurging,
impatiently you hurried up your fate,
and knew char merry, free, you'd be emerging
in mighty combat to participate.

And even then the tidal roar's oncoming
was heard, when you read to us your verse.
The rain lashed past your eves with angry strumming.
In stormy arguments you engaged the universe.

And that still unheard-of, unknown name
flashed like lightning through the stuffy hall,
until now your country-treasured fame
resounds throughout your land a mighty battle call.

(Mayakovsky. Transl. and edit. by Herbert Marshall. – NY, 1965. – P. 427).

Ср.: *Озерс И.* Маяковский и его поэзия. Переводы Герберта Маршалла // Британский союзник. – 1945. – 14 октября.

Садецкий Абрам Аронович (1915–1983) – филолог, ведавший в Гослитиздате («Художественной литературе») румынской литературой. Запись 1963 г.: «Понедельник – в 3 часа Садецкий по румынским делам» (С. 369; в именном указателе не отражено).

С 1978 г. жил в Монреале. Сын его, русист профессор Алек-

сандр Садецкий, писал нам из Квебека в октябре 2006 года:

«Отец был счастлив и горд сотрудничать с Анной Андреевной Ахматовой; он познакомился с нею благодаря Нике Николаевне Глен, с которой работал в одной редакции. Анна Андреевна сделала ряд поэтических переводов с подготовленных отцом подстрочников для сборников, которые он «вел» в Гослитиздате (впоследствии некоторые ее переводы были включены и в вышедшие в Румынии двуязычные издания произведений Тудора Аргеши и Михая Эминеску; отец был их составителем и редактором переводов). Он делал все, что зависело от него как от составителя и редактора, для того, чтобы переводы Ахматовой издавались и переиздавались в подготавливаемых им к печати книгах; знаю, что для отца было очень важным предложить Анне Андреевне для перевода те стихи, которые он считал достойными ее таланта (к сожалению, ситуацию контролировать удавалось не всегда). Об Анне Андреевне – как о писателе и как о человеке – он говорил с неизменным восхищением и любовью!»

См. письмо А. А. Садецкого от 3 января 1957 г. при посылке подстрочника стихотворения М. Эминеску (ОР РНБ. Ф.1073. № 1639). Н. Н. Глен датировала свое знакомство с Ахматовой 1957 годом (*Глен Н.* Вокруг старых записей // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин и В. А. Черных. Комментарий А. В. Курт и К. М. Поливанова. – М., 1991. – С. 627). Это означает, что или в письме А. Садецкого типовая «новогодняя описка» – 1957 год вместо 1958-го, или он вступил в деловые отношения с Ахматовой до того, как Н. Н. Глен их познакомил.

При жизни Ахматовой ее переводы публиковались в следующих изданиях, готовившихся А. А. Садецким: Антология румынской поэзии / Сост. А. Садецкий. Предисл. Михаила Гафица (в пер. с румынского на русский А. Садецкого). Ред. переводов А. Садецкий и С. Шервинский. Ред. С. Маркиш и А. Садецкий. – М.: ГИХЛ, 1958 (стихотворение Александру Влахуцэ и восемь стихотворений Александру Тома); *Эминеску М.* Стихи / Пер. с румынского. Сост. и

вступ. ст. Ю. Кожевникова. Ред. переводов И. Мирымский. Ред. А. Садецкий. – М.: ГИХЛ, 1958 (стихотворение «Венера и Мадонна»); Румынские баллады и дойны / Сост. А. Садецкого. Предисл. и ред. перевода С. Шервинского. Ред. А. Садецкий. – М.: Художественная литература, 1965 (четырнадцать дойн); Мы из XX века. Стихи друзей [поэтов Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, Чехословакии, Югославии] / Пер. под ред. и вступ. сл. Евг. Винокурова. Ред. Ю. Живова. – М.: Художественная литература, 1965 (три стихотворения Тудора Аргези).

Сапаров Мирсаид Арифович (р. 1940) – литературовед, киновед, сын прозаика и очеркиста Арифа Васильевича Сапарова (1912–1973), начинавшего с организации колхозов по комсомольской путевке, автора книг о блокаде, а к концу жизни – о чекистах.

Текст инскрипта от 22 марта 1963 г.: «Мирсаиду Сапарову в конце долгих споров о поэзии. Ахматова Комарово» (С. 311; фотокопия автографа – в Рукописном отделе ИМЛИ).

См. его интервью: «Я тогда жил в одном доме с Ахматовой – на улице Ленина. Мы встречались иногда на лестнице, здоровались, и однажды наступил момент, когда мы оказались за одним столом. Это произошло в Доме творчества в Комарове. И в течение трех недель мы каждый вечер беседовали. По окончании этих встреч Ахматова подарила мне свою фотографию, а на обороте написала: “Мирсаиду Сапарову в конце долгих споров о поэзии”. Споров-то не было, но разговоры были острые. Я тогда довольно бестактно себя вел. Говорил о поэзии и смерти. О том, что поэзия точно так же смертна, как и все остальное, потому что с течением времени меняется лексика, обороты речи, что-то становится анахронизмом... Эти разговоры мои о том, что стихи стареют, произвели на нее очень тяжелое впечатление. Это было свинство с моей стороны, конечно, – говорить это пожилому человеку, да еще страдающему болезнью сердца. На следу-

ющий день меня встречает знакомая дама и говорит: “Что вы наделали! Зачем вы Анне Андреевне все это говорили? Она не может прийти в себя”. Вскоре в Дом творчества приехал Иосиф Бродский, и эта дама ко мне пришла и сказала: “Идите скорее к Анне Андреевне!” Я прихожу, а она улыбается: “Приезжал Иосиф и очень вас расхваливал. Не знаю, что в вас такого хорошего?” А с Бродским мы накануне как раз чудовищным образом разругались, – но, как видите, ему были свойственны порывы сердечности» (Балуев А. Запрещенные шедевры Saparov'a // На Невском. – 2005. – Ноябрь; <http://www.nanevskom.ru/page/43/product/315/print>). Действительно, 24 марта Иосиф Бродский приезжал в Комарово – там ему надписана фотография Ахматовой «От третьего петербургского сфинкса».

См. также фразу в анонсе М. Сапарова к кинофильму В. Фокина по «Превращению» Ф. Кафки от 22 февраля 2007 г.: «Помню, как огорошила меня Анна Андреевна Ахматова, произнеся: “Сомневаюсь, что Макс Брод был прав, нарушив завещание Кафки и опубликовав те сочинения, которые писатель обрек на сожжение...”. А это, между прочим, 5/6 его творческого наследия!» (<http://www.spbculture.ru/News.html>).

Стеллецкая Кира Константиновна (1912–2002) – корреспондентка Ахматовой. Обозначена названием города, откуда она писала, – «Оренбург» (С. 513). Письмо ее от 11 марта 1965 г., подписанное «Сотрудник детского дома в Ак-Булаке Оренбургской области»: ОР РНБ. Ф. 1073. № 1333.

Выросла в Варшаве, репатрировалась в 1945 году в Оренбург, танцевала в местном театре музкомедии и вела занятия по танцу в детдоме. Опубликовала воспоминания об оренбургском священнике владыке Мануиле (Стеллецкая К. К. Синий домик на улице Пугачева // Вечерний Оренбург. – 2000. – 1 июня). Розыском сведений о ней мы обязаны П. Е. Поберезкиной и сотрудникам Центральной городской биб-

лиотеки г. Медногорска Оренбургской области.

Чагин Петр Иванович (Болдовкин; 1898–1967) – издательский работник. В списке несостоявшихся книг: «*Одномник*. Госиздат, 1940. Ленинград. *Уничтожен*. Существует один экземпляр у Чагина (редактор, кажется, Рыбасов)» (С. 29). Он был исполняющим обязанности директора Гослитиздата. Официальное объяснение по поводу невыхода этого одномника, который должен был быть «в большем объеме» (письмо П. С. Попова Е. С. Булгаковой от 4 мая 1940 г. – Булгаков М. Письма. Жизнеописание в документах. – М., 1989. – С. 526–527), чем «Из шести книг», было дано в записке от 2 октября 1940 г.: «Параллельно с подготовкой к изданию книги Ахматовой издательством “Советский писатель” эти же стихи готовились в Гослитиздате (Ленинградское отделение, редактор Маслин). Таким образом между издательствами шло своеобразное соревнование за скорейшее издание книги. Однако, благодаря тому, что Гослитиздат не смог обеспечить книгу бумагой, издание ее задержалось (Уполн. Леноблгторлита Фомин)» (Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. III. – М., 2001. – С. 43–44). Подлинная причина отмены издания, возможно, зафиксирована в рассказе вообще-то весьма ненадежной мемуаристки, очевидно беллетризирующем и «анимизирующем» процессы телефонного права, но, вероятно, восходящем к каким-то слухам из окружения П. И. Чагина:

«Поскребьшев позвонил Чагину и передал ему, что Сталин хочет его видеть. Когда Чагин приехал в Кремль, в кабинете Сталина был еще один незнакомый Чагину человек, невысокий плотный...»

Вождь спросил директора, какие книги запланировало издательство на текущий год.

– Нами намечено, товарищ Сталин, переиздание нашего замечательного писателя Шолохова.

– Шолохов молодой и способный писатель, – перебил его Сталин. <...> Тогда Чагин понял, что, отрицая Шолохова как талантливейшего писателя и определяя его только в разряд способных, Сталин указывает на то, чтобы автора “Тихого Дона”

не очень выдвигали в советской литературе.

Приняв это к сведению, директор продолжал:

– Дальше мы собираемся издать некоторые произведения Ванды Василевской...

– Ванда Василевская одна из талантливейших писательниц нашей эпохи, – внушительно сказал хозяин СССР. – Какой тираж вы наметили для ее сочинений?

– Сто пятьдесят тысяч.

– Издайте полное собрание сочинений этой замечательной писательницы тиражом – вождь подумал и закончил – ...тиражом в пятьсот тысяч экземпляров.

Выслушав полный доклад, Сталин сказал:

– Слишком мало внимания и места вы уделяете произведениям иностранных революционных писателей, например, китайских, они у вас совсем выпали из плана, а также сербских, румынских, болгарских, греческих. Заполните этот пробел. Советский народ должен хорошо знать всех зарубежных писателей-революционеров.

– Не хватает бумаги, товарищ Сталин, – пробовал оправдаться Чагин.

– Сократите тиражи Шолохова, Шишкова, Зощенко, Тьяннова – они слишком часто переиздаются, как и другие давно всем известные писатели, вот и бумага найдется.

– А как вы полагаете, товарищ Сталин, относительно выпуска второго тома стихов Анны Ахматовой? Они готовы к печати.

– Не время нашей молодежи сейчас упиваться сладкой лирикой. Мы недавно только пролили свою кровь на финском фронте и, находясь в капиталистическом окружении, должны готовиться отразить новое неожиданное нападение аггессоров. Пролетарское сознание и чутье должны вам сами подсказать это. Не издавайте того, что несозвучно моменту. Самая талантливая вещь, но оторванная от героики нашей эпохи, – макулатура. Поменьше макулатуры, товарищ Чагин.

Все точки над *i* были поставлены» (Норд Л. «Инженеры душ» / Nord Lydia. «Los Ingenieros de los Almas». – Буэнос-Айрес, 1954. – С. 57–58; о «Лидии Норд», т. е. Ольге Алексеевне Оленич-Гнененко (она же: О. Куркова, О. Бакалова, О. Загорская), см.: Равдин Б., Суперфин Г. Тайна жизни писательницы // Наша страна. – Буэ-

нос-Айрес, 2006. – № 2792. – 18 марта. – С. 4). О фактологическом субстрате этой легенды сообщает биограф П. И. Чагина: «Он подготовил к печати верстку книги Анны Ахматовой объемом в 273 страницы. Как вспоминает Е. К. Дейч, Петр Иванович как-то позвонил к ним, взволнованный, и сказал: “Иду на переговоры к “богам” (т. е. в ЦК) по поводу Аннушки”. Несмотря на веские аргументы П. И. Чагина, ему отказали в публикации опальной А. Ахматовой» (Колесникова Л. Не забывайте грешных нас // Слово. – М., 2001. – № 4. – С. 109).

Позднее Ахматова встречалась с П. И. Чагиным – см., например, письмо В. Л. Пастернака Нине Табидзе от 15-16 апреля 1951 г.: «Недавно у нас были гости: Нат<алия> Георгиевна <Вачнадзе>, Ахматова, Ливановы, Фатима Ант<оновна> Твалтвадзе>, Чиковани, Чагины и др<угие>. Я этот вечер со всем, на нем совершавшимся (потухло электричество и зажгли свечи) посвятил отсутствующему Леонидзе. Н<аталия> Г<еоргиевна> ему расскажет» (Пастернак В. Полное собрание сочинений. Т. IX. – М., 2005. – С. 649).

Ср. о нем также: «Он и вообще любил литераторов. Любил стихи, любил острое словцо, любил слушать всякие байки, любил застолье; было в нем что-то французистое, легкое, этакий распутный сластолюбец-рантье и уж никак не партийный деятель! Маленький, плотный, четырехугольный, с брюшком, с очень крупными, мясистыми чертами лица, отвислой чувственной губой, большими выпуклыми глазами, прикрытыми толстыми лепешками век; казалось, под этими тяжелыми веками глаза всегда дремали, оживляясь только после доброй порции коньяка... Имей он свое издательство, он бы обязательно прогорел, ибо ему было трудно отказать автору в авансе! За что, между прочим, и был снят из Госплита. Он слишком много назаключал авансовых договоров, не требуя с авторов рукописей. Попросту в тяжелые военные годы подкармливал писателей» (Белкина М. И. Скрещение судеб. – М., 1999. – С. 167).

Ахматова называет редактором однотомника А. Рыбасова (впоследствии гончароведа) вместо Н. Н. Маслина потому, что Рыбасов был внутренним рецензентом книги. Его

рецензия от международного женского дня 8 марта 1940 г. сохранилась: «По причинам художественного или идеологического порядка следует рекомендовать автору снять следующие стихи: Здесь все то же (с. 35), Как страшно изменилось (51), Голос памяти (63), Со дня Купальщицы (70), Я так молилась (102), Нет, царевич (120), Долго шел через поля (123), Выбрала сама я (125), Столько раз я (132), Молитва (133), Ждала его (153), Не оттого (157), О есть (158), По твердому (181), Встреча (189), Памяти Блока (199), Земной отрадой (208), Последний тост (226).

В заключение следует отметить, что сборник желательнее было бы открыть каким-нибудь другим стихотворением (напр. Музе, Песенка, Слаб голос и т. д.), а не “Хорони, хорони меня, ветер”, закончить же стихами последнего времени (хотя бы о Маяковском), перенести “У самого моря” куда-то между стихами тех же лет. Возможно, что сборнику следовало бы предпослать вступление то ли авторское, то ли от издательства» (РГАЛИ. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 178. Л. 1).

Эвин Эмма Эдуардовна (1903–1988) – научная сотрудница Литературного музея. По-видимому, она приходила к Ахматовой вместе с И. С. Зильберштейном – их адреса вписаны рядом «чужим почерком» (С. 114). 13 июня 1962 г. Государственный Литературный Музей благодарил за переданные через Э. Э. Эвин три фотографии Ахматовой с автографами (ОР РНБ. Ф. 1073. № 1640).

Участница гражданской войны, член компартии с 1921 года, с 1938 по 1943 она работала в Музее А. С. Пушкина при Институте мировой литературы. В Литературном музее работала в 1944–1962 гг. (см. ее автобиографию: ГЛМ. Ф. 342. Оп. 1. Ед. хр. 52). Вместе с другими сотрудниками ИМЛИ была в эвакуации в Ташкенте. См. воспоминания бывшего солдата:

«Моя встреча с А. А. произошла в начале 1943 года благодаря Эмме Эвиной, научному сотруднику Института мировой литературы им. Горького. В огромных залах бывшей балетной студии имени Тамары Ханум, соорудив себе из ящи-

ков архива подобие комнат, жила удивительная компания.

Была сырая ташкентская зима. В буфете шли оживленные разговоры необычных коллег по работе. Произносились очень знакомые, известные имена. В стороне, кутаясь в шаль, стояла Ахматова и рассеянно слушала собеседника. Сквозь не покидающее ее достоинство просматривалась отрешенная беспомощность. Это был один из первых ее выходов после тифа. Ей было явно холодно. Под впечатлением встречи я написал:

Она стояла, прислонясь к стене,
Большая шаль окутывала плечи,
Шумел буфет, теряясь в новизне,
Ловлю слова, кивки, обрывки речи.
Писатели, поэты – имена,
Солдатская неловкость отдаляет,
Чуть в стороне стоит она, одна,
Вполоборота, профиль, наблюдает.
“А, Эмма, здравствуй...
Это твой солдат? Твоя в нем кровь –
Жест для войны обычный.
Но чтоб солдат в шинели – меценат!
Тень прошлого... А нынче – так трагично”.

Речь шла о том, что я с друзьями из госпиталя подарил им солдатский мешок с мукой. На всех – это были крохи. Но время поднимало поступок, среди обитателей Студии, до значимости.

“По времени и щедро и весома...”

Мое знакомство с сотрудниками института началось с маленькой записки, которая лежала в коробке с донорской кровью. Внизу подпись – “Эвина Эмма”.

Находясь в госпитале, я посетил Студию, где она жила. Это был удивительный человек, популяризатор творчества писателей и поэтов. Много трагического обрушилось на нее в жизни. До конца ее дней мы сохранили самые трогательные черты дружбы. Коммунальная квартира Эвиной, на улице Неждановой (ранее Брюсовский переулок) стала для воз-

вращающихся из ссылки, после реабилитации, добрым пристанищем. Ахматова повернулась к Эвиной со словами: “Зашли бы. Все хвораю, – жест рукой, – Я там, в балахане, и всегда дома”.

Мы проводили ее домой. Она жила в надстройке, которую называла балаханой» (Хесин А. Страницы века: Стихотворения. Анна Ахматова – хроника в стихах и прозе. – Тель-Авив, 2001. – С. 116-119).

Юткевич Сергей Иосифович (1904-1985) – кинорежиссер. «(Сергей Юткевич) его сплетни по “Стрельцу” В. Лившица» (С. 467).

В написанной со слов С. Юткевича его биографии под 1922 годом числится «знакомство с Татлиным, Ахматовой, Евреиновым, Анненковым, Пуниным» (Молдавский Дм. С Маяковским в театре и кино. Книга о Сергее Юткевиче. – М., 1975. – С. 59); «[В] статье “Маяковский редактирует” писал, что когда-то Артур Лурье женился на А. А. На нашу просьбу пояснить это, он ответил, что тогда (20 годы) ни для кого не была секретом их совместная жизнь, что он бывал у них, и что в то время люди не придавали значение, регистрировался брак или нет» (Умников С. Д. Краткая ахматовская энциклопедия. От А до Я. Тысяча слов – кратких справок. – Л., 1991. – С. 980).

Ср. воспоминания тогдашнего соратника С. И. Юткевича по экспериментальному театру – Г. М. Козинцева: «Низенькие комнаты в доме на Фонтанке, Анна Андреевна Ахматова, кутающаяся в шаль, Артур Лурье – не понимаю, как все это могло происходить! – играет мне (почему он не сказал попросту: простите, нет времени?) какую-то музыку, пригодную, как ему кажется, для того, что я собираюсь поставить (но ведь это была полная несурезица!)...» (Козинцев Г. Время и совесть. Из рабочих тетрадей. – М., 1981. – С. 30).

Якобсон Евгений Исаакович – антрепренер. «В апреле 1924 – поездка <...> в Харьков <...> жила <...> у антрепренера Якобсона (?)» (С. 664). Ср.: «В Харькове после ее выступления в театре к ней подошла какая-то дама и попросила ей дать какое-нибудь стихотворение, которое она могла

бы декламировать в разных местах. <...> В этот момент вошел сын антрепренера – Якобсон, молодой человек лет двадцати. Удивился, что эта дама разговаривает с А. А., и, когда та ушла, спросил АА, кто ей представил эту даму? АА: “Как будто без того, чтобы ее кто-нибудь мне представил, она не могла разговаривать со мной!”

АА ответила, что никто не представлял. Тот возмутился: “Как никто? Неужели она сама подошла к вам?” – и всю дорогу потом и он, и его отец возмущались этой дамой и просили у АА извинения за нее. АА рассказывала это как образец мещанства, узкой буржуазности <...> (Лукницкий П. Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926–1927. – Париж–М., 1997. – С. 157).

Возможно, посредником в организации харьковского выступления был Борис Пильняк, который писал Е. И. Замятину 5 апреля 1924 г.: «[П]ередай Анне Андреевне (не знаю ее адреса) два приложенных сюда листка. <...> Был я тут на юге, лекции читал, заработать хотел, но никому не верь, что это нажива, да еще легкая – один разор. А у нас к тому же сбежал импрессарио, некий Якобсон-сын (их два, отец, говорят, хороший), оставив нас на берегу одесском на бобах» (Знамя. – 1994. – № 9. – С. 139).

В 1913 г. Е. И. Якобсон занимался организацией вечеров истории литературного «модерна» (см. письмо Ан. Н. Чеботаревской В. Я. Брюсову: РГБ. Ф. 386. К. 107. № 29. Л. 9 об.).

Ср. эпиграмму на него:

В пайковое скупое время

Он, как живой анахронизм,

Хранит «общественности семя»,

Интеллигентский романтизм.

(Художественная мысль. – Харьков, 1922. – № 3. – С. 13).

Яровая Вера – писательница, полуадресат стихотворения Н. Гумилева «Жестокой» – «какая-то лесбийская дама, не то В. Яровая, не то Паллада» (С. 361) –

Пленительная, злая, неужели
Для вас смешно святое слово: друг?
Вам хочется на вашем лунном теле
Следить касанья только женских рук
и т. д.

С. Городецкий, упомянувший ее в письме к Блоку в 1908 году, – «рассказ Веры, которую ты у меня видел» (Литературное наследство. – М., 1981. – Т. 92, кн. 2. – С. 35–36), посвятил ей восьмистишие, тоже навеянное тем же «проком»:

Дары наследственности тяжелой
На плечи хрупкие легли,
И стала девушка бродяжкой,
Тоскуньей ветреной земли.

Не за порок, в глазах таймь,
Не за сухой огонь страстей, –
Люблю ее, вотще любимь,
Как любят нищенок детей.

(Городецкий С. Цветущий посох. – СПб., 1914. – С. 123).

Единственно известное нам, по крайней мере, под этим именем (не исключено, что псевдонимом, возможно восходящим к названию первой книги С. Городецкого «Ярь») опубликованное ее сочинение – рассказ в альманахе «Шиповник» (кн. VIII, 1909), о котором Виктор Гофман отозвался – «типично девическое рукоделье» (Современный мир. – 1909. – № 6. – С. 153), – а другой рецензент (В. Шмидт) писал: «У г-жи Яровой есть в рассказе 8 строчек действительно прекрасных, – это те, где она цитирует Брюсова: “Горит костер и горит”» (Бодрое слово. – 1909. – № 3–4. – С. 155).

Яхонтов Владимир Николаевич (1899–1945) – актер, друг О. Э. Мандельштама. «Кто жил в Царском <...> Яхонтов (спросить Адмони)» (С. 132) – В. Г. Адмони сотрудничал с В. Н. Яхонтовым в подготовке литературного монтажа «Война» (1928), а также, видимо, рассказывал, как он услышал о смерти Яхонтова в Комарове (Келомьяках) в июле 1945 г.: «[Н]аступил день, подтвердивший непреложность дурных вестей из будущей жизни. Это был тот день, когда я услышал <...>: “Подумайте, как страшно. Он бросился в пролет лестницы с седьмого этажа!” <...> я почему-то сразу понял, что этот самоубийца – Яхонтов.

ПУБЛИКАЦИИ



В. А. Черных (Москва)

Письмо Анны Ахматовой Президенту АН СССР С. И. Вавилову

Эпистолярное наследие Анны Андреевны Ахматовой до сих пор не собрано воедино и даже не выявлено полностью. Отдельные публикации ее писем рассредоточены по разным, главным образом – периодическим, изданиям. Всего, по нашим подсчетам, опубликованы не менее двухсот ее писем. Так что распространенное мнение, поддерживавшееся и самой Ахматовой, что она «не писала писем», не следует воспринимать буквально. В совокупности, с надлежащими комментариями, даже уже опубликованные письма могли бы составить целый том. Однако в Ахматовском «Собрании сочинений в шести томах», выходящем с 1998 года в московском издательстве «Эллис Лак», насчитывающем уже 8 томов (в 9-ти книгах) и претендующем на исчерпывающую полноту, том писем пока отсутствует. Несомненно, немало писем Ахматовой, находящихся в государственных хранилищах и частных собраниях, еще остается неизвестными. Порой они обнаруживаются в самых неожиданных местах.

На существование письма А. Ахматовой в личном фонде президента АН СССР С. И. Вавилова, хранящемся в Архиве Российской Академии наук, обратил мое внимание научный сотрудник Археографической комиссии РАН А. В. Мельников. Судя по архивному «листу использования», это пись-

мо и до него держали в руках не менее шести исследователей, однако все они, вероятно, интересовались С. И. Вавиловым, а не А. Ахматовой. Для исследователей жизни и творчества Анны Ахматовой это письмо оставалось неизвестным.

Письмо написано на двойном листе линованной бумаги большого формата аккуратным разборчивым почерком, отдаленно напоминающем почерк Ахматовой. Это почерк ее сына – Льва Николаевича Гумилева. Только подпись – автограф Ахматовой.

Президенту Академии Наук СССР
С. И. Вавилову

В настоящее время в Ленинграде (Моховая 11, кв. 28) живут прямые потомки (правнуки) крупного русского ученого слависта Измаила Ивановича Срезневского – Ольга 21 года и Андрей 16 лет. Мать их тяжело больна и совершенно нетрудоспособна. Отец их, внук Измаила Ивановича, был ленинградским профессором психиатром и погиб во время блокады.

Группа членов Академии Наук СССР обратилась в Президиум в августе с[его] г[ода] с ходатайством об оказании помощи семье Срезневских. Но эта бумага затерялась. Поэтому я лично обращаюсь к Вам с просьбой помочь правнукам Измаила Ивановича и напоминаю содержание утраченного документа, в котором находилась просьба:

- 1) об оказании немедленной денежной поддержки (единственного пособия) семье,
- 2) о предоставлении путевки в санаторию «Узкое» для Ольги Вячеславовны, больной авитаминозом (если возможно, с 15 дек[абря] с[его] г[ода]).

Существенную помощь семье оказало бы предоставление Андрею Срезневскому регулярной материальной поддержки до окончания образования.

Может быть, своевременно поднять вопрос о переиздании наиболее актуальных работ покойного академика Срезневского.

Анна Ахматова
30 ноября 1945

На нижнем поле письма помета: Справка: 3 ноября [так!] 1945 за № 3-1 направлено письмо за подписью С. И.

Вавилова А. А. Ахматовой о выдаче семье Срезневских единовременного пособия в размере 3000 р[ублей] и о путевке в Узкое для О. Срезневской. Того же числа об этом было сообщено Срезневским по указанному в письме адресу. 24/12. 45. [Подпись неразборчива].

Архив РАН. Ф. 596. Оп. 9. Ед. хр. 110.

По воспоминаниям О. В. Срезневской, сообщенным мне А. Г. Каминской, «деньги ею были получены, а путевкой она не воспользовалась».

Письмо, совершенно ясное по содержанию, нуждается лишь в немногих комментариях.

Измаил Иванович Срезневский (1812–1880), филолог, академик. Его избранные труды по истории русского языка были переизданы в СССР в 1950-е годы.

Вячеслав Вячеславович Срезневский (1880–1942), внук И. И. Срезневского, врач-психиатр. Умер от голода в блокадном Ленинграде.

Его жена Валерия Сергеевна Срезневская (урожденная Тюльпанова, 1888–1964) – ближайшая подруга Ани Горенко (будущей Анны Ахматовой) с раннего детства. До 1905 года их семьи жили в одном доме в Царском Селе. В 1916–1917 годах Ахматова, уйдя из дома Гумилевых, жила в семье Срезневских в служебной квартире Вячеслава Вячеславовича (1880–1942) при психиатрической клинике на Выборгской стороне Петрограда (Боткинская ул., 9). Ахматова поддерживала дружеские отношения с Валерией Сергеевной до самой ее кончины и откликнулась на ее смерть известными стихами: «Почти не может быть, ведь ты была всегда...». В. С. Срезневская страдала душевной болезнью, которая то отпускала ее, то возвращалась вновь. Анна Андреевна постоянно заботилась о членах семьи Срезневских даже еще до войны, когда был жив Вячеслав Вячеславович. Об этом свидетельствует, в частности, письмо Ахматовой в Политический Красный Крест от 15 марта 1929 г. с запросом о судьбе арестованного мужа сестры В. С. Срезневской Зои Сергеевны – А. В. Короткова. Письмо опубликовано (к сожалению, не совсем точно) Я. Леонтьевым в «Новой газете» за 31.10.–3.11.2002 г. [Ср. ГАРФ. Ф. 8409. Д. 322. Л. 227–229].

Узкое – санаторий Академии наук под Москвой (ныне в черте города).

П. Е. Поберезкина (Киев)

Две заметки П. Б. Краснова об Анне Ахматовой

Белая стая. К этой книге читатели и критики несправедливы. Почему-то считается, что она имела меньше успеха, чем «Четки». Этот сборник появился при еще более грозных обстоятельствах, чем «Четки». Он вышел в сентябре 1917 г. Если «Четки» опоздали, то «Белая стая» прилетела просто к шапочному разбору. Транспорт замирал – книгу было нельзя послать даже в Москву, она вся разошлась в Петрограде. Бумага грубая – почти картон.

Журналы закрывались, газеты тоже. Поэтому, в отличие от «Четок», у «Белой стаи» не было шумной прессы. Голод и разруха росли с каждым днем. Как ни странно, ныне все эти обстоятельства не учитываются, и принято считать, что «Белая стая» имела меньше успеха, чем «Четки»¹.

Так Ахматова характеризовала судьбу «Белой стаи» летом 1963 г., в одной из записей на тему «Habent sua fata libelli». Отсутствие «шумной прессы» («Какой отзвук могла иметь тогда книга лирических стихов»²) не означало, однако, невнимания критики³. В ахматовских библиографиях упоминается и рецензия П. Б. Краснова в харьковском журнале «Камена»:

Белая Стая открывает свой полет стихами:
Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так что сделался каждый день
Поминальным днем, –
Начали песни слагать
О великой щедрости Божьей
Да о нашем бывшем богатстве.

Эти строки предельно ясно вскрывают внутренность разбираемой книги. Отсутствие новых творческих достижений, уход музыки «по дороге осенней узкой крутой» – означают для поэта страшные потери. Писать о них и при них тяжело, как тяжело говорить о «часе перед закатом», которого так не любит Анна Ахматова (см. «Четки» – «в Царском

Селе»). И вот творчество поэта невольно обращается назад, к выпитому источнику вдохновения, к бывшему богатству своему и им начинает пользоваться, его повторять в бывших уже образах, в привычном строе слов и тем.

Но бывшая Ахматовская нежность теперь напоена глу-
боким и полным материнством –

Только руки тоскуют по ноше,
Только плач его слышу во сне... –
Прежнее смятение –
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь –
сменилось спокойным ожиданием освобождения –
...прошлое над сердцем власть теряет.
Освобожденье близко, все прощу. –

И первая мудрость, которой училась Ахматова, чтоб «уто-
лить ненужную тревогу», перелилась в иную мудрость, чер-
паемую из Библии, страницам которой служит закладкой
«красный кленовый лист»...

Отдельные отрезки Ахматовской поэзии особенно ярко
выявляют ее нынешнее настроение. В «Четках», в стихот-
ворении, отмеченном 1912 г., она говорила о бессоннице –

Хорошо твои слова баюкают:
Третий месяц я от них не сплю. –

Той же датой отмечено стихотворенье, вошедшее в «Бе-
лую Стаю» –

Ушла к другим бессонница-сиделка,
Я не томлюсь над серою золой,
И башенных часов кривая стрелка
Смертельной мне не кажется иглой... –

Отсюда следует, что Ахматова как бы предвидела, заран-
нее знала, что с ее творчеством не произойдет ничего нео-
жиданного и удивляющего, что путь ее дальнейших поэти-
ческих переживаний предугазан неминуемыми вехами, ко-
ими проходит и завершается человеческая жизнь: уйдут
тревоги и бессонные ночи и отравительница-любовь; умуд-
ренное сердце пойдет навстречу закатному покою..

«Белая Стая» – это звон Ахматовой к своей вечерне.
Служба будет окончена. Над творчеством поэта протянется
ночное небо, унижется золотыми пчелами и письменами.
Вероятно, об этих последних огнях еще скажет Ахматова.

Но для нас не важно, что и о чем напишется
ей. Важна память о бывшем ее богатстве, о «Ве-
чере» и «Четках», память крепкая и нежная,
как имя поэта – Анна⁴.

Петр Борисович Краснов (1895–1962) – журналист; ли-
тературный, театральный и кинокритик; автор двух поэти-
ческих сборников⁵. Рецензент писал о его стихах: «Два силь-
ных влияния чувствуются в сборнике. Первое, чистое внеш-
нее, – Анны Ахматовой:

Ты прости мне деланную ругань:
Я хочу от жалости уйти.
Маленькая нищая подруга
Стала длинным горем на пути..
Оскорблениями бьешь как палкой..
Как стыдно любить – и страшно! –
Небрежно идущего мимо..

Здесь все, кроме невозможного слова “ругань”, – прямое
займствование из Ахматовой, притом механическое – до того,
что подражатель, забывшись, пишет, в последних из приве-
денных строк, как и его оригинал, от лица женщины..

Второе влияние, более органическое, исходит от Р. Ив-
нева⁶.

Краснов основал «Камену» («Поэзия. Теория. Критика»;
вторая книга – «Журнал поэзии под редакцией Петра Красно-
ва») совместно с Георгием Аркадьевичем Шенгели. Этому пред-
шествовал другой недолговечный проект (вышло 4 номера, из
них один двойной) – «Ипокрена» («Поэзия. Статьи по вопросам
искусства. Критика»), – организованный Красновым и поэтом
и ученым-медиком Моисеем Семеновичем Штромбергом⁷. В
первом номере «Ипокреня» Штромберг поместил краткую за-
метку о выходе «Белой стаи»⁸, в четвертом была опубликована
статья Ильи Эренбурга «На тонущем корабле», содержавшая, в
числе прочего, характеристику ахматовской поэзии⁹.

В обоих изданиях Анна Ахматова значилась в списке
«постоянных сотрудников», что было замечено осведомлен-
ным читателем: «Приходилось довольствоваться только глу-
хими слухами, или (предел достижений) получать чуть ли
не из-под полы случайно попавшую новинку, как это со

стихами Анны Ахматовой "Белая стая". <...> Если мы отметим также, что в "Камене" принимают участие А. Ахматова, А. Белый и Александр Блок, придется тогда признать, что Харьков достиг многого в культурной области, а инертной и неподвижной Одессе приходится, увы, стоять покамест скромно в сторонке и, может быть, облизывать губы»¹⁰.

В конце 1918 г. Краснов сотрудничал с харьковской ежедневной общественно-политической газетой «Волна». В ней публиковались театральные рецензии за подписью «П. Кр-в», а «Литературная хроника» сообщала: «На днях выйдут из печати книга Максимилиана Волошина "Демоны Глухонемые" (Стихи о революции) и Петра Краснова – "Тоска ресниц". – Заканчивается печатанием вторая книга журнала поэзии "Камена" под редакцией П. Б. Краснова»¹¹. 24 декабря 1918 г. в газете была опубликована заметка «Анна Ахматова», подписанная постоянным псевдонимом Краснова «Петроний» и не учтенная, насколько нам известно, ни в одной из ахматовских библиографий:

Только любовью – последней из всех безумных песен – она поила свои стихи.

Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово...

И это «тихое слово» – любовь. Ей отданы лучшие, католически строгие, но жаркие, как Библия, книги:

– Вечер и Четки.

Стихи этих книг благородны, просты и неизгладимы: имя их автора «прочитают в учебнике дети»!...

Ее роман – учтивый и нежный, наглый и злой, сероглазый жених. Под легким золотом ресниц притаились глаза загадочных древних ликов. Это он помог ее стихам стать звенящими. Это он наделил их перебойной ритмикой, музыкой невыразимого горя...

Но позже она убедилась, что «тихое слово» она сказала напрасно. Прекрасных рук счастливый пленник, укравший у нее сердце, вернул свою добычу сам.. Он далек и недосыгаем. Он дышит солнцем, она – луною.. И еще она убедилась,

что ее служение музе –

«Другим это только пламя,
Чтоб остывшую душу греть»...

Можно, действительно, устать смертельно, отчаяться, руки опустить от сознания, что это пламя только греет и греет только остывшую душу...

Оттого на душе ее стало и пусто и ясно.. Оттого она стала сейчас закатно-спокойной, материнственной, умудренной горьким поэтическим опытом и жертвенным этапом любви..

Так написала она еще одну книгу – Белую Стаю. Немного морщинистую книгу, с сухим осенним шелестом страниц, с красными кленовыми листьями меж этих страниц.. Книгу освобождения от плотных любовных сетей да от бывшего богатства..

Такова она. **Поэт** – по творческому диапазону, по избирательной силе своих настроений, по четкой и благородной скупости поэтических жестов, но **поэтесса** – по характеру и роду своих переживаний, по своей настоящей нежности, которую не спутаешь ни с чем, – нежности, отпущенной только женщине¹².

Нетрудно увидеть, что заметка представляет собой, по сути, коллаж из ахматовских цитат; некоторые темы и мотивы (закатного покоя, бывшего богатства, мудрости, материнства и нежности) сближают ее с рецензией в «Камене». Различаются два сочинения П. Б. Краснова и своей аудиторией: «Камена» ориентировалась на Москву и Петроград; «Волна» охватывала, в основном, Харьковскую губернию. Однако оба текста участвуют в создании коллективного портрета ахматовского читателя первых послереволюционных лет.

Примечания

1. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / Сост. и подгот. текста К. Н. Суворовой; вступ. ст. Э. Г. Герштейн; науч. консультирование, вводные заметки к записным книжкам, указатели В. А. Черных. – М.; Torino: Einaudi, 1996. – С. 378.

2. Ахматова А. Победа над Судьбой. I / Сост., подгот. текстов, предисл., примеч. Н. И. Крайневой. – М.: Русский путь, 2005. – С. 70.

3. См.: Ахматова А. Десятые годы / Сост. и примеч. Р. Д. Тименчика и К. М. Поливанова; послесл. Р. Д. Тименчика. – М.: Изд-во МПИ, 1989. – С. 214–227; Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. 1. – М.: Эдиториал УРСС, 1996. – С. 100–101; Ч. 2. – 1998. – С. 11–12.

4. Краснов П. [Рец. на кн.:] Анна Ахматова. Белая Стая. Стихи. 1918. Птб. Из-во Гиперборей // Камена. – Харьков – М. – Пбг., 1918. – Кн. 1. – С. 41–42. Пунктуация оригинала сохранена.

5. Печальная радость. – Полтава: Сад поэтов, 1917. – 15 с.; Тоска ресниц. – Харьков: Камена, 1918. – 23 с. Помимо многочисленных газетных и журнальных публикаций, см.: Великий обманщик – театр. – Харьков: УкрГосанонс, 1924. – 34 с.; Иван Михайлович Москвин. – М.: Кинопечать, 1926. – 15 с. (2-е изд. – М.-Л.: Кинопечать, 1927); Народный артист СССР Михаил Иванович Жаров. – М.: Госкиноиздат, 1951. – 31 с.; Ловцы новостей. (Журналистика в лицах): Сб. под ред. П. Краснова. – М.-Л.: Земля и фабрика, 1930. – 303 с.

6. С. Ар. [Рец. на кн.:] Петр Краснов. Тоска ресниц. Изд-во «Камена». Харьков, 1918. Стр. 23. Ц. 8 р. // Творчество. – Харьков, 1919. – № 4. – Май. – С. 26.

7. См. о нем: Ротач П. Літературна Полтавщина: Матеріали до українського біографічного словника // Архіви України. – К., 1971. – № 3. – С. 125.

8. М. Ш. [Рец. на кн.:] Ахматова А. Белая стая: Стихи. Без места. 1917 // Ипокрена. – [Харьков], 1917. – № 1. – С. 32; воспроизведена в статье: Тименчик Р. О трудах и днях Ахматовой // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 29. – С. 428.

9. Ипокрена. – Пг. [Полтава], 1919. – № 4. – С. 28–29; см.: Эренбург И. На тонущем корабле: Статьи и фельетоны 1917–1919 гг. / Сост., ст. и коммент. А. И. Рубашкина; подгот. текста А. Д. Гдалина и А. И. Рубашкина. – СПб.: Петербургский писатель, 2000. – С. 99; Фрезинский Б. Эренбург и Ахматова (взаимоотношения, встречи, письма, автографы, суждения) // Вопросы литературы. – 2002. – № 2. – С. 247.

10. А. Ф. [Рец. на:] «Камена». Еженедельник. Харьков. 1918 год. Редакторы П. Краснов и Г. Шенгели // Южный огонек. – Одесса, 1918. – № 6. – 9 июня (27 мая). – С. 14–15.

11. Волна. – Харьков, 1918. – № 48. – 17 декабря. – С. 4. Также освещались планы издательства «Камена»: Волна. – Харьков, 1918. – № 52. – 22 декабря. – С. 4.

12. Петроний. Анна Ахматова // Волна. – Харьков, 1918. – № 53. – 24 декабря. – С. 3. Заметка объединена подрубрикой «Carte postale» и общей подписью с рецензией на книгу

ПОЛЕМИКА И КРИТИКА



В. А. Черных (Москва)

Тамара Катаева. Анти-Ахматова. – М., Евро-ИНФО, 2007. – 560 с. – 3000 экз.

В предисловии Виктора Топорова к этой книге сказано: «Эпатажное название не должно сбивать читателя с толку: перед нами вполне традиционное исследование в духе вересаевских “Пушкина” и “Гоголя”». Это – неверно. Во-первых, содержание книги еще более эпатажно, чем ее название, во-вторых, на известные книги В. В. Вересаева «Пушкин в жизни» (1927) и «Гоголь в жизни» (1933) эта книга совсем не похожа. Если она на что-нибудь и похожа, то более всего на прокурорские обвинительные заключения сталинских времен. Т. Катаева (как и некоторые следователи той формации) неплохо изучила жизнь и творчество своей «анти-героини», но, в отличие от В. В. Вересаева, составила книгу только из тех свидетельств (и собственных комментариев к ним), которые, по ее мнению, развенчивают Анну Ахматову как поэта и как личность. Для жанра обвинительного заключения это естественно.

В книге утверждается, что Анна Ахматова «сама записала себя в число великих поэтов. Никто из великих современников ее таковой не признавал». Основными чертами личности А. А. Ахматовой Катаева называет стремление к мировой славе любой ценой, лживость, трусость, эгоизм, злобу, любовь к привилегиям и комфорту, презрение к людям, предательство близких и друзей и т. п. Как же автор

книги это обосновывает? Весьма своеобразно, хотя и не оригинально: приводит огромное количество цитат, преимущественно из воспоминаний современников, а к цитатам дает свои издевательские, циничные комментарии, которые придают даже вполне нейтральным свидетельствам четкую антиахматовскую направленность (так же, как следователи и прокуроры в ежовских и бериевских застенках умели придать антисоветскую направленность вполне безобидным свидетельствам и фактам).

Приведу для иллюстрации хотя бы один пример: З. Б. Томашевская вспоминала о трагическом случае, когда Анна Андреевна в сентябре 1941 года попросила дворника Моисея купить ей пачку папирос: «Он пошел и не вернулся. У табачного ларька разорвался дальнобойный снаряд». Комментарий Катаевой: «Но это пустяки, мужики-с». То есть она приписывает Ахматовой нечестивые мысли, которые пришли в голову ей самой. Какие чувства испытала тогда Ахматова, она знать не может. Чуть дальше упоминается вполне обычный по тем временам документ: «удостоверение о бронировании жилплощади, выданное А. А. в связи с эвакуацией из Ленинграда». Комментарий: «За этим удостоверением следующего дворника посылала или сама отважно ходила?» И в таком же духе, с той же степенью убедительности на протяжении почти 550 страниц от начала до конца книги!

Остается непонятным: если цитируемые высказывания Н. Я. Мандельштам, Л. К. Чуковской, Э. Г. Герштейн, Ф. Г. Раневской действительно имели тот смысл, который придает им Т. Катаева, как же все они могли десятилетиями дружить с таким чудовищем, каким предстает Анна Андреевна Ахматова в этой книге? И как могли так ошибаться в оценке творчества Анны Ахматовой Н. В. Недоброво, К. И. Чуковский, В. М. Жирмунский, О. Э. Мандельштам, Б. Л. Пастернак, И. А. Бродский? Вот, не дожили они... А то бы Т. Катаева раскрыла им глаза!

Кто ж она такая, эта Катаева? Оставлю пока свои догадки при себе.

Конечно, чего только не встретишь на нашем нынешнем

книжном рынке... И каждое издательство издаст те книги, которое оно не брезгает издавать.

Н. В. Дегтярева (Санкт-Петербург)

«Как их замолчать заставить!..»

Файнштейн Э. – Анна Ахматова. – М.: Эксмо, 2007. – 416 с. – 4100 экз.

Перед нами, как следует из аннотации, «одна из немногих биографий Ахматовой, которую можно в полной мере назвать беспристрастной и объективной»... Автор – «известная британская поэтесса Элен Файнштейн», переводчица и автор книг о Пушкине и Цветаевой.

В книге автор делает попытку проанализировать жизненный и творческий путь Анны Ахматовой, сопоставить факты и версии, сделать выводы.

Иностранные исследователи не раз обращались к изучению творчества русского поэта, мы знаем книги Аманды Хейт [1], Роберты Ридер [2], статьи Й. С. де Варда [3], К. Верхейла [4], А. П. Лонго [5] и других. С какой целью написана книга Элен Файнштейн, что нового она хочет рассказать и насколько профессионален автор в своих исследованиях?

Откроем наугад несколько страниц.

Интересно написано о родителях Ахматовой: «Семью Горенко нельзя было назвать гармоничной. Отец Анны всегда отличался красивой наружностью. Он прекрасно одевался, носил цилиндр, слегка сдвинутый набок. Мать Анны, Инна Эразмовна, происходила из семейства Стоговых...» (с. 25). Получается, что семью Горенко нельзя было назвать гармоничной, потому что отец Ахматовой носил цилиндр. Как называется такая логика?

Возможно, эта небрежность, невнимание к родителям великого поэта – от торопливости, поскольку автору хотелось поскорее перейти к культурным истокам судьбы и твор-

чества великого поэта? На стр. 17 читаем: «Анна Ахматова тоже стала частью этого сексуально неразборчивого общества, хотя 25 апреля 1910 года она вышла замуж за Николая Гумилева». Далее, на стр. 87: «Но всю жизнь он <Анреп> оставался эгоистом, думающим только о собственном удовольствии. Впрочем, Ахматову всегда тянуло к подобным мужчинам. Анреп вел свободную богемную жизнь, не обременив себя обязательствами».

«Исследовательница» видит в поэтах, художниках, актерах, музыкантах «сексуально неразборчивое общество», а в Борисе Анрепе – известном художнике и мозаичисте – только необязательного эгоиста. Чувства, которые испытала к нему Ахматова, неизбежно обесцениваются, и у читателя могло бы возникнуть предубеждение против стихов, так щедро посвященных Ахматовой этой сомнительной личности. Но не для таких читателей предназначена эта книга. И не поэзия интересует автора, а «волнующие» подробности. Значит ли это, что хотя бы биографические обстоятельства изучены ею всерьез?

Вот Э. Файнштейн делает попытку описать отношения между Ахматовой и Львом Николаевичем, но приводит лишь и без неё известные сведения. При этом говорит об Эмме Герштейн, о Наталье Васильевне, фамилию которой так и не удосужилась узнать [6]. Остается за пределами внимания суть отношений, автор сосредоточен на пересказе старых обид.

«В 1950 году она решила, что если пойдет навстречу режиму, то этим сможет помочь сыну. Она написала несколько стихотворений цикла «Слава миру», надеясь этим смягчить сердце Сталина, но тот уже погрузился в последний, параноидальный, период жизни. Стихи, датированные маем-июлем 1950 года, появились в «Огоньке», хотя и не под именем великой поэтессы» (с. 296). Вот это уже открытие в истории литературы! Какой же смысл был бы публиковать стихи под чужим именем? Каким образом они могли бы Льву Гумилеву?

А вот что пишет Элен Файнштейн о Бродском: «Ссылка дала ему возможность писать стихи. Приговор обернулся для него мировой славой <...> Бродскому пришлось по две-

надцать часов работать в поле, но в целом условия его жизни были не такими уж плохими. У него был дом в деревне, а местные жители неплохо к нему относились. Найман, навестивший его в ссылку, нашел его жилище довольно уютным. У Бродского было достаточно еды и дров. Он даже мог слушать Би-би-си и «Голос Америки» (с. 346). (Что и говорить, выходит, ему крупно повезло. Здоровые работы на свежем воздухе, общение с мирными поселянами и даже роскошное прослушивание западных радиостанций, и за это – мировая слава!) Но стоит почитать хотя бы записи Л. К. Чуковской о суде над Иосифом Бродским [7], чтобы понять, что ссылка для него была катастрофой. Приговор лишил поэта любимого города и дома, друзей, привычного круга общения, поставил в один ряд с отбросами общества. И не известно, чем всё могло кончиться, если бы не хлопоты и заботы друзей, которые прикладывали максимум усилий, чтобы спасти Бродского. Поэта прославили стихи – но они так мало волнуют автора книги, что и не интересуют на самом деле.

Э. Файнштейн не умеет этого скрыть. Говоря о стихах, допускает грубые ошибки даже там, где это, казалось бы, трудно сделать: «Особенно запоминается плач матери, потерявшей сына. Ахматова пишет не о себе, потому что ее сын еще слишком мал, чтобы оказаться на войне.

Для того ль тебя носила
Я когда-то на руках,
Для того ль сияла сила
В голубых твоих глазах!..

На Малаховом кургане
Офицера расстреляли.
Без недели двадцать лет
Он глядел на Божий свет» (с. 123).

В ахматоведении до сих пор ни у кого не вызывало со-

мнений, что в этом стихотворении речь идет о младшем брате Ахматовой – Викторе Горенко [8].

Непрофессионально составлен справочно-библиографический раздел. Источники обозначены таинственно: «19. Ю.Л. Сазонова-Слонимская. Николай Владимирович Недоброво. Опыт портрета», «22. В.М. Жирмунский. Преодолевшие символизм. Анна Ахматова», «23. Н. Недоброво. Анна Ахматова», «18. Борис Анреп. О черном кольце» и т. д. Много из этого опубликовано давно и не однажды, но автор не утруждает себя упоминанием выходных данных. В главе «Агнец» читаем: «Сегодня в Интернете можно услышать, как Ахматова сама читает свои стихи. (15)». Смотрим примечание 15 на с. 396: «Как говорила мне Джена Хаулетт». Что это за источник? Вместо того, чтобы привести конкретные ссылки на Интернет-ресурсы, исследователь ссылается на некое неизвестное читателю лицо. Даже школьники старших классов так не оформляют свои работы.

С первых строк книги понятно, что написана она для очень непритязательных читателей. Для тех, кто не будет сравнивать, анализировать, удивляться. Элен Файнштейн постоянно на словах подчёркивает свою нежную любовь к поэту, однако её произведение заставляет в этом сомневаться. Автору всего не хватает: знаний, такта, уважения к предмету описания, глубины анализа и мало-мальски самостоятельной концепции. Всё же написана книга не без пользы. Тот, кто внимательно прочёл вышеприведённую аннотацию к ней, поймёт, почему Ахматова не хотела, чтобы её называли «поэтесса».

Примечания

1. *Haight A. Anna Akhmatova. A Poetic Pilgrimage.* – Oxford University Press, 1976.
2. *Rider R. Anna Akhmatova: Poet & Prophet.* – London, 1994.
3. *И. С. де Варда.* Образ Италии и ее культуры в стихах Анны Ахматовой // Тайны ремесла. Ахматовские чтения. – Вып. 2. – М., 1992.
4. *Верхейл К.* Тишина у Ахматовой // «Царственное слово». Ахматовские чтения. – Вып. 1. – М., 1992.
5. *Лонго А. П.* Два поэта: Анна Ахматова и Марина Цветаева // *La Pietroborgo di Anna Achmatova.* – Bologna: Grafis Edizioni, 1996.
6. Наталья Васильевна Варбанец (1916–1987) – сотрудник Публичной библиотеки, адресат писем Л. Гумилева. Под-

НЕКРОЛОГ

**Галина Николаевна
СМОЛЯКОВА
20.02.1937 – 12.03.2007**

Ушла из жизни Галина Николаевна Смолякова.

Постоянная участница крымских Ахматовских конференций, постоянный автор выпусков нашего сборника, она не была профессиональным литературоведом.

Галина Николаевна родилась 20. 02. 1937 года в Новошувльбе (Семипалатинская область, северный Казахстан). Рано осталась без отца – он погиб на войне в 1941 году. Память о нём – свою девичью фамилию Ермакова – читала как часть семейного предания о родстве с покорителем Сибири Ермаком. В 1946 году вместе с матерью переехала на Украину, в город Винницу, где и прожила всю дальнейшую жизнь. Человеком была на редкость активным, живым, крепким – это проявилось, в частности в спортивных успехах: в молодости она стала призёром СССР по лёгкой атлетике. А профессию выбрала самую гуманную – врача. Поступив в медицинский институт и защитив кандидатскую диссертацию, до конца жизни проработала доцентом кафедры нормальной физиологии.

Смолоду Галина Николаевна любила поэзию, и с середины восьмидесятых годов стала активно заниматься изучением и популяризацией творчества Анны Ахматовой.

В 1995 году увидела свет книга «И в скольких жила зеркалах» (Винница: Континент-Прим. – 320 с. – 2000 экз.). Её составление, подготовку текста и послесловие выполнила Галина Николаевна Смолякова. Стихотворения, посвящённые Анне Ахматовой, были представлены с максимальной полнотой.

Любовь к поэзии, стремление к истине и порядочность были в её глазах неразделимы – это определяло всё, что она делала. Такая позиция требует мужества – и Галина Николаевна была именно таким человеком.

Такой она навсегда осталась в нашей памяти.

А Н Н О Т А Ц И И

Ахвердян Г. Р. Акмэ розы. Сравнительный анализ стихотворения Ахматовой «Ты, верно, чей-то муж...» с одой Горация «К прислужнику».

Ключевые слова: роза, пространство, время, любовь, вершина бытия.

Ахвердян Г. Р. Об эпитафе из Гейне в стихотворении Мандельштама «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа». Статья посвящена роли эпитафы как ключа к переключке лирических ситуаций в стихотворениях Гейне, Мандельштама, Гумилева, Ахматовой. Принцип двойничества как дружественного ALTER EGO поэтов в разговоре у единого источника – сохраненной речи Ахматовой и Мандельштама.

Ключевые слова: эпитафа, двойник, лирическая ситуация, речь поэта.

Дегтярева Н. В. «Как их замолчать заставить!..»: Файнштейн Э. – Анна Ахматова. В рецензии предлагается анализ недавно вышедшей книги Элен Файнштейн «Анна Ахматова». Рецензент задается вопросом, что нового дает книга, насколько автор владеет материалом и чем может порадовать искусленного читателя.

Ключевые слова: биография и творчество А. Ахматовой.

Державина В. Ф. Севастопольские родственники А. Ахматовой: Арнольд. В статье содержатся сведения о проживании в Севастополе родственников Ахматовой из семьи Арнольд.

Ключевые слова: Ахматова, Арнольд, Севастополь.

Кихней Л. Г. «...И очертанья Фауста вдали...»: Святочный код как инспирация гетевских рецепций в «Поэме без Героя» Анны Ахматовой. Статья посвящена проблеме соотношения мифо-ритуальных (святочных) и интертекстуальных (гетевских) мотивов «Поэмы без Героя» Анны Ахматовой.

Ключевые слова: интертекстуальные мотивы, ритуал, святочный код, гетевские рецепции.

Кихней Л. Г., Козловская С. Э. К описанию внутреннего и внешнего пространства в поэзии Ахматовой: семантика образов-медиаторов. Лирическое пространство поэзии Ахматовой организовано по тернарному (троичному) принципу

Ключевые слова: семиотика пространства, образы-медиаторы, граница.

Колтухова И. М., Темненко Г. М. Анна Андреевна и Анна Андриановна. Ахматовские мотивы в повести Л. С. Петрушевской «Время ночь». В статье выявляются параллели и сложные взаимосвязи между образами героини повести Петрушевской и лирической героиней Ахматовой.

Ключевые слова: трагедия, лирический герой, дом, эпоха.

Крайнева Н. И., Филатова О. Д. К вопросу об издании незавершенных произведений: «Поэма без Героя» Анны Ахматовой или «Петербургские сны» С. А. Коваленко? В статье судьба рукописного наследия А. Ахматовой, относящегося к «Поэме без героя», рассмотрена в свете проблем текстологии.

Ключевые слова: «Поэма без героя», варианты, контаминации, театральная версия, фальсификация.

Пахарева Т. А. Прапамять в кадре (незавершенный киносценарий о летчиках в мифопоэтическом контексте позднего творчества А. Ахматовой). В статье анализируются черты архетипической образности в киносценарии А. Ахматовой о летчиках. Текст киносценария рассмотрен в контекстах мифопоэтики поздней Ахматовой, а также архетипической образности кино.

Ключевые слова: Ахматова, архетип, кинообраз, мифопоэтика.

Поберезкина П. Е. Две заметки П. Б. Краснова об Анне Ахматовой. Статья расширяет библиографию критических работ о «Белой стае». Републикуются две заметки из харьковской периодической печати 1918 г.

Ключевые слова: Ахматова, Краснов, литературная критика.

Тименчик Р. Д. Из *Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой*. Примечания к лицам, упомянутым в записных книжках Анны Ахматовой.

Ключевые слова: Ахматова, записные книжки, именной указатель.

Черных В. А. Письмо Анны Ахматовой Президенту АН СССР С. И. Вавилову. Письмо содержит просьбу о помощи семье Срезневских.

Ключевые слова: Ахматова, семья Срезневских, дружба, помощь.

Черных В. А. Тамара Катаева. *Анти-Ахматова*. Автор книги вершит неправый суд над Анной Ахматовой.

Ключевые слова: Ахматова, неправый суд.

Шевчук Ю. В. Образ Музы в лирике Анны Ахматовой. В статье исследуется один из постоянно повторяющихся образов в лирике Ахматовой. Он открывает нам этические и эстетические установки автора в разные годы. Образ Музы является традиционным и новаторским, появляется в интимной и гражданской лирике. Наша работа посвящена рассмотрению эволюции данного образа в лирике А. Ахматовой.

Ключевые слова: образ Музы, мотив двойника, трагический пафос, тема судьбы, традиция и новаторство, эволюция лирики А. Ахматовой.

АНОТАЦІЇ

Ахвердян Г. Р. *Акме троянди*. Порівняльний аналіз вірша Ахматової "Ти, вірно, чийсь чоловік" з одою Горация "До прислужника".

Ключові слова: троянда, простір, час, любов, вершина буття.

Ахвердян Г. Р. Про епіграф з Гейне у вірші *Мандельштама «Того вечора не гудів стрілочастий ліс органу»*. Стаття присвячена ролі епіграфа як ключа до переключки ліричних ситуацій у віршах Гейне, Мандельштама, Гумільова, Ахматової. Принцип двійництва як дружнього ALTER EGO поетів в розмові у єдиного джерела – збереженої мови Ахматової і Мандельштама.

Ключові слова: епіграф, двійник, лірична ситуація, мова поета.

Дегтярева Н. В. «Як їх замовкнути примусити!...»: *Файнштейн Э. – Анна Ахматова*. У рецензії пропонується аналіз книги, що недавно вийшла, Елени Файнштейн «Ганна Ахматова». Рецензент задається питанням, що нового дає книга, наскільки автор володіє матеріалом і чим може порадувати досвідченого читача.

Ключові слова: біографія і творчість А. Ахматової.

Державіна В. Ф. Севастопольські родичі А. Ахматової: *Арнольд*. У статті містяться відомості про мешкання в Севастополі родичів Ахматової з сім'ї Арнольд.

Ключові слова: Ахматова, Арнольд, Севастополь.

Кихней Л. Г. «...І контури Фауста вдалині...»: Святочний код як інспірація гетевських рецепцій в «Поємі без Героя» Анни Ахматової. Стаття присвячена проблемі співвідношення міфо-ритуальних (святочних) і інтертекстуальних (гетевських) мотивів «Поєми без Героя» Анни Ахматової.

Ключові слова: інтертекстуальні мотиви, ритуал, святочний код, гетевські рецепції.

Кихней Л. Г., Козловська С. Е. До опису внутрішнього і зовнішнього простору в поезії Ахматової: семантика образів-медіаторів. Ліричний простір поезії Ахматової організовано за тернарним (троїчним) принципом.

Ключові слова: семіотика простору, образи-медіатори, границя.

Колтухова І. М., Темненко Г. М. Анна Андріївна і Анна Андріановна: Ахматовські мотиви в повісті Людмили Петрушевської "Час ніч". У статті виявляються паралелі і складні взаємозв'язки між образом героїні повісті Петрушевської і ліричною героїнею Ганни Ахматової.

Ключові слова: трагедія, ліричний герой, дім, епоха.

Крайнева Н. І., Філатова О. Д. До питання про видання незавершених творів: «Поема без Героя» Анни Ахматової або «Петербурзькі сни» С. А. Коваленка. У статті доля рукописної спадщини А. Ахматової, що належить до «Поєми без героя», розглянута в світлі проблем текстології.

Ключові слова: «Поєма без героя», варіанти, контамінації, театральна версія, фальсифікація.

Пахарева Т. А. Прапам'ять в кадрі (незавершений кіносценарій про льотчиків у міфопоетичному контексті пізньої творчості А. Ахматової). У статті проаналізовано риси архетипічної образності у кіносценарії А. Ахматової про льотчиків. Текст кіносценарію розглянуто у контекстах міфопоетики Ахматової, а також архетипічної образності кіно.

Ключові слова: Ахматова, архетип, кінематографічний образ, міфопоетика.

Поберезкіна П. Ю. (Київ). Дві замітки П. Б. Краснова про Анну Ахматову. Стаття розширює бібліографію критичних творів про «Білу зграю». Републіковано дві замітки з харківської преси 1918 р.

Ключові слова: Ахматова, Краснов, літературна критика.

Тіменчик Р. Д. (Єрусалим). З Іменного покажчика до

«Записників» Ахматової. Примітки до осіб, згаданих у записниках Анни Ахматової.

Ключові слова: Ахматова, записники, іменний покажчик.

Черних В. А. Лист Анни Ахматової до Президента АН СРСР С. І. Вавилова. Лист включає прохання допомогти родині Срезневських

Ключові слова: Ахматова, родина Срезневських, дружба, допомога

Черних В. А. Тамара Катаєва. Анти-Ахматова. Автор книги вершить неправий суд над Ганною Ахматовою.

Ключові слова: Ахматова, неправий суд.

Шевчук Ю. В. Образ Музи в ліриці Анни Ахматової. У статті досліджується один з образів, що постійно повторюється в ліриці Ахматової. Він відкриває нам етичні і естетичні установки автора в різні роки. Образ Музи є традиційним і новаторським, з'являється в інтимній і громадській ліриці. Наша робота присвячена розгляду еволюції даного образу в ліриці Г. Ахматової.

Ключові слова: образ Музи, мотив двійника, трагічний пафос, тема долі, традиція і новаторство, еволюція лірики Г. Ахматової.

SUMMARY

Akhmerdyan G. R. Acme of a rose. Comparative analysis of Akhmatova's poem "Ty, verno, chei-to muzh..." and Horace's ode "To Servant".

Key words: rose, space, time, love, acme of being.

Akhverdyan G. R. On the epigraph from Heine to Mandelshatm's poem "V tot vecher ne gudel strelchaty les organa". How epigraph became key in reading twin lyrical situations in different poems of Heine, Mandelshtam, Gumilev, Akhmatova. Poetical ALTER EGO in memorable speech of poets-friends Akhmatova and Mandelshtam.

Key words: epigraph, twin, lyrical situation, poetikal speech.

Degtyaryova N. V. "Kak ikh zamolchat' zastavit'!..": Fainshtein E. – Anna Akhmatova. This review analyses a new book of Ella Fainshtein "Anna Akhmatova". The reviewer questions what new information is present in the book, to what extent the author knows material, and what they book may provide for a sophisticated reader.

Key words: A. Akhmatova's biography and work.

Derzhavina V. F. A. Akhmatova's relatives from Sevastopol: Arnold. The paper provides information on life of Akhmatova's relatives from the Arnolds family in Sevastopol.

Key words: Akhmatova, Arnold, Sevastopol

Kikhnei L. G. "...I ochertaniya Fausta vdali...": Christmas-tide code as inspiration of Goethe's allusions in the "Poema bez geroya" by Anna Akhmatova. The article is dedicated to the correlation of the ritual (Christmas-tide) and intertextual (Goethe's) motives in the "Poema bez geroya" by Anna Akhmatova.

Key words: intertextual motives, a ritual, christmas-tide

code, Goethe's allusions.

Kikhney L. G., Kozloskaya S. E. Towards description of the inner and external space in Akhmatova's poetry: semantics of mediatory images. Lyrical space in Akhmatova's poetry is organized by a ternary principle.

Key words: space semiotics, mediatory images, boundary

Koltuhova I. M., Temnenko G. M. Anna Andreyevna and Anna Andrianovna: Akhmatova's motifs in Ludmila Petrushvskaya's novel "Time night". Analogies and complex interrelations between the character of the novel by Petrushevskaya and the lyric character of Anna Akhmatova are considered in this article.

Key words: tragedy, lyric character, home, epoc.

Kraïneva N.V., Filatova O. D. Towards publication of unfinished works: the "Poema bez geroya" by Anna Akhmatova and "Peterburgskie sny" by S.A. Kovalenko. The paper studies the manuscript heritage of Anna Akhmatova related to the "Poema bez geroya" in the context of textual criticism.

Key words: "Poema bez geroya", versions, contaminations, theatrical version, falsification.

Pakhareva T. A. Great-memory in a frame (uncompleted film script on aviators in the mythical and poetical context of A. Akhmatova's late works). Features of archetypical images in Akhmatova's film-scenario about aviators are analyzed in the article. The text of the film-scenario is examined in contexts of Akhmatova's mythopoetics and of the archetypical cinema-images.

Key words: Akhmatova, archetype, cinema-image, mythopoetics.

Poberezkina P. E. (Kyiv). Two P. B. Krasnov's review notes about Anna Akhmatova. The article extends literary critics bibliography on «White Flock». Two review notes from Kharkiv press, 1918, are republished.

Key words: Akhmatova, Krasnov, literary critics.

Timenchik R. D. (Jerusalem). *From the Index of names to Akhmatova's «Notebooks».* Several annotations on persons mentioned in Anna Akhmatova's notebooks.

Key words: Akhmatova, notebooks, index of names.

Chernykh V. A. *Anna Akhmatova's letter to I. Vavilov, the president of USSR Academy of Science.* The letter contains request for help to the Sreznevskys family.

Key words: Akhmatova, the Sreznevskys family, friendship, help.

Chernykh V. A. *Tamara Katayeva. Anti-Akhmatova.* The book's author holds an unjust trial on Anna Akhmatova.

Key words: Akhmatova, unjust trial

Shevchuk J. V. *The Image of Muse in the Lyric Poetry of Anna Akhmatova.* This article reports about one of the constant images in Akhmatova's lyric. It presents her ethic and aesthetic views in the different periods. The image of Muse is both traditional and peculiar, it appears in the intimate and patriotic poetry. Our work is devoted to the evolution of this image in Akhmatova's lyric.

Key words: The image of Muse, the motive of the twin, the tragic pathos, the theme of fate, the tradition and peculiarity, the evolution of Akhmatova's lyric.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ахвердян Гаяне Робертовна *Армения, г. Ереван,* поэт, литературовед.

Дегтярёва Надежда Владимировна *Россия, г. Санкт-Петербург,* литературовед, автор сайта <http://www.akhmatova.org>

Державина Валентина Фёдоровна, *Украина, г. Севастополь,* заведующая библиотекой-филиалом № 9 им. А. Ахматовой.

Кижней Любовь Геннадьевна *Россия, г. Москва,* доктор филологических наук, профессор кафедры истории журналистики и литературы Института международного права и экономики им. А. С. Грибоедова.

Колтухова Ирина Михайловна *Украина, г. Симферополь,* старший преподаватель кафедры методики преподавания русского языка и литературы Таврического национального университета им. В. И. Вернадского.

Крайнева Наталья Ивановна *Россия, г. Санкт-Петербург,* кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела рукописей Российской национальной библиотеки.

Рубинчик Ольга Ефимовна *Россия, г. Санкт-Петербург,* литературовед, соискатель Института Русской литературы Российской Академии Наук (ИРЛИ РАН)

Пахарева Татьяна Анатольевна *Украина, г. Киев,* доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета им. Драгоманова.

Поберёзкина Полина Ефимовна *Украина, г. Киев,* кандидат филологических наук, сотрудник интернет-проекта Киевской группы исследователей творчества Н. Клюева «Клюевослов».

Темненко Галина Михайловна *Украина, г. Симферополь,* кандидат филологических наук, доцент кафедр

ры культурологии Таврического национального университета им. В. И. Вернадского.

Тименчик Роман Давидович *Израиль, г. Иерусалим*, кандидат филологических наук, профессор Еврейского университета в Иерусалиме.

Филатова Ольга Дмитриевна *Россия, г. Иваново*, доцент кафедры журналистики Ивановского государственного университета.

Черных Вадим Алексеевич *Россия, г. Москва*, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института славяноведения Российской Академии наук, учёный секретарь Археографической комиссии.

Шевчук Юлия Вадимовна *Россия, Башкирия, г. Уфа*, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории русской литературы XX века Башкирского государственного университета.

СОДЕРЖАНИЕ

Темы, образы, смыслы

- Л. Г. Кихней, С. Э. Козловская** (Москва).
К описанию внутреннего и внешнего пространства в поэзии Ахматовой: семантика образов-медиаторов -- 3
- О. Е. Рубинчик** (Санкт-Петербург).
«Но где мой дом...»: Тема дома у Ахматовой ----- 10
- Т. А. Пахарева** (Киев).
Прапамять в кадре (незавершенный киносценарий о летчиках в мифопоэтическом контексте позднего творчества А. Ахматовой) ----- 53
- Ю. В. Шевчук** (Уфа).
Образ Музы в лирике А. Ахматовой ----- 64

«..Что делает сама поэма..»

- Л. Г. Кихней** (Москва).
«..И очертанья Фауста вдали...»: Святочный код как инспирация гетевских рецепций в «Поэме без Героя» Анны Ахматовой ----- 75
- Н. И. Крайнева** (Санкт-Петербург).
О. Д. Филатова (Иваново).
К вопросу об издании незавершенных произведений: «Поэма без Героя» Анны Ахматовой или «Петербургские сны» С. А. Коваленко? ----- 84

Лирика Серебряного века:

традиции и новаторство

- Г. Р. Ахвердян** (Ереван).
Акме розы ----- 126
- Г. Р. Ахвердян** (Ереван).
Об эпиграфе из Гейне в стихотворении Мандельштама «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа» ---- 132

А. Ахматова и

русская литература

- И. М. Колтухова, Г. М. Темненко.** (Симферополь).
Анна Андреевна и Анна Андриановна: Ахматовские мотивы в повести Л.С. Петрушевской «Время ночь» ----- 140

**Проблемы биографии
и творчества А. Ахматовой**

В. Ф. Державина (Севастополь) . Севастопольские родственники А. Ахматовой: Арнольд -----	151
Р. Д. Тименчик (Иерусалим) . Из <i>Именного указателя</i> к «Записным книжкам» Ахматовой -----	156

Публикации

В. А. Черных (Москва) . Письмо Анны Ахматовой Президенту АН СССР С. И. Вавилову -----	190
П. Е. Поберезкина (Киев) . Две заметки П. Б. Краснова об Анне Ахматовой ---	193

Полемика и критика

В. А. Черных (Москва) Тамара Катаева. Анти-Ахматова -----	199
Н. В. Дегтярева (Санкт-Петербург) . «Как их замолчать заставить!..» -----	201

Некролог

Галина Николаевна Смолякова 20.02.1937 – 12.03.2007 -----	205
Аннотации -----	206
Анотації -----	209
Summary -----	212
Сведения об авторах -----	215

Для заметок

Наукове видання

**Анна Ахматова:
эпоха, судьба,
творчество**

Крымский Ахматовский
научный сборник

ВЫПУСК 5

(російською мовою)

Комп'ютерна верстка
О. А. Попова

Підписано до друку з оригінал-макету 12.09.2007 р.
Формат 84 x 108 1/32. Папір офсетний. Друк офсетний.
Гарнітура «School». Ум.-вид. арк. 12. Замовлення 21.

Віддруковано з оригінал-макету у типографії «Арти-ЮК»
м. Сімферополь, вул. Дзюбанова, 3