

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

**АННА АХМАТОВА:
ЭПОХА, СУДЬБА,
ТВОРЧЕСТВО**

КРЫМСКИЙ АХМАТОВСКИЙ
НАУЧНЫЙ СБОРНИК

ВЫПУСК 7

**к 120-летию
со дня рождения поэта**

Симферополь
«Крымский Архив»
2009

Издается по решению Научно-методического совета Крымского центра гуманитарных исследований от 14 мая 2009 года, протокол № 09

УДК: 821.161.1-82 Ахматова

ББК: 83.3(2=Рус)7-84 Ахматова

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., проф. О. Л. Калашникова, к.ф.н. доц. И. В. Александрова (ответственный секретарь), д.ф.н., проф. А. М. Меметов (заместитель главного редактора), д.ф.н., проф. М. А. Новикова, к.ф.н., доц. И. В. Остапенко, 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, д.ф.н., проф. Т. А. Ященко

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

Видання внесено в перелік фахових видань філологічних наук з літературознавства (Постанова ВАК України № 1-05/6 від 02.07.2008).

Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник / Сост. и науч. ред. Г. М. Темненко. – Вып. 7. – Симферополь: Крымский Архив, 2009. – 288 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.

Выпуск посвящён 120-летию 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

© Крымский центр гуманитарных исследований, 2009

ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА А. АХМАТОВОЙ



УДК 82.09 (045)

Публикация, подготовка
текста и комментариев
Т. С. Поздняковой
(Санкт-Петербург)

«Я незаслуженно получил бессмертие в ее поэзии». (Из переписки Исая Берлина)

Переписка сэра Исая Берлина хранится в его оксфордском архиве (Oxford. Bodleian Library MS. Berlin). С любезного разрешения Генри Харди, младшего друга Берлина, издателя его трудов, распорядителя его литературного наследия, публикуются некоторые материалы этой переписки, имеющие отношение к Анне Ахматовой (из архивных разделов: MS Berlin 157; 172; 174; 191; 194; 195; 270).

Письма уточняют отдельные детали воспоминаний Берлина о его встрече с Ахматовой, дают дополнительный комментарий к появившейся в августе 1953 года статье в американском еженедельнике «New Republic» о визите Берлина к Ахматовой, знакомят с реакцией Берлина на ахматовскую версию их телефонного разговора осенью 1956 года, освещают историю с копиями самаркандского письма Н.Н. Пунина, переданными по просьбе Ахматовой в Англию.

Письма публикуются с незначительными сокращениями.

Артур Лурье – Исая Берлину¹

12 / IX / 49

Rockland Lane

Николай Набоков² рассказывал мне (уже давно) о том, что Вы видели Анну Ахматову и, кажется, чуть ли не были у нее в Петербурге. Он говорил мне об этом бессвязно, а между тем, мне хотелось бы знать подробно все, что Вам известно, и какой Вы ее видели. У меня уже очень давно нет о ней сведений. Поэтому я и обращаюсь к Вам с просьбой написать мне, надеюсь, что Вы не откажетесь это сделать. Я взял Ваш адрес у Генр. Леопольд. Гиршман³, перед ее отъездом в Европу, она и посоветовала [мне] Вам написать. Извините, что пишу без обращения, но не знаю Ваши имя и отчество. Мой адрес: Arthur Lourie – 153 East 54th street, New York City – Шлю привет и заранее благодарю.

Артур Сергеевич Лурье.

¹ Исая Берлин, вспоминая в 1980 году о своей беседе в 1945-м с Ахматовой, писал: «Ахматова стала расспрашивать меня о судьбе своих старых друзей, которые эмигрировали из России и которых я мог знать. <...>И действительно, с не-которыми из них я был знаком. Мы поговорили о композиторе Артуре Лурье, которого я встретил в Америке во время войны» (см. Исая Берлин. Встречи с русскими писателями (1945 и 1956). \ \ Исая Берлин. История свободы. Россия. М., 2001, с. 423)

Однако судя по этому письму, только в 1949 году произошло заочное знакомство Исая Берлина и Артура Лурье, и значит, утверждение Берлина о том, что он встречался с Лурье в Америке во время войны, ошибочно. Или же, что вполне возможно, это была мимолетная встреча, и Лурье о ней забыл.)

² Николай Дмитриевич Набоков (1903 – 1978) – композитор, музыкальный деятель, организатор крупных музыкальных форумов и фестивалей, теоретик музыки, генеральный секретарь музыкальной секции ЮНЕСКО, писатель, двоюродный брат В. Набокова, друг Исая Берлина

³ Генриетта Леопольдовна Гиршман (1885 – 1970) – жена В.О. Гиршмана, московского фабриканта, коллекционера, мецената. В 1922 году К.С. Станиславский написал ей в альбом: «Ваша роль в русском искусстве - значительна. Для того, чтобы процветало искусство, нужны не только художники, но и меценаты. Вы с мужем взяли на себя эту трудную роль и несли ее много лет талантливо и умело. Спасибо вам обоим. История скажет о вас то, что не сумели сказать современники. Пусть сознание исполненного долга облегчает вам посланные всем испытания. Душевно преданный вам и любящий Вас К. Станиславский».

Николай Набоков – Исая Берлину¹

11. 11. 53

Друг мой,

Как «говаривала» наша английская гувернантка: «я пошла понемногу взад и там поблудила», так вот и Ваше письмо: – оно за мной ездило много и долго. Отсюда несколько растерзанном виде его послали в Париж, там моя belle-mere почему-то отвезла его в деревню,

а оттуда уж, совсем недавно, оно явилось сюда и очнулось от всех этих передраг в моих усталых руках дней 10 тому назад. Тема Вашего письма тем временем несколько увяла или вернее приелась Вам, следовательно, «возродить» ее не буду, скажу только, что во 1)-ых, Ваше письмо т. г. Straight'у мне не особенно понравилось и во 2)-ых, что рано или поздно этого-то именно и следовало ожидать от безбрежной Вашей готовности делиться (как и я) со всеми всякой всячиной. (Я бы мог грубее выразиться, но не буду). Должен сказать, что когда я совершенно случайно у немецко-американско-еврейского дантиста прочел пошлейшую гадость г-на Straight (до получения Вашего письма), я на Вас разозлился отчаянно. Меня в холодный пот бросило и из опасения за несчастную А.А., и из-за «сердитости» на Вас. «Какой он болтун!...», – сказал я себе («Хуже меня», – добавил нечто во мне). <> Пишите мне и не обижайтесь. Серьезно: – мне было оч[ень] грустно и немножко больно... Тут все в чужом беспорядке, и вообще Рим теплее, и приятнее, и... провинциальной Бостона. <...> Ваш НН.

¹ После смерти Сталина Исая Берлину показалось, что теперь можно нарушить молчание о встрече с Ахматовой, и он в частной беседе поделился воспоминаниями об этом со своим давним знакомым, редактором популярного американского еженедельника «New Republic» Майклом Стрейтом, не подозревая о том, что тот состоит в коммунистической партии, и, возможно, даже связан с советской разведкой. В результате 24 августа 1953 года в «New Republic» появилась провокационная статья, где в связи с рассказом о преследовании интеллигенции в Советском Союзе в крайне вульгарном тоне описывалась встреча Берлина с Ахматовой. Исая Берлин отправил редактору письмо с опровержением изложенной версии, тем самым он открыто признал, что встреча его с Ахматовой действительно была. Стрейт удовлетворил просьбу Берлина и поместил в журнале присланное им опровержение. Русскоязычным читателям об этой истории с «New Republic» в 1997 году рассказал Р.Д. Тименчик, приведя обширную цитату из письма Берлина Стрейту (См. Тименчик Р.Д. Еще один рижанин. // «Даугава», 1997, № 6).

Реакция Берлина на публикацию в «New Republic» нашла отражение в его переписке не только со Стрейтом, но и с другими адресатами, в частности, с Николаем Набоковым. Приведем абзац из письма Николая Набокова Исая Берлину от 20.11.1953: «Драгоценнейший! Насчет письма Стрейту поговорим при свидании. Я привезу с собой текст и объясню, что мне не понравилось; но это ведь неважно. Важно, что он сделал необходимое. Пришлите, если можете, номер N. Rep., в кот[ором] он напечатал повинную». Опровержение Берлина было напечатано в «New Republic», в номере от 14 сентября 1953 года.

Насколько даже после смерти Сталина связь с российскими гражданами была сложна, свидетельствует абзац из сохранившегося в архиве Берлина письма Николая Набокова от 20 июня 1954 года: «Теперь слушайте, дайте мне наихудшим образом точный адрес Пастернака («Переделки»? под Москвой). Туда едет совершенно (с их точки зрения) почтенный человек – итал[ьянский] ком[мунистический] журналист, кот[орый] согласен передать записку без подписи. Журналист совершенно порядочный господин, и на него можно положиться. <...> К нему Вы можете мне прислать для Пастернака записку (не на оксф[ордской] бумаге). Voila».

Воспользовался ли Берлин советом Набокова, передал ли записку Пастернаку – неизвестно.

Саломея Гальперн (Андроникова) – Исая Берлину¹

22.IX. 65

Дорогой Шая²,

Узнала от вчера вернувшейся Нюты³, что Вы уже в Princeton'е. Пишу Вам, не откладывая, во-первых, поблагодарить за приветы от Вас и Alin⁴ <...> Во-вторых, напомнить Вам о Вашем обещании по приезде в Princeton снестись с Артуром Сергеевичем Лурье (26 Linden Lane, телефона не знаю). Он мне друг, ему нехорошо и очень одиноко, он близкий человек Анне Андреевне и по сему заслуживает внимания. Я была бы Вам признательна. Все в один голос говорят о нем как о человеке умном и очень изысканном. В том числе и Ваш друг Николай Набоков. Набоков же говорил мне о незаурядной музыкальной одаренности Лурье. Говорил даже, что есть люди <...> которые считают Лурье гениальным. Гениальный или нет, но его сейчас жалко: больной, одинокий и как будто заброшенный.

Нюта в свое время мне говорила, что Encounter⁵ заинтересовался сообщением, что у Лурье написаны воспоминания о русских футуристах. Он, конечно, стоял близко ко всем литературным течениям «нашей» эпохи и лично знал тоже всех. Свидетелей о жизни, людях и течениях между 10-м и 20-м годами – и к тому же компетентных – осталось в живых всего несколько человек. По сему мне думается, что воспоминания Лурье могут быть и интересны и ценны. Опять же Нюта говорила мне, что Encounter напишет, мол, Лурье прямо. Знаю, что он от них ничего не имел. Предоставляю это Вашему вниманию. Пишу, конечно, без ведома Лурье. Но если бы Вы с ним заговорили о его Воспоминаниях, то, конечно, можете сослаться на то, что слышали от меня. Заранее спасибо.

Затем – в Princeton'е только что вышел том всей прозы Осипа Мандельштама в переводе Clarence'a Brown'a и с его предисловием. Говорят, отличным (Brown мне книгу присылает, но я ее еще не имею, т.ч. пишу со слов). Он – как Вы верно знаете – написал диссертацию об О. М<андельшта>ме, знает его превосходно (как и русский язык), очень его любит как поэта и совсем хорошо пишет. Судя по вступлению к первому тому О. М<андельшта>м, недавно выпущенному Струве, 1-й том – стихи, 2-й – будет проза. Brown профессорствует в Принстонском Университете. Вы его встретили в Оксфорде во время чествования Ахматовой. Я поминаю о нем и о его книге, думая, что Вам, может быть, было бы интересно с ним встретиться.

Вчера получила открытку из Судака, от 15-го сентября, от

«внучки» Анны Андреевны, которая дает мне о ней новости. Анна чувствует себя не блестяще – хуже, чем когда была здесь – и ее предполагаемая поездка в Париж пока отложена. Аня пишет: «неясна». Обещает по возвращении в Ленинград написать настоящее письмо и прислать фотографии, что Анна отложила для меня.

Болен и Чуковский. – Снова в госпитале. Его январская поездка в Оксфорд <...> тоже как будто «не ясна». Если поправится, может быть, - говорят – приедет к лету.

Вот мои последние литературные сведения.

Шлю Вам и Алин мой искренний и сердечный привет.

Саломея

¹ С Саломеей Николаевной и с ее мужем Александром Яковлевичем Гальперном Берлин познакомился во время войны, в Нью-Йорке, где исполнял в это время функции официального представителя Британского Министерства информации. Он был там вхож в круг русских эмигрантов: княгиня Оболенская, критик и лингвист Роман Якобсон, бывший меньшевик Борис Николаевский, композитор Николай Набоков. Берлин нередко обедал у Гальпернов в их нью-йоркской квартире и получал искреннее удовольствие от общения с ними, хотя и не разделял их симпатий к советской России. У Гальпернов он мог говорить по-русски, на языке, который всегда жил на дне его памяти. Он сумел оценить исключительную привлекательность Саломеи Николаевны, тогда уже достаточно немолодой дамы. В этом доме он с наслаждением слушал рассказы о знаменитом литературно-художественном кружке «Бродячая собака», о людях и литературных событиях дореволюционной России.

Спустя годы Берлин напишет о Гальпернах подробные воспоминания: Берлин Исая. Александр и Саломея Гальперны. // Евреи в культуре русского зарубежья: Сборник статей, публикаций, мемуаров и эссе. Вып. 1. 1919–1939 гг. Иерусалим, 1992, с. 229–241.

² Шая – домашнее имя Исая Берлина.

³ Нюта – Анна Калли (1898 – 1984), радиожурналист. Анна Калин родилась в Москве, образование получила в Германии, с 1921 года жила в Англии. Работала на Би-би-си. В ее программе с 1952 года участвовал со своими лекциями Исая Берлин. Анна Калин была другом О. Кокошки, И. Берлина, С. Гальперн, хотя никогда не разделяла ее просоветские симпатии. Берлин: «Анна (Нюта) Каллина создала разговорную секцию третьей программы Би-Би-Си в Лондоне, открыла созвездие британских интеллектуалов и убедила их участвовать в передачах бесед и лекций». Из письма И. Берлина Анне Калин в сентябре 1956 года после его второго пребывания в Советском Союзе: «Если ты остаешься в СССР более чем на 2 недели, твое сознание тотальным образом трансформируется <...> На самом деле здесь ничего не изменилось...»

⁴ Alin - Алина Берлин – жена Исая Берлина, урожденная Гинцбург, из семьи выдающихся филантропов, баронов, известных как во Франции, так и в дореволюционной России.

⁵ «Encounter» – литературный журнал, основанный Стивеном Спендером и Ирвингом Кристолом. Издавался в Соединенном Королевстве с 1953 по 1990 гг.

К.И. Чуковский – Исайе Берлину [открытка]

[март 1966]

Дорогой сэръ Исайя. <...>

Сегодня я узнал, что А.А. умерла во время пятого инфаркта у своих московских друзей и что хоронить ее будут в Питере. Я знал ее [с] 1912 г., когда ее надменный и помпезный муж подвел меня к ней на вечеринке у Сологуба, - к такой тоненькой и застенчивой (она уже тогда знала о своей победительности, но знала и что эта застенчивость идет к ней, как челка). Прошло еще два года, а слава так и не приникла к ее мужу, и он люто к тому времени возненавидел ее славу, между тем, как у нее под ногами стал вырастать пьедестал. В то время я видел ее и в горе и в радости – в теплом дружеском домашнем кругу, но пьедестал неизменно присутствовал, иногда поднимаясь, иногда чуть-чуть опускаясь, но без него она уже не могла существовать. И притом была добра, великодушна, полна дружелюбия и юмора. Ваш К. Чуковский

[приписка сбоку] Умерла она не у друзей, а в санатории Домодедово.

Из переписки Исайи Берлина с Амандой Хейт

(Перевод с английского И. В. Колоскова, М. Г. Козыревой)

Исайя Берлин – Аманде Хейт

6 сентября 1966

Дорогая мисс Хейт.

Я отвечаю Вам отсюда – из Италии, хотя я не видел копии «Поэмы». Когда я вернусь в Оксфорд, я, конечно, сразу посмотрю ее и наброски тезисов Вашей статьи, которые я тоже не видел.

Что касается моей связи с Поэмой. Я, конечно, как Вы можете представить, одновременно потрясен, возбужден и напуган, но я думаю, Вы правы: все, что делается великими и даже просто хорошими писателями, должно быть где-то записано. Вы должны обязательно записать все это, и мне хотелось бы знать об Ели Ма Elish [так в тексте] – может, мне спросить ассиролога в Оксфорде, не говоря ему, о чем все это? Если Вы все это запишите и поместите в архивы Лондонского Университета, это будет разумно и даже достаточно. Однако, конечно, те, кто занимается научным исследованием по поводу нашего друга, могут захотеть свериться с этим, и я бы хотел поставить условие – если к этим тезисам будут обращаться, чтобы упоминание моего имени со мной согласовывали.

Я могу предвидеть все сложности в случае, если это сделано не будет, и американские или английские журналисты накиннутся на эти

материалы и станут писать всякие вульгарности и ужасы.

Вы спрашиваете меня о моем путешествии в Россию, когда мы только говорили по телефону. Это было в августе 1956 г. - я думаю, что я приехал в конце июня или в июле, хотя точно не помню, и 14 августа было, безусловно, после телефонного разговора¹.

Я должен быть в Англии между 10 и 20 сентября, Оксфорд 61005, и позвоню Вам, если не забуду и у меня будет время. Надеюсь, что будет. Присылайте мне фотографии.

<...>

Звоните, когда будет время.

Ваш [подпись]

¹За давностью лет Берлин не помнит точных дат своего пребывания в СССР в 1956 году.

Он отправился тогда в Россию как частное лицо вместе с женой. Пять дней, с 31 июля по 4 августа, Берлины провели в Ленинграде, 5 августа приехали в Москву. Остановились в Британском посольстве. Летопись жизни Исайи Берлина, составленная Генри Харди, свидетельствует:

С Пастернаком Берлин встретился в Переделкине 18 августа; вернулся в посольство с рукописью «Доктора Живаго»; прочитал ее за ночь. Несколько дней спустя вновь встречался с Пастернаком, обсуждал с ним вопрос о передаче рукописи за границу. Пастернак и сообщил ему тогда о том, что Ахматова в Москве.

Содержание телефонного разговора Ахматовой с Берлиным Л.К. Чуковская пересказывает в записи от 23 августа. Значит, этот разговор состоялся 20 – 22 августа.

12 сентября 1966 г.

Дорогая мисс Хейт!

Я только что вернулся из Америки, так что простите, что не читал Ваш фрагмент об Ахматовой. Я его прочитаю в самолете, когда полечу.

Это будет противоядием, я ведь всегда испытываю ужас в самолете.

Однако я прочитал приложение. Есть одна или две вещи, которые нуждаются в коррекции. Страница 27 – мисс Трипп¹ не едет в Москву [в Россию] для покупки книг, без сомнения, у нее там была своя работа. Я думаю, она тогда была кем-то вроде научного атташе в посольстве. Я не знаю точно, какова была ее должность. Она может сама вам это рассказать – кажется, она до сих пор связана с Британским советом. На этой же странице: Я сомневаюсь, что мисс Трипп была еще со мной, когда я встретился с Орловым; я, вроде бы, говорил Вам, что мисс Трип отказалась идти, но теперь подумал, и мне кажется, что я ей и не предлагал идти со мной. Я думаю, что она оставила меня одного в магазине, либо же мы вообще не ходили вместе в магазин.

Мы просто вместе путешествовали в Ленинград и остановились в Астории. А может, я остался в магазине, когда она ушла, или что-нибудь в этом роде. Рэндольф Черчилль² на самом деле был там, но не пьяный – просто, как всегда, экспрессивный. На странице 28 – я не уверен, что Рахлин³ был арестован за то, что подавал чай Рэндольфу и мне – это возможно, но прямых доказательств нет. Говорила ли Вам об этом А. А.? Произносить «Лурье» надо с ударением на «е». Кроме того, о чем Вы говорите, мы беседовали о миссис и мистере Гальпернах, и А. А. говорила с большим чувством о Борисе Анрепе, Цветаевой, о которой она сказала: «Она лучший поэт, чем я», и говорила хорошие вещи об А. Толстом, но и сказала, что она отказывалась знать его после его возвращения, а также об их возобновленной дружбе в Ташкенте, и, действительно, он называл ее «Аннушка» и помог ей опубликовать ее книгу (я думаю – «Из пяти книг» [*Так в тексте*]), они мечтали о новых временах, которые должны были наступить после возвращения из Ташкента в Ленинград и Москву. Это правда, что я говорил о ком-то, в кого был влюблен, и это, возможно, отразилось в тексте Ахматовой, но я бы не хотел, чтобы Вы об этом писали, поскольку это меня смущает. Если это необходимо упомянуть, может быть, Вы скажете «о ком-то, с кем был близок» или что-нибудь в этом роде; ко времени, когда я был в Москве, уже все закончилось, но поскольку есть об этом упоминание в *Cingue*, Вы, наверное, действительно что-нибудь должны об этом сказать. Одна из вещей, которые сказала мне Ахматова – это то, что кованые железные ворота, которые обычно закрыты и в которые я вошел вечером, были широко открыты утром, необычная вещь и зловещая, о которой я забыл упомянуть⁴. Простите, что так кратко пишу об этом. Собираюсь в Нью-Йорк, вернусь в середине января и мы встретимся снова.

Всегда Ваш [подпись]

¹Бренда Мюриэль Говард Трипп (1906–2004), в 1945 году представительница Британского Совета в СССР. Британский Совет, созданный в 1934 году Министерством иностранных дел Великобритании, в 1940 году получил королевскую хартию на работу «с целью расширения знаний о Соединенном Королевстве Великобритании и Северной Ирландии, а также распространения английского языка за рубежом и развития культурных связей». В Москве представительство Британского совета появилось в 1945 году, после победы Советской армии вместе с армиями союзников над фашизмом. Через два года, с началом холодной войны, оно было закрыто.

Бренда Трип была спутницей Берлина во время его путешествия в Ленинград 12 - 20 ноября 1945 года. В своем ленинградском аналитическом отчете Берлин, между прочим, пишет о том, чем была она занята там: анализируя проблему отопления в городе, он ссылается на наблюдения мисс Трип, обнаружившей, «что в одном научно-исследовательском институте, в библиотеке не было даже предусмотрено обогревание помещения».

Фрагменты дневника самой Бренды Трипп за ноябрь 1945 года рассказывают о некоторых деталях ее совместного с Берлиным пребывания в Ленинграде. (См.: Isaiah Berlin. *Flourishing. Letters 1928–1946*. Pimlico 2005, с.599–601).

²Рэндольф Черчилль – сын Уинстона Черчилля. Как и Берлин, Рэндольф Черчилль учился в Оксфорде, но Университета не закончил, вызвав этим раздражение своего отца. С 1935-го он без особых успехов пробовал себя на парламентском поприще. Во время войны служил в разведке. В 1943 году был в составе охраны британского премьера на Тегеранской конференции. В 1944-м играл заметную роль в британской военной миссии, оказывающей поддержку югославским партизанам в их противостоянии фашистам.

Имя Рандольфа Черчилля осталось для Сталина сопряжено с именем югославского лидера и тогда, когда Тито оказался в стане врагов социалистического лагеря. Отношение Сталина к самому Уинстону Черчиллю было сложным. Даже тогда, когда он был ему необходим как сильный союзник, за подчеркнутым уважением всегда жило недоверие. По окончании войны лицемерная доброжелательность вскоре обернулась откровенной враждебностью. Сам же Рэндольф Черчилль после войны начал карьеру в качестве журналиста. В 1945 году он прибыл в Советский Союз как британский представитель North American Newspaper Alliance.

Берлин в своих воспоминаниях и его биограф М. Игнатъев в книге «A life Isaiah Berlin» изложили скандальную историю о том, как неожиданно беседа с Ахматовой была прервана доносящимися из сада криками – это сын британского экс-премьера Рэндольф Черчилль нетрезвым голосом громко кричал «Исайя!» Зачем-то Берлину понадобилось преподнести сына Уинстона Черчилля в фарсовом виде и рассказывать о нем с откровенной иронией: «Он объяснил мне, что приехал в Москву как журналист по поручению Североамериканского газетного объединения. Посещение Ленинграда было частью его программы. Первым серьезным делом, за которое он взялся сразу по приезде в гостиницу “Астория”», было устройство в холодильник приобретенной им икры. Поскольку он совсем не знал русского языка, а его переводчик куда-то запропастился, он стал громко звать о помощи. Эти крики в конце концов донеслись до мисс Бренды Трипп. Она спустилась вниз, позаботилась об икре и в ходе общей беседы рассказала ему, что я нахожусь в Ленинграде. Он сказал, что знает меня и что, по его мнению, я прекрасно смогу заменить ему исчезнувшего переводчика». Однако трудно поверить, что Рэндольф, пьяный, не владеющий русским языком, никогда не бывший ранее в Ленинграде, в поисках Берлина-переводчика пошел из «Астории», с Исаакиевской площади, по улице Герцена, затем почти через весь Невский – на Фонтанку, к Шереметевскому дворцу. Более достоверной представляется иная цель путешествия Рандольфа Черчилля к Фонтанному Дому: скорее всего, не Берлина он разыскивал, а пытался по его следам проникнуть непосредственно к Ахматовой. Его вел к ней острый журналистский интерес. Много позже сама Ахматова говорила своему молодому другу Вяч. Вс. Иванову о том, что Рандольф Черчилль хотел «нанести ей визит». (См. Dalos Gyorgy. *The Guest From the Future*. Anna Akhmatova and Isaian Berlin. London, 1999 с. 162).

Берлин отчетливо понимал, насколько крамольна с точки зрения советских органов встреча некогда опальной поэтессы с сыном британского экс-премьера, и попытался в своих воспоминаниях скрыть истинные намерения Черчилля. В письме же к Аманде Хейт он немного приоткрывает правду: «Рэндольф Черчилль на самом деле был там, но не пьяный – просто, как всегда, экспрессивный». Хейт же, прочитав воспоминания Берлина, в своем письме к нему оценила

предложенную им версию прихода сына Черчилля в Фонтанный Дом: «Я думаю, что Вы очень ловко расправились с безумной глупостью Рэндольфа Черчилля».

³ Рахлин Геннадий (Гдали) Моисеевич был директором Ленинградской книжной лавки писателей. 16 ноября 1945 года он принял у себя в гостях Исайю Берлина вместе с Рэндольфом Черчиллем, который хотел увидеть «советскую квартиру изнутри». Разговор зашел об увлечении Уинстона Черчилля наполеонианой, и Геннадий Моисеевич, радуясь возможности одарить высокого гостя, тут же снял трубку, позвонил в свою Лавку и распорядился срочно доставить ему домой имеющуюся сейчас в магазине редкую книгу издания 1912 года, выпущенную к столетию победы России над Наполеоном. Книгу тут же доставили. Рахлин попросил мистера Рэндольфа вручить этот подарок его отцу. А самому Рэндольфу подарил иллюстрированный альбом о Ленинграде. Подписал: «На память о войне, в которой мы победили вместе под руководством Сталина и партии». 1 января 1946 года Исайя Берлин привез Рахлину благодарственные письма от отца и сына Черчиллей. Эти письма у Рахлина конфисковали при обыске в январе 1949 года, когда он был арестован как пособник английских шпионов. 19 ноября 1949 года Рахлин Геннадий Моисеевич постановлением Особого Совещания при МГБ (ОСО) был приговорен к заключению в исправительно-трудовом лагере сроком на 25 лет по статьям 58-1 «а» (измена родине) и 121 (разглашение сведений, не подлежащих оглашению).

⁴ Исайя Берлин не один раз вспоминал о странной детали своего прощания с Ахматовой после их первой встречи: когда он первый раз уходил от нее утром, кованные железные ворота, которые обычно запирались, на этот раз были широко распахнуты. Об этом он рассказал и своему биографу Майклу Игнатьеву: «Это показалось ей знаменем (у нее был талант замечать знаменья)». (Ignatieff Michael. A life Isaiah Berlin. London, 1990, p. 162).

Раскрытые настежь двери, распахнутые ворота – у Ахматовой почти всегда обещание трагедии. В 1940-м, разговаривая со смертью: «Я потушила свет и отворила дверь / Тебе, такой простой и чудной». В 1945-м: «Как идола, молю я дверь: / Не пропускай беду!». В 1964 году в ожидании смерти: «Беспамятна лишь жизнь – такой не назовем / Ее сестру – последняя дремота. / В назначенный вчера, сегодня входит дом, / И целый день стоят открытыми ворота»...

[Без даты, вероятно, 1980 – 1981 гг.]

(Перевод с английского И.В. Колоскова, М. Н. Коростылевой)

Дорогая Аманда,

Большое спасибо за Ваше письмо. Я заметил, что у Вас новый адрес.

Я читаю французский перевод мемуаров Чуковской о разговорах с Анной Андреевной, уже прочел первую часть по-русски; я нашел эту книгу глубоко волнующей и я советовал ее напечатать в первом номере Литературного приложения к «Times», который должен выйти после годового перерыва из-за длительной забастовки. Я надеюсь, Лидия Чуковская получила мое короткое почтительное послание к ней - она, Вы ведь знаете, находится в очень плохом положении, практически слепа, и прикладываются все усилия, чтобы оградить ее от иностранцев и прочих. Я не смог разыскать вторую

часть, которая, возможно, тоже напечатана «УМСА» в Париже. Вместо этого кто-то прислал мне французский перевод книги «Разговоры с Ахматовой». Там я нашел рассказ Ахматовой Чуковской о нашем телефонном разговоре в 1956 году, неточный и ранивший меня. Я не знаю, что заставило ее передать разговор так, как она сделала, но это точно не то, что было на самом деле. Я бы не узнал, что она была в Москве, если бы Пастернак не сказал мне это и не рассказал ей о моем визите к нему с Алиной, моей женой, и, очевидно, он ее очень хвалил Ахматовой. Мы, конечно, не показали, как мы удивлены тем, что она не может встретиться со мной – Пастернак это понял; и я вовсе не вдруг сказал ей о моей женитьбе – она уже знала об этом, о моей женитьбе, от Пастернака. И конечно, мог ли я сказать, что женился «только в 1955 году» - на самом деле я женился в феврале 1956-го, и это ее «только» было дико и странно для меня. Очевидно, что по прошествии четверти века никто не может точно помнить слова другого, а она говорила тогда по свежим следам, и в подтексте ее рассказа ощущается моя вульгарность. Я не могу понять, почему она именно так прокомментировала наш разговор своему другу, разве только, чтобы спрятать свою обиду. Как Вы знаете, она была в некоторой степени подвержена неискоренимым фантазиям, в одной из которых я был одновременно и героем и мишенью. Во всяком случае, я хотел бы коротко прокомментировать этот телефонный разговор, описав его таким, каким он был на самом деле – это, возможно, не так интересно, но, я думаю, что это будет честным свидетельством для будущих поколений, и они смогут выбирать между ее и моим свидетельством. Я не хочу выразить недоверие Чуковской по поводу того, что ей сказала Ахматова: Лидия была абсолютно честна в документировании этого, и, тем не менее, факты оказались представлены в неверном свете, тривиальнее, чем они были на самом деле. В этом телефонном разговоре она была как всегда в меланхолии, но подчеркнуто учтива. Ее рассказ Чуковской был, безусловно, связан с ее *pensee d'escalier* [*фр.* размышлениями] о символическом образе гостя из будущего.

Я пишу все это Вам, чтобы объяснить эти дополнительные строчки в рукописи, которую вы видели: О, дорогая, я хотел бы, чтобы мне не нужно было этого делать. Говорила ли она и Вам что-нибудь подобное? Скорее всего, нет; возможно, это выпало у нее из головы. Но нет сомнения, что она была очень-очень жесткой и почти не дружелюбной к моей жене. Она, очевидно, думала, что любая женитьба с моей стороны в некотором смысле слова – акт духовного предательства – разрушение созданных ею наших образов как персонажей мировой

истории, ответственных за Холодную войну, персонажей космической значимости, и в реальности и на символистическом уровне. Я предполагаю, что великие поэты не подвержены суду. Такие фантазии могут быть необходимы их творческому воображению¹.

Ваш [подпись]

¹ Рассказ Ахматовой о ее телефонном разговоре с Берлиным в записи Л.К. Чуковской: «Один господин – Вы, конечно, догадываетесь о ком речь, Вы и двое-трое друзей знают, в чем дело, - позвонил мне по телефону и был весьма удивлен, когда я отказалась с ним встретиться. Хотя, мне кажется, мог бы и сам догадаться, что после всего я не посмею снова рискнуть... Сообщил мне интересную новость: он женился только в прошлом году. Подумайте, какая учтивость относительно меня: только! Поздравление я нашла слишком пресной формулой для данного случая. Я сказала: «вот и хорошо!», на что он ответил... ну, не стану вам передавать, что он ответил...» (Л.К. Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. М., 1997, т. 3, с. 22) Берлин прочел французский перевод «Записок об Анне Ахматовой» Лидии Корнеевны Чуковской, и у него вызвала такое недоумение изложенная Ахматовой версия их телефонного разговора, что он многократно обращался к этой теме в письмах, беседах, интервью. Пытаясь понять, оспорить, самому себе объяснить. Из письма И. Берлина с Л.К. Чуковской от 18 июля 1991 года:

«<> Я осмеливаюсь коснуться деликатного вопроса. Вы ведь знаете, т.к. я Вам об этом говорил, что то, что сказала Вам А.А. о нашем с ней телефонном разговоре в августе 1956 года, не совсем соответствует истине. <...> И вот мой нескромный вопрос: Позволили бы Вы включить в перевод Ваших записок об АА» сноску, очень короткую, приблизительно такого содержания: «Исайя Берлин указывает, что в его памяти этот эпизод сохранился несколько иначе». (Копия письма – в архиве Генри Харди)

Из телевизионного интервью Берлина корреспонденту Первого канала В. Шишковскому: «– Я ей позвонил. Она сказала: “Вы?...” Я говорю: “Да”. Она сказала: “Пастернак мне сказал, что Вы женаты”. Я сказал: “Это так”. “Когда Вы женились?” – “В этом году”. Длинное молчание. Потом: “Ну что же я могу сказать? Поздравляю!” – очень холодным голосом. Я ничего не сказал. Потом она мне сказала: “Ну что ж. Встретиться с Вами я не могу, видите ли...” – и она мне кое-как объяснила. Я сказал: “Я Вас понимаю”. – “Я перевожу с корейского. Вы представляете, насколько я знаю корейский”. – “Я понимаю, да. Ну, – говорю я, – можно ли достать... Я бы хотел прочитать Ваши переводы...” “Они скоро выйдут, я Вам их пришло. Ну да, ну да... Значит Вы женились... Да...” Конец разговора. Я понял, что совершил преступление, – это было ясно.<...>Ей Пастернак сказал, что я женился. И было совершенно ясно, что это ее оскорбило. Не потому, что у нас было что-то вроде романа, этого, ничего подобного не было...<> Но... почему-то я вошел в ее мифологию <> попал нечаянно в этот самый миф, в котором она жила. А так как я попал в этот миф, то у меня с ней были какие-то очень специальные отношения. <> Но жениться – это такая вульгарная вещь. Я этого права не имел. <> И поэтому она мне сказала: “Пастернак мне сказал, что вы женаты”, – довольно строгим голосом». (Видеозапись интервью хранится в фонде Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме)

Из интервью Берлина М. Игнатьеву: «Итак, вы видите, это был миф, она была трагической королевой и сожгла себя на погребальном костре. Я без сомнения обидел ее, я отрицал свои обязанности, но я в самом деле оставил ее. Как и Эней

Дидону...» (Текст этого интервью находится в личном архиве генри Харди)
Действительно, его женитьба разрушала созданный ею надбытовой, надземной образ их отношений...

Из переписки Исайи Берлина с Глебом Струве

(Письма Струве написаны по-русски, письма Берлина, кроме одного фрагмента, – по-английски. Перевод с английского И.В. Колоскова)

Глеб Струве – Исайе Берлину

13 июля 1971 г.
Дорогой Исай Маркович¹!

Я сейчас готовлю к печати дополнительный (третий) том собрания сочинений Ахматовой. В этом томе, помимо ставших известными посмертно произведений самой А.А., будут напечатаны некоторые материалы для ее биографии. В связи с частью этих материалов у меня есть и к Вам вопросы, поскольку косвенно эти материалы задевают в двух случаях и Вас.

1) Один из документов, которые я собираюсь напечатать, это письмо Н.Н. Пунина Анне Андреевне, имеющееся, по моим сведениям, и у Вас. Я его получил от моего друга, Б.В. Анрепа, которому, как и Вам, послала его по просьбе А.А. Аманда Haight. Получил с разрешением напечатать после его, Анрепа, смерти. Это письмо я собираюсь сопроводить небольшим фактическим примечанием, текст которого при сем прилагаю. Я хотел бы знать: есть ли у Вас какие-нибудь возражения против этого текста? Хотели бы Вы что-нибудь к нему прибавить? И, если да, то разрешили ли бы Вы (и в какой форме) сослаться при этом на Вас? Свое «Примечание» я прилагаю при сем².

2) Другой документ – это рассказ Б.В. Анрепа о его знакомстве и близости с А.А. в 1916 – 1917 г. и встрече с нею в 1965 г. с моим комментарием к нему, основанном в значительной мере на моих разговорах с ним и его письмах ко мне. Этот рассказ он завещал мне напечатать после его смерти. Я не хотел печатать его отдельно и выжидал возможности сделать это в издании произведений самой Ахматовой (наши первые два тома вышли еще при жизни Анрепа, а потом у нас на третий том до сих пор не было денег).

Рассказ Анрепа – очень интересный – к Вам отношения не имеет. Но в своем комментарии к нему я пользуюсь его письмами, в

которых он, так или иначе, касался Ахматовой. В январе 1965 г. Анреп благодарил меня за сообщенные ему сведения об А. А. и за передачу ей приветов от него через одного англичанина, ездившего в Россию, а в феврале того же года по поводу воспоминаний А. А. о Модильяни писал: «Об А. А. и Модильяни у меня есть “бестактная история”, но если Вас еще увижу, то расскажу». В следующий раз я видел Анрепа только в 1967 году, спросить его о «бестактной истории» позабыл, а он мне ее не рассказал. Но в письме от 23 октября 1968 г. он сам вернулся к ней и написал:

«Что касается моей «бестактной истории», это, по правде, совершенный пустяк. И теперь с моей стороны будет еще «бестактнее» после смерти А.А. Но повторяю: это пустяки; один англичанин, приятель моего приятеля, посетил ее и увидел у нее рисунок с нее, сделанный Модильяни в Париже. Посетитель воскликнул «А, Модильяни!», а А.А. ответила «Разве он известный художник? Я познакомилась с этим “boy” (мальчик, мальчишка) в Париже, он ко мне пристал, чтобы я позволила ему нарисовать себя, что я и разрешила. Но я ничего про него не знаю»³. Посетитель, прекрасно зная о романе между А.А. и Модильяни, больше не говорил ни о портрете, ни о Модильяни. Может быть, это было очень тактично с ее стороны. Модильяни тогда уже не было в живых. Вот и все. Но посетитель был удивлен».

Анреп не назвал мне ни своего приятеля, ни приятеля приятеля. Но я тогда подумал, что, может быть, «история» представляет собой искаженный рассказ о Вашем визите к А.А., и написал Анрепу, что история кажется мне не столько «бестактной», сколько просто глупой. Печатаю рассказ Анрепа, я собирался включить в мой комментарий вышеприведенную цитату о «бестактной истории» и сопроводить ее следующим комментарием:

«Б.В. не указал, в каком году это было, а раньше никогда не упоминал ни о каком «приятеле» или «приятеле приятеля», который бывал у Ахматовой. О рисунке Модильяни, виденном им у Ахматовой, рассказывал в свое время посетивший А.А. во время войны И.М. Берлин (Berlin, известный оксфордский философ, состоявший тогда при британском посольстве в Москве). Может быть, Анреп слышал от кого-то искаженную передачу его рассказа? Во всяком случае, когда бы эта «бестактная история» ни имела место, если она рассказана верно и если речь шла о каком-то другом англичанине, а не о Берлине, то надо думать, что А.А. просто «разыграла» англичанина. По рассказу Берлина, А.А. прекрасно знала, кто такой Модильяни, что подтверждается и ее воспоминаниями».

По зрелом размышлении я решил, что лучше, пожалуй, вообще всю эту историю опустить. Во всяком случае я не хочу печатать ее без Вашего разрешения. А если Вы найдете возможным в этой связи рассказать что-нибудь о Вашем посещении Ахматовой, что я мог бы напечатать с ссылкой на Вас, либо в комментарии к письму Пунина, либо в комментарии к письму Анрепа, я буду Вам очень признателен.

Материал для нового тома Ахматовой мне надо будет сдавать в сентябре, так что я был бы очень благодарен Вам, если бы Вы ответили мне к концу августа или началу сентября.

Я последние два года очень неважно чувствую себя и до июня этого года никуда из Беркли не уезжал. В июне съездил ненадолго на восток США – сначала в Торонто, чтобы получить там почетную докторскую степень (мою первую), а потом в Гарвард и Иэйль, где прочел доклад об Ахматовой и Недоброво, и на два дня в Нью-Йорк, где давал для Радио Свобода интервью о своей работе и своих планах. В будущем году летом, может быть, поеду на один съезд в Англию.

Вы сейчас, вероятно, на Ривьере, но я надеюсь, что это письмо Вам перешлют – Вашего адреса на Ривьере я не знаю.

Искренне уважающий Вас

Глеб Струве

P.S. Между прочим, Вы встречали когда-нибудь Б.В. Анрепа? Что у Вас могло быть много общих знакомых, я представляю себе. Но я никогда не слышал от него о знакомстве с Вами. Ахматова Вам что-нибудь рассказывала о нем, просила передать ему привет? Вы, вероятно, знаете, что он – лирический герой многих ее стихотворений 1915 – 17 гг.

¹ «Маркович» – производное от трансформированного имени «Мендель». Так звали отца Исая Берлина.

² Примечание к письму Н.Н. Пунина:

Вышеприведенное письмо было адресовано А.А. в Ташкент. Оно печатается нами с пропуском одного небольшого пассажа, где речь идет о человеке, еще живущем – по копии, которую Г.П. Струве получил в декабре 1966 г. от Б.В. Анрепа. Посылая ему эту копию, Б.В. писал, что сам он получил ее от госпожи Аманды Хейт (Miss Amanda Haigt), проживавшей в Англии молодой американки, которая, будучи студенткой в Москве, познакомилась с А.А. Ахматовой и решила писать о ней диссертацию для Лондонского университета. А.А. называла ее своим биографом. Когда А.А. была в Англии летом 1965 г., Аманда Хейт была большую часть времени около нее; она же сопровождала ее в Париж. Ею был напечатана впервые (в лондонском журнале The Slavonic and East European Review) более или менее полный, хотя и не совсем исправный, текст «Поэмы без героя». В том же журнале она рецензировала «Бег времени» и первый том нашего издания.

Б.В. Анреп, зная, что Г.П. Струве не только известно об Аманде Хейт, но и что он знаком с ней, писал ему в письме от 10-го декабря 1966 г., что Аманда (так Б.В. называл ее) передала ему письмо по просьбе А.А., а на его вопрос, почему А.А. этого желала, «ответила, что я написал короткое письмо А.А.

перед ее отъездом из Парижа, которое А.А. дала прочесть Аманде, говоря: «Я нахожу, что оно очень похоже на письмо Пунина». Письмо это было дано Аманде в Москве недели за две до смерти А.А. (Так я понял). На вопрос мой «Просила ли А.А. дать копию письма кому-нибудь другому?» Аманде сказала «Да, Исаяе Берлину». Анреп прибавлял, что он не входил в сношения с И. Берлиным (Sir Isaiah Berlin известный оксфордский философ), но что «идея» А.А. остается ему совершенно непонятна. Дальше он писал: «Ввиду моих психологически близких отношений с А.А. в нашей молодости, проблемы кольца и многих стихов, может быть, моя короткая прощальная записка взволновала в А.А. старые воспоминания, и она хотела своей фразой, что моя записка напомнила ей письмо Пунина – тоже прощальное –, и передачей мне копии письма Пунина выразить, что ее чувства по получении этих двух писем были того же порядка.* В таком случае, почему она хотела, чтобы Аманде дала другую копию Исаяе Берлину?»

В письме к Г.П. Струве от 7-го января 197 г. Б.В. снова возвращался к этой теме и, более или менее пересказывая снова всю историю, писал: «Если действительно А.А. приказала Аманде дать мне и Исаяе Берлину копии письма Пунина, то тайна и мотивы этого остаются для меня темными».

Поскольку ни биография самой А.А., ни биография Н.Н. Пунина до сих пор во всей полноте не освещены, и подоплека всего того, о чем пишет Пунин, во всяком случае неизвестна**, мы от всякого биографического комментария воздерживаемся, печатая письмо лишь как интересный литературно-психологический документ. Мы считаем себя вправе это сделать, полагая, что, посылая письмо Б.В. Анрепу, А.А. имела все основания думать, что после ее смерти оно может быть опубликовано.

Скажем здесь лишь несколько слов о возможной, хотя – сознаемся – и весьма гадательной связи между Б.В. Анрепом и сэром Isaiah Berlin (знакомы они, насколько нам известно, не были – во всяком случае сколько-нибудь близко знакомы). <> Исая Маркович Берлин во время войны (или сразу по окончании ее) посетил А.А. в Ленинграде. Сам он в печати об этом визите, кажется, не рассказывал, но некоторые сведения о нем, на основании его дружеских и конфиденциальных рассказов, в печать проникли – и при этом в искаженном виде и тогда, когда об этом во всяком случае не следовало говорить.***

В свете того, что известно об этом визите, является мысль, не есть ли «Гость из Будущего» в «Поэме без героя» – Исая Берлин? Напомним соответствующие строки «Поэмы»:

Звук шагов тех, которых нету,
По сияющему паркету,
И сигары синий дымок.
И во всех зеркалах отразился
Человек, что не появился
И проникнуть в тот зал не мог.
Он не лучше других и не хуже,
Но не веет Летейской стужей,
И в руке его теплота.
Гость из Будущего! – Неужели
Он придет ко мне в самом деле,
Повернув налево с моста?

Здесь, может быть, следует особенно выделить строки о человеке, который «не появился» и проникнуть в зал «не мог», и связать их с намеками на «Гостя из

Будущего» в «Третьем и последнем» посвящении к «Поэме» - о человеке, который «ко мне во дворец Фонтанный \ опоздает ночью туманной \ новогоднее пить вино» и который

...не первую ветвь сирени,
не кольцо, не сладость молений –
он погибель мне принесет.

Иными словами, как образ Анрепа, по его собственному домыслу, перепелся в первой главе «Поэмы» с образом Н.В. Недоброво, так не слился ли «Гость из Будущего» (и именно из Англии), Исая Берлин, посетивший Ахматову в ее Фонтанном Доме в 1944 [?] году, с ожидавшимся ею многие годы человеком, которому она подарила свое черное кольцо? Ахматова наказала нам не искать в «Поэме» «никаких третьих, седьмых и двадцать девятым смыслов». И все же – полисемантичность этой поэмы, ее многопланность и многосмысленность несомненны.

*Тут Б.В. ошибался: мы не знаем, писал ли Н.Н. Пунин А.А. после того, но это письмо во всяком случае не носило характер «прощального». – Г.С.

**О самом Н.Н. Пунине см. некоторые сведения во втором томе нашего издания. Стр. 405.

*** См., например, заметку, подписанную инициалами М.С. в журнале The New Republic от 24 августа 1953 г. Под этими инициалами скрывался сам тогдашний редактор журнала Michael Straight. Если не ошибаюсь, И. Берлин тогда же опроверг письмом в редакцию его измышления. Но факт посещения Ахматовой он не мог отрицать, и он остается.

Это примечание с незначительными изменениями и уточнениями было напечатано в издании: Анна Ахматова. Сочинения. Том третий. Общая редакция Г.П. Струве, Н.А. Струве, Б.А. Филиппова. YMCA-PRESS 1, rue de la Montagne Ste-Genevieve 75005 PARIS, с. 468 – 470.

³ Действительно, разговор Берлина с Ахматовой о Модильяни получился странным, и настолько странным, что Берлин несколько раз с недоумением пересказывал его. В 1989 году он говорил в своем телевизионном интервью В. Шишковскому: «Я спросил ее: “Что это такое?” Она сказала: “Это Модильяни”. Я говорю: “Это знаменитый итальянский художник” – “Да, да, да, а он знаменит?” Я сказал: “Да, да, он знаменит”. – “А он жив?” – “Нет, - я сказал, - он умер в начале 20-х годов. Был очень беден, умер, вероятно, от бедности, почти от голода”. Она сказала мне, что она ничего этого не знала. Это единственное, что мне не совсем поверилось. Потому что все-таки люди знали, что Модильяни нет в живых. Я думаю, и Эренбург мог бы ей это рассказать, кто-нибудь такой, кто жил на Западе. Но она сказала, что – нет. Во всяком случае, я вам повторяю то, что она мне говорила. Может быть, дерзкая неправильность с моей стороны сомневаться в правдивости того, что она рассказала».

Ср. с воспоминаниями В.Б. Кривулина: «Разговоры у нас довольно странные были. Ахматова надо мной все время как бы слегка издевалась. <> Например, ситуация с Модильяни. Я только что посмотрел замечательный фильм о нем – «Монпарнас, 19». И мы обсуждаем этот фильм. Я спрашиваю «Анна Андреевна. Герой похож на того Модильяни, которого вызнали?» Она говорит: «Я Модильяни по-настоящему не знала. Какой Модильяни? Скульптор из Италии. Этот? Так он поэт был. А они из него художника делают» <> Игра, которая содержится в «Поэме без героя», перемигивания, перемена значений,

многоадресность каких-то реплик – все это пронизывало всю ее жизнь и делало эту жизнь необыкновенно насыщенной в метафизически-игровом смысле» (Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова. СПб., 2001, с. 33).

Исайя Берлин – Глебу Струве

(Первый абзац письма написан по-русски, далее – по-английски)

19 июля 1971

Дорогой Глеб Петрович!

Простите мне за то, что я вынужден пользоваться «вернакуляром»¹: но во-первых, я боюсь ошибок – мой русский язык кишит ошибками – а во-вторых, мой почерк не «читабылен», ни что русский, ни что английский. Итак – перейдем на машинку и на английский!

Спасибо большое за Ваше письмо. Я рад, что третий том Ахматовой готовится именно Вами. Ваши заслуги перед «пост-Серебряным» веком уникальны и не будут забыты. Я рад быть свидетелем этого. Теперь о тех вопросах, которые Вы задавали.

1. Мне хотелось бы вспомнить, о каком именно письме Пунина А.А. Вы говорите. У меня нет сомнений, что Вы правы и что мисс Хайт послала мне копию того, о чем Вы говорите, но я совсем этого не помню. Если у Вас есть копия его, и Вы могли бы послать ее мне в Италию (Salita Alle Gave, Parragi, Santa Margherita, Ligure, Italy), я был бы очень благодарен и смог бы отправить ее Вам обратно с соответствующим комментарием.

2. Вы совершенно правы в том, что я никогда не встречал Бориса Анрепа, и даже, насколько я помню, никогда даже взглядом с ним не обменялся. Но то, о чем Вы говорите, случилось во время моего визита к АА. (в отношении этого Вы снова правы, я никогда сам об этом не писал, но очень искаженная версия этого появилась в New Republic, в результате опрометчивости, допущенной мной в том рассказе о моем визите миссис Стрейт в присутствии его сына Майкла, тогда редактора New Republic, и, конечно, я протестовал против этого, хотя в то же время я не отрицаю того факта, что этот визит был). Я предполагаю, что я именно тот «англичанин», которому АА сказала, что она не знает, стал ли он [Модильяни] знаменитым, не знает, что он умер. В то время я по этому поводу был настроен немного скептически, но, конечно же, не высказал АА своих сомнений. Я не мог понять этого: ведь, например, Эренбург мог рассказать ей о судьбе нескольких парижских художников, которыми она интересовалась, особенно о Модильяни, с кем она явно была в близких отношениях еще до 1914

года. Ваш комментарий на странице 2 Вашего письма кажется мне как нельзя более к месту. В общем и целом, Вы правы, что необязательно рассказывать эту историю, так как она проливает мало света. Единственно важное – это то, что портрет работы Модильяни был у нее, и после 1914 года все контакты между ними прекратились, и она больше не интересовалась его судьбой.

Однако, о том случае, когда я ее посетил в 1945 году. АА показала мне кольцо – я хотел бы Вам описать его, но моя зрительная память очень слаба, но, оно точно было какое-то черное, возможно, в него был вставлен черный камень. Она назвала его подарком от Бориса Анрепа, и она сказала, что в известном смысле это была ее последняя связь с миром за пределами России, что он хронологически последний которого она видела в России из ее ближайших друзей, из тех, кто уехал за границу и остался там. Я сомневаюсь и в этом: ведь, конечно, Лурье должен был эмигрировать после Анрепа – или нет? – Вы знаете это лучше, чем я. В любом случае она говорила об Анрепе с сильным глубоким чувством, и, как Вы знаете, очень мучилась той проблемой – увидеться или не увидеться с ним в Париже во время ее последнего визита в Европу, так как ей говорили, что он сильно изменился с момента их последней встречи, и она ведь тоже изменилась, что сама с болью осознавала.

На странице 3 Вы утверждаете, что я заходил к А.А. в Ленинграде во время войны (или сразу же по ее окончании). На самом деле это случилось (я думаю) в ноябре 1945 года, то есть, определенно точно после конца войны. Что касается того, на меня или не на меня намекает «Поэма без Героя», я этого не знаю; мне не хочется считать, что только на меня; но «сигара», зеркала (это отражено также в одном стихотворении Cinque, которое определенно точно относится к моему визиту к ней), отсылка к «Pogibel» (я уверен, она связывала мой визит с ее унижением в 1946 году²) и т.д. – все это, кажется, действительно указывает на меня в той или иной степени. Но я почти уверен, что нет недвусмысленных отсылок, что здесь не может быть однозначности: здесь смешение личностей, символических образов, поэтических метаморфоз. Какие-либо случаи, инциденты могли стать всего лишь не более чем случайностью в процессе поэтического созидания, и, следовательно, даже если мой визит и самое главное – ее осмысление этого визита, понимание его – вылилось в эти строки, не стоит делать из этого непреложный факт, но только понимать это как возможный элемент в том опыте, который лежит в сердце этой поэмы. Я посетил ее в 1945 году, как я говорил выше, а не в 1944-м – дата, которую Вы даете в последнем параграфе на последней странице. Ваша сноска на этой

странице должна быть, возможно, слегка смягчена. Я действительно отрекся от этой очень вульгарно изложенной истории в «New Republic», которая некрасиво представила то, что случилось – и меня самого, и мой неосторожный рассказ о том случае, о котором я говорил. Мне бы хотелось, чтобы Вы не писали: «Но факт посещения Ахматовой он не мог отрицать, и он остается», тем самым Вы как бы подчеркиваете, что я делал какую-то попытку или мне хотелось сделать попытку отрицать это, но я просто не мог этого делать. Лучше заменить эту фразу таким, к примеру, предложением: «Однако он был шокирован искаженным рассказом о своем визите, сам факт же этого посещения был известен в России и особенно в Ленинграде». Например, об этом знал В. Орлов, **который сам привел меня к ней**, и мисс Бренда Трипп из Британского Совета, которая случайно оказалась со мной в отеле «Астория» в Ленинграде, и Рэндольф Черчилль, который (мне кажется, я рассказывал Вам эту историю) пришел искать меня в Фонтанный Дом и чей визит был, возможно, самым пагубным фактором в этой истории, так или иначе, но это повлекло за собой ужасную травлю Ахматовой в 1946 году, хотя все могло быть и по-другому. Я не отрицаю, что меня можно считать одним из референтов (если это именно то слово) в этой связи, но это скорее стало предметом для спекуляций, за которыми потерялась фактическая сторона. Я был против всех упоминаний об этом в печати, пока она была еще жива, так как думал, что это могло бы причинить ей боль и старался вообще не распространяться на эту тему потому, что думал, что это может привести к безосновательной спекуляции на наших отношениях, которые фактически были чем-то типа удаленной дружбы и глубокого уважения и обожания с моей стороны. Факт того, что я был, возможно, первым иностранцем, который посетил ее после более чем четверти века, сильно на нее повлиял, и так я незаслуженно получил бессмертие в ее поэзии. Но это все.

И.Б.

P.S. Мне очень жаль, что Вы неважно себя чувствуете: если приедете в Англию, дайте мне знать, и мы сможем об этом всем поговорить в личной беседе. У меня есть ужасный, возможно, чересчур, но очень глубокий и острый на всю жизнь страх публикации личных «фактов», хоть и безобидных – и я молю Вас оградить меня от этого в той степени, в какой Вы можете. Аманда Хейт написала, я думаю, все, что Ахматова рассказала ей об этом, но я молил ее не публиковать это ни в каком виде без моего разрешения. Если Вы можете послать мне

копию письма Пунина, которую АА просила послать Анрепу и мне, я был бы очень благодарен.

Всегда Ваш [подпись]

¹Вернакуляр – язык, на котором принято говорить в стране.

²Ахматова была уверена в том, что ее встреча с Берлиным повлекла за собой августовское постановление 1946 года. Однако она ошибалась - в идеологической кампании 1946 года она оказалась, прежде всего, жертвой партийных аппаратных игр. Во властных структурах сложилась тогда диспозиция противостоящих сил: Берия – Маленков – Александров, с одной стороны, а с другой – Жданов и его «ленинградские выдвиненцы» – А.А. Кузнецов, Н.А. Вознесенский. Партийной группой, противостоящей Жданову, и было инспирировано постановление о ленинградских журналах с целью обвинения ленинградского партийного руководства в грубых политических ошибках. (См.: «Сталин и космополитизм. 1945 – 1953. Документы Агитпропа ЦК КПСС» М., 2005) Жданову удалось отвести удар от себя и своих ставленников, перенес акцент на обвинение ленинградских писателей, в первую очередь Зошенко и Ахматовой, в чей адрес он и обрушил площадную ругань.

В Ленинградском управлении МГБ в это время велась оперативная разработка Ахматовой. (См. Калугин О. Дело КГБ на Анну Ахматову \ Госбезопасность и литература на опыте России и Германии. М., 1994) Извлечения из этого дела легли в основу Справки начальника МГБ по Ленинградской области генерала Радионова, которая 15 августа 1946 года была передана Жданову. (Справка опубликована впервые по-английски в книге: Dalos Gyorgy. The Guest From the Future. Anna Akhmatova and Isaian Berlin. London, 1999). Но Жданов, чтобы не провоцировать обвинение ленинградского руководства в отсутствии бдительности, не торопился пускать в оборот содержащуюся в Справке информацию о визите к Ахматовой английского дипломата. Агентурные материалы в докладе он использовал минимально, введя из справки в текст своего выступления лишь упоминание о религиозных настроениях Ахматовой, о ее успехе в Колонном зале и о чуждости «Поэмы без Героя» советскому читателю. Но и само постановление, и доклад Жданова, где писателям было брошено обвинение в «низкопоклонстве перед западом», ознаменовали собой начало борьбы с космополитизмом.

Смерть Жданова в 1948 году изменила расстановку сил в ЦК в пользу группы Маленкова. Обвинения в адрес ждановских «выдвиненцев» Кузнецова и Вознесенского, реальных претендентов на место преемников Сталина, а также в адрес ленинградских руководителей зазвучали с новой силой. Диктатору были предъявлены материалы, свидетельствующие о претензиях Ленинграда на большую самостоятельность. Обвинения не беспочвенные. В своем ленинградском отчете Берлин на основании разговоров с жителями города сделал выводы о том, что Ленинград считает себя обиталищем интеллектуальной и художественной жизни, ориентированной на Запад, ленинградцы мечтают, чтобы их город стал портом, открытым миру, чтобы в городе было организовано Британское консульство (Ленинградский отчет Исаяи Берлина опубликован в книге: Isaiah Berlin. Flourishing. Letters 1928 – 1946. Pimlico 2005). Продолжалась борьба с космополитизмом, началось, так называемое, «Ленинградское дело», вновь приведена была в действие машина террора.

В 1949 году Москва заинтересовалась Ахматовой. Ей грозило уголовное преследование за шпионаж в пользу Англии. Арестованных Г.М. Рахлина, Н.Н.

Пунина и Л.Н. Гумилева допрашивали о ее встречах с Берлиным. Из следственных дел Н.Н. Пунина и Л.Н. Гумилева материалы, имеющие к ней отношение, были выделены в отдельное производство. 14 июля 1950 года министр госбезопасности Абакумов обратился к Сталину с докладной запиской «о необходимости ареста поэтессы Ахматовой». Сталин предложение Абакумова об аресте не поддержал, и Абакумов распорядился: «Разработку продолжать». (См.: В. Шенталинский. Антитеррористическая операция против Ахматовой.. Докладная записка Абакумова (Публикация В. Шенталинского) \ Новая газета №11 (582) 20 – 26 марта 2000 г.)

Глеб Струве – Исая Берлину

6-го сентября 1971 г.

Дорогой Исая Маркович!

Простите, что я так поздно отзываюсь на Ваше письмо по поводу письма Пунина к Ахматовой. Задержке этой было много причин, и я теперь даже не уверен, что письмо мое найдет Вас по итальянскому адресу, но надеюсь, что Вам его перешлют, а на всякий случай одновременно пишу несколько слов по оксфордскому адресу, чтобы сообщить об этом письме.

Я прилагаю при сем текст письма Пунина и слегка видоизмененный мною текст полного комментария к нему. Не думаю, чтобы письмо Пунина и само по себе помогло – оно не имеет никакого отношения ни к Вам, ни к Анрепу, ни к «Поэме без героя». Мне только хотелось бы знать, припоминаете ли Вы, что Аманда дала и Вам копию этого письма, как просила ее Анна Андреевна.

Мне кажется, что мой комментарий в том, что касается «Гостя из Будущего», не должен быть Вам несколько неприятен. Я не сомневаюсь, что «Гость из Будущего» – это Вы, но допускаю – и даже думаю – что это не только Вы, что тут имеется и контаминация, и нарочитая неясность. Я нарочно не вдаюсь в более детальную интерпретацию и не касаюсь смысла слов о человеке, который принесет «погибель», хотя слышал, что А.А. долго связывала обрушившиеся на нее неприятности с Вашим визитом. О Вашем посещении, о портрете Модильяни Вы мне сами вкратце рассказывали в 1949 году в Гарварде. С Амандой на эту тему я никогда не говорил.

В том, что Вы рассказали теперь в Вашем письме, меня смутило одно: то, что Вы пишете об анреповском кольце. С Анрепом действительно связано «черное кольцо», но это то бабушкино кольцо (оно же «черный перстень»), о котором у А.А. есть стихи (триптих). Это кольцо она подарила Анрепу в 1916 г. Он ей никакого кольца не дарил, а подарил старинное распятое, найденное им в Галиции на фронте. Вся историю

«черного кольца» – и вообще своих отношений с Ахматовой – он рассказал в «Повести о Черном кольце», которую завещал мне опубликовать после его смерти, если я найду нужным. Она будет напечатана в готовящемся сейчас третьем томе сочинений А.А.А. среди других неизданных материалов для биографии Ахматовой, куда войдет и письмо Пунина, а также публикация (моя) «Ахматова и Н.В. Недоброво», основанная на неизданных письмах и других материалах. – Не изменила ли Вам как-нибудь память в том, что Вы написали о кольце?

Если у Вас есть какие-нибудь пожелания в смысле изменения комментария к письму Пунина, пожалуйста, напишите мне – еще не поздно сделать их в корректуре, даже если до того материал этот пойдет в набор.

Пожалуйста, пишите мне на «верникуляре», как Вы говорите.

<...>

Ваш

Глеб Струве

Исая Берлин – Глебу Струве

24 сентября 1971

Дорогой Глеб Петрович!

Спасибо большое за Ваше письмо от 6 сентября, которое только что до меня дошло. Письмо, посланное на мой итальянский адрес, не дошло, и я сомневаюсь – увижу ли его в первоначальном виде, так как крестьяне, которые присматривали за домом, когда мы уезжали, были не очень готовы к таким случаям.

Письмо Пунина меня, конечно, восхитило. Моя память угасает: я не помню, видел ли я его до этого. Я не хочу делать из этого предположение, что Аманда никогда не давала мне его, но я прочитал его с упоением, как будто его вижу впервые – я не могу даже поверить, что даже слабый звоночек не прозвучал бы в моей голове, если бы я его видел раньше. Но давайте не будем об этом. Я рад был увидеть его. Я удивляюсь также – почему Анна Андреевна хотела, чтобы я его увидел, я удивляюсь, но не очень сильно, так как думаю, что тоже понимаю это – и я понимаю, почему Борис Анреп был поражен, что мое имя должно быть добавлено к его имени в этой связи: я предполагаю, что А.А. воспринимала жизнь через отдельные события величайшей важности, имеющие символический смысл, воплощенный во встречах с особенными личностями, которые сыграли для нее какую-то роль и были, возможно, трансформированы в ее художественном опыте. Пунин написал ей прощальное письмо, которое явно глубоко тронуло ее, так же как она могла в известном смысле простаться с нами обоими – с

Анрепом и со мной, однако я не сомневаюсь, что наши отношения с ней были совсем иными. Что касается черного кольца, полагаю, что возможно, я перепутал – она говорила мне об этом и, возможно, сказала мне, что это она подарила его Анрепу, а не наоборот.

Что касается Вашего комментария (я сильно заинтригован по поводу того пассажира, который Вы не включили, потому что он касается еще живого человека), как Вы знаете, она никогда не виделась с Анрепом в Париже, во всяком случае я так думаю – потому что она была очень больна и думала, что и он физически изменился и, возможно, психологически до такой степени, что он не хотел показываться своему старому другу; и она также была смущена своим видом – она действительно была отекающая, как Вы помните, – не хотела видеть его ни больше, ни меньше по тем же самым причинам, по которым и он не желал встречаться с ней. Я никогда не знал Анрепа, как Вы знаете, но я представлял его как человека не без некоторой гордости и самолюбия; она к тому очень романтизировала себя, о чем свидетельствует даже ее поэзия. В этом ключе, можно сказать, каждая встреча для нее была значительной, внешность каждого играла огромную роль, все отношения, не важно, насколько близкие и насколько глубокие они были, также художественно преобразовывались и отражались в ее поэтическом мире. Все это, как мне кажется, вполне достаточно объясняет эту ситуацию, если я не ошибаюсь. Я вполне понимаю, почему Анреп не мог понять, почему мне тоже полагалось показать письмо Пунина, я хорошо понимаю это, поверьте мне, хотя мои отношения с А.А., я уверен, весьма отличались от ее отношений с Анрепом (по крайней мере, с учетом того, что мне рассказывала А.А. об этом), и были совсем не такими, какие предполагал Борис Пастернак с несвойственным ему отсутствием деликатности, по крайней мере, если рассказам его сестер об этом можно доверять¹. Но хватит об этом: я, конечно, не пытаюсь пролить свет на «тайну и мотивы», которые, как говорит Пунин [*вероятно, имеется в виду Анреп*], «остались темными» ему. Что касается Вашего комментария, я молю Вас не называть меня «Сэр», когда Вы упоминаете мое имя, «Исайя Берлин» – этого достаточно, и то, что Вы говорите об искаженной версии, которая появилась в «New Republic», конечно, абсолютно верно. Я не думаю, что о моем визите было известно «многим», возможно, «кое-кому» – так в Вашей сноске, на Вашей странице 5, будет достаточно. Ахматова никогда не была моей «гостьей» в Оксфорде. Ей не разрешено было останавливаться ни в одном частном доме, по крайней мере, так она мне дала понять, и остановилась, как Вы знаете, в отеле «Randolph», однако она заходила в наш дом и обедала

с нами и Оболенскими, но это был очень небольшой эпизод. Что касается ее «бед», Вы правы: я, конечно, полагал, что мой визит ничего хорошего ей не принес, однако Жирмунский, во время его пребывания в Оксфорде, когда я спрашивал его об этом, отрицал, что именно наша встреча имела какие-то неприятные последствия для нее. Но она сама, конечно, верила в это и хотела верить в это, и это стало частью ее видения самой себя.

Есть, как Вы знаете, упоминание моего визита в одном из стихотворений «Cinque»², и если Вы хотите сослаться на это, у меня нет никаких возражений, это упоминание было коротким и не имело никакого скрытого смысла, так как эти стихи говорят о двух голосах. Тишина тогда прерывалась только звуком сталкивающихся льдин в Фонтанке за стеной дома. <...>

Всегда Ваш
[подпись]

¹ О каком рассказе сестер Пастернака идет речь – осталось неизвестно.

² Уехав из России, в феврале 1946 года из Вашингтона Исайя Берлин писал в Москву своему приятелю Франку Робертсу, тогда советнику британского посольства: «Путешествие мое прошло без особых происшествий, не считая того, что в Ленинграде я опять встречался с поэтессой. Она отдала мне свой новый поэтический фрагмент, посвященный нашим ночным разговорам. Ничего более потрясающего в моей жизни не было». (Isaiah Berlin. Flourishing. Letters 1928–1946. Pimlico, 2005, с.619). Имеется в виду стихотворение, которое Ахматова собственной рукой написала на странице подаренного ею Берлину сборника «Из шести книг» в день их последней январской встречи, а позже поставила вторым в цикле «Cinque» - «Истлевают звуки в эфире...»

Глеб Струве – Исайе Берлину

1-го октября 1971 г.

Дорогой Исай Маркович!

Спасибо за Ваше письмо.

Если Вы не помните письма Пунина, это, вероятно, значит, что Аманда Вам его не посылала (хотя она сама сказала Анрепу, что А.А. просила ее сделать это) – едва ли Вы бы забыли это письмо. Я рад, что смысл того, почему Анна Андреевна хотела, чтобы Вы видели (или даже имели) это письмо, Вам понятен; допытываться у Вас, в чем этот смысл, я не буду. Анрепу как будто это было не совсем ясно – может быть, потому, что он ничего не знал об отношениях А.А. с Пуниным (или, вернее, о ее отношении к нему).

В каком смысле это письмо было «прощальным», я не знаю.

Вы, конечно, знаете, что Пунин был потом снова арестован (на каком положении он был в Самарканде, мне не совсем ясно) и сидел в знаменитом мордовском лагере¹. Я встретил здесь одного человека, очень культурного московского немца, который попал в тот же лагерь (он приехал туда в тот день, когда выносили гроб с телом Л.П. Карсавина) и познакомился с Пуниным. Из лагеря Пунин писал Ахматовой (были ли между ними встречи после самаркандского письма, мне неизвестно), а от нее получал посылки², которые всегда включали чай, и тогда он для своих соседей устраивал «ахматовские чаи». Немца освободили из лагеря, когда Пунин еще оставался сидеть там. Он умер в 1953 г. Я об этом немце рассказывал Ане Каменской в Оксфорде в 1965 г., и она обещала рассказать Анне Андреевне. Вы могли не возвращать письма Пунина: поскольку Анна Андреевна просила Аманду передать Вам копию, а та не сделала этого, Вы имеете на него право. Или Вы пересняли для себя хегах?

Насчет Анрепа и Ахматовой в Париже Вы ошибаетесь. Анреп должен был уехать в Париж для ликвидации своей студии на другой день после приезда А.А. в Англию. Он просил меня передать ей привет, и она узнала от меня, что он в Париже. Он хотел избежать встречи с ней, но не по той причине, как Вы думаете. Зная его хорошо, я думаю, что по его инициативе встреча не произошла бы. Но инициатива была ее, она позвонила ему – вернее, кто-то (сын С.К. Маковского?)³ позвонил по ее просьбе и пригласил его приехать к ней в гостиницу «Наполеон». О своем свидании с ней и разговоре Анреп через некое-рое время написал мне в письме, а позже записал еще более подробный рассказ – в форме «Повести о черном кольце» – и завещал мне напечатать его после его смерти, если я захочу. Этот рассказ будет *piece de resistance* в новом томе нашего издания Ахматовой (с моим комментарием). Не знаю, боялась ли А.А. изменений внешних, которых она увидит в Анрепе. Он, конечно, не мог их в ней не предвидеть. В своей «повести» он пишет: «... Аня открыла дверь в комнату А.А. и тотчас же исчезла. В кресле сидела величественная, полная дама. Если бы я встретил ее случайно, я никогда бы не узнал ее, так она изменилась. “Екатерина Великая” – подумал я». Анреп, конечно, тоже изменился (года за два до того у него был удар, поэтому он и должен был ликвидировать свою мозаичную студию в Париже), но вид у него не был больной, он оставался представительным и импозантным (он всегда был высоким и очень крупным человеком; он в молодости был прекрасным теннисистом), и изменение в наружности его не было, я думаю, таким разительным.

Рассказ Анрепа и моя статья об отношениях между Ахматовой

и Н.В. Недоброво, основанная на ряде неизданных писем и воспоминаний, составляет очень ценную часть нашего нового тома. Я надеюсь, что он выйдет еще до конца года.

Спасибо за указание на «Cingue». Все Ваши замечания и просьбы приму во внимание.

<..>

Надеюсь, что письмо, посланное Вам в Италию, до Вас дойдет. Но если Вы получили копию письма Пунина и мой комментарий, то это самое главное: из письма Вашей секретарши я почему-то вывел, что ничего этого Вы не получили, а только извещение о письме, посланном в Италию.

Передайте, пожалуйста, привет Вашей жене.

Искренне Ваш

Глеб Струве.

P.S. Я полагаю, что стихотворение в «С – е», которое Вы имеете в виду, это – второе («Истлевают звуки в эфире...»). В нем, действительно, «два голоса» и «ночной разговор». Но «таянье» – это Вы от себя? (В стихотворении только – «ветер с незримых Ладог». Оно датировано 20 декабря 1945 г. А когда Вы были в Фонтанном Доме?)

¹ Н.Н. Пунин послал письмо в 1943 году из самаркандской эвакуации в Ташкент Ахматовой. Копия этого письма, полученная Берлином от Г.П. Струве, в настоящее время хранится в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Поступила после смерти Исая Берлина от леди Берлин.

Н.Н. Пунин был арестован 26 августа 1949 года, умер в лагере, в заполярном поселке Абезь (Коми АССР)

² Посылки Н.Н. Пунину в лагерь отправляли Ирина Николаевна Пунина и Марта Андреевна Голубева. Иногда в эти посылки вкладывала что-то и Ахматова, иногда она давала Ирине Николаевне деньги на продукты для Пунина.

³ А.Г. Каминская, сопровождавшая Ахматову в 1965 году в ее поездке в Оксфорд и Париж, вспоминает: от Ахматовой, которая крайне негативно относилась к К. Маковскому, скрыли, что отель, в котором она остановилась в Париже, принадлежал его сыну. Поэтому она не могла просить С.К. Маковского позвонить по телефону Б.В. Анрепу. Анрепу по просьбе Ахматовой звонила А.Г. Каминская.

13 октября 1971

Дорогой Глеб Петрович!

Спасибо большое за Ваше письмо от 1 октября. Теперь мне ясно, что Аманда никогда не давала мне письма, о котором идет речь. Я рад слышать, что А.А. виделась с Анрепом в Париже. Все, что я знал, – это было до того, как она уехала из Оксфорда и Лондона, – после этого я потерял ее из виду – может быть, она получила какое-то сообщение

от него, свидетельствующее о том, что он предпочел бы с ней не видеться: вероятно, никто из них не был в физической форме, необходимой для той встречи, какой она должна была бы быть, – действительно, каждый из них мог испытать шок – и возможно, их воспоминания друг о друге должны были восторжествовать над их горьким отторжением друг друга. Однако, очевидно, что он передумал, так же, как и она. Как я Вам говорил, я никогда не встречался с ним и не имею понятия, как он выглядел, и тем более совсем не знаю, как он относился к А.А. Я с нетерпением жду возможности прочитать Ваши дополнения.

Вы абсолютно правы по поводу «Сinque»: это второе стихотворение. Утверждение, что это относится к нашему разговору в октябре, было сделано ею самой. Она просто прямо мне это сказала. Я зашел к ней один раз в октябре и один раз 4 или 5 января¹, прямо перед отъездом из Ленинграда в Финляндию, Стокгольм и Лондон. На другой день после моего визита в ее квартире было демонстративно установлено прослушивающее устройство, и «травля» началась. Это также я знаю от нее. Стихотворение явно относится к тому ночному разговору в октябре, к первому из двух случаев, когда я видел ее в Ленинграде. Когда-нибудь я мог бы объяснить связь стихотворения с этой встречей, но только не сейчас.

Я очень благодарен Вам за статью о романе Солженицына – я еще ее не прочитал, но обязательно прочту.

Всегда Ваш [подпись]

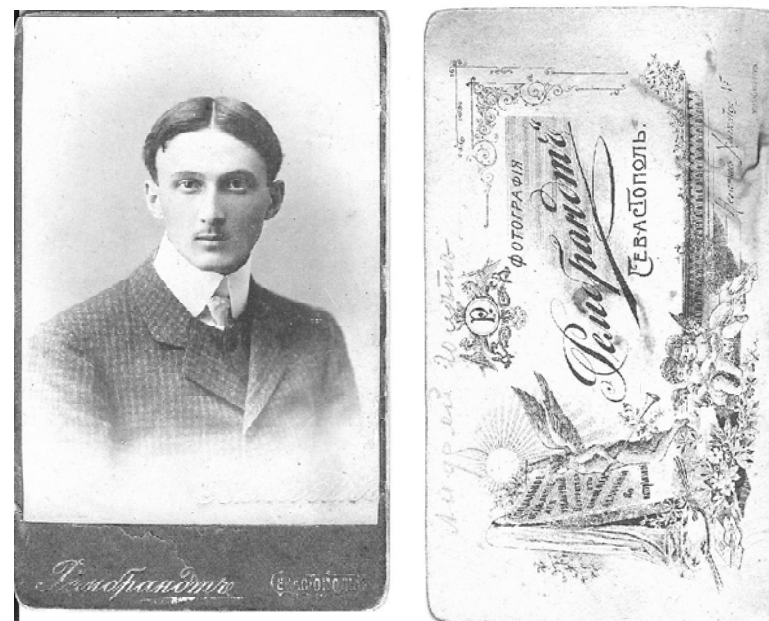
¹Исайя Берлин приехал в Ленинград не в октябре, а в ноябре 1945 года.

Сегодня мы, располагая такими документами, как Справка начальника Управления УМГБ по Ленинградской области на Ахматову от 15 августа 1946 года, составленная на основе агентурных данных, и ленинградский отчет Берлина, можем утверждать, что в ноябре 1945 года было три встречи Берлина с Ахматовой (15, 17 и 18 или 19 ноября). Материалы следственного дела Г.М. Рахлина, дата, стоящая на обороте подаренной Ахматовой Берлину ее фотографии, а также даты под дарственными надписями на ее поэтических сборниках – все это дает основание считать, что в январе 1946 года было еще две встречи – 2 и 4 числа. (Подробнее об этом – в новом музейном издании: Копылов Л., Позднякова Т., Попова Н. «Я тогда отделилась костром...» Анна Ахматова и Исайя Берлин. СПб., 2009)

УДК 82.09 (045)

Е. А. Кричевская
(Афины)

«Пришли и сказали : “Умер твой брат”...»



Пришли и сказали: «Умер твой брат»...

Не знаю, что это значит.

Как долго сегодня холодный закат

Над крестами лаврскими плачет»...

1910

Эти стихи Анна Ахматова написала за десять лет до смерти своего любимого брата Андрея, и, естественно, посвятила она их вовсе не ему, а Николаю Гумилеву. Но, как и у всех великих поэтов, дар прорицания у Анны Ахматовой, несомненно, был: на Модильяни, по словам самой Ахматовой, произвела огромное впечатление ее способность «читать чужие мысли и видеть чужие сны». Мы не знаем, удалось ли

поэтессе «увидеть сон» о страшной смерти своего брата Андрея и «прочитать» его отчаяние, безысходность и тоску в последние дни его жизни в дешевой «спальной» афинской гостинице «Кронион» в самом начале улицы Патисион. Нам же, благодаря чистой случайности, дается, однако, редкая возможность восстановить по часам последние дни Андрея Горенко, а также узнать доселе неизвестные подробности его биографии и биографии самой поэтессы.

Может быть, история самоубийства Андрея Горенко еще долго оставалась бы добычей архивов столичных газет 1920 года, если бы не афинский литературный журнал «Планодион» под редакцией прекрасного греческого поэта и филолога Янниса Патилиса, решивший посвятить свой 45-ый декабрьский 2008 года номер Анне Ахматовой. Сборнику ее стихов «Белая стая» в прекрасном переводе на греческий язык (подстрочном переводе Апостолоса Каруляса и литературном переложении Карла Чижика), отрывкам из воспоминаний людей, близко знавших Ахматову, а также очерку самой Ахматовой об Амедео Модильяни.

Биографический очерк журнал позаимствовал у французских исследователей творчества Анны Ахматовой, Жанн и Фернандо Рюд, где бегло, в двух коротких фразах упоминалось о том, что «*Сестры Анны Ахматовой умерли от туберкулеза в 1905 и 1922 годах. Брат Андрей покончил жизнь самоубийством в Афинах в 1920 году*».

Именно последняя фраза и вызвала к жизни целое исследование, которое было проведено в рекордно короткие сроки, так как журнал должен был отправиться в типографию, и потому в нем, естественно, осталось еще много «белых пятен», могущих заинтриговать исследователей – профессионалов и любителей – творчества Анны Ахматовой.

Расследование истории самоубийства Андрея Горенко могло, однако, не состояться и вовсе, если бы не помощь «из-за океана»: ниточку в руки нам дал Кирилл Финкельштейн, наш соотечественник, родившийся в Ленинграде и ныне проживающий в США.

Кирилл - программист, автор целого ряда научных статей и изобретений, а также автор замечательной книги «Императорская Николаевская Царскосельская Гимназия», которую он написал, заинтересовавшись историей своей семьи, в начале века проживавшей в Царском селе. На одной из страниц его рассказа о Царскосельской гимназии, о её преподавателях и учениках, мы и обнаружили имя Андрея Горенко.

Кирилл тут же откликнулся на посланное ему электронное письмо, и короткая фраза французско-биографов Ахматовой обросла многочисленными подробностями.

Андрей Горенко и его жена Мария решили, оказывается, покон-

чить жизнь самоубийством, будучи не в силах пережить кончину от лихорадки своего четырехлетнего сына. Андрей скончался, а его жена Мария выжила. Уже после похорон Андрея, Мария Горенко узнала, что она беременна! Своего сына она назвала Андрей, в честь мужа, и Анна Ахматова встретила со своим племянником лишь в 1965 году, в Лондоне, куда он приехал, чтобы повидаться с ней.

Благодаря усилиям Янниса Патилиса, а также его коллеги Йоргоса Зевелакиса, ориентирующегося в архиве старых газет, как в нехитром сплетении центральных афинских улиц, удалось установить не только точную дату смерти Андрея Горенко, но и узнать о последних днях его жизни. А также, что совсем не маловажно, о том, как афинское общество тех нелегких годов восприняло смерть никому не известного русского иммигранта.

Журналу удалось также сделать два настоящих литературных открытия: в связи со смертью Андрея Горенко и попыткой самоубийства его жены в греческой хронике, по-видимому, *впервые* упоминается и имя Анны Ахматовой, «*крупной русской поэтессы*», как гласят газеты. Кроме того, исследователи смогли вырвать у времени тот сногшибательный факт, что прадедом Анны Ахматовой и Андрея Горенко был грек, критянин Эммануилиос Героспатьяс! Вот это открытие так открытие!

Но вернемся в 1920 год – год кровавой войны в Малой Азии, венизеловской цензуры, глубочайшего политического кризиса в Турции и набирающего силу кемалевского движения, наконец, в страшный год, последовавший за резней армян и понтийцев, трагедиями, предварившими пожары в Смирне, Малоазиатскую катастрофу и паническое бегство в Грецию спасшихся малоазийских греков.



14 февраля афинские улицы огласились истошными криками мальчишек-газетчиков: *«Двойное самоубийство! Двойное самоубийство русских эмигрантов!»*

Самые первые сведения о трагедии, разыгравшейся в гостинице «Кронион» на улице Патисион, были еще «сырыми» и потому неверными: от укола лошадиной дозы морфия в афинской клинике скончался русский эмигрант Андрей Горенко, его жену, Марию, удалось спасти.

Супруги Горенко в 1919 году прибыли в Грецию через Константинополь из Одессы вместе со своим сыном Кириллом: *«жертвы большевизма спасались от расправы»*, – как писали афинские газеты.

Поселились они сначала в Волосе, где четырехлетний Кирилл тяжело заболел лихорадкой, а затем переехали в гостиницу в Нео Фалиро, и там подружились с местным аптекарем Мильтиадисом Сбарунисом.

Кстати, перед тем, как сделать себе роковой укол, Андрей Горенко оставил на гостиничном столе три письма. Одно – начальнику полиции, в котором он объясняет причины самоубийства и просит никого не винить в нем. Второе – новому другу семьи Мильтиадису Сбарунису, где он просит его позаботиться о том, чтобы их с женой похоронили рядом с их умершим сыном, а также поручает ему раздать все оставшиеся после них вещи нуждающимся русским эмигрантам. И, наконец, третье – сестре жены, где он умоляет её не пенять на них за решение положить конец жизни и завещает её семье всё их оставшееся в России имущество, если она, конечно, сможет когда-нибудь претендовать на него.

Когда Горенко переехали в «Кронион», решение о самоубийстве у них уже окончательно созрело. Они проплатили первые четыре дня из восьми – именно столько дней Горенки собирались прожить еще на белом свете – и вечером 11 февраля, спустившись в холл и заплатив за остальные дни 7,5 драхм, Андрей и Мария заказали в соседней пивной две кружки пива. Накануне они попросили Мильтиадиса Сбаруниса прийти к ним в гостиницу утром следующего дня. Ночью, пользуясь одним и тем же шприцем, Андрей и Мария Горенко ввели себе в вену большую дозу морфина.

В 9 часов 12 февраля Мильтиадис Сбарунис в сильнейшем волнении поднялся в комнату четы Горенко. Андрей при смерти лежал одетым на диване, Мария сохраняла признаки жизни, но лицо ее было смертельно бледно. Увидев на столе шприц и морфин, аптекарь моментально понял, что произошло прошлой ночью, и немедленно вызвал полицию и карету Скорой помощи.

В Поликлинике Горенкам оказали первую помощь, а затем

отвезли для реабилитации в Муниципальную больницу. Вечером того же дня Андрей Горенко скончался, Мария, хоть и выжила, но была еще слишком слаба, и врачи опасались за ее жизнь.

Похороны Андрея Горенко состоялись 14 февраля, отпели его в Русской Церкви Святой Троицы на улице Филэллинон, а затем в сопровождении русских эмигрантов, живущих в Афинах и Пирее, гроб с телом Андрея Горенко опустили в могилу, вырытую рядом с могилой его сына, на Афинском (ныне Первом Афинском) кладбище. Присутствовать на похоронах с большими опасениями позволили и Марии Горенко, а венки на свежий могильный холм возложил Союз Русских иммигрантов в Греции».

Одна из газет написала со слов Мильтиадиса Сбаруниса, что Андрей Горенко желал, чтобы его сына, а затем и его самого с женой, похоронили на самом высоком месте кладбища, с тем, чтобы он мог *«вечно иметь перед собой Акрополь, гору Гимет и Саронический залив»*.

Андрей Горенко не оставил после себя никаких долгов. Мильтиадис Сбарунис нашел на столе запечатанный конверт, в котором лежали 5 драхм, предназначенные для женщины, которая стирала Горенкам белье, а также неизвестно для кого вложенная русская купюра.

Удивительно то, что среди всеобщего хаоса политической жизни Афин того времени в частности, и хаоса мирового в целом, афинская печать уделила столько газетного места двум никому не известным русским эмигрантам.

В течение нескольких дней первые страницы пестрели заголовками, где фигурировали Горенки, раздражались статьями на тему русской эмиграции, вешали о священном долге Греции приютить русских беженцев, как некогда Россия приютила у себя греков.

Самоубийство Горенко послужило для некоторых очеркистов поводом к размышлению о глубокой нищете, в которой прозябают русские аристократы, потерявшие свое имущество на родине, а также о вызывающем мотовстве греческих плутократов. Ведь 14 февраля, в день похорон Андрея Горенко, в стране открывался период зимних карнавалов, завершающийся Чистым Понедельником, ведущим к Великому посту, и некоторые «несознательные афиняне» тратили только на конфетти и на серпантин тысячи и тысячи драхм!

Смерть Андрея Горенко всколыхнула не на шутку чувства афинского общества, обостренные и без того фронтовыми страданиями, еще не зажившими ранами от Первой мировой войны и Балканских войн, а также предчувствиями грядущих бед и испытаний.

Из Именного указателя к
«Записным книжкам» Ахматовой¹

В Афинах создаются целые Комитеты милосердия и помощи русским беженцам, афинские дамы собирают средства на помощь эмигрантам, журналисты призывают к правящей партии и парламенту, требуя помочь русским. «Помощь русским эмигрантам – вопрос чести для Греции!», – пишет «Кафимерини» от 14 февраля 1920 года. «Русские эмигранты, находящиеся пристанище в Греции, не должны кончать самоубийством от голода и нищеты! России и русскому народу эта страна обязана многим, может быть, обязана даже самой своей независимостью!»

Газета «Эмброс» вспомнила об Орловских событиях и о том, как «мириады греков, спасаясь от турецкой резни, нашли настоящее прибежище и заботу у русского народа и его правительства».

Комитет «В помощь русским эмигрантам» был создан с завидной быстротой, и в него вошли дамы самых видных афинских фамилий.

Великая драматическая актриса Марика Котопули дала 26 февраля театральное представление, сборы от которого пошли исключительно на нужды русских эмигрантов.

Андрей Горенко родился в 1887 году недалеко от Одессы, где инженером-механиком служил его отец Андрей Антонович Горенко. Он прожил всего 33 года, многое выстрадал, многое пережив, многому научившись.

Дальнейшая судьба его жены Марии, прекрасной художницы, и сына Андрея, родившегося после смерти отца, нам неизвестна. Известно только, что в шестидесятые года он жил в Швейцарии.

Неизвестно также и то, о чем они с Анной Ахматовой разговаривали в Лондоне в 1965 году. Может быть, в его лице она воскресила своего брата, как когда-то предсказывала в 1910 году:

*«Брата из странствий вернуть могу.
Любимого брата найду я,
Я прошлое в доме моем берегу,
Над прошлым тайно колдую».* . .

Примечание

В начале статьи помещена фотография Андрея Горенко, которая находится у Кондилии Горенко, вдовы Андрея Горенко-младшего, сына Андрея Горенко и Марии Змунчилла. На ней – Андрею 20 лет. Ее мы нашли буквально месяц назад, и истории сына А. Горенко и племянника Ахматовой (с фотографиями) будет посвящен июньский номер журнала. Фотография впервые будет опубликована в журнале «Гланодио».

Айхенвальд Юлий Исаевич (1872-1928) – критик (в 1922 г. выслан из России), автор статьи «Анна Ахматова» (С. 140, 146; *Айхенвальд Ю.* Поэты и поэтессы. – М., 1922. – С. 53-75; Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 1 / Сост. С. Коваленко. – СПб., 2001. – С. 239-254), заключавшейся словами: «Здесь позвольте окончить цитаты из Анны Ахматовой, хотя и трудно остановиться, когда черпаешь из этого милого и светлого родника. Трудно остановиться, и потому все-таки – еще одно, последнее сказанье, еще одно стихотворение – из “Подорожника”».

Я спросила у кукушки,
Сколько лет я проживу...
Сосен дрогнули верхушки,
Желтый луч упал в траву.
Но ни звука в чаше свежей...
Я иду домой,
И прохладный ветер нежит
Лоб горячий мой.

Было бы очень счастливо для русской поэзии, если бы кукушка ошиблась. Ибо нужна духовной России Анна Ахматова, последний цветок благородной русской культуры, хранительница поэтического благочестия, такое олицетворение прошлого, которое способно утешить в настоящем и подать надежду на будущее».

См. разговор Ахматовой с К. И. Чуковским 14 декабря 1922 г.: «По-моему, он все списал у вас» (*Чуковский К.* Собрание сочинений в 15 т. Т. 12. – М., 2006. – С. 60); ср.: «[Н]аука, не <...> Айхенвальд» (*Лукницкий П. Н.* Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926-1927. – Париж; М., 1997. – С. 212).

См. первые отзывы на книгу Ю. Айхенвальда: «[И]зясно и тонко очерчен образ Анны Ахматовой – “моральной монашески”, отмечена интересная черта, вносимая ею в лирику – “внешняя предметность”. Несколько произвольно сплетение стихов Ахматовой в один последовательный роман, – как всегда произвольны подобные домыслы, не обосновываемые практическими данными, – но цельность и

выпуклость портрету такой прием, несомненно, придает.

Наиболее убедителен и красочен портрет Гумилева; совершенно правильно оценено его поразительное мастерство и общий мужественный характер всего творчества. Преувеличен взгляд о скупости лиризма у Гумилева (сравни его “Канцоны”, некоторые стихотворения из посмертного издания, напр., “Сентиментальное путешествие” и др.), совершенно не затронута прелестная поэма “Мик”.

Гумилев – большой поэт, заслуживающий внимательного изучения и детальной разработки мотивов его творчества; статья Ю. Айхенвальда – первая попытка взглянуть в лицо поэта, попытка удачная и ценная, и ею искупается незначительность статей о Блоке и Шагиняне» (*Глаголева Т.* [Рец. на кн.:] Айхенвальд Ю. Поэты и поэтессы. М. 1922 // Книга и революция. – 1922. – № 9-10 (21-22). – С. 61; Татьяна Матвеевна Глаголева, в замужестве Берхен (1885-1962), – литературовед, преподавательница Высших женских бестужевских курсов); «Не следует искать у Айхенвальда каких-либо точных, научно проверенных способов изучения литературы. Его мерило – “субъективное восприятие”, “степень совпадения поэта с лирической категорией духа” относительно и не точно, как аршин молочного торговца. И поэтому критик не верит в возможность научного анализа ритмов Блока и А. Ахматовой, находя, что, “лучше постигаешь их, когда просто вслушиваешься в них слухом и сердцем и отдаешься ласкающим волнам стихов”. <...> Но критическая проницательность Айхенвальда неожиданно пробуждается<, > уходит в затаенные недра стиха, находит, наконец, самобытный язык, перед деталями личных переживаний и интимной жизни поэта. Так, например, маститый критик оказывается совершенно в курсе подробностей несчастного романа Анны Ахматовой и, “установив переписывать стихи” (тоже метод литературной критики), доискивается, кто “знаменитый современник”, отвергнувший любовь поэтессы. (И это тоже метод?)

С увлечением поднимаясь местами до декламационного пафоса, Ю. Айхенвальд раскладывает потрепанную (в редакциях толстых журналов прошлого) колоду карт. Коллизия между небесным, идеальным и земным, порочным в поэзии Блока, черты прекрасной Дамы в поруганном образе площадной незнакомки, национальная глубина гражданских настроений – все это привычные ставки журнальной критики, так же как молитвенная влюбленность Ахматовой и “симпатическая связь ощущений и вещей” в ее поэзии; конквистаторство Гумилева и красочный и мудрый Восток, глядящий из стихов Мариэтты Шагинян. Появление в колоде непредвиденной карты – “Двенадцати” Блока ставит Айхенвальда в тупик. <...> Другое дело Гумилев и Анна

Ахматова. Оба пронесли сквозь огонь революции нетронутыми, первый – душу отважного викинга, голубую кровь поэта-аристократа, а вторая – молитвенность светской монашенки и надорванную любовь к сероглазому королю. “О нет. Ничем и никогда не оскверненная душа нашей прекрасной поэтессы” – восклицает Айхенвальд, в этом находя себе “утешение в настоящем и надежду на будущее”.

Грустные перспективы рисуются маститому критику. Умер Блок. Ушел последний конквистатор Гумилев. Анна Ахматова – “последний цветок благородной русской культуры” (о каком утраченном “благородстве” скорбит Айхенвальд?). Неужели здесь последняя пристань русской поэзии? Дальнейшего ее развития Айхенвальд не видит и не увидит никогда, вследствие особенностей своего критического зрения, ослабевшего при том от непривычных красок современности» (*Н. Л.<ядов>*. [Рец. на кн.:] Ю. Айхенвальд. – Поэты и поэтессы. М. 1922 г. // Пролетарская правда. – К., 1922. – 13 августа; сообщено П. Е. Поберезкиной).

Ср. позднейшие соображения: «Айхенвальд вообще очень ценил в писателях, поэтах, как и в людях, сияющую внутреннюю тишь, созерцательность, мечтательность, грусть, и ему особенно близка “тихая муза” Гаршина, “тихая улыбка” Чехова, “тихое горение чистой звезды Бориса Зайцева”. <...> Анна Ахматова Айхенвальду близка. Он не мог не оценить “интимности ее творчества”, – “образ женской души”, “страдалицы любви”. Анна Ахматова ему представлялась как “моральная монашеская”, “монашенка с крестом на груди”, и “ее любовь – та же власяница”, и пред ней “сияет ее северная родина”. Какая? Конечно, опять “тихая”» (*Пильский П.* Затуманившийся мир. – Рига, 1929. – С. 110, 112).

Ср. также: «Айхенвальд весьма рассудочно старался быть поэтичным. Когда он мягким и вкрадчивым голосом говорил: “Слог Гончарова напоминает ряд комнат, устланных коврами”, – я испытывал отчаяние» (*Шварц Е.* Живу беспокойно... Из дневников. – Л., 1990. – С. 218).

Ср. о его докладе 28 ноября 1921 г.: «Живя до своей высылки в Москве, не умолкал. В Союзе Писателей, на Тверском бульваре, вскоре после убийства Гумилева прочел восторженный доклад о Гумилеве и Ахматовой» (*Зайцев Б.* Мои современники. – Лондон, 1972. – С. 150). Книга «Поэты и поэтессы» вызвала напечатанную 2 июня 1922 г. в газете «Правда» статью «Диктатура – где твой хлыст?», подписанную «О.». Молва считала ее автором Л. Д. Троцкого. Недавно это предположение получило едва ли не бесспорное подтверждение (*Главацкий М.* «Пора бы заставить айхенвальдов убираться» // Новый журнал. – Нью-Йорк, 2003. – № 231. – С. 241-247). В этой статье говорилось, что «книжка

г. Айхенвальда насквозь пропитана гнилой, гнойной ненавистью к Октябрю и к России». Поскольку в своей книге, приведя стихотворение «Где, высокая, твой цыганенок...», Ю. Айхенвальд продолжал: «Сиротет не только ребенок без матери, но и мать без ребенка. Ее опустевшие, праздные руки тоскуют по ноше. Но еще тяжелее тоска другой матери – той, чье скорбное лицо на фоне русского ужаса показала нам чуткая душою Анна Ахматова», – и за этим следовало стихотворение «Для того ль тебя носила...», автор статьи в «Правде» по поводу «скорбного лица матери офицера» у «даровитой» Ахматовой замечал: «Или, может быть, слезы недворянских матерей меньше весят на весах чистой поэзии или айхенвальдовской религии?» По поводу Гумилева автор в «Правде» писал: «Зато Айхенвальд с безраздельным восторгом цитирует поэта, который поднял меч против революции и от меча погиб». Статья отвечала на заглавный вопрос: «И этим хлыстом пора бы заставить айхенвальдов убраться за черту, в тот лагерь содержанства, к которому они принадлежат по праву со всей своей эстетикой и со своей религией».

См. о нем статью Ю. М. Каган: Русские писатели. 1800-1917: Биографический словарь. Т. 1. – М., 1989. – С. 27-28.

Аксенов Иван Александрович (1884-1935) – поэт, переводчик, литературный и художественный критик, театровед, киновед. Запись «Кто А?» (С. 513) при чтении в 1964 году книги Н. А. Бердяева «Самопознание». См.: *Елисеев Н.* Досуги библиографа («Кто такой А.?!») // Постскриптум. – 1997. – № 3 (8). – С. 281-282; *Елисеев Н.* Предостережение пишущим. – СПб., 2002. – С. 165-173.

Шафер на свадьбе Гумилева и Ахматовой в 1910 г. (см.: *Ковалинський В. В.* Київські мініатюри. Кн. VII. – К., 2008. – С. 367). Впоследствии, в 1916 г., самоопределившись как футурист, писал заявившему себя противником поэзии Ахматовой Сергею Боброву: «А о поросычем визге – каждому свое. Я испускаю этот вокализ под действием стихов А. А. Гумилевой (Ахматовой), она пользуется широким и заслуженным успехом и у критиков, и у публики (опять же, каждому свое)...»; «Я поручил дома составить сводку параллельных мест у Вербицкой (не могу сам, т. к. не читал этого автора) и Ахматовой с % подсчетом содержания первой в стихах “поэтессы”. Может выйти очень забавно. Можно будет назвать “Писарство и чистописание”. Что Вы об этом думаете»; «Необъяснимо для Меня Ваше отношение к Недоброво. <...> Вообще гнусная была его статья в Трудах и Днях. Но читали ли Вы его рацеи об А. Ахм<атовой> в Р<усской> М<ысли> – это что же такое?»; «Затея с Вербицкой расстроилась, т. к. у нас дома, оказывает-

ся, никто не унизился до приобретения в собственность этих памятников» (*Аксенов И. А.* Из творческого наследия: письма, изобразительное искусство, театр, кино, история литературы, теория, критика, поэзия, проза, переводы, воспоминания современников: В 2 т. Т. 1. / Сост. Н. Л. Адаскина. – М., 2008. – С. 65, 77, 85, 86).

К остановившему внимание Ахматовой примечанию Е. Ю. Рапп в «Самопознании» Н. А. Бердяева, где речь шла об издевательской провокации Ивана Аксенова в 1919 году, ср. рассказ Б. К. Зайцева о споре на квартире Бердяева с «большевиком Аксеновым»: *Бердяев Н. А.* Самопознание. – М., 1991. – С. 385; ср. рассказ о «цинизме» И. Аксенова, пошедшего якобы наблюдать казнь Д. Богрова: *Данин Д.* Бремя стыда. – М., 1996. – С. 175).

Ср. впечатление от его выступления в Политехническом музее на «смотре поэзии»: «[И]зясный человек со стильной узкой и длинной, тщательно расчесанной русой бородкой и аристократическими манерами, скушающий и небрежный а la Чайльд-Гарольд» (*Спасский К.* Литературная Москва // Новый мир. – Берлин, 1921. – 6 ноября).

О дружбе Мандельштама с ним, «эрудитом во многих областях науки», см.: *Герштейн Э. Г.* Мемуары. – СПб., 1998. – С. 30. См. о нем, «желчном и умном», «знатоке кубизма и Шекспира»: *Мандельштам Н. Я.* Вторая книга. – М., 1990. – С. 104, 123.

См. также: *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. – М.; Toronto, 2005. – С. 649-650.

См. о нем статью Ю. М. Гельперина: Русские писатели. 1800-1917: Биографический словарь. Т. 1. – М., 1989. – С. 41-42.

Баблер (Babler) Отто Франтишек (1901-1984) – чешский филолог и переводчик (в том числе – Данте, Шекспира, Блейка, Флобера). В автобиографии – записи об издании книги Ахматовой «Стихи» в переводе на чешский О. Баблера (1925) – роскошного издания (134 страницы) издательства «Филобиблон» на японской бумаге в 100 экземплярах (С. 69, 211, 334, 347, 371, 440, 510, 609, 637, 699), а также о его переводе на немецкий поэмы «У самого моря» (С. 211, 334, 609, 638). Оттиск этого перевода, изданного в Оломоуце (*Achmatova A.* Am Seegestade. – 1926), с выписанным (по-немецки) стихом «Он никогда не придет за мной, он никогда не вернется, Лена» Ахматова подарила Н. Пунину 21 мая 1931 г. (*Черных В. А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889-1966. – М., 2008. – С. 267). Другие записи (С. 92, 211) относятся к его статье «Анна Ахматова. Попытка этюда», вышедшей отдельным оттиском: *Babler Otto F.* Anna Achmatova. Pokus o studii. –

Olomouc, 1926.

Приведем русский перевод этого этюда:

«Поэзия Анны Ахматовой – это улыбка на болезненных губах России во время войны и революции.

Ее первый сборник 1912 г. “Вечер”, некоторые стихотворения откуда поэтесса позже перепечатала в книге “Четки”, полон лирических исповедей, в коих уже слышен тот горячий поэтический звук, что делает ее стихи незабываемыми.

Я не плачу, я не жалеюсь,
Мне счастливой не бывать.
Не целуй меня, усталую,
– Смерть придет поцеловать.
Дни томлений острых прожиты
Вместе с белою зимой.
Отчего же, отчего же ты
Лучше, чем избранник мой?

В этих стихах запечатлены болезненные переживания чувствительного женского сердца; любовь к мужчине, разочарование и смиренные выражены в этой предельно субъективной лирике, как никогда ранее.

“Как соломинкой пьешь мою душу...” – так начинается одно из стихотворений.

Она пишет о себе и только о себе. И в этих коротких стихотворениях мы видим личность любящей и страдающей женщины.

Уже сразу в этом первом сборнике она достигла подлинно классического формального совершенства поэтического выражения: художник-литератор в ней уже созрел, расти и развиваться в ней мог только человек.

Книга “Четки”, которая является первой частью триптиха “Четки” (1914), “Белая стая” (1919), “Anno Domini” (1921) (пока к этому сводится собрание сочинений Анны Ахматовой), полна такого же терзающего напряжения, как и ее первые стихотворения. Поэтесса снова и снова бросается в круговорот жизни, снова разочарованно отворачивается и ищет покоя.

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу,
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утомить ненужную тревогу...

Но зародыш боли, который она носит в сердце, не оставляет ее в покое, гонит ее навстречу новым терпким испытаниям, до тех пор, пока ее снова не победит усталость и отчаяние.

И я не могу взлететь,

А с детства была крылатой...

Сборник “Четки” был издан незадолго перед войной, и эти строгие, упорядоченные стихи нашли во времена расцвета самовлюбленного стиля “l’art pour l’art” и агрессивного начала футуризма удивительно признательную публику. Каждый год – даже в тяжелые революционные времена – появлялись переиздания: настолько читатели жаждали этой книги интимнейшей лирики. Такой успех можно объяснить только очарованием совершенной краткости, экономностью в использовании выразительных средств и, главным образом, искренностью этих простых стихотворений. Анна Ахматова не принадлежит ни к какой литературной школе. Так как она была женой поэта Н. С. Гумилева, она имела какое-то отношение к кружку акмеистов; но на самом деле она чуждалась и этой группы.

От меня не хочешь детей

И не любишь моих стихов... –

говорила она мужу в одном из стихотворений. Любые литературные школы и всевозможные условные поэтические средства ей чужды. Ее форма нова, целесообразна и совершенна, она пользуется твердыми, часто ритмически сложными, стихотворными формами. Большая строгость и экономность проявляется также в выборе словесного выражения и в строении фраз. Ее лирика достаточно проста и ясна, и ей не надо ни символики, ни риторического заполнения. Из трезвых слов возникают незабываемые и подлинно монументальные образы. Она пишет о своем посещении Александра Блока:

Я пришла к поэту в гости <...>.

Описывает Венецию:

...Заметает ветерок соленый
Черных лодок узкие следы...

Искусство Анны Ахматовой уже было зрелым, но ее чувствительное сердце еще ожидало тяжелые испытания и большая боль. Началась война.

Мы на сто лет состарились, и это

Тогда случилось в час один... –

так об этом написала она позже в “Белой стае”. На поэтессу возложена более важная задача:

Из памяти, как груз отныне лишней,
Исчезли тени песен и страстей.

Ей – опустевшей – приказал Всевышний
Стать страшной книгой грозных вестей.

Уже нет Анны Ахматовой и Н. С. Гумилева, есть только женщина и женщина, и между ними – все то страдание, которым война обременила человечество. Будучи надолго разлучена с мужем, Анна болезненно испытывает то, что она позже изложила в эпиграфе к циклу “Anno Domini”: “Nec tecum nec sine te vivere possum”. Для чувствительного женского сердца настали тяжелые времена.

Все отнято: и сила, и любовь.
В немилый город брошенное тело
Не радо солнцу. Чувствую, что кровь
Во мне уже совсем похолодела.
И только совесть с каждым днем страшней
Беснуется: великой хочет дани.
Закрыв лицо, я отвечала ей...
Но больше нет ни слез ни оправданий.

Она ищет отрады и находит ее в моментах покоя и примирения:
Под крышей промерзшей пустого жилья <...>

К мужу, находящемуся далеко от нее, там, где царствуют насилие и человекоубийство, у нее есть единственное поручение, единственная просьба – “зла не делай никому!” <...>

Она обращается к Богу с единственной молитвой о спасении России:

Дай мне горькие годы недуга <...>
Потом у нее нет известий от мужа:
Я не знаю, ты жив или умер... <...>

Печаль огромна; кажется, что хуже уже не может быть. Но в болезненной хронике русского страдания начинается новая глава: Революция.

Но неизбежный день уже предвижу я...

Анна Ахматова не убегает с прочими, не покидает Россию. Голос, который ее на это подбивал, ей кажется недостойным; гордо и просто она остается на родине.

Не с теми я, кто бросил землю <...>

Но кульминация ее страданий еще не была достигнута, ее ожидал самый жестокий из ударов судьбы: был расстрелян Н. С. Гумилев.

Не бывать тебе в живых <...>

Супружеская трагедия двух сильных личностей закончена. Однако любящее сердце этой великой женщины не испытывает ненависти даже после этой жестокой потери, она не обвиняет ни людей, ни судьбу, у нее лишь глубокий вздох смирения:

Любит, любит кровушку Русская земля...

Она ищет уже только мира:
Прижимаю к сердцу крестик гладкий:
Боже, мир душе моей верни!

Она ищет только забвения, потому что
Забвенья боли и забвенья нег –
За это жизнь отдать не мало.

Таково литературное творчество Анны Ахматовой. Простейшим речитативом изложена исповедь женской души, творческая сдержанность присутствует даже в изображении сильнейшей страсти и глубочайшего отчаяния, первозданная непосредственность даже в сухом репортаже. И за каждым словом чувствуется исполненная зрелости личность.

Златоустая Анна...».

См. о его переводах Ахматовой: *Выходилова* З. Русская литература в оломоуцких издательствах между двумя мировыми войнами // *Rossica Olomucensia*. – 2004. – XLII. – 1. – С. 237-238.

Беляев Юрий Дмитриевич (1876-1917) – драматург, беллетрист, критик, автор пьес «Путаница, или 1840 год» (1909) и «Псиша» (1912). В наброске примечаний к «Поэме без героя» («Комментарии редактора», «Комментарии к ширпотребу»: «Путаница – героиня пьесы Ю. Беляева – все дело только в костюме раб<оты> С. Судейкина» (С. 178). Речь идет о примечании к фразе «С портрета сходит героиня в костюме Путаницы».

Ср. запись от 7 июня 1958 г.: «Кстати, о Путанице. Все, что я знала о ней до вчерашнего дня (6 июня 1958) было заглавие* и портрет О. А. <Глебовой-Судейкиной> в этой роли, сделанный С. Судейкиным. <...> Вчера мне принесли пьесу, поразившую меня своим убожеством. В числе источников Поэмы прошу ее не числить.

Невольно вспомнишь слова Шилейко: “Область совпадений столь же огромна, как и область подражаний и заимствований”.

* Я даже, да простит мне Господь, путала ее с другой пьесой того же автора “Псиша”, которую я тоже не читала. Отсюда стих:

Ты ли, Путаница-Психея...» (*Ахматова А. Поэма без героя*. – М., 1989. – С. 224).

Ср. отзыв М. Кузмина на постановку в Суворинском театре: «Те, кому слова: “сороковой год”, “Александринский театр”, “Гальони”, балет – не пустой звук, кто влюблен в “золотую театральную пыль”, кого волнуют рисунки А. Бенуа и М. Добужинского, заставляют сладко и несколько опасно мечтать рассказы С. Ауслендера, кто и теперь задумывается, видя театральный разъезд после балета, – те поймут и оценят

милую и пленительную “Путаницу” Юрия Беляева. <...> Это – не только самая свежая и интересная вещь из репертуара Малого театра, но между русскими пьесами других театров мы не знаем за этот год более милого, трогательного и детски-пленительного зрелища. Г-жа Глебова, дебютировавшая в роли “Путаницы”, внесла все старомодное очарование, лукавое простодушие и манерное кокетство в свои интонации, жесты и танцы. Лучшей “Путаницы” мы бы не могли представить» (*Кузмин М. Эссеистика. Критика. – М., 2000. – С. 98*).

Ср. в некрологе: «Беляев начал писать свои пьесы тогда, когда в моде была всякая старина, и потому его вещи, заимствованные из старых времен, были встречены очень сочувственно. Уже первый водевиль его “Путаница” привлек к себе общее внимание, позволив ожидать от него в дальнейшем многого. Пролог же этого водевиля одно время пользовался успехом как эстрадный номер. И действительно, следующая пьеса Беляева “Псиша” имела совершенно исключительный успех. <...> Однако остальные сценические произведения Беляева “Дама из Торжка”, “Красный кабачок”, “Семейство пятачковых” и другие были уже менее удачны. <...> В нем был лиризм и был юмор, было добродушие и мягкость, и те места в его пьесах, критических статьях, которые отражали эти черты, были лучшими местами во всем его творчестве, столь неожиданно прерванном» (*Зноско-Боровский Е. Юрий Беляев // Биржевые ведомости. – 1917. – 6 января*). Из этого сообщения Е. А. Зноско-Боровского явствует, что слова Ахматовой о знакомстве с текстом «Путаницы» не противоречат легко обнаруживаемым переключкам «Поэмы без героя» с прологом к этой пьесе, впервые указанным В. М. Жирмунским (*Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. – Л., 1973. – С. 159-160*).

Ср. также рассуждение о водевилях, принадлежащее перу брата Ю. Д. Беляева:

«Их время прошло и, надо думать, прошло безвозвратно. По крайней мере, на нашей памяти две попытки возродить водевиль окончились неудачей. Первая принадлежала Чехову, который пытался возродить водевиль в тонах современных, и который принужден был откровенно признаться, что у него для водевиля “нужного настроения не было”. “Для водевиля, – говорил он, – нужно, понимаете, особое расположение духа, жизнерадостное, как у свежее испеченного прапорщика, а где его возьмешь в наше паскудное время”. Вторую попытку сделал Юрий Беляев, который в своей “Путанице или 1840” внешне искусно реконструировал старый водевиль со всеми его законами, но при этом подернул его каким-то неуловимым покровом элегической грус-

ти. Получился не веселый старый водевиль, а лишь вздох о нем: “Ах, водевиль, милый старый водевиль – по нем тоскуют наши скучные театры”. Видимо, и Беляев отдал дань “паскудному времени” и у него “нужного настроения не было”» (*Беляев М. Д. Из истории старого водевиля // Анатолий Федорович Кони. 1844-1924: Юбилейный сборник. – Л., 1925. – С. 178*).

Краткую характеристику его см. у Д. П. Святополк-Мирского: «... известным юмористом был фельетонист “Нового времени” Юрий Беляев. Его стиль – несколько жеманная смесь сентиментальной поэзии и причудливого юмора. Пользовались успехом его сентиментально-комические водевили из жизни старого Петербурга. Его самая известная книжка, трогательно рассказывающая скандальную историю о двух девочках из хорошей семьи, сбившихся с дороги, – “Барышни Шнейдер” – вышла в 1912 г.» (*Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. – London, 1992. – С. 632*).

См. о нем статью В. В. Соминой: *Русские писатели. 1800-1917: Биографический словарь. Т. 1. – М., 1989. – С. 232-233*.

Беньяш Раиса Моисеевна (1914-1986) – ленинградский театральный критик. В списке 1958 года – вероятно, списке возможных адресатов дарения будущей книги (С. 38). Познакомилась с Ахматовой, по-видимому, в Ташкенте (см.: *Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. 1938-1941. – М., 1997. – По указателю*); ср. фрагмент ее воспоминаний об Ахматовой: «Радио в ее комнате не выключалось. Когда она слушала очередную сводку, ее лицо казалось живым воплощением трагедии. Прорванная в двух местах стандартная тарелка трансляции превращалась рядом с Ахматовой в символ траура. Но и в самые мрачные дни она поражала глубокой верой. <...> Она знала о том, что победа будет...» (*Добин Е. С. Поэзия Анны Ахматовой. – Л., 1968. – С. 133-134*); ср. письмо Л. К. Чуковской к Е. С. Добину 1969 года: «Воспоминания Р. М. Беньяш <...> заставили меня убедиться в склеротичности собственной головы. Очевидно, я спятила... В ту пору, о которой пишет Беньяш, я бывала у Анны Андреевны каждый день или через день; часто видела там милую Раису Моисеевну – но никогда радио... Приметами комнаты были: глиняная печь, стоявшая посреди; шахматный столик, невесь откуда попавший; железная грубая койка; окно, с видом на крыши, иногда краснеющие маком; табуретки... И (в моей памяти) никакого радио» (*Вопросы литературы. – 2001. – № 6. – С. 264-265*).

Ср. надпись на рисунке А. Г. Тышлера: «Милой Раисе Моисеевне Беньяш (Джонни) – На память о трех вещах: С<аше> Тышлере, Ташкенте и обо мне грешной. Ахм.» (Музей Анны Ахматовой).

Ср. также о ней и Д. Ф. Слепян в не очень внятных воспоминаниях о Ташкенте: *Малоканова А. Н.* Нарисованная лоза: Две встречи с А. А. Ахматовой // История Петербурга. – 2001. – № 4. – С. 27-28.

О встрече с Ахматовой у нее осенью 1956 г. см. воспоминания А. А. Гозенпуда (Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. – Л., 1990. – С. 311); ср. также: «Мне Беньяш рассказывала, что в какой-то из черных дней, уже вернувшись в Ленинград, к ней пришла Ахматова и сказала: “Раиса Моисеевна! До меня доходят странные слухи о наших отношениях. Считайте, что мы с этого дня незнакомы...”» (*Демидова А. С.* Бегущая строка памяти: Автобиографическая проза. – М., 2000. – С. 469).

О завещанных ею народному музею Ахматовой в СПТУ-84 автографах Ахматовой см.: *Туманов Р.* «Я с тобою неразлучима...» // Смена. – 1987. – 4 апреля.

См. о ней: *Жук О.* Русские амазонки. История лесбийской культуры в России. XX век. – М., 1998. – С. 84-86; ср. там же о ее подруге, драматурге Дариане Филипповне Слепян (1902-1972).

Браун Николай Леопольдович (1902-1975) – поэт. Запись в сентябре 1965 г.: «Коля Браун с письмом от отца по поводу дантовского вечера» (С. 669) – письмо с предложением участвовать в торжественном вечере в Москве в октябре 1965 года, посвященном 700-летию Данте Алигьери. Запись 18 октября 1964 г. о вечере в соседнем подъезде писательского дома на ул. Ленина: «Сейчас от Браунов – там женевские Андреевы. <...> Ни слова о событиях» (С. 493) – т. е. о снятии Н. С. Хрущева. В этот вечер надписана книга Н. Л. Брауна «Живопись. Новые стихи» (М.; Л., 1963): «Анне Андреевне Ахматовой – в знак моего глубокого уважения и любви» (Музей Анны Ахматовой). Ранее были поднесены сборники «Новая лирика (1955-1957)» (Л., 1958): «Анне Андреевне Ахматовой – мое самое сердечное приветствие. 19. VII.59»; «Стихотворения» (М., 1958): «Дорогой Анне Андреевне Ахматовой от ее почитателя на память. 1959. VII» (Музей Анны Ахматовой).

См. его стихотворение, посвященное Ахматовой:

Мы детям клянемся, клянемся могилам,
Что нас покориться никто не заставит!
Июль 1941 г.
А. Ахматова

Какая сила клокотала
В груди у Вас, когда рука
Вот эти строки начертала,
Как на скрижалях, на века!

Какая боль пером водила,
Удары сердца приглушив,
И как набатной медью била
В безмерный колокол души!

Как эта боль и гнев народный
Гудели, отзываясь в Вас,
И родились строкой, свободной
От страха в этот страшный час!

Ваш голос послан был судьбою,
Чтоб так сказать от нас, живых.
Он был набатом и трубою.
И знаком светлых сил земных.

10 января 1966

(Звезда. 1966. – № 6. – С. 116-117).

Ср. отзывы Ахматовой о его ранних стихах – «Ты отошла. Качались якоря...», «И не надо. И я не сбываю на вылет...» – «провал» (*Лукицкий П. Н.* Асумiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926-1927. – Париж; М., 1997. – С. 173). Ср. текст этих стихотворений:

... Ты в поля отошла...

А. Блок

Ты отошла. Качались якоря.
Стучал рассвет. И шторм заботы
Вставал в расщелинах жилищ
И осыпался в хоры улиц.

Еще земля меняла выход звезд
На запах зорь. Еще полями
Катился полночи застой,
На птичьем щекоме ломаясь.

Я слышал звон дорог, морей,
Ветров и гор, твоим шагам открытых.
Ты им – своя. Твой говор свеж,

У вас обычай одинаков:
Дышать враспашку, верить наудачу
То гладкой ловкости орлов,
То в тишину огней домашних.

Он на ветрах – ваш дом – раскинут,
Его лицо во все концы.
Вам тесен сон четырехстенный,
Узка повязка городов.

И ты прошла.
Еще ночлег дымился,
Еще свидетельница ночь
Не всю добычу подсчитала,
Не всех дозорных развела,
И видел я, еще горяч и горек,
Еще протянутый к тебе:
И у нее седые щеки
Твоим теплом обожжены.

И город мой с душой мастерового
Широкополою страной
Шумел. И на его разлужьях
Тебе привычен был ночлег.

Но вымах ветра не запрягать,
Но щебет песен не взнудать –
И ты прошла.

Среди даров кочевых
Ты вспомнишь этой ночи дар:
И голос мой. И костяные звезды.
И шум страны. И ты еще придешь.
И станет север колыбельный
Опять скрипеть по якорям.

Я жду. Мне горько.
Так веками,
Береговой тоской горя,
Летят, хрипя под якорями,
Широколобые моря.
1925

И не надо. И я не сбываю на вылет
Этих песен, что пулей легли.
Он доскачет и ляжет в изорванном мыле –
Конь мой, стих мой, пустынный земли.

Так качается солнц невесомая поступь,
Так змеенышем выгнут огонь на ветру,
Он опять обрастает – темнеющий остов,
И зачин молотка, тарахтящий и острый,
Суегится в расселинах рук.

Ничего, если судьи безглазы и лысы,
Ничего! Я проверю на слух,
Я прикину на голос, покуда не высох
Здесь, под ребрами, колющий дух.

Захлестни, удержи, если волны высоко,
Хоть одну за седой гребешок,
Окружи меня, вычисли, выйди к истокам,
Я густею, как земли суглинистым соком.
Это так. Не уйдут стремена из-под ног!

Человеческий пасынок – теплый детеныш
Для земли, для тугого пера,
Оборвись, – не обуглишься и не утонешь,
И еще перепалка крута и остра,
И еще зацветают в ушах вечера,
И еще не звенит обескровленный пепел,
И пределом не пахнет еще:
И высок, и сговорчив, и тепел
Сядет звук соловьем на плечо.

Ничего! Он со мной – риторический вымах,
Петушиная изморозь ляжет к ногам.
Выйдет недруг. И выпадет мимо.
Я встаю. Я кричу. Я упряма.
1924

(Браун Н. Новый круг: Стихи. – Л., 1928. – С. 88-91).

О стихотворении «Ночная страна» в журнале «Звезда» (1927. – № 5. – С. 62-63) Ахматова сказала: «Понравилась, хоть и очень блоковское. <...> Говорит – стилизация очень удачная» (*Лукницкий П. Н. Асумиана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926-1927. – Париж; М., 1997. – С. 259*) – о строках:

И когда призаляжет тьма
В переулочки, за дома –
Не трясина, гражданочка,
Соболями,
Где фонарики
Не горят,
Там девчоночки
С делашами
Финским ножиком

Говорят...

Ср. о нем мнение знатока русской поэзии: «Если бы не чрезмерная растянутость и неумение организовывать свой поэтический материал, он был бы несомненно одним из первых современных поэтов, благодаря способности созерцательно углубляться в природу. В нем чувствуется одиночество нелюдима, политика ему противопоказана. Все на свете он рассматривает сквозь призму природы, являющейся для него как бы универсальной метафорой: “дубы казались мне богатырями с корявыми кольчугами коры...” У него желуди – “плотные как бочки”, “незабудок синий дождь”, а стая голубей – “дымно-сизый, снежно-белый голубой переполох”. Но он находит также прекрасные слова и для своего города:

Слова уходят, затихая,
В металл, в бессмертье, в немоту, –
И снова, бронзой полыхая,
Игла пронзает высоту...»

(*Райс Э. Сорокалетие русской поэзии в СССР // Грани. – 1961. – № 50. – С. 163*). См. о нем официальную справку: «Окончил лит. фак. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена (1929). Работал санитаром на “скорой помощи”, актером, в “Крас<ной> газ<ете>”, в редакциях журн. “Звезда” и “Лит. современник”. Печататься начал в 1923. С 1936 регулярно занимался переводами произведений украинских и белорусских поэтов – Т. Шевченко, И. Франко, Л. Украинки, П. Тычины, М. Рыльского, Л. Первомайского, Я. Купалы и др. С первых дней Великой Отечест-

венной войны находился в Балтфлоте, участвовал в обороне Таллина, Ленинграда, писал стихи для краснофлотской и центральной печати, тексты песен. Вместе с С. Спасским создал либретто оперы “Севастопольцы” (музыка М. Ковалья). На тексты Н. Брауна советскими композиторами написан ряд песен. Автобиогр. заметку “О себе” см. в его кн. “Стихотворения” (1968).

И. Мир и мастер: Стихи. – Л., 1926; Новый круг: Стихи. – Л., 1928; Вылазка в будущее: Стихи. – М.; Л., 1931; Стихотворения. – В кн.: Браун Н., Гитович А., Прокофьев А. Приказ о мобилизации. – М.; Л., 1931; Стихотворения. – В кн.: Браун Н., Прокофьев А., Саянов В. Маяковскому. – Л., 1931; Действие словом: Стихи. – М.; Л., 1932; Стихотворения. – Л., 1933; Мюнхен: Поэма. – Л., 1933; Поединок. – М., 1935; Верность: Стихи. – Л., 1936; Звенья: Стихи. – Л., 1937; Новые стихи. – Л., 1940; Открытые песни: Стихи. – Л., 1940; Военная весна: Стихи. – Л., 1913; Морская слава. – М.; Л., 1945; Мой светлый край: Стихи. – Л., 1945; Город славы боевой: Стихи и поэмы, 1941-1945. – Л., 1945; Долины Родины моей: Стихи. – Л., 1947; Земля в цвету: Стихи. – Л., 1955; О самом близком: Стихи. – Л., 1955; Разговор с другом: Стихи. – Л., 1957; Новая лирика, 1955-1957. – Л., 1958; Стихотворения. – М., 1958; Молодость: Поэма. – Л., 1960; Я слушаю время. – Л., 1960; Стихотворения. – М.; Л., 1962; Живопись: Новые стихи. – М.; Л., 1963; Гимн одержимым: Стихи, 1965-1966. – Л., 1967; Я жгу костер: Стихи. – Л., 1966; Стихи о Ленинграде. – Л., 1967; Стихотворения. – Л., 1968; Вехи времени: Новые стихи. – Л., 1971; Только о жизни: Стихи. – М., 1972; Избранное: В 2-х т. – Л., 1972; К вершине века: Новые стихи. 1968-1973. – Л., 1975.

II. *Филиппов Г.* Николай Браун: Жизнь и поэзия. – Л., 1981» (Писатели Ленинграда: Библиографический справочник. 1934-1981. – Л., 1982. – С. 45-46).

См. также: *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. – М.; Toronto, 2005. – С. 229, 657-658.

Герцык (Лубны-Герцык) Евгения Казимировна (1875-1944) – переводчица, критик, сестра поэтессы Аделаиды Казимировны Герцык (1874-1925). Запись осени 1962 г.: «В. И<ванов> об акм<еистах> в [мемуарах?] сестры Герцык» (С. 287). Это – набросок фразы, вошедшей в «Листки из дневника» – воспоминания о Мандельштаме: «Воспоминания сестры Аделаиды Герцык утверждают, что Вяч. Иванов не признавал нас всех» – ср. рассказ о «Башне» Вяч. Иванова, объединяющий несколько сезонов в один: «Ученики приходили к метру, подо-

бие литературных семинаров произвольно возникало из просмотра нового стихотворного сборника, из обсуждения новой театральной постановки. Каждый вечер студенты Модест Гофман, Ивойлов, изредка Гумилев, Ахматова, совсем юные, ставшие впоследствии поэтами, или так и не ставшие, а также и уже несомненные, как Верховский и другие. Однажды бабушка привела внука на суд к В. Иванову, и мы очень веселились на эту поэтову бабушку и на самого мальчика Мандельштама, читавшего четкие фарфоровые стихи. <...> В тот год зародилась литературная группа “Аполлона”. В отдельности ценя некоторых из молодых поэтов, будущих акмеистов, Вяч. Иванов яростно нападал на эстетствующий дух кружка» (*Герцык Е.* Воспоминания. – Париж, 1973. – С. 60-61). Ср.: «У Герцык, кажется, в мемуарах Ахматова нашла запись с издевательством над молодым Мандельштамом. Ждали, что он будет читать стихи на “башне”, и готовились посмеяться над ним и над “бабушкой”. Очевидно, была какая-то пожилая женщина, любившая стихи молодого поэта, но в его жизни не участвовавшая. Кто она, я не знаю. Все это естественная драка поколений, “литературная злость” или прилитературная склока» (*Мандельштам Н. Я.* Вторая книга. – М., 1990. – С. 427).

Источником текста для Ахматовой был коллекционер М. С. Лесман, впоследствии он рассказывал о том, как искал Евгению Герцык. По-видимому, этот рассказ несколько стилизован (в частности, в начале его речь идет, видимо, не о самой Е. К. Герцык, а о хранителях рукописи ее воспоминаний):

«После долгих усилий мне удалось установить, что она живет в Курской области, и, узнав ее адрес, я написал ей. Она ответила, и у нас завязалась переписка. Оказалось, что она пишет воспоминания.

Главы этих воспоминаний она стала присылать мне, чтобы я, отпечатав их на пишущей машинке, оставлял себе один экземпляр, а ей возвращал оригинал и три копии.

Как мне показалось, воспоминания эти были написаны ярко и талантливо.

Как-то я рассказал Анне Андреевне о своих поисках сестер Герцык и о “Воспоминаниях” Евгении Казимировны. Анна Андреевна сказала, что была знакома с сестрами, и попросила меня принести ей “Воспоминания”. Передавая ей тетради “Воспоминаний”, я еще раз напомнил Анне Андреевне, каких трудов мне стоило найти накрепко забытую в литературе Евгению Казимировну Герцык, как дороги мне ее работы, и убедительно просил Ахматову до поры до времени никого с ними не знакомить и, тем более, не выпускать из рук. Анна Андреевна, как мне показалось, даже слегка обиделась на мою просьбу и довольно

сухо заметила, что, разумеется, “Воспоминания” никому показаны не будут. Через 2-3 дня она возвратила мне тетради и очень высоко отозвалась о литературных достоинствах работы Е. К. Герцык.

Очень скоро мне позвонил один молодой человек и сообщил, что недавно познакомился с замечательными воспоминаниями “какой-то Герцык”. На другой день мне звонили уже два или три человека, предлагая (добрые друзья!) познакомить меня с “мемуарами” Герцык.

В следующие дни количество звонков все увеличивалось, и я понял, что Анне Андреевне действительно понравились принадлежавшие мне “Воспоминания” Евгении Казимировны Герцык» (*Лесман М.* Тайна трех архивов // Нева. – 1990. – № 7. – С. 189).

В 1940-41 гг., после выхода сборника «Из шести книг», Е. К. Герцык писала Н. Г. Чулковой из Курска: «...благодарны Вам за несколько переписанных стихов Ахматовой – мы как раз так жаждали их. Она мне не близка абсолютно ни в прошлом, ни в этих последних стихах – недостает мне в ней влаги, все растворяющей веры (как в Вячеславе), единения с природой... Но как благородна она в сухости и честности этих умышленно скудных слов! Дорогая, если у Вас будет какая-нибудь неусталая минутка, спишите нам еще два каких-нибудь стиха...»; «...большое спасибо за присланные еще незнакомые мне стихи Ахматовой. Как хорошо “Художнику”! Хотелось бы знать, какой это художник? Но опять во всех стихах чувствую, как она до сих пор замкнута на своем “женском” (“Anno Domini” у меня есть)» (Сестры Герцык. Письма / Сост. и коммент. Т. Н. Жуковской. – СПб.; М., 2002. – С. 674-676).

См. о ней статью Т. Н. Жуковской: Русские писатели. 1800-1917: Биографический словарь. Т. 1. – М., 1989. – С. 555.

Дойл (Doyle) Артур Конан (1859-1930) – английский писатель, автор рассказов о детективе Шерлоке Холмсе. «“Преступление и Наказанье” – это анти-Шерлок Холмс. Кто, кого и зачем убил, известно с первой страницы. Автор не пачкает читателя, делая его участником сыщицкой работы» (С. 169); ср. кстати: «Как-то вечером в Комарово к нам никто не пришел. У меня было два тома Агаты Кристи, один я дала А. А. на ночь. Зачиталась. Когда уже мы потушили свет, и я думала, что она уснула, вдруг она сказала: “Удивительно – вообще это все вопреки логике. Да, да, сейчас уже поздно, но она не утруждает себя никакой психологией. Перечисляет просто возможных убийц – и совсем непонятно, почему под конец убил тот, а не предыдущий, – в этом нет ни логики, ни психологии» (Поза Модильяни, лицо Тышлера: Непубликованные воспоминания Любови Большинцевой об Анне Ахматовой /

/ Известия. – 2002. – 22 июня); «Между прочим, очень любила детективные романы (“Ночь с детективом – это чудесно”); но, кажется, это был единственный род плохой литературы, который она признавала» (Роскина Н. «Как будто прощаюсь снова...» // Воспоминания об Анне Ахматовой. – М., 1991. – С. 530).

Дони (Doni) Анна – итальянская славистка. Запись начала января 1965 г.: «Приходил Фаусто и две Анны» (С. 504). См. телеграмму из Ташкента от 6 февраля 1965 г.: «Dout cette ville qui nous parle de vous tout nos pensees notre admiration = Anna Fausto» (ОР РНБ. Ф. 1073. № 1722) и ее открытку из Флоренции от 6 декабря 1965 г. (ОР РНБ. Ф. 1073. № 1718).

См. о ней: «...она венецианка и очень знатного рода. У Анны были рассыпанные по плечам золотые волосы, точеные черты лица и замечательная фигура. Ей только что исполнилось двадцать лет. Ее католическая семья – по непроверенным слухам, потомки Медичи – была очень религиозной. Детей воспитывали в строгости, о выпивках, курении и поздних вечеринках не могло быть и речи. К тому же Анна была очень застенчивой. Особенно она стеснялась говорить по-русски, хотя язык знала совсем неплохо. Ей казалось, что ее русский слишком книжный и искусственный, она хотела знать идиомы и сленг, записывала и выучивала наизусть песни Галича, Высоцкого и Окуджавы. Однажды Женя Рейн показал ей, как пьют водку “настоящие люди”. Они не пользуются рюмками и стаканами, а пьют из горла. Он же спел ей несколько популярных, модных песен, слова которых Анна добросовестно записала. Через несколько дней на чьем-то дне рождения Анна взяла бутылку водки, запрокинула голову и стала пить из горла, как велел Учитель. <...> Все <...>, не жалуясь, с юмором переносили особенности советской жизни: грязное общежитие со стадами клопов, нехватку горячей воды в душе, долгую темную и сырую ленинградскую зиму, отсутствие солнца, свежих фруктов и овощей» (*Штерн Л.* Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. – СПб., 2005. – С. 34; там же – и о Фаусто Малковати). Вторая Анна – Анна Буланже. См.: *Тименчик Р.* «Записные книжки» Анны Ахматовой. Из «Именного указателя» // Эткиндовские чтения. II-III. – СПб., 2006. – С. 229.

Евсеева Светлана Георгиевна (р. 1932) – поэтесса. Запись номера телефона 1960 (?) г. (С. 28). Пришла к Ахматовой по рекомендации Бориса Слуцкого, который писал тогда: «Что же все-таки сказать о стихах Евсеевой? Во-первых, они – правда. <...> Потом – язык. Сове-

ренный, сегодняшний: “Я не помню в семье мужчины посреди бытовых забот”. Так еще недавно не сказали бы. И в других стихах Евсеевой: “Я свет на тумбочке зажгу, тепло. Окно в замазке. На наволочке завяжу казенные завязки. Там, в общежитии, мой дом”. Это все язык наших дней, лексикон шестидесятников второго призыва, двадцатого века. Ведь окраску языка дает не основной словарный состав, который действительно меняется довольно медленно, а новшества, возникающие ежедневно, ежегодно. <...> И все-таки “пресволочнейшая штукавина” – метафора – существует, и Евсеева пишет о рыбачках, три дня и три года ждавших возвращения мужей из плавания: “Уши – раковины морские: в них все время гремело море”. <...> И еще: “Босоножки мои легки, как отстрелянные снаряды”. Откуда она знает, что совсем нелегкие отстрелянные снаряды действительно легки? Так мог бы сказать солдат, артиллерист, на своей спине выучивший разницу в весе между снарядом и гильзой. Оказывается, настоящий поэт знает все на свете. <...> Итак, двенадцать стихотворений. О чем? О человеке из аула, рассказывающем москвичам:

По тюльпанам идут бараны,
По цветам благородным, алым,
И колеблются, как тюльпаны,
Курдюки, набитые салом.

О любви:

Останавливал синий автомобиль.
Плащ зеленый стелил под дубом.
Мне казалось, что ты у меня был,
Мне казалось, что ты обо мне думал.

О лете:

Июль в сандалики обут.
В цветных, резных, плетеных
Асфальт попеременно мнут
Два пальца обнаженных.

<...> Уитмен когда-то вполне ошибочно заявил:

Молодые женщины – красивы,
Но старые гораздо красивее.

Очень хорошо, что “Юность” представила сразу четырех поэтов-женщин и что все они молоды и талантливы» (*Слуцкий Б.* Первые стихи Светланы Евсеевой // Октябрь. – 1961. – № 1. – С. 211-212; в журнальную подборку, о которой идет речь, входили также стихи Н. Матвеевой, И. Кашежевой, Т. Жирмунской).

Ср. запись Давида Самойлова 1963 г.: «Корнилов, Бродский и

[А. А. Наль] – истинные поэты нового поколения. Есть еще Светлана, если не уйдет, не расплывется в благополучии. Нет, этого не может быть!» (Литературное обозрение. – 1990. – № 11. – С. 98).

О визите к Ахматовой и о ее отзыве («Мы так не писали») см.: *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. – М.; Toronto, 2005. – С. 506-507.

С 1962 года живет в Минске. См.: *Чупринин С.* Русская литература сегодня: Зарубежье. – М., 2008. – С. 78.

Заболоцкий Николай Алексеевич (1903-1958) – поэт. В списке 1958 года – вероятно, списке возможных адресатов дарения будущей книги (С. 38).

В 1965 г. Ахматова привезла из Англии книгу: *Заболоцкий Н.* Стихотворения / Под общ. ред. Глеба Струве и Б. А. Филиппова; вступ. ст. Алексиса Раннита, Бориса Филиппова и Эммануила Райса. – Washington, D.C.; New York, 1965. Она вырезала предисловия и комментарии и подарила книгу соседу и другу, надписав на титуле «Гитовичу – Ахматова. 11 июля 1965. Комарово».

Одна фраза Бориса Филиппова из вырезанного предисловия (С. XXXIII) была отмечена Ахматовой (С. 624) в выписках для автобиографии: «Но литераторы, столичное студенчество и высшие слои интеллигенции восприняли эту книгу [“Столбцы”] как своего рода откровение. Через месяц ее нельзя было купить ни за какие деньги. Книгу переписывали от руки, буквально выучивали наизусть. У пишущего эти строки был не только печатный, но и рукописный, и машинописный экземпляр “Столбцов”. С 1929 года Заболоцкий – общепризнанный поэт и мастер. И столь же гонимый официальной критикой, как и другие, наиболее выдающиеся поэты тех лет: Клюев, Ахматова, Мандельштам, М. Волошин, Пастернак. Может быть, гонимый столь ожесточенно, что только Клюев и Ахматова могут быть в те годы поставлены рядом с ним».

В том же предисловии отмечено («XLIV (цитата)») рассуждение Б. А. Филиппова: «И творит поэт и прозаик свой мир не из общей картины сущего, спускаясь к подробности, детали, а бесконечно возвышая, очищая и перерабатывая и отвоплощая эту отдельную детальность как образ *идеи целого*:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне (А. Ахматова, 1940).

Одухотворение мельчайшей детали сущего, персонификация ее и рождение *поэтической реальности* – образа *идеи сущего* во всей его божественной полноте, – это, в сущности, и есть *обожествление* подлинным поэтом – часто совершенно бессознательно – своей эстетической реальности, отвоплощение ее как Божественной Полноты».

Ср. также реплику Ахматовой: «Хорош и Филиппов, когда он, прославляя Заболоцкого, представляет дело так, что в 1929 г<оду> “кончился путь конквистадоров” (Н<иколай> Г<умилев>) и угихли “александрийские песни” (Кузмин), а началась “Красная Бавария” Заболоцкого. А в самом деле в 1929 г<оду> кончилась тень свободы, и началась не “Красная Бавария”, а сталинщина, что мы все неухавшие слишком хорошо помним (нап<ример>, “Красное дерево” Пильняка и “Мы” Замятина. См. также “Погорельщину” Клюева)» (Литературное обозрение. – 1989. – № 5. – С. 9).

См. также: *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. – М.; Toronto, 2005. – С. 394-396.

Костин Кастусь Ильич – начинающий поэт. Запись рукой Н. Л. Пичугина: «Рига, 47, Лайпу, № 1, кв. 3. Пичугин Николай Леонидович, тел. 2-25-309. Рижский молодой поэт. Костин Кастусь Ильич, Рига, 47, Калею, 41, кв. 1» (С. 653; в цитируемом издании воспроизведено неточно). Рижанин, преподаватель Н. Л. Пичугин (1915-1983) летом 1965 года привез в Комарово подборку стихотворений своего племянника К. И. Костина (см.: *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. – М.; Toronto, 2005. – С. 380). См. образцы его стихов:

Девочки
Узкоплечие девочки – девушки,
Тонконогие, стеснительные, с длинными руками,
первые туфли недавно надевшие
с женскими высокими каблуками.
И пока к каблукам непривыкшие,
И беспомощно гордые ими
– Кажется себе неожиданно выросшими
И конфузливо большими.
И гуляя лишь с мамой по улицам
И внезапно почувствовав равенство,

Бессознательно сжатые ужасом,
Вы хотите осознанно нравиться.

Я видал вас почти грациозными,
С неуверенно стучащими каблуками,
Тонконогие, русокодые
Девочки с длинными руками.
(Советская молодежь. – Рига, 1962. – 16 января).

Маляр
В помятой шляпе,
Залитой известью,
С штанами в краске,
Мажет маляр
Дома
Кистью красной
От нас поблизости.
Мажет и мажет
Солнцем красным
Крыши и подоконники
Будто кто-то рядом отплясывает,
Отхватывает на гармонике!

... Я тоже стихи, как можно ярче,
Мараю краской,
– Я тоже вот так бы
хотел малярничать
Кистью красной!
(Советская молодежь. – Рига, 1963. – 1 января).

Весной
Ветер рябой и курносый
Тучки пронес стороной.
От штабеля вымокших досок
Пахнет дождем и весной –
Кто-то беспечный и босый
Только что шел целиной!
Слышишь, трубит по откосам
Эхо над гладью речной,
... Если любимая спросит,

Что я веселый такой,
Я ей отвечу, что просто
От штабеля вымокших досок
Пахнет дождем и весной!
(Рыбак Латвии. – Рига, 1964. – 30 апреля).

Ср. воспоминания рижского поэта Исраэля Малера: «Мало кто из наших появился на страницах официальной печати. Однако скорбный список растет. То в “Литературке”, то в “Неделе”. Промелькнул в “Смене” Костусь Костин. (А был романтик: “И Донна Анна, себя кляня, / Ждала Хуана, но не меня”»)» (*Малер И.* О других и себе // Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны: В 5 т. Т. 3 / Сост. К. К. Кузьминский и Г. Л. Ковалев. – А. Newtonville, Ма, 1986. – С. [294]).

Справками о нем я обязан Веронике Тихомировой и Борису Равдину.

Крейн Александр Зиновьевич (1920-2000) – основатель и директор (с 1961 г. по 1988 г.) Музея А. С. Пушкина в Москве – визит 12 декабря 1963 г.: «Директ<ор> Пушк<инского> муз<ея>» (С. 414; в цитируемом издании в указателе не отражен). Ср. о нем: «Не обладая никакими средствами, а будучи всего лишь скромным работником культуры, проще говоря, не в оценочном, а в буквальном, строгом смысле – чиновником, но бесконечно любя Пушкина и русскую культуру, он замыслил вернуть имя поэта Москве. И перед ним стали открываться все двери» (*Непомятый В.* И даже смерть – признание бессмертья // Новая газета. – 2000. – 16 ноября). См. о нем также: *Шмидт С.* Памяти А. З. Крейна / Литература. – 2000. – 22-28 ноября; Рыцарь русской культуры. Воспоминания об Александре Зиновьевиче Крейне (1920-2000). – М., 2005.

Марков Константин Константинович (1905-1980) – географ, геоморфолог, академик АН СССР (1970). Номер телефона (С. 12, 27, 96, 327). См. в его неопубликованных целиком воспоминаниях: «С Анной Андреевной я познакомился неожиданно, зная, конечно, ее стихи и преклоняясь перед ней как перед великой русской поэтессой... К моему удивлению, Анна Андреевна отнеслась ко мне хорошо. Хотя чем же мог быть ей интересен человек, хотя и влюбленный в поэзию, но профессионально далекий от искусства. Знакомство состоялось в первые послевоенные годы, и Анна Андреевна не раз принимала меня в квартире писателя В. Ардова, в предоставленной ей маленькой, но уютной комнате. Она однажды даже почтила посещением мою

квартиру» (Природа. – 2005. – № 7. – С. 67).

Рубенс (Rubens) Питер Пауэл (1577-1640) – фламандский живописец. В дневнике путешествия 1964 г. в Вене: «Ира [Пунина] уходит смотреть Рубенса (Шубка)...» (С. 581) – портрет Елены Фурман в мехах (1630-е гг.) в Венском музее истории искусства. Ахматова переводила письма Рубенса, вышедшие в издательстве «Academia» в 1933 году, – этот перевод просматривал М. Л. Лозинский (С. 702) – ср.: «Ахматова сказала, что ее любовь к Риму родилась из писем художника Рубенса, написанных из Рима по-итальянски, и она с итальянского их переводила. Эту не слишком известную подробность я услышал из ее собственных уст за два года до публикации перевода в издании “Academia”» (*Ло Гамто Э. Мои встречи с Россией / Пер. с ит. К. Г. Гладыш, И. В. Дергачевой. – М., 1992. – С. 66*); ср. ее слова в передаче М. В. Алпатов и А. Г. Наймана: «Это – чудовище. Я перечитала все его письма и пришла к заключению, что он был шпионом. Я не совсем согласна с [В. Н.] Лазаревым. Зачем было так приглаживать биографию Рубенса?» (*Алпатов М. В. Жизнь искусствоведа // Панорама искусств. 7. – М., 1984. – С. 196*); «Я переводила его письма – оказалось, что он был двойным, если не тройным, агентом. Вот какие фигуры – шпионы, а не лавочники-туристы, щелкающие фотоаппаратом» (*Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой. – М., 1999. – С. 158*).

Рывина Елена Израилевна (1910-1985) – ленинградская поэтесса. В списке навестивших в больнице в 1961 году (С. 187).

Ее имя было сплетено с ахматовским в рецензии В. А. Александрова на ее сборники «Над моей Невою» (1939) и «Лирика» (1940):

«Если Рывина описывает осень:

Снова свет и тепло. Это дни на прощанье такие

Нам насмешливо летом для поздних сравнений даны, –
как здесь не вспомнить Ахматову:

И дивились люди: проходят сентябрьские сроки,

А куда подевались студёные, влажные дни?

<...> Влияние Ахматовой особенно заметно: это можно было бы показать на многих примерах. А тематика стихов Елены Рывиной – современная. <...> И совсем странно: рыбак, о котором, выходя из круга привычных ей персонажей, писала Ахматова (“Руки голы выше локтя”), несравненно более правдоподобен и убедителен, чем тот условный, стилизованный персонаж, который в стихотворении Елены Рывиной так говорит о себе:

Все ребята купили обнову

Для девчат чужестранный привет...

<...> Не кажется ли т. Рывиной, что достаточно, так сказать, слегка витаминизировать полюбившиеся ей литературные образцы, что такие “ахматовские” строчки:

И мне казался этот свет нелеп,

Бессмысленную ночь дневная эта...

достаточно перемежать заверениями вроде “снова найду” и такими словечками, как “знаменитый”, “мировой”, “в основном” – и из всего этого может получиться современная бодрая демократическая лирика? <...> Три строчки – несомненно “ахматовская” эмоция:

Сердце высохло, помутнело,

Словно выпита вся вода,

От тебя я бежать хотела...

Читая, сделайте здесь паузу, чтобы оценить последнюю строчку.

В комсомольские города.

У поэтов, которым подражает т. Рывина, не было такого ресурса. И как мы не можем представить себе этих поэтов бегущими в комсомольские города, так же трудно представить себе, что люди, всерьез думающие о комсомольских городах, могли бы так выражать свои эмоции.

<...> Вспоминал мои шутки и косы,

Только голоса вспомнить не мог...

<...> Мотив позаимствован и, как нам кажется, применен неуместно. В стихах Ахматовой это жалуемое “только” и эта тема “частичного запоминания” повторяются много раз.

Только руки тоскуют по ноше,

Только плач его слышу во сне.

“Это только дудочка из глины”. “И сердце только скорой смерти просит”. Дым “только стелется у ног...”. “И только совесть с каждым днем страшней...”. “А теперь только стонут слегка”. “А нынче только ветры...”. “Только б сон приснился пламенный...”. “Я только вздрогнула...”. “Нет, я вижу стену только...”. “Только ты, соловей безголовый...”. Увиделось, запомнилось что-нибудь одно; всего остального не видят, не слышат, не помнят. “Зачем угасла память...”. “Или из памяти вынул...”. “Из памяти твоей я вынул этот день...”. “Мне только взгляд один запомнился” – или (в другом стихотворении): только цветок в петлице. “Говоришь, что рук не видишь, рук моих и глаз”. Попробуйте восстановить по этим стихам образ “другого человека” – того, к которому обращены эти чувства; это невозможно, этот образ почти всегда ускользает; сохраняется “только” одна, отдельная черта – или совсем

ничего; тогда поэт остается наедине с собой и говорит о себе, своих глазах и руках, своей походке.

Почему это так получается? Вспомним то время и тот круг, в котором возникла эта поэзия. Какие люди окружали ахматовскую женщину? Они не только не ставили перед собой каких-нибудь общественных задач, но и от житейских забот и попечений были избавлены своим имущественным положением. В этой пустоте чувство превратилось в самоцель; думали, что оно может эту пустоту заполнить. К чему это приводило? Отделенное от всего широкого человеческого мира, замкнутое, узкое, само это чувство становилось внутренне опустошенным и искаженным. Если бы каждый из этих двоих был связан (работой, общественными задачами) с другими людьми, их личные отношения складывались бы по-другому; но так как в этом кругу таких общественных и жизненных связей нет, то и чувство этих людей друг к другу утрачивает человеческую ясность и простоту. Стена, отделявшая от “чужих”, вырастает и между этими двумя людьми.

Это – чувство “без рук и без глаз”. В те времена, в той среде, о которой мы говорим, были самодовольные и безмятежные литераторы, которым все это казалось естественным, комфортабельным, превосходным. Ахматова (в этом ее бесспорное преимущество перед такими литераторами) понимала, что настоящей радости здесь не найдешь. “Все мы бражники здесь, блудницы, как невесело вместе нам!” “Ведь здесь могила, как ты можешь еще дышать?” “Ведь где-то есть простая жизнь и свет, прозрачный, теплый, и веселый...”. Но она не спрашивала себя, почему все это так складывается, и из своей среды не выходила.

Вот почему подражать этому (подражать тому, что сама Ахматова называла “могилой”!) не нужно и нельзя. Это не “прием”, который можно перенести в другую эпоху, в другую жизнь, в другой общественный круг.

Человек, о котором пишет Елена Рывина, ехал в жестком вагоне и бегал на остановках за кипятком. Персонажи ахматовской лирики не ездили в жестких вагонах и за кипятком не бегали. Одного этого было бы достаточно, чтобы понять, насколько неуместны здесь “ахматовские” слова. Разумеется, дело не в кипятке и жестком вагоне; дело в том, что это совсем другой человек: у него – работа, общественная жизнь, жизненная полнота, которой не было у ахматовских персонажей.

Здесь даже скорбь и утрата переживаются по-другому. И никто не мог бы “вынуть из памяти” этого человека голос любимой девушки» (Александров В. Поэмы, стихи, песни // Литературное обозрение. – 1941. – № 10. – С. 21-23).

Ср.: «Лена Рывина, гимназистка до седых волос, черноглазая, искренняя, болезненная и до того нервная, что двух мыслей ей не связать» (Шварц Е. Живу беспокойно...: Из дневников. – Л., 1990. – С. 571).

См. о ней официальную справку: «Чл. КПСС с 1951. Окончила филол. фак. Ленингр. ун-та (1934). Была литературным сотрудником ленинградских газет и журналов. Во время Великой Отечественной войны – сотрудник газ. “На защиту Ленинграда”. С 1942 входила в группу писателей при Политуправлении Ленингр. фронта, которую возглавлял Н. С. Тихонов. Первые стихи напечатаны в 1931 в газ. “Смена” и “Комс. правда”. На ее тексты В. Соловьевым-Седым и М. Чулаки и др. композиторами создано много песен.

И. Двадцать песен. – Л., 1938; Над моей Невой. – Л., 1939; Лирика. – Л., 1940; Слово ленинградки. – Л., 1942; Стихи о любви. – Л., 1957; Стихи о Ленинграде. – Л., 1967; Избр. лирика, 1935-1970. – Л., 1971 и 1973» (Писатели Ленинграда: Библиографический справочник. 1934-1981. – Л., 1982. – С. 267-268). Участвовала вместе с Ахматовой в «Устном альманахе» в Ленинградском Доме писателей 19 июня 1944 (Воспоминания об Анне Ахматовой. – М., 1991. – С. 420).

Сборник «Стихи о любви» (Л., 1957) был подарен ею Ахматовой 21 августа 1957 г. (Музей Анны Ахматовой).

Рыкова Надежда Януарьевна (1901-1996) – поэтесса, переводчица. Записана под вопросом как посетительница на 12 января <?> 1965 г. (С. 505) и отмечен ее приход в Комарове 19 июля 1965 г. (С. 642).

Ее воспоминания о встречах с А. А.: Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. – Л., 1990. – С. 173-183.

Ср. запись беседы с нею в 1995 г.: «В 1944 году я по своей глупости, неосторожности и доверчивости попала на пять лет в лагерь. Забудьте о том, что кто-то за что-то попадал...<?> Тихонов был единственный, кто мог бы помочь мне, если бы захотел, но он никогда этого не делал, ни для кого» («Пусть вдали догорает кровавое пламя...») Записал А. Дмитренко // Вечерний Петербург. – 1995. – 13 февраля).

См. в предисловии «От автора»: «Я очень любила свою работу, хотя в условиях полной несвободы труд этот был очень нелегким. Дороже всего была мне моя деятельность в качестве поэта-переводчика. Я переводила французскую, испанскую, английскую лирику, старофранцузский эпос, стихотворную драматургию с тех же языков. Как почти все поэты-переводчики, я всю жизнь время от времени писала свои собственные стихи, писала немного и почти не печатала»

(Рыкова Н. Стихи прошедших лет. 1922-1988. – СПб., 1993. – С. 3). См. о ней официальную справку: «переводчик, литературовед, критик. Окончила фак. языкознания и материал. культуры Ленингр. ун-та (1925). Работала библиографом и библиотекарем в научных библиотеках (1930-1936), редактором в Гослитиздате (1936-1941). Первая публикация – перевод с итальянского кн. А. Виванти «По газетному объявлению» (1925). С 1928 публикует статьи о зарубежных писателях (Мольер, Л. Доде, Ш.-Л. Филипп, М. Пруст, А. Франс, Р. Роллан и др.). Перевела многие произведения названных авторов, а также стихи В. Гюго, трагедии Корнеля “Гораций” и Расина “Береника”, роман Ш. де Лакло “Опасные связи”, “Гусли” и “Театр Клары Газуль” П. Мериме, “Возрожденный городок” Ж. Ромэна, “Король Иоанн” Шекспира, “История Флоренции” Маккиавелли, роман Л. Пиранделло “Старые и молодые” (в соавт. с Г. Рубцовой), “Ноа-Ноа” П. Гогена и др. Ряд ее статей и рецензий посвящен советским писателям. Подготовила сб. “Западноевропейская лирика” (1974).

I. Современная французская литература. – М.; Л., 1939; Адриенна Лекуврер. – Л., 1967» (Писатели Ленинграда: Биобиблиографический справочник. 1934-1981. – Л., 1982. – С. 268).

Скукалек (Skukalek) Рудольф (1931-2008) – словацкий поэт, переводчик, литературовед, автор послесловия «Козырная дама русской поэзии» в братиславском издании книги Ахматовой 1964 года «Любленный дневник» (С. 348, 435, 474, 609, 638, 699). Выписки из этой статьи в русском переводе сохранились в бумагах Ахматовой (ОР РНБ. Ф. 1073. № 1834), например:

«В своей автобиографии Анна Ахматова забыла упомянуть об одном значительном факте своей жизни, подробно известном читателям в Советском Союзе. Эта лирическая поэтесса находилась в числе тех художников и интеллектуалов, которые пострадали в тяжелые годы сталинской политики. В инквизиторском выступлении Жданова мы встретились с именем Анны Ахматовой и с именем Михаила Зощенко... Одновременно с ними были осуждены такие имена, как Стейнбек, Кафка, Сартр, Хемингуэй и другие. А вместо этого массовыми тиражами выпускались “произведения” лауреатов, стиль и мировоззрение которых оставались на уровне программных пропагандистов. <...> Ее поэтика росла в контакте с мировым мышлением и была связана с тем лучшим, чего достиг дух русского народа в прошлом. Ее голос, живой и звонкий, способен фиксировать тончайшие движения человеческой души...».

После событий 1968 года Р. Скукалек эмигрировал в Германию.

Софинский Всеволод Николаевич (1924-2008) – советник по культуре посольства СССР в Лондоне в 1965 г. «Кому дать книгу (“Бег...”)” через Международн<ый> ком<итет>» (С. 680). Член Правления Ассоциации дипломатических работников РФ, член Правления Российской ассоциации содействия ООН, Чрезвычайный и Полномочный Посол. По утверждениям западных источников – офицер разведки. Посол в Новой Зеландии с 1979 г., выслан оттуда в 1982 г.

Ср.: «Дважды за время пребывания в Великобритании А. Г. Каминскую вызывал к себе культурный атташе советского посольства. Он желал знать, что и как происходит, потому что Ахматова совершенно не хотела иметь контактов с официальными советскими властями в Лондоне. И те почти ничего не знали о том, как она проводит время в Англии. Всякий раз перед поездкой в посольство Аня советовалась с Питером: они вместе намечали, что и как там надо говорить» (*Кудрова И. Русские встречи Питера Нормана.* – СПб., 1999. – С. 58).

См. запись беседы Татьяны Бек с ним 19 апреля 2004 г.: *Тименчик Р. Анна Ахматова в 1960-е годы.* – М.; Toronto, 2005. – С. 687-688. Ср. другие фрагменты беседы и комментарии Т. А. Бек: «“Когда Ахматова приезжала, я, как ни странно, оставался очень стеснительным и робким. И вообще, в присутствии посла говорил он, а не я. Я больше общался с ее сопровождающей. Да, забыл ее имя-отчество. Мне тут недавно передали, что по телевидению был фильм об Ахматовой и что там сказали, что на перроне их встречал я <...> Когда они были в Лондоне (собственно – один день, потом они поехали в Оксфорд получать мантию), то оттепель уже кончалась... Она кончилась со смертью Хрущева, но он и сам, еще будучи у власти, начал ее сворачивать... Позорный разгром художников...»

А эта Пунина, по моим сведениям, потом защитила докторскую. Вот с нею я больше общался, чем с Ахматовой. Вечером в гостиницу заезжал, в машину сажал, ездили по пабам. Пили, наверное, джин... Или виски... (*Раздумчиво и ностальгично*). Анну Андреевну мы поместили в очень хорошую гостиницу. Названия теперь не помню, но в ней позднее жил Косыгин, когда он в Англию приезжал. Она вечером осталась в гостинице и там сидела, а мы с молодой гуляли...

Мне кажется, англичане ее сделали почетным членом лет за 10 до этого... Все это (*с самоиронией*) – при нас, при большевиках...

На другой день она поехала в Оксфорд. Стала Почетным членом... Да, вы знаете, что Нобелевскую премию это я Шолохову сделал?” <...>

Но – что характерно, – когда я его “ненароком” спросила, не

встречалась ли Ахматова с кем-либо в Лондоне или в Оксфорде помимо них самих, он вдруг мгновенно мобилизовался и совершенно профессионально отчеканил:

“Наверное, встречалась, но нас это совсем не интересовало...”»
(*Тименчик Р.* Несколько писем Тани Бек // Татьяна Бек. Она и о ней: Стихи, беседы, эссе. Воспоминания о Т. Бек. – М., 2005. – С. 723-726).

Сборник «Бег времени» послан ему не был.

Фелипе (Felipe) Камино Леон (1884-1968) – испанский поэт, с 1938 года жил в добровольном изгнании в Мексике (С. 594, 602). Ахматова примеряла его «Дознание» («И кто-то приказал мне: “Говори, Припомни все...”») в качестве эпиграфа (С. 584), например, к стихотворению «Кому и когда говорила...» (С. 717). В письме к Иосифу Бродскому от 15 февраля 1965 г.: «Я умираю от черной зависти. Прочтите “Ин<остранную> лит<ературу>” № 12 – “Дознание” Леона Фелипе... [Я от э] Там я завидую каждому слову, каждой интонации. Каков старик. И каков переводчик. Я еще таких не видывала. <...> Стихи на смерть Элиота, м. б., не хуже, но я почему-то не завидую. Наоборот – мне даже светло от мысли, что они существуют» (С. 588).

Стихотворение «Дознание» («Interrogatorio») вошло в подборку, переведенную Анатолием Гелескулом:

...И кто-то приказал мне: – Говори!
Припомни все. Припомни, что ты видел.
– Не знаю. Это было в темноте.
Толкают... Чьи-то локти и колени...
И непонятно – держат или валят.
Все происходит в темноте...
– Потом?
Рассказывай!
– ...Выходим из пролома
навстречу снам... И медленно крадемся
притихшими задворками кошмаров...
– Ты видел их? Какими они были?
– Не знаю... Словно траурные реки
в султанах черной пены... и плюмажах.
Нет, черные кладбищенские кони,
бегущие, бегущие с рыданьем...
– Рыданьем ли? Рыданьем или ржаньем?
– Кто знает... И вбегающие в море...
Одно я знаю точно – все кошмары

приводят к морю.

– К морю?

– К огромной раковине в горьких отголосках,
где эхо выкликает имена –
и все поочередно исчезают.

И ты идешь один... из тени в сон.

от сна – к рыданью,

из рыданья – в эхо...

И остается эхо.

– Лишь оно?

– Мне показалось: мир – одно лишь эхо,
а человек – какой-то всхлип...

– И все?

И это все? Какой-то всхлип – и только?

– В конце уже я слышал только всхлип.

– Но всхлип ли это был? Откуда шел он?

Быть может, это были пузыри?

Толчок трясины? Ветер над трясинной?

– Не знаю... Все свершалось в темноте!

Подборка предварялась заметкой переводчика:

«Его называют “Leon, honra de Espana” – по-русски это “честь, совесть Испании”. Сам он уже на пороге шестидесятилетия сказал о себе просто и гордо: “Я не владею ничем. Я – никто. Я – только голос, который звучит на дорогах и становится ветром, и глаза, глядящие на мир без тени страха”. У Леона Фелипе трудно забываемое лицо, но когда мысленно представляешь его, прежде всего возникает не лоб, не средневековая борода, теперь уже седая, а его глаза, смелые и по-детски наивные, глаза состарившегося Дон Кихота. Говоря о нем, вспоминают пророков, но, пожалуй, он больше похож на кастильского крестьянина с его сдержанной силой и достоинством.

Леон Фелипе – старейший испанский поэт. Почти ровесник Хуана Района Хименеса, он на девять лет моложе Мачадо, на четырнадцать лет старше Лорки, чьи имена уже стали легендарными. В испанской поэзии, пережившей в первой трети двадцатого века редкий и удивительный расцвет, подобный которому был только в России, Леон Фелипе занимает свое место, особое и прочное. Рядом с кристальной лирикой Хименеса, непостижимой простотой Мачадо, таинственной и нерукотворной поэзией Лорки, в щедром и звонком мире испанских стихов поэзия Фелипе подобна накаленной солнцем прямой дороге, мощенной простыми, угловатыми и вескими словами. Начиная от

первой юношеской строки, вся поэзия Фелипе – это одно непрерывное стихотворение, более чем полувековой монолог, в котором звучит простой и строгий пафос – изначальная музыка кастильской речи.

Леон Фелипе – поэт широкой и свободной манеры. Собственно, он не пишет стихов в привычном значении слова; его поэтические сборники – это монументальные композиции, подобные стенной росписи, где самостоятельные стихотворные куски перемежаются с прозаическими отступлениями, философскими набросками и ораторской речью. Фелипе считает, что материалом поэмы могут быть “все легко воспламеняющиеся вещества, включая прозу”. Это поэзия, рассчитанная на произнесение, на аудиторию. Она графична и бесцветна; точнее, это поэзия двух цветов – черного и алого. Свет, солнце, революция, справедливость; тьма, фашизм, рабство, смерть – вот два контрастных ряда его символов. Ораторская поэзия – самый незащищенный участок литературы, здесь постоянно подстерегает опасность риторики – мгновенное возмездие за малейшую внутреннюю фальшь. Леон Фелипе не умеет фальшивить. “Нет большего преступления, чем то, которое совершено против правды, – сказал он в одной из речей, – Правда слишком дорого обходится!” Поэтому даже в своих речах он – поэт, поэтому его декламационная поэзия всегда остается поэзией, и поэзией трагической. С годами она стала еще трагичнее. Так сложилась испанская история. Поэзия Фелипе – ее свидетельство, она верна духу этой истории, и потому трагизм ее – это трагизм борьбы, не отчаяния.

<...> Поэзию Фелипе, простую и точную, нет необходимости комментировать. Вот несколько отрывков из его прозаических поэм, похожих на речи трибуна, и его речей, похожих на поэмы. Они скажут гораздо больше и лучше о Леоне Фелипе – этом бродячем герольде поэзии и справедливости.

“... Поэзия для меня – лишь система световых сигналов. Костры, которые мы зажигаем здесь, внизу, среди тьмы и тьмы, чтобы кто-то нас видел, чтобы нас не забыли...”

И пусть никто не говорит – это старо и провинциально, а вот то – ново и иностранно: ибо всегда был один и только один способ создавать стихи – способ Прометея...

Такова моя эстетика – эстетика корабля, блуждающего в тумане. Сегодня, как никогда, поэзия для меня – организованное и организующее пламя, знак, зов и зарево бедствия...

Поэт – не тот, кто ловко играет маленькими словесными метафорами, но тот, кого пробудившийся прометеев дух ставит зачинателем великих метафор – социальных, человеческих, исторических, меж-

звездных. Дон Кихот – поэт этого класса. И он отличается от заурядных поэтов мира тем, что хочет писать свои стихи не острием пера, но острием копыя... Там, где присутствует фантазия, неизбежно возникает воля. И метафора поэтическая вливается тогда в великую метафору социальную...

Дон Кихот – это прометеев поэт, который вышел из своей летописи и вошел в Историю, сотворенный из символа и плоти, шутовски наряженный и взывающий на всех дорогах мира: “Справедливость, справедливость, справедливость!”...

Торгаши, филистеры, предатели, мещане! У испанцев завтрашнего дня не хватит для вас слюны... И солнце Испании не будет завтра светить вам, ибо солнце Испании – слушайте хорошенько! – на сей раз либо взойдет, чтобы осветить землю справедливости и человеческого достоинства, где вам не будет места, либо не взойдет уже ни для кого.

Я знаю это лучше, чем вы. Вы лучше меня умеете продавать галстуки, надувать туристов и эксплуатировать рабочих, но я лучше вас умею слышать пульс Испании – лучше, чем кто-либо. Такова моя профессия – слышать сокровенное биение сердец людей, народов и звезд.

Впрочем, нет. Это не профессия. Это – счастье...»

Ср.: «Вы читали? Великолепные стихи. Нельзя ли достать на испанском языке? Леон Фелипе сейчас в Мексике. Я бы хотела написать старику. – Анна Андреевна улыбается. – Он старше меня на пять лет» (*Готхарт Н.* Двенадцать встреч с Анной Ахматовой // Вопросы литературы. – 1997. – № 2. – С. 298); «“Считается, что в поэзии двадцатого века испанцы – боги, а русские – полубоги, слишком много у нас самоубийц”, – сказала она в день, когда прочла “Дознание” Леона Фелипе. (Непосредственная реакция была: “Каков старик!” – и: “Завидую, что не я”, и восхищение переводом Гелескула)» (*Найман А. Г.* Рассказы о Анне Ахматовой. – М., 1999. – С. 42); «Это я должна была написать, – с силой, даже досадой сказала мне Анна Андреевна» (*Герштейн Э. Г.* Мемуары. – СПб., 1998. – С. 460).

Фиш Геннадий Семенович (1903-1971) – поэт, писатель. Визит 15 декабря 1963 г. (С. 415).

Ср. записи в его дневниках 1921-1923 гг.:

«Какой ты ласковый, какой печальный,
Как хорошо бывало мне с тобой.
Уже четвертый час. В уютной спальней
Я слушаю часов старинный бой...»

<...> Если местами в этом стихе техника приближается к ахматовской, то совершенно нет ее внутреннего глубокого содержания. У нее нельзя ни выкинуть, ни вставить ни одного слова и слога, ни переставить. У меня можно изменять, переставлять и выделять всевозможные фокусы»; «Сейчас прочел “Anno Domini” Ахматовой. Какая замечательная книга! Ахматова большой, невероятно большой поэт, и как-то странно, когда встречаешь ее на улицах. Стройная, строгая проходит она и, кажется, принадлежит не нам, но ушедшим, прошлым дням, но ведь она еще не старая – 35 лет... Люблю я Ахматову». В 1921 г., увидев Ахматову впервые на литературном вечере, написал обращение к ней:

Сохранить бы в памяти дольше

Облик ее чеканный,

Я на званом балу не больше,

Как гость незваный...

(Жак Л. Геннадий Фиш. – М., 1976. – С. 42-43).

См. также: *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. – М.; Toronto, 2005. – С. 636-637.

Форд (Ford) Роберт Артур Дуглас (1915-1998) – канадский дипломат, поэт, переводчик. Посол Канады в СССР (1964-1980), автор книги «Moscow Literary Memoir. Among the Great Artists of Russia. From 1946 to 1980» (Toronto; Buffalo; London, 1995). Помета к автобиографии: «Канада – 1965» (С. 510). Ср. запись разговора с Ахматовой, сделанную М. В. Латманисовым:

«13 декабря канадское радио сообщало на русском языке, что подготавливается сборник ваших стихотворений на английском языке и что переводы для этого сборника подготавливает посол Канады в Москве.

А. – Это я слышала. Это очень интересно. Может быть, этого канадца мне и представляли на приеме в посольстве. Наш посол Кузнецов (?) мне представлял многих из дипломатического корпуса, возможно, что и этот был там.

Я. – Но это переводит посол Канады в Москве.

А. – Да. Но там было очень много разных дипломатов из разных стран.

Я. – Интересно, что подготовкой сборника занимается посол.

А. – Ну, в этом ничего удивительного нет, дипломаты часто занимаются литературоведением, интересуются литературой, поэзией» (*Латманисов М. В.* Разговоры с Ахматовой. Предисл., публ. и примеч. А. Г. Терехова // Русская литература. – 1989. – № 3. – С. 87).

Харин Иван Николаевич (1860-?) – генерал-майор, муж владелицы (с 1914 года) дома на Моховой, 36 (а ранее – и сам жилец этого дома), где с осени 1919 года размещалось издательство «Всемирная литература» (другая владелица – герцогиня Н. А. Сассо-Руффо). Помета «дом генерала Харина» (С. 225) при чтении книги Николая Оцуца «Дневник в стихах» (Париж, 1950. – С. 78). Ср.:

Дом издательства на Моховой,

Дом (еще недавно) герцогини,

Дом «Литературы Мировой»,

Дом, пожалуй, Горького отныне...

(*Оцун Н.* Океан времени: Стихотворения. Дневник в стихах.

Статьи и воспоминания о писателях. – СПб.; Дюссельдорф, 1993. – С. 247).

См. о «герцогинях»: *Иванова Е. В.* «Место действия – будуар герцогини» // Шахматовский вестник. Вып. 9. – М., 2008.

Целков Олег Николаевич (р. 1934) – художник. Номер телефона (С. 331). См. рассказ Анатолия Наймана: «...она сказала: “Хочу видеть вашего Целкова”. С Олегом Целковым я дружил с юности, с Ленинграда, и мы часто виделись в Москве. Я привез Ахматову в его комнату в Тушине, служившую также мастерской. Он поставил стул у стены, усадил ее и стал холст за холстом, с промежутком в минуту-две, прислонять к противоположной стене. Мне показалось, что она ожидала увидеть что-то более поверхностное, менее серьезное и талантливое. Когда я рассказал ей о коллажах на выставке поп-арта, ставшего тогда последним криком моды, она беззвучно пошевелила губами, считая, и произнесла: “Пятый раз на моей памяти”, – возможно, к чему-то подобному она приготовилась и сейчас. Показывая картины, Целков болтал со мной, а она изредка роняла легкие светские реплики, на которые он, делая паузу в нашем разговоре, улыбался. Когда появился “Групповой портрет с агавами”, она спросила: “Это какие цветы?” Он немедленно ответил: “Такие же, какие и люди”. Она внимательно посмотрела на него, он на нее, потом мы попили чай и уехали. Через несколько дней она сказала: “Поблагодарите вашего друга еще раз”» (*Найман А. Г.* Рассказы о Анне Ахматовой. – М., 1999. – С. 243-244); ср. рассказ художника: «Легенда, созданная Найманом, скромнее, чем я ее помню. <...> Толя Найман работал у Ахматовой секретарем. И он сказал, что хотел бы привести ко мне Ахматову, показать мои работы. Она приехала сама ко мне в Тушино, ее вели под руки, с одной стороны жена Ардова, с другой

стороны – Толя. У меня был второй этаж, она с трудом забралась, но была, что интересно, совершенно живая, с подвижным лицом и подвижными глазами. А картин у меня было мало, может быть, всего штук пять, первых. Был очень жаркий летний день, по-моему, а я перед этим грешным делом напился и к ее приезду, разморенный жутким июльским солнцем, заснул. И меня с трудом разбудил звонок. В общем, когда она вошла, я чувствовал себя в том состоянии, которое очень хорошо знакомо русским мужикам, когда им нужно похмелиться немедленно. Поэтому я посадил их, поставил картины и сказал: “Одну минутку, я сейчас”. Помчался в магазин и купил, тогда продавался такой портвейн за рубль десять, что ли. Я принес эту бутылочку, поставил всем стаканы и сказал: “Давайте выпьем”. На что Толя Найман (вообще не любитель выпить) сказал, что очень жарко, жена Ардова – что она не пьет, и одна Анна Андреевна с какой-то удивительной гусарской веселостью сказала: “Пожалуй, почему бы и нет?” Я налил себе и ей, мы чокнулись, выпили, и она таким своим незабываемым голосом сказала: “Хорошее вино” (этот портвейн за рубль). У меня были “Люди с цветами”, и люди мной изобретенные, и цветы. Она спросила: “А какой породы эти цветы?”, на что я ей ответил: “Той же самой породы, что и люди”, – что ей очень понравилось. Она сказала, это очень любопытно, что можно, оказывается, быть изобретателем и цветов, и людей» (*Кольцов Д.* Реконструкция легенды // Литературная газета. – 1998. – 11 ноября).

Ср. суммарную характеристику его творчества: «Сюжеты его хорошо известны: он изображал огромных, как бы надутых воздухом изнутри идиотов с маленькими разрезами-щелями глаз и рта. В замысле это было как бы изображение нашей действительности. В те годы была любимая тема – разделение на умных и дураков; везде пели Галича, Окуджаву, и о том, как плохо быть умным и как хорошо – дураком, и все слушали в слезах и печально кивали головами: да-да, вот так, вот именно. Каждый считал, что это о нем. Так вот, картины Целкова казались на эту тему, они описывают “окружающих нас хамов и идиотов”, а мы – в щелях запрятанная интеллигенция – страдаем от них. Сюжеты он брал напрокат из “классического” репертуара: это и тайная вечеря, и едоки арбуза, групповые, двойные портреты и автопортреты, натюрморты с агавами» (*Кабаков И.* 60-ые – 70-ые... Записки о неофициальной жизни в Москве. – Wien, 1999. – С. 176); ср.: «... свиное соевое советские бюрократы на плакатно-сатирических картинах Олега Целкова» (*Британишский В.* Похищение Прозерпины Плутоном // Нева. – 2003. – № 2. – С. 193); ср. по поводу подобных интерпретаций мнение самого художника: «Я стянул с человека его

лицо, созданное “по образу и подобию”, и под тем, что в действительности оказалось маской, я вдруг увидел истинный облик. Советский персонаж, конечно, оказал свое влияние, но в целом это извечный человек, каким он был, есть и будет всегда. В своей невероятно огромной, поголовной массе он несет такие черты. Я первый написал подлинного человека – до сих пор ему льстили. Пока он сыт, он готов накормить ближнего, но стоит оголодать – тут же забывает, что учился когда-то в университетах. Почитайте “Колымские рассказы” Шаламова, посмотрите советскую и фашистскую кинохронику: это не каменный век, не дебри Амазонки, а самый центр христианской цивилизации XX века. За редчайшими исключениями, которые я не беру в расчет, человек способен молниеносно терять свой наносный облик. Есть и выдающиеся личности, похожие на людей, но они – выродки, если смотреть трезво» (*Якунина Е.* Портрет лица без маски: О своем творчестве говорит Олег Целков // Русская мысль. – 2002. – 13 июня).

Чен (Chen) Джек (1908-1995) – англо-китайский график и журналист, живший в Китае и Советском Союзе (в конце 1920-х – середине 1930-х гг.), автор книги «Soviet art and artists» (London, 1944). В 1946 году во время поездки в Китай по просьбе Мао-Цзе дуна помогал налаживать международные связи агентству Синьхуа. Он упоминал Ахматову в своем докладе в Шанхае в 1946 году (С. 69), о чем Ахматова могла знать от Н. И. Ильиной.

Его автобиографию см.: Британский союзник. – 1946. – 7 июля.

Чудакова Вера Васильевна – вдова академика Е. А. Чудакова, теоретика автомобилестроения (1890-1953). Номер телефона, записанный в санатории в Болшеве в 1958 г. (С. 23). В списке дел на 8 мая 1958 г.: «Чудакова (!?)» (С. 27).

Предположительно о ней идет речь в рассказе Ахматовой о даме, с которой Ахматова подружилась в Болшеве, ходила гулять и читала ей стихи (*Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. 1952-1962. – М., 1997. – С. 278).

Ее письмо к Ахматовой: ОР РНБ. Ф. 1073. № 1047.

Шадрин Алексей Матвеевич (1911-1983) – поэт, переводчик. Упомянут как друг Т. Б. Казанской (С. 595) – возможно поэтому, что именно он обозначен рядом с нею в списке ленинградцев, «[к]ому дать R<equiem>» (С. 333). См. об обстоятельствах его заключения в 1938-40 и 1945-53 гг.: *Күзмин М. А.* Дневник 1934 года / Сост., подгот. текста, вступ.

ст., коммент. Г. А. Морева. – СПб., 1998. – С. 381; *Сильман Т., Адмони В.* Мы вспоминаем: Роман. – СПб., 1993. – С. 298. См. о нем, «ультравоспитанном, по стереотипу церемонной вежливости, собеседнике тончайшем», а также цитаты из его стихов: *Цветаева А.* Неисчерпаемое. – М., 1992. – С. 108-117; в 1932 г. входил в кружок ШПРОТ (А. М. Шадрин, С. В. Петров, С. Б. Рудаков, Д. Д. Обломиевский, Б. Б. Томашевский), основанный для разработки методологии литературоведения (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. – СПб., 1997. – С. 105-106). См. о нем справку Е. В. Витковского: «Известен прежде всего как переводчик прозы – романа Мэтьюрина “Мельмот-скиталец”, а также Вальтера Скотта, Шекспира, Киплинга и многих других авторов; специалист в области романской и германской филологии. С 1931 занимался педагогической деятельностью в вузах Ленинграда. Репрессирован, после освобождения вернулся в Ленинград. С 1956 занимался исключительно литературой: переводами художественной литературы с французского, английского, немецкого, итальянского, испанского, португальского, шведского языков; переводил Ги де Мопассана, Анатоля Франса, Стендаля, Бальзака, Эмиля Золя и т. д. В 1967 году в “Литературных памятниках” вышел полный перевод “Гептамерона” Маргариты Наваррской. Поэтическими переводами занимался всю жизнь; значительная часть его работ не напечатана» (<http://www.vekperevoda.com/1900/ashadrin.htm>).

Шамурин Евгений Иванович (1889-1962) – библиограф, критик, составитель совместно с И. С. Ежовым антологии «Русская поэзия XX века» (М., 1925), куда вошло 32 стихотворения Ахматовой (С. 187). Поскольку известно, что Ахматова сообщала для антологии сведения о Гумилеве (Николай Гумилев. Исследования и материалы. – СПб., 1994. – С. 528), возможно, что и подборка составлена по ее указаниям. Во вступительной статье «Основные течения в русской дореволюционной поэзии XX века» Е. И. Шамурин писал:

«Особо следует выделить среди акмеистов А. Ахматову и О. Мандельштама.

Первая внутренне и внешне мало связана с акмеизмом. За исключением “Рыбака” и еще нескольких стихотворений в ее творчестве нет чисто акмеистических черт. Вещественную предметность окружающего ее мира она использует лишь как средство, как фон и орудие для выявления своих личных, лирических переживаний. Ее лирика уже настоящий поворот к “пушкинизму”...» (с. XXVI); «Значительно ближе к Пушкину [чем поэзия М. А. Кузмина] по духу и поэтическим

приемам, несмотря на романтизм ее настроения и ограниченность ее тем, поэзия Анны Ахматовой» (с. XXXIV).

Ср. в рецензии Н. В. Яковлева на эту антологию: «Надо ли говорить, что поэтам Александровскому, Кириллову, Малашкину, Гастеву, Филипченко и Обрадовичу отведено больше места, чем Блоку, Кузмину и Ахматовой?» (Руль. – Берлин, 1927. – 26 января).

В предисловии П. И. Лебедева-Полянского к этой антологии сообщалось: «Против символизма выступили акмеисты и футуристы. Выдающимся представителем первых была А. Ахматова, вторых – В. Маяковский. <...> Акмеистам не чужды социальные вопросы, но поскольку они не могли порвать резко с символизмом, их нужно рассматривать как дальнейший этап в развитии символизма, этап, обусловленный революцией 1905 года, требующей от буржуазной интеллигенции известного приспособления к жизни. Когда улеглась революционная буря, а страна покрылась лесом виселиц, буржуазная интеллигенция успокоилась, принялась за устройство личных дел. Кто пошел учиться, кто начал служить, брюзжать на революцию и т. п. Конкретно-деловой характер акмеизма с налетом мистицизма, присущего “черной полосе”, как нельзя больше выражал настроение тогдашней буржуазной интеллигенции. Сейчас это течение сошло на нет, его представители хотя и живы, но уже успели реформироваться, поскольку по ним ударила пролетарская революция 1917 года» (с. XXII-XXIII; Лебедев Павел Иванович (псевд. Валерьян Полянский; 1881-1948) – старый большевик, главный редактор «Литературной энциклопедии»).

С Е. И. Шамуриным Ахматова встречалась в 1927 г. в Кисловодске (*Лукницкий П. Н.* Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926-1927. – Париж; М., 1997. – С. 281).

Шошин Владислав Андреевич (1930-2008) – поэт, критик. В материалах к библиографии (С. 530) его статья «“...и содрогнешься, стихом пронзенный” (К двадцатилетию прорыва блокады)»: «Не чувствовали себя оторванными от Ленинграда и те ленинградцы, которые не смогли непосредственно участвовать в его борьбе. Анна Ахматова писала:

Разлучение наше мнимо –
Я с тобою неразлучима –
Тень моя на стенах твоих.

В летописи ленинградской блокады останутся стихи Анны Ахматовой “Мужество”, “Наступление”, “Статуя “Ночь” в Летнем саду”. Трагизмом и верой пронизаны ее стихи “памяти моего соседа,

ленинградского мальчика» (Нева. – 1963. – № 1. – С. 177).

См. о нем официальную справку: «Поэт, критик, литературовед. Д-р филол. наук. Окончил филол. фак. Ленингр. ун-та (1953). В 1956-1969 – научный сотрудник ИРЛИ, в 1979 – зав. отделом и член редколлегии журн. “Аврора”. С 1979 вновь работает в ИРЛИ. Печататься начал в 1951. Область научн. интересов – русская советская поэзия, литература народов СССР.

И. Песни в пути: Стихи. – Л., 1955; Солнце в серебристых тополях: Стихи. – Л., 1959; Николай Тихонов. – М.; Л., 1960; Героям-тихоокеанцам: Стихи. – Владивосток, 1962. – В соавт. с В. Ивановым; Первый гром: Стихи. – М., 1962; Поэт Александр Прокофьев. – Л., 1965; Четыре стороны света: Стихи. – Л., 1965; Поэт и мир: О творч. индивидуальности в сов. поэзии. – М.; Л., 1966; Гордый мир: Очерк творчества Н. С. Тихонова. – М.; Л., 1966; Развернутым фронтом: Стихи. – М., 1967; Избр. лирика. – М., 1967; Летопись дружбы: К проблеме интернационализма в сов. лит. – Л., 1971; К проблеме межнациональных литературных отношений. – М., 1972; Век рождения. – Л., 1972; Снегириная заря: Стихи. – 1973; Вороний камень: Стихи. – М., 1975; Тропой весенних журавлей: Стихи. – М., 1975; Поэт романтического подвига: Очерк творчества Н. С. Тихонова. – Л., 1976; То же. – 2-е, расшир. изд. – Л., 1978; Михаил Дудин. – Ярославль, 1976; Литература народов СССР: Пособие для учителя. – М., 1977; Открытие мая: Стихи. – М., 1977; Стихотворения. – Л., 1979; Вставайте на рассвете!: Стихи. – М., 1980» (Писатели Ленинграда: Библиографический справочник. 1934-1981. – Л., 1982. – С. 343-344).

Штаммлер (Stammler) Хейнрих Андрей (1912-2006) – немецкий (впоследствии – американский) славист, автор заметки об Ахматовой (Lexicon der Weltliteratur im 20 Jahrhundert. Bd. 1. – Freiburg, 1960. – S. 785-786). «Вот какой упрек можно сделать даже самому пристойному из них – Штаммлеру.⁺ Он отводит мне одно десятилетие (1912-1922), и я оказываюсь современницей Блока и Гумилева, т. е. на поколение старше Мандельштама (+1938) и М. Цветаевой (+1941). Он не догадывается, что и Пост<ановления> 46 г. не могло быть, если бы мои стихи не были связаны с текущей поэзией, если бы меня не так приняла Москва в апр<еле> 1946 г. С какими-то неопределенными призраками прошлого никто у нас *так* не борется.

⁺ Он указывает как лит<ературу> о нас книгу Страховского, очевидно, еще не разоблаченную» (С. 147).

Имеются в виду следующие места заметки Х. Штаммлера:

«Некоторое время в период второй мировой войны на нее смотрели как на пророка неодолимой воли русского народа к жизни и самозащите. В конце концов, однако, ее мировоззрение и ее поэзия не могли приспособиться к коммунистической культурной политике, и в 1946 г. постановление ЦК ВКПб осудило ее поэзию <...> Из всех представителей современной русской поэзии именно у Ахматовой, несмотря на ее привязанность к петербургскому литературному миру 1912-1922 гг., наследие Пушкина, с его романтической, возбудимой чувствительностью, облеченной в классически простую форму, продолжает существовать самым впечатляющим образом». Ср. перевод этой заметки в бумагах Ахматовой (ОР РНБ. Ф. 1073. № 1796).

Эрик Лилия Николаевна (р. 1933) – преподавательница литературы в Ленинграде – Санкт-Петербурге. Запись адреса ее рукой (С. 332); «Кто у меня был в больнице» (С. 187). Познакомилась с Ахматовой в 1961 году в больнице им. В. И. Ленина, где навещала подругу. О больничных беседах рассказала в своих воспоминаниях. См. цитату в кн.: *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. – М.; Toronto, 2005. – С. 520-521. Ср. продолжение: «После того, как Анну Андреевну выписали из больницы, я по ее приглашению стала приходить к ней домой – в последнюю ее квартиру на улице Ленина. Она встречала меня величественно и очень милостиво. На ней было широкое темно-фиолетовое платье (к старости она стала грузной), иногда бусы, иногда шаль на плечах. Я писала под ее диктовку – она работала тогда над “Поэмой без героя” и статьями о Пушкине, отвечала на письма читателей, – а Ахматова ставила внизу свое знаменитое большое *A*, перечеркнутое волнистой линией.

Но больше всего я любила минуты, когда Анна Андреевна усаживалась в кресло и низким, глубоким голосом неторопливо рассказывала о былом. Особенно много Ахматова работала (а я записывала) летом 1962 года, когда я жила с ней в ее “будке” – на даче в Комарово» (Alma Mater. – 1996. – № 5).

В недавнем интервью она отвечала:

«Кор<респондент>: Лилия Николаевна, как получилось, что вы стали личным секретарем поэтессы?

Л. Н.: Личный секретарь – это не совсем верно. Просто стала помогать ей, особенно когда выходил ее сборник “Бег времени”, отвечала на письма читателей. Потом, в 62-ом году, у меня родилась дочь, и мою работу у Анны Андреевны пришлось прекратить. Ахматова даже захотела быть крестной матерью, но в те времена приходилось

действовать осторожно, и Анна Андреевна не приняла участия в крестинах, хотя после обряда пожелала считаться крестной моей дочери.

Кор.: Работать с письмами поклонников наверно очень интересно, но сталкивались ли вы с противниками творчества Анны Андреевны?

Л. Н.: Да, приходилось. Временами было совсем непросто. Не поверите: однажды меня вызвали в Комитет Государственной Безопасности. Там мне предложили стать осведомителем – передавать разговоры и переписку поэтессы. Мне намекнули на то, что если я откажусь, вероятно, сразу расстанусь со своей работой в школе. Я ни в коем случае не соглашалась. Пришлось даже писать объяснительную записку, почему я отказываюсь быть “работником идеологического фронта” – так это называлось. В течение некоторого времени я ждала наказания, но оно не последовало. Меня оставили в покое, чему я была, по правде сказать, удивлена.

Кор.: Много об облике и характере Анны Андреевны можно почерпнуть из мемуаров ее современников. Какие черточки стали родными лично для вас?

Л. Н.: Что и говорить – королева! Облик ее всегда вызывал благоговение. К старости Ахматова держалась величественно и милостиво, носила широкое платье и шаль. Как-то сказала: “Люблю шали. Можно накинуть на любое рубище, и все будет хорошо”. Я записывала ее необычные фразы и шутки. Она умела шутить, несмотря на свою непростую жизнь.

Когда в 1966 ее не стало, прощаться с ней пришли даже светские дамы, кто-то говорил: “Какая красивая!”. Она была действительно красива даже в старости, особенно ее знаменитый профиль, знакомый всем...

Кор.: Помните ли вы еще что-нибудь сказанное Анной Андреевной?

Л. Н.: Да, например, о розе – необыкновенные слова. Да что слова! Слова со временем забываются, а Анну Андреевну не забыть.

“Знаете, мне подарили розы – пять! Четыре вели себя обыкновенно: сразу увяли. Но что выделяла пятая, непостижимо для ума. Светилась ночью – только что по комнате не летала. Вела себя удивительно! Мы с ней подружились» (<http://green-snail.narod.ru/essay.html>).

Юнгер Вольдемар Александрович (1883-1918) – поэт, переводчик, член Цеха поэтов (С. 447). Сделал надпись на своей книге «Песни полей и комнат» (СПб., 1914):

Анне Ахматовой, с почтением автор
Я привел к тебе в Мителены деу
С гор лесистых Фив. Уж другую весну
Все тобой с утра и до звонкой ночи
Девушка бредит.

Разве мог ей брат отказать сурово?...
Ах, я скрыл от ней предвещанье птицы,
Что пришельцев с гор не полюбит Сафо,
Гордая Сафо.
(частное собрание)

Почти одновременно вышедшие «Четки» были надписаны ему: «Владимиру Александровичу Юнгер дружески Анна Ахматова. 14 г. Март. Петербург» (Собрание С. Л. Маркова / Сост. М. В. Бокариус. – СПб., 2007. – С. 23). Сергей Городецкий, которому были посвящены «Песни полей и комнат» («Поэту-другу Сереже Г.»), писал тогда: «Автор – лирик и принадлежит к тем же искателям новых путей для лирики, что Анна Ахматова, Эренбург и некоторые другие. Пути эти ищутся вне музыки и музыкальных на читателя воздействий» (*Городецкий С. Стихи // Речь. – 1914. – 12 мая*).

В рукописи сборника «Пламень. Вторая книга стихов. 1914-16 г.» (с которой нас ознакомил Ж. Шерон) рядом с вышецитированным стихотворением помещено, возможно, другое обращение к Ахматовой:

И дальше всех и всех дороже!
Тебя ль не возлюбил Господь?
Вблизи тебя в смиренной дрожи
Молчит бунтующая плоть.
И веет скорбною святыней,
Где вижу черных четок вязь:
Здесь сердца женского гордыня
И мысли женственная власть.

См. о нем: *Пяст Вл. Встречи. – М., 1997. – С. 64-65, 286; Юнгер Е. Все это было... – М., 1990; Юнгер В. Песни полей и комнат. Юнгер Е. Северные Руны. – СПб., 1998.*

Примечания:

¹ Предыдущие публикации из этого свода см.: К 65-летию С. Ю. Дудакова. История, культура, литература. – Иерусалим, 2004. – С. 221-234; *Quadrivium*. К 70-летию проф. В. А. Московича. – Иерусалим, 2006. – С. 205-224; Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. – М., 2006. – С. 614-639; «Я всем прощение дарую...»: Ахматовский сб. – СПб., 2006. – С. 492-517; Эткиндовские

чтения. II-III. – СПб., 2006. – С. 214-276; Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. Вып. 4. – Симферополь, 2006. – С. 142-180; На меже меж Голосом и Эхом: Сб. ст. в честь Татьяны Владимировны Цивьян. – М., 2007. – С. 331-346; Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. Вып. 5. – Симферополь, 2007. – С. 156-189; Пути искусства: Символизм и европейская культура XX века. – М., 2008. – С. 393-471; Пермский сборник. – М., 2009 (в печати).

Записные книжки аннотируются по 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, 1996; в дальнейшем в тексте: С. и номер страницы в скобках.



ТРИ ПРОЧТЕНИЯ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ



УДК: 801.73

Т. В. Цивьян
(Москва)

Об одном ахматовском пейзаже // Культурная антропология. Вып 3. К 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М.: Новое издательство, 2005, 325–332.

Об одном Ахматовском пейзаже*

Недавно вышедшей переписке Владимира Казимировича Шилейко с Анной Андреевной Ахматовой и Верой Константиновной Андреевой¹ предпослано предисловие Вяч. Вс. Иванова «Три судьбы». Предисловие начинается так: «Согласившись написать несколько вступительных слов к этой книге, я испытываю некоторую неловкость. Здесь собраны документы, относящиеся к жизни трех людей, связанных друг с другом сложным узлом эмоциональных, поэтических, научных и житейских отношений. Это – великий русский поэт Анна Ахматова, замечательный востоковед Владимир Шилейко (второй муж Ахматовой, к тому времени с ней расставшийся или, скорее, расстававшийся) и последняя жена Шилейко — специалист по истории западноевропейского искусства Вера Андреева. В конце развертывающейся в книге трагедии Шилейко совсем молодым — тридцати девяти лет от роду — умирает от чахотки, после чего его ненапечатанные рукописи постепенно пропадают...» (Шилейко 2003, 5).

К тому времени с ней расставшийся или, скорее, *расстававшийся*... — и прочитывается продолжение... *но так и не расставшийся*.

* Статья написана при поддержке гранта РГНФ 03-03-00220.

Продолжение задается контекстной неоднозначностью чередования видов причастия: несовершенный вид *расстававшийся* может быть истолкован в плоскости и реального (континуальность процесса расставания—развода) и виртуального (результативность)². К последнему значению парадоксальным образом приводят как раз реалии: 8 июня 1926 года состоялось решение Народного Суда Хамовнического района Москвы о расторжении брака между Ахматовой и Шилейко, так что формально окончательное расставание состоялось. Следуя заданному предисловием Вячеславом Всеволодовичем самоограничению, мы не будем вторгаться в область личного, однако оставляем за собой право обращаться к стихам, которые, как известно, *рассказывают лучше*. Стихи принадлежат Ахматовой, и привели к ним некоторые наблюдения над письмами Шилейко Вере Андреевой в Москву³, касающиеся, в частности отражения в них петербургского пейзажа, точнее, локуса, к которому эти пейзажи привязаны (в кругу известной темы *петербургского текста*).

Локус этот в описаниях Шилейко столь же характерен для обозначения Петербурга (литературно узнаваем), сколь и ограничен. Точка отсчета и центр — *дом Шилейко*, т.е. Мраморный дворец, который выходит на набережную Невы, на Миллионную и на Марсово поле (служебный флигель, в котором как раз и была квартира Шилейко). Это характерный для Петербурга ландшафт — плоское обширное пространство между водой («главной рекой», Невой) и условной terra firma. Пейзаж фронтален, т.е. описан по оппозиции *перед (домом)/за (домом)*. Ориентиры по отношению к *дому* — Марсово поле *спереди* и Нева *сзади*. Оппозиция *слева/справа* никак не представлена. Между тем пейзаж левой стороны (если смотреть от Мраморного дворца на Марсово поле) особенно значим: это площадь перед Троицким мостом, где стоит памятник Суворову, а далее влево, через Лебяжью канавку, — Летний сад, ограниченный параллельно Фонтанкой. Из записей Ахматовой (список адресов, составленный ею самою) известно, что квартира Шилейко была угловая, и одно окно выходило «на Суворова» (соответственно «через него» на Летний сад): «Мраморный дворец (одно окно — на Суворова, другое — на М<арсово> Поле. 20-е годы. (Кварт<ира> Шилейко — он в Москве). Туберкулез» (Ахматова 1996, 663)⁴. Фонтанка и Фонтанный Дом — локус для Шилейко особо отмеченный. Там он жил, когда был преподавателем у детей графа П. С. Шереметева, и там жила Ахматова: «Петербург. Фонтанка, 34. Фонтанный Дом Шер<еметевых>... (не считая короткие отъезды, прожила 35 л<ет>» (Ахматова 1996, 662).

Мраморный дворец — Фонтанный Дом были для обоих частым маршрутом. Возможно, этим подсознательно объясняется пропуск «левого фланга» в письмах Шилейко в Москву.

В полном виде этот пейзаж «складывается» в двух стихотворениях Ахматовой. Первое — «Летний сад», датированное 9 июля 1959 г.⁵

Я к розам хочу — в тот единственный Сад,
Где лучшая в мире стоит из оград,
Где статуи помнят меня молодой,
А я их под невскою помню водой.
В душистой тиши между царственных лип
Мне мачт корабельных мерещится скрип.
И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника.
И замертво спят сотни тысяч шагов
Врагов и друзей, друзей и врагов.
А шествию теней не видно конца
От вазы гранитной до двери дворца.
Там шепчутся белые ночи мои
О чьей-то высокой и тайной любви.
И все перламутром и яшмой горит,
Но света источник таинственно скрыт.

Редкое для поздней Ахматовой «просветленное», в том числе колористически, стихотворение. Примечательно, что ощущение *светлого* и даже *яркого*, включающего и цвет, и свет, несомненно, но оно нигде не дано прямо, как это ожидалось бы, т.е. через соответствующие эпитеты. Единственное цветочное прилагательное употреблено в том контексте, где цвета оно в строгом смысле как раз и не обозначает, а обозначает время года, точнее, летние месяцы с максимальной длиной светового дня: *белые ночи*. Цветовая гамма поддерживается даже не относительными прилагательными, а существительными⁶. Это прежде всего *свет, перламутр, яшма* (но не *перламутровый* и *яшмовый*)⁷. Далее *розы* и *лебедь*; вообще говоря, они могут быть и темными (лебедь — черным), но внутренняя форма слова и устойчивое семантическое клише подсказывает *розовый* и *белый* (здесь уже цвет). Белый цвет угадывается и в (беломраморных) *статуях*. Другое косвенное указание на цвет — временное: *лето*, светлое и теплое время года, Оно содержится и в самом названии сада и, соответственно, стихотворения, — *Летний*, и в *душистой тиши лип* — время цветения лип (конец июня — июль; время подтверждается и датой написания стихотворения); здесь же и *укрыты и зеленый с желтым* (листва и цветы лип).

На этом фоне совершенно не замечается некоторый сбой во времени и в идилличности пейзажа: статуи под невской водой, скрип корабельных мачт между липами отсылают к наводнениям, т.е. к событиям, во-первых, драматическим, а, во-вторых, приуроченным к осени и, следовательно, к темному времени года, ср. знаменитые наводнения, от которых пострадал Летний сад: 10 сентября 1777 года, 7 ноября 1824 и 23 сентября 1924 года; свидетельницей последнего была Ахматова⁸.

Это замечание можно было бы считать чересчур буквалистским (Ахматова говорит о *Летнем саде* вообще, а не о *Летнем саде летом*), если бы липы в таинственном *Летнем саду* не отсылали к другому стихотворению. Оно звучит с «Летним садом» в унисон и одновременно «в контраст», и оба они дополняют друг друга, составляя единый пейзаж. Это стихотворение «Опять подошли «незабвенные даты»...» с Мраморным дворцом и Марсовым полем.

В «Беге времени» оно дано в «усеченном» варианте, топографические приметы города минимизированы (*вода, мосты*) и вынесены в паратекст (указание места написания):

Опять подошли «незабвенные даты»,
И нет среди них ни одной не проклятой.
Но самой проклятой восходит заря...
Я знаю: колотится сердце не зря —
От звонкой минуты пред бурей морскою
Оно наливается мутной тоскою.
На прошлом я черный поставила крест,
Чего же ты хочешь, товарищ знойд-вест⁹,
Что ломаются в комнату липы и клены,
Гудит и бесчинствует табор зеленый
И к брюху мостов подкатила вода? —
И все как тогда, и все как тогда.

16 июня 1945

Ленинград. Фонтанный дом

Унисонное звучание стихотворений определено прежде всего размером: (четырёхстопный амфибрахий) с краткими, двустрочными строфами (в «Летнем саде» с мужскими рифмами, в «Датах» нечетные строфы с женской рифмой, четные с мужской). Говорить о семантическом ореоле ахматовского амфибрахия, как и о его структуре, на материале только этих двух стихотворений, конечно, было бы неосторожно. Однако две составляющих несомненны: *память* (прошлое)¹⁰ и *движение*, подчеркнутое ритмической «стремительностью». В зачине «Летнего сада»

Я к розам хочу глагол *хотеть* подразумевает не столько нейтральное желание *прийти*, сколько настойчивое желание (стремление) *оказаться сейчас же, чудесным образом перенестись* в «единственное место», столь же реальное и постоянное, *где лучшая в мире стоит из оград*, сколь и призрачное, наполненное движением бродящих по нему *теней*. В этом смысле в *хотеть* появляется значение движения. В «Датах» угрожающая стремительность движения подчеркнута глаголами *колотится, ломаются, подступила*, угадывается в *гудит и бесчинствует* и выражается иными способами¹¹. Липы «Летнего сада» и липы и клены «Дат» противопоставлены по признаку покой/движение (*тишь/бесчинствующий табор зеленый*)¹².

Контрастное звучание создается разными цветовыми и световыми гаммами. В «Датах» это ощущение темных (несмотря на *зарю*), мрачных тонов, именно ощущение, поскольку, как в «Летнем саде» *белый*, так и здесь определяющий эпитет *черный* употреблен метафорически: *На прошлом я черный поставила крест*. Мрачный колорит домысливается из бури, ветра, наводнения; предрассветное время также может означать темноту. В этом контексте *зеленый* воспринимается в гамме *темного*, а чистоте и яркости красок «Летнего сада» противопоставлена мутность колорита «Дат» (*мутная тоска*).

Ахматова дала косвенное указание на связь обоих стихотворений своим намерением включить их в цикл «Белые ночи». Как нередко бывает, ахматовские указания заставляют задуматься. Что, кроме точной даты написания (в «Беге времени» указан только год, при этом 1944), может связать «Даты» с белыми ночами? Возникает и вопрос об июньском наводнении (морской буре): почему оно, как и в «Летнем саде», приурочено к белым ночам? Возможно, существуют свидетельства об этом необычном для июня явлении — не более или менее обычный подъем воды, а именно наводнение, — но нам, по крайней мере, они неизвестны.

Зато известны *бродившие вокруг строфы*. В. Я. Виленкин собрал их в своей книге по всем имевшимся в его распоряжении автографам как «самый яркий пример благодатного, но, по-видимому, нелегко давшегося поэту отсечения (с одновременным совершенствованием сохраняемого текста)» (Виленкин 1987, 132–134). Зная ахматовскую технику, можно с основанием предполагать, что речь идет не только о работе над стихом, но и о шифровке. Как всегда, маскируются слишком прямые указания на адресата и одновременно создается возможность переадресовки, обобщений и т. п.¹³ Для нас особенно существенны строки с топографическими указаниями:

Все ясно — кончается злая неволя,
Сейчас я пройду через Марсово поле,
И в Мраморном крайнее пусто окно,
Там пью я с тобой ледяное вино.
Мы заняты странным с тобой разговором,
Уже без проклятий, уже без укоров...
Там я попрощаюсь с тобою навек,
Мудрец и безумец — дурной человек.
(ГПБ, № 112)

Эти топографические указания не могут не привести к теме Шилейко¹⁴. Особо отмеченным месяцем «незабвенных дат» для Ахматовой был, как известно август (правда, жизнь ее была такова, что месяце-слов мог быть и значительно шире). Можно высказать предположения, что июнь был отмечен разводом с Шилейко¹⁵ (18 июня он обвенчался с В. К. Андреевой). По свидетельству Лукницкого, 8 июня А. А. отозвалась на это событие так: «Сегодня развод. <...> Приятное чувство... Мне приятно разводиться...». В последующую же неделю она постоянно возвращается к этой теме и «старается разговорами о посторонних вещах, об искусстве и т. д., чтением — отвлечься от тягостных дум о Шилейко. Однако они пересиливают...» (цит. по: Шилейко 2003, 71–74).

Наша цель ни в коем случае не биографический комментарий или такого рода «установление истины», которое сейчас, к сожалению, вошло в моду. Повторим, что мы следуем линии предисловия Вяч. Вс. Иванова (не касаться личного) и остаемся в пределах анализа текста. Напомним, что мы стремимся восстановить полный пейзаж, видимый из угловой квартиры (служебного флигеля) Мраморного дворца, включающий Летний сад и Марсово поле, и тем самым, (условно) соединить оба разбираемых стихотворения в одно. Некоторые основания для этого есть.

В ахматовской записной книжке № 3 на обороте 5-го листа переписано стихотворение «Летний сад», с пометой «9 июля 1959. Ленинград». Порядок записей свидетельствует о том, что это было сделано в конце ноября 1959 года. Сразу после стихотворения в скобках идет следующий текст:

(Было: А в Мраморном крайнее пусто окно,
Там пью я с тобой ледяное вино,
И там попрощаюсь с тобою навек,
Мудрец и безумец — дурной человек.)
(Записные книжки 1996, 43)

Что может значить помета было (кроме, конечно, указания на вариант)? Стихотворения разделены почти пятнадцатью годами, и «Летний сад», в котором явственно звучит тема примирения с прошлым и с врагами, которые, как и друзья, уже за Флегетоном, в определенном смысле представляет собой просветленный, катартический вариант «Дат». *Морская буря и гудящие, бесчинствующие липы и клены*, которые *ломаются* в комнату, превратились в идиллическую картину: мраморные статуи под водой (мотив, несомненно отсылающий к Анненскому: вода, зеленеющая над *печальным обломком*) и *душистая тишь царственных лип*, которой аккомпанирует скрип корабельных мачт. Диссонанс этой картины с прощанием с *дурным человеком* (кем бы он ни был) и *злой неволей* очевиден. Время разъединило эти стихотворения. В «Беге времени» Ахматова поместила более поздний «Летний сад» первым и на дистанции от «Дат», из которых изъела все топографические реалии, которые могли бы служить биографическим путеводителем; обиды, справедливые или несправедливые, страстность или пристрастность — все это *было* и ушло¹⁶.

Примечания

¹ Она опубликована сыном Шилейко Алексеем Владимировичем в книге «Владимир Шилейко. Последняя любовь. Переписка с Анной Ахматовой и Верой Андреевой и другие материалы» (М., 2003), далее (Шилейко 2003).

² Ср. подобную, также связанную с причастием и уже давно отмеченную, смысловую неоднозначность/неопределенность в стихотворении Ахматовой «Я всем прощение дарю...»; она построена на чередовании единственного и множественного числа: Меня предавших в лоб целую, / А не предавшего в уста. — Каждого, кто не предал? Не предал только один?

³ Этому посвящена наша статья «Последние годы В. К. Шилейко: между Москвой и Петербургом (Ленинградом)». (In: Pietroburgo capitale della cultura russa. Петербург столица русской культуры. Salerno: Universita degli studi di Salerno, 2004, 177–192.). Тема настоящей заметки в указанной статье заявлена, а здесь раскрыта, хотя и далеко не исчерпывающим образом.

⁴ Едва ли не единственный случай «указания на угол» прочитывается в следующем, характерном для Шилейко «погодном пейзаже»: «Сегодня морозный солнечный день, но Нева стоит почти вровень с берегами. На Марсовом поле, перед моим окном, возводят деревянную башню. За другим окном 7 ноября должно гореть искусственное солнце, но оно еще не взошло» (2 ноября 1927) (Шилейко 2003, 188).

⁵ Так в: (Ахматова 1976, 252) (с указанием места — Ленинград), (Ахматова 1996, 43). В (Ахматова 1965, 412) 1959, без указания дня и месяца. Но см. запись Л. К. Чуковской 3 октября 1953: «Вот упомянутые речи: <...> — Ленинград этим летом был прекрасный. Я к нему привыкла, всяким его видела, но таким — никогда. Весь в розах и маках. Летний сад великолепен, Но там за мной идет такая вереница теней...» (Чуковская 1997а, 73).

⁶ Ср. ту же технику у Кавафиса (об этом см., в частности: Цивьян Т. В.: Из

заметок о поэтике Кавафиса. Колористика Кавафиса // Язык. Личность. Текст. Сборник статей к 70-летию Т.М. Николаевой. М.: Языки славянских культур, 2005, 697–707).

⁷ Единственный пример — гранитная ваза перекликающаяся с яшмой и по материалу, и по цвету, который входит в общую теплую розово-красную гамму. Ваза из розового эльфдальского порфира, стоит у Карпиева пруда, на стороне противоположной Неве и Летнему дворцу Петра I. Ваза и дворец в стихотворении обозначают, среди прочего, два пространственных ориентира Летнего сада, соответствующие входам в него с противоположных сторон (от Пантелеймоновского моста и от Невы) и тем самым определяющие направление движения: шествие теней идет от вазы (условно, от Фонтанного дома) к дворцу.

⁸ Некое указание на «время текста», возможно с биографическим подтекстом. Следует уточнить относящийся к этому моменту адрес Ахматовой: «Фонтанка. С О. А. С<удейкиной> — несколько месяцев (наводнение)» (Ахматова 1996, 663).

⁹ Юго-западный ветер, приносящий наводнения.

¹⁰ Но ср. хотя бы посвященное Блоку амфибрахическое (с чередованием 4-х и 3-х стопного амфибрахия) стихотворение, предположительно 1960 г.: «И в памяти черной пошарив, найдешь...». Хотя, конечно, память как основная семантика ахматовского поэтического мира приурочена к разным стихотворным размерам.

¹¹ Способы выражения идеи движения в обоих стихотворениях (лексический, синтаксический, семантический, метрический уровень) — самостоятельная и обещающая быть весьма интересной тема.

¹² Точности ради, напомним, что «Даты» имеют помету Фонтанный или Шереметевский Дом: соответственно, зеленый табор — это липы и клены Шереметевского сада и та самая комната, в которую смотрит старый клен в «Поэме без героя».

¹³ Что касается точного указания на событие — дважды повторенное и все, как тогда, — то оно может быть столь же неопределимым, сколь и тающая, как тогда, снежинка в «Первом посвящении» к Поэме. «Ося знает» был уклончивый ответ А. А. на настойчивый вопрос Н. Я. Мандельштам. Пока предположения остаются на уровне интертекста (см. анализ Р. Д. Тименчика). Впрочем, может быть, таково и было намерение Ахматовой.

¹⁴ К этому строки из посвященного Шилейко стихотворения Лозинского (1916): (он) ... словно огненной волной / Крутит и распяляет разум (цит. по: Шилейко 1999, 14). В определенном смысле, ахматовская характеристика Шилейко звучит как отместка за прозвище Акума, данное ей Шилейко, но, как можно думать, разъясненное Пуниным, см. в его письме Ахматовой из Японии: «...когда я немного познакомился с японским языком, мне твое имя «Акума» стало казаться странным; думалось, оно должно иметь значение. Я спросил одного японца <...> он <...> сказал: — это значит злой демон, дьяволица, если принять женский род и наше понимание. Очевидно, Вольдемар знал смысл этого слова...» (цит. по: Чуковская 1997а, 102–103).

¹⁵ Ср. в одном из вариантов «Дат» (ГПБ, № 73):

Я все заплатила, до капли, до дна.

Я буду свободна, я буду одна...

¹⁶ Хотя можно предполагать, что тема Шилейко оставалась болезненной до конца жизни Ахматовой. В январе 1964 г. «внезапно осенила ее идея составить цикл, посвященный Шилейко, «Черный сон»...» (Чуковская 1997б, 164). В записной книжке Ахматовой последних месяцев ее жизни («Пишу в Ботк<инской> больнице в Москве. 30 янв<аря 1966>»), во фрагменте воспоминаний о Лозинском и о

триумвирате Лозинский, Гумилев и Шилейко написано: «(О шилейкинском чаромутии не берусь судить). <...>. Оба, Лоз<инский> и Гум<илев>, свято верили в гениальность третьего (Шилея) и, что уже совсем непростительно, — в его святость. Это они (да простит им Господь) внушили мне, что равного ему нет на свете...» (Ахматова 1996, 701, 702, 703).

Библиография

Ахматова, Анна: 1976, Стихотворения и поэмы, Ленинград.

Ахматова, Анна: 1965, Бег времени, Москва-Ленинград.

Ахматова, Анна: 1996, Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). Москва–Torino.

Виленкин, В.: 1987, В сто первом зеркал, Москва.

Чуковская, Лидия: 1997, Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962, т. 2. Москва.

Чуковская, Лидия: 1997, Записки об Анне Ахматовой. 1963–1966, т. 3. Москва.

Шилейко, В.: 1999, Пометки на полях. Стихи. С.-Петербург.

Шилейко, А.: 2003, Владимир Шилейко. Последняя любовь. Переписка с Анной Ахматовой и Верой Андреевой и другие материалы. Москва.

УДК: 801.73

Т. А. Пахарева

(Киев)

«Летний сад» А. Ахматовой (анализ стихотворения)

Я к розам хочу, в тот единственный сад.
Где лучшая в мире стоит из оград,

Где статуи помнят меня молодой,
А я их под невскою помню водой.

В душистой тиши между царственных лип
Мне мачт корабельных мерещится скрип.

И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника.

И замертво спят сотни тысяч шагов
Врагов и друзей, друзей и врагов.

А шествию теней не видно конца
От вазы гранитной до двери дворца.

Там шепчутся белые ночи мои
О чьей-то высокой и тайной любви.

И все перламутром и яшмой горит,
Но света источник таинственно скрыт.

9 июля 1959

Ленинград

В позднем мифопоэтическом пространстве Ахматовой даже конкретные топографические реалии, естественно, мифологизируются, особенно если речь идет о такой мифологеме, как сад. Образ сада многожды встречается в ее поэзии, так что Д. С. Лихачев даже утверждает, что Ахматова – «последний из поэтов, уделявших в своей поэзии много места садам и паркам» [1], – и конкретизирует концепцию сада в ахматовском художественном мире: «А. А. Ахматова также ассоциировала сад с Эдемом – местом счастливого творчества. Сад в поэзии Ахматовой – символ иного, настоящего и счастливого бытия». Мифогенный потенциал образа сада постоянно актуализируется поэтом. Так, неоднократно сад награждается эпитетом «таинственный» («ледяной таинственный сад» в «Поэме без героя»; Летний сад как своеобразное мерило таинственности в стихотворении «Тот голос, с тишиной великой споря...»; наконец, в черновом варианте «Летнего сада» вместо «единственный» в первой строке тоже фигурировало слово «таинственный»¹). Сад у Ахматовой может воплощать нездешнее, идеальное пространство бытия по ту сторону смерти: «Там за островом, там, за Садам, // Разве мы не встретимся взглядом // наших прежних ясных очей?» [2] – обращается автор в «Поэме без героя» к адресату, которого уже нет в живых. И тем более усиливаются мифологические смыслы образа сада, когда речь идет о Летнем саде, который, как и

¹ Автор благодарит Н.И.Крайневу за напоминание об этом факте.

Невский проспект или Сенатская площадь, буквально-топо-графически является центром, средоточием «петербургского мифа» русской литературы. Стихотворение «Летний сад», в свою очередь, на наш взгляд, может претендовать на роль одного из краеугольных камней поздней ахматовской мифопоэтической картины мира, поскольку в этом тексте аккумулирован ряд значимых мифологем и мотивов ее «странной лирики, где каждый шаг секрет», выводящих образ Летнего сада за рамки одного лишь петербургского мифа².

Прежде всего, напомним наиболее актуальную для христианского сознания традиционную трактовку сада, в которой этот образ непосредственно соотносится с Раем (греч. «парадиз» переводится как «сад, парк»). С.С.Аверинцев выделяет три вектора наглядного опредмечивания Рая в христианской литературе и иконографической и фольклорной традиции: «Рай как сад; Рай как город; Рай как небеса» [3]. При этом ученый отмечает, что в описании Небесного Иерусалима в Откровении Иоанна линии Рай-сад и Рай-город сближаются, поскольку образы «реки воды жизни» и «древа жизни» обнаруживают в Небесном Иерусалиме черты сада. Коррелирует с идеей сада и образ райской розы, венчающий Рай-небеса в дантовской картине Рая. Таким образом, все три линии образных воплощений рая так или иначе соотносятся с метафорой сада. Эти же три линии образной мифологизации идеального пространства вечности можно обнаружить и в Летнем саде Ахматовой.

Титульным образом Летнего сада в ахматовском стихотворении оказываются розы, что сразу актуализирует эдемскую семантику сада³, а также дантовские представления о девятом небе рая как розе. Тем самым читательское сознание переключается с конкретно-исторической на сакрально-мифологическую реальность: ведь розы отнюдь не явля-

² Мы намеренно оставляем за скобками сады Царского села, образующие собственный мифологический топос в ахматовской поэзии. Естественно, типологическая семантика сада объединяет образы всех садов у Ахматовой в единую мифологему, однако, анализируя стихотворение «Летний сад», эту семантику мы будем привлекать к анализу лишь в связи с реалиями данного текста.

³ Само собой разумеется, что акцентирование образа роз в «Летнем саде» подключает к художественному пространству стихотворения и весь необъятный мифопоэтический «розариум» самой Ахматовой, который неоднократно уже оказывался в поле зрения ахматоведов. См., в частности: Поберезкина П.Е. «"Так вот, где ты скитаться должна..." А.Ахматовой (Опыт интерпретации)» // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник Вып. 3. – Симферополь, 2005. – С. 69-70; Г.Р.Ахвердян «Акмэ розы» //

ются знаковой деталью пространства конкретно-исторического Летнего сада, а между тем именно они названы первыми в ахматовском стихотворении, и они же выступают объектом, к которому в первую очередь влечется душа героини стихотворения: «Я к розам хочу, в тот единственный сад». Ностальгия по розам в саду вызывает в памяти гораздо более раннее ахматовское стихотворение, в котором улавливается аналогичная интенция тоски по божественному саду: «Ни розою, ни былинкою // Не буду в садах Отца», – а также стихотворение 1962 г. «Последняя роза», в котором бесконечной цепи рождений-смертей лирической героини противопоставлен миг возвращенной возможности «этой розы алой. . . свежесть снова ощутить» – как миг вневременного бытия, некий личный эмпирей, в котором остановилось движение времени и достигнуто состояние абсолютной полноты жизни.

«Тот единственный сад», таким образом, – это уже не только собственно Летний сад в Ленинграде-Петербурге (отметим, что стихотворение написано не вдали от Ленинграда, и в реально-историческом и биографическом контекстах его ностальгическая интонация выглядит несколько алогично). «Тот единственный сад» – это изначальный и вечный «сад Отца». Заметим, что «тот сад, а может быть, тот свет» появляется и в предсмертных стихах М.Цветаевой; формула «тот сад» употребляется и Н. Гумилевым в стихотворении «Эзбекие» – так же как и мотив необходимости в «тот сад» вернуться: «Войти в *тот сад* и повторить обет // Или сказать, что я его исполнил // И что теперь свободен. . .» [4]. Ахматова перекликается с Гумилевым и в том, что наделяет образ вечного сада конкретно-топографическим обликом: акмеистическая выучка требует конкретизации представлений о метафизическом пространстве, которые не претендуют на то, чтобы играть роль объективной картины, а лишь воплощают личные представления поэтов о топосе вечного и непознаваемого (в полном соответствии с акмеистическими принципами, сформулированными Гумилевым в «Наследии символизма и акмеизма»: изображать не само непознаваемое, а душу в момент приближения к нему).

Этот синтез метафизического и конкретно-топографического пространств осуществляется в каждой детали ахматовского стихотворения – и прежде всего, в упомянутой вслед за розами «лучшей в мире. . . из оград». Знаменитая решетка Летнего сада удостоилась специального упоминания, на наш взгляд, не только из-за своего художественного совершенства: ограда является необходимым атрибутом Божественного, райского сада – др.иран. «paigi-daeza» собственно и означает «огороженное место» [5]. Подчеркивает значи-

мость ограды для формирования сакральной символики сада и Д. С. Лихачев: «Еще одна черта была характерна для этих «райских» садов – ограда. Необходимость ограды подчеркивается в одном из названий сада – «виноград» и другом, синонимичном, – «огород». <. . .> В образах райского сада, встречающихся в гимнографии, часто говорится о саде «огражденном». Это объясняется тем, что ограда ассоциировалась со спасением, с изолированностью от греха» [6]. Именно огороженность становится и тем общим основанием, которое дает возможность в архаической традиции сблизить образы «сада» и «города»: «Они эквивалентны как образы пространства «отовсюду огражденного». . . и постольку умиротворенного, укрытого, упорядоченного и украшенного, обжитого и дружественного человеку – в противоположность «тьме внешней» (Мф 22:13), Лежащему за стенами хаосу. . .» [7].

(Но актуальный для ахматовского восприятия символики сада текст, в котором в центр хронотопа поставлен также сад с розами и оградой (причем и та, и другая детали обладают символической сверхзначимостью) – это и «Соловьиный сад» А. Блока. Однако если «сомнамбулическое» пространство его сада резко противопоставлено реальности и несовместимо с «дольней» жизнью, то ахматовский сад, наоборот, представляет собой синтез эмпирической и духовной реальностей, так что ахматовское стихотворение обретает по отношению к поэме Блока полемическое звучание. Вечное не противостоит здесь временному, но концентрируется в нем.

Дальше эффект «просвечивания» метафизического сквозь реальное в ахматовском тексте усиливается в образе затопленных статуй Летнего сада. Статуи под водой и корабли среди липовых аллей – этими деталями формируется образ Летнего сада, коррелирующий с излюбленным ахматовским мифологическим мотивом града Китежа, и модель «Рай-сад», таким образом, благодаря этой проекции, сливается с моделью «Рай-город». Ритмическое сходство «Летнего сада» с «Путем вся земля» – поэмой о «китежанке» – побуждает остановиться на возможной аналогии Летнего сада с Китежем как символом ушедшей «другой» жизни в ахматовской поэзии. Первое, что встречает героиню поэмы в ее посмертном пути «домой», – это «остров», основные приметы которого – «красная глина, // И яблочный сад». Сад, таким образом, ассоциируется с пространством изначального бытия до и после жизни. Дальше в поэме сад еще раз упоминается – и вновь выступает в качестве сакрального топоса, противопоставленного линейно разворачивающемуся пространству реального исторического и личного прошлого героини, по которому проходит ее путешествие «путем вся земля»: «Ты лучше

бы мимо, / Ты лучше б назад, / Хулима, хвалима, / В отеческий сад». Сад в его символическом значении у Ахматовой перекликается со сбереженным под водой Китежем и как место, в котором «Бог сохраняет все», – «хулу» и «хвалу», или же, как в «Летнем саде», – «согни тысяч шагов / Врагов и друзей, друзей и врагов».

Возвращаясь к образу затопленной статуи в «Летнем саде», также напомним, что статуя под водой – это ключевой образ стихотворения Анненского «Я на дне, я печальный обломок...» (на эту деталь обратила внимание в своей статье о «Летнем саде» Т. В. Цивьян [8]), что создает ряд дополнительных коннотаций образа затопленной статуи – в частности, включает Анненского в число шествующих в пространстве Летнего сада теней. Если учесть также и устойчивый ахматовский мотив самоотожествления или, как минимум, соотнесения ее героини со статуей (от Лотовой жены до памятника в «Реквиеме»)⁴, то взаимное припоминание о «прошлой жизни» героини стихотворения и статуй в Летнем саду («статуи помнят меня молодой, / А я их под неводою помню водой») образует первую в данном стихотворении зеркальную пару отражающихся друг в друге двойников, связующих собою реальное и метафизическое пространство.

Второй такой парой становятся, естественно, лебедь, плывущий «сквозь века» и воплощающий бессмертие русской «царскосельской» поэзии от Державина и Жуковского до Анненского и Гумилева, и его «двойник»-отражение. Образ лебедя, ассоциируясь с Царским селом и его «поэтическими» лебедями, способствует дальнейшей мифологизации образа Летнего сада в ахматовском стихотворении, поскольку Летний сад в таком случае оказывается условным пространством воплощенной личной и культурной памяти, синтезирующим черты различных топосов. Но лебедь – это и один из мифопоэтических двойников ахматовской героини в ее художественном мире (ср. надпись Гумилева на подаренном Ахматовой сборнике Бодлера: «Лебедю из лебедей – путь к его озеру» [10], – дорогая для нее надпись, приведенная в Записных книжках), так что метафизическая и одновременно субъективная перспектива Летнего сада, выходя за пределы парных взаимоотражений, размыкается, практически, в бесконечность – и этот выход в бесконечность констатируется в строке «И шествию теней не видно конца», – но тут же и огра-

⁴ Характерны в этом отношении не только стихи, но и «статуарные» фотографии Ахматовой. На фото 1926 г., подаренном Б. Пастернаку, где Ахматова запечатлена в позе сфинкса во дворе Фонтанного Дома, содержится значимая, несмотря на шуточный тон, надпись: «Милому Борису Леонидовичу от этого садового украшения» [9].

ничивается пределом «от вазы гранитной до двери дворца».

Игра бесконечностью/ограниченностью пространства Летнего сада вновь актуализирует его двойственную природу (физическое/метафизическое; пространственное/временное, – причем ограниченность выступает как собственно пространственная, а бесконечность – скорее как темпоральная характеристика), а также возвращает к концепции «край-сад-город», вплотную подготавливая контекст появления в стихотворении образа Небесного Иерусалима. Строка «и все перламутром и яшмой горит» отсылает к Откровению Иоанна, в котором о Небесном Иерусалиме сказано: «Светило его подобно драгоценнейшему камню». И вновь физическое и метафизическое начала образуют нерасторжимое целое, ведь у этого света, источник которого «гаинственно скрыт», есть и прямое физическое объяснение – это свет белых ночей, которые прямо упомянуты в стихотворении.

Наконец, отметим, что ахматовское стихотворение несет в себе память об опытах выстраивания метафизического пространства внутри пространства земного в русской поэзии даже на ритмическом уровне⁵. Написанное амфибрахийем, в семантике которого уже Сумароков отмечал сочетание «нежности и живности» [11], оно актуализирует 4-стопную разновидность этого размера, в сочетании с парной мужской рифмой ощутимо перекликающуюся с «Лесным царем» в переводе Жуковского и с некоторыми из его баллад («Мщение», «Три песни»), с лермонтовским «По небу полуночи ангел летел...» (в котором чередование четырех- и трехстопных стихов представляется скорее вариативной разновидностью изначально 4-стопной ритмической модели), с «Ангелом-хранителем» А. Блока. Начавший свою жизнь в русской поэтической традиции как «балладный стих» [12], амфибрахий у Ахматовой, как представляется, сохраняет эту «память жанра». Как правило, ахматовские амфибрахийские стихи (это и все три стихотворения цикла «Библейские стихи», и рассмотренное в статье Т. В. Цивьян стихотворение «Опять подошли незабвенные даты...», и «Путем вся земли», и «Пусть кто-то еще отдыхает на юге...», и завершающее «Реквием» стихотворение «Опять поминальный приблизился час...»),

⁵ Т. В. Цивьян в своей статье о «Летнем саде» замечает следующее об этом амфибрахийе: «Говорить о семантическом ореоле ахматовского амфибрахия, как и о его структуре, на материале только этих двух стихотворений (имеются в виду сравниваемые в статье «Летний сад» и «Опять подошли незабвенные даты...» – Т.П.), конечно, было бы неосторожно. Однако две составляющих несомненно: *память* (прошлое) и *движение*, подчеркнутое ритмической «стремительностью»».

помимо общего с балладой лиро-эпического синтеза в своей родовой основе, обнаруживают и другие балладные черты – и прежде всего, характерное для романтической баллады взаимопроникновение реального и ирреального начал в едином художественном пространстве. Из перечисленных выше стихотворений в точности тем же, что и «Летний сад», балладным 4-стопным амфибрахийем с парной рифмовкой и мужскими окончаниями написано одно – «Опять поминальный приблизился час...», что заставляет пристальнее всмотреться в переключку этими текстами. Прежде всего, они объединены мотивом памяти, и в обоих случаях образным воплощением памяти становится статуя (памятник), с которой по-особому оказывается соотносена героиня стихотворения (в одном случае – взаимностью памяти друг о друге со статуями Летнего сада, в другом – буквальной воплощенностью героини-автора в памятнике). А кроме того, в стихотворении «Опять поминальный приблизился час...» мы встречаем также «тень безутешную» «в царском саду у заветного пня», так что очевидным становится подтекстовое присутствие и этой тени в шестивии, развернутом в «Летнем саду». Таким образом, благодаря ритмическому сходству и мотивным переключкам, в мифопоэтическое пространство «Летнего сада» включается и траурно-мемориальное измерение «Рексиема».

Однако, возвышенно-мистический финал «Летнего сада», как и игра в этом стихотворении корреляцией образов статуй в аллеях и теней (очевидно ведь, что впечатление бесконечного «шестивия теней» в аллее Летнего сада визуально порождено трансформированным сумраком белой ночи восприятием ряда статуй), до некоторой степени переключаются с финалом «Славянки» В. А. Жуковского, в котором ожившая скульптура «Гения жизни» возносится ввысь и открывает взору автора иной мир.⁶ Эта переключка актуализирует связь ахматовского стихотворения также и с романтической элегией, раскрывая его сложную синтетическую жанровую природу и подчеркивая укорененность этого произведения в традиции русской поэзии «золотого века».

«Шествие теней» также обращает к еще одному крайне значимому для всего ахматовского творчества претексту – к «Божественной комедии» Данте, с которой в таком случае можно видеть переключку не только образа розы, но и мотивов «высокой и тайной любви» и света, чей источник «таинственно скрыт». Даже поэтика этих мотивов

⁶ Этот финал анализирует Ст. Савицкий, размышляя о жанровой природе стихотворения Жуковского и связывая наличие мистического элемента в «садово-парковом» сюжете с традицией романтической элегии [13].

в ахматовском стихотворении прозрачно напоминает о многочисленных фигурах умолчания и энигматических формулах в дантовском тексте.

Таким образом, и наличие в «Летнем саду» мотивов и мифологем, занимающих стержневое место в художественном мире поздней Ахматовой (память, статуя, тень, Китеж), и многослойность аллюзивного плана этого стихотворения (от Библии и Данте, через поэзию русского «золотого века» к Анненскому и Блоку) подтверждают мысль о том, что этот текст является программным и даже в большой степени итоговым для творчества Ахматовой последнего периода.

Примечания

1. Лихачев Д.С. Поэзия садов. – СПб., 1991. – С. 25.
2. Анна Ахматова. Собр. соч.: В 6-ти т. – Т.3. – М., 1998. – С. 186. Все цитаты стихов А.Ахматовой приводятся в статье по данному изданию.
3. Рай// Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. – К., 2006. – С. 375.
4. Гумилев Н. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. – Т.3. – М., 1999. – С. 163.
5. Аверинцев С. С. Указ. соч. – С. 375.
6. Лихачев Д.С. Указ. соч. – С. 48-49.
7. Аверинцев С. С. Указ. соч. – С. 376.
8. Цивьян Т.В. Об одном ахматовском пейзаже // Культурная антропология. Вып 3. К 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. – М., 2005. – С. 325–332.
9. Приводится по кн.: Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. – М., 2008. – С. 226.
10. Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966). – М. – Torino, 1996. – С. 627.
11. Цит. по: Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. – М., 1984. – С. 66.
12. В начале XIX в. «наряду с разностопными ямбами и хореями русским балладным стихом становятся трехсложники – амфибрахийи и (в меньшей степени) более старые дактили и более молодые анапесты», – пишет М.Л. Гаспаров, далее констатируя, что после появления амфибрахийских баллад Жуковского «ведущим метром вместо дактиля становится амфибрахий, ведущими размерами – не 2- и 4-стопник, а 4- и 3-4-стопник» (Гаспаров М.Л. Указ. соч. – С. 121)
13. Савицкий Ст. Повторение прогулки. «Славянка»

В.А.Жуковского в контексте литературы о парках // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. – Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. – Ч. 1. – С. 49–68.

УДК: 801.73

Г. М. Темненко
(Симферополь)

К вопросу о традициях классицизма в поэзии А. Ахматовой стихотворение «Летний сад»)

*Я к розам хочу, в тот единственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград,*

*Где статуи помнят меня молодой,
А я их под невскою помню водой.*

*В душистой тиши между царственных лип
Мне мачт корабельных мерещится скрип.*

*И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника.*

*И замертво спят сотни тысяч шагов
Врагов и друзей, друзей и врагов.*

*А шестивю теней не видно конца
От вазы гранитной до двери дворца.*

*Там шепчутся белые ночи мои
О чьей-то высокой и тайной любви.*

*И все перламутром и яшмой горит,
Но света источник таинственно скрыт.*

1959

В «Летописи жизни и творчества Анны Ахматовой» есть любопытный эпизод, приведённый в изложении троих свидетелей. Наиболее

подробное его описание – в воспоминаниях Е. Б. Пастернака, сына поэта. Дело было 21 августа 1959 года. На день рождения сына Всеволода Иванова – Вячеслава – было приглашено немало гостей. Среди них – Анна Ахматова и Борис Пастернак. «Анну Андреевну спросили о публикациях и издательских предложениях. Она сказала, что как раз недавно получила заказ от «Правды». В то время в газету по воскресеньям вкладывалась дополнительная литературная страница, для которой и требовались её стихи¹. Она послала, но «Правда» не напечатала. Анну Андреевну попросили прочесть эти стихи, и она прочла: «Я к розам хочу, в тот единственный сад, // Где лучшая в мире стоит из оград...» <...> После чтения возникло молчание, которое нарушил папочка, сказав, что если бы «Правда» напечатала это стихотворение, она должна была бы совершенно перемениться с этого дня, а литературная страница – выходить в кружевных оборках или вся розовая и т. п. Анна Андреевна обиженно промолчала, комплименты не были ею приняты и, может быть, даже задела её...» [7, с. 538]. Приведённые здесь же свидетельства Вяч. Вс. Иванова и М. К. Поливанова отличаются лишь деталями, но не смыслом.

Примечательно, что в рассказе об этом вечере самой Ахматовой, записанном Л. К. Чуковской, данная реплика отсутствует, а приведены другие, свидетельствовавшие, по её мнению, о бестактном отношении к ней со стороны Б. Л. Пастернака, например: «После того, как я читала, спросил меня через весь стол: “Что вы делаете со своими стихами? Раздаёте друзьям?”» [8, с. 274].

Судя по всему, маленькое это происшествие запомнилось не случайно. Ахматова никак не ответила на шутку Пастернака, хотя, как все заметили, отнеслась к ней с неудовольствием. Но здесь возникает вопрос, не связанный с личными отношениями двух поэтов. Тактичность Ахматовой широко известна, тактичность не только с близкими людьми, но и с широким миром, и со властью предержащими. Неужели Пастернак был совершенно прав? Это означало бы, что ей изменили такт и чувство реальности, что она послала в «Правду» абсолютно неуместные стихи. Поищем причины такого поступка.

Предложение или отказ редакции «Правды» напечатать стихотворение Ахматовой – знаковая ситуация, поскольку это была главная газета СССР, камертон не только идеологии, но и всех сторон жизни страны. На её страницах Ахматову опубликовали один раз – во время Великой Отечественной войны. 8 марта 1942 года в «Правде» было напечатано её стихотворение «Мужество» [7, с. 347]. Любопытно, что оно, как и «Летний сад», написано амфибрахием, первая строка –

а расцвёл во Франции. И, с одной стороны, стремление подражать античным идеалам красоты, а с другой – апология государства, разумного порядка, долга слились в единый нерасторжимый комплекс, создали уникальную художественную систему.

У Ахматовой образ Летнего сада связан с обеими линиями. Перифраза и метонимия в тексте всего стихотворения не всегда столь же наглядны, как в первой строке, однако конкретные образы постоянно ведут к вышеуказанным абстракциям, предстают как знаки этих основных ценностей.

Тема государства вступает уже в названии. Летний сад был символом столицы обновлённой России. Статуи должны были не только украшать его, но и просвещать гулявшую там публику, приобщать её к европейской культуре. Во времена Петра там, например, стояла статуя Венеры Таврической – бесценный подлинник античного искусства, привезённый из Италии в результате сложных дипломатических усилий³. Царь считал, что красота Летнего сада, как позднее пригородных дворцов и парков, должна служить укреплению престижа государства. Он выписывал отовсюду растения, которым надлежало украсить парк, мечтая устроить его «лучше, чем в Версале у французского короля» [6, с. 31]. Все эти факты были широко известны петербургской интеллигенции.

Липы, например, везли из Киева. Ахматова связывает их очарование с преобразовательной деятельностью Петра в целом: «*В душистой тиши между царственных лип / Мне мачт корабельных мерещится скрип*», – то есть напоминает о знаменитой сосновой роще, тогда же созданной им специально для мачт молодого российского флота. *Царственность* здесь – слово неоднозначное. Оно может восприниматься как знак особо величественной красоты, а может – как указание на принадлежность царю. Оценочный эпитет «*царственных*» бросает отблеск и на характеристику самого сада. Интимно воспринимаемая *душистая тишь* и грубый *скрип корабельных мачт* соединяют в своеобразном оксюморе образы утончённой красоты и знаки государственной мощи. При этом контрастность составляющих частей не заострена, а скорее приглушена и гармонизирована. *Душистая тишь* парка – в определённой степени результат прочности государства и мощи его флота, когда-то скрипевших под ветром и в бурных волнах *корабельных мачт*; они взаимосвязаны в сознании поэта и в тексте стихотворения.

Мера и симметрия – основы классической гармонии, утверждавшиеся ещё античными философами и поэтами, от Гесиода до

Горация: «*И лебедь, как прежде, плывет сквозь века, / Любуясь красой своего двойника*». Образ лебедя здесь выступает как реалья, метонимически представляющая Летний сад через его границу – Лебяжью канавку, соединившую в 18 веке реки Неву и Мойку между Летним садом и Марсовым полем и привлёкшую тогда лебедей из соседних прудов. В то же время лебедь – классическая эмблема Аполлона – бога света, покровителя искусств. О традициях воплощения этого образа в русской поэзии существует обширная литература.

Удвоенная красота лебедя и его отражения – изысканная и мгновенная (он, «*как прежде*», «*плывёт*» здесь и сейчас) – становится тоже могучей и царственной, поскольку «*плывёт сквозь века*». Поэтому смысл выражения может быть распространён также на облик Летнего сада как проявления незыблемости страны и культуры.

Однако Ахматова не оставляет представление о них застывшим или идеализированным. Летний сад как средоточие классической красоты существует не только в гармонически организованном пространстве, но и в немилосердном времени. Уже в первой половине стихотворения красота не отгорожена от жизни с её тревогами. «*Статуи помнят меня молодой*» – это слова женщины, достигшей 70-летия, вынесшей множество бедствий, пережившей почти всех своих сверстников. «*А я их под невскою помню водою*», – статуи Летнего сада претерпели немало катастроф, их количество заметно сократилось. Дважды повторенный глагол *помнить* создаёт не только симметрию памяти, но и симметрию страдательности. Впрочем, Ахматова никак не указывает на личные невзгоды, да и *вода* здесь может быть воспринята не только как метонимия наводнения, но и как отдалённая перифраза протёкшего времени. Выдерживая высокий стиль, она не упоминает о том, как закапывали статуи в землю во время войны (этим горестям было посвящено стихотворение-плач «Ноченька!..» («*Нох. Статуя «Ночь» в Летнем саду*»)).

Но в середине стихотворения тревожные ноты нарастают: «*И замертво спят сотни тысяч шагов / Врагов и друзей, друзей и врагов*». Это развитие темы Летнего сада как живой страницы дрящейей истории, – темы, продолжаемой и в следующем двустишии: «*А шествию теней не видно конца / От вазы гранитной до двери дворца*». Уже самое начало стихотворения, в котором авторское участие заявлено столь ощутимо, позволяет почувствовать его и в этих строках⁴. Со времён Державина в русском классицизме соединение личного и общего начал в произведениях на гражданские темы стало привычным и узаконенным. Можно предположить здесь воспоминание о близких

людях с их страстями, о друзьях-акмеистах, о критиках-недоброжелателях, о «нарядных соперницах». А можно мысленно протянуть цепочку до пушкинского Петербурга, включить литературные персонажи, а также известные исторические фигуры, можно прибавить к ним лица неизвестные, но от этого не менее реальные. Конкретное наполнение этих строк оставляет простор читательскому воображению, «*сотни тысяч шагов*» определяют значительность масштаба, который явно способен превышать сферу только личного восприятия. А выражение «*замертво снят*», кажется, уравнивает присутствие сна и смерти, двух ещё Гесиодом воспетых мифических братьев, аллегорическое изображение которых в искусстве классицизма было столь привычным и понятным. И этот оксюморон мог бы увести нас в сторону вечных образов и вечных оппозиций – умиротворять и успокаивать.

Но дважды повторенное упоминание «*врагов и друзей*» из-за своей симметричности усиливает акцент на обрамляющем слове *враги*, которому уже утвердившаяся тема истории придаёт внеличный характер. Значение выражения «*замертво снят*», сначала отнесённого только к прошедшим и потому замолкшим *шагам*, расширяется к «*шествию теней*», которое подспудно усиливает тему смерти. Никакого намёка на личные впечатления не содержат ориентиры этого движения – *ваза* и *дворец*. Всё это может ассоциироваться с трагическим характером российской истории, неотделимым от характеристик его государственности.

Что касается «*вазы гранитной*», то это, с одной стороны, всем известная деталь Летнего сада, один из её визуальных символов, с другой – литературный образ. И они не совсем совпадают. Возле Карпиева пруда стоит эта величественная ваза в античном стиле из розового порфира, её высота, вместе с пьедесталом из тёмно-красного порфира, – около пяти метров. Она одна такая в Летнем саду. Ахматова назвала её *гранитной*. С точки зрения минералогии или геологии здесь не очень существенная неточность. Ведь граниты и порфиры относятся к вулканическим породам, имеют близкий химический состав, что позволяет иногда причислять порфир к разновидностям гранита. Однако в литературном языке значения этих слов не совпадают, поскольку в обыденном сознании гранит – всегда серого цвета, а порфир (от греч. *porphyreos* – пурпурный) – красного. Порфир в литературной традиции ассоциируется с царственной роскошью⁵, *гранит* же – с твёрдостью, холодом и суровостью⁶. Таким образом, этот эпитет, расположенный между существительными *ваза* и *дворец*, усиливает мрачное звучание темы государства.

Слово *дворец* не имеет эпитета, и это создаёт некоторую неопределённость. Дело в том, что в Летнем саду со стороны Невы сохранился так называемый Летний дворец Петра I, простой и скромный. А вот прямо напротив упомянутой в этой строке вазы виднеется совсем другой, по определению Пушкина, «*забвенью брошенный дворец*» – Михайловский замок, в котором в 1801 году был убит Павел I. Он расположен на территории, которая ранее тоже принадлежала Летнему саду. Путь «*от вазы гранитной до двери дворца*», возможно, указывает направление, в котором когда-то прошли заговорщики. С противоположной же стороны Летнего сада, на Дворцовой набережной Невы, ведущей к Зимнему дворцу, в 1866 году Дмитрий Каракозов стрелял в Александра II, садившегося в карету после прогулки по парку. В память о чудесном спасении царя на месте главных ворот была установлена часовня. После революции она была снесена, а Летний сад заполнили совсем иные посетители. *Шествие теней* в представлении современников Ахматовой могло также включать «*друзей и врагов*» более близкого времени – и жертвы сталинских репрессий, и их палачей. Так что в направлении какого *дворца*⁷ ни двигалось бы это *шествие*, его трагический характер сохраняется. В таком случае слова «*не видно конца*» приобретают дополнительный смысловой оттенок: не только множество прошедших лиц, но и бесконечность трагедий.

Впрочем, эти зловещие призраки остаются лишь неясными тенями, на смену которым в стихотворении приходит свет: «*Там шепчутся белые ночи мои / О чьей-то высокой и тайной любви*». *Белые ночи* – старинный оксюморон, настолько привычный в разговорном обиходе, что его двусоставная природа почти не ощущается, и всё же здесь она весьма уместна. Постоянное сочетание противоположностей достигает всё более высокой концентрации к концу стихотворения. Мрак и свет, общее и интимное соединены здесь удивительным образом. Поэт называет *своими* только «*белые ночи*» – то, что принадлежит всем жителям северной столицы. А *любовь* оказывается «*чьей-то*», то есть ничьей определённо и в то же время как бы всеобщей ценностью, ибо она *высокая* и о ней «*шепчутся белые ночи*». Слово «*шепчутся*» подготавливает читателя к эпитету «*тайной*», что опять позволяет создать образ, сотканный из противоречий, но гармонически уравновешенный. Всеобщность и тайна, тайна, почти написанная на небесах – ещё один скрытый оксюморон.

Уместно вспомнить здесь о роковом для Ахматовой постановлении ЦК ВКП(б) 1946 года, в котором её лирика подверглась издевательствам именно за выражение любовной тематики. Атмосфера оттепели

позволяла надеяться на его отмену⁸. Ахматовой хотелось верить, что дети больше уже не будут заучивать в школах формулировки из доклада Жданова, в котором содержание её стихов объявлялось «ничтожными переживаниями», а сама она – «барынькой», «мечущейся между будущим и моленной». *Высокая и тайная любовь* – это, конечно, антитеза обвинениям в ничтожности и бесстыдстве. Это *чья-то* любовь, о которой *белые ночи шепчутся* именно в Летнем саду – заповеднике высокой культуры, она отделена от личности автора. Интересно, что глагол *шепчутся* подчёркивает роль лирической героини более как поэта, нежели женщины. Речь не столько о переживании любви, сколько о способности её выразить, о ней поведать.

Но в самом тексте стихотворения выражение «*шепчутся белые ночи...*» никак не соотносено с вышеупомянутым постановлением, наоборот, его смысл максимально удалён от содержания этого текста, поскольку загадочен и таинственен, что впервые в стихотворении не вполне соотносится с классицистическим требованием ясности и скорее тяготеет к поэтике романтизма. Ахматова, как известно, иронизировала иногда над злоупотреблением словом *тайна* в поэтике символизма. Впрочем, этот образ конкретизирован слуховым ощущением *шёпота*. Ещё в раннем стихотворении Ахматовой «Песня последней встречи» это слово обозначает и реальный звук шелеста листьев и в то же время голос неких внеличных стихийных сущностей, внятных душе героини: «*Между клёнов шёпот осенний / Попросил: со мною умри. / Я обманут мою унылой, / Переменчивой, злой судьбой. / Я ответила: Милый, милый, / И я тоже. Умру с тобой*». Здесь же способность *белых ночей шептаться* – традиционное для поэтики классицизма олицетворение. Оно опирается на конкретный звуковой образ шелеста листьев и в то же время значительно увеличивает масштаб изображения.

Образ белых ночей получает развитие и в последнем двустишии: «*И всё перламутром и яшмой горит, / Но света источник таинственно скрыт*». Солнце, ушедшее ненадолго за горизонт, но не исчезнувшее совсем, создаёт странное освещение, которое могло бы быть названо и призрачным, и бледным. Но в этом стихотворении оно ассоциируется с *перламутром* – а там, где лучи касаются облаков, они *горят яшмой*, тёплым, ярким цветом полудрагоценного камня. Тусклое мерцание *перламутра* и насыщенная окраска *яшмы* – ещё одно соединение противоположных свойств. Прекрасная цветовая гамма «*горит*» как будто сама по себе – «*света источник таинственно скрыт*». Здесь, с одной стороны, вполне реалистическая деталь своеобразного освещения во время белых ночей. Но, с другой стороны, *таинственность*

источника света – это совершенно иной аспект смысла, позволяющий ощутить его символическое расширение.

Для классицизма характерно чёткое и раздельное восприятие деталей окружающей действительности. Ахматова на всём протяжении текста называет конкретные реалии воспеваемого сада. Статуи и лирическая героиня помнят друг о друге, они лишь иногда встречаются друг с другом; отдельно существуют розы и решётка, сосны мерещатся, но не смешиваются с липами, лебедь любит себя своим отражением, но плывёт самостоятельно. Многомерность лирического переживания достигается сочетанием множества оппозиций, которые составляют контрастные, но оксюморонно гармонизированные пары. Лирический сюжет также развивается по законам классицистской поэтики⁹. Логическая выдержанность интонации превращает стихотворение в единое высказывание, которое подчёркивает значимость заключительной части стихотворения (Хочу в сад, где .., где .., и.., и.., а... [потому что] *там*...).

Ахматова не злоупотребляет оценочными эпитетами, однако ставит их таким образом, что они создают самостоятельный стилистический ряд: «*единственный*», «*лучшая в мире*», «*царственных*», «*высокой*», – распространяя своё значение на весь текст. Цветовые характеристики последнего двустишия, имеющие отчётливую ценностную окраску, завершают этот ряд, однако поэт, в соответствии с принципами классической гармонии, в последней строке прибегает к приёму, делающему высказывание ещё более многозначительным. На первый взгляд может показаться, что «*света источник*» даже и слишком прозрачное иносказание, понятно ведь, что это солнце, которое, находясь за горизонтом, всё же посылает свои лучи на северное небо. Но именно сам факт иносказания в последнем двустишии напоминает о метонимической перифразе первого и увеличивает число значений. Свет – символ почти бесконечно многозначный. Это может быть и знак длящейся жизни, и свет как эманация Аполлона, бога солнечного света, покровителя искусств, и свет любви, и свет культуры. Статуи Летнего сада с их аллегоричным значением, сам характер сада и стиль стихотворения допускают любое из этих истолкований. Поэт даёт простор читательскому пониманию, главным в нём будет положительный знак, распространяющийся не только на Летний сад, но и на те начала, которые он олицетворяет.

Отметим, что если в первых строках преобладают конкретные пространственные образы, позволяющие соединить настоящее с прошедшим, в середине шествие теней актуализирует тему времени-истории, то последние двустишия объединяют и снимают пространст-

венно-временные координаты. Белые ночи здесь лишены хронологической определённости, которая им присуща, например, в пушкинском описании: «И не пуская тьму ночную / На золотые небеса, / Одна заря сменить другую / Спешит, дав ночи полчаса». В стихотворении «Летний сад» это единственная деталь, которая с самим садом на деле то и не связана, но вполне уместна при его метонимическом расширении до знака Петербурга. «Всё ... горит» здесь и сейчас, но мгновение остановлено так основательно, что готово превратиться в вечность. Оправдание этого образного решения, несомненно, – в его аксиологическом смысле.

Таким образом, в газету «Правда» было предложено стихотворение, в котором трагический поэт Ахматова не только воспела известную часть Петербурга, но и создала уникальный вариант примирения с действительностью – с позиций классической устремлённости к гармонии, присущей отечественной культуре как наследнице культуры мировой. Трагедия не исключена из общей картины мира, это реальный и тревожный её компонент, и всё же красота жизни и культуры торжествует безусловно.

Конечно, употреблённые Борисом Пастернаком выражения «оборочки» и «розовая бумага» никак не соответствовали изысканной и строгой гармоничности этих строк. Проблема была в другом – такой высокий уровень эстетического мировоззрения не был совместим с духом партийной печати, хотя во времена «оттепели» декларировалось возвращение партийной (государственной) политики к общечеловеческим ценностям и к ценностям мирового искусства.

Примечания

¹ Вот что сообщает по этому поводу в личном письме старший научный сотрудник отдела рукописей Российской национальной библиотеки (СПб) Н. И. Крайнева: «В фонде сохранилось письмо, официальное, на бланке, за подписью Н. Абалкина, датированное 23 июня 1959 г. Оно не поздравительное, вот его текст (орфография и пунктуация подлинника): «Уважаемая Анна Андреевна! Хотелось бы напечатать Ваши стихи в литературной странице, которую дает по воскресеньям «Правда». Будьте добры сообщить, можем ли мы на это рассчитывать. Всего Вам доброго - здоровья и вдохновения». Сохранился и конверт. Шифр: ОР РНБ, ф. 1073, Ахматова А.А., ед. хр. 1677».

² Известно, что в действительности розы – не главная примечательность Летнего сада, не самое характерное для него растение. Их высаживают в основном возле Лебяжьей канавки вместе с тюльпанами. См. также примечание ⁴.

³ Папа Климент XI согласился «отпустить» её только в обмен на мощи католической святой Бригитты, оказавшиеся у русских в результате взятия Ревеля [6, с. 34]. Ныне Венера Таврическая находится в Эрмитаже.

⁴ Слова Ахматовой, записанные Л. К. Чуковской 3 октября 1953 года:

«Ленинград этим летом был прекрасный. Я к нему привыкла, всяким его видела, но таким – никогда. Весь в розах и маках. Летний сад великолепен. Но там за мной идёт такая вереница теней...» (выделено мною – Г. Т.) [7, с. 57]. Примечательно это «но». Обилие роз, вообще цветов на севере – несчастный источник наслаждения. Ахматова перенесла их в стихотворении на тоpos Летнего сада как своеобразного заповедника красоты. Будет ли лишним упоминание о том, что 1953 год – не только смерть Сталина, но и отмена «Дела врачей», после которой в конце апреля Ахматова призналась Л. К. Чуковской: «Ночью я несколько раз просыпалась от счастья» [7, с. 45]. Могло ли это состояние повлиять и на поэтическое мироощущение? Отметим разницу между безусловным ликованием в начале хрущёвской «оттепели» и тревожными сигналами дальнейшего хода событий. И первая половина стихотворения – гимн красоте, но его вторая половина начинается со злой ноты.

⁵ Ода Державина «На рождение на севере порфирородного отрока» отсылает к пониманию порфиры как царского одеяния; порфирородный отрок – дитя, родившееся у царственных особ, т. е. «в порфире».

⁶ Всем памятно пушкинское описание Петербурга: «Город пышный, город бедный, / Дух неволи, строгий вид; / Свод небес зелёно-бледный, / Скука, холод и гранит».

⁷ Возможно, топографическая неопределённость упомянутого в стихотворении дворца закономерна. Сам Летний сад – метонимия Петербурга, а столица – знак государства, и приметы этого парка, и судьбы людей, в этом парке когда-то прошедших, – как бы микросрез судьбы страны, малое отечество. В реальном Петербурге немало парков, дворцов, художественно выполненных решёток. В образной структуре этого стихотворения всё – единственное в мире: не только сад, ограда, но и дворец, страна и судьба.

⁸ О неотступности и важности этой надежды для поэта свидетельствуют записи Л. К. Чуковской разговора с Ахматовой 7 августа 1955 года [8, с. 120], К. И. Чуковского 19 ноября 1962 года [9, с. 328]. И надежда эта сбывалась – через 30 лет, в ноябре 1988 года, накануне 100-летнего юбилея Ахматовой.

⁹ В. М. Жирмунский: «... поэты-классики умеют пользоваться для своих задач элементами сложного и законченного синтаксического построения (в современной русской поэзии этим искусством владеет в высшей мере Анна Ахматова)» [3, с. 160]

Литература

1. Буало Н. Поэтическое искусство / Перевод С. С. Нестеровой и Г. С. Пиларова под ред. Н. А. Шенгели // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – С. 425–439.

2. Гораций К. Сочинения: Оды, эподы, сатиры, послания. / Пер. с латинского. / Редакция переводов, вступительная статья и комментарии М. Гаспарова. – М.: Художественная литература, 1970. – 480 с.

3. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977.

4. Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. – Л.: Наука, 1973. – 184 с.

5. Кириллов В. В. Архитектура и градостроительство. В кн.: Очерки русской культуры XVIII в. Ч. IV. / Под ред. акад. Б. А. Рыбакова / – М.: Изд-во МГУ, 1990 – 382 с. – С. 7- 111.

6. Семенникова Н. Летний сад – Л.: Искусство, 1969. 80 с, илл.

7. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. – Изд. 2-е, исправленное и дополненное. – М.: Индрик, 2008. 768 с., илл.

8. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. 1952-1962. – Испр. и доп. изд. – СПб.: Журнал «Нева»; Харьков: Фолио, 1996. – 656 с.

9. Чуковский К. И. Дневник (1930-1969). – М.: Современный писатель, 1997. – 560 с.



ОБРАЗЫ, ТЕМЫ, СМЫСЛЫ



ББК 83.3 (2Рос =Рус) 6

УДК 82.09

Л. Г. Кихней, Т. С. Круглова
(Москва, Пенза)

К проблеме диалога в лирике Анны Ахматовой

Феномен диалога применительно к лирическому творчеству Анны Ахматовой понимается нами в двух смыслах – в широком (бахтинском) – как некая экзистенциально-целевая установка автора, и в узком (лотмановском) – как семиотический феномен, способ осуществления определённой коммуникативной тактики уже в самом тексте.

М. Бахтин, создавший фундаментальную теорию диалога, полагал, что понимание возможно только через диалог, под которым понимается любое взаимодействие с Другим, а также любое соприкосновение с миром культуры. «Через другого, – пишет М. Бахтин, – мы стараемся понять и учесть трансгredientные собственному сознанию моменты: так, мы учитываем ценность нашей наружности с точки зрения её возможного впечатления на другого – для нас самих непосредственно эта ценность не существует, учитываем фон за нашей спиной, то есть всё то, окружающее нас, чего мы непосредственно не видим и не знаем и что не имеет для нас прямого ценностного значения, но что, видимо, значимо и знаем другими, что является как бы тем фоном, на котором ценностно воспринимают нас другие»¹. Отсюда слово, обращённое к Другому, в концепции Бахтина становится внутренне диалогичным, поскольку всегда «повернуто» к адресату, ориентировано на его восприятие, «более или менее остро ощущает своего

слушателя, читателя, критика, и отражает в себе его предвосхищаемые возражения, оценки, точки зрения»². Причем диалог, по Бахтину, первичен по отношению к тексту, более того, он является главным механизмом смысло- и текстопорождения. Именно с актуализацией экзистенциальной природы диалога, выявленной М. Бахтиным, мы сталкиваемся в творчестве Ахматовой, поскольку лирик всегда имеет дело с реальным или мыслимым образом аудитории, к которой он обращается и в зависимости от которой он выстраивает свои художественно-коммуникативные стратегии. Рассматривая механизмы и структуру диалога³, М. Ю. Лотман выделил его семиотические признаки: (1) «диалогическая ситуация» (которая предшествует самому диалогу и предполагает наличие некоторой общей памяти с собеседником), (2) расхождение (асимметрия) позиций участников диалога, сопровождающееся частичной гомологией точек зрения, (3) попеременная направленность сообщений (постоянная смена ролей адресата и адресанта) и, как следствие, – (4) дискретность диалога. Специфичность художественно-диалогических стратегий Ахматовой обуславливается а) коммуникативно-философскими установками автора – как целевыми, так и функциональными; б) препозиционным условием наличия «общей памяти» у адресата (читательской аудитории) и адресанта (текста), которое явно дифференцируется, причем эта дифференциация происходит не только на уровне текста (как полагает Лотман), но и на уровне авторской установки. Комбинаторика этих установок и приводит к разным типам воплощения диалога в конкретной художественной практике.

Однако следует помнить, что перед нами не образ законченного диалога, а одна из его стадий, протекающая сейчас, в настоящем времени. Это создает «открытость» диалогических установок, включённость его в жизненный контекст, инспирирует ответы адресата. «Диалогическая ситуация» в лирике Ахматовой реализуется в разных регистрах. «Зачатки диалога» – в форме цитации «речи» героя – в квазиповествовательном пространстве ахматовских «новелл» достаточно подробно рассмотрены в литературе⁴.

Вместе с тем, для многих ахматовских стихотворений характерна установка на диалог с адресатом, стоящим вне пространства стихотворения и особо «выделенным», «несовпадающим» с нерасчлененной читательской аудиторией (читателем вообще). Этот адресат – потенциальный собеседник, слушатель может быть конкретной личностью, неким сообществом или отвлечённым понятием.

Адресат может восприниматься как друг, враг, конфидент, «подсудимый», как оппонент, которого надо в чем-то убедить и т. д.; мо-

жет быть возвеличен или унижен, он также может выступать в мирской и «сакральной» ипостаси. В зависимости от этого определяется и жанрово-стилевая и «пафосная» модификация адресованного стихотворения. Таким образом, посредством роли, приписываемой адресату, в ахматовских адресациях возникают инвективные, одические или полемические черты, что создает широкий диапазон модально-жанровых установок, восходящих к разным генетическим прототипам, укоренённым в речевых жанрах, литературной и ритуальной традиции.

Опираясь на тезис М. М. Бахтина о том, что «каждый речевой жанр в каждой области речевого общения имеет свою, определяющую его как жанр, типическую концепцию адресата»⁵, выдвинем гипотезу о ключевой роли «фактора адресата» в конституировании лирического текста как диалогического феномена (что Бахтин, как известно, отрицал). Вместе с тем, в поэзии в целом и в лирике Ахматовой в частности, по нашей гипотезе, не меньшую роль играет и *концепция адресанта*, поскольку автор сам выбирает своего слушателя и в зависимости от своего выбора волен выбрать ту или иную *коммуникативную роль*. При этом автор, согласно своим целевым установкам, может обращаться к определенной читательской аудитории (демократичной, элитарной, дружественно настроенной, враждебной) и одновременно к некоему маркированному адресату (неважно, конкретному человеку или собирательному /отвлечённому понятию). Первый тип адресации назовем *внешней (широкой)*, второй – *внутренней (узкой)* адресацией.

Итак, если выводить типологию адресата ранней лирики Ахматовой, то нетрудно заметить, что это адресат-возлюбленный. Однако его личность намеренно завуалирована. Неоднократно указывалось⁶, что многие тексты ранней Ахматовой построены на эллипсоидных конструкциях, что позволяет предположить достаточно «домашний», «интимный» характер диалога. Текст выстроен как живая речь, обращённая к собеседнику, как бы незримо присутствующему в тексте (эффект присутствия усиливают апеллятивы, вопросы и другие формы диалогической речи), но собеседник отражён лишь в зеркале восприятия и речи лирической героини – и остаётся для читателя тайной за семью печатями.

Любовные ахматовские адресации в жанровом отношении разительно отличаются и от традиционных дружеских посланий (в которых адресат прямо обозначен в заглавии или посвящении), и от классических любовных стихотворений (в жанровом отношении близких к

посланиям-элегиям), адресат которых, как правило, обобщён. В отличие от последних, в ахматовской любовной лирике герой предстаёт не как объект томления или страсти, а как субъект общения, непосредственный участник диалога. Однако Ахматова одновременно ведет диалог и с широкой читательской аудиторией – от которой личность адресата-возлюбленного (внутреннего адресата) *намеренно* угаивается.

Отсюда следует, что автор усложняет форму диалога и ведет своего рода «двойную» диалогическую игру – «внешним» адресатом (читателем) и «внутренним» адресатом (возлюбленным). С одной стороны, Ахматова вроде бы «говорит с одним», отсюда умолчания и эллипсоидные конструкции, непонятные для непосвящённых (ср.: «*Читайте все – мне всё равно, / Я говорю с одним...*»), но, с другой стороны, – сам факт обнаружения этой приватной беседы включает в структуру текста установку на широкую аудиторию («*Читайте все...*»). Суть этой установки – обнаружение героя как участника диалога, особенности портретного облика и поведения которого в тексте явно обозначены (ср.: «...как мне любви / Твои сухие розовые губы...») или: «Так гладят кошек или птиц...»), и одновременно – сокрытие его психологической сущности от читателя, что создавало ощущение психологической тайны и недоговоренности (отсюда, кстати, сходство ахматовских любовных миниатюр с романами К. Гамсуна).

Именно статус адресата и характер его отношений с адресантом определяет своеобразие любовных стихотворений. Адресату приписываются разные роли – «милого» («Милому», «Ты письмо мое, милый, не комкай...» (1912), «Ты пришел меня утешить, милый» (1913)), «мальчика-игрушки», любовной «жертвы» («Снова со мной ты, о мальчик-игрушка...»), «Высокие своды костела...» (1913)), «рокового героя» («А, ты думал, я тоже такая...»). Образ адресата формирует речевое поведение лирической героини как «томно-порочной» искусительницы, покинутой возлюбленной, участницы «рокового поединка» и т. п. Таким образом, смысл и тональность диалога с избранником зависит не только от образа адресата, но также и от роли, которую берёт на себя лирическая героиня. Иногда она играет роль ворожеи, умеющей «научить, чтоб нежданное случилось», «навек приручить» милого («Нет, царевич, я не та...»). Героиня выступает и в роли кающейся послушницы («Будешь жить, не зная лиха...»), даже нищенки (ср.: «Пока не свалюсь под забором...»).

Установка на диалог у ранней Ахматовой зачастую не эксплицирована. Это может быть объяснено акмеистическим принципом «бесстрастности материала», приводящего к объективизации

адресата (ср. манифестарную установку Гумилева на «бесстрастность», выраженную в переводе стихотворения Т. Готье «Искусство»). Поэтому даже, казалось бы, адресованные в заголовочном комплексе стихи не содержат открытой апелляции к собеседнику. В подобных случаях мы имеем дело с посвящениями. При этом адресат, к которому обращено стихотворение, из субъекта общения, т. е. из равноправного члена диалога, превращается в объект авторского суждения – описания, анализа, медитации.

Для посвящений характерен *опосредованный (латентный)* диалогизм⁷. С типичным образцом подобного – латентного – диалога мы сталкиваемся в стихотворении «Я пришла к поэту в гости...». Как видно из текста стихотворения, прямые апелляции к адресату (представленному в третьем лице) в пространстве текста не появляются, тем не менее, опосредованная адресация в стихотворении присутствует.

Лирическая героиня сама объясняет, почему адресат – объект описания, а не субъект общения. Она «боится» его «чар», страшится магической власти его личности «У него глаза такие, / Что запомнить каждый должен, / Мне же лучше, осторожной, / В них и вовсе не глядеть...»⁸, поэтому в соответствии с фрейдистским принципом «вытеснения» описывает предметные, портретные, пейзажные детали встречи, которые – как и в лирических новеллах Ахматовой – выступают предметным «кодом» высокого эмоционального напряжения, переживаемого героиней во время встречи с адресатом. Но диалогическая интенция уходит в подтекст стихотворения и узнаётся по косвенным признакам общения (таким, как пребывание адресанта и адресата в одном пространственно-временном континууме, маркирование впечатления от адресата («...хозяин молчаливый / Ясно смотрит на меня»), описание общения («Но запомнится беседа...»).

С началом Первой мировой войны концепция адресата в лирике Ахматовой кардинально меняется, что ведет к изменению жанрово-стилевого строя стихотворений. Прежде всего изменился *внутренний* адресат: чаще всего это уже не возлюбленный, а некая высшая, внеличностная сила. Мотивация изменения адресации и своей роли как некоего вестника, говорящего не от себя лично, а по «приказу свыше», обоснована в стихотворении «Памяти 19 июля 1914» (1916):

*Из памяти, как груз отныне лишней,
Исчезли тени песен и страстей.*

*Ей — опустевшей — приказал Всевышний
Стать страшной книгой грозových вестей
(1, 106)*

Последняя строка – перифраз из «Откровения Иоанна»: «И голос, который я слышал с неба... сказал: пойдй, возьми раскрытую книжку из руки Ангела... возьми и съешь ее; ...когда же съел ее, то горько стало во чреве моем... И сказал он мне: тебе надлежит пророчествовать о народах и племенах, и языках и царях многих» (Откр., 10: 8-11) Напомним, что в библейской традиции пророчество всегда исходит из уст Бога (ср.: «Никогда пророчество не было произносимо по воле человеческой, но изрекали его святые Божьи человеки, будучи движимы Духом Святым» (2 Пет., 1 : 21).

Диалог с высшими силами неизбежно обретает экзистенциальные коннотации, и лирическое обращение поэта ориентируется уже не на речевые жанры, а на ритуальные, прежде всего, – на молитву и обет. Эта сакрально-диалогическая установка с наибольшей силой воплотилась в стихотворении «Молитва» (1915), которую можно рассматривать в контексте богословских категорий, сравнивать с прецедентными текстами, как ритуальными, так и литературными (например, с «Молитвой» Лермонтова). Мы полагаем, что всякое обращение к первичным (ритуальным) жанрам имеет прагматически-магический характер, главная функция которых – установление связи с высшими силами (религия – это связь) с целью исправления (заклятия) судьбы. Таким образом, стихотворение написано на грани прагматики и магии. В нём абсолютно точно смоделирована ситуация жертвенного обета. Обет, напомним, принадлежит к сфере «религиозных» практик, это – завет, обязательство, добровольно налагаемое на себя человеком или общиной ради избавления от бед, болезней и т. п. Прибегали к обетам, как правило, в чрезвычайных обстоятельствах (стихийные бедствия, война). Ситуацию, в которой была написана ахматовская «Молитва», сама поэтесса осмысляет как апокалиптическую. И поэтому жертва, которую она готова принести, – огромна – это её личное счастье, здоровье и благополучие. Причем она не просто готова расстаться по воле Провидения с самым дорогим, что у неё есть, она молит Бога все это отнять (ср.: «Отыми и ребенка и друга / И таинственный песенный дар! / Так молюсь за Твоей Литургией...», 1, 99). В народном сознании приношение обета моделирует ситуацию обмена между человеком и сакральными силами, и противопоставлено недолжной («черной») магии как обмену между человеком и нечистой силой. Таким образом, жертвенным Агнцем становится сам просящий! Современники, близкие

Ахматовой, стихотворение не поняли: Николая Гумилева, по воспоминаниям, ужаснула строчка «Отыми и ребенка и друга...», Марина Цветаева через много лет упрекает Ахматову: «Неужели вы не знали, что в поэзии все сбывается?»⁹. Ахматова как раз знала об этом, поэтому и дала этот страшный обет, чтобы спасти Россию, – конечно, не от немецкого нашествия, а от демонских полчищ (поскольку кульминация Апокалипсиса – битва светлого небесного воинства и темных, сатанинских сил). Война трактуется поэтессой как отражение апокалиптической битвы, – скорее, небесной, чем земной. Отсюда в финал стихотворения построен на бинарных оппозициях света и тьмы. Ср.: «Чтобы туча над темной Россией / Стала облаком в славе лучей»

А внешний адресат – это уже не просто нерасчленённая читательская аудитория, с которой можно «играть в прятки»; это единомышленники или оппоненты. Единомышленники – это те, кто «остались дома», оппоненты – те, кто эмигрировал из России. С первыми автор объединяет не просто мировоззренческая общность, но общая неблагоприятная судьба, которую те добровольно выбрали. Вторые тоже совершили добровольный выбор – но не в пользу России, и этого автор-адресант в «этическом» диалоге с ними простить им не может. Так, в стихотворении «Петроград 1919» появляется обобщённое «Мы», объединяющее всех «оставшихся дома», всех, кто Родину предпочел свободе:

*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.
(1, 348)*

И хотя в этом стихотворении нет прямых воззваний, обращений и иных риторических фигур, характерных для полемического диалога, но в его подтексте, несомненно, присутствует скрытая полемика с эмигрантами (выходящая на поверхность в другом стихотворении – «Не с теми я, кто бросил землю...»).

Таким образом, есть основание считать, что стихотворения «Петроград 1919», «Не с теми я, кто бросил землю...», «Все расхищено, предано, продано...», «Лотова жена» и другие имеют двойную внешнюю

адресацию – к согражданам-единомышленникам и к добровольным «изгнанникам», покинувшим Россию в тяжкую для нее годину. При этом и диалог ведётся не только от себя лично, но от лица современников, сограждан. Таким образом, общение из личностного, частного регистра: «Я – Ты» переходит в «общественный» регистр «Мы – Вы».

Ахматова отныне чётко осознает, что голос поэта есть отражение духовных эманаций своего поколения, некий слепок ментального состояния своих современников (ср. выражение этой мысли в стихотворении «Многим»: «Я – голос ваш, жар вашего дыханья, / Я – отраженье вашего лица...», 1, 390). В то же время она понимает, что быть голосом многих – это прерогатива народного поэта, поэта-трибуна. Таким образом, получается, что диалогическая переориентация её стихов, установка на собирательного адресата тесно связана с представлениями о «соборно-хоровом» единстве поэта со своим народом. Это единство только укрепится в последующие годы тяжких испытаний и приведёт к полному единению и отождествлению голоса поэта и голоса «стомиллионного народа» – в «Реквиеме» и в стихах о войне.

Что же касается «внутреннего» адресата, то если он обретал «общественный» статус, например, «героя» (в ситуации войны), или «вероотступника» (в контексте темы эмиграции), то частный диалог сразу же получал некий провиденциальный тон и риторическую форму оды (ср.: «Вестей от него не получишь больше...») или библейского послания-обличения, сохраняя при этом личный тон. Именно такой, «двойной» характер носят вошедшие в книгу «Подорожник» любовно-обличительные обращения к Юрию Анрепу. Лирическая героиня страдает от разлуки с возлюбленным и вместе с тем полагает, что его отъезд в эмиграцию – своего рода вероотступничество. Ведь именно об этом «грехе» идет речь в стихотворениях «Высокомерьем дух твой помрачен...» (1917), «О нет, я не тебя любила...» (1917), «А ты теперь тяжелый и унылый...» (1917), «Ты – отступник: за остров зеленый...» (1917).

В эпоху Большого Террора характер лирического диалога обретает парадоксальный характер. С одной стороны, Ахматова констатирует ситуацию тотальной изоляции, насильственной немoty, с другой, – она старается преодолеть эту немоту и глухоту поэтическим словом.

Отсюда, во-первых, резкое возрастание индивидуальных адресаций – но уже не к возлюбленным, а к собратьям по перу. Во-вторых, она предельно расширяет диапазон лирических адресатов (как

внешних, так и внутренних, зачастую стирая между ними грань), раздвигая при этом аксиологический регистр адресаций. Она обращается к ленинградцам и к лондонцам, беседует с живыми и умершими, вызывает к сакральным силам и дает отповедь сатанинским слугам, вступает в диалог с современниками и с историческими или литературно-мифологическими героями. И, в-третьих, помимо интересубъективного диалога, в её творчестве возрастает роль интертекстуального диалога – макро-диалога культур. Думается, что этот «пандиалогизм» есть её ответ тоталитаризму, одним из тяжких грехов которого был запрет на свободу слова.

К ситуации «запрета на публикацию» Ахматова относилась крайне болезненно. Она считала, что долгие годы цензурных запретов имели для неё как для поэта трагические последствия. «У каждого поэта своя трагедия, – говорила она В. Виленкину. – Меня не знают!»¹⁰. Для неё было нестерпимо осознавать, что лучшие её стихи (тот же «Реквием»!), наиболее глубоко отразившие трагедию народа и эпохи, фактически мало кому известны.

Эта творческая драма в период Большого Террора наложила отпечаток на бытовое поведение поэта, предпринимавшего «самоубийственные» шаги для озвучивания своих потаённых стихов. Ахматова прочла крамольный «Реквием» «английскому шпиону» Исайе Берлину – уже после того, как его разыскал у неё в гостях сын Черчилля. Знала ли она, на что шла? Вероятно, да: потому что вскоре «заплатила чистоганом» (известным постановлением 1946 года) за чтение крамольных стихотворений.

Проблема диалога с читателем в эпоху, когда «за стихи убивают», стала одним из сквозных мотивов ахматовской лирики 1930-х годов. При этом у Ахматовой в условиях тоталитарного режима возникают два типа потаённой поэзии, в зависимости от коммуникативной стратегии и адресата текста.

Первый тип представляет собой потаённую поэзию «как таковую», то есть стихи, которые, в силу открытой оппозиционности существующему режиму, не могут быть напечатаны при существующем политическом режиме (например, «Реквием» или цикл «Из заветной тетради»). Они создавались без «внутреннего цензора» и были предназначены, во-первых, для провиденциального читателя – читателя будущего; во-вторых, для крайне узкого круга посвящённых, близких друзей, которым можно доверять.

Среди потаённых стихов этого типа отдельную группу составляют обращения к адресату-врагу, как правило, собирательному

или обобщенному. И здесь происходит знаменательная трансформация: функциональные диалогические установки – на собеседование – заменяются целевой установкой на обличение и разоблачение. Это и понятно: полноценный коммуникативный контакт возможен только при дружественном настрое реципиента. Смена диалогической установки на обличительную приводит к формированию жанра инвективы, появление которого обусловлено стремлением Ахматовой активно противостоять пособникам сталинского режима.

Эти инвективы обращены к виновникам и «соучастникам» Большого террора (ср.: «Зачем вы отравили воду...» (1935); «Я приснюсь тебе черной овцою...» (1937); «Защитникам Сталина» (1962). Обвинения, которые поэт «бросает в лицо» врагам, оформлены в виде риторических вопросов (которые уже как бы содержат предполагаемые ответы на них говорящего); и касаются они не столько общественно-политической, сколько экзистенциальной сферы бытия:

*Зачем вы отравили воду
И с грязью мой смешали хлеб?
Зачем последнюю свободу
Вы превращаете в вертеп?*
(1, 255)

Жанровый генезис ахматовских инвектив восходит к библейским источникам – к книгам пророков и к псалмодической традиции, определившей поэтику этого жанра. Лирическое «я» теряет индивидуальность черты и воспринимается как надличностный голос, подобно голосу ветхозаветных пророков или царя Давида, обличавших неправедных властителей: «*Осквернили пречистое слово, / Растоптали священный глагол, / Чтоб с сиделками тридцать седьмого / Мыла я окровавленный пол*» (1, 245).

В то же время семантико-интонационный регистр ахматовских инвектив довольно широк: в них звучит не только пафос обличения праведником – нераскаившихся грешников, но и трагический пафос сопротивления жертвы – палачу. Не случайно концепция адресата в этих стихах – не монашенка, не пророчица, а «городская сумасшедшая», «сиделка тридцать седьмого», «прокажённая». При смене «лиры» на «трещотку прокажённого» парадоксально меняется и диалогический контакт с адресатом-врагом: «*... Успеете наахаться, / И воя и кляня, / Я научу шарахаться / Вас, смелых, от меня...*» (1, 224-225).

Особенно поразительна инвектива «Я приснюсь тебе черной овцою...», с «зэповым» названием «С армянского». Стихотворение построено как обращение матери казнённого сына к восточному тирану:

*Я приснюсь тебе черной овцою
На нетвёрдых, сухих ногах,
Подойду, заблею, завою:
«Сладко ль ужинал, падишах?...»*
(1, 256)

Источником стихотворения исследователи считают «Четверостишие» О. Туманяна (ср.: «*Мне во сне одной овцой / Задан был вопрос такой: / «Бог, дитя твоё храни, / Как на вкус был агнец мой?»*» и армянскую средневековую басню В. Айгекци «Князь и вдова»¹¹).

Однако подзаголовок «С армянского», представляющий текст в статусе стихотворного перевода, – это ложный ход, уведующий читателя-профана от истинного – крамольного – смысла стихотворения. Знаменательно, что «нечеловеческие» поступки «падишаха» как бы изымаются из сферы христианского поведения. Казалось бы, здесь снова звучит мотив жертвоприношения. Образ «чёрной овцы» имплицитно притягивает христианский символ жертвенного агнца. Но жертва приносится лжемессии, антихристу, которого все принимают за Богочеловека. Ср.: «Ты вселенную держишь, как бусу». Но Ахматова разоблачает его как абсолютно противное человеческой природе существо. Это Молох, который требует человеческих жертв!

По сути дела, в собирательном образе палачей Большого Террора перед нами возникают безликие личности, типология греха которых прочитывается через апокалипсический код: «И яростным вином блудодеянья / Они уже упились до конца. / Им чистой правды не видать лица / И слезного не ведать покаянья» (1, 302). Ср.: «*После сего, увидел я другого Ангела... И воскликнул он сильно, громким голосом говоря: пал, пал Вавилон, великая блудница, сделался жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу, пристанищем всякой нечистой и отвратительной птице; ибо яростным вином блудодеянья своего она напоила все народы...*» (Откр., 18:2-3).

В ахматовской трактовке тоталитарная власть – это власть «зверя», – отсюда извращение всех моральных понятий, искажение человеческого «лика», созданного по образу и подобию Божьему. Ср.: «*...И мне не разобрать / Теперь, кто зверь, кто человек...*», 1, 199) и в «Откровении»: «*И дано ему было вложить дух в образ зверя, чтобы образ зверя говорил и действовал так, чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться ему...*» (Откр., 13: 16-18).

Ахматова берет на себя задачу изобличения «апокалипсического зверя» – Антихриста, вершителя тоталитарной власти. Задача эта осложняется не только его могуществом, но и его культом среди

современников, тем, что он «обольщает» живущих, подменяя собой мессию. Ср. в «Откровении»: «...и творит великие знамения, так что и огонь низводит с неба на землю пред людьми. И чудесами, которые дано было ему <зверю> творить, он обольщает живущих на земле...» (Откр., 13: 13-15).

Поэтому обращение к формальному адресату – к «падишаху» – здесь риторический прием его разоблачения перед подлинным адресатом – читателем, для которого «... всё перепуталось навек», / И <...> не разобрать / Теперь, кто зверь, кто человек...», 1, 199). Не случайно Ахматова выстраивая свою аргументацию в диалоге с читателем, прибегает сразу к нескольким интертекстуальным источникам, моделируя ситуацию «диалога культур». Ср. в стихотворении «Защитники Сталина»:

*Это те, кто кричали: «Варраву!
Отпусти нам для праздника...», те,
Что велели Сократу отраву
Пить в тюремной глухой тесноте.
Им бы этот же вылить напиток
В их невинно клевеющий рот,
Этим милым любителям пыток,
Знатокам в производстве сирот.*
(1, 248)

Понятно, что находясь в глухом коммуникативном подполье, Ахматова имела мало возможностей открытого диалога с читательской аудиторией. Поэтому в её творчестве возникает второй тип потаённой поэзии. К нему мы относим стихотворения, которые, несмотря на «вольнодумное» содержание, все же мыслились автором как предназначенные для подцензурной печати. И здесь мы вплотную подходим к проблеме поэтических шифров, тесно связанных с лирической коммуникацией именно такого рода.

Обозначим прежде всего сами произведения, относящиеся к этому типу. Это стихи, вошедшие в авторскую рукопись книги «Тростник», которую она собрала в 1940 году, аналогичный состав книги «Нечет», собранной в 1946 г. (обе книги, как известно, не вышли, причем вторая – из-за постановления 1946 г., но это уже другой вопрос); сюда же относится цикл «В сороковом году», практически все стихи, входящие в него, были опубликованы в периодической печати 1940-х годов. Этот список можно продолжить.

В плане выстраивания коммуникативной стратегии здесь надо сказать следующее: во-первых, внешний адресат этих стихов мыслится

как достаточно широкая, а главное, современная автору читательская аудитория (не случайно у неё в «Тайнах ремесла» появляется стихотворение «Читатель», герой которого трактуется как обычный, массовый читатель, не принадлежащий к ахматовскому кругу. Во-вторых, при написании стихов начинают работать ограничительные механизмы, связанные с цензурными препонами, которые становятся одним из принципов художественной организации текста.

В итоге стихотворение, написанное, казалось бы, в соответствии с негласными цензурными нормами, становится диалогически двуплановым, первый план которого не противоречит общепринятым идеологическим канонам, второй, скрытый, потаённый план связан с «запретными», политически табуированными фактами или содержит антидоталитарные оценки и интерпретации. Понятно, что эти потаённые смыслы должны каким-то образом, в соответствии с авторским замыслом, доходить до читателя, но не доходить до партийных цензоров. Для этого Ахматова разрабатывает ряд шифровальных приемов, которые оборачиваются приемами «энигматической» поэтики.

Во-первых, она начинает работать с «периферией» текста, а точнее с его границей (которую неискушенный «партийный цензор», как правило, не брал во внимание). Кодированные знаки она выносит либо вверх – в заголовочный комплекс, либо, вниз – в «дату написания» стихотворения.

Прежде всего, она использует эти приемы, шифруя абсолютно запрещенные имена опальных Гумилева и Мандельштама. Так, обращает на себя внимание точное обозначение даты написания стихотворения «Видел я тот венец златокованный...»¹² – 8 мая 1922 года. Это двенадцатая годовщина бракосочетания Гумилева и Ахматовой. В проекции на эту дату стихотворение воспринимается в двойном ракурсе. Оно становится и поминовением Гумилева, принявшего мученическую смерть, и двойным предсказанием судьбы¹³: ретроспективно — Гумилеву, а в настоящем – себе самой.

Причем в зависимости от актуализации адресата предсказания (Гумилева или Ахматовой) меняется и субъект предсказания, и экзистенциальный смысл пророчества. В первом случае это некий «профетический» голос, который, по глубокому убеждению Ахматовой, был услышан и воплощен Гумилевым в провиденциальных текстах «Огненного столпа» («Память», «Заблудившийся трамвай», «Звездный ужас» и др.). Во втором случае это «загробный» голос «мужа», предостерегающего лирическую героиню от испытанных им ранее¹⁴ соблазнов славы («Видел я тот венец златокованный.../ Не завидуй

такому венцу!») и предвещающего ей мученическую судьбу.

Дата, вводящая тему венчания Гумилева и Ахматовой (ср. с внутренней формой *венца!*) сублимирует идею посмертной неразрывности их жизненных и творческих судеб. Вот почему героиню ждет *его* «терновый венец»: «*Туго согнутой веткой терновой / Мой венец на тебе заблестит. / Ничего, что росой багровою / Он изнеженный лоб освежит*»). Таким образом, тема венчания двух поэтов (заданная датой), переплетаясь с темой Страстей Господних, формирует новый архетип судьбы российского Поэта – уже не «Бога и царя» (как в гумилевской «Памяти»¹⁵), но пророка и мученика. Не случайно цикл стихотворений (1938-1961), посвященных памяти своих современников и собратьев по перу, Ахматова озаглавит позже «Венок мертвым»: это название – помимо семантики похоронного чествования умерших, несет в себе семантику мученического венца, «предсказание» о котором оказалось сбывшимся.

И еще один потаённый смысл «Предсказания» кристаллизуется благодаря его контекстуальному облучению. В книге «Anno Domini» (1923) помещено также стихотворение «Причитание», помеченное датой 24 мая 1922. Близость дат указывает и на возможность смысловых сближений обоих произведений, тем более, что заголовки относят оба текста к одной – сакрально-ритуальной сфере.

Упоминание в «Причитании» имени «чудотворца и святителя» Серафима Саровского, предсказавшего гибель Царскому дому, порождает новую интерпретацию «Предсказания». Оно воспринимается как пророческая речь Серафима Саровского, обращённая к последнему венценосцу – царю Николаю I. Семантика венца данным контекстуально облучению совершенно меняется, символизируя царскую, имперскую власть, от которой последний российский самодержец отрекся. Именно акт отречения как бы и возвещают слова пророчества: «*Видел я тот венец златокоронный / Не завидуя такому венцу, / Оттого что и сам он ворованный, / И тебе он совсем не к лицу*»¹⁶.

Подобная интерпретация также объясняет, почему венец назван «ворованным»: в этом усматривается намек на исторические факты узурпирования власти представителей царского дома Романовых (убийство Петра III, Павла I). Поразительно, что последнее четверостишие воспроизводит предсказание Серафима Саровского мученической кончины Николая II, очевидно, известное Ахматовой по апокрифам¹⁷.

Дата написания ахматовского «Заклинания», указанная в авторской рукописи «Нечета», – 1936. 15 апр. (4, 249). Эта дата, как и в

«Предсказании», – знак тайной памяти о Гумилеве, поскольку 15 апреля 1936 года тому исполнилось бы 50 лет. Указание на время написания, соответственно, становится биографическим ключом к тексту, позволяющим атрибутировать его «потаённого» адресата¹⁸. Но без второго смыслового ключа – заглавия – тональность поминовения, заданная датой, вступает в конфликт со смысловой энергией противочувствия лирической героини. Ведь если ОН – «незванный, несуженый», то почему героиня зовет ЕГО на ужин? Этот парадокс лирического переживания как раз и разрешает заглавие.

Второй способ шифровки потаённых смыслов связан с использованием диалогических возможностей контекста и интертекста. Так, в цикле «В сороковом году» в современности оказываются зашифрованы шекспировские реалии. Развязка стихотворения «Август 1940» отсылает читателя к бомбежке Парижа, – это первый план, рассчитанный на «внешнего адресата»; но в стихотворении скрыт и второй план, рассчитанный на «провиденциального адресата». Ахматова заимствует у Шекспира шифр, который в «Поэме без героя» назовет «зеркальным письмом» (1, 339). По законам художественной логики ключом к нему служат гамлетовские аллюзии. Благодаря им возникает параллель с шекспировским приемом кодирования ситуации путем переноса действия в другое место. В результате мы можем отнести все перечисленные приметы времени и места не столько к Парижу, сколько непосредственно к окружающей Ахматову действительности, правду о которой говорить открыто нельзя.

Поэтому шекспировские реалии, проецируясь на атмосферу 30-х годов, обретают новый смысл. Погребение эпохи оказывается двойным: это умирание, распад современной эпохи, связанный с началом Второй мировой войны, и погребение 10-х годов, у которых «судьба остригла вторую половину и выпустила при этом много крови» (2, 248).

В результате того, что прервалась связь времён, идет уничтожение самой памяти о прошлом (ср.: «крапиво, чертополоху украсить её предстоит»). В то же время благодаря ассоциациям с «Гамлетом» метафора «погребения» наполняется буквальным смыслом. Ахматова намекает на ситуацию кровавого террора, даёт его страшные приметы: могильщики лихо работают, потому что много трупов, осужденных хоронят не только без «надгробного псалма», но и без могил («крапива, чертополох» украшают их могилы (для Ахматовой это имело и глубоко личный смысл: место захоронения Гумилева, а также её близких друзей — Мандельштама, Пильняка – было неизвестным). Строки «И матери сын не узнает, / И внук отвернется в тоске» означают изменение

ценностных ориентиров нового, постреволюционного поколения, которому дореволюционная эпоха чужда и враждебна.

По-новому переигран и реминисцентный образ «тишины». Это и тишина могилы, небытия (в гамлетовской проекции), и молчание как отсутствие свободы слова (ср. у Мандельштама: «Наши речи за десять шагов не слышны...»). Это тишина замирания, страха.

Во втором стихотворении цикла «Лондонцам» скрытые шекспировские аллюзии выходят на поверхность. А. Найман верно отметил, что всякий шекспировский след в стихах Ахматовой был еще и знаком «английской темы»¹⁹. Поэтому закономерно, что в обращении к лондонцам, написанном по поводу бомбардировок фашистской авиацией столицы Великобритании, Ахматова привлекает шекспировскую тему.

Но, как и в предыдущем стихотворении, здесь использован приём переадресации. Обращение к лондонцам ценно само по себе, но в то же время это в некотором смысле камуфляж. В такой же степени она обращается и к своим соотечественникам. Об этом свидетельствует и перечень трагедий Шекспира («Гамлет», «Юлий Цезарь», «Король Лир», «Макбет»), в которых речь идет о внутреннем политическом перевороте, внутригосударственном насилии, а не о внешнем нападении. Типологические совпадения современных реалий и шекспировских коллизий приводят Ахматову к оригинальному художественному решению: она представляет современность в виде новой, ненаписанной драмы Шекспира.

Третий способ шифровки заключается в создании стихотворений с «отброшенным ключом». Ахматова создает несколько вариантов текста, один – для печати, второй – «для себя», причем строфы, не вошедшие в подцензурный (как правило, опубликованный) вариант, содержат в себе кодирующий ключ, позволяющий совершенно иначе интерпретировать стихотворение. К этому типу зашифрованных произведений относится, конечно, «Поэма без героя», «Когда в тоске самоубийства...», «Я над ними склонюсь как над чашей...», «Воронеж» и др.

В основе создания стихотворения «Воронеж» лежит событие, имевшее место в реальной действительности. О. Мандельштам после ареста в мае 1934 г. был сослан в Воронеж, куда весной 1936 г. приехала Ахматова²⁰. Не случайно под стихотворением Ахматова поставила точную дату написания стихотворения – 4 марта 1936. Стихотворение таким образом обрело функцию документального свидетельства не только места, но и времени ссылки поэта, очевидцем которой стал его автор. «Воронеж» был опубликован в 1940 году в усеченном виде (без посвящения и без 4-х финальных стихов) в журнале «Ленинград»²¹.

Сравнение опубликованного и рукописного вариантов (последний, сохранился в РГАЛИ, ф. 13, ед. хр. 77) наглядно показывает смысловые и жанровые отличия этих текстов. В позднейших – неподцензурных – публикациях название и восстановленное посвящение задают разные векторы жанрового прочтения, что приводит к появлению двух изотопных семантических зон, первая из которых связана с «пейзажной» семантикой, а вторая – с темой «опального поэта». Характерно, что эти «изотопные» прочтения задаются уже в заголовочном комплексе. Так, название стихотворения «Воронеж» коррелирует с пейзажными образами, а посвящение – «О. М.» – заставляет прочитывать это стихотворение в совершенно ином ключе, связанном с семантической интерпретацией воронежских реалий как места ссылки поэта. Подобная смысловая поливалентность обуславливается жанровой изотопией. В первом случае стихотворение предстаёт как объективированная «пейзажная зарисовка», а во втором – как посвящение «опальному поэту».

Зимний городской пейзаж, культурно-историческое прошлое Воронежа, памятник Петру, названный «воронежским Петром», составляют своеобразный портрет города. Так, по-видимому, и воспринималось стихотворение массовой читательской аудиторией до 1965 года. В 1965 году в последнем прижизненном сборнике «Бег времени» стихотворение было опубликовано полностью, с восстановленной финальной строфой: «А в комнате опального поэта / Дежурят страх и Муза в свой черед. / И ночь идет, / Которая не ведает рассвета» (1, 193).

Эта последняя строфа меняет смысл стихотворения, и становится ясным замысел автора: описать не просто город, а город ссылки Поэта. Пейзажные приметы в жанровом контексте посвящения обретают семантику шифра и проецируются на стихи О. Мандельштама, написанные во время ссылки в Воронеже, – «Чернозем» (1935) и «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...»²² и др., все пейзажные детали которых нагружаются дополнительными значениями, связанными с семантической парадигмой «свободы – несвободы».

Так, последняя строфа «Воронежа» – явная отсылка к заключительным строкам стихотворения Мандельштама «Квартира тиха, как бумага...» (1933). Ср.: «И вместо ключа Ипокрены²³ / Давнишнего страха струя / Ворвется в халтурные стены / Московского злого жилища»²⁴. Но в ахматовском «Воронеже» Муза не подменяется страхом – как это было у Мандельштама, – а выступает «в связке» со страхом (ср.: «... дежурят ... в свой черед»), и именно это трагическое равновесие страха и вдохновения воссоздает ту неповторимую атмосферу духовного бытия поэта в эпоху Большого террора. Таким образом,

посвящение Ахматовой диалогически связано с мандельштамовским контекстом (с его «Квартирой»), но в то же время автор полемизирует с этим контекстом.

В свете потаённой финальной строфы рекуррентное восприятие городского топоса (с историческими аллюзиями на Куликовскую битву) высвечивает новый смысл опубликованного текста. Ансамбль пейзажных деталей работает на идею всепобеждающей силы жизни и природы, ибо воронежский ландшафт, воссозданный Ахматовой, прочитывается сквозь призму отброшенного финала и проецируется на стихотворения, написанные Мандельштамом во время воронежской ссылки («Чернозем», «Как подарок запоздалый...», «Гончарами велик остров синий...»). Именно в них звучит «могучая победительная» сила «земли», почти «физиологическое» наслаждение жизнью и неограниченной свободой творчества. Но одновременно Мандельштам разрабатывал две мотивно-тематические линии. С одной стороны, он писал стихи, открыто воспевавшую систему («Если б меня наши враги взяли...»), «Мир начинался страшен и велик...», «Да, я лежу в земле. губами шевеля...», «Стансы» и др. С другой, – создавал произведения, объединенные семантикой надвигающейся гибели и тотальной «несвободы» (ср.: «Я в львиный ров и в крепость погружен...», «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...», «Куда мне деться в этом январе?»).

Этот трагический контрапункт воронежского бытия «опального поэта» – моделируется не только контрапунктом образов «страха» и «Музы» в потаённой строфе, но и «двуипостасностью» самого стихотворения Ахматовой: в подцензурном варианте создаётся модель «откорректированного» существования ссыльного литератора, вынужденного доказывать свою политическую «благонадежность», а неподцензурный вариант обнаруживает потаённую внутреннюю жизнь Поэта, задышающегося в неволе.

Не случайно образы «пира» и «ликования» на фоне зловещего образа тотальной «ночи» архетипически восходят к литературной мифологии «пира во время чумы», творческую интерпретацию которой (с отсылками к Пушкину) мы находим и в «Московских стихах» Мандельштама²⁵. Но в то же время, когда Ахматова пишет про «сдвину-тые чаши» тополей, которые «...пьют за ликование наше / На брачном пире тысячи гостей», она, безусловно, вступает в полемический диалог с мандельштамовской трактовкой образа «пира» и его атрибута – «чаши», открывающих его стихотворение «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931)²⁶. Если у Мандельштама речь идет о лишении – в угоду социальной утопии – его права на честь и достойное место в

жизни, выраженное метафорой пира (ср.: «За гремучую доблесть грядущих веков, / За высокое племя людей – / Я лишился и чаши на пире отцов, / И веселья, и чести своей...»), то Ахматова утверждает неотъемлемость этого права поэта, опираясь на ту же образную топикку, которую использует и Мандельштам, но давая ей иное – жизнеутверждающее – истолкование.

Таким образом, в «Воронеже» разворачивается потаённый диалог Ахматовой с Мандельштамом. Диалог этот ведётся на интертекстуальном уровне – с идеями, образно сформулированными в стихотворениях адресата, хорошо известными Ахматовой. Коммуникативная установка, привносимая посвящением «О.М.», не просто индуцирует реминисцентные переключки, но предполагает их полемическое переосмысление адресантом. Понятно, что все эти коммуникативно-диалогические смыслы актуализируются только в том случае, если стихотворение прочитывается именно как посвящение или послание, но не как *пейзажная зарисовка*. Заглавие же «Воронеж», ориентирующее читателя на прочтение стихотворения в жанровых координатах «пейзажной лирики», выполняет в таком случае «камуфлирующую» функцию, скрывающую для непосвященных потаённый крамольный смысл текста.

Фактически поздняя Ахматова выстраивает совершенно новую диалогическую стратегию общения с читателем – создавая произведение как текст, одновременно рассчитанный как на обычное («профанное») восприятие, так и на «эзотерическое», доступное кругу «посвященных». При этом текст структурируется таким образом, что процесс чтения превращается в процесс разгадывания (причем разгадок может быть несколько).

Принципиальная разница с другими семантически многослойными текстами видится в том, что Ахматова смысловые регистры прочтений сознательно моделирует. Думается, что эту коммуникативную стратегию можно описать в терминах теории семантической изотопии, разработанной французскими семиотиками А. Греймасом²⁷ и Ф. Растье²⁸. Эти учёные убеждены, что смысл не является одноплановой и линейной последовательностью значений, возникающих в тексте. Напротив, разветвленный «пучок» смыслов, заложенных в тексте, делает возможным целостное прочтение произведения посредством выбора тех или иных смысловых векторов. Отсюда, согласно Ф. Растье, смысл текста «имманентен не тексту, а интерпретаторской практике. <...> Устойчивость смысла – не более чем следствие нормализации интерпретаторских практик, например, в ритуале»²⁹.

Таким образом, если взглянуть с диалогических позиций на

поэтику поздней Ахматовой, то окажется, что «твердого» смысла - как такового – во многих ее произведениях, включая «Поэму без героя», нет. Семантика текста представляется неким «силовым потоком» (О. Мандельштам), который меняет свой вектор в зависимости от читательского восприятия. При этом та или иная трактовка отнюдь не зависит только от «произвола» читателя, его «посвящённости» и «просвещённости», но задается самим текстом, вернее скрытыми, как бы спящими в нём смысловыми «валентностями». И способность образовывать новые «химические соединения» смысла обуславливается уже не интересубъективным, а интертекстуальным включением того или иного произведения в макродиалог биографии - истории - культуры.

Успешное выстраивание этой принципиально новой диалогической стратегии есть, на наш взгляд, одно из самых интересных художественных открытий поздней Ахматовой.

Примечания

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 19.

² Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 228.

³ Лотман Ю.М. Механизмы диалога // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. С. 193–206.

⁴ Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски) // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. М., 1976. С.428 -250; Кихней Л.Г., Чаунина Н.В. Анна Ахматова: Сквозь призму жанра. Пособие по спецкурсу. М.: МАКС-Пресс, 2005. С.43-73.

⁵ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. 1986. С.291.

⁶ См.: Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски) // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. М., 1976. С. 369-459; Дзуцева Н.В. «И таинственный песенный дар» (Фрагментарная форма в поэзии Ахматовой) // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново, 1998. С. 128-138.

⁷ Причем, если в стихотворении адресат указан либо обозначен инициалами (в правом верхнем углу), то это *открытое* посвящение, а если адресация снята, но адресат подразумевается и как бы «реконструируется» из контекста, то это *скрытое* посвящение. Заметим, что по цензурным соображениям в печати долгое время не могли появляться стихи, открыто посвященные, к примеру, Гумилеву или Мандельштаму, в таком случае посвятельная надпись редуцировалась до инициалов или снималась вообще.

⁸ Ахматова А. Сочинения: В 2 т. / Сост. и примеч. М. М. Кралина. М., 1990. С.72. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.

⁹ Гончарова Н. Анна Ахматова: попытка комментария // Вопросы литературы. 1998. № 11/12. С.322.

¹⁰ Виленкин В. В сто первом зеркале. М., 1990. С.85.

¹¹ Кралин М. Примечания // Ахматова А. Соч.: В 2 т. Т.1. М., 1990. С.417.

¹² Опубликовано в “Anno Domini” (Берлин, 1923. С.8)

¹³ В рукописи «Бега времени» стихотворение озаглавлено «Предсказание», и в посмертных изданиях это заглавие канонизировалось.

¹⁴ (ср. с автобиографической самооценкой Гумилева в стихотворении «Память»: «Он совсем не нравится мне, это / Он хотел стать Богом и царем» (Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С.309).

¹⁵ Ср. также с пушкинским заветом в сонете «Поэту»: «Ты царь. Живи один...».

¹⁶ Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т.1. М., 1998. С.386. Ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

¹⁷ Н. П. Шабельский-Борк так передает слова преподобного: «Будет Царь, Который меня прославит, после чего будет великая смута на Руси, много крови потечет за то, что восстанут против этого Царя и Его Самодержавия; все восставшие погибнут, а я Царя возвеличу» (см.: <http://photo.kiev1.org/displayarticle79.html>)

¹⁸ На это указывают и комментаторы ахматовских изданий, в частности, М. М. Кралин и Н. В. Королева.

¹⁹ Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века». М., 1989. С. 104.

²⁰ Как отмечает В.Виленкин, «она была единственной из поэтов, кто туда приехал навестить О.Э.Мандельштама» (Виленкин В. В сто первом зеркале. 2-е изд., доп. М., 1990. С.57).

²¹ См.: Ленинград. 1940. № 2. С.9.

²² В последнем стихотворении О.Мандельштам, используя звуковой образ, обыгрывает название города: «Пусти меня, отдай меня, Воронеж: / Уронишь ты меня иль проворонишь, / Ты выронишь меня или вернешь / Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож...» (Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. т.1 М., 1990. С.212). Подобное звуковое обыгрывание встречаем у Ахматовой: «А над Петром воронежским – вороны...».

²³ Напомним, что в греческой мифологии Ипокрена – источник вдохновения, вокруг которого музы водят хороводы. Эта мифологическая проекция лишней раз подтверждает, что ахматовская оппозиция *страха* и *Музы* явно восходит в «Квартире» Мандельштама.

²⁴ Мандельштам О. Указ. соч. Т.1. С.199.

²⁵ Подробнее см.: Кихней Л.Г. «Сами участники чумного пира...» (Пушкинский текст и его интерпретации в творчестве Мандельштама // А.С.Пушкин: эпоха, культура, творчество. Традиции и современность. Ч.1. Владивосток, 1999. С.130-137.

²⁶ Это стихотворение также фигурировало в «деле» Мандельштама, послужившем основанием для его ареста и ссылки, о чём Ахматовой было, безусловно, известно.

²⁷ См.: Греймас А. Структурная семантика. М., 2004.

²⁸ См.: Растье Ф. Интерпретирующая семантика. Нижний Новгород, 2001.

²⁹ Там же. С.286.

О. Е. Рубинчик
(Санкт-Петербург)

**«Пусть Гофман со мною дойдет до угла...»
Гофман и Шагал - спутники Ахматовой¹**

В «Царскосельской оде» (1961) Анны Ахматовой есть строки: «...А тому переулку / Наступает конец. / Здесь не Темник, не Шуя – / Город парков и зал, / Но тебя опишу я, / Как свой Витебск – Шагал». Не имея возможности в этой работе показать, как вся «Ода» пронизана шагаловским «присутствием», отмечу лишь, что первый ее набросок в записной книжке – это именно строки о Марке Шагале², то есть импульс к созданию «Оды» исходил в первую очередь от его творчества.³ Стихотворение должно было открывать несостоявшийся цикл «Выцветшие картинки»⁴ – можно предположить, что это был бы цикл выцветших от времени «шагаловских картинок». Думается, что Шагал с его «волшебным Витебском»⁵ есть не только в «Оде», но и в ряде других произведений⁶, прежде всего, тех, в которых тема прошлого связана с Царским Селом. Задача данной работы – показать «участие» Шагала, «рука об руку» с Гофманом, в поэме «Путем всея земли» (1940, вариант названия – «Китежанка»), а также показать присутствие шагаловского начала в «Поэме без героя».

В поэме «Путем всея земли» есть строки (гл. 3):

Вечерней порою
Сгущается мгла.
Пусть Гофман со мною
Дойдет до угла.
Он знает, как гулок
Задушенный крик
И чей в переулок
Забрался двойник.
<...>
«Так, значит, направо?
Вот здесь, за углом?
Спасибо! – Канава
И маленький дом.
Не знала, что месяц
Во все посвящен.

С веревочных лестниц
Срывается он,
Спокойно обходит
Покинутый дом,
Где ночь на исходе
За круглым столом
Гляделась в обломок
Разбитых зеркал
И в груди потемок
Зарезанный спал.

Сравним этот фрагмент с «Царскосельской одой» – с ее inferнальной тьмой, со строками «А тому переулку / Наступает конец», с эпиграфом из Гумилева: «А в переулке забор дощатый...» Слово-знак «переулок» показывает, что Царское Село присутствует не только в начале поэмы. Героиня возвращается к нему вновь и вновь, видит его в разных ипостасях, то как земной рай с «яблочным садом», то как ад, где кого-то душат и режут. И, скорее всего, «последнее жилище» в конце поэмы («В последнем жилище / Меня упокой») – это Царское Село ахматовского мифа, преобразенное, соотносимое с земным так, как соотносятся друг с другом Китеж земной и Китеж подводный (небесный).

Ретроспективный взгляд от «Царскосельской оды» к «Путем всея земли» дает возможность думать, что в поэме Ахматова тоже стремится описать Царское Село, «как свой Витебск – Шагал». Полагаю, что об этом говорит не только сходство двух описаний, но и включение в царскосельскую тему поэмы образа зеркала.

Картину Шагала «Зеркало» (1915, ГРМ) Ахматова видела не раз. Картина находилась на экспозиции ГИНХУКа⁷, а после его закрытия в 1926 г. – в Русском музее, где выставлялась даже в начале 1930-х гг., на опытной экспозиции различных течений предреволюционной эпохи⁸. В обоих музеях работал Пунин. Сохранилось свидетельство о том, что Ахматова бывала в ГИНХУКе⁹.

На краешек стола облокотилась, уткнувшись в него лицом, крошечная женщина. Поза ее говорит то ли о внезапном сне, то ли об отчаянии. На столе стоит гигантское, занимающее почти всю картину зеркало. О пространстве комнаты мы можем только догадываться по малым фрагментам. Оно дневное: зеленое, желтое, белое. То, что отражает зеркало, никак этому пространству не соответствует. В зеркале – искривленные модернистские «лиловые миры», ночь, прорезанная тусклым лиловым светом. Фантастический источник света при внимательном рассмотрении оказывается настольной керосиновой

лампой на высокой ножке в виде классической колонны. Колонна, завершающаяся как бы божественным «глазом», стоит на пустынной площади или даже на пустынной планете. Так зеркало отражает грёзу единственного обитателя картины о потустороннем, зазеркальном мире.

Тема зазеркалья, «мглы магических зеркал», отражающих не сегодняшнюю героиню или даже не героиню вообще, а прошлое, будущее или потусторонний мир, стала особенно важна для Ахматовой именно с 1940 г., когда была написана поэма «Путем вся земля». Несомненно, у этой темы было множество литературных источников¹⁰, вплоть до посвященного самой Ахматовой стихотворения Сергея Рафаловича «Расколотое зеркало».

Изобразительных источников также могло быть немало. Картины, содержащие изображения в зеркале, всегда несут в себе элемент тайны. Между персонажем и его отражением обычно есть зазор, они не совсем совпадают. В эпоху модернизма тема зеркала, таинственного изменения видимого мира в зазеркалье (ср. название театра «Кривое зеркало», сборник литературно-критических статей Иннокентия Анненского «Книга отражений» и т. д.), была широко распространена в литературе и искусстве¹¹.

Несмотря на существование множества как старинных, так и новейших произведений изобразительного искусства, включающих в себя эффект зеркала, кроме картины Шагала, мне неизвестны другие работы, в которых было бы столь резкое несовпадение посюстороннего и зазеркального мира. «В числе глобальных метафор Шагала – зеркало, – пишет искусствовед Михаил Герман, – <...> Зеркало, создающее двойник видимого и, как всякое изображение, вступающее в спор со временем, зеркало, в котором мир может покачнуться или предстать в неожиданном, пугающем или смешном ракурсе, оно притягивает и тревожит Шагала»¹². Зеркало встречается в работах Шагала неоднократно, что дало Герману основание назвать главку о Шагале «Часы, время, отражения...». И все же, какие бы зеркала у Шагала мы ни вспоминали, отчетливее всего «глобальная метафора» читается в знаменитой картине «Зеркало». Думается, что эта картина, так ясно и, я бы сказала, программно выражающая тему зазеркалья, должна была занимать в поэтической памяти Ахматовой особое место.

В поэме «Путем вся земля» строки о зеркале не описывают эту картину, однако заставляют вспомнить работу Шагала благодаря словам «ночь», «За <...> столом», «зеркал», «спал». Как будто из «обломков», осколков описания картины Шагала Ахматова составляет новое, свое описание, свою картину. Но именно такой способ испол-

зования чужого «текста», а не прямое заимствование характерен для Ахматовой. Ср. с определением ее творчества, данным в «Расколотом зеркале» Рафаловича:

Сплета хулу с осанною,
С добром венчая зло,
В свое тысячегранное
Глядишься ты стекло.

Под частыми морщинами
Отсветного чела
Незримо, по-змеиному,
Ты к тайне подошла.

Все крепкое, все гладкое
Неслышно расколов,
Ты нам даришь украдкою
Дразнящий свой улов.

Дроби же мир законченный
В осколки четких фраз,
Где зазвучит утонченно
Насмешливый рассказ.

И все, что жизнь исчерпала –
От злобы до любви –
В расколотое зеркало
Прими – и обнови.¹³

Поэма «Путем вся земля», обращенная в глубь прошлого, построена из разновременных и разнопространственных фрагментов – как бы из обломков разбитых зеркал. Ее фрагменты соединяются между собой согласно логике (алогизму) сна. Один из вариантов ее названия – «Ночные видения».¹⁴ Но ведь подобная ирреальность характерна и для Шагала. Сам Шагал объяснял «толику ирреального» в своем искусстве тем, что жизнь похожа на сон. «Искусство Шагала – ночное: он умеет помнить сновидения; а в сновидениях настоящее переплетается с прошлым»¹⁵, – писал Я. Тугендхольд.

Таким образом, параллели с Шагалом можно увидеть не только в царскосельской теме поэмы, но и в композиционном построении этих «Ночных видений».

Однако, в отличие от «Царскосельской оды», Ахматова называет

здесь как ключевое не имя Шагала, а имя Эрнста Теодора Амадея Гофмана. Героиня просит Гофмана себе в спутники, направляясь к тому самому переулку, о котором говорится в «Оде», к тому угловому дому, который в «Оде» не назван, но присутствует.

Думается, что творчество Шагала Ахматова считала в чем-то близким творчеству Гофмана. Решусь предположить даже, что в некоторых контекстах имена «Гофман» и «Шагал» могли быть для Ахматовой взаимозаменяемыми.

Гофман трижды упомянут в стихах Ахматовой (в поэме «Путем всея земли», в «Поэме без героя», в «Надписи на книге “Подорожник”») и многократно – в «Прозе о поэме» и в либретто поэмы. В. Н. Топоров в своей статье о влиянии Гофмана на Ахматову¹⁶ отмечает, что все стихотворные упоминания немецкого писателя относятся к предвоенному времени (1940 – январь 1941 г.) и при этом связаны с темой воспоминания.

Добавлю, что воспоминания обращены к 1910-м гг. В 1962 г. Ахматова попросит Корнея Чуковского написать в статье о «Поэме без героя», «что о 13-м годе говорится сквозь гофманиану, а о 41-м – с полной реалистической ясностью». ¹⁷ В том же году она запишет: «... Это не случайность, что когда наступает 1941 г., кончается вся петербургская гофманиана поэмы». ¹⁸

Творческая элита 1910-х гг. сама ощущала сходство своего мира с миром Гофмана. «... Фигура Гофмана, как и его творчество, – пишет В. Н. Топоров, – в 10-е годы привлекает к себе невероятное внимание. В этом отношении с ними могут сравниться только 30 – 40-е годы XIX века, когда увлечение Гофманом и его влияние на русскую литературу было не меньшим. Кульминационный момент второй волны русского гофманианства, подготовленной (по крайней мере, внешне) появлением восьмитомного собрания его сочинений в самом конце XIX века, – 1914 год, когда появились довольно многочисленные публикации, посвященные Гофману. В то же время усиленно занимались Гофманом в мейерхольдовской студии, был осуществлен ряд театральных постановок немецкого писателя <...> и т. п. <...> <Сергей Судейкин> создавал росписи стен в “Привале комедиантов” по мотивам произведений Гофмана (вместе с А. Е. Яковлевым и Б. Д. Григорьевым). ...» ¹⁹

В работах о творчестве Гофмана часто упоминаются рисунки Жака Калло – французского художника XVII в. ²⁰, театрализованно-фантастический, гротескный стиль которого писатель очень ценил. Первая книга рассказов Гофмана называлась «Фантазии в манере Калло». И собственные рисунки Гофмана ²¹ отчасти схожи с работами

Калло, хотя свой стиль художник-дилетант обрел до знакомства с творчеством знаменитого собрата. По всей видимости, именно Калло имела в виду Ахматова в стихотворении «Надпись на книге “Подорожник”», когда писала: «Совсем не тот таинственный художник, / Избороздивший Гофмановы сны...» ²² В лучшей, по мнению В. Н. Топорова, российской работе 1910-х гг. о Гофмане – в книге Сергея Игнатова – содержится утверждение: «Гофман навсегда связал свое имя с именем французского художника, так же, как и имя этого последнего теперь связано с именем писателя. Нет работы о творчестве Калло, которая не называла бы “рассказов в манере Калло”. Между Гофманом и Калло мы должны признать несомненную близость по духу...» ²³

Ахматова в 1965 г., мечтая о «юбилейном издании» «Поэмы без героя» (поэма при ее жизни издавалась в СССР только в отрывках), представляла себе ее оформление в исполнении художников Бориса Анрепа, Натана Альтмана и Дмитрия Бушена ²⁴ – друзей своей юности, прекрасно знавших «петербургские обстоятельства». А в набросках либретто поэмы Ахматова писала: «Декорация и костюмы мог бы сделать Дм. Бушен, который был почти свидетелем многих событий 10-ых годов. (Или Юрка Анненков, который тоже кое-что помнит)» ²⁵; «Занавес как бы работы С. Судейкина» ²⁶.

В «Поэме без героя» упомянуты имена Эль Греко, Гойи, Боттичелли, Карла Брюллова, в либретто – имена Модильяни, Судейкина, Григорьева, Альтмана (это авторы «оживших портретов») и др. Шагала среди них не назван. В «петербургской гофманиане» он как будто не участвует. И все-таки... Вернусь к утверждению, что под определенным углом зрения Гофман и Шагала воспринимались Ахматовой как близкие друг другу мастера.

Посмотрим, каким ещё представал Гофман в сознании ахматовских современников. Автор первой русской книги о Гофмане Игнатов писал: «Фантастика только тогда, по мнению Гофмана, и может захватить читателя, когда переход от обыденного к чудесному совершенно незаметен. <...> Есть еще одна черта, подтверждающая реализм Гофмана, именно тот местный колорит, которого так много в его рассказах, даже самых фантастических. Действие рассказов Гофмана всегда происходит во вполне определенном месте. <...>

... В творчестве этого волшебника мы можем ясно различить два мира – мир действительный и другой – мир нереальный, который находится “везде и нигде”. Синтез этих противоположных миров, колебание между ними и слияние их в один мир лежит в основе всего

творчества Гофмана. <...>

Этот фантастический реализм в такой мере присущ Гофману, что позволяет ввести в употребление новый термин для обозначения литературных форм, именно – “гофманизм”. <...>

Почти для всех людей действительностью является этот мир, а сказкой – все выходящее из законов и порядка этого мира. Для Гофмана же дело было далеко не так просто, как для всех. <...> всем своим творчеством Гофман ответил, что для него действительность там, куда вечно стремится душа, где ее отчизна (Heimat). Взглянувши оттуда на наш реальный мир, Гофман увидел всю его фантастичность, увидел странные образы и фигуры, которые, подобно китайским теням, двигаются и суетятся на земле...»²⁷

Но ведь все это можно сказать и о Шагале. И более того – говорили, в те же 1910-е гг. «...Есть какой-то просвет из “провинциальщины”, из своей улицы, своего дома – в безбрежность мистического. <...> Но фантастика Шагала не была бы национальной, если бы она порывала с землей, с бытом, – писал Тугендхольд. – В ней звучит та же нота крепкого реализма, доходящего до гротеска, и неизбывной иронии, доходящей до самонасмешки, которая должна была залечь в еврейской душе. <...>

Interieur Шагала, где едят, молятся и рожают и где вместо потолка густо синее небо <...>

...В маленьком провинциальном быту улавливает он некое великое бытие <...>

Шагал вырос в тесном гетто провинции, и образы быта навязчиво преследуют его даже там, где он изображает нежно-лирическую отрешенность влюбленного Пьеро и Коломбины. <...>

Гофман, выросший среди филистеров, торговок яблоками и Кота Мура, был ярким сказочником, а Гоголь нашел чудесные диковины в дичи и дури русского быта. Шагал чувствует сверхнатуральное, тайное не только в еврейской жизни, но и в быту вообще. <...> Его церковки, мельницы, ярмарочные балаганы, разноцветные избы – словно детские игрушки <...>

Ибо верно сказал Гофман – только “детски поэтическое чувство” может ввести в мир истинный». ²⁸

Итак, осваивая новое для себя творчество Шагала, современники сравнивали его с Гофманом. И с почерпнувшим многое у Гофмана Гоголем, блистательным иллюстратором которого позже стал Шагал. Это предвидел Тугендхольд, писавший еще в 1913 г.: «И когда видишь его цветистые, огненно-лубочные краски и все его выразительные человеческие “рожи”, словно намалеванные каким-то кустарем,

думается: вот прекрасные иллюстрации к Гоголю...»²⁹

Сравним то, что пишет о Шагале А. Эфрос – собеседник Ахматовой на протяжении многих лет (статья его, вместе с ранее опубликованной статьей Тугендхольда, в 1918 г. составила первую книгу о молодом художнике):

«Шагал – бытовик, но и Шагал – визионер <...> Его визионерство целиком живет в пределах простейшего быта, а его быт весь визионерен. В людях и предметах повседневности у него сквозит природа привидений, но эти шагаловские привидения отнюдь не тени, у которых нет ни плотности, ни объема, ни окраски <...> Этот привиденческий быт Шагала обладает всей осязаемостью и тяжестью обыкновенных вещей и тел. <...>

Шагалу нужен такой же верующий в него зритель, как Гофману, его зритель должен уметь так же отдаться необычности его образов и видений, так же довериться их особой логике, как он умеет отдаваться течению гофмановских вымыслов...»³⁰

Для полноты картины добавим слова самого Шагала: «Я против определения “фантазия” и “символизм”. Весь наш внутренний мир – это действительность, причем более, возможно, действительная, чем мир, который мы видим». ³¹

Судя по приведенным высказываниям, Гофман и Шагал – едва ли не один и тот же творческий дух, только воплощавшийся в разное время в разных странах.

Однако «петербургская гофманиана» в том виде, в каком она присутствует в «Журнале Доктора Дапертутто» и в «Поэме без героя», в значительной мере чужда Шагалу. Хотя он был принят петербургской элитой 1910-х гг., а в 1915 г. даже оформлял по приглашению Николая Евреинова спектакли в «Привале комедиантов», он не стал столичным художником; декадентская утонченность и стилизация были ему не свойственны. Тугендхольд писал о серии «провинциальных Пьеро и Коломбин» у Шагала³². В Шагале присутствовала театральная стихия, но она была другая: так, с большим энтузиазмом он оформлял в 1920 г. зрительный зал Еврейского камерного театра в Москве, а также постановки по рассказам Шолом-Алейхема³³. Не были свойственны ему и моральная вседозволенность, заигрывание с «нечистым духом», характерные для художественной элиты Серебряного века. Он часто, особенно в раннем творчестве, показывал темную сторону бытия, но для него в ней не было соблазна.

Думается, поэтому его нет среди гостей на ахматовском «маскараде», на котором «были “все”»³⁴ (имя Мейерхольда, например, в «Прозе к поэме» повторяется многократно).

То, что явно роднит трех мастеров: Гофмана, Шагала и Ахматову (в том числе в «Поэме без героя»), – можно обозначить как «фантастический реализм». О фантастическом реализме в связи с Ахматовой пишет Вячеслав Вс. Иванов, полагающий, что этот способ отражения мира стал господствовать у Ахматовой с начала 1940-х гг. «Понятие фантастического реализма было введено и пояснено Достоевским <...> Особенность прозаических сочинений По и Гофмана (двух писателей-романтиков: роль романтизма для этой традиции несомненна) Достоевский видел в том, что самые невероятные и удивительные события излагаются с такими правдоподобными подробностями, которые заставляют читателя поверить и в реальность фантастической фавулы. Достоевский сам <...> был достаточно близок к такому способу повествования».³⁵

Один из главных признаков ахматовского «фантастического реализма» – то, что «различные временные пласты сталкиваются...», как написал о поэме «Путем всея земли» Виктор Жирмунский³⁶. Сталкиваются и различные пространственные пласты. Нечто подобное было свойственно и произведениям Гофмана. Топоров писал о «типичной гофмановской технике перебивания одной из двух линий повествования, в конечном счете дающей эффект углубляющейся “двойной автобиографии” <...> тот же прием, причем совершенно в духе Гофмана, известен и у Ахматовой...»; «...в условиях, когда реальный мир и мир теней сосуществуют и взаимопроникают друг в друга, пространство и время становятся совсем иными или вовсе устраняются, преодолеваются».³⁷

Поскольку «Поэма без героя» построена по тому же принципу «фантастического реализма», что и «Путем всея земли», и «Ода», – со смешением и столкновением разных времен и пространств, – постольку в ней присутствует «ночное», «сновиденное» начало, общее для Гофмана и Шагала.

Вернемся к «обломкам разбитых зеркал», из которых выстроена поэма «Путем всея земли». Тема зеркала, разбитого зеркала, ночное зазеркалье, ужас двоимирия и двойничества – всё это свойственно Гофману и в значительной степени у него и почерпнуто литературой начала XX в., в том числе Ахматовой³⁸. Не случайно ее героиня просит: «Пусть Гофман со мною / Дойдет до угла». Топоров сравнивает этот фрагмент о царскосельском переулке и «покинутом доме» с рассказом Гофмана «Покинутый дом»³⁹. Но, как мы знаем из будущей «Царскосельской оды», у этого дома на углу, в переулке, которому «наступает конец», с Ахматовой «побывает» и Шагал.

Зеркала, напоминающие о Гофмане и Шагале, есть и в «Поэме без героя»:

...И во всех зеркалах отразился
Человек, что не появился
И проникнуть в тот зал не мог...

...Кто стучится?
Ведь всех пустили.
Это гость зазеркальный? Или
То, что вдруг мелькнуло в окне...

...Словно в зеркале страшной ночи
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек...

...В дверь мою никто не стучится,
Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит...

Другой «гофмановский», «шагаловский» и одновременно «ахматовский» образ, столь же насыщенный мистическим смыслом, – часы.

Способность часов движением стрелок и качанием маятника зримо демонстрировать движение времени, а главное, их способность боем обозначать роковую невозвратность минувшего и неизбежность наступившего, сделало старинные часы одним из главных символов литературы и искусства.

В «Прозе о поэме» есть фраза: «В тиканье старых лондонских часов слышится: “Я зажгла заветные свечи, // Чтобы этот светился вечер”».⁴⁰ То есть поэма открывается образом часов, более того, звучание поэмы равнозначно движению времени.⁴¹

В начале «Поэмы без героя» время указано точно: это предновогодний час, встреча 1941-го года. Новый год – время чудес, и здесь они начинают происходить сразу – прежде всего, страшные чудеса с самим временем. Оно растягивается, включая в себя беседу с не пришедшим гостем:

А часы все еще не бьют.

Оно впускает в себя гостей из 1913-го г. – и 1941-ый год
превращается в 1913-ый.

Оно сходит с ума:

И безумья близится срок.

Оно чревато Страшным Судом:

Не последние ль близки сроки?
Ведь сегодня такая ночь.
Когда нужно платить по счету...
Вот он, бой крепостных часов...
<..>
Гороскоп твой давно готов...
<..>

И отмщения зная срок...

Оно мучительно:

...Ставший наигорчайшей драмой
И еще не оплаканный час?

Оно так мучительно, что заслоняет вечность:

За одну минуту покоя
Я посмертный отдам покой.

Оно может обратиться в вечность:

Пусть навек остановится время
На тобою данных часах.

Оно может быть преодолено:

Как вне времени были вы...

Часы в поэме не просто показывают время, они – инструмент времени, им дано распоряжаться временем. Ср. в поздних стихах («Вы меня, как убитого зверя...»):

Но мой пробил тринадцатый час.

В одном из набросков прозы о поэме экспозиция ее выглядит так:

«Фонтанный Дом. 31 декабря 1940. Старые лондонские часы, которые (пробив по рассеянности 13 раз) остановились ровно 27 лет назад, без постороннего вмешательства снова пошли, пробил без четверти полночь (с видом оратора перед началом речи) и снова затикали, чтобы достойно встретить Новый (по их мнению, вероятно, 14-ый год). И в эти мгновения автору не то послышалось, не то привиделось все, что за этим следует.

Примечание. Однако по своему английскому происхождению и опять же по рассеянности часы во время боя позволили себе пробормотать: “Consecrated candles are burning, I with him who did not returning Meet the year...”*

Как будто кто-то к кому-то когда-то возвращался».⁴²

«Старые лондонские часы» – это, вероятно, и часы с маятником в комнате Ахматовой, и напоминание о легендарных лондонских часах на башне Биг-Бен.

У Ахматовой были антикварные настольные английские часы

небольшого размера, отдельные элементы которых сохранились до сих пор. На циферблате – римские цифры и надпись: «London». По свидетельству А. Г. Каминской⁴³, часы стояли в Фонтанном Доме (в основном, на горке), а позже – в домах на ул. Красной Конницы и на ул. Ленина; они никогда не били и не ходили. Возможно, как и многие вещи, попавшие в «Поэму без героя», часы достались Ахматовой от эмигрировавшей Судейкиной. В «Прозе о поэме» Ахматова писала: «Эта поэма – своеобразный бунт вещей. О<льгины> вещи, среди которых я долго жила, вдруг потребовали своего места под поэтическим солнцем. Они ожили как бы на мгновенье, но оставшийся от этого звук продолжал вибрировать долгие годы, ритм, рожденный этим шоком, то затихая, то возникая, сопровождал меня в столь непохожие друг на друга периоды моей жизни».⁴⁴

Ср. другую запись из «Прозы о поэме»:

«Ощущение Канунов, Сочельников – ось, на которой вращается вся вещь⁺⁺, как волшебная карусель <..> Это то дыхание, которое приводит в движение все детали и самый окружающий воздух. (Ветер завтрашнего дня.) <..>

⁺⁺ Еще в Ташкенте (Ш) говорил, что поэма похожа на большие старинные башенные часы с сложнейшим механизмом (Horloge). Не то ли это?»⁴⁵

Слово «часы», написанное по-английски (очевидно, что Ахматова имела в виду устаревшее поэтическое слово «Hologe»), – отсылка к Биг-Бену. «Бой крепостных часов» в поэме, а в прозе к ней фраза «Куранты играют: “Коль славен...”»⁴⁶ отсылают читателя к часам на колокольне собора Петропавловской крепости. Сочетание разных отсылок показывает, что действие поэмы происходит «езде и нигде».

Поэма как движение времени, поэма, по строению своему напоминающая огромные часы... Грандиозные метафоры говорят о необычайной значимости самого образа часов в этом произведении.

Топоров возводит этот образ к Гофману, к часам в «Щелкунчике»: «А часы на стене зашипели, захрипели все громче и громче, но никак не могли пробить двенадцать <..> Часы глухо и хрипло пробил двенадцать ударов»⁴⁷ и т. п. Фантастические события «Щелкунчика» тоже относятся к предновогоднему часу, а один из персонажей сказки – часовщик и «чудодей». Но, конечно, в поэме аллюзия не только на Гофмана. Тут и Блок с его «Шагами командора» (упомянутыми в ремарке самой Ахматовой): «Словно хриплый бой ночных часов», «Бьют часы в последний раз», и другие авторы. Если же искать изобразительные источники, то неизбежно вспоминаются часы в картинах Шагала.

Исследовательница творчества Шагала Наталья Апчинская пишет о восприятии художником «времени как потока, в котором прошлое, настоящее и будущее взаимосвязаны и обратимы и которое постоянно устремляется за свои пределы (символ этого вырывающегося из собственного плена времени – летящие настенные часы из родительского дома в Витебске)...»⁴⁸

Часы из родительского дома изображены Шагалом во множестве работ: «Падение ангела» (1923 – 1947, Музей искусств, Базель), «Отец за столом» (1925, частн. собр.), «Время – река без берегов» (1930 – 1939), «Зима» (1931, собр. Иды Шагала), «Сопровителю» (1937 – 1938, Центр Жоржа Помпиду, Париж), «Моей жене» (1938 – 1944, Центр Жоржа Помпиду, Париж), «Жонглер» (1943,

Институт искусства, Нью-Йорк), «Автопортрет с летающими часами» (1947), «Часы с синим крылом» (1949, част. собр., Париж), «Распяты художник и воспоминания о прошлом» (1970-е гг., иллюстрация к книге Луи Арагона «Кто нарекает вещь, хотя молчит») ⁴⁹ и т. д. Первая картина в этом ряду или, во всяком случае, обретшая особую известность в России – «Часы» (1914, ГТГ). Эта работа, несомненно, была известна Ахматовой: она выставлялась в апреле 1916 г. в бюро Н. Е. Добычиной⁵⁰ – на той выставке, где было показано «Зеркало», а также воспроизводилась в статье Тугендхольда в «Аполлоне» и в уже упоминавшейся первой книге о Шагале.



М. Шагал. Часы. 1914. Гос. Третьяковская галерея

На картине 1914 г. у часов нет крыла (крыльев, рук в полете); часы не наклонены, подобно размахнувшемуся маятнику. Этим картина отличается от многих других. Часы в деревянном футляре занимают почти всё пространство полотна изображены реалистически подробно. Видна надпись «Paris» на циферблате, видны римские цифры, возле которых замерли стрелки. Стрелки раскинуты симметрично и показывают десять часов десять минут (примерно так же расположены стрелки и на остальных изображениях витебских часов – там, где их можно рассмотреть). Однако картину в целом не назовешь реалистической:

она исполнена символизма, подобно картине 1915 г. «Зеркало», с которой она явно составляет пару. В левом нижнем углу – крошечная фигурка мужчины, глядящего в законную тьму. То же несоответствие масштабов человека и предмета, что и в «Зеркале», та же покинутость человека в мировом пространстве (времени). Композиционное сходство работ подчеркивается тем, что у часов и у зеркала одинаковый, чуть заметный угол наклона, а подставка лампы (колонна) наклонена так же, как резко размахнувшийся маятник часов. Этот маятник представляет глухую угрозу человеку – ср. с картиной «Отец за столом», где маятник вот-вот выскочит из деревянного футляра.

Если на картине 1914 г. ужас часов заключен в их размере, то на других картинах – в их безумном полете, а то и в отсутствии на них «времени». На полотне «Время – река без берегов» – часы с пустым циферблатом. На полотне «Видение» («Автопортрет с музой», 1917–1918, частн. собр., Петербург)⁵¹ пуст сам часовой футляр – если этот предмет действительно футляр. Такое же сомнение вызывают на полотне «Видение» зеркала: их рамы напоминают раму зеркала на картине 1915 г., но в этих зеркалах нет отражений. О том, что тут собраны мотивы картин «Часы» и «Зеркало», свидетельствует также керосиновая лампа с ножкой в виде классической колонны. Но по сравнению с занявшей половину полотна Музой все эти предметы: часы, зеркала, лампа – незначительны.

Кроме часов в деревянном футляре, в работах Шагала встречаются и другие: настенные металлические часы с гирями на картине «Суббота» (1910, Музей Вальдраф Ричардс, Кельн)⁵² и т. д.

Особняком среди картин, изображающих часы, стоит работа «Посвящается Аполлинеру» (1911–1912, част. собр., Эйхховен, Нидерланды), так описанная исследователем: «Аполлинер назвал его [Шагала – О. Р.] “сверхнатуралистом” (как не вспомнить здесь о “фантастическом реализме” Достоевского). То, как глубоко и точно понимал Аполлинер искусство, <...> было для художника школой ясности и творческой отваги, дерзкой логики творчества и мышления XX века. Этим ощущением насыщена его картина “Homage a Apollinaire” <...> фигуры Адама и Евы, составляя целое, и рассекаются, и соединяются Временем, воплощенным в медлительно вращающемся круге, своеобразной мандорле, напоминающей вместе и циферблат гигантских часов (на которой тела персонажей, их руки и ноги кажутся стрелками), и небесную сферу, увиденную встревоженным взглядом астролога XX столетия. Образ единого “времени-движения”, столь близкий интуитивному видению Сезанна и рассудочному – кубистов <...> наиболее зримо

выступает в этом полотне. <...> Любопытно, что в ту же пору Шагал написал небольшой этюд «Большое колесо» (1911 – 1912, частная коллекция), изображающий стометровое колесо обозрения, чей абрис отчетливо перекликается с кругом-циферблатом на картине «Hommage...»⁵³

Неизвестно, знала ли Ахматова картины «Посвящается Аполлинеру» и «Большое колесо», но в любом случае интересна перекличка работ Шагала с замечанием Ахматовой: «Поэма без героя» «похожа на большие старинные башенные часы с сложнейшим механизмом» и на «волшебную карусель», несущую «ветер завтрашнего дня».

Закончив тему «присутствия» Гофмана и Шагала в «Поэме без героя», продолжу, однако, разговор о значимости для Ахматовой шагаловского образа часов.

Вероятно, Ахматова видела несколько шагаловских картин с часами. Но даже если она видела только работу 1914 г., этого было достаточно.

Подтверждением особого внимания Ахматовой к картине Шагала «Часы» (и к творчеству Шагала в целом) может служить сделанный ею в 1964 г. в записной книжке эскиз обложки сборника «Маятник» (замысел не был осуществлен). По правому краю рисунка – черный



Страницы издания
«Записные книжки Анны Ахматовой
(1958–1966)». Москва–Турин, 1996

Шаржированный, с заостренным носом профиль заставляет вспомнить, что такого рода профили-маски по правому краю картины встречаются у Шагала: «Я и деревня» (1911, Музей современного искусства, Нью-Йорк), «Париж из моего окна» (1913, Музей Гугенхейм, Нью-Йорк), «Окно на даче. Заолшьё» (1915, ГТГ)⁵⁵.



М. Шагал. Париж из моего окна. 1913.
Музей Гугенхейм, Нью-Йорк

Здесь же – еще один рисунок, отсылающий к Шагалу (видимо, четвертая сторона обложки): посредине листа, испещренного волнообразными линиями, изображена горящая свеча в подсвечнике. Быть может, это аллюзия на многочисленные свечи в работах Шагала.⁵⁶ Ср. также мемуары Ахматовой о Модильяни и Париже: «В это время ранние, легкие <...> аэропланы кружились над моей ржавой и кривоватой современницей (1889) – Эйфелевой башней. Она казалась мне похожей на гигантский подсвечник...»⁵⁷; через несколько строк Ахматова упоминает о Шагале. В связи с ахматовским рисунком в сопоставлении с фрагментом из мемуаров вспоминается картина «Париж из моего окна», значительную часть которой занимает расположенная почти в центре Эйфелева башня. Эйфелева башня – персонаж многих парижских работ Шагала. «Кривоватость»? свойство башни у Шагала, а не реальной постройки инженера Эйфеля.

Следом за проектом обложки идет запись⁵⁸:

Продолжение портрета

Так
Маятник
Портрет автора в молодости...
Содержание
<...>

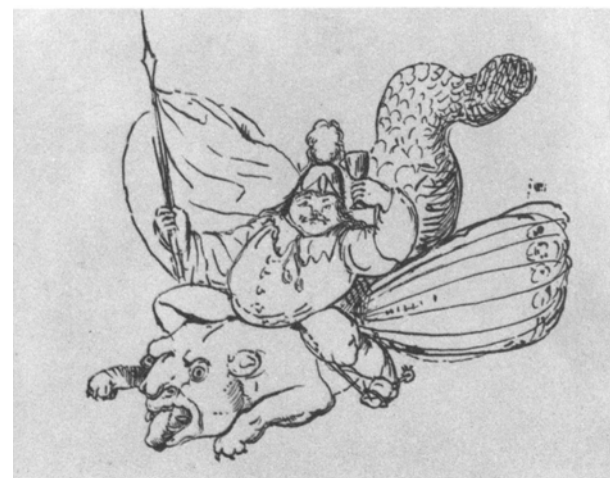
или так:

<...>

«Так» <...> или так» – намек на движение маятника и тиканье часов, «тик-так». В перечень стихов включено самое «шагаловское» произведение Ахматовой – «Царскосельская ода».

Два важных для Ахматовой «сказочника» – Гофман и Шагал – имели и многие другие, помимо уже названных, приметы сходства.

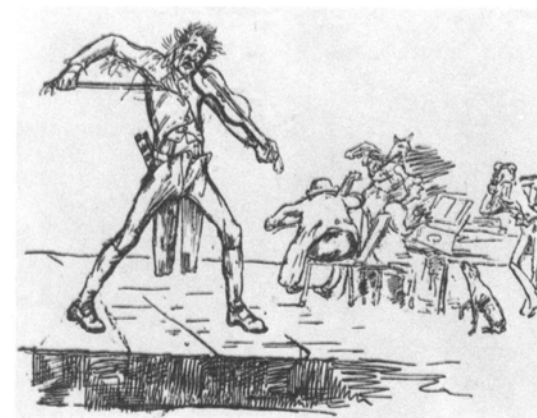
Так, Гофман был не только писателем, но и художником. Его графика сопоставима с графикой Шагала. Вот что писал Игнатов: «Рисунки Гофмана представляют довольно яркие доказательства его симпатии к гротеску. Среди тех рисунков, которые доступны нам, порой мы видим странные сказочные существа, полулюдей, полужверей, порой



Э. Т. А. Гофман. Человек на драконе

остроумные, полные злой насмешки изображения лиц».⁵⁹ У Шагала персонажи свободно летают и ходят по небу, у Гофмана иногда летают или слегка «подлетают»⁶⁰.

Гофман иллюстрировал свои произведения, был декоратором в театре, оформил ряд опер. Декоратором и иллюстратором (в том числе, иллюстратором своих стихов и мемуаров) был и Шагал. Гофман был композитором и исполнителем, его литературные произведения переполнены музыкой и музыкантами, у него есть эксцентричный сквозной автобиографический персонаж – музыкант Крейслер. Известен гофмановский рисунок, изображающий музыканта, с диким выражением лица играющего на скрипке, – смычок как будто втыкается ему в грудь.



Э. Т. А. Гофман. Иллюстрация к новелле «Враг музыки»

В своей заметке о Жаке Калло, предвещающей «Фантазии в манере Калло», Гофман пишет: «Даже и самые низкие проявления повседневности – к примеру, его крестьянская пляска под пиликанье музыкантов, рассеявшихся, подобно птицам, на древесных ветках, – предстают в ореоле некой романтической оригинальности...» На картинах Шагала нередко встречается народный (еврейский) оркестр, а сквозной персонаж Шагала – странный скрипач, которого можно видеть на ветвях дерева или на крыше дома.

Как и Гофман, Шагал автобиографичен в своих произведениях. Он постоянно изображает невероятные свои подобию: с палитрой в руках и вниз головой⁶¹, в полете вместе с невестой, в момент, когда в его мастерскую с неба является муза (картина «Видение», 1917–1918, частн. собр., Петербург⁶²) и т. д. Но и у Гофмана в его литературных произведениях художник – столь же часто встречающийся, столь же странный и многоликий персонаж, как и музыкант.

Итак, творчество Гофмана и Шагала и даже их фигуры могли восприниматься Ахматовой как родственные друг другу⁶³. И, по всей видимости, в поэме «Путем вся земли», кроме имени Гофмана, как ключевое уместно назвать имя Шагала, а в «Царскосельской оде» – наоборот. О «Поэме без героя» так категорично сказать нельзя, потому что от «петербургской гофманианы», как уже говорилось, Шагал существовал несколько в стороне. И все же шагаловское начало, «по соседству» с гофмановским, в «Поэме без героя», по-видимому, присутствует.

Подтверждением гипотезы о «соседстве» и даже частичном двойничестве Гофмана и Шагала⁶⁴ в сознании Ахматовой может служить еще не названный мною факт: в записной книжке Ахматовой рядом с только что написанной (или дописанной) «Царскосельской одой» – помета: «Слушаю: “Сказки Гофмана”».⁶⁵

Примечания

¹ Сокращенный вариант данной статьи опубликован в изд.: Эйхенбаумовские чтения–6. Художественный текст: история, теория, поэтика. Материалы международной конференции по гуманитарным наукам: В 2-х ч. Воронеж, 2008. Ч. II.

² Записные книжки Анны Ахматовой. М. – Турин, 1996. С. 128.

³ Подробно о присутствии Шагала в «Царскосельской оде» – в статьях: Рубинчик О. Е. «Пленительный город загадок» и «волшебный Витебск»: Анна Ахматова и Марк Шагал // И/Э: сборник трудов факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге. СПб., 2007; Рубинчик О. «И не хуже

Шагала я тебя опишу...» Анна Ахматова и Марк Шагал // Филологические записки. Вып. 26. Воронеж, 2007.

⁴ Записные книжки..., с. 142–143.

⁵ Из очерка Ахматовой «Амедео Модильяни».

⁶ О роли Шагала в творчестве Ахматовой см. также: Рубинчик О. «Там за островом, там за садом...» Тема Китежа у Анны Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научн. сб.

Вып. 3. Симферополь, 2005; Рубинчик О. Оглянувшись. Анна Ахматова, Марк Шагал и Рахиль Баумволь // *Toronto Slavic Quarterly*. 2005. № 14 (<http://www.utoronto.ca/slavic/tsq/14>). Русская литература. 2007. № 3.

⁷ См. каталог: Марк Шагал. СПб., 2005. С. 24.

⁸ См. фотографию зала (1932) в каталоге: Марк Шагал. СПб., 2005. С. 24. На фотографии видны три картины Шагала: «Зеркало» (1915), «Красный еврей» (1915) и «Прогулка» (1914 – 1918).

⁹ О посещении Ахматовой выставки ГИНХУКа см. запись в дневнике искусствоведа Ивана Боричевского от 19 июля 1926 г. (Тименчик Р. Д. Анна Ахматова в 1960-е годы. С. 556).

¹⁰ См., в частности, посвященный теме зеркала в литературе сборник статей: Ученые записки Тартуского университета. Вып. 831. Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. Тарту, 1988.

¹¹ «Систематическое изучение изображений зеркал и зеркальных отражений в искусстве XX в. наверняка привело бы исследователя к выводу о том, что особенно часто повторяется образ пустого или разбитого зеркала. При развитии темы двойника, к разработке которой первыми приступили немецкие романтики, находили выражение такие явления, как раздвоение и распад личности, дробление субъективности, болезненное обострение желаний, перед “лицом” коих реальный мир постепенно утрачивал свое значение, свою надежность и свое правдоподобие» (Мельшиор-Бонне С. История зеркала. М., 2006. С. 399 – 400).

¹² Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб., 2003. С. 148 – 149.

¹³ Стихотворение Рафаловича впервые опубликовано в журнале «Куранты» за 1919, № 3 – 4. Цит. по: Анна

Ахматова: pro et contra: В 2-х тт. СПб., 2001, 2005. Т. 1. С. 832.

¹⁴ Ахматова А. А. Собр. соч.: В 6-ти тт. В 7-ми кн., 2 доп. тома. М., 1998 – 2005. Т. 3. М., 1998. С. 494.

¹⁵ Тугендхольд Я. Марк Шагал // Аполлон. 1916. № 2. С. 14.

¹⁶ Топоров В. Н. Ахматова и Гофман: к постановке вопроса // Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 457, 469. О гофмановских мотивах у Ахматовой см. также: Бурдина С. В. «Полночная гофманиана» поэмы А. А. Ахматовой «Путем вся земля» // Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология. № 3. С. 121 – 128.

¹⁷ Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: В 3-х тт. М., 1997. Т. 2. С. 529.

¹⁸ Ахматова А. А. Собр. соч. Т. 3, с. 248.

¹⁹ Топоров В. Н. Ахматова и Гофман: к постановке вопроса, с. 461 – 462.

²⁰ См., наприм.: Гликман А. Жак Калло. Л. – М., 1959.

²¹ Рисунки Гофмана см., наприм., в изд.: Гофман Э. Т. А. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. М., 1987. А также в собр. соч. Гофмана в 6-ти тт. (М., 1991).

²² То, что Ахматова имела в виду Калло, предположила Н. Г. Гончарова в работе: Гончарова Н. Анна Ахматова: еще одна попытка комментария // Вопросы литературы. 1999. № 1. С. 338. Есть также предположения, что «таинственный художник – это Мстислав Добужинский, оформивший книгу Ахматовой 1921 г. «Подорожник» (коммент. Вадима Черных в изд.: Ахматова А. Соч.: В 2-х тт. М., 1990. Т. 1. С. 432) или Сергей Судейкин, творчество которого Топоров считает «одной из самых ярких страниц петербургского гофманианства» 1910-х гг. (Топоров В. Н. Ахматова и Гофман: к постановке вопроса, с. 461, 473).

²³ Игнатов С. С. Э. Т. А. Гофман. Личность и творчество. М., 1914. С. 56.

²⁴ Записные книжки..., с. 651.

²⁵ Ахматова А. А. «Из записных книжек» // Ахматова А. А. Соч.: В 2-х тт. М., 1996. Т. 1. С. 363.

²⁶ Записные книжки..., с. 93. Запись о занавесе стерта.

²⁷ Игнатов С. С. Э. Т. А. Гофман. Личность и творчество, с. 102 – 120.

²⁸ Тугендхольд Я. Марк Шагал, с. 16 – 19.

²⁹ Тугендхольд Я. Осенний салон 1912 г. // Аполлон. 1913. № 1. С. 41.

³⁰ Эфрос А. Шагал // Эфрос А., Тугендхольд Я. Искусство Марка Шагала. М., 1918. Цит. по: Эфрос А. Профили. М., 1994. С. 180.

³¹ Шагал М. Ангел над крышами: Стихи. Проза. Статьи. М., 1989. С. 156.

³² Тугендхольд Я. Марк Шагал, с. 20.

³³ Об этом подробно в изд.: Эфрос А. Профили.

³⁴ Записные книжки..., с. 207. Заметка «Маскарад. Новогодняя чертовня».

³⁵ Иванов Вяч. Вс. «Поэма без героя», поэтика поздней Ахматовой и фантастический реализм // Ахматовский сборник. 1. Париж, 1989. С. 132.

³⁶ Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 137. О категории времени у Ахматовой см. также: Verheul K. Theme of Time in the Poetry of Anna Akhmatova. Paris; The Hague, 1971.

³⁷ Топоров В. Н. Ахматова и Гофман: к постановке вопроса, с. 459 – 460, 462.

³⁸ Другим не менее, а может быть, и более важным источником этой темы для русской литературы послужило произведение Льюиса Керролла, в переводе

В. А. Азова (псевдоним В. А. Ашкенази), опубликованном в 1924 г., получившее название «Алиса в зазеркалье» (см. об этом, наприм., в предисловии редколлегии к сб.: Ученые записки Тартуского университета. Вып. 831. Труды по знаковым системам XXII. Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, 1988. С. 3). Отсюда слово «зазеркалье» и у Ахматовой: запись Чуковской от 20 января 1940 г. свидетельствует, что в «Поэме без героя» это слово появилось после того, как Чуковская читала вслух дочери при Ахматовой «Алису в зазеркалье». См.: Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1, с. 380.

³⁹Топоров В. Н. Ахматова и Гофман: к постановке вопроса, с. 470. О «покинутом доме» см. также на с. 465.

⁴⁰ Ахматова А. А. Собр. соч. Т. 3, с. 268.

⁴¹ «Сам “монотонный” и неотвязный ритм поэмы и ее циклическое строение уподобляются ходу часов - один из читательских отзывов о поэме, ценимый Ахматовой: “похожа на большие старинные башенные часы со сложнейшим механизмом (Horloge)”» (Тименчик Р. Ахматова и Пушкин. Заметки к теме. III // Пушкин и русская литература: Сб. науч. трудов. Рига, 1986. С. 124. Шире о теме часов у Ахматовой: Там же. С. 123 ? 126).

* «Горят священные свечи, я встречаю Новый год с тем, кто не пришел» (англ.).

⁴² Ахматова А. А. Собр. соч. Т. 3, с. 271.

⁴³ Благодарю Анну Генриховну Каминскую за сведения.

⁴⁴ Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. М., 1991. С. 264.

⁴⁵ Записные книжки..., с. 148.

⁴⁶ Ахматова А. А. Собр. соч. Т. 3, с. 281. На с. 719 – коммент. Коваленко: «Часы-куранты на колокольне Петропавловского собора <...> играли мелодию “Коль славен наш Господь в Сионе...” – религиозный гимн <...> Одновременно отсылка к стихотворению М. Кузмина, посвященному Вс. Князеву из цикла “Холм вдали” (1912):

“Коль славен наш Господь в Сионе”
Трубят в Таврическом саду...»

⁴⁷ Топоров В. Н. Ахматова и Гофман: к постановке вопроса, с. 464.

⁴⁸ Апчинская Н. <Предисловие> // Шагал М. Моя жизнь. СПб., 2000. С. 16.

⁴⁹ Перечисленные работы, включающие в себя изображения часов, воспроизведены в следующих изд.: Марк Шагал. М.; Усть-Илимск, 1992; Апчинская Н. В. Марк Шагал. Портрет художника; Марк Шагал: Каталог выставки. СПб., 2005.

⁵⁰ См. каталог: Выставка современной русской живописи. Художественное бюро Н. Е. Добычиной. 3 – 19/IV – 1916 г. С. 7.

⁵¹ Воспроизв. в каталоге: Марк Шагал. СПб., 2005. С. 103.

⁵² Воспроизв. в альбоме: Марк Шагал. М.; Усть-Илимск, 1992.

⁵³ Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века, с. 145. Воспроизв. работы – на с. 146.

⁵⁴ Воспроизв. рисунка: Записные книжки..., перед с. 749.

⁵⁵ Репродукции работ см., наприм., в изд.: Марк Шагал. М.; Усть-Илимск, 1992.

⁵⁶ Так, в работе «Падение ангела» (1923 ? 1947) сочетаются раскачивающиеся часы с маятником и горящая свеча в шандале, стоящем на земле (воспроизв. в изд.: Апчинская Н. В. Марк Шагал. Портрет художника, с. 120).

У Шагала свечи встречаются в разных вариантах, от одной до шести. А

в 1931 г. в числе иллюстраций к Библии им была выполнена работа «Аарон с семисвечником» (Национальный музей “Библейское послание Марка Шагала”, Ницца). На переднем плане сидит, склонив голову, Аарон, за его плечом стоит менора с семью зажженными свечами. Ср. набросок Ахматовой к циклу «Семисвечник» (1963):

За плечом, где горит семисвечник
[Где обломки] Где тень иудейской стены,
Изнывает невидимый грешник
Под сознанием предвечной вины.
Многоженец, поэт и начало
Всех начал и конец всех концов.

(Цит. по: Тименчик Р. «Семисвечник» Анны Ахматовой // Новое литературное обозрение. 1993. № 3. С. 195.)

В ахматовском наброске речь идет не о первосвященнике Аароне, а о царе Давиде, что, возможно, является следствием контаминации двух образов: Аарон у Шагала сидит в позе, похожей на позу Давида у Рембрандта в эрмитажной картине «Давид и Урия»; в обеих картинах задний план растворен в «рембрандтовском» мраке. В том же 1931 г. Шагалом была написана картина «Иерусалим. Стена плача» (частное собрание, Париж). С ней может быть связано упоминание об иудейской стене. Впрочем, неизвестно, видела ли Ахматова репродукции этих картин. (Обе работы воспроизв. в каталоге: Марк Шагал. СПб., 2005. С. 122, 123).

⁵⁷ Ахматова А. А. Соч.: В 2-х тт. М., 1996. Т. 2. С. 149.

⁵⁸ Записные книжки..., с. 453.

⁵⁹ Игнатов С. С. Э. Т. А. Гофман. Личность и творчество, с. 55.

⁶⁰ См., наприм., иллюстрации Гофмана к своим произведениям в изд.: Гофман Э. Т. А. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. С. 13 – 14, 128 – 129, 248, 271, 272.

⁶¹ Рисунок «Автопортрет с палитрой» – иллюстрация к книге «Моя жизнь». Воспроизведен, наприм., в изд.: Апчинская Н. В. Марк Шагал. Портрет художника, с. 79.

⁶² Воспроизведение см., наприм., в каталоге: Марк Шагал. СПб., 2005. С. 103.

⁶³ Не берусь утверждать, что такое родство можно объяснить влиянием Гофмана на Шагала. Полагаю, что определяющим влиянием был для Шагала окружавший его в годы становления быт еврейского местечка и иудаизм. Другим определяющим фактором формирования художника был интуитивный поиск собственного пути.

⁶⁴ Ср. шагаловский офорт «Гоголь и Шагал» – игру в двойников; у Ахматовой, кстати, могло бы быть: «Пусть Гоголь со мною...».

⁶⁵ Записные книжки..., с. 143. Вероятно, имелась в виду опера Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана». (В последние годы жизни Ахматова часто сочиняла стихи под музыку, которую передавали по радиоприемнику.) О несостоявшейся постановке этой оперы в 1910-е гг. в театре С. И. Зимины: Топоров В. Н. Ахматова и Гофман: к постановке вопроса, с. 461.

А. И. Котович
(Киев)

**«Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама
и «Поэма без героя» А. Ахматовой:
попытка сопоставления**

Работа Мандельштама над «Солдатом», по воспоминаниям жены поэта, продолжалась в течение двух-трех месяцев, что было исключительным сроком для создания одного стихотворения, и закончилась по прочтении окончательного текста Ахматовой: «Кажется, последняя запись делалась уже в Москве – в конце мая 1937 года – после того, как О. М. прочитал их Анне Андреевне» [1]. Главные стихи «третьей воронежской тетради», в сравнении с остальными стихотворными текстами Мандельштама, получились наиболее объемными, наиболее продолжительными по времени написания и наиболее сложными для чтения и внятного истолкования. После текстологических «раскопок», осуществлённых И. М. Семенко, можно видеть, сколь серьезно и долго работал поэт над стихами: появлялись и затем отбрасывались целые строфы («Глубоко в черномраморной устрице...»), текст разрастался и видоизменялся, разлагаясь на мелкие составляющие и обретая новый порядок, – действительно, если внимательно следить за многочисленными редакциями, складывается впечатление «химического», по слову Мандельштама, процесса создания стихов. Как свидетельствует И. М. Семенко, «окончательный текст не был определен поэтом», и «очень мало дошло следов того, какими в конце концов виделись поэту состав и композиция «Солдата» [2]. История создания «Стихов о неизвестном солдате», таким образом, отчасти напоминает историю создания «Поэмы без героя» Ахматовой. Главное отличие двух «рождений» состоит в том, что к «Поэме» Ахматова создала объемную «Прозу о Поэме», чем мощно осветила (или, быть может, оттенила) то, что ей казалось особенно значимым; в частности, время, когда «Поэма» ее впервые «посетила», как появлялись отдельные части, как «Поэма» не могла ее отпустить, как большинство читавших слышали в «Поэме» музыку и т. д. Трудно представить себе «Поэму» без автометаописательной «Прозы»: ахматовский миф о «Поэме» уже невозможно отделить от самой «Поэмы». «Солдат» Мандельштама остался без развернутых авторских истолкований и комментариев, без своей «прозы», и с этой точки зрения выглядит более скромно.

Впрочем, остался один довольно существенный отзыв самого

Мандельштама о стихотворении. Поэт (опять-таки в воспоминаниях жены) называет свои новые стихи «ораторией», чем подчеркивает преобладание хорового начала и закрепляет отсутствие в этом тексте единого личностного центра, а другими словами – героя. Кроме того, «ораторией» Мандельштам так или иначе связывает «Солдата» с музыкой, и это вполне может не оказаться случайностью – если вспомнить об известной любви и крайней чувствительности поэта к музыкальному искусству и, в частности, к пению. «Поэма» же, как не единожды утверждает Ахматова в прозаическом комментарии к ней, тяготеет к балету: «Иногда она вся устремлялась в балет (два раза), и тогда её нельзя было ничем удержать» [3]. Наконец, «хоровое» начало ярко выражено и в субъектном строе, и в образности «Поэмы»: «Я же роль рокового хора / На себя согласна принять» (т. 3, с. 182), или: «Загремим мы безмолвным хором, / Мы - увенчанные позором: / «По ту сторону ада мы»» (т. 3, с. 198).

Таким образом, само по себе определение «оратория», присвоенное Мандельштамом «Стихам о неизвестном солдате», обнаруживает сходство с «Поэмой без героя» на уровне жанра.

Собственно, некоторая общность произведений Ахматовой и Мандельштама в жанровой области обнаруживается и в некоторой затруднительности точного определения их жанровой природы. Хорошо известна важность для Ахматовой именно жанрового новаторства её «Поэмы»: «...Поэма без Героя» обладает всеми качествами и свойствами совершенно нового и не имеющего в истории литературы прецедента произведения...» (т. 3, с. 221). Принадлежность «Стихов о неизвестном солдате» к какому-либо из хорошо известных, «отстоявшихся» жанров тоже вполне сомнительна: заглавие характерно скорее для цикла, чем для одного стихотворения, а объём и содержание, в частности, по наблюдению Вяч. Вс. Иванова, сближают «Солдата» с небольшими поэмами Т. С. Элиота, например, с поэмой «Четыре квартета» [4]. И. М. Семенко замечает, что «вся образная система мандельштамовского стихотворения – если так позволено сказать – ни на что не похожа» [5]. Эмма Герштейн в своих мемуарах многократно именуется «Стихи о неизвестном солдате» поэмой, и даже строфы из нее – главами.

В заглавиях произведений также заложены черты общности, главная из которых – определённая, заявленная, утверждённая апофатичность. «Безвестность» солдата, ничего не говорящее читателю и, по сути, необязательное слово «стихи» в начале заглавия как бы подчёркивает «неизвестность», неопределённость и своего рода «необязательность» названия, выговаривания. Аналогичным образом задумано заглавие «Поэмы» – очевидное отсутствие героя, бьющее в

глаза читателю, быть может, намного сильнее, чем в заглавии мандельштамовского стихотворения. Разумеется, что отсутствие героя в обоих заглавиях текстов носит характер отсутствия в высочайшей степени значимого, и Ахматова, что неудивительно, четко и ясно комментирует это в «Прозе о Поэме»: «Того же, кто упомянут в ее заглавии и кого так жадно искала в ней сталинская охранка, в Поэме действительно нет, но многое основано на его отсутствии» (т. 3, с. 219).

Принцип «отсутствия», безусловно, распространяется не только на заглавия двух рассматриваемых произведений, но и находит свое продолжение и воплощение в поэтике «Солдата» и «Поэмы».

Апофатичность составляет, на наш взгляд, едва ли не наиболее значимую общую черту двух текстов, служит их неизменным фоном. Т. В. Цивьян обнаруживает в основе «Поэмы» «меональный способ письма, в своё время сформулированный Мандельштамом: «Страшно подумать, что наша жизнь – это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений» [6]. Тут же проницательный исследователь подмечает: «Прямое описание заменяется нулевым, апофатическим, тeneвым, опрокинутым (зеркальным и т. д.)» [7]. Кажется вполне закономерным, что замалчивания, намеки, сознательное невыговаривание важнейшего смысла как характернейшие черты акмеистической поэтики присущи в равной степени и поэтике Мандельштама. Другое дело, что апофатичность «Поэмы» носит характер, несколько отличный от апофатичности «Солдата».

Апофатичность «Поэмы» – если так позволительно выразиться – более наглядна, очевидна, и заявляется самой Ахматовой как нечто существенное, если не главное, как значимое отсутствие. Во многом подобный «вес» неизвестного и неназванного значительно увеличился в связи со всё той же «Прозой о Поэме», где Ахматова, с одной стороны, пытается помочь читателю разобраться, кто есть кто, а с другой, – вносит тайны и неясности: «Кроме того, одна из ее особенностей – это присутствие отсутствующих. Как в толпе на заднем плане мелькают какие-то полужнакомые лица, в ней дышат, ходят, м. б., даже действуют не названные существа» (т. 3, с. 225). Очевидные загадки в «Поэме без героя» лежат как будто ближе к поверхности и активно привлекают внимание читателя. А Ахматова продолжает настойчиво подогревать читательское любопытство: «Чем больше я ее объясняю, тем она загадочнее и непонятнее» (т. 3, с. 239). Апофатичность распространяется главным образом на героев поэмы и на их прототипы, на адресаты посвящений, на «тени» и т. д. (Надо, конечно, учитывать, что миф Ахматовой о поэме сложился уже после того, как основной корпус

поэмы был написан, однако рассматривать поэму вне контекста «Прозы о поэме» не представляется возможным.)

В «Стихах о неизвестном солдате» апофатичность – названная, отчасти характерная для «Поэмы» – обнаруживается только в заглавии. Текст стихотворения представляет собой тоже своеобразную загадку, но его загадочность диктуется не умышленной, не продуманной и предусмотренной самим замыслом и стратегией умолчаний, а выглядит естественным результатом и воплощением поздней мандельштамовской поэтики. Другими словами, Мандельштам просто не актуализирует проблему «понятности» или «непонятности» его «Солдата» для читателей. Апофатичность характерна для «Стихов о неизвестном солдате» в том смысле, что ничто в стихотворении не сказано прямо, а только через отдаленные и сложные, многослойные ассоциации. В статье «Выпад» Мандельштам комментирует подобную стихотворную технику: «...поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зияющее отсутствие множества знаков, указателей, подразумеваемых, единственно делающих текст понятным и закономерным» [8]. Это во многом парадоксальное высказывание наполняется смыслом, если приглядеться непосредственно к стихам; например, первая строфа «Солдата» –

Этот воздух пусть будет свидетелем,
Дальнотойное сердце его,
И в землянках всеядный и деятельный
Океан без окна – вещество... [9]

– представляет собой целый набор широко разветвленных ассоциативных смыслов, скрепляющихся по отдаленным и крайне слабым признакам. Текст находится на пороге бессмыслицы (разумеется, из-за переполненности смыслами) и приближается действительно к большому «пробелу». Слова и знаки препинания в стихотворении в самом деле походят на «знаки» или на некие сигнальные маяки, вспыхивающие то близко, то далеко и как будто дающие смутное представление о некоей «пустоте», которую призваны заполнить.

Безусловно, вопреки подобной трудной для осмысления поэтике, или, быть может, благодаря ей, сквозь «Стихи о неизвестном солдате» со всей очевидностью просвечивает антивоенная тема, однако, как справедливо отмечено И. М. Семенко, «смысл этот реализуется в образах слишком неожиданных и нетрадиционных» [10].

И тема войны, и ряд иных мотивов «Стихов о неизвестном солдате» также дают значимые переклички с мотивно-тематическим комплексом «Поэмы без героя».

В самом начале «Поэмы», в предисловии, которое опять-таки по принципу «отступа», «скрытия», характерного для всего текста, названо Ахматовой «вместо предисловия», содержится посвящение «памяти ее первых слушателей – моих друзей и сограждан, погибших в Ленинграде во время осады. Их голоса я слышу и вспоминаю их, когда читаю поэму вслух, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием этой вещи» (т. 3, с. 165). Таким образом, в самое начало поэмы вводится мотив нравственного долга перед всеми погибшими. Тайный хор голосов, звуки угасающих человеческих жизней на фоне военного гула перекликаются с голосами «миллионов убитых задёшево» у Мандельштама. Жертвы войны и террора, солдаты, «люди холодные, хилые», «протоптавшие тропу в пустоте», – это, очевидно, те, чьи родные и близкие в ахматовской поэме «миллионами спящих женщин бредят во сне»:

И тебе порасскажем мы,

Как в беспамятном жили страхе (т. 3. с. 198).

В последней строфе «Решки» появляется образ посинелых губ, образующих безмолвный хор и гремящих:

Мы - увенчанные позором:

«По ту сторону ада мы» (т. 3. с. 198).

В последней строфе «Стихов о неизвестном солдате» герой – не хуже и не лучше других, одновременно со всеми, с гурьбой и гуртом – обескровленным ртом шепчет свой год рожденья. Строфа заканчивается апокалипсическим утверждением, созвучным аду в конце ахматовской «Решки»:

... и столетья

Окружают меня огнём [11].

Трагедия эпохи и ответственность художника перед всеми её жертвами – общий мотив «Поэмы» и «Стихов о неизвестном солдате». Мандельштам, погибший «как все» за два года до начала работы Ахматовой над поэмой, стал одним из её значительных и в то же время «неизвестных» героев, оставившим вдову и напоследок произнесшим нелёгкие, преисполненные высшей человеческой ответственностью слова: «Я к смерти готов».

Далее отметим мотив молчания. В «Поэме» он является одним из воплощений отмечавшейся ранее апофатичности и впервые вводится в первой главе «Петербургской повести», когда Автор поэмы улыбается и умолкает, оказываясь в девятьсот тринадцатом году. Молчанием же и оканчивается первая часть, и в послесловии к ней сказано:

Все в порядке: лежит поэма

И, как свойственно ей, молчит (т. 3, с. 189).

– а рассказ о драгунском корнете в четвертой главе принадлежит самой Тишине. Наиболее же «плотной» апофатичности поэма достигает в строчках:

В дверь мою никто не стучится,

Только зеркало зеркалу снится,

Тишина тишину сторожит (т.3, с. 193).

В «Солдате» мотив молчания не эксплицирован в тексте (кроме неизвестности героя и безымянности манны), однако его можно полагать как бы растворенным в самой поэтике, имея в виду ее трудность даже не для толкования, а для осмысливания – так М. Л. Гаспаров замечал, что смысл в этих стихах «скорее угадывается, чем понимается» [12]. Здесь опять следует вспомнить высказывание Мандельштама о природе поэтического письма, о его пробеле и зияющем отсутствии, которое должен наполнить смыслом грамотный читатель, а не поэт.

Общность двух произведений обнаруживается ещё в одном мотиве, крайне важном для Ахматовой и Мандельштама: в мотиве взаимодействия эпох. Мандельштам, как известно, понимал время скорее как веерообразную одновременность, чем как течение, и эпохи в его представлении отнюдь не сменяют одна другую, а пребывают в равновесии и взаимосвязи. В «Солдате» такое понимание доводится до своего предела, когда прошедшее, настоящее и грядущее уже как одно целое вспыхивает в военно-небесном, огненном и неизменно гибельном свете. Время наполеоновских войн, время Лермонтова, Дон Кихота и Шекспира, эпоха самого Мандельштама и грядущей Второй мировой войны – все времена равны под огненным небом. Вяч. Вс. Иванов предположил, что Мандельштам осмысливал одновременность эпох через теорию относительности с её связью со скоростью света. Таким образом, «с гурьбой и гуртом» означает не только со всеми современниками, но и со всеми погибшими вообще.

Как в прошедшем грядущее зреет,

Так в грядущем прошлое тлеет (т. 3, с. 174)

– зеркальность ахматовской «Поэмы» распространяется и на время, преломляя и соединяя эпохи подобно тому, как они соединяются в бергсоновском веере времени Мандельштама. Девятьсот тринадцатый год и сороковые годы отражаются друг в друге, грани между ними стираются, и адская арлекинада свивается с годами войны и смертей, образуя картину настоящего Двадцатого века – великой молчальницы-эпохи. Взаимосвязь времен воплощается, в частности, в двоящемся образе Мандельштама и Князева, двух людей из двух эпох, а в поэме уже неразрывно и навсегда слитых.

Таким образом, рассматриваемые произведения принадлежат к одному времени («Стихи о неизвестном солдате» написаны в 1937-м году, а «Поэма» начата тремя годами позднее) и с приблизительно равной степенью слитности заключают в себе несколько эпох.

Не лишним будет отметить и определенное сходство в ритмической и строфической организации двух текстов: объемы строф «Солдата» колеблются от 2-х до 11-ти (!) строчек, что в некоторой степени характерно и для «Поэмы», только как бы в увеличенном масштабе (из-за разности общих объемов произведений): «Вступление» составляют шесть строк, т. е. одна строфа поэмы, тогда как отдельные «куски» – восемь строф, т. е. 48 строк. Кроме того, в поэме есть стоящие «особняком» строфы, например:

За тебя я заплатила
Чистоганом,
Ровно десять лет ходила
Под наганом (т. 3, с. 201)

– и т. д.

Для двух текстов, таким образом, весьма характерна варьированность объема строф, что, вероятно, обусловлено жанровой новизной поэмы и «Солдата».

В рифмовке также есть отступления: следующие друг за другом и как бы ускоряющие темп и продлевающие строфу рифмы огласки-подвязки-пляски-маски в первой главе поэмы напоминают мандельштамовские рифмы – также быстрые, словно сбивчивые: четвертом-втором-истертый-гуртом-ртом.

Трехстопный анапест, которым написан «Солдат» в нескольких строчках (например, Разучившаяся летать, Окружают меня огнем) преобразован в дольник; дольник поэмы в нескольких строфах (Ты в Россию пришла ниоткуда и Оплывают венчальные свечи) уступает место правильному 3-х ст. анапесту, что также отчасти роднит рассмотренные произведения.

Статья представляет собой попытку дополнения к теме стихотворного диалога Мандельштама и Ахматовой.

Литература

1. Мандельштам Н.Я. Книга третья. – Париж, YMCA-Press, 1987. – С. 246.
2. Семенко И.М. Творческая история «Стихов о неизвестном

солдате» // Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. – Воронеж: Изд. Воронежского университета, 1990. – С. 479.

3. Анна Ахматова. Собр. соч.: В 6-ти т. – Т. 3. – М., 1998. – С. 217. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.

4. Иванов Вяч.Вс. «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии // Жизнь и творчество О. Э.Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. – Воронеж: Изд. Воронежского университета, 1990. – С. 365.

5. Семенко И.М. Указ. соч. – С. 480.

6. Цивьян Т.В. «Поэма без героя» Анны Ахматовой (некоторые итоги изучения в связи с проблемой «текст-читатель») // Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. – СПб., 2001. – С. 159-168. – <http://www.akhmatova.org/articles/civian9.htm>

7. Там же.

8. Мандельштам О.Э. Выпад // Мандельштам О.Э. Соч.: в 2-х т. – Т. 2. – М.: Худ. лит., 1990. – С. 212-213.

9. Мандельштам О.Э. Указ. соч. – Т. 1. – С. 241.

10. Семенко И.М. Указ. соч. – С. 479.

11. Мандельштам О.Э. Указ. соч. – Т. 1. – С. 245.

12. Гаспаров М.Л. Осип Мандельштам. Три его поэтики // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. – М., 2001. – С. 193-259. – <http://www.som.fsio.ru/getblob.asp?id=10020085>

УДК 82. 09

821. 161. 1. 09 «19»

ББК 83+83. 3 (2 Рос = Рус) 6

Ю. В. Шевчук
(Уфа)

Трагическое в стихотворении А. Ахматовой «Предыстория» (из цикла «Северные элегии»)

В современном литературоведении всё еще не получил глубокого осмысления и практической разработки тезис о стилеобразующем

потенциале типов художественного содержания и о конкретных способах воплощения их в тексте. Как вероятный путь исследования может быть воспринято суждение М. Бахтина о «преображении» (но не преодолении) трагического в литературе XX века: катарсис создается художественной формой, при изображении пустоты «очищающую» функцию исполняет архитектура произведения, например ритм, интонация, в результате чего происходит нравственно-эстетический, культурно-психологический перевес над катастрофическим смыслом [2, с. 111, 114, 124]. Проблему диалектического взаимодействия случайного и необходимого, пессимистического и оптимистического, приводящего к катарсическому эффекту, следует ставить и осмысливать не только на уровне, условно говоря, стихии содержания, но и в плане соотношения языка и мышления, ритма и смысла, т. е. формы и содержания как антиномии «означающего» и «означаемого».

Выделить определённый формально-художественный прием создания трагического эффекта в произведении едва ли возможно. Практический анализ явления может быть только формально-содержательным: требуется выявление закономерностей идейно-образной, стилистической, фонической организации текста. Традиционно трагическое в литературе осваивалось с точки зрения содержания – идей и эмоций, образов и мотивов (Е. Волкова [3], А. Кретинин [4], В. Фатющенко [5], А. Якобсон [6]), и кажется, в целом это верное направление для исследования. Однако необходимо, на наш взгляд, уделить большее внимание постижению специфики композиции образов в художественном произведении.

На начальном этапе разработки поставленной проблемы наиболее подходящим объектом исследования представляется лирика. Трагический (семантический) ритм стихотворения может поддерживаться или нейтрализоваться на любых уровнях структуры лирического произведения: фонической аллитеративностью, стилистической метафоричностью и метонимичностью, метрико-строфическим или лексико-синтаксическим параллелизмом и т.п. В дальнейшем исследовании конкретных возможностей поддержания или разрушения трагического содержания поэтической формой могли бы быть плодотворно осмыслены идеи М. Бахтина, С. Бройтмана, М. Гаспарова, М. Гиршмана, В. Жирмунского, Ю. Лотмана, Е. Эткинда.

Автор-лирик, говоря о «событии бытия» героя (М. Бахтин), воплощая принципиально неразрешимый конфликт и идею «очищения» противоположными переживаниями, во-первых, относительно жестко организует потоки образов, а через них и точку зрения, поле зрения, движение зрения, чтобы выделить основные оппозиции; во-вторых,

четко намеченные границы образных потоков неизбежно преодолеваются, противопоставленные явления взаимодействуют так, что возникает зона «наложения» смыслов, из которой ситуация столкновения видится уже в определенной степени гармонично. Философское разрешение и оправдание непосильного человеческого страдания оказывается возможным только с точки зрения явления, мыслимого героем (или без героя) как естественно диалектическое. Круг подобных «явлений», порывов высокой человеческой духовности, утверждающих нравственные ценности, бесконечно широк только теоретически, в литературе великие сюжеты мифологичны, и авторами XIX–XX веков они наследуются со всем богатством в том числе и «трагических» ассоциаций. Допускаем, что зона «наложения» смыслов – почва для катарсиса – имеет прообраз состояния утешения души и в реальной действительности. Мужественный поступок веры, любви, творчества, памяти – формы трагического опыта за пределами произведения искусства.

Поясним сказанное нами о вероятных путях практического анализа трагического в лирическом произведении на конкретном примере (стихотворение «Предыстория» из цикла А. Ахматовой «Северные элегии»). Условность разбора, его приблизительность и краткость, – сознательная исследовательская установка.

Все в жертву памяти твоей.

Пушкин

Первая

ПРЕДЫСТОРИЯ

Я теперь живу не там...

Пушкин

(1) Россия Достоевского. Луна
Почти на четверть скрыта колокольной.
Торгуют кабаки, летят пролетки,
Пятиэтажные растут громады
В Гороховой, у Знаменья, под Смольным.
Везде танцклассы, вывески менял,
А рядом: «Henriette», «Basile», «Andre»
И пышные гроба: «Шумилов-старший».
Но, впрочем, город мало изменился.
Не я одна, но и другие тоже
Заметили, что он подчас умеет
Казаться литографией старинной,
Не первоклассной, но вполне пристойной,
Семидесятью, кажется, годов.

- (2) Особенно зимой, перед рассветом
Иль в сумерки – тогда за воротами
Темнеет жесткий и прямой Литейный,
Еще не опозоренный модерном,
И визави меня живут – Некрасов
И Салтыков... Обоим по доске
Мемориальной. О, как было б страшно
Им видеть эти доски! Прохожу.
- (3) А в Старой Руссе пышные канавы,
И в садиках подгнившие беседки,
И стекла окон так черны, как прорубь,
И мнится, там такое приключилось,
Что лучше не заглядывать, уйдем.
Не с каждым местом сговориться можно,
Чтобы оно свою открыло тайну
(А в Оптиной мне больше не бывать...).
- (4) Шуршанье юбок, клетчатые пледы,
Ореховые рамы у зеркал,
Каренинской красою изумленных,
И в коридорах узких те обои,
Которыми мы любовались в детстве,
Под желтой керосиновой лампой,
И тот же плюш на креслах...
Все разночинно, наспех, как-нибудь...
Отцы и деды непонятны. Земли
Заложены. И в Бадене – рулетка.
- (5) И женщина с прозрачными глазами
(Такой глубокой синевы, что море
Нельзя не вспомнить, поглядевши в них),
С редчайшим именем и белой ручкой,
И добротой, которую в наследство
Я от нее как будто получила, –
Ненужный дар моей жестокой жизни...
- (6) Страну знобит, а омский каторжанин
Все понял и на всем поставил крест.
Вот он сейчас перемешает всё
И сам над первозданным беспорядком,
Как некий дух, взнесется. Полночь бьет.
Перо скрипит, и многие страницы
Семеновским припахивают плацем.

- (7) Так вот когда мы вздумали родиться
И, безошибочно отмерив время,
Чтоб ничего не пропустить из зрелищ
Невиданных, простились с небытьем.
1940–1943. Ленинград – Ташкент [1, с. 235–236].

Элегия А. Ахматовой написана пятистопным ямбом, основной областью которого изначально были в русской поэзии послания и элегии. В первой половине XIX века белый пятистопник утвердился в драме, торжественно – в трагедии Пушкина «Борис Годунов» и в драматическом монологе («Вновь я посетил...», 1835). А. Ахматова для итогового цикла выбирает размер, к которому в отечественной поэзии традиционно тяготеют трагедия, элегия и шире – произведения исторической тематики, высокого гражданского содержания. В «памяти» пятистопного ямба – голоса двух любимых поэтов А. Ахматовой, Пушкина и Некрасова.

Для драматического стиха характерны гибкие переносы фразы со строки на строку (анжамбманы). В «Предыстории» автор отмечает этим приемом (в совокупности с другими) тематически важные места. Особое значение имеют первая/вторая и предпоследняя/последняя строки, переносы здесь сопровождаются в первом случае строкой из ряда существительных (зачин, имитирующий поток сознания героини «Россия Достоевского. Луна»), а в последних строках инверсией («зрелищ / Невиданных») и пиррихием на второй стопе, в связи с чем финальные строки воспринимаются как тематическая кульминация. Описание «самого страшного», бед и страданий поколения героини, в вещные ряды не разворачивается, но на «невиданное» в XX веке указывает трагическая интонация героини, некоторые реплики-плачи («А в Оптиной мне больше не бывать...», «Ненужный дар моей жестокой жизни...»).

Двухчастная композиция стихотворения с лаконичной ударной частью, как правило, финальной, – известная черта стиля А. Ахматовой. В такую форму легко укладывается и психологически существенная параллель с природным миром («А за окном шелестят тополя...»), и пафосный комментарий ситуации («Кто женщину эту оплакивать будет...»), и «скульптурный» жест героини («А туда, где молча мать стояла...») и т. п. Со временем А. Ахматова усложнила отношения между частями: одновременно заострила противоречие и подчеркнула нерасторжимость образных рядов, перспективным явилось усложнение художественного времени произведения. В стихотворении «Сжала руки под темной вуалью...» (1911), например, где представлены моменты из прошлого и настоящего героини, есть ситуация напряженности, звучит намек на трагедию, однако переживание еще бесфабульно – убедительно

количественно, но качественно неопределенно. В стихотворении «Предыстория», написанном двадцать лет спустя, в зоне «наложения» смыслов создается образ героини, мыслью и чувством возрождающей минувшие времена. Целостность и законченность миру возвращает вера автора в способность отдельной личности и человечества помнить о прошлом.

Последние строки в стихотворении (количество их – 4) связаны с предыдущими (54) по принципу «нераздельности-неслиянности» (А. Блок), связь эта не является случайной. Главное событие стихотворения – пробуждение ото сна памяти, личной и коллективной, природа которой естественно диалектична. Сущностный конфликт расположен в субъективном пространстве человеческой души (поэтому, вероятно, А. Ахматова даже в заголовке «Северные элегии» указала на жанр произведений, этическая и эстетическая ставка художника была сделана на личность; путь к «мы» здесь проходит через каждое «я», как в пушкинской элегии «К Чаадаеву»). Два потока образов, из которых слагаются картины русской жизни XIX–XX веков, сложно взаимодействуют друг с другом, в разной степени «преображены» сознанием главных героев, Достоевского и лирической героини. Упомянуты в произведении Некрасов и Салтыков-Щедрин, ассоциативно присутствуют Толстой и Тургенев. Субъективное сознание писателя преодолевает границу «я», становится частью культуры, обладающей особой объективностью. В стихотворении эпизод метаморфозы Достоевского (дух, полночь, творчество, казнь) замыкает композиционное кольцо первых 54 строк и создаёт параллелизм судеб классиков и героини, её поколения.

Трагический семантический ритм произведения задаётся переживанием лирической героини. В целом же создаётся впечатление отстранённого, что называется, объективного взгляда на русскую жизнь второй половины XIX века.

Из описания города в первых 8 строках при помощи метафор и метонимий «изъятые» образы горожан. Через образы-символы, образы-идеи луны и колокольни (круг – повторяемость всего в мире, мистика, страх, религиозность) и топонимику столицы передано сознание Достоевского. Ощущение внешней и духовной разобщённости современников, схваченной писателем в прозе, выражено через ряд имён-вывесок на латинице и кириллице, оксюморонное сочетание «пышные гроба». Комментарий лирической героини в первой строфе выделен и сопровождается непринуждённо-легкой интонацией, подчеркнуто беспомысленно и неведение героини – женщины XX века («Семидесятью, кажется, годов»). Её сравнение города с литографией и оценка как «не первоклассной, но вполне пристойной» становятся едва замет-

ными приметамы сознания человека эпохи modern, утончённого и во многом скользящего по поверхности, беспечного. Видимо, существенную роль в строфе играет фраза «Не я одна, но и другие тоже / Заметили...», разбитая переносом: сознание героини соотнесено со взглядом на историю её современников, страдающих беспомысленно.

Вторая строфа своей образностью не расширяет описываемого пространства, более того, она синтаксически неразрывно связана с предыдущей. Петербург «заселяется» людьми. Образ Литейного проспекта становится главной достопримечательностью города. Как известно, улица расположена позади Фонтанного Дома, где жила сама А. Ахматова. Пространство охвачено сознанием лирической героини, которое вмещает в себя «ценностный контекст» (М. Бахтин) книг и биографии Достоевского. Сужение объективного пространства сопровождается расширением возможностей личности, героиня переживает впечатления, способные преобразить реальную действительность (в сумерках проспект кажется ещё «не опозоренным модерном»; живыми, испытываемыми страх смерти, исчезновения представляются Некрасов и Салтыков-Щедрин). Город тот же, но точка зрения сместилась в сторону героини, углубился её взгляд. Прорывается оценка, закрадывается мысль о вине последующего поколения перед предыдущим: память о великих предках в новом веке мертва («Обоим по доске / Мемориальной»); Литейный проспект «опозорен» модерном.

Прием интериоризации (движения от внешнего мира к внутреннему его освоению) сопровождается введением «переходных» образов (сумерки, ворота). Вторая и третья строфы тесно связаны между собой в плане композиции образов, имеют одинаковое количество строк, по 8 в строфе. На первый взгляд, объективное пространство расширяется, вводится описание Старой Руссы, где в 1870-е годы жил Достоевский, место действия «Братьев Карамазовых». Однако субъективность героини фокусируется на одном – на всё нарастающем страхе, даже ужасе. А. Ахматова, кажется, сознательно скрывает его мотивацию. Гниль, дыры, канавы вызывают у героини религиозный трепет, становятся напоминанием о грехе, о монастыре Оптиной Пустыни. Очевидна параллель «пышные гроба» (1 строфа) и «пышные канавы» (3 строфа). Примечательно также, что А. Ахматова развивает мотив пути не просто как мысленного перемещения в пространстве, но как реального передвижения по нему. Для автора, видимо, особую важность имели глаголы «прохожу» и «уйдем», они выделены при помощи редких мужских окончаний (на 16 строк во 2 и 3 строфах их всего 4). В первом случае героиня проходит путь в одиночестве, во втором – с кем-то. Хоть и в

общих чертах, но ситуация пути обозначена так: сумерки – ворота – сострадание мертвецам – канавы как гроба – прорубь – спутник – религиозный трепет. Ситуация представлена намеренно схематично, она легко узнаваема и в сюжетах Достоевского, и в «Божественной комедии» Данте. Героиня ищет опору в культуре, сознание пытается «подключиться» к коллективной памяти человечества. Быстрая смена образов картин, отсутствие зачина в строфах, резкая концовка производят впечатление алогизма, сумбура, однако это и выдает истинное состояние героини, вспоминающей и оценивающей.

Видимо, композиция образов 4, 5 и 6 строф в определенной степени подчинена естественному ритму человеческого сознания, добывающего мысль из потока переживаний. Светлые детские воспоминания героини, упорядоченные анафорическим повтором союза «и», дважды резко прерываются комментарием, в котором жёстко оценивается сначала эпоха Достоевского («Все разночинно, наспех, как-нибудь...»), затем личная судьба героини («Ненужный дар моей жестокой жизни...»). Сужение реального пространства – от описания интерьера дворянских домов до глаз матери – сопровождается все нарастающим умилением героини, бессознательным притяжением к прошлому, ощущением неразрывного родства с ним. Финальное трехстишие 4 строфы, резко осуждающее эпоху отцов и дедов, буквально «взламывает» поток нежных воспоминаний. Символический план стихотворения подкрепляется изменившейся «геометрией» образов: прямые линии («Темнеет жесткий и прямой Литейный») перекрещиваются, параллели теснятся, фигуры округляются («клетчатые плоды», «ореховые рамы», «в коридорах узких», «под жёлтой керосиновой лампой», «и в Бадене – рулетка»). Пространство памяти организовано по другому «проекту», чем Петербург продольных и поперечных улиц. О «наложении» пространств наблюдаемого города и вспомнутого свидетельствует звуковая организация текста, где наряду со «зримым» образом полной луны семантика повтора, круга, возвращения создается звукообразом («колокольней», «в Оптиной», «ореховые», «обои», «омский», «полночь» и т. д.). Достигает кульминации столкновение теплого чувства и холодной мысли, прошлое притягивает и отталкивает героиню.

А. Ахматова связала созидательный потенциал минувшего века с женским началом («Ореховые рамы у зеркал / Каренинской красою изумленных»), материнством («И женщина с прозрачными глазами...»). Критическая оценка соотнесена с мыслями И. Тургенева и Ф. Достоевского, образный ряд отсылает к романам «Отцы и дети», «Игрок», и вообще – к странному кочевому образу жизни русских европейцев.

До крайней степени напряженная интонация героини – намёк на обстоятельства современности, через вещный психологический ряд они описанию не поддаются. Художественный приём недоговоренности, лейтмотив полуночного страха, описание трагического восприятия прошлого как «докульминационного» момента истории заставляют читателя соотнести происходящее в современной России с картиной какого-то чудовищного, скрытого преступления. Однако в предпоследней 6 строфе демонический образ писателя-пророка не имеет ничего общего со стихией мистической, страх обретает реалистическую мотивацию. Символический смысл получает образ художника, несправедливо осужденного властью («Перо скрипит, и многие страницы / Семеновским припахивают плацем»). С помощью фантастической ситуации А. Ахматова делает важное обобщение о возможном повторении судьбы писателя-«каторжанина» в XX веке, в любые другие времена.

Таким образом, финальная 7 строфа стихотворения выносится автором за пределы зоны «наложения» времен намеренно. Она теснейшим образом связана с предыдущей частью («Так вот когда мы вздумали родиться...»). Написанная в классической форме катрена (в отличие от других «бесформенных» строф), полноценная сама по себе, последняя строфа закрепляет главную оппозицию «очевидно страшный XIX век – невиданно жестокий XX», торжество личности Достоевского противопоставлено коллективному страданию и вероятному забвению отдельной личности в эпоху А. Ахматовой. Сложное отношение к современности выразилось также в «наложении» друг на друга патетики, особенно сгущенной к концу произведения, и иронической тональности, не ослабевающей на всём его протяжении.

Почвой для катарсиса в стихотворении А. Ахматовой стало размышление о памяти. Прошлое не просто возвращается, оно судимо в разное время, современниками и потомками. Память не линейна, «вихляет» (И. Бродский) в личное, которое может стать оправданием даже злу. Коллективное начало снимает трагическое напряжение, но не абсолютно. Вероятно, в определённой степени в «Предыстории» семантический ритм организован чередованием эпизодов личной трагедии и коллективного оптимизма. В этом смысле столкновение «я» – «мы» в процессе припоминания, быть может, отражение эпизода невымышленной трагедии человека XX века, теряющего границу между «своим» и «чужим», а значит, избегающего впадения своего «я» в пугающее неизвестностью «мы».

Анализ стихотворения «Предыстория», помимо частных выводов, позволяет сделать и общее заключение относительно специфики

трагического в литературе последнего столетия. Поступком героя стала его мысль, именно она предстала как действие, не способное сокрушить внешние обстоятельства, даже повлиять на них, но антиномичное по своей природе, интенсивное. Статическая (т. е. основанная не на временной последовательности событий, а на последовательности логических связей мысли или психологических ассоциаций чувства) композиция образов и мотивов в лирике заострила внутреннюю трагедию внешне бездействующего героя. Именно лирика, не уступая эпосу и драме, запечатлела сомнения и противоречия эпохи, а поэт стал ее «трагическим тенором» (А. Ахматова).

Литература

1. Ахматова А.А. Победа над Судьбой. I: Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы. М.: Русский путь, 2005. – 512с.
2. Волкова Е., Оруджева С. М. Бахтин: «Без катарсиса... нет искусства» // Вопросы литературы. 2000. №1. С. 108–131.
3. Волкова Е.В. Трагический парадокс Варлама Шаламова. М.: Республика, 1998. – 176с.
4. Кретинин А.А. // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб: Наука, 1995. С. 63–69.
5. Фатющенко В.И. // Идеи гуманизма в русской литературе XX века. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 7–25.
6. Якобсон А. Почва и судьба. Вильнюс; М.: Весть, 1992. – 352с.

УДК: 821.161.1.09

Е. Л. Лаврова
(Горловка)

Поэзия как ремесло и искусство: А. Ахматова и М. Цветаева о поэтическом творчестве

Целью статьи является выяснение отношения двух крупнейших поэтов XX века к тайне творчества. Н. Коржавин в статье о поэзии Серебряного века высказал мнение, что именно поэты XX века стали: «...интриговать читателя муками творчества» [3, с. 258]. Это мнение можно оспорить, поскольку первым начал интриговать читателя муками творчества всё-таки Платон («Федр», «Ион»), говоря об одержимости поэта музами. XIX век не оставил без внимания тему творчества, одинаково волновавшую, как поэтов, так и читателей. А. Пушкин слегка приоткрыл завесу, написав: «Пока не требует поэта...», но тайна творчества так и

осталась тайной, ибо Аполлон, призывающий поэта к священной жертве, есть только мифологический образ. Правда, за ним стоят такие понятия как вдохновение, одержимость, наитие, но они не объясняют сами по себе свою глубинную природу. К. Павлова, назвав поэтическое дело «святым ремеслом» [4, с. 110], озадачила читателей, ибо под ремеслом понималось изготовление изделий ручным способом. К. Павлова несколько снизила пафос поэтического вдохновения, указав на роль труда при «изготовлении поэтического продукта». «Святое» ремесло поэта потому, что оно связано с напряжением всех душевно-духовных сил творца. «Святое» – поскольку связано с источником вдохновения – высшей творческой силой, находящейся вне поэта, ниспосылаемой ему, как «благодать». Поэзия для К. Павловой есть «дивный мир среди мира прозы». Проза в благодати не нуждается. Вдохновение, по К. Павловой, поэту необходимо не только потому, что оно побуждает его к творчеству, но ещё и потому, что оно может «дивно тронуть сердце» другого человека. И всё-таки одного вдохновения мало, считает К. Павлова: «Труд ежедневный! Труд упорный! / Ты дух смиряешь непокорный, / Ты гонишь нежные мечты». Итак, упорный, ежедневный, высокий труд плюс вдохновение есть формула творчества, по К. Павловой.

Приоткрывает ли эта формула завесу над тайной творчества? Остаётся не вполне понятным, откуда всё-таки бьёт источник вдохновения. И каков конкретно характер поэтического труда? Подбор рифм? Угадывание ритма? Соблюдение размера? К. Павлову волновал вопрос: кто такой поэт? На этот вопрос она ответила так: «Он вселенский гость, ему всюду пир, / Всюду край чудес; / Ему дан в удел весь подлунный мир, / Весь объём небес». Мир поэту дан и он ему нужен, но парадокс в том, что поэт – миру не очень-то и нужен: «Гость ненужный в мире этом» [4, с. 82]. Ещё более парадоксально то, что поэт, по мнению К. Павловой, пишет не для читателей: «Пишу не для потомства, / Не для толпы, а так, для никого». К. Павлова не объясняет свою позицию. Остаётся полагать, что она пишет для себя и для собственного удовольствия. Или это лукавство? Временный упадок духа? Потому что, когда А. Д. Баратынская переписывает понравившиеся стихи поэта, К. Павлова радуется: «Я поняла, люблюсь Вами, / Что я не вправе духом пасть, / Что не жалка судьба поэта, / Чьё вдохновение могло / Так дивно тронуть сердце это / И это озарить чело». Тронул читательницу всё-таки плод вдохновения, а не труда.

К. Павлова делит поэтов на три категории: поэты вдохновения, поэты высокого труда, немые поэты, т.е. поэты в душе, не умеющие выразить мысли и чувства в поэтическом слове. Себя К. Павлова причис-

ляла к поэтам высокого труда. Так возникло сравнение поэта с пахарем, ибо поэт тоже сеятель, и плоды его трудов тоже достанутся людям: *«Неумолимо и сурово / По области сердец всё снова, / Как тяжкий плуг, проходишь ты, / Её от края и до края / В простор невзрачный превращая, / Где пёстрый блеск цветов исчез... / Но на неё в ночное время, / В бразды – святое сеять семя / Нисходят ангелы с небес»*. До К. Павловой поэты говорили о вдохновении, творчество было прикрито флёром божественной тайны. О том, что поэтическое творчество есть тяжкий труд, подобный труду пахаря, говорить считалось неприличным. В итоге поэтический труд, по К. Павловой, есть святое, т. е. вдохновенное ремесло; поэту нужен весь мир, в котором он вселенский и ненужный гость. Мир может без поэта свободно обойтись и нередко отвергает его. И, тем не менее, для К. Павловой её святое ремесло совершенно необходимо. Она без него не обойдётся. Как А. Пушкин, К. Павлова поставила ряд проблем, связанных с поэтическим творчеством, и по мере сил пыталась решить их. Эти проблемы соотношения вдохновения и труда в поэтическом творчестве, взаимоотношения поэта и читателя, поэта и мира волновали поэтов XIX века.

Поэты XX века А. Ахматова и М. Цветаева, следуя традиции, не только попытались по-новому решить эти проблемы, но существенно расширили их круг. Ахматова посвятила проблемам творчества ряд стихотворений. В одном из них она сказала: *«Наше священное ремесло / Существует тысячи лет...»*. Для К. Павловой ремесло поэта – святое, для А. Ахматовой – священное. Так, при помощи синонимичных эпитетов, означающих вмешательство божественной воли и благодати, поэтический труд отделяют они от всякого другого ремесла или труда, в божественной воле и благодати не нуждающихся, но нуждающихся в навыках, терпении и искусном применении орудий труда. Ахматова пишет: *«Мне ни к чему одические рати / И прелесть элегических затей. / По мне, в стихах всё быть должно некстати, / Не так, как у людей»*. А как у людей?

Объяснение находим в статье Ахматовой «О стихах Н. Львовой»: *«Мне кажется, что Н. Львова ломала своё нежное дарование, заставляя себя писать рондо, газеллы, сонеты. Конечно, и женщинам доступно высокое мастерство формы, пример – Каролина Павлова, но их сила не в этом, а в умении полно выразить самое интимное и чудесно-простое в себе и в окружающем мире. А всё, что связывает свободное развитие лирического чувства, всё, что заставляет предугадывать дальнейшее там, где должна быть неожиданность, – очень опасно для молодого поэта. Оно или пригнетает мысль, или искушает возможностью обойтись*

совсем без мысли» [1, с. 90]. Это высказывание Ахматовой – спорное, но в нём выражено главное для неё: лирик должен быть свободен от канонов жанра, и, если он не свободен, то теряет в свежести выражения чувств и непосредственности. Лирическое чувство должно само собой принять нужную форму. У Ахматовой стихи не рождаются, не появляются, не пишутся в общепринятом смысле слова, они – растут. Она, иронически усмехаясь, откровенно поведала, из чего они растут: *«Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда, / Как жёлтый одуванчик у забора, / Как лопухи и лебеда»*. В следующей строфе она поясняет, что это за «сор»: *«Сердитый окрик, дёгтя запах свежий, / Таинственная плесень на стене»*. Все явления мира, не обязательно возвышенные, а порою просто ничтожные, могут дать толчок росту стихотворения. А. Ахматова не боится предстать перед читателем лишённой романтического взгляда на мир. Она говорит – в лоб, она скорее исповедует своего рода «лирический цинизм» (выражение Цветаевой), но зато она говорит – правду о творчестве. Однако это не вся – правда. По поводу своей «Поэме без героя» Ахматова обронит, что в ней «...ничто не сказано в лоб» [1, с. 131]. Из сора ли растут стихи, из возвышенных ли идей и чувств, тайна всё равно остаётся. Разве перечень случайных причин: сердитый окрик, запах дёгтя, плесень на стене что-нибудь объясняет? Этот перечень можно продолжать до бесконечности, но тайну роста стихотворения он не объяснит.

Каким было отношение А. Ахматовой к читателю? Если А. Ахматова говорит о стихотворении, что оно растёт из всякого сора, и, стало быть, никакой в этом особой тайны нет, то читатель для неё, *«...как тайна, // Как в землю закопанный клад»*, *«...поэта неведомый друг»*. А. Ахматова вроде бы отказывает творчеству в тайне. Тайна для неё – человек читающий. Она призывает читателя к взаимной исповеди: Поэт исповедуется читателю, читатель – стиху. Отношения поэта и читателя должны быть исполнены теплоты и взаимного доверия. А. Ахматова не отрицает возможности разного толкования произведений: *«Конечно, каждое сколько-нибудь значительное произведение искусства можно (и должно) толковать по-разному (тем более относится к шедеврам)»* [1, с. 131].

А. Ахматова читателя уважает и любит и ждёт от него ответного чувства. Однако, возвращаясь к тайне творчества, надо сказать, что А. Ахматова утверждает, что творческий импульс, побуждающий её писать (выращивать!) стихотворения, находится вне её личного сознания: *«Неузнанных и пленных голосов / Мне чудятся и жалобы и стоны, / Сужается какой-то тайный круг, / Но в этой бездне шёпотов*

и звонов / Встаёт один, всё победивший звук». А. Ахматова, в отличие от К. Павловой, не настаивает на том, что создание стихотворений есть тяжёлый труд. Дело поэта – слушать голоса и записывать то, что слышишь. Слушать можно кого угодно и что угодно, например, лес или музыку: *«Подумаешь, тоже работа, - беспечно наше житьё: / Подслушать у музыки что-то / И выдать шутя за своё»*. Лёгкая ирония окрашивает эти строки. А. Ахматова не терпит пафоса, когда говорит о процессе сочинения стихотворений. И так, поэту слышатся голоса, один из них становится доминирующим, слышатся слова, «звоночки рифм»: *«Тогда я начинаю понимать, / И просто продиктованные строчки / Ложатся в белоснежную тетрадь»*. Весь труд поэта – услышать, выделить главный голос, понять и записать поддиктовку. Диктует поэтам Муза: *«Ей говорю: «Тыль Данту диктовала / Страницы Ада?» / Отвечает: «Я»*.

А. Ахматова неоднократно и настойчиво подчёркивала, что пишет стихотворения не сама, а ей их диктуют: «...мне приходит в голову, что мне её действительно кто-то продиктовал, причём приберёт лучшие строфы под конец. Особенно меня убеждает в этом та демонская лёгкость, о которой я писала Поэму: редчайшие рифмы просто висели на кончике карандаша, важнейшие повороты слова сами выступали из бумаги» [1, с. 132]. Но лёгкость создания стихотворений и поэм есть мнимая лёгкость. Это лёгкость выматывает поэта, ибо требует напряжения всех физических и душевных сил. Однажды Ахматовой, заболевшей и пролежавшей несколько дней в тишине и одиночестве, навестивший её почитатель сказал, что, должно быть, она много написала в эти дни. Но это Ахматова ответила, что в таком состоянии писать стихотворения невозможно, поскольку для этого требуется много физических сил. Как А. Ахматова относилась к славе? Славу она познала рано. К 1917 году её имя было у всех на устах. Затем пришлось пережить и забвение, и хулу. И к славе, и к забвению, и к хуле она относилась философски.

М. Цветаева начала размышлять над вопросами творчества в 10-е годы. Её интересует, что есть поэзия, кто есть поэт, какое место он занимает в обществе, как общество относится к поэту. М. Цветаева назвала одну из своих книг «Ремесло», но без эпитета – святое. Это у К. Павловой ремесло – святое, то у М. Цветаевой ремесло как ремесло, а вот лира как символ вдохновения – божественная: *«Нам знакомо иное рвение: / Лёгкий огонь, над кудрями пляшущий, - / Дуновение – вдохновения!»*. Однако заметим – дуновение. Вдохновение не может быть постоянным и стабильным состоянием души. Что касается тайны творчества, то если у А. Ахматовой стихотворения диктует поэту Муза, то у М. Цветаевой процесс творчества есть тоже диктовка. Она пишет

Е. А. Черносвитовой, секретарю Р. М. Рильке: *«Хотите одну правду о стихах? Всякая строчка – сотрудничество с «высшими силами», и поэт – много, если секретарь! – Думали ли Вы, кстати, о прекрасности этого слова: секретарь (secret)?»* [5, с. 182-183]. Цветаева говорила о процессе творчества: *«Состояние творчества есть состояние наваждения. <...> Что-то, кто-то в тебя вселяется»* [6, с. 848]. В очерке «Поэт о критике» она пишет: *«Слушаюсь я чего-то постоянно, но не равномерно во мне звучащего, то указующего, то приказующего. Когда указующего – спорю, когда приказующего – повинуюсь. <> Указующее – слуховая дорога к стиху: Слышу напев, слов не слышу. Слов ищущ. <> Верно услышать – вот моя забота. У меня нет другой»*. [6, с. 586].

И Ахматова и Цветаева утверждают иррациональную природу творчества. Ахматова прибегает при этом к классическому образу античной Музы-вдохновительницы, диктующей поэту стихотворения. Цветаева избегает уточнения, кто именно «вселяется» в поэта и диктует ему. Ясно, что это высшая по отношению к человеку сила, как бы она ни называлась. Цветаева как-то сделала предположение, что этой высшей силой могут быть уже умершие поэты, душа которых живёт в ином мире. В любом случае, поэт, по мнению А. Ахматовой и М. Цветаевой, есть только посредник. Философ И. Ильин писал: *«Но всё, что они создают, - эти созерцающие поэты - всё идёт не от них самих, а через них. Все создания их больше их самих. Ибо они сами служат лишь орудием, лишь голосом для таинственной самосущности мира»* - [2, 609]. Поэт, будучи посредником, в равной степени принадлежит земному и иному миру. К. Павлова пишет о себе: *«Ты, с ясным взглядом херувима, // Дочь неба, сердца не тревожь!»*. М. Цветаева вторит: *«Пляшущим шагом прошла по земле! – Неба дочь!»*. Поэт есть посланец небес. Истоки этого образа можно обнаружить в немецкой поэзии. В стихотворении Ф. Шиллера «Раздел земли» поэту не досталось ни клочка земли, потому что пока шёл раздел, поэт был занят, он творил. И тогда Зевс отдаёт поэту во владение всё небо. До Ф. Шиллера поэту не было места на небесах. Ни Орфей, ни Гомер, ни Вергилий не были причислены к сонму богов. В Средние века мысль о божественном происхождении поэта показалась бы кощунственной. Идея о божественном происхождении поэта принадлежит романтикам. В записной книжке М. Цветаевой от 1941 года есть запись о природе творчества, которое не поддаётся ни планированию, ни прогнозированию, ни расчётам разума, ибо оно есть наитие стихий, или идей, а ещё точнее – Дух дышит, где хочет и когда хочет. И никому из смертных не дано знать, где и когда он себя проявит. Но проявляет себя он через избранных Божьих. М. Цветаева

признаётся: « - С Богом! (или) – Господи, дай! – так начиналась каждая моя вещь, так начинается каждый мой, даже самый жалкий перевод <...> Я никогда не просила у Бога - рифмы (*это* - моё дело), я просила у Бога – силы найти её, *силы на это мучение*. Не: - Дай, Господи, рифму! – а: - Дай, Господи, силы найти эту рифму, силы – на эту муку. И это мне Бог – давал, подавал» [7, 615]. Стихия или идея захватывает, Бог подаёт силы, человек воплощает.

В стихах М. Цветаевой выступит вперёд образ поэта-пахаря, знакомый нам по стихотворениям К. Павловой: «В поте – пишущий, в поте – пашущий!». Пот как следствие тяжкого труда. Дуновение вдохновения и труд, вот формула М. Цветаевой. Каков характер этого труда? Прежде всего, это поиск слов и рифм. Можно ли при отсутствии вдохновения одним только трудом создавать стихотворения? Можно, утверждает М. Цветаева и указывает на В. Брюсова, который, по её мнению, был поэтом труда. Этому явлению М. Цветаева посвятила очерк о В. Брюсове, который так и назвала - «Герой труда»: «У него не было данных стать поэтом (данные – рождение), он им стал» [6, 524]. Но только ли труд поэта – слушать, записывать, искать слова и рифмы? М. Цветаева в статье «Поэт о критике» (1926) скажет: «Кого я слушаю, кроме голоса природы и мудрости? Голос всех мастеровых и мастеров» [6, 585]. Поэт должен много знать. Получение досконального знания о предмете есть также часть труда поэта.

В 20-е годы мироощущение М. Цветаевой под влиянием внешних обстоятельств изменилось. Романтический строй её души претерпел изменения. Неприглядная действительность (революция, гражданская война, голод, холод, разруха) властно и грубо рвёт струны романтически настроенной лиры М. Цветаевой. Её мысли о поэте и поэтическом труде становятся углублённые. В стихотворении «Разговор с гением» идёт диалог между поэтом, который больше не может писать, и лирической героиней, убеждающей его, что писать можно и нужно всегда, при любых обстоятельствах. Другими словами, диалог имеет место в душе самой М. Цветаевой: между нею – поэтом, и ею же – человеком. Человек в поэте выносливее, стойче, сильнее. Когда поэт изнемогает, человек его поддерживает, приободряет. К. Павлова писала, что не вправе духом пасть. М. Цветаева в цепи доказательств, что поэт не вправе духом пасть, приводит такой аргумент: «Хрипи: // Тоже ведь звук! // Львов, а не жён // Дело». – «Детей: // Распотрошён - // Пел же Орфей!». // «Так и в гробу?» // «И под доской». // «Петь не могу» - // «Это воспой!». Романтический флёр безжалостно сдёрнут.

В цикле стихотворений «Стол» темы труда и вдохновения

преобладают. Стол – рабочее место поэта. Стол и поэт знают цену поэтического труда и взлёт вдохновения: «*К себе пригвоздив чуть свет - // Спасибо за то, что вслед // Срывался!*», «*В грудь ввевшийся край стола*», «*Я знаю твои морщины, // Изъяны, рубцы, зубцы - // Малейшую из забубрин! // Зубами – коль стих не шёл*». Зубами, это когда крылья вдохновения не поднимают поэта над землёй. Крылья вдохновения у поэта есть всегда, но иногда они слабы. Иногда действительность подрезает их. Но без крыльев поэт – не поэт: «*А меня положат голую: два крыла прикрытием*». Понимание, что поэзия и жизнь не находятся в гармоническом единстве, приводило К. Павлову к мучительным сомнениям в необходимости поэтического дара. М. Цветаева этих сомнений не знает. Она твёрдо убеждена, что красота есть вещь бесполезная в хозяйстве, в общественной и семейной жизни. Из прекрасного (поэзии, в частности) нельзя извлечь сиюминутную выгоду. Прекрасное нельзя продать, купить, обменять, и.т.п. Отношение некоторой части людей к прекрасному как явлению бесполезному автоматически переносится на творцов красоты. Поэт (живописец, композитор) объявляется существом бесполезным для делового общества, и, следовательно, не нужным и не должным быть. Эту мысль М. Цветаева разовьёт в цикле стихотворений «Поэт». Вдохновение поэта не вписывается в календарь. Раньше М. Цветаева утверждала, что мир вечен. Но мир оказался неустойчив, непрочен, и поэт в этот мир тоже не вписывается: «*Есть в мире лишние, добавочные, // Не вписанные в окоём, // Не числящиеся в ваших справочниках, Им свалочная яма – дом*». Недоумённым и горьким восклицанием заканчивается третье стихотворение цикла: «*Что же мне делать, певцу и первенцу, // В мире, где наичернейший – сер!*». Лишний и добавочный и пишет «для никого» (К. Павлова). В главе «Для кого я пишу» очерка «Поэт о критике» М. Цветаева подхватывает: «Не для миллионов, не для единственного, не для себя. Я пишу для самой вещи. Вещь, путём меня, сама себя пишет. До других ли, и до себя ли?» [6, 586]. Но М. Цветаева не может смириться, что поэт обществу не нужен, что он бесполезен. Сегодняшнему обществу не нужен, будет нужен грядущему: «*Не нужен твой стих - // Как бабушкин сон. - // А мы для и н ы х сновидим времён*», «*А быть или нет // Стихам на Руси // Поток спроси, // Потомков спроси*».

К. Павлова не коснулась темы – как пишутся стихи. М. Цветаева констатировала: «*Стихи растут, как звёзды и как розы, // Как красота, не нужная в семье*». Стихи растут, и в этом М. Цветаева солидарна с А. Ахматовой. Правда, у А. Ахматовой стихотворения «растут из».

А. Ахматова называет источник возникновения стихотворения. У М. Цветаевой стихи «растут как». М. Цветаева сопоставляет рост стихотворения с ростом детей (звёзды) и цветка.

Общая для К. Павловой и М. Цветаевой и А. Ахматовой мысль: поэзия это не одно только вдохновение, но и тяжкий труд. Судьба поэта, вселенского гостя, посланника небес, недолжного и ненужного в мире, как правило, трагична. Трагичность судьбы поэта – норма в мире мер и весов. Единственно, в чём М. Цветаева не согласилась с К. Павловой, так это в том, что есть тип поэта-в-душе. У этих людей, тонких, впечатлительных, чувствительных, романтически настроенных, процесс вслушивания в мир не заканчивается процессом создания стихотворения. К. Павлова этим людям льстит, называя их поэтами-в-душе. М. Цветаева смотрит на проблему жёстко: «Равенство души и глагола – вот поэт. Посему – ни не-пишущих поэтов, ни не-чувствующих поэтов. Чувствуешь, но не пишешь – не поэт (где же слово?), пишешь, но не чувствуешь – не поэт (где же душа?)» [6, 584]. Впрочем, свою жёсткость М. Цветаева несколько смягчает: «Естественно, что не пишущего, но чувствующего, предпочту не чувствующему, но пишущему. Первый может быть поэт – завтра. Или завтрашний святой. Или герой. Второй – вообще ничто. И имя ему – легион» [6, 584]. М. Цветаева позавидует, в конце концов, тем, кто не умеет писать, но умеет плакать: «*Есть счастливицы и счастливицы // Петь не могущие. // Им – слёзы лить! // Как сладко вылиться // Горю – ливнем проливным! // Чтоб под камнем что-то дрогнуло. // Мне ж призванье, как иметь! - // Меж стенания надгробного // Долг повелевает – петь*». Быть поэтом не только призвание, но и долг. Поэтический дар – не только счастье, но и бремя, от которого нельзя избавиться. Более того, поэтический дар исключает другие дары, доступные обыкновенным людям: дом, богатство, благополучие, семейное счастье, покой. «*Ибо раз г о л о с тебе поэт // Дан, остальное – взято*».

Загадочно утверждение М. Цветаевой: «*Мы спим, // И вот – сквозь каменные плиты // Небесный гость в четыре лепестка. // О, мир, пойми! Певцом – во сне открыты // Закон звезды и формула цветка*». Почему небесный гость – цветок – растёт, пока мы спим? Почему закон звезды, т. е. рост ребёнка и формула цветка, тоже рост, певцом открыты – во сне? Что есть сон в понимании М. Цветаевой? Не является ли сон у неё каким-то особым состоянием бодрствования, когда мысль, отвлечённая будничностью вроде бы бездействует, т. е. «спит», но в подсознании тайно совершается работа – рост стихотворения? Настоящая жизнь и настоящее бодрствование для поэта начи-

нается тогда, когда он творит, но «спит» для будничной жизни. У А. Пушкина ведь тоже: «*Пока не требует поэта // К священной жертве Аполлон, // В заботы будничные света // Он малодушно погружён. // Молчит его святая лира, // Душа вкушает сладкий сон*». У М. Цветаевой есть строки: «*Восхищенной и восхищённой, // Сны видящей средь бела дня, // Все спящей видели меня, // Никто меня не видел сонной. // И оттого, что целый день // Сны проплывают пред глазами, // Уж ночью мне ложиться – лень, // И вот – тоскующая тень, // Стою над спящими друзьями*». Сон поэта – условный сон наяву. Это состояние вслушивания в себя, когда мысль тайно работает, творит, созидает. Это сомнамбулический сон. Это способ оградить себя от грубости жизни. В сентябре 1923 г. М. Цветаева признаётся критику А. Бахраху: «Я ободранный человек, а вы все в броне. <...> Я ни в одну форму не умещаюсь – даже в наипросторнейшую своих стихов! Не могу жить. Всё не как у людей. Могу жить только во сне, в простом сне, который снится» [5, 607]. Цветаевское «мы спим» на самом деле означает – «мы действуем, творим» и в это время отсутствуем для мира. У К. Павловой есть строка «...*счастье предаваться снам*». Не спать же в обычном смысле этого слова, а мечтать, грезить, творить.

Итак, поэзия есть особого рода «святое ремесло», которое создаётся вдохновением и трудом. Вдохновение даётся свыше, это особое состояние наваждения и творческого сна наяву. Труд – поэта и состоит он в основном в познании мира. Поэт одновременно избранник небес и изгой общества. Поэт – орудие самопознания мира, посредник между небом и землёй. Стихи пишутся не ради славы или денег, а ради них самих. Мир во всём его многообразии есть источник поэзии. Не форма определяет содержание стихотворения, а содержание выливается в определённую форму. Поэт не есть только творец, но одновременно мыслитель.

Литература

1. Ахматова А. Тайны ремесла. – М.: Советская Россия, 1985.
2. Ильин И. Путь к очевидности. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1998.
3. Коржавин Н. Анна Ахматова и «Серебряный век» // Новый мир. – 1989. – № 7.
4. Павлова К. Стихотворения. – М.: «Советская Россия», 1985.
5. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. – М.: Эллис Лак, 1995.
6. Цветаева М. И. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2008.
7. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 4. – М.: Эллис Лак, 1994.

Г. Р. Ахвердян
(Ереван)

О стихотворении Анны Ахматовой «Отрывок» («...И мне показалося, что это огни...»)

«Отрывок» в книге Анны Ахматовой «Бег времени» в разделе «Нечет» звучит третьим стихотворением после «Приморского сонета» (1958) и «Музыки» (1958), посвященной Д. Д. Шостаковичу. Сам «Нечет» идёт вслед за циклами «Трилистник Московский» и «Полночные стихи». «Отрывок» – катрен и терцет – семь строк усечённого сонета, тем более в таком ряду, воспринимается как музыкальный отрывок в слове.

На одном с ним развороте страниц книги стоит «Летний сад» (9 июля 1959, Ленинград), созданный тем же летом, в том же времени, но уже в другом месте. У «Отрывка» в другом автографе было заглавие – «Из Московской тетради. Трилистник закрытый», а в планах записных книжек Ахматовой оно открывало цикл «Трилистник закрытый» вместе с двумя другими стихотворениями – «Не стражай меня грозной судьбой...» (15 октября 1959, Ярославское шоссе) и «Мартовской элегией» (февраль 1960, Ленинград).

«Трилистники» Анны Ахматовой, безусловно, освящены памятью Иннокентия Анненского, но и сама музыкальная природа слова Ахматовой с её острыми и тонкими, музыкально точными ассоциациями памяти восходит к поэтике Анненского, его разреженному воздуху «ничейного стиха»: «А в воздухе жила мучительная фраза...» Такой стих живет в особом пространстве и времени музыки, возвращаясь в неё, как в «Полночных стихах»: «Мы с тобой в Адажио Вивальди / Встретимся опять. Вот этот «Отрывок» Анны Ахматовой:

... И мне показалось, что это огни
Со мною летят до рассвета,
И я не дозналась – какого они,
Глаза эти странные, цвета.

И всё трепетало и пело вокруг,
И я не узнала – ты враг или друг,
Зима это или лето.

21 июня 1959
Москва

В. Виленкин рассказывает, что стихотворение возникло, когда Ахматова была у него в гостях: «мы с ней слушали в исполнении Рихтера

шумановскую пьесу с обманчивым названием «Юмореска» (кажется, один из самых бурных полётов немецкой романтики)...» И продолжает, что Ахматова «потом несколько раз читала это стихотворение и у меня, и у себя, и всегда с предисловием: “Вот стихи, которые я написала под музыку Шумана”».

В другом разговоре с Виленкиным – о незаконченных пушкинских отрывках Ахматова скажет: «они так и задуманы», а тот продолжит: «словно знала это по себе».

Роман Тименчик, приводя четверостишие поздней Ахматовой – «И не дослушаю впотьмах / Неконченную фразу, / Потом в далеких зеркалах / Все отразится сразу...», прокомментирует это как «формулон-финито», а Ахматову назовет «королевой фрагмента».

Ахматовские отрывки всегда разомкнуты в целом, в «звукоряд» других стихов, подхваченные ими и погруженные в целостность и первожданность мира. У ахматовского стиха с его «сотой интонацией» всегда есть свое эхо, точное соответствие, и это – музыкальная точность памяти стиха. Все вопросы из ранней лирики Ахматовой находят ответ в поздней, и наоборот, все вопрошания поздней имеют ответ в ранней, словно требуя взгляда в исток, в «первую беду» – в первую любовь, в первоначало, когда всё слитно, всё цельно, когда сама Муза – «ещё не названная мукой». Любить – и в свете памяти, всецело – ту «Весёлость едкую литературной шутки, / И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий». Тогда «Всё отразится сразу». Целостность и первожданность и есть то «всё сразу», как луч, озарение, вспышка памяти, охватывающей взглядом целый мир. Когда «...если встретимся глазами, /<...> /В огне расплавится гранит».

Семь строчек половинного сонета, скорее всего, последние, а первая половина присутствует где-то в неназванной глубине, может быть, «весёлого скерцо» Шумана или того, что таится в памяти сердца как эхо боли, но скрытой и преодоленной счастьем встречи. Это явление эллипса, сияющий пробел, подобно тому, как из первоначального «На радость вам и на мученье мне» возникает особенная, странная пауза, тишина, луч, только улыбка глаз – «На радость вам и мне».

В самом сонете Ахматовой столько долгот гласных, их певучих слияний, что они подхватываются и выпеваются только голосом. Избыток воздуха, пения и сияния, когда сливаются пределы и края, когда даже последняя строка переливается и ликует внутренней рифмой – «Зима это или лето».

Как всё-таки раскрывается, на наш взгляд, этот музыкальный отрывок, который настойчиво ищет ответа? Мы видим ключевое соот-

ветствие, смысловую переключку с «Газеллой» Н. В. Недоброво. В первом же ее двустопном рифме «алмаза-глаза» играет оттенками смыслов с редифом – глаголом – «разглядеть ли?»

В брызгах радужных сияний грань алмаза разглядеть ли?

Цвет блеснувшего призывом нежным глаза разглядеть ли?

Стихотворение это датируется 7.III, 20.VI.1913 и 5.VI.1915. Рядом с ним находится стихотворение «Ахматовой» (с датой II – 24.XII.1913) и по времени создания пересекается с загадочным посвящением «Е. М. М.» (21.II – 7.III.1913), которое мы считаем всё-таки обращенным к Анне Ахматовой, судя по её какой-то особенной силе поэтической отзывности на образность этих строк о полотнах портретов как зеркалах, и особенно о взгляде глаз:

Во взгляде ваших длинных глаз, то веском,
То зыбком, то поющем об обмане,
Вдруг тайный свет затеплится в тумане
И воссияет углубленным блеском.

У Ахматовой так узнаваемо подхвачены и восприняты его портретные образы: «Как в зеркало глядела я тревожно / На серый холст...» Или её набросок о глазах актрисы Комиссаржевской: «И женщина с зеркальными глазами...» О глазах матери в «Предыстории» (1945):

И женщина с прозрачными глазами
(Такой глубокой синевы, что море
Нельзя не вспомнить, поглядевши в них)...

Или в автопортрете: «И зелёный, продолговатый / Очень зорко видящий глаз»...

Или в первоначальном варианте «Музыки» о ее «вещих» глазах – «Открыты широко ее глаза». Или такой, близкий к «Отрывку», набросок Ахматовой, датированный сентябрем 1960 года:

...А вот они опять передо мною,
Алмазные и страшные глаза,
Какие и у музыки бывают,
Когда она на самой грани
Какой-то горькой гибели скользит –
И слушатель тогда в свое бессмертье
Вдруг начинает верить безусловно.

«Глаз–алмаз» возвращает нас к прочтению «Отрывка» в этом ключе: и впрямь разглядеть ли г р а н ь сиянья белого луча, если он не преломлен, если он весь, целиком, если он – ослепительный свет? Можно увидеть свет, одно сиянье, целое свечение. И соответственно – можно

ли и впрямь разглядеть ц в е т сияющих любовью глаз, глядящих в глаза с нежностью? «Но если встретимся глазами, / <...> / В огне расплавится гранит». «Взоры огненной огня...» Или такие цветовые сравнения:

«А глаза синей, чем лед...».

«Первых фиалок они светлей, / А смертельные для меня».

«Эти глаза, зеленее моря / И кипарисов наших темнее, / Видела я, как они погасли».

«Словно звезды глаза голубели, / Освещая измученный лик».

«И вдруг последняя сила / В синих глазах ожила».

Интенсивность цвета, эмоционально напряженного, становится его свечением (или угасанием). «И всё перламутром и яшмой горит, / Но света источник таинственно скрыт». Цвет преобразуется в сияние, свет. Это Шуманом сказано о музыке, что звук становится «звучащим светом». «About «Fragment « («And seems me, this lights...») of Anna Akhmatova».

Литература

1. Анна Ахматова. Бег времени. – М.-Л., 1965.
2. Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. Сост., подгот. текста и прим. В.М. Жирмунского. – Л., 1979. Большая серия. Библиотека поэта.
3. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). – М.-Torino. 1996.
4. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. Сост. В. А. Черных. – М., 2008.
5. Виленкин . В. В сто первом зеркале. – М., 1987.
6. Недоброво Николай. Милый голос. Избранные произведения. – Томск, 2001.
7. Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. – Л., 1989.
8. Тименчик Р. Анна Ахматова в 1960-е годы. – М.; Toronto. 2005.

ЛИТЕРАТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА



УДК 82-14 «19»

А. А. Чабан
(Москва)

Анна Ахматова – поэт «Гиперборей»

«Гиперборейская античность» – так в 60-е годы Анна Ахматова назвала самый яркий период в жизни поэтов-акмеистов [8, с. 15]. Действительно, лучшее время этого направления, 1912-1914 гг., – период большого энтузиазма, определяется и временем, когда издавался журнал «Гиперборей».

Учредителями журнала стали организаторы «Цеха поэтов» Н. Гумилев и С. Городецкий, редактором – М. Лозинский, тоже бывший участником «Цеха», поэтому не удивителен тот факт, что первыми и основными участниками оказались члены указанного кружка и школы.

В числе ведущих поэтов журнала была и Анна Ахматова. Среди изданных десяти номеров ее имя встречается в шести, больше лишь у Гумилева и Мандельштама. Если сравнить объем публикаций Ахматовой за 1913 год, то общее количество стихотворений, напечатанных только в «Гиперборее» (а их 19) превысит общее количество стихотворений, напечатанных в других журналах. Для примера: в «Аполлоне» за весь год вышло всего два её стихотворения; в «Ниве» и «Жатве» по три; еще по два в «Заветах» и «Русской мысли».

Однако самым интересным оказывается даже не описание всего гиперборейского наследия поэта, а именно определение мотиваций, побудивших Ахматову и редакторов журнала поместить именно эти стихотворения в «Гиперборей».

Первый номер «Ежемесячника стихов и критики» открывался обращением редакции к читателям, где раскрывалась главная специфика журнала: «Рождаясь в одну из победных эпох русской поэзии, в годы

усиленного внимания к стихам, «Гиперборей» целью своей ставит обнаружение новых созданий в этой области искусства» [5, с. 3]. Об акмеизме не было сказано ни слова, но на момент выхода первого номера (октябрь 1912) он уже существовал, хотя не был еще манифестирован. На страницах журнала подготавливалась почва для новой школы, а пока лишь делался намек на появление новых талантов, которые способны предоставить «полную свободу выявления» [5, с. 3] истинного облика поэзии.

Сразу за заявлением редакции следуют два стихотворения Анны Ахматовой – «Помолись о нищей, о потерянной...» и «Здесь всё то же, то же, что и прежде...». Стихотворения Ахматовой не служат наглядной иллюстрацией редакционного обращения, а помещены первыми в соответствии с алфавитным принципом. По этой причине стихотворный диалог поэтов в пределах одного номера мог быть прерван, но быстро восстановим.

На первый взгляд, эти два ахматовских текста мало что может связывать. Однако время и место их создания совпадают: апрель-май 1912, Италия¹. Что характерно, указанные стихотворения составляют не полный комплекс текстов, написанных в этот период в Италии. В журнал не было включено стихотворение «Венеция». Этот факт заставляет максимально сузить масштабы поисков: «Венеция» создает «венецианский» контекст, нужен был, видимо, другой. Оба опубликованных стихотворения были созданы во Флоренции, и флорентийский фон очень важен для первого номера «Гиперборей». Там же напечатан стихотворный спор между Гумилевым и Городецким², по тематике непосредственно связанный с Флоренцией.

В стихотворении «Фра Анжелико» Гумилев восхищается итальянским художником, считает его своим предшественником: и в характерной для акмеизма простоте изображения, и в подобранных при этом красках, и в вере в Бога, на которой и зиждется всё творчество художника. Изучая работы Фра Анжелико и наслаждаясь ими, Гумилев делает важный вывод и для себя:

Но всё в себе вмещает человек,

¹ А. Ахматова путешествовала с Н. Гумилевым.

² Примечательно, что С. Городецкий также посетил Италию в этот период. В своем неопубликованном варианте автобиографии он писал: «В 1912 и 1913 гг. я ездил в Италию <...> памятники античности и Ренессанса помогли мне закончить свое художественное образование. Отголоском этих впечатлений оказалась 7-я книга стихов «Canti d'Italia», в которой я, так сказать, измерял Россию масштабами Европы и находил их, например, у Микель-Анджело и только» [9].

Который любит мир и верит в Бога. [5, с. 12]

Городецкий совершенно не соглашается со своим коллегой по «Цеху». В Фра Анжелико он не видит ничего схожего с акмеистами:

Ты хочешь знать, кого я ненавижу?

Конечно, Фра Беато Анжелико.

Я в нем не гения блаженства вижу,

А мертвеца гробницы невеликой. [5, с. 13]

Главный вопрос, поднимавшийся поэтами в этом споре, касается не самого художника, а выбора тех предшественников, которых можно было с полной уверенностью «записать» в прародители акмеизма. Немного позже такая галерея будет представлена в манифесте Гумилева: Рабле, Виллон, Шекспир, Готье. Среди них нет Фра Анжелико. Допустимо и то, что Гумилев мог поменять свое мнение. Однако несомненно, что на них с Ахматовой произвел большое впечатление этот флорентийский художник с редким чувством равновесия, простоты и одухотворенности. Стоит только посмотреть на картину Анжелико «Благовещенье» и следом прочитать «Помолись о нищей, о потерянной...», как сразу же перед глазами предстанет и «печально-благодарная» героиня, и даже «свет, не видимый для нас».

Таким образом, в первом номере стараниями его непосредственных участников была начата работа по подготовке читателей к образам новой поэтики, причем сразу на нескольких уровнях: и поэтического обсуждения, и стихотворного изображения. Стихотворения Анны Ахматовой при этом логически соотносятся с мнением Гумилева, а флорентийский контекст помогает обнаружить не диалог, а полилог поэтов.

Во втором номере имя Анны Ахматовой появляется в заметке, написанной С. Городецким на её сборник «Вечер». Именно в разделе критики «Гиперборей» №2 впервые печатно, до появления манифестов, появляется термин акмеизм и приоткрывается суть акмеистического мировоззрения. Поэзия Ахматовой как одного из сильнейших представителей нового течения также рассматривается сквозь призму акмеистического мировосприятия. Ее манера определяется как «акмеистический пессимизм», суть которого Городецкий обрисовывает следующим образом: «Безрадостная и огорченная, Психея тем не менее свято теплит вечный огонь в своей лампаде, и хоть, может быть, еще не знает, кому и для чего горит он, но чувствует непреложно, что гореть он должен» [6, с. 27-28]. Не вдаваясь в рассуждения по поводу точности такой характеристики ахматовской поэзии, отметим важную заслугу автора рецензии, а именно –

продолжение поступательного движения по укреплению позиций акмеизма на литературной арене. Сборник стихотворений Анны Ахматовой при этом предоставил повод, возможность усилить общее звучание.

В предисловии к репринтному изданию «Гиперборей» Р. Д. Тименчик замечает: «В то время, когда вышел первый номер журнала и когда шесть участников «Цеха поэтов» приняли решение составить группу акмеистов, уловить общее направление в их поэзии было ещё трудно даже самым опытным критикам» [13]. Рецензии в «Гиперборее» №2 наглядно это доказывают: попеременно мелькают то «акмеистический реализм» В. Нарбута [6, с. 27], то уже упоминавшийся «акмеистический пессимизм» Ахматовой [6, с. 27-28], то «адамистическое стремление называть каждую вещь по имени» М. Зенкевича [6, с. 26]. Подобные характеристики могут с легкостью дезориентировать любого читателя и критика, как и еще один факт в «биографии» «Гиперборей».

Еще в первом номере редакцией обещалось «закрепление и продолжение всех основных побед эпохи», «не отдавая предпочтения особливо» какому-либо из направлений [5, с. 3]. Далее этот тезис настойчиво повторяется.

Н. Гумилев в переписке с В. Брюсовым, узнав, что тот пишет статью об акмеистах, убедительно просит его не делать свои выводы о школе, основываясь на стихах из «Гиперборей»: «Всем пишущим об акмеизме необходимо знать, что <...> «Гиперборей» совершенно независим и от «Цеха» и от кружка «Акмэ», что поэты-акмеисты могут считаться таковыми только по своим последним стихам и выступлениям <...> Действительно акмеистические стихи будут в №3 «Аполлона» <...>» [10, с. 76-77].

Что логично, имя Анны Ахматовой появляется и на страницах № 3 журнала «Аполлон», и в новом выпуске «Гиперборей». Стихотворениям в «Аполлоне» предпослано небольшое вступление: «Печатаемые здесь стихотворения принадлежат поэтам, объединенным теми идеями, которые были изложены в статьях Н. Гумилева и С. Городецкого, в январской книжке «Аполлона», и могут до некоторой степени служить иллюстрацией к высказанным в этих статьях теоретическим соображениям» [1, с. 30]. В пятом же номере «Гиперборей» напечатано объявление противоположного содержания: «"Гиперборей" не является ни органом «Цеха Поэтов», ни журналом поэтов-акмеистов <...> редакция принимает во внимание исключительную художественную ценность произведений, независимо от теоретических воззрений их авторов» [7, с. 26].

Интересным представляется сравнить «акмеистские» и «неакмеистские» стихотворения Анны Ахматовой и понять, в чем заключалась главная цель глобальной политики «Гиперборей» и Гумилева,

игравшего сразу на нескольких столах.

В «Гиперборее» вышло семь стихотворений: цикл «Смятени»-«Умирая, томлюсь о бессмертье...», «Вижу выцветший флаг над таможенной...», «И на ступеньки встретить...», «Столько просьб у любимой всегда...». Стихотворения не объединены общим сюжетом, датой, местом создания, не составляют какого-нибудь тематического цикла. Вместе демонстрируют все разнообразие творческих возможностей поэта: от напряженной психологичности «Смятения», к достаточно декадентским «И на ступеньки встретить...» и «Умирая, томлюсь о бессмертье...». Однако зародившийся и развивающийся акмеистский метод в разной степени присутствует и в этих текстах, особенно это хорошо видно в стихотворении «Вижу выцветший флаг...». Сам Гумилев признавался: «Так просто сказано так много, и я совершенно убежден, что из всей постсимволистской поэзии ты да, пожалуй (по-своему), Нарбут и окажетесь самыми значительными» [3, с. 745]. Говоря иными словами, несмотря на собственное заявление, в «Гиперборее» №5 редакцией было помещено как минимум одно «акмеистическое» стихотворение Ахматовой.

В «Аполлоне» ситуация не менее любопытна: были напечатаны «Cabaret artistique» (больше известное как «Все мы бражники здесь, блудницы...») и «Я пришла тебя сменить, сестра...». Если по поводу первого стихотворения можно согласиться, что оно исполнено в духе акмеизма, то второе всегда было загадкой даже для самой Ахматовой: «И я его не понимаю. <...> Вы попали в точку. Это единственное мое стихотворение, которого я и сама не могла понять», – сообщала она Л. Чуковской [14, с. 43]. Не «прекрасная ясность», а символистская туманность, недоговоренность наполняет это стихотворение. Оно не может служить подтверждением идей из манифестов Гумилева и Городецкого: «Непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. <...> Все попытки в этом направлении - нецеломудренны» [10, с. 23].

Граница между «акмеистическими» и «неакмеистическими» стихотворениями в журналах чисто условная, обозначена лишь декларативно, и по сути дела таковой далеко не является. Но этот шаг было необходимо предпринять, чтобы с одной стороны, не отпугнуть других молодых

³ А. Ахматова объясняет появление заметки в «Гиперборее» №5 несколько иначе: «Борьба с занявшими командные высоты символистами была делом безнадежным. Они владели огромным опытом литературной критики и борьбы, мы и понятия обо всем этом не имели. Дошло до того, что пришлось объявить «Гиперборей» не акмеистическим журналом» [2, с. 13]. Принимая во внимание авторитетное мнение поэта, все же допускаем неоднозначность мотивации редакторов журнала.

поэтов-неакмеистов от «Гиперборей»³, а с другой – чтобы поддержать и укрепить собственное направление. Специфический выбор стихотворений свидетельствует о том, что общий канон акмеизма, несмотря на выход манифестов, был еще не до конца сформирован и усвоен его участниками.

С момента появления «Гиперборей» организаторы стремились объединить в одном журнале наибольшее количество поэтов разных литературных направлений. Стихотворная переписка вследствие открытости своих границ становится приемом для вовлечения максимального количества участников в свою орбиту. Это и уже известный «вводный» полилог Ахматовой – Гумилева – Городецкого в №1, и переписка Вл. Бестужева (Вл. Гиппиуса) с А. Блоком в №2, и многочисленные стихотворения с посвящениями в разных номерах. Диалогичность оказывается ведущим принципом журнала, что отразилось и в очередном номере, где появляется имя Анны Ахматовой.

В «Гиперборее» №8 помещены следующие стихотворения Ахматовой, у большинства из которых есть конкретный адресат: «Что ты видишь, тускло на стену смотря...», позже получившее название «Голос памяти», обращено к О. Глебовой-Судейкиной; «Не будем пить из одного стакана...» посвящено М. Лозинскому; «Косноязычно славивший меня...» – В. Шилейко; а последнее «Бисерным почерком пишете Lise...» – Г. Иванову. Еще два стихотворения – «У меня есть улыбка одна...» и «Вечером» не имеют точно известного исследователям адресата. Но в целом общая тенденция, прослеживаемая у других поэтов «Гиперборей», четко проявлена здесь, причем она является во многом продуктивной: в следующем (объединённом) №9–10 на обращение А. Ахматовой откликнулось сразу трое: М. Лозинский посвящает ей стихотворение «Воскресшая»⁴ («Еще свою я помню колыбель...»), О. Мандельштам публикует «Анне Ахматовой» («В пол-оборота, о печаль...»), а В. Шилейко «Она – бледнее, чем вчера...».

Тем самым адресованность стихотворения в рамках журнала становится залогом будущего диалога, стихотворная переписка понемногу ширится, литературные связи, в идеале, укрепляются. В таком обилии переписок и посвященных стихотворений можно усмотреть след, камерную версию идеи расширения мирового поэтического текста [12], близкой как всем акмеистам, так и редколлегии «Гиперборей».

⁴ В «Горном ключе» (1916) другое название – «Не забывшая». Это стихотворение Ахматова считала «лучшим из многих десятков стихотворений, посвященных ей в ту пору» [4, с. 457].

Роль Анны Ахматовой при этом трудно переоценить. Ее стихотворения являются не только одними из сильнейших и интереснейших в «Гиперборее», но и свидетельствуют о тщательной работе по формированию и поддержанию определенной концепции журнала на всех этапах его существования от №1 до №9–10.

Литература:

1. *Аполлон* №3, 1913.
2. *Ахматова А.* Автобиографическая проза // Литературное обозрение № 5, 1989.
3. *Ахматова А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. Стихотворения 1904-1941. М., 1998.
4. *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы. Под ред. В. М. Жирмунского. Л., 1976.
5. *Гиперборей* №1, 1912.
6. *Гиперборей* №2, 1912.
7. *Гиперборей* №5, 1913.
8. *Гончарова Н.Г.* Анна Ахматова. Эскиз поэта на фоне античности // Фаты либелей. М. – СПб., 2000.
9. *Городецкий С.* Canti d'Italia. Публикация В. Енишерлова // nasledie-rus.ru
10. *Гумилев Н.С.* Наследие символизма и акмеизм // Критика русского постсимволизма. Сост., вступит. ст., преамбулы и примеч. О. А. Лекманова. М., 2002.
11. *Гумилев Н.С.* Неизданное. Paris, 1980.
12. *Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма. // Russian literature. Mouton, The Hague – Paris, 1974. № 7-8.
13. *Тименчик Р.Д.* Заметки на полях // Гиперборей №1. Репр. изд. Л., 1990.
14. *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Книга 1. 1938-1941. М., 1989.

УДК: 821.161.1.09

Илья Фояков
(Санкт-Петербург)

«Мы, Петербуржцы, Божьи скоморохи...»

(Мария Вега и Анна Ахматова)

Играли все в той снеговой стране.
Играл актер, и вторил зритель каждый.
Когда ушли с котомкой на спине,
В чужих краях, одной томимы жаждой,
Играли мы комедию. Во сне
Летели в рой, рассыпанный однажды,
Как горсть золы, среди могильных плит
Играть всю жизнь нам русский рок велит.

В каком огне он нас пытал и плавил?
Какой тоской любовно свел с ума
Не преступить его гранитных правил,
Со лба не снять туманного клейма.
Он в балаган, у рампы, нас поставил,
И роль пришла для каждого сама.
Не сняв личин, проходим сквозь эпохи
Мы, петербуржцы, божьи скоморохи.

Человек, впервые прочитавший эти строки, наверняка услышит в них что-то смутно знакомое. Скажет полувопросительно: «Ахматова?» И тут же спохватится: Ахматова не уходила ведь в чужие края «с котомкой на спине». Да и сам характер стиха, эти безупречно выстроенные классические октавы – как бы «из другой оперы: ахматовский стих более импровизационен, она более склонна полагаться на «дуновение вдохновения» (формула М. Цветаевой), чем подгонять себя под какие-либо схемы, пусть и самые высокие. Ее «Приморский сонет» – исключение, подтверждающее правило. И в то же время в приведенном примере переключки с Ахматовой, в особенности с «Поэмой без героя», очевидна и поразительна:

Крик петуший нам только снится,
За окошком Нева дымится
Ночь бездонна и длится, длится
Петербургская чертовня...
В черном небе звезды не видно,

Гибель где-то здесь, очевидно,
Но беспечна, пряна, бесстыдна
Маскарадная болтовня...

Это, как можно уже безошибочно узнать, Анна Ахматова: «Поэма без героя», часть первая – «Тринадцатый год», глава первая. А то, что цитировалось выше, принадлежит поэтессе по имени Мария Вега, завершившей свой жизненный путь в Петербурге, тогда еще Ленинграде, 29 января 1980 года, едва ли не последней живой представительнице Серебряного века в нашей литературе. Поэма «Петербург», откуда взяты приведенные строки, по-своему замечательна, какое-либо влияние со стороны Ахматовой абсолютно исключено хронологически и биографически, но как удивительно совпадает призрачно-карнавалыный образ предреволюционной российской столицы у обеих поэтесс! Видно, и впрямь что-то такое было в тогдашней жизни, во всей ее атмосфере, когда, говоря словами той же Ахматовой, «приближался не календарный – настоящий двадцатый век».

Имя Анны Ахматовой широко известно и прославлено. Имя Марии Веги известно лишь сравнительно узкому кругу людей. Не пытаюсь уравнивать ее с классиком, рискнем все же утверждать, что ее жизнь и творчество заслуживают самого серьезного внимания и изучения.

Настоящее имя ее – Мария Николаевна Ланг, в девичестве – Мария Волынцева. Родилась она в Петербурге, 5 июня 1898 года, в артистической семье: бабушка будущей писательницы А.К. Брошель в шестидесятых годах XIX столетия блистала на сцене Александринского театра, сестра ее танцевала в Мариинском, актером театра Сабурова был дядя будущей писательницы – М. Брошель. Крестной матерью Маши Волынцевой стала великая актриса Мария Савина. Она же оказалась первой слушательницей и судьей поэтических опытов крестницы. Через много лет были написаны об этом стихи:

В парке по-зимнему вороны каркают,
В детство уводят тропинкою грусти
К дому знакомому, к дому на Карповке,
К воспоминаньям о «тете Марусе...
Что же сказать о коротких мгновениях,
Не погасающих в этом тумане,
О прозвучавших на этом диване
Первых, неопытных стихотворениях?...»

Учение в Павловском женском институте было прервано разразившимися историческими событиями. В 1918 Маша Волынцева вместе с отцом оказалась в эмиграции. В дальнейшем ее жизненный путь пролегал через несколько стран – Турция, Франция, Швейцария, США. Живя в Париже, она встречалась с М. Цветаевой, И. Бунинным и другими известными представителями русской диаспоры. Встрече с Бунинным Мария Вега, уже тогда взявшая свой «звездный» псевдоним, придавала особое значение: «Я благодарна Бунину за то, что он как бы открыл мне мои возможности и расширил горизонты, укрепил во мне сознание нужности того, что я делаю, своим одобрением помог упорно работать и быть строгой к своей работе».

Первая книга Марии Веги – сборник стихов «Полынь» – вышла в Париже в 1935 году. За ним последовал поэтический сборник «Лилиит», затем «Мажор в миноре». Все эти (и последующие) зарубежные издания труднодоступны. Имеющаяся у меня книжка «Лилиит» с дарственной надписью автора, в авторском переплете и с самодельным титульным листом оказалась в итоге без выходных данных, можно лишь констатировать, что вышла она не позже 1953 года – именно так датирована включенная в нее поэма «Петербург». Голос поэтессы креп, совершенствовалось мастерство: безупречны ее сонеты («Осень»), октавы. Успешно работает писательница и в прозе (опубликованы романы «Бронзовые часы» и «Бродячий ангел»), и в драматургии (в Русском театре в Париже шли в 50-е годы пьесы «Великая комбинаторша», «Король трэф», «Ветер», «Суета сует», первая из них была в дальнейшем поставлена и в СССР, на Всесоюзном радио). Занималась Мария Вега также живописью, для заработка – изготовлением на продажу кукол, о чем написала в одном из стихотворений:

Разных кукол на заказ
Мастерила я не раз...
Семь царевен, пять цариц,
То казненных, то черниц...
Глаз прищури и посмотри:
В белом Эмма Бовари,
Красным бархатом Нана
Облита, оплетена.
Столько лет и столько бед!
Ни одной счастливой нет.

Еще в 1946 году писательница получила советский паспорт, с 1962 началось ее активное сотрудничество в советской печати, прежде всего в изданиях Комитета по культурным связям с соотечественниками

за рубежом (газета «Голос Родины», журнал «Родина», сборники «В краях чужих», «Лицом к Родине»). В эти годы Мария Вега создает поэму «Свершилась!», посвященную Октябрьской революции, цикл стихов о В.И.Ленине, стихотворение под характерным названием «Страна чудес». Безусловно искренние, но несколько умозрительные, отмеченные повышенной восторженностью, произведения эти не стали творческой удачей поэта. Тем не менее, они отражали настроения определенной части эмиграции в послевоенные годы.

Гораздо более волнуют сегодняшнего читателя другие стихи – те, где любовь к родине не отягощена идеологической заданностью:

Возьми мой талант и мои неуставшие руки,
И опыт, и память, и гнева отточенный меч,
И верное сердце, что выросло в долгой разлуке,
И строгую лиру, и мягкую женскую речь...

Значительный интерес представляют стихотворные произведения, посвященные «русским парижанам» – бойцам французского Сопротивления: Вике Оболенской, Кириллу Радищеву – потомку автора «Путешествия из Петербурга в Москву»:

Доля эмигрантов – доля нищих
На задворках европейских бар.
Но ребенок знал, что он – Радищев
А с последней буквы – «Вещий дар».
Озаренный этим вещим даром,
Понимал он с колыбельных лет,
Что ему повесили недаром
На стене прадедовский портрет...

Верность семейным гуманистическим традициям приводит Кирилла в ряды борцов с оккупантами и героической гибели. Не ограничившись поэмой о нем, Мария Вега работала над развернутой биографией К. Радищева в прозе.

После 1968 года Мария Николаевна дважды побывала в СССР, в 1970 в издании общества «Родина» выходит ее поэтический сборник «Одолень-трава», распространявшийся преимущественно в русском Зарубежье, а в 1975 Мария Вега окончательно вернулась на родину, поселившись в Ленинграде, в Доме ветеранов сцены, основанном когда-то ее крестной матерью – М. Савиной. Кронштадтские моряки помогли ей выполнить последнюю волю покойного мужа – М. Ланга, бывшего морского офицера: развеять его прах над Финским заливом. Памяти Михаила Ланга посвящено одно из самых проникновенных лирических стихотворений Марии Веги – «Роза»:

На его груди лежала роза.
Им двоим один сужден конец.
Я совсем не Mater Dolorosa,
Я оруженосец и близнец...
Я – близнец, не Mater Dolorosa
Мне не страшен близкий гул огня.
Я заплачу лишь о том, что роза
С ним сгорит сегодня, а не я.

Жизнь в Ленинграде в период, получивший впоследствии наименование «эпохи застоя», не совпала с образом идеальной «страны чудес». Но Мария Вега ни на минуту не усомнилась в правильности сделанного выбора: «Жизнь богата, насыщена и увлекательна, – писала она одному из своих корреспондентов. – Как я счастлива, что живу на Родине и к тому же имею столько хороших, умных, глубоко культурных друзей!» Писательница вела активную литературную жизнь, частыми гостями у нее в ДВС бывали поэты М.Дудин, С.Ботвинник, А.Кушнер, Н.Карпова. На дверях комнаты Марии Николаевны в Доме ветеранов сцены постоянно вывешивалась табличка: «Я работаю», за дверью слышался стук пишущей машинки. В 1978 году в московском издательстве «Современник» вышел сборник стихов «Самоцветы». Поэтической книге «Ночной корабль» (Л., 1982), которую первоначально писательница готовила сама, суждено было стать посмертной.

Архив Марии Веги находится ныне в Центральном государственном архиве литературы и искусства СПб. Машинопись большого романа «Аттила» (в авторской орфографии «Атилла»), на материале некоторых малоизвестных страниц эмигрантской эпопеи (многомесячное «сидение» в закавказских Гаграх, полупризрачное зыбкое существование в условиях политической неопределенности, частой смены властей), была предложена в издательство «Северо-Запад» и погибла во время пожара в Ленинградском Доме писателя, где издательство размещалось (1994).

Но вернемся в заключение к поэме «Петербург». Как и ахматовской «Поэме без героя», ей свойственна таинственность, недосказанность. Будущим исследователям еще предстоит гадать, чей образ возникает в заключительных октавах:

Мой старый шут, актер безмолвной драмы,
Виргилий мой на всех путях пера,
Где то вино, где та зима, когда мы
В огне стихов сжигали вечера,
Творили мир и разрушали храмы,

Что до луны возвысили вчера?
Как нищий Лир, ты отошел без свиты
В холодный склеп могильной Афродиты.

Ты принял роль и до конца донес,
Таясь от всех, дрожа над скрытым кладом,
Готовя день за днем апофеоз.
А смерть давно с тобой сидела рядом.
Но твой уход тайком от смерти рос,
И вот она следит бессильным взглядом,
Как ты встаешь, как ты, сойдя с ума,
Сверкнул пятном жемчужного белья,

Как пестрый плащ провевал, торжествуя,
И навсегда исчез, пропав вдали, -
(Кто принудит мечту, навек живую,
Влачить крыло по рытвинам земли?),
Как ты швырнул колпак на мостовую,
И бубенец, кружась, умолк в пыли,
Как тень твоя вбежала легким бегом
В тень Петербурга и закрылась снегом...

УДК 821.161.1-95

П. Е. Поберезкина
(Киев)

«Белая стая» Анны Ахматовой в записях В. П. Петрова

Критические отзывы в местной печати¹ свидетельствуют, что несмотря на тяготы и препоны революционного времени, «Белая стая» достигла украинского читателя. Киев, как известно, откликнулся статьей В. В. Гиппиуса², представленной также в виде доклада³.

Одним из квалифицированных читателей, рассказывавших киевской аудитории об ахматовском сборнике, был Виктор Платонович Петров (1894-1969; псевд. В. Домонтович и Виктор Бер) – литературовед, этнограф, философ и прозаик, в личном архивном фонде которого (ЦГАМЛИ Украины. Ф. 243 (Петров В. П.). Оп. 1. № 90. Л. 44-80⁴) сохранились наброски лекции. Автограф представляет собой

рукописные заметки фиолетовыми чернилами (с незначительным количеством карандашных помет) на отдельных листках, объединенных бумажной обложкой с надписью: «Анна / Ахматова / Белая стая / Петроград / издательство Гиперборей / 1917». Фрагментарность текста, включающего помимо ахматовских разрозненные записи о К. Леонтьеве, В. Маяковском, В. Князеве, А. Ремизове, Н. Языкове, философские рассуждения (в данной работе они не приводятся), позволяет предположить, что материалы к лекции вряд ли предназначались для печати. Вероятно, они относятся к 1918-1921 годам, когда после окончания Киевского университета Петров был профессорским стипендиатом, а затем ассистентом кафедры русского языка и литературы и читал лекции по русской и украинской литературе⁵. В целом его исследовательские интересы не касались современной поэзии⁶, однако произведения акмеистов входили в активный (и сочувственный) круг чтения украинских поэтов-неоклассиков⁷, к которым он был близок.

Вероятно, у Петрова не было собственного экземпляра «Белой стаи»: значительное место занимают переписанные тексты с указанием года и номеров страниц. Так, полностью скопированы стихотворения «Песня о песне», «Муза ушла по дороге...», «Я улыбаться перестала...», «Ответ», «Все обещало мне его...», «Под крышей промерзшей пустого жилья...», «Памяти 19 июля 1914», «Молитва», «Я не знаю, ты жив или умер...», «Утешение», «Думали: нищие мы, нету у нас ничего...», «Царско-сельская статуя», «Бесшумно ходили по дому...», «Так раненого журавля...», «Широк и желт вечерний свет...», «Я знаю, ты моя награда...», «Да, я любила их, те сборища ночные...».

Из других – «Твой белый дом и тихий сад оставлю...», «Слаб голос мой, но воля не слабеет...», «Был он ревнивым, тревожным и нежным...», «О, это был прохладный день...», «О тебе вспоминаю я редко...», «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...», «Еще весна таинственная млела...», «Целый год ты со мной неразлучен...», «Приду туда, и отлетит томленье...», «Подошла я к сосновому лесу...», «Двадцать первое. Ночь. Понедельник...», «Из памяти твоей я выну этот день...», «Нет, царевич, я не та...», «Бессмертник сух и розов. Облака...», «Все мне видится Павловск холмистый...», «Пахнет гарью. Четыре недели...», «Зачем притворяешься ты...», «Майский снег», «Нам свежесть слов и чувства простоту...», «Был блаженной моей колыбелью...», «Как ты можешь смотреть на Неву...», «Лучше б мне частушки задорно выкликать...», «Тяжела ты, любовная память!..», «Вместо мудрости – опытность, пресное...», «А! Это снова ты. Не отроком влюбленным...», «Первый луч – благословенье Бога...», «Как белый камень в глубине колодца...»,

«Судьба ли так моя переменялась...», «Небо мелкий дождик сеет...» – выписаны отдельные стихи и строфы. К некоторым стихотворениям – «Песня о песне», «Муза ушла по дороге...», «Слаб голос мой, но воля не слабеет...» (зачеркнуто), «Ответ», «Все обещало мне его...», «Царско-сельская статуя», «Ни в лодке, ни в телеге...» (зачеркнуто), «Бесшумно ходили по дому...», «Так раненого журавля...», «Широк и желт вечерний свет...», «Я знаю, ты моя награда...» – составлены метрические схемы.

Орфография – новая с вкраплениями старой – приведена нами к современным нормам; пунктуация оригинала сохранена.

Вдохновенье. Когда должны придти слова освобожденья и любви, она уже в предпесенной тревоге и холоднее льда уста мои.

А дальше – свет невыносимо щедрый, как красное, горячее вино...

Тогда:

Венцом червонным заплетутся розы, И голоса незримых прозвучат.

Уже душистым, раскаленным ветром сознание мое опалено.

Холодна предпесенная тревога, холоднее льда уста, но готовы прозвучать голоса незримые, но осиявает невыносимо щедрый свет и опалает, как душистым раскаленным ветром сознание, и готовы придти слова освобожденья и любви<.>

(Л. 59).

«Думали: нищие мы, нету у нас ничего...»

– Стихи эти навсегда останутся как память о войне. Книга проста и не хмельна, книга грустна и светло горестна в вечерней думе.

О чем говорит А[нна] А[хматова]? о великих потерях, о нашем бывшем богатстве, у нас, которые казались нищими, о поминальных днях, о войне, о ветре, о кленовых красных листьях, о любви.

Белый дом тихий сад

Жизнь пустынная и светлая

В комнату с открытыми окнами влетают ветры северных морей.

(Л. 60).

Мистичность Пушкинского пророка для Ахматовой священна.

Я так молилась: «Утоли

Глухую жажду песнопенья».

Земная молитва не может взлететь к престолу сил и славы, как дым от 1 слово нрзб жертвы, А что только стелется у ног молитвенно целуя травы.

Так я, Господь, простерта ниц: коснется ли огонь небесный моих сомкнувшихся ресниц и немоты моей чудесной, срв. у Пушкина.

Это стихотворение молитвенное одно новый вариант Пророка Пушкина. Как Лермонтов, как А. Толстой, так Анна Ахматова равно мыслят об этом пророке-поэте Пушкина, чудесно испытавшем преображение, освободившемся от земного, чтобы причаститься небесной жертвенной любви.

Поэт Анны Ахматовой не призванный к изблечению, пророк Пушкина, не пророк изгнанный и поруганный, как у Лермонтова или мистически проникший в тайну природы вселенной, открывшейся ему как любовь, подобно А. Толстому.

Для этих уже все свершилось, все исполнилось, для нее же «чудо» еще не свершилось.

(Л. 61).

*4-стопный ямб ввел Ломоносов. Пушкина это был излюбленный размер. Молодой поэт, находящийся *im werden*⁸, считает обязательным начать писать этим священным ритмом. (Струве. Стая⁹).*

*Но у А. Ахматовой (я не говорю о футуристах, о Маяковском, потому что они возвращаются к эпохе до-Ломоносовской, до-Тредьяковской и в данном случае они, удивительно точно, воссоздали вновь формы – ср. *carmina sigiosa* школьной поэзии XVI в.), у Анны Ахматовой 4-стопный ямб переживает кризис, он по-видимому умирает или же испытывает быть может новую варьяцию, открывается новая эпоха.*

(Л. 67).

«Царскосельская статуя» (схема)

Здесь размер прост, и стройный напев торжественно-строг... Поэт не играет болезненной разорванностью ритма, как всегда. Здесь он классичен, неспешно зреющий, вслушиваясь в незримую поступь поэтов давно ушедших.

(Л. 70 об.).

У Ахматовой почти нет похожих строк.

«Так раненого журавля...» (схема)

(Л. 72).

«Широк и желт вечерний свет...» (схема)

Здесь простота детских воспоминаний и мягкая грусть. Для грусти ли нежной апрельской нужна изысканность ритма.

(Л. 72 об.).

Примечания:

¹ М. Ш<тромберг>. [Рец. на кн.:] Анна Ахматова «Белая стая». Стихи 1917 г. // Ипокрена. – [Харьков], 1917. – № 1. – Октябрь. – С. 32 (перепечатано: Тименчик Р. О трудах и днях Ахматовой // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 29. – С. 428); Краснов П. [Рец. на кн.:] Анна Ахматова. Белая стая. Стихи. 1918. Пгб. Из-во Гиперборей // Камена. – Харьков; М.; Пбг., 1918. – Кн. 1. – С. 41-42 (перепечатано: Поберезкина П. Е. Две заметки П. Б. Краснова об Анне Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 5. – Симферополь, 2007. – С. 193-195); Кранцфельд Е. Литературные наброски // Огоньки. – Одесса, 1918. – № 15. – 24 (11) августа. – С. 13-14 (перепечатано: Забытые отклики на «Белую стаю» А. А. Ахматовой в одесской периодической печати 1918-1919 гг. Публ. и вступ. ст. Г. Д. Зленко // Филологические записки. – 1995. – Вып. 5. – С. 230-232); Литературная хроника // Черниговская земля. – Чернигов, 1918. – № 5. – 14 сентября. – С. 4; Петроний [Краснов П. Б.]. Анна Ахматова // Волна. – Харьков, 1918. – № 53. – 24 декабря. – С. 3 (перепечатано: Поберезкина П. Е. Две заметки... С. 196-197); Мочульский К. Литературная неделя // Одесский листок. – Одесса, 1919. – № 24. – 28 (15) января. – С. 6 (перепечатано: Забытые отклики... С. 233-235); Эренбург И. На тонущем корабле // Ипокрена. – [Полтава], 1919. – № 4. – С. 28-29 (перепечатано: Эренбург И. На тонущем корабле: Статьи и фельетоны 1917-1919 гг. – СПб., 2000. – С. 99; Фрезинский Б. Эренбург и Ахматова (взаимоотношения, встречи, письма, автографы, суждения) // Вопросы литературы. – 2002. – № 2. – С. 247); Краков А. Литературные заметки: (Новые мотивы в лирике Анны Ахматовой – в последнем сборнике ее стихов: «Белая стая») // Полтавский день. – Полтава, 1919. – № 68. – 15 (28) октября. – С. 3 (указанием на эту статью мы обязаны Р. Д. Тименчику).

² Гиппиус В. Анна Ахматова // Куранты искусства, литературы, театра и общественной жизни. – К., 1918. – № 2. – Май. – С. 7-8. См. републикацию М. Н. Баженова (Литературная учеба. – 1989. – № 3. – С. 131-133) и Р. Д. Тименчика и К. М. Поливанова (Анна Ахматова. Десять лет. – М., 1989. – С. 215-219).

³ «Сегодня в помещении литературно-артистического клуба (Николаевская, 11) редакцией журнала “Куранты” устраивается вечер поэзии А. Ахматовой. С докладом о творчестве Ахматовой выступит Василий Гиппиус. Затем состоится собеседование при чашке чая. Вход по приглашениям для сотрудников журнала и их гостей. Билеты продаются в клубе. Начало в 8 ч. вечера» (Вечер поэзии А. Ахматовой // Последние новости. – К., 1918. – № 5040. – 27

(14) мая. – С. 3). На следующий день другое издание сообщило о поступлении в продажу журнала со статьей В. Гиппиуса «Анна Ахматова» (Русский голос. – К., 1918. – № 9. – 28 (15) мая. – С. 2).

⁴ При дальнейших ссылках на эту единицу хранения указываем только номер листа. Благодарим дирекцию ЦГАМЛИ Украины за возможность опубликовать данный материал, а также О. В. Пашко за помощь в работе.

⁵ См.: Білокінь С. Довкола таємниці // Петров В. Діячі української культури (1920-1940 рр.) жертви більшовицького терору. – К., 1992. – С. 17-18; Автобіографія Петрова Віктора Платоновича // Слово і час. – 2002. – № 10. – С. 51; Корпусова В. З архіву Віктора Петрова (Домонтовича) // Слово і час. – 2006. – № 5. – С. 73-74.

⁶ См.: Бібліографічний покажчик праць В. Петрова з проблем літературознавства, фольклору та історіософії. Уклала В. Корпусова // Слово і час. – 2002. – № 10. – С. 93-96.

⁷ «Не минув “неокласиків” і російський акмеїзм: “Камень” О. Мандельштама, “Вечер” і “Четки” Ахматової, маніфест Городецького, як і Гумільовські огляди російської поезії в “Аполлоні” безперечно сприймалися їми. Стаття В. Жирмунського про поетів “преодолевших символизм”, (“Р<усская> Мысль” 1916) спалася з їх власним вибором меж обома течіями» (Зеров М. Наші літературознавці і полемісти // Червоний шлях. – Харків, 1926. – № 4. – С. 169).

⁸ В процессе становления (нем.).

⁹ Струве М. Стая. Стихи. – Пг., 1916. – 42 с. Ср. рецензію Н. С. Гумилева: «Об отсутствии у него большого поэтического опыта можно догадаться только по косвенным признакам. Во-первых, почти все стихи написаны ямбом. Слов нет, ямб прост, подвижен, звучен, с его помощью поэту хорошо гранить мысль, как алмаз на колесе. Но то, что все темы и порывы чувства легко укладываются в ямб, показывает их однообразие. Поэт еще не услышал хореических скрипок, дактилического гонга, анапестического колокола и ритма священных плясок, присущего амфибрахию; у него нет слов, которые необходимо подчеркнуть в паузных размерах» (Биржевые ведомости. – Пг., 1916. – № 15833. – 30 сентября (13 октября). – С. 5). О М. А. Струве (1890-1948) см.: Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. – М., 1990. – С. 335-336; Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). – СПб., 2006. – С. 745-746.

УДК 82.1

Е. В. Климова
(Киев)

Единственный настоящий читатель (поэзия серебряного века в критических работах Н. Гумилева и В. Брюсова)

В неопубликованной статье «Наши поэты» (1896 г.) Брюсов писал: «Я единственный настоящий читатель современных русских поэтов. В самом деле, я читаю всех – до поэтов «Родины» и даже до Ап. Коринфского включительно, – читаю стихи в журналах, в иллюстрациях и приложениях <...> – словом, все, что печатается стихами на русском

языке» [1, т. 6, с. 625]. «Письма о русской поэзии», Н. Гумилева охватывают семь лет, от 1908 до 1915 года. В это время он вполне мог конкурировать с В. Брюсовым «на поприще создания своеобразной «энциклопедии» русской поэзии, которая вырастала из рецензий о текущем литературном процессе» [2, с. 21].

В одной из своих работ мы уже отмечали общие черты и различия критических методов этих двух авторов [3], а также и то, что, несмотря на различные цели заметок, их суждения во многом совпадают. Однако необходимо более детальное рассмотрение этого вопроса.

Итак, в период с 1908 по 1916 гг. Н. Гумилев и В. Брюсов рецензировали одни и те же сборники стихов. В большинстве случаев они единодушны в своих оценках. Так, и Н. Гумилев, и В. Брюсов называют подражателями С. Кречетова, С. Дубнову, С. Клычкова, Ф. Ладно-Святогорского, Д. Рема и А. Сидорова, А. Федорова. Не поэтами, по их единодушному мнению, являются Д. Раггауз, Эллис, Е. Курлов, Э. Штейн, С. Акляринский, В. Гофман (интересна лишь попытка античных размеров), А. Рославлев, Л. Зилов. Сходятся их мнения и о С. Соловьеве, А. Диесперове, «Садоке Судей (1)», В. Каменском, И. Северяnine, М. Цветаевой, Ю. Балтрушайтисе, В. Нарбуте, Б. Лившице. Относительно Е. Астори не пришли к единому мнению: Н. Гумилев полагает, что в этих стихах нет души [4, т. 3, с. 75], В. Брюсов же этого не замечает, считая, что в них есть отдельные удачные строки [1, т. 6, с. 346]. И совсем уж курьезным на фоне почти постоянного единства мнений звучит «приговор», вынесенный И. Эренбургу: Н. Гумилев: «никаких данных» [4, т. 3, с. 80] – В. Брюсов: «есть все данные» [1, т. 6, с. 339].

Но интереснее всего рассмотреть с этой точки зрения не короткие заметки о начинающих поэтах, а рецензии на сборники известных авторов. И Н. Гумилев, и В. Брюсов писали об И. Анненском, К. Бальмонте, А. Белом, А. Блоке, И. Бунине, Вяч. Иванове, М. Кузмине, Ф. Сологубе, К. Фофанове и об антологии «Мусагет».

Н. Гумилев	В. Брюсов
Кузмин «Сети»	
1908	1909
...смотреть на вещи, как на милых... братьев ...тонкий абрис романа XVIII века, когда любовь и смерть казались одинаково легкими, напоминает рисунки Сомова...	везде и всегда хочет быть милым... Все, даже трагическое приобретает в его стихах поразительную легкость, и его поэзия похожа на блестящую бабочку...

...стих выразительный, сам определяющий интонацию голоса при чтении... ...он является рассказчиком только своей души, своеобразной, тонкой, но не слишком сильной... [4, т. 3, с. 33]	...дар стиха, певучего и легкого... ...и ни к кому неприложимо так, как к Кузмину, старое изречение: его стфкан невелик, но он пьет из своего стакана... [5, с. 340]
--	---

Статья Н. Гумилева о сборнике М. Кузмина вышла раньше рецензии В. Брюсова. Однако, как и в рецензиях на стихи дебютантов, здесь заметно некоторое единство мнений. Как и в последующих статьях, авторы обращают внимание на одни и те же явления в разбираемых стихах. Иногда даже слова одни и те же. В данном случае это прилагательное «милый», что является цитатой. Но у Н. Гумилева более прямая отсылка, а В. Брюсов обобщает свое впечатление, считая, что «милым» хочет быть сам автор. Далее, «легкий» – «легкость», которую как главную черту поэзии М. Кузмина выделяют оба критика. Снова Н. Гумилев более конкретен. У него «смерть», в то время как у В. Брюсова это нечто «трагическое». Потом и Н. Гумилев, и В. Брюсов прибегают к сравнению, но у первого легкость ассоциируется с изобразительным искусством, с рисунками Сомова, что, возможно, намекает на некоторую искусственность стихов М. Кузмина. (Кстати, любовь и смерть легкими не были, а только «казались» таковыми, т.е. Н. Гумилев снова говорит о чем-то не совсем естественном). В. Брюсов использует более обычное сравнение, которое, в отличие от рисунков вышеупомянутого художника, возникнет в воображении любого читателя: сравнивает стихи с бабочкой. Дар стиха отмечают оба критика. Также они единогласно утверждают, что М. Кузмин не великий поэт, используя при этом несколько запутанные сравнения, которые на первый взгляд можно считать однозначно положительными. При этом оба используют местоимение «свой», что может говорить как о своеобразии автора, так и о его ограниченности своими проблемами.

Ф. Сологуб	
1908, 1910	1910
...избегает случайного... ...рифмуя одинаковые формы глаголов...	...ничего случайного... ...изошренность рифм...

<p>... сложный механизм приемов... ... поэт сказал, что есть только «я», единственная реальность, создавшая мир... ... Свет зари у него холодный и печальный, жизнь – бледная... [4, т. 3, с. 35-36, 62-63].</p>	<p>... поразительное разнообразие размеров... ... Сологуб – поэт крайне субъективный... ... Надо постоянно иметь в виду особенности С. как индивидуальности, как мыслителя, чтобы вполне понимать его стихи. Только тогда, например, становится ясно, почему у С. дороги всегда пыльные... [1, т. 6, 283-290]</p>
--	---

Н. Гумилев дважды обращался к анализу творчества Ф. Сологуба: в 1908 и 1910 годах. В. Брюсов писал о нем в 1910. Это не избавляет от многочисленных совпадений. Так, оба обращают внимание на отсутствие чего-либо случайного в творчестве поэта, на сложный механизм приемов (тут Н. Гумилев использует термин, впоследствии подхваченный формалистами) или разнообразие размеров. Снова В. Брюсов более обобщенно называет Ф. Сологуба поэтом субъективным, а Н. Гумилев конкретизирует: «поэт сказал, что есть только «я», единственная реальность, создавшая мир». Оба отмечают некоторую тусклость красок: свет зари печальный, жизнь – бледная (Н. Гумилев). В. Брюсов как бы продолжает: дороги – пыльные. Не сходятся критики в одном: в оценке рифм Ф. Сологуба. То, что В. Брюсов называет «изошренностью рифм», Н. Гумилев почему-то считает «одинаковыми формами глаголов». Свое недоумение по поводу «новизны рифм», о которой писал В. Брюсов, Н. Гумилев высказывал и в письме 1907 года [6, с. 176]. (Речь шла о стихах С. Соловьева). Хотя рассуждения В. Брюсова о рифмах и размерах показали Н. Гумилеву то, что «он и раньше чувствовал, но не мог применить на деле» [6, с. 164], эти статьи 1908 и 1910 годов ясно показывают, что точку зрения В. Брюсова на некоторые тонкости формы он так и не принял.

К. Бальмонт	
1908	1903-1911
<p>... сладкозвучный поэт... ... но когда настало время созидательной работы, ... Б. оказался всем чужим... ... «Зарево зорь» выгодно выделяется отсутствием мудрствования... ... приходилось проходить неизведанные дороги... Б. был одним из первых и ненасытнейших из открывателей...; ... интуитивное понимание законов слова... ... и теперь беспощадна стремительность его падения... (1908 г.) Вот пишет он книгу, потом вторую, потом третью, в которых нет ни одного вразумительного образа, ни одной подлинной страницы... И вдруг он печатает стихотворение, и не просто прекрасное, а удивительное... [4, т. 3, с. 37, 95, 113].</p>	<p>... его певучесть... ... не умеет искать и работой добиваться совершенства своих созданий... ... все его попытки вмести в стихотворной строке обобщение, выразить глубокую мысль в четком образе кончаются неуспехом... ... руководимый своим тайным чутьем, почти инстинктом, он отваживается проходить по таким путям искусства, где еще не ступала нога ни одного художника... «Только любовь» - это падение... (1911 г.) Последние книги Б. могли только огорчить его друзей... Бальмонт снова дал нам прекрасную книгу... [5, с. 250-281].</p>

Мнения о творческом пути К. Бальмонта у Н. Гумилева и В. Брюсова совпадают. Причем похожи не только идеи, но иногда и формулировки. Оба считают, что К. Бальмонт – исследователь, первопроходец мира искусства, который интуитивно постигает его законы, но не способен на созидательную работу. Также мало удаются ему стихи-размышления. Развитие его таланта проходит рывками: то падение (правда, падение как-то затянулось: Н. Гумилев говорил о нем в 1908 году, а В. Брюсов – в 1911), то взлет, когда он пишет нечто прекрасное. В 1911 году взлет наконец-то произошел, как считает В. Брюсов.

А. Белый «Урна»	
<p>Речь, 1909г., 4 мая. ...пользуется и свободным стихом, и аллитерациями, и внутренними рифмами... ...часто деревянные стихи...</p> <p>И сильно можно поспорить против его понимания четырехстопного ямба..., следя за развитием ямба у Пушкина... [4, т. 3, с. 39].</p>	<p>Русская мысль, 1909г., № 6. ...его стих пронизан ассонансами, аллитерациями, внутренними рифмами... ...не будем обвинять эту технику стиха в искусственности... Чувствуется влияние Пушкина, Баратынского... [1, т. 6, с. 297-300].</p>

Судя по номеру «Русской мысли», журнал вышел или позже «Речи» со статьей Н. Гумилева, или одновременно с ней. Оба критика отмечают использование автором аллитераций и внутренних рифм. В. Брюсов более дипломатично пытается не обвинять технику А. Белого в искусственности, тогда как Н. Гумилев прямо говорит о «деревянных» стихах. Стоит отметить, что «Урна» А. Белого являлась как бы практической частью его теоретического труда «Символизм». В этот период Н. Гумилев и А. Белый часто встречались на «башне» Вяч. Иванова и дискутировали. Скорее всего, статья Н. Гумилева содержит в себе отголоски этой полемики. И если В. Брюсов отмечает влияние А. Пушкина, то Н. Гумилев считает, что «сильно можно поспорить против его понимания четырехстопного ямба...», обращая при этом к тому же А. Пушкину.

И. Анненский «Кипарисовый ларец»	
<p>Аполлон, 1910г., № 8 (июль) В его стихах пленяет гармоническое равновесие между образом и формой...</p>	<p>РМ, 1910 г., № 6 (май-июнь?) Своеобразные, капризные ритмы и намеренно неправильный, хотя изысканно обдуманый стиль И. Анненского прекрасно подходит к духу его поэзии...</p>

<p>Круг его идей остро нов и блещет неожиданностями, иногда парадоксальностью...</p> <p>Не только Россия, но и вся Европа потеряла одного из больших поэтов... [4, т. 3, с. 57-59].</p>	<p>Анненский обладал способностью к каждому явлению, к каждому чувству подходить с неожиданной стороны...; ... эпитеты, сравнения, ... даже слова, всегда свежи, неиспользованы... ...неожиданная смерть оборвала его деятельность именно в ту пору, когда она начала приобретать общественное значение и настоящее влияние... [5, с. 328].</p>
---	---

Мнения Н. Гумилева и В. Брюсова об И. Анненском практически совпадают. Совпадений в формулировках нет, но идеи одни и те же: равновесие между образом и воплощением, новизна. Н. Гумилев прямо называет И. Анненского «большим поэтом», В. Брюсов не оценивает саму деятельность автора, однако отмечает ее общественное значение и влияние. Обе заметки являются как бы некрологами, что говорит о небольшом разрыве в их написании, скорее всего, об одновременности.

И. Бунин, т. 6	
<p>1910 г. ...его стихи скучны, не гипнотизируют... ...отсутствие темперамента... ... удачные детали пейзажей... ...мечтательность, бескрылая при отсутствии фантазии, наблюдательность без увлечения наблюдаемым... ...мысли скупы... ...читая стихи Бунина кажется, что читаешь прозу... [4, т. 3, с. 70-71].</p>	<p>Весы, 1907 г., № 1. ...берет мастерством, сознательностью... ...его поэзия холодна, бесстрашна... ...лучшие из стихотворений – картины природы... ...зоркая вдумчивость и мечтательная наблюдательность... ...совсем слабы те стихи, в которых философствует... ...в неудачных стихотворениях срывается в мучительные прозаизмы... ...стихи лишены напевности, живут исключительно образами и при их отсутствии обращаются в скучную прозу... [5, с. 323-324].</p>

Что же касается И. Бунина, то рецензия Н. Гумилева пронизана некоторой предубежденностью, особенно если сравнивать ее со статьей В. Брюсова. И. Бунин Н. Гумилев действительно недолюбливал, и причина в том, что «читая его стихи, кажется, что читаешь прозу». А прозы Н. Гумилев не любил, особенно в стихах. Поэтому «мастерство и сознательность» из рецензии В. Брюсова превращаются у Н. Гумилева в «скучные стихи, которые не гипнотизируют». Вполне нейтральное высказывание о том, что поэзия И. Бунина холодна и бесстрастна, становится обвинением в «отсутствии темперамента». «Зоркая вдумчивость и мечтательная наблюдательность» досадливо названы бескрылыми при отсутствии фантазии, без увлечения наблюдаемым. «Лучшие из стихотворений – картинны природы» оказываются у Н. Гумилева всего лишь «удачными деталями пейзажей». Хотя В. Брюсов также отмечал, что стихи И. Бунина превращаются в скучную прозу при отсутствии образов, но при их наличии это все-таки стихи. Н. Гумилев же прозаизмов простить не смог.

Вяч. Иванов “Cor ardens” ч.1	
<p>Аполлон, 1911г., № 7 (сентябрь) Если верно..., то... ...подбор слов... изумительно разнообразен, так что мы вправе говорить о языке Вяч. Иванова, как об отличном от языка других поэтов... ...стихом Вяч. Иванов владеет в совершенстве; кажется, нет ни одного самого сложного приема, которого бы он не знал. Но он для него не помощник, не золотая радость, а тоже лишь средство... [4, т. 3, с. 82-84].</p>	<p>PM, 1911г., № 7 (июль) Если были..., то... ...мы, читатели, ближе познакомились с языком Вяч. Иванова... ...поэт знает, что он может выразить своим стихом все, что хочет, что для каждой поэтической идеи он без труда найдет соответствующие слова, нужный ритм... [5, с. 308-311].</p>

Выход статей с разницей в один месяц может говорить о том, что сданы в редакцию они были почти одновременно, хотя сейчас трудно это утверждать. Обе рецензии начинаются с оборота «Если..., то...». И Н. Гумилев, и В. Брюсов говорят о языке Вяч. Иванова, о совершенстве его стиха. У Н. Гумилева снова появляется обобщающее слово «прием», тогда как у В. Брюсова более конкретно указывается на слова и ритм.

Антология «Мусaget»	
<p>Аполлон, 1911г., № 7 (сентябрь) ... Блок является в полном расцвете своего таланта: достойно Байрона его царственное безумие, влитое в полнозвучный стих... ...газеллы Вяч. Иванова – великолепная мозаика слов; его «Духовные стихи», может быть, слишком отчетливо красивы для этого жанра... ... Прекрасно стихотворение А. Белого «Перед старой картиной»...</p>	<p>PM, 1911г., № 8 (сентябрь?) ... Как всегда мелодичны строки Блока... ... великолепно сделаны «Газеллы» Вяч. Иванова, просты и хороши его же подражания духовным стихам... ... прекрасно одно из двух стихотворений А. Белого...</p>

Отзыв на антологию «Мусaget» оба критика писали одновременно, о чем говорит время выхода. Тем не менее, они обращают внимание на одни и те же моменты, иногда даже говорят об этих моментах одними и теми же словами. Оба отмечают, что стих А. Блока полнозвучный/мелодичный, газеллы Вяч. Иванова оба называют великолепными, хотя в оценке духовных стихов последнего они расходятся. В. Брюсов отмечает их простоту, которую Н. Гумилев считает слишком отчетливой красотой. Оба употребляют по отношению к Эллису слово «промахи».

Остается только гадать, имели ли оба критика в виду одно и то же стихотворение А. Белого, когда говорили: В. Брюсов об одном прекрасном из двух стихотворений, а Н. Гумилев о прекрасном стихотворении «Перед старой картиной».

Об Садовском В. Брюсов говорит, что многие его строки красивы и энергичны, обо всем остальном в его стихах не говорит ничего. Н. Гумилев выражает свое мнение резче и определеннее: безличен, мало таланта.

К. Фофанов (Некролог)	
<p>...говорил о свете добра, о весне, мае, соловьях, ландышах и заставлял себя слушать... ...он был подлинный поэт... [4, т. 3, с. 86].</p>	<p>...певучие строфы о «волшебнице-весне», о «румяном мае», о ландыше... ...настоящий, прирожденный поэт, поэт «божией милостью»... [5, с. 326].</p>

Само название «Некролог» уже говорит об одновременности написания двух этих статей. Кажется, что и думали они при этом одновременно и одно и то же. Хотя, вероятно, стихи о весне, мае, ландыше просто были лучшими, и только поэтому оба критика единогласно обратили свое внимание именно на них. В том, что К. Фофанов был настоящим поэтом, они также единогласно не сомневаются.

А. Блок	
<p>Аполлон, 1912г., № 8 ...и вместе с тем он обладает чисто пушкинской способностью в минутном дать почувствовать вечное, за каждым случайным образом - показать тень гения... [4, т. 3, с. 109-111].</p>	<p>Весы, 1907г., № 2, № 5 ...в таких песнях...есть что-то от пушкинской прелести... [1, т.6, 329-331].</p>

Мы видим, что статья Н. Гумилева о А. Блоке, в которой проскользнуло суждение, сходное с оценкой В. Брюсова, написана гораздо позже. Для Н. Гумилева сравнение с А. Пушкиным интересно как показатель отношения к А. Блоку. Как бы ни говорили о враждебных взаимоотношениях этих двух поэтов, Н. Гумилев признавал гениальность своего «соперника». Также это высказывание отсылает нас к ответу Н. Гумилева на выпускном экзамене, который так поразил преподавателей, что один из них, Мухин, не забыл его и через двадцать лет. В 1925г. этот человек рассказывал П. Лукницкому: «На выпускных экзаменах на вопрос, чем замечательна поэзия Пушкина, Гумилев невозмутимо ответил: «Кристалльностью». Чтобы понять силу этого ответа, надо вспомнить, что мы, учителя, были совершенно чужды новой литературе, декадентству <...> Этот ответ ударил нас как обухом по голове. <...> Теперь-то нам понятны такие термины, как верно определяет это слово поэзию Пушкина, но тогда...» [см. 7, с. 29]. Высказывание юного Н. Гумилева поразительно перекликается с фразой В. Брюсова из его заметок «Miscellanea»: «Пушкин кажется понятным, как в кристалльно прозрачной воде кажется близким дно на безмерной глубине» [1, т. 6, с. 388]. Остается только предположить, что Н. Гумилев вычитал высказывание мэтра в «Вессах», а после «блеснул» на экзамене. Однако именно эта заметка В. Брюсова была напечатана лишь в 1918 г. в альманахе «Эпоха» [8, с. 256].

Таким образом, становится понятно, что восприятие А. Пушкина,

как и восприятие поэзии вообще у Н. Гумилева и В. Брюсова во многом совпадали. Даты рецензий говорят о невозможности копирования молодым учеником мыслей учителя. Критические принципы В. Брюсова стали для Н. Гумилева лишь исходной точкой развития собственных теоретических построений.

Также уместна мысль о единой парадигме, едином мыслительном пространстве серебряного века. Проникая в этот «мир идей», поэты чувствовали не только грядущие изменения в реальном, историческом, пространстве, как, например, А. Блок и другие, говорящие о революции, но и изменения в мире слова, в пространстве языковом вообще и поэтическом в частности. Это и статьи М. Кузмина о кларизме, и акмеизм, и теоретические работы А. Белого. К этому же кругу явлений можно отнести и совпадения в статьях В. Брюсова и Н. Гумилева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собрание сочинений. В 7-ми томах. – М.: Худож. лит., 1973– 1975 гг.
2. Клинг О.А. Русская поэзия начала XX в. в оценке Гумилева-критика // Науч. докл. высш. шк. Филол. Науки. – М., 1998. – № 4. – С. 21-28.
3. Климова Е.В. Кто ты, что смеешь говорить о стихах? (О литературной критике В.Я. Брюсова и Н.С. Гумилева) // Литературоведческий сборник – Вып. 13. – Донецк: ДонНУ, 2003. – С. 100-107.
4. Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. – М.: Худож. лит-ра, 1991.
5. Брюсов В.Я. Среди стихов. 1894-1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. – М., 1990. – 714 с.
6. Гумилев Н.С. В огненном столпе. Письма. Дневники. Статьи / Вст. статья В. Полушин – М.: Сов. Россия, 1991. – 412 с.
7. Лукницкая В.К. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. – Л.: Лениздат, 1990. – 302 с.
8. Брюсов В.Я. Избранные сочинения. В 2-х т. – М.: Гослитиздат, 1955. – Т. 2. – 651 с.

Е. Ю. Раскина
(Москва)

«Через Неву, через Нил и Сену...» (египетская тема в творчестве Н.С. Гумилева)

В творчестве Гумилева тема Египта распадается на два периода: имеется ввиду книжное знакомство поэта с культурой Египта, ознаменовавшееся выходом журнала «Сириус» и появлением на его страницах неоконченного прозаического произведения «Вверх по Нилу» («Листы из дневника»), и знакомство предметное, связанное с гумилевскими поездками в Египет, датировка первой из которых до сих пор является дискуссионной (1907 или 1908 г.?).

Предметное знакомство ознаменовалось появлением ряда поэтических текстов, в которых чувствуется не книжный Египет с его пейзажно-архитектурными реалиями. Однако некоторые из этих текстов («Заклинание», «Гиена», «Зараза», «Ужас», «Роши пальм и заросли алоэ»¹) датируются 1907-м, что вызывает сомнения в датировке первой гумилевской поездки в Египет именно 1908 годом. «Версии 1908 года» придерживалась А.А. Ахматова, и, надо сказать, что ее мнение перевесило для исследователей и биографов – от П.Н. Лукницкого до А.Б. Давидсона – все аргументы в пользу «противоположной стороны».

Как утверждает Ю.В. Зобнин, версия 1907 г. не соответствует действительности и восходит к рассказу «Вверх по Нилу. Листы из дневника», опубликованному в журнале «Сириус» в январе-феврале 1907 г. В этом прозаическом произведении есть фразы («Я устал от Каира, от солнца, туземцев, европейцев, декоративных жирафов и злых обезьян... Проходят дни, недели, а я все еще в Каире» - 6, 20), позволяющие говорить о пребывании Гумилева в Египте в 1907 г.

Однако Ю.В. Зобнин, как и А.Б. Давидсон, считает «Листы из

дневника» не итогом первого путешествия в Египет, а лишь литературным воплощением мечты о встрече с этой загадочной страной. Тем не менее, сам Гумилев отнюдь не опровергал факт своего путешествия в Египет в 1907 г., хотя и не подтверждал его. Версию 1907 года убедительно доказал В.П. Петрановский, и в дальнейшем мы будем придерживаться этой точки зрения.

Как уже говорилось выше, первое, книжное знакомство Гумилева с культурой Египта ознаменовалось выходом в Париже журнала «Сириус» (январь 1907-го), инициатором и основным автором которого был поэт. Но при изучении этого книжного знакомства следует, прежде всего, обратить внимание на египетское название журнала, ведь Сириус значит - «звезда Нила». В «Истории неба» К. Фламариона читаем: «Тесная связь между появлением этой звезды (Сириуса – Е.Р.) и разлитием Нила заставила народ еще чаще называть ее Звездой Нила или просто Нилом, - по египетски и по-еврейски – Сихор, по-гречески Σοθιζ, по-латыни Sirius» [16, с. 120].

“Звезда Нила” предупреждала египтян о возможном наводнении, а поскольку “предостережение об угрожающем наводнении было самым главным событием в году египтян, то календарь их начинался с восхода Нильской звезды, равно как и все последующие праздники» [16, с. 121]. Думается, что Гумилев не мог не знать об этом, когда выбирал название для своего журнала, тем более что содержание первого номера «Сириуса» было частично египетским («Вверх по Нилу. Листы из дневника»).

Интересно, что верховья Нила, египетский бассейн которой манил к себе исследователей и поэтов, располагаются на территории современных Судана и Эфиопии (гумилевской Абиссинии). «Эти страны часто упоминаются в оккультных работах в качестве «наследников» допотопной «атлантической» культуры, прежде всего – магических тайн», - указано в комментариях к рассказу «Вверх по Нилу. Листы из дневника» [7, т. 6, с. 286]. В верховьях Нила располагалась таинственная страна «короля-волхва Бальгазара», упомянутая в рассказе («Один нищий дервиш рассказал мне, что в тропических лесах еще могуче племя мудрых эфиопов под властью потомка короля-волхва Бальгазара») [7, т. 6, с. 20]. Можно сказать, что Гумилев отсылает нас не столько к «оккультным тайнам» и «Тайной доктрине» Е. Блаватской (главы «Лотос как всемирный символ» и «Кульм древа, змия и крокодила»), сколько к событиям, сопровождавшим рождение Спасителя: появлению на небосклоне Вифлеемской звезды и путешествию царей-волхвов за этой путеводной звездой.

¹ Датировка стихотворения «Роши пальм и заросли алоэ» является дискуссионной (1907 или 1908 г.?). Датировка 1908-м годом мотивируется тем, что автограф стихотворения содержался в письме Гумилева к Брюсову от 30 ноября 1908 г. Однако ссылка на письмо к Брюсову не может служить доказательством того, что стихотворение написано именно в 1908-м. В записных книжках А.А. Ахматовой читаем: «Это лекарство – «Роши пальм» (1908?). Сопоставить это стихотворение с «Эзбекием», 1918 (Париж), когда новая несчастная любовь напомнила ему то, что было с ним ровно десять лет назад, т.е. в 08 году» [8, С. 279].

Возвращаясь к интерпретации названия альманаха («Сириус»), следует указать и на другие варианты толкования названия, которые, вероятно, были известны Гумилеву. Как известно, звезда Сириус находится в южном созвездии Большого Пса, которое восходит высоко только в тропиках и в южном полушарии. Последний факт дал основание называть Сириус «Звездным псом». Кроме того, существует легенда, согласно которой именно Сириус указал царям-волхвам дорогу к месту рождения Иисуса Христа, после чего получил второе название - Вифлеемская звезда. Образ царей-волхвов, пришедших из Египта, Персии и Абиссинии для того, чтобы поклониться младенцу-Христу, необыкновенно важен для творчества Гумилева. О значении этого образа мы уже подробно говорили выше. Однако в контексте различных интерпретаций символики звезды Сириус этот образ приобретает дополнительную семантику, на которую мы сочли нужным указать. Как мы видим, выбор названия для парижского альманаха был далеко не случайным – многогранная символика звезды «Сириус» предоставляла Гумилеву обширные возможности для мифологизации.

Интересно, что одного из царей-волхвов традиционно относили к персидско-месопотамскому региону, а в рассказе «Вверх по Нилу. Листы из дневника» упоминается «ковер из старой Персии, на котором, быть может, заклинали солнечных духов» [7, т. 6, с. 21]. Узоры персидских ковров ассоциировались у Гумилева с символикой сакрального орнамента, когда причудливое переплетение линий растительного орнамента напоминает о необыкновенных, экзотических растениях райского сада. «Золото, пурпур и роскошь черных царей», все эти атрибуты загадочной земли в верховьях Нила, символизируют у Гумилева движение к истине, путешествие за путеводной Вифлеемской звездой или «столпом огненным».

Следует указать на еще один аспект символики звезды Сириус, по всей видимости, известный Гумилеву. Дело в том, что в египетской мифологии существовала богиня Нового года и разливов Нила, начало которых было связано с появлением звезды Сириус. Эта богиня – Сопдет или Сотис - считалась персонификацией «звезды Нила» и покровительницей умерших. Изображалась она в виде коровы или женщины с коровьими рогами и отождествлялась с Исидой. Сопдет или Сотис подобна «деве богов» («*femina adorata*») Фармаковского и Гумилева – царице волшебных «садов души».

Интересно, что в редакционном предисловии к «Сириусу» поэт называет современный ему Париж «второй Александрией утонченности и просвещения» и тут же вспоминает о Новом Египте, «где

времена сплелись в безумье и пляске». Тема Александрии и Нового Египта, затронутая в 1907-м, парадоксальным образом «всплыла» в трагедии «Отравленная туника» (1918), где появилась александрийская плясунья Феодора, ставшая византийской императрицей. «Странная судьба Николая Степановича; 8-й и 18-й годы в Париже, и оба раз так любил – до попыток самоубийства. И оба раза потом в Крыму был. Странная судьба: кругами, кругами... Как коршун!», - говорила о Н.С. Гумилеве А.А. Ахматова – Семирамида и Феодора его жизни и творчества [11, с. 165]. В «Записных книжках» А.А. Ахматова вспоминала, что была для Н. С. Гумилева «чем-то средним между Семирамидой и Феодорой» [8, с. 100].

В 1917-18 году, во время написания трагедии «Отравленная туника», Гумилев снова оказался в Париже, этой «новой Александрии утонченности и просвещения», и, с помощью нового произведения, подвел итоги своего первого парижского периода. Биографически подведению итогов способствовала неразделенная любовь к «Синей звезде», зеркально отразившая метания 1907-1908 гг.. Творчески – европейская передышка, когда перед тем, как в последний раз «погрузиться» в «дикую, родную Русь», поэт снова оказался в утонченном Париже-Александрии, на котором, однако, не могли не сказаться катастрофы Первой мировой.

В «Отравленной тунике» Александрия - некий мировой котел, где «греки, финикийцы, арабы // При помощи логических фигур, геометрических сопоставлений // Творят еще неслыханные веры» [7, т. 5, с. 212] и властвует танцовщица Феодора, подобная «веселому плясуну случаю». О роли эклектизма и александризма в культуре модернизма писал в своих статьях Андрей Белый. По мнению Андрея Белого, сила и оригинальность нового искусства заключалась в стремлении сочетать художественные приемы разнообразных культур и «создавать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний» [3, С. 49].

Под «серией забытых мирозерцаний», которые нуждаются в пересмотре, Андрей Белый подразумевал и александрийский «культурный котел», в котором соединились финикийские, египетские, греческие и арабские веяния. В гумилевской «Отравленной тунике» Александрия – это город, где создаются «еще неслыханные веры, / Которые живут, как мотыльки, / Лишь день один, но все-таки пленяют...» [7, т. 5, с. 212]. В упоминании вер-мотыльков можно усмотреть связь с приведенной выше цитатой из книги Андрея Белого «Символизм», где упоминается о создании нового отношения к действительности путем

пересмотра серии забытых мирозозерцаний.

Для русских модернистов было характерно представление об «александризме» как о синкретическом и, в то же время, «музейном» типе культуры. В «музейном александризме» упрекал Вячеслава Иванова А. Блок, почерпнувший понятие «александризм» из статей Вячеслава Великолепного [4, с. 365-367]. С другой стороны, согласно Ф. Ницше, синкретический «александризм» был свидетельством упадка античной культуры.

«Если исключительное торжество начала дионисического грозит растерзанием человека и гибелью личности, то же исключительное торжество начала аполлонического грозит человеку бессодержательным формализмом, исключительно формальной культурой, александризмом, своеобразным античным позитивизмом», - писал Н. А. Бердяев [5, с. 100]. Для Гумилева, предпочитавшего «дионисийскую ересь» гармонически ясному и стройному аполлоническому началу, синкретический александризм являлся скорее «цветением» античной культуры, чем ее упадком.

Дискуссия о смысле и культурном назначении «александризма» была характерна для «серебряного века» русского искусства. Собственно говоря, дискуссионным оставался вопрос, усматривать ли в «александризме» как художественном синкретизме выражение «цветения культуры» или же следствие ее упадка? Известно, что Шпенглер в «Закате Европы» писал о скрытом александризме искусства XIX ст., состоящем в том, что вместо живого искусства орудуя с его мумией, с искусством готовых форм. Между тем, защитники «александризма» как художественной программы усматривали в возможности комбинирования культурных форм несомненную ценность эстетического синкретизма, считали музейный характер «александризма» скорее достоинством, чем недостатком. Для Вячеслава Иванова «александризм» был проявлением аполлонизма в искусстве. Близкой точки зрения придерживался и Н.С. Гумилев.

Говоря о значении понятия «александризм» для русских поэтов, нельзя не вспомнить о «гармонии александрийского стиха», воспетой ими. «Дитя гармонии, Александрийских стих, ты мед и золото для бедных губ моих», - восклицал Георгий Иванов [17, с. 11]. Для акмеистов александрийский стих был воплощением гармонии в искусстве, средоточием «классического темперамента». «Классический темперамент («La raison raisonnant», по Ипполиту Тэну) противоположен романтическому захлестыванию всего существа каким-либо одним чувством», - писал Н. Оцуп – член второго «Цеха поэтов» [13, с. 11]. И

продолжал: «De la musique avant toute chose» и вообще всякое «avant toute chose» с головой выдает неклассиков» [13, с. 12]. Можно полностью согласиться с Н. Оцупом в том, что деятельность Гумилева как теоретика и поэта носила печать классицизма.

Существовало и другое значение понятия «александризм», о котором, по всей видимости, было известно Гумилеву. Речь идет об александризме как о богословской школе, противоположной антиохизму. Так, профессор Московской духовной академии А.П. Лебедев, автор диссертационного исследования и монографии «Вселенские соборы IV и V веков» (1879), относил сторонников Никейского собора к александрийскому лагерю, а его противников – к антиохийскому. Исследование Лебедева получило достаточно широкую известность, и термин «александрийская школа» («александризм») утвердился в богословии. Интересно, что арианская ересь связывалась богословами конца XIX – начала XX века с антиохийской школой. Думается, что при анализе значения культуронима Александрии в «Отравленной тунике» Гумилева следует учитывать и культурно-философское, и богословское значение этого понятия.

Огромное значение здесь приобретает Александрия как центр коптского христианства (Александрийский патриархат). «Христианское мирозозерцание православной Руси невозможно вообразить без отшельничества ранних христиан в Египте, равно как и нельзя представить себе русского христианского искусства без греко-римского, соединяющего античные и египетские художественные и идейные традиции. Русская православная церковь ощущала свою близость коптской церкви и всегда поощряла всевозможные контакты с ней», - справедливо указывают Г.А. Белова и Г.А. Шеркова [2, с. 90].

Кроме того, как писал Б.А. Тураев, именно через Александрию юг «русской равнины» получал произведения египетского и подражающего египетскому искусства. «В Египте – корни европейского искусства, - справедливо утверждал Тураев, - он впервые дал тип пропорциональной человеческой фигуры и создал стиль, в котором многообразие жизни подчинено единому представлению. Наконец, в лице христианства Древний Восток духовно покорил Запад, подчинивший его оружием» [15, с. 7].

Паломнические христианские маршруты в Египте неоднократно упоминаются в текстах Гумилева. Так, например, в ст-нии «Вступление» («О тебе, моя Африка») читаем: «И последняя милость, с которой / Отойду я в селенья святые, / Дай скончаться под той сикиморю, / Где с Христом отдыхала Мария» [7, т. 4, с. 12]. Сикимора, под которой

отдыхало Святое Семейство во время бегства в Египет, это вполне реальная, а не легендарная точка египетского маршрута паломников-христиан. Священную сикимору Богоматери показывали паломникам-христианам в Гелиополе. Так, сотрудник одного из петербургских министерств Е.Э. Картавцов вспоминал, что это было уже не то самое дерево, но, согласно преданию, от того же самого корня. А. С. Норов в своих «Путешествиях по Египту и Нубии» (Санкт-Петербург, 1840) вспоминал, что Священная сикимора Богоматери находилась в саду, в стороне от дороги, на территории коптского монастыря, в Гелиополе, тогда и ныне – Эль-Матарии, пригороде Каира.

«До шестидесятых годов XIX века сад, где находилась эта смоковница принадлежал России, - пишут Г.А. Белова и Г.А. Шеркова, - точнее, одному из тогдашних дипломатов в Каире» [2, с. 176]. Этот дипломат, покидая Каир, подарил сад со смоковницей хедиву Измаилу. Хедив, в свою очередь, преподнес сад французской императрице Евгении, жене Наполеона III. Императрица путешествовала по Египту, и лучший подарок, чем этот сад, трудно было найти. Затем сад стал принадлежать католическим монахам, которые и стали владельцами священного дерева. Историю священного дерева рассказывал и другой русский путешественник – С. Фонвизин. Своей поездке Фонвизин посвятил книгу «Семь месяцев в Египте и Палестине» (СПб., 1910).

Северо-восточный пригород Каира Эль-Матария был излюбленным местом паломничества христиан – православных и католиков. Уже упоминавшийся выше А.С. Норов посетил Эль-Матарию в 1834-1835 гг. и писал об этом селении следующее: «Селение Матарие, этот мирный оазис, осененный веселою рощею и цветущий среди безмолвной пустыни, сохраняет глубокие, утешительные воспоминания для христианина. Здесь, по достовернейшим преданиям, Пресвятая Дева с Божественным Младенцем Иисусом, сопровождаемая Иосифом, нашла себе покров после утомительного пути через пустыню» [12, с. 50]. Православные паломники считали свое паломничество несостоявшимся, если по дороге из Палестины не побывали в Матарии. Русский путешественник А.С. Норов прибыл в Матарию с севера, по пути из Александрии в Каир.

«Мы имеем достаточные основания думать, согласно с местным преданием, что пребывание Пресвятой Богородицы было возле Гелиополиса, ибо тут были колонии еврейские. Святое семейство преимущественно могло избрать себе жилище между соотечественниками и предпочесть Гелиополис шумному Мемфису», - утверждал Норов [12, с. 51]. Матарийское древо Пресвятой Богородицы и источник,

у которого отдыхало Святое семейство, стали сакральными центрами Нижнего Египта, священными для каждого христианина.

Фрагмент из записок Норова, рассказывающий о Сикиморе Богоматери, мы считаем необходимым привести полностью. Итак, А. Норов пишет следующее: «В саду Матарие показывают срубленное фиговое дерево, от которого остался удивительной толщины пень, носящий на себе печать веков. Из вершины этого пня идут теперь в высоту сочные ветви, которые обещают возобновление дерева в прежней красоте; множество надписей, большею частью еврейских, арабских и коптских, перемешанных с красными знаками, испещряют пень. По преданиям, это дерево осеняло некогда своей тенью Святое семейство» [12, с. 51].

Далее Норов описывает фруктовый сад и светлый источник, которому, как и дереву, приписывали целебные свойства. Возле сада находились развалины священного жилища Матери Божией, куда приходили отправлять службы христианские священники из Каира. Русский паломник посетил сад и прочел Богородичную молитву.

Интересно, что свое название селение Эль-Матария получило от арабского «свежая вода». Вода из Матарии была известна во всем Египте, так как почти везде, кроме этого места, имела солоноватый вкус – из-за натровых частиц земли. Интересно также, что и доныне арабы называют священный источник в Эль-Матарии – «Айн Шемс», что обозначает «источник солнца».

В этом контексте важным является христианское восприятие Богоматери как Одушевленного Рая и Древа жизни. В каноне Акафиста Божией Матери преподобного Иосифа Песнописца читаем: «Огнеобразная колеснице Слова, радуйся, Владычице, одушевленный Раю, Древо посреде имуще Жизни - Господа, Его же сладость оживотворяет верою причащающихся и тли подклонившихся...». Песнописец сравнивает Богоматерь с огненной колесницей, везущей Слово Божие, которое, будучи зачатом в Ней, обращает Марию не только в колесницу, но и в «одушевленный Рай», имеющий в себе Древо Жизни - Христа. Древо Жизни также символизирует самого Христа («Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой - виноградарь. Всякую у Меня ветвь, не приносящую плода, Он отсекает; и всякую, приносящую плод, очищает, чтобы более принесла плода. Вы уже очищены через слово, которое Я проповедал вам. Пребудьте во Мне, и Я в вас. [...] Я есмь лоза, а вы ветви; [...] ибо без Меня не можете делать ничего...») (Ин. 15:1-5). Таким образом смиренная просьба принять христианскую кончину у Священной сикиморы Богоматери («Дай скончаться под той сикиморою, / Где с

Христом отдыхала Мария») синонимична просьбе отойти в мир иной у земного образа евангельского Древа Жизни, заснуть в земном саду, чтобы проснуться в саду небесном.

В 1880-1881 гг. в Египте побывал русский путешественник Василий Андреевский. Во время своего пребывания в Каире Андреевский посетил Гелиополис, расположенный на северо-востоке египетской столицы, а также то место, где, согласно преданию, отдыхало Святое семейство во время бегства в Египет. «Этот эпизод из детства Христа, так часто бывший сюжетом великих художественных произведений, видишь здесь в лицах на каждом шагу, - писал Андреевский. - Еще на пути к Гелиополису я обогнал женщину, ехавшую на осле и державшую на руках ребенка, прикрывая его от солнца полою своего широкого синего бурнуса. В нескольких шагах за ним шел, опираясь на палку, человек такого же возраста, какой дают обыкновенно Иосифу, - страница из Евангелия, воспроизведенная кистью Джотто; та же обстановка, тот же костюм, то же небо и пейзаж. По дороге росли пальмы, подобные той, которая, по одному апокрифическому сказанию, наклонила свою верхушку до рук Христа-Младенца» [1, с. 40].

Детство Христа, как и юность сотворенного Богом мира, являются необычайно важными для творчества Гумилева временными категориями. В его текстах неоднократно появляются такие «точки отсчета», как «священная заря бытия», «молодость мира» или «девственная юность» мира. Все эти временные категории самым тесным образом связаны с «языком девственных наименований», обретение которого является, по Гумилеву, высшей целью поэзии. «Юность мира» является сакральным временем, неподвластным греху, для Гумилева это время, предшествующее грехопадению и изгнанию из райского сада. Детство Христа, память о котором сохраняют египетские святые, дорого поэту, как и детский мир в целом. Образ ребенка – «веселого брата мая» - является одним из центральных в творчестве «отца акмеизма». Именно поэтому Гумилев видит Африку прежде всего «молодым» континентом, к которому приставлен по-детски неопытный ангел.

«Детство человечества», протекавшее в райском саду, неоднократно упоминается в текстах поэта как предшествовавший мировой истории «золотой век». В связи с этим основополагающее значение для интерпретации значения «египетского текста» в творчестве Гумилева приобретает образ каирского сада Эзбекие, которому посвящено одно из лучших ст-ний поэта. В связи с образом сада Эзбекие необходимо дать небольшую историческую справку.

Хедив Измаил, внук правителя Египта Мохаммеда Али, сделал этот необыкновенный по красоте сад центром Каира, точкой, к которой сходились линии разбитых на парижский манер бульваров. Измаил получил образование во Франции и много путешествовал по Европе: ему хотелось, чтобы Каир не уступал современным кварталам Парижа. Хедив разделил Каир на восточный и западный, задумав создать «новый Париж» на Ниле. Центром нового города он намеревался сделать Эзбекие. Этот египетский правитель реставрировал район, прилегающий к Эзбекие, и проложил два бульвара, ведущие к старому городу (Клот-Бей и бульвар Мухаммеда-Али). План Исмаила заключался в том, чтобы создать на западе столицы совершенно новый район, отделенный от старого Каира.

«Именно о саде Эзбекие Гумилев писал Вере Шварсалон из Каира: «Каждый вечер мне кажется, что я или вижу сон или, наоборот, проснулся в своей родине. В Каире близ моего отеля есть сад, устроенный на английский лад, с искусственными горами, гротами, мостами из цельных деревьев. Вечером там почти никого нет, и светит большая бледно-голубая луна» [6, с. 62-64]. Эта цитата становится более понятной, если обратить внимание на то, что Гумилев воспринимал Эзбекие как место паломничества, неразрывно связанное с христианскими святынями.

В этом контексте совершенно иное звучание приобретают строки из «Эзбекие»: «Но этот сад, он был во всем подобен / Священным рощам молодого мира...» [7, т. 3, с. 162]. В этом саду, подобном райскому, есть «пальмы-Марии», величавые платаны – деревья мудрецов-друидов, водопад, похожий на единорога, встающего на дыбы («И вопад белел во мраке точно / Встающий на дыбы единорог») [7, т. 3, с. 162]. Не случайно именно здесь лирический герой «Эзбекие» хочет принять смерть: «О смерти я тогда молился Богу, / И сам ее приблизить быть готов» [7, т. 3, с. 162].

Но насильственная смерть – самоубийство – в чудесном саду произойти не может, и поэтому лирический герой ст-ния дает обет вернуться в Эзбекие через десять лет, чтобы повторить обет и заслужить освобождение. Это желание найти покой в чудесном саду, подобном райскому, близка к просьбе о том, чтобы принять смерть под Священным деревом (сикиморой), прозвучавшей в ст-нии «Вступление» («О тебе, моя Африка»): «Дай скончаться под той сикиморой, / Где с Христом отдыхала Мария» [7, т. 4, с. 12]. Лирический герой ст-ния «Вступление» уверен, что, заснув в земном раю, можно проснуться в небесном – «святых селеньях». Иного исхода в чудесном саду быть не может.

Египетский сад, подобный «священным рощам молодого мира», погружает лирического героя «Эзбеки» в «детство Вселенной», когда человек был братом, а не царем сотворенного Богом тварного мира. «В Африке Гумилеву видится детство человечества, - справедливо заметил О. Ильинский, - Это выражение следует понимать символически. Художественный миф поэту необходим. Не следует видеть в Африке Гумилева отзвуки руссоизма – поэт вовсе не наивен. Он знает, чего хочет. Гумилев обладал сильным чувством природы, в своей Африке он вписывает человека в природную стихию. Он наделяет его первобытной наивностью» [9, с. 393]. Подобная «первобытная наивность» - один из элементов африканского мифа Гумилева. Именно она позволяет соотнести детство Вселенной, протекавшее в райском саду, на заре Творения, и детство Христа, неотделимое от бегства Святого Семейства в Египет и отдыха под Священным деревом. «Неопытный ангел», приставленный Всевышним к Африке, о котором упоминается в ст-нии «Вступление» («О неопытном думают ангеле, / Что приславлен к тебе, безрассудной» [7, т. 4, с. 12]) – это ангел-ребенок, чья детская душа подобна молодости африканского континента.

«Через эту первобытную наивность поэт раскрывает себя самого и чувствует свое братство с этим черным Адамом», - продолжает О. Ильинский. – Он ведь и себя вписывает в африканский пейзаж... (...) Для Африки Гумилева характерны библейские ассоциации» [9, с. 394]. Одна из этих «библейских ассоциаций» - египетские «маршруты» Святого Семейства и неоднократное упоминание об отдыхе Христа и Марии под Священным деревом.

Интересно, что, в отличие от символистов, Гумилев обращает внимание читателей не на Гелиополис как центр солнечного культа, а на расположенные близ Гелиополя христианские святыни. Символистский «египетский текст», напротив, был сосредоточен на Египете языческом и, в частности, на Гелиополе как на священном городе, где находился храм бога солнца Ра. Гумилев вводил в русскую поэзию «другой Египет», причем, важнейшими элементами этого «другого Египта» являются христианские святыни.

Примечания

1. Андреевский В. Египет, Александрия, Каир, его окрестности, Саккара и берега Нила до первых порогов. СПб., 1886. С. 40.
2. Белова Г.А., Шеркова Г.А. Русские в стране пирамид. Путешественники. Ученые. Коллекционеры. М.: Алетейя, 2003. С. 90.
3. Белый А. Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 49.

4. Белькинд Е.Л. Блок и Вячеслав Иванов. Блоковский сборник. П. Тарту, 1972, С. 365–367.

5. Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М., 1994.

6. Бронгулеев В.В. Посредине странствия земного. Документальная повесть о жизни и творчестве Н.С. Гумилева. Годы: 1886-1913. М., 1995, С. 156.

7. Гумилев Н.С. Собрание сочинений в 10 т. М.: Воскресенье, 1999-2007.

8. Записные книжки А.Ахматовой (1958-1966). М.; Torino: Einaudi. 1996. С. 100.

9. Ильинский О. Основные принципы поэзии Н. Гумилева // Записки русской академической группы в США. 1986. №19. С. 393-394.

10. Картавцов Е.Э. По Египту и Палестине. Путевые заметки. СПб., 1896.

11. Лукницкий П.Н. Встречи с Анной Ахматовой. Том I 1924-25 гг. Paris: YMCA-Press., 1991. С. 165.

12. Норов А. Путешествие по Египту и Нубии. В 2-х частях. СПб., 1853. С. 50.

13. Оцуп Н. О Гумилеве и классической поэзии // Цех поэтов. Книга третья. Петроград, 1922. С. 46.

14. Письма Гумилева Вячеславу Иванову и В.К. Шварсалон из абиссинского путешествия. Неизвестные письма Н.С. Гумилева / Публикация Р.Д. Тименчика // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 46. №1. С. 62-64, 68-69.

15. Тураев Б.А. История Древнего Востока. Минск: Харвест, 2004. С. 7.

16. Фламарион К. История неба. М., 1994, С.120.

17. Цех поэтов. Книга третья. Петроград, 1922. С. 11.

УДК 82.09

О. Р. Темиришина
(Нерюнгри)

«Пневматосфера»: принципы построения символистской модели мира

Говоря о модели мира, мы сталкиваемся с методологической трудностью: как определить значение этого словосочетания, ведь понятие «модель мира», как и другие базовые понятия культуры,

является многозначным? Для целей типологического анализа и реконструкции оснований символистской модели мира целесообразно разграничить понятия «модель мира» и «картина мира». Т. В. Цивьян указывает, что модель мира – это своего рода «каркас, арматура, которая далее должна быть заполнена материалом, реалиями и т. п. самого мира», она «может быть описана по принципу языка» и «может быть уподоблена универсальной грамматике». Тогда «переход от ММ <модели мира – О.Т.> к картине мира (или заполнение каркаса) может быть, в свою очередь, уподоблен переходу с парадигматического уровня на синтагматический» [19].

В качестве единиц миромоделирующего уровня выступают те или иные абстрактные *универсалии* (константы, инварианты). Парадигматический набор таких универсалий лежит в основе модели мира. Сами же эти константы могут воплощаться в разных культурно-философских «кодах» и тем самым формировать культурно различные картины мира. Говоря иначе, *при переходе от модели мира к картине мира происходит актуализация абстрактных «потенциальных» универсалий в конкретных культурно-философских системах.*

В качестве сущностных черт модели мира символистского типа, обуславливающих саму типологию символистской поэтики и трансформации символистских традиций в последующем развитии поэзии, можно выделить *универсализм, телеологическую эволюцию и онтологическую асимметрию.* Отметим, что выбор «именования» для каждой мировоззренческой универсалии является в некотором роде условным, поскольку, как мы покажем ниже, каждая из них даже в контексте одной традиции может наделяться рядом имен, что, во-первых, свидетельствует об их смысловой значимости, а во-вторых, подтверждает идею о разграничении модели мира и картины мира. Каждая из этих черт, взятая как константа, принадлежит к уровню модели мира, конкретные же культурно-философские воплощения этих универсалий (гностические, христианские, теософские, оккультные и проч.) соотносятся с уровнем картины мира.

Универсализм. В качестве важнейшей константы символистской модели мира выступает категория универсализма, воплощающаяся в представлении о мире как о «единораздельной цельности». *Бытие как «единораздельная цельность»* рассматривалось символистами сквозь призму разных философских концепций, которые являлись своеобразными смысловыми кодами, позволявшими увидеть один и тот же объект с разных сторон. А. Белый обращается к индуистским понятиям «Авидья – Видья» (значение которых преломляется через теософскую

призму), Вяч. Иванов, следуя за Ницше, вводит оппозицию дионисийского и аполлонического, А. Блок апеллирует к понятиям стихии и культуры.

Тем не менее, на глубинном типологическом уровне во всех этих разноречивых концепциях обнаруживается общее смысловое ядро. Бытие как «единораздельная цельность» предполагает, с одной стороны, внутреннюю разделённость (характерны в этом смысле заглавия некоторых статей Блока, представляющих собой бинарную пару: «Стихия и культура», «Народ и интеллигенция»), а с другой стороны, - диалектическое преодоление этой разделённости. С этой точки зрения все «объяснительные» философские модели Единого на абстрактном типологическом уровне, в сущности, оказываются уравненными. Во-первых, по структурному принципу все эти модели бинарны, они построены на определенных оппозициях, восходящих к той или иной культурно-философской системе (ср.: «Аполлон–Дионис», «Авидья–Видья», «Атман–Брахман» и проч.). Во-вторых, во всех этих моделях возникают одинаковые отношения между элементами бинарной структуры: оппозиции должны быть нейтрализованы, ибо Единое не предполагает разделённости, а значит – бинарности (ср., например, индуистскую концепцию единства «Атмана–Брахмана»).

В конечном счете, эти культурно-философские оппозиции накладываются друг на друга и образуют определенную мировоззренческую парадигматическую систему, связанную с уровнем *модели мира.* При этом эта миромоделирующая система может воплощаться синтагматически в индивидуальной *картине мира* в той или иной бинарной паре, в связи с чем возникает ощущение, что символисты подходят к теме Единого как бы с разных сторон.

Если для объяснения этого феномена использовать поэтические образы, то можно обратиться к фрагменту из оды П. Клоделя, что приводит П. Флоренский, пытаясь символически объяснить органическое развитие творческой мысли, которое выстраивается по законам подобных парадигматических «соответствий»: «Он идет к конечной цели по различным дорогам, сразу со всех сторон: не дойдя до конца по одной, он бросает ее и ведет другую издали и с другой стороны, в том же направлении, так что срединная мысль оказывается как бы заключенной внутри обширного круга радиусов, стремящихся к ней, но не достигающих, что дает мысли читателя то устремление, которым он сам переносится через недосказанное, и единое солнце вдруг вспыхивает в конце всех путей, которые кажутся ослеплённому сознанию уже не дорогами, а лучами

срединного пламени»¹.

В каком-то смысле здесь можно даже говорить о своеобразной мифологической логике, когда, как пишет О. Фрейдберг, «одна мысль повторяет другую, один образ вариантен другому; различие их форм создает кажущееся разнообразие». При этом возникает «несомненная связность целого и семантическое единство всех частей», потому что «все представления выражают известный центральный образ, многообразно, но топически варьируемый» [18, с. 29]. И «единое солнце», бытие как целое, оказывается познаваемым только при наличии принципиальной множественности путей, ведущих к нему, что обусловлено его сложнейшей символической природой.

Такое количество «имен», подобранных к Единому, свидетельствует, во-первых, об исключительной значимости этой категории в символистской эстетике, а во-вторых, о ее символическом осмыслении. Что касается второго пункта, то здесь можно отметить, что А.Ф.Лосев, осмысляя «имманентную сущность вещей» («самое само»), указывает, что познание этой сущности возможно только с помощью символических интерпретаций. Ср.: «Символ есть бытие sui generis <...>. И самое само может быть дано только символически (хотя само по себе оно и не символ, ибо оно вообще не есть что-нибудь)» [11, с. 345].

Фактически сама «символическая» природа Единого задаёт такие многочисленные толкования и принцип символических соответствий, ибо смысл этого глобального символа может выражаться лишь в приближении и «вечном возвращении» («рекуррентности», если использовать не столь поэтический термин). Поэтому феноменологически Единое может быть проявлено не в одном имени, но в целой парадигме имен, и эта парадигма должна быть структурирована с помощью бинарных оппозиций, поскольку Единое «охватывает» и «снимает» противоположности. Возможно, что такое наложение оппозиций и их нейтрализацию А. Белый в «Эмблематике смысла» поэтически назвал «лестница творчеств», когда триадическое бытие на каждом новом уровне воплощается в новых структурах [1, с. 25-90].

В связи с принципом подобной «семантической» дополненности можно вспомнить философскую концепцию П. Флоренского, утверждавшего этот принцип по отношению к любым научным описаниям мира. Вяч. Вс. Иванов замечает, что Флоренский предвосхитил открытие Нильса Бора [5, с. 179]. Нам же кажется, что принцип семантической дополненности мотивируется не столько предвосхищениями

Флоренского в области квантовой механики, сколько самим объектом, символическая природа которого по определению требует множества смысловых кодов.

Все же, несмотря на множественность оппозиций, структурирующих философско-поэтическую символистскую модель мира, в ней можно выделить общее смысловое начало, позволяющее объяснить специфику символистского универсализма и свести все оппозиции в единую систему. Мы полагаем, что в качестве такого ключа выступает оппозиция - *актуальное* и *потенциальное*. В силу своей «универсальности» эта оппозиция связывается с общей символистской моделью мира, в то время как различные ее преломления в разных мировоззренческих координатах коррелируют с уровнем разных индивидуально-авторских картин мира. Возможно, что эта оппозиция имманентна самому типу символистского художественного мышления. Так, А. Ф. Лосев, рассуждая о трагическом мировоззрении Аристотеля, указывает на его символическую природу. При этом символизм Аристотеля связан с тем, что некая «смысловая заданность» сопрягается со всеми потенциальными «возможными вне-смысловыми алогическими осуществлениями» [10, с. 726].

И в самом деле, эта аристотелевская оппозиция латентно присутствует в каждой из разных моделей Единого. Для того чтобы это увидеть, нужно рассматривать противопоставления, структурирующие категорию «единораздельной цельности», с учетом того, какие взаимоотношения возникают между их элементами. Во всех случаях снятие оппозиции происходит за счет актуализации потенциального, в результате чего дионисийское начало, «застывшая», трансформируется в аполлоническое, мировая душа обнаруживается в душе человека. Однако то, что было актуальным, уходит «вглубь» для того, чтобы снова появиться. Так возникает сугубо символистская диалектика скрытых и явных форм.

Корректность выделения этого противопоставления в качестве миромоделирующего подтверждается тем, что оно оказывается важным в ряде богословских трудов, повлиявших на специфику символистского художественного мышления и выразившихся в концепции софийности². София оказывается «средним» членом в этой бинарной философской модели. Это обуславливает ее функцию: *она снимает противопоставление материального и идеального, заключая в себе то и другое*.

¹ Цит. по: [19, с. 15]

² Истоки этой древней философии реконструирует Вяч. Вс. Иванов на материале древневосточных текстов: [4, с. 325-333].

Так, по Вл. Соловьеву, София может представлять как «второй полюс потенциальности, непосредственная возможность бытия, первая материя, природа в Боге» [9, с. 465]. Философ в «Чтениях о Богочеловечестве» подчеркивает эту функцию Софии, которая, будучи посредующим началом, помогает Божеству «осуществиться», актуализироваться. Ср.: «Воспринимая единое божественное начало и связывая этим единством всю множественность существ, мировая душа тем самым дает божественному началу полное действительное осуществление во всём; посредством неё Бог проявляется как живая действующая сила во всём творении, или как Дух Святой» [15, с. 162-163].

С. Н. Булгаков, систематически развернувший учение о Софии, также связывает ее с актуальным и потенциальным бытием. Так, он указывает на то, что «сотворение мира в Начале, т.е. в Софии, или на её основе, приходится поэтому мыслить как обособление ее потенциальности от вечной ее же актуальности <...> Актуализация потенции софийности и составляет содержание этого процесса» [2, с. 195]. Поэтому София является связующим началом множественности мира, трансформирующая ее в Единство и целостность [2, с. 196].

Почему философская оппозиция актуального и потенциального оказывается столь важной? Дело в том, что представления об органической целостности мира с необходимостью требуют отсутствия бинарных моделей. И благодаря этой оппозиции противопоставления могут сниматься: реальное и идеальное не противостоят, но являются полюсами одного неделимого целого, и поэтому в соответствии с аристотелевским принципом энтелехии они просто «переходят» друг в друга.

Таким образом, в первом приближении концепция Единого в символистской модели мира оказывается связанной с претворением потенциального в актуальное, что позволяет диалектически решить проблему единичного и множественного, снять все противопоставления и вернуть миру утраченную целостность.

Телеологическая эволюция. Модель бытия, организованная по принципу «актуальное - потенциальное», по определению не является статичной. Реализация потенциального в актуальном, долженствующая привести к целостности мира, предполагает еще одну миромоделирующую категорию – категорию эволюции. На уровне индивидуальных поэтических картин мира эволюция воплощается в мотиве пути³ (и в сопутствующих ему образах). С точки зрения доминантной миромоде-

³ Об идее пути у А.Блока см. классическую работу Д. Е. Максимова: [15, с. 6-151].

лирующей оппозиции путь мыслится не как прямолинейно-направленный (что в целом характерно для западного понимания прогресса), но как претворение потенциального бытия в актуальное, отсюда главная функция пути – вернуть пространству утраченную целостность.

Поэтому путь в индивидуальных символистских картинах мира предстает не как традиционное «путешествие», но как объединение противоположностей. В этом смысле показательны многие пространственные метафоры Блока – его лирический герой в ранних стихотворениях выполняет «опосредующую» функцию, соединяя земную и небесную сферы (ср., например, «Я шел к блаженству. Путь блестел...», «В бездействии младом, в передрагасветной лени...», «В те дни, когда душа трепещет...» и др.).

В соответствии с философскими установками в символистской модели мира отчетливо вырисовываются два «вида» эволюции и два типа пути: *движение по восходящей* и *движение по нисходящей*. Поэтически эти модели движения воплотил А. Блок. В парадигму так понимаемого пути вписываются мотивы восхождения его лирического героя и мотивы падающей звезды (Незнакомки – Софии – Вечной Женственности).

Все эти пространственные метафоры могут иметь древнейшее философское обоснование, которое, несомненно, оказывается значимым для символизма, - гностицизм. Как и любое онтологическое учение, претендующее на универсальность, гностицизм предлагает и свое учение о пространстве. Пространство в гностицизме состоит из ряда эонов, которые объединяются в целостность, благодаря разным «опосредующим» категориям: Логос, Христос, София. На абстрактном уровне модели мира эти категории функционально восходят к «третьему» элементу, элементу-медиатору, объединяющему две сферы пространства. Поэтому сама тернарная пространственная модель предполагает эволюцию и динамику, которая и осуществляется по двум указанным выше спациональным схемам (восхождения и нисхождения). Ср.: «Живой Иисус ответил и сказал: «Это Слово, бывшее в Небесах прежде, чем начала быть земля - то есть то, что зовется миром сим - вы же, познавая Слово мое, опустите Небеса, а оно поселится в вас. Небеса же эти суть Невидимое Слово Отца, но когда вы познаете всё это, вы опустите Небеса. Что же касается подъёма земли в Небеса, то я покажу вам, что это такое, чтобы вы знали это. Отправить землю на небо означает, что слышащий слово гнозиса перестал пользоваться пониманием земного человека, но сделался Небесным Человеком. Его Понимающий (Разум) перестал быть земным, но стал небесным» [14].

Подобные идеи находим у Вл. Соловьева. Так, А. П. Козырев

отмечает, что «видеть современное человечество софиологически означает для Соловьева не только возвышать его до состояния божественного единства (чем, собственно, он и занимался, разрабатывая теократическую утопию), но и низводить Софию до расчленённого мира, заставляя её страдать вместе с ним. София - это как бы мостик между небом и землей, движение по которому осуществляется в обоих направлениях» [8].

К этим же миромоделирующим пространственным схемам обращается и Вяч. Иванов, воплощая их в иных философских кодах. Так, с помощью метафор восхождения и нисхождения Вяч. Иванов выявляет закономерности творческого процесса. Однако его учение о творчестве из-за сильного пространственного элемента в нём присутствующего в своей глубине неожиданно оказывается онтологическим. Это связано с теургической концепцией, в соответствии с которой процесс творчества понимается как пересотворение мира, а художник оказывается тем, кто возвращает реальности её целостность. Ср.: «в деле создания художественного произведения художник нисходит из сфер, куда он проникает восхождением, как духовный человек; отчего можно сказать, что много есть восходящих, но мало умеющих нисходить, т.е. истинных художников» [7, с. 629-630].

В конечном счете, Иванов рисует величественную картину реальности, насквозь пронизанную такого рода динамическими тенденциями: «Брать и давать — в обмене этих двух энергий состоит жизнь. В духовной жизни и деятельности им соответствуют — восхождение и нисхождение» [7, с. 633].

В рамках индивидуальных картин мира эти две пространственные модели пути могли получать разные «имена» в зависимости от той или иной культурно-философской традиции, куда они были спроецированы. В частности, отзвуки мотивов восходящего и нисходящего пути отчетливо слышны в учении Вяч. Иванова об Аполлоне и Дионисе (которое он развивал с опорой на философию Ницше). Дионисийское начало связывается с нисхождением в смерть и саморазрушением, в то время как аполлоническое начало коррелирует с ясностью и законченностью.

Эти категории могут прочитываться Ивановым и в иной смысловой перспективе. Применительно к творчеству аполлоническое начало соотносится с совершенством формы, а дионисийское начало — с «музыкальным», «неоформленным» духом. Ср.: «Вглядимся ближе в процесс возникновения из эротического восторга мистической эпифании, из этой эпифании — духовного зачатия, сопровождающегося ясным затишьем обогащенной, очастливленной души, из этого затишья — нового музыкального волнения влекущего дух к рождению новой

формы воплощения, из этого музыкального волнения — поэтической мечты, в которой воспоминания только материал для созерцания аполлинийского образа, долженствующего отразиться в слове стройным телом ритмического создания, — пока, наконец, из желания, зажженного созерцанием этого аполлинийского образа, не возникнет словесная плоть сонета» [7, с. 630].

Исходя из такой концепции, мы можем предположить, что категории аполлонического и дионисийского могут быть соотнесены с традиционными категориями формы и содержания. Если вернуться к оппозиции актуальное и потенциальное, которая обуславливает специфику семантических отношений между двумя бинарно противопоставленными элементами, то можно сказать, что форма и содержание соотносятся между собой по аристотелевскому принципу. Таким образом, эти два «школьных» термина понимаются совершенно в ином аспекте — *форма и содержание становятся динамичными (содержание — восхождение — потенциальное — Дионис; форма — нисхождение — актуальное — Аполлон)*. Все это обуславливает динамическое и нераздельное взаимодействие формы и содержания в рамках одной смысловой структуры, и именно это динамическое взаимодействие приводит к появлению «плоти сонета», то есть к созданию художественного произведения.

П. Флоренский предлагает такую же, «символическую», модель творчества в работе «Иконостас». Характерно, что П. Флоренский использует те же самые пространственные метафоры, к которым обращался и Вяч. Иванов, что еще раз свидетельствует о том, что речь действительно идет об одной из символистских универсалий, связанной с общесимволистской моделью мира⁴. Ср.: «Так, в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольный. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольнее, ее духовное стяжание облекается в символические образы — те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение. Ибо художество есть оплотневшее сновидение» [16, с. 18].

Интересно проследить, как эта концепция неожиданно реализуется в XX веке, например, в эстетике С. Эйзенштейна, где

⁴ Факт взаимовлияний, которые, несомненно, имели место, этой мысли не противоречит, ибо такие взаимовлияния возможны только на базе общего мировоззрения.

категории восхождения и нисхождения заменялись категориями прогресса и регресса⁵. Вяч. Вс. Иванов, анализируя монографию Эйзенштейна «Grundproblem», замечает, что для Эйзенштейна «без тенденции к регрессу в искусстве нет формы, как без тенденции к прогрессу – нет содержания». При этом, как утверждает Эйзенштейн, «процесс «переложения идеи» в последовательность «живых образов», по существу, состоит в том, чтобы тезу содержания «перевести» с языка логики на язык чувственного мышления. Единство обоих в законченном художественном произведении определяет собою диалектику художественного образа», то есть обуславливает создание произведения как некой целостной образной структуры, которая понимается как результат динамического взаимодействия двух разнонаправленных векторов [20, с. 238].

Здесь мы сталкиваемся с крайне интересными механизмами культурной памяти и традиции, когда *базовая миромоделирующая пространственная схема, попадая в новый культурный контекст, начинает выражаться в иной картине мира и, как следствие, - в иной символической системе*. Естественно, что Эйзенштейн, обращаясь к категориям регресса и прогресса, трактует их отнюдь не в гностическом духе (как Вяч. Иванов), он заимствует только основную пространственную схему и воплощает ее в новой культурно-философской модели. Так, эту оппозицию он сводит к фрейдистскому противопоставлению чувственного и логического типов познания.

Таким образом, если рассматривать категории эволюции и пути в широком контексте модели мира, то мы увидим, что они вписываются в общую модель символистского пространства. Эволюция, понимаемая как актуализация потенциального, оказывается «третьим» необходимым элементом, который является главным условием единства мира. Проекция же эстетики на онтологию (обусловленная теургическими исканиями символистов) приводит к тому, что пространственные категории обретают расширительный смысл. Так, эти пространственные модели используются не только для описания становления мира, но и для описания рождения творческого произведения.

Онтологическая асимметрия. Итак, категория эволюции связана с обретением миром своей утраченной целостности, с чаемым

⁵ Отметим, что Вяч. Вс. Иванов указывает на некоторые соответствия между работами С.Эйзенштейна и П.Флоренского, что опять же может свидетельствовать о символическом коде, которым пользовался Эйзенштейн, тем более, что само обращение Эйзенштейна к мифологической архаике с необходимостью этот символический код предполагает. См.: [6, с. 310], [3, с. 86].

синтезом, где бинарность тезы и антитезы будет нейтрализована. Однако биографические и исторические факторы указывали на невозможность такого синтеза. На уровне модели мира это обозначало исчезновение элемента, выполняющего опосредующую функцию (пути, Софии, Логоса). Тернарная модель мира превращалась в бинарную, поэтому «логика эволюции» подменялась «логикой взрыва»⁶.

Соединение противоположностей принципиально невозможно, вечное возвращение оказывается дурной бесконечностью (ср. хрестоматийное «и повторится все, как встарь...»), оппозиции превращаются в антиномии – все это приводит к эсхатологическому мироощущению и трагизму. Используя слова Вяч.Иванова, можно утверждать, что символисты задержались в «области антитезы», что обусловило элементы романтического мироощущения. Разрушение целостного смыслового единства мира, характерного для религиозно-теургического мышления, приводит к распаду пространства (ср., например, специфику пространства в «городских» стихах Блока или же в «Пепле» у Белого).

Возникает вопрос: почему происходит разрушение этой гармоничной модели бытия? Можно выделить два совпавших фактора: внешний (исторический) и внутренний (смысловой). Исторический фактор связан с общей социально-исторической нестабильностью (революция в символистской семиотической системе была означена как событие, предвещающее мировую катастрофу). Смысловой же фактор соотносится с логикой самого символа. Остановимся на этом подробнее.

Онтологическая асимметрия между разными уровнями бытия приводит не только к динамической подвижности, но также и к аксиологическому несоответствию «сверхсмысла», который должен быть выражен, и вариантов, с помощью которых он выражается.

Отсюда проистекает множество сугубо символистских мотивов и образов, в частности мотив «невыразимости». В системно-семиотическом ключе он может быть прочитан как результат несоответствия, возникающего между инвариантом и вариантами. На мировоззренческом уровне у младосимволистов это выражается в трагическом мотиве невозможности теургии, то есть невозможности адекватно и полно воплотить идеал в рамках земной действительности.

Другой мотив, связанный с подобной «логикой символа», -

⁶ Подробнее о дуальных моделях культуры см. работу Ю. М. Лотмана: [14, с. 88-116].

это мотив демонической подмены, который также может быть объяснен в контексте «символической структуры». Изначально в рамках концепции «положительного всеединства» мыслилось гармоничное сочетание множественности в Едином. Если использовать семиотическую терминологию, то можно сказать, что предполагалось, что инвариант мог быть корректно представлен в ряде вариантов. Однако распад гармоничной картины мира привел к смысловому распаду структуры символа. Инвариант (абсолютное «сверхзначение») заменяется рядом вариантов, которые не приближают к этому абсолютному смыслу, но отдают от него. Метафизическая целостность, в рамках которой предполагалось сочетать единое и множественное, оказывается земной «раздробленностью», которая приводит к появлению мотивов двойничества и демонической подмены. Вечная Женственность является в разных ликах, каждый из которых оказывается «не тем». Следовательно, инвариантное сверхзначение, воплощаясь (материализуясь) в мотивно-образных рядах, искажается, и символ теряет свою жизнотворческую функцию.

Таким образом, изначальная антиномичность символа, проецирующаяся на антиномичность бытия, обуславливает не только его семантическую подвижность и целостность, но также и (при невозможности снять оппозиции) – мотивы смыслового распада, которые на семантическом уровне представляют собой отражение экзистенциального диссонанса.

Характерно, что А. Ф. Лосев истоки трагического мировоззрения Аристотеля усматривает именно в символической структуре его онтологических представлений, связанных с воплощением Единого, которое оборачивается его «раздробленностью». Ср.: «Трагедия возникает тогда, когда это вечный и самодовлеющий все-блаженный Ум начинает отдаваться во власть инобытия и, определяясь материально, становится из вечного временным, из самодовлеющего – подчиненным необходимости и из все-блаженного – страдающим и скорбным» [10, 733].

Поэтому, кажется, что революция стала лишь поводом к тому, чтобы сработала логика символа, образования изначально амбивалентного и противоречивого, заключающего в себе семантические противоположности. Но дело даже не в том, что соединение неба (сферы идеального смысла) и земли (сферы материи) оказывается невозможным. Дело в том, что дух, который «нисходит» на землю, в условиях материальной реальности подвергается онтологическим «изменениям». Желанная связь между небом и землей – возникает, но оказывается предельно «инверсированной», теургическая утопия,

помещенная в координаты материального мира, оборачивается антиутопией, а зло предстает не как отсутствие добра, а как его искажение.

Литература:

1. *Белый А.* Эмблематика смысла // *Белый А.* Символизм как миропонимание. – М., 1994. С. 25-90.
2. *Булгаков С.Н.* Свет не večерний. – М., 1994.
3. *Иванов Вяч. Вс.* Категория «видимого» и «невидимого» в тексте: еще раз о восточно-фольклорных параллелях к гоголевскому «Вию» // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т.2. – М., 2000. С. 78 - 105.
4. *Иванов Вяч. Вс.* Новые данные о предыстории мудрости в древневосточных текстах // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4. – М., 2007. С. 325-333.
5. *Иванов Вяч. Вс.* Очерки по предыстории и истории семиотики // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т.1. – М., 1999. С. 605-793.
6. *Иванов Вяч. Вс.* Эстетика Эйзенштейна // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. – М., 1998. С. 143-371.
7. *Иванов Вяч.* О границах искусства // Собр. соч. в 4 т. Т.2. – Брюссель, 1974. С. 627-652.
8. *Козырев А.П.* Парадоксы незавершенного трактата. К публикации французской рукописи Владимира Соловьева «София» // <http://www.anthropology.ru/paradoxy.htm>
9. *Козырев А.П.* Софиология // *Русская философия. Словарь.* – М., 1999. С. 465–469.
10. *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. – М., 1993.
11. *Лосев А. Ф.* Самое само // *Миф. Число. Сущность.* – М., 1994. С. 345.
12. *Лотман Ю.М.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до XVIII века) // *Лотман Ю.М.* История и типология русской культуры. – СПб., 2002. С. 88-116.
13. *Максимов Д.Е.* Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Блока. – Л., 1981. С. 6–151.
14. Первая книга Иеу // <http://apokrif.fullweb.ru/gnost/kniga-ieu1.shtml>
15. *Соловьев Вл.* Чтения о богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из «Трех разговоров...»: Краткая повесть об

Антихристе. – СПб., 1994.

16. *Флоренский П.* Иконостас. Избранные труды по искусству. – СПб., 1993.

17. *Флоренский П.* У водоразделов мысли. – М., 1990.

18. *Фрейдберг О.* Миф и литература древности. – М., 1998.

19. *Цивьян Т.В.* Модель мира и ее роль в создании (аван)текста // <http://www.ruthenia.ru/folklore/tcivian2.htm>

20. *Эйзенштейн С.М.* Чет–нечет // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М., 1988, С. 234-278.

АХМАТОВА И КРЫМ



УДК :821.161

В. К. Катина
(Евпатория)

От редакции: Прошло десять лет, как в Крыму в 1999 году впервые состоялись I Крымские международные Ахматовские чтения. Они и назывались «Ахматова и Крым». Было немало заявок, но приехало совсем не много реальных участников. Однако дело происходило в Евпатории, и евпаторийские краеведы участвовали активно. Тогда Вадим Алексеевич Черных привёз первый выпуск своей «Летописи», зажёл всех энтузиазмом, и участники ахматовской секции под его предводительством пошли по улицам города разыскивать дом, где могла жить юная Аня Горенко. Прошло около года, и Вера Константиновна Катина неопровержимо доказала, что дом у Пасхалиди был только один, и нашла его точный адрес. Вскоре на доме была открыта памятная доска. Результаты её разысканий были опубликованы в первом выпуске Ахматовского сборника, увидевшего свет в 2001 году. Вера Константиновна продолжала работу в архивах, была активной участницей ахматовских конференций. Она не желала, чтобы её находки стали лёгкой добычей недобросовестных верхоглядов. Публикуем полный текст письма, отправленного Верой Константиновной Катиной в газету «Крымские известия» и напечатанного в №125 10 июня 2004 года. Уже пять лет прошло с его публикации, четыре года нет с нами Веры Константиновны. Но письмо представляет не только полемический интерес.

Судьба Анания Пасхалиди

Главному редактору
газеты «Крымские известия»
Господину Лоевскому А.В.

Уважаемый господин Редактор!

В субботнем выпуске Вашей газеты от 22-го мая этого года под рубрикой «Вы просили ответить» была напечатана заметка «Живу

в Евпатории, в доме Пасхалиди». Эта заметка, очевидно, должна была служить ответом на запрос читательницы Елены Пасхалиди, не является ли она дальней родственницей купца Анания Савельевича Пасхалиди, в евпаторийском доме которого в 1905-1906 гг. жила семья Анны Ахматовой (Горенко). Автор этой заметки С. Кирьянова со ссылкой на два издания, краткий биографический справочник «Греки в истории Крыма» под редакцией В. Харабуги и Г. Гржибовской (Симферополь, 2000) и научный сборник «Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество» (Симферополь, 2001), сообщила, что ей удалось обнаружить. Причем сам ответ предстал в виде длинной цитаты, содержащей сначала сведения, почерпнутые ею из биографического справочника, к которым она, без всяких знаков препинания и ссылок на автора, добавила фрагменты моей статьи из научного сборника (стр. 42-45) под тем же названием.

Я вовсе не использовала слова самой Анны Андреевны: она их не писала. В конце своей странной цитаты г-жа С. Кирьянова решила пофантазировать, что купец-де домом уже не владел, когда в нем жила семья Горенко. Полагаю, что сотрудник столь уважаемой газеты всегда должен помнить, что существует Закон об интеллектуальной собственности, и нарушать его не следует. Когда же речь идет о важных исторических и биографических сведениях, то и фантазировать опасно – можно оконфузиться. Должна также заметить, что и опубликованные в биографическом справочнике сведения об А. С. Пасхалиди (они там даны со ссылкой на статью «Евпаторийская мужская гимназия», опубликованную в 1-м номере журнала «Берега Тавриды» за 1995 г.) верны только по двум позициям: он действительно был подрядчиком строительства Свято-Николаевского собора и здания мужской прогимназии.

А вот к строительству греческой церкви не имел никакого отношения – просто не мог иметь, т.к. в живых его уже не было. Однако из публикации в публикацию кочует эта ошибка, непонятно откуда взявшаяся, и этому пора положить конец. Трагическая судьба Анания Пасхалиди должна быть известна без фантазий горе-краеведов, тем более, что его имя навсегда связано с именем Анны Ахматовой.

Он родился в 1866 г. Дата его рождения подтверждается записью в метрической книге евпаторийского Свято-Николаевского собора за июль 1907 г., где указано, что он прожил 41 год. Он был севастопольским купцом II гильдии (настоящее имя Аннаний-Савва Паскал-оглу); вел торговые дела с Грецией, но известен стал именно в Евпатории. Основным его занятием было устройство шоссе и замощение улиц. В 1902-1903 гг. он мостил ул. Дачную, в 1905 – Базарную, Раздельную, Караимскую и подъездные улицы к евпаторийскому порту. Финанси-

ровались такие работы по распоряжению Главного управления торгового мореплавания, где служил в это время отец Анны Ахматовой – Андрей Антонович Горенко. Комитет по торговым делам (его представителем в городе был начальник порта) давал разрешение городским управам производить замощение улиц, оговаривая себестоимость данных работ. После чего городская управа объявляла торги на отдачу подряда.

В июне 1905 года в Петербурге встретились двое старых друзей: Андрей Антонович Горенко и исполняющий обязанности начальника Евпаторийского порта Николай Иванович Иванов. Именно эта встреча и послужила причиной приезда семьи Горенко в Евпаторию. Дети болели, особенно волновало отца здоровье и будущее старшего сына – Андрея, который должен был заканчивать гимназию. Забегая вперед, скажу: в 1906 году Андрей Горенко был единственным выпускником евпаторийской мужской гимназии, окончившим её с золотой медалью. Климатические условия Евпатории наилучшим образом подходили детям Горенко. С апреля того же года находилась в Евпатории и старшая сестра А. Ахматовой Инна, заболевшая туберкулезом, но она уже была замужем и носила фамилию фон-Штейн. Из Петербурга Н. И. Иванов написал письмо директору евпаторийской гимназии А. Г. Богдановичу с просьбой принять в нее детей его друга. Квартиру наняли у А. С. Пасхалиди, который был хорошо известен и родственникам А. А. Горенко: его дом №55 стоял в Севастополе на той же Екатерининской улице, что и дом тетки Анны Ахматовой – Марии Антоновны Горенко.

В конце июля 1905 г. мать Ахматовой – Инна Эразмовна Горенко вместе с четырьмя детьми приедет в этот «на въезде в город последний дом», где им предстоит прожить очень насыщенный тяжелыми событиями год. В доме Пасхалиди было четыре комнаты, две из которых окнами выходили на ул. Дачную. Плата была умеренной: 330 руб. в год. Неподалёку располагались обе гимназии, мужская и женская, в которых будут учиться все дети, кроме Анны. Для самого владельца дома это время тоже было не из легких: он вел длительную судебную тяжбу с отцом своей жены, Марии Панайотовны Хвощинской-Пасхалиди. Дело приняло скандальный оборот: Ананий Савельевич уличил свою жену в любовной связи с судьёй евпаторийского уезда Николаем Семеновичем Казицыным и поступил, надо полагать, как всякий оскорбленный муж. Теперь уже Мария Пасхалиди подала в суд на него и его брата Николая Пасхалиди, обвинив их в нанесении ей побоев. 20-го сентября дело рассматривалось в евпаторийском суде, вел заседание все тот же Н. С. Казицын. Возмущенный А. Пасхалиди заявил отвод составу суда, однако судебное заседание продолжалось, и Казицын вынес решение: отобрать у

Пасхалиди вид на жительство, что лишило бы того возможности выезжать за границу и вести торговые дела. Присутствовавший в судебном заседании полковник Казначеев, занимавший должность городского воинского начальника (сегодня бы его назвали начальником гарнизона), потребовал для Пасхалиди еще более сурового наказания: два месяца содержания в тюрьме. Интересная деталь: Казначеев незадолго до этого возглавлял городской комитет по строительству Свято-Николаевского собора и в свое время производил расчет с подрядчиком А. Пасхалиди. Французы любят говорить: ищите женщину. В нашей трагической истории была мадам и были деньги. 21-го сентября в дом к Пасхалиди в 11 часов утра явился пристав К. М. Михайли с жандармами (зафиксировано в протоколе), чтобы исполнить решение суда. Инна Эразмовна и Анна (другие дети были в это время в гимназии) стали свидетелями весьма неприятной сцены. Пасхалиди возмущался и кричал, что он не признает решение судьи, который состоит в близких отношениях с его женой, что его вид на жительство находится в его доме в Севастополе, куда он и уехал в тот же вечер. Оттуда он направил жалобу на превышение власти судьей Казицыным, однако Таврическое губернское присутствие оставило ее без внимания, и дело оказалось на рассмотрении уже в Одесской судебной Палате. Хозяин вернется в свой дом в Евпатории только 19-го июня 1906 г., когда семья Анны Ахматовой уже его покинет. А 24-го июля 1907 г. Ананий Савельевич Пасхалиди был убит. Его отпели в том же Свято-Николаевском соборе, который он построил, два дьякона: Константин и Митрофан Серафимовы. Он похоронен на евпаторийском кладбище, где обряд совершал запасной священник собора Николай Мураневич. 27-го ноября то же года наследникам А. С. Пасхалиди (имена их не указаны) было выдано свидетельство о его смерти, а 28-го мая 1908 г. дом перешел в их владение.

Летом 1907 г. Анна Ахматова после окончания гимназии в Киеве приедет в Севастополь, где и узнает о трагической гибели хозяина того дома в Евпатории, где провела она «больничные молитвенные дни». Пройдет 15 лет, и появятся строки, навеянные евпаторийской трагедией:

«За озером луна остановилась
И кажется отворенным окном
В притихший, ярко освещенный дом,
Где что-то нехорошее случилось.
Хозяина ли мертвым привезли,
Хозяйка ли с любовником сбежала...»

Что же все-таки построил А.С. Пасхалиди в Евпатории? Только

два объекта, о которых я сказала выше. В 1899 г. он проиграл подрядчику Попандопулу торги на строительство здания городской управы. А в 1900 году в России был введен новый строительный Устав, и построить православный собор можно было на основании статьи 113 этого Устава, выполнив определенную бюрократическую процедуру. Таврическая Духовная консистория (ТДК) должна была обратиться с ходатайством о постройке церкви в Таврическое губернское правление (ТГП), где его должны были рассмотреть в строительном отделе, в штате которого имелаась должность епархиального архитектора. 17-го апреля 1907 г. прошение о строительстве греческой церкви в Евпатории, подписанное протоиреем В. Ниссовским, было направлено в строительный отдел ТГП, где его рассмотрели и одобрили инженер Садовский и епархиальный архитектор Ларионов. 17-го июля 1907 г. решением № 6372 проект греческой церкви был утвержден ТГП и возвращен с сопроводительной резолюцией в ТДК. Спустя неделю А.С. Пасхалиди не стало. Решение о строительстве церкви будет принято городской Думой в декабре 1908 г., после чего и будут объявлены торги на отдачу строительного подряда.

В заключение хочу заметить, что выдвигать научные версии, проводить генеалогические исследования можно только по документам, с которыми надо уметь работать. А справочники, путеводители и газетные публикации – источники информации очень ненадежные, что наглядно показал этот случай, который я готова считать досадным недоразумением при условии, что мое обращение к Вам будет напечатано в полном объеме в ближайшем выпуске Вашей газеты.

С уважением

(Вера Константиновна Катина)

97416, г. Евпатория, ул. Пушкина, д. 4, кв. 9.

УДК 821.161

Л. Л. Никифорова
(Евпатория)

Сведения о семье Горенко в Крымском Государственном архиве

Автор этого материала с 1987 по 2000 гг. была директором Евпаторийской гимназии им. И. Сельвинского, одной из старейших школ Крыма и Украины. Ее здание внесено в реестр памятников архитектуры. У этой школы более чем 100-летняя история.

В свое время здесь учились известные советские писатели И. Сельвинский и Б. Балтер, бывал в ее стенах и В. Маяковский. Существовала давняя легенда, что и юная Анна Ахматова могла учиться здесь, когда её семья проживала в Евпатории.

Поэтому по заданию администрации гимназии им. И. Сельвинского сотрудник Евпаторийского краеведческого музея Н. В. Павленкова в 1996 г. проводила архивные изыскания в Государственном Архиве Крыма. В частности, она работала с отчетами за 1905-1906 учебный год и «Списком лиц женской гимназии, сдававших экстерном экзамены за VII класс».

Имя Анны Горенко в тех документах обнаружено не было. Из воспоминаний Ахматовой известно, что предпоследний курс гимназии, т. е. 7 класс, «проходила дома». А в 1906 году она экзаменовалась за 7 класс не в Евпатории, а в Фундуклеевской гимназии г. Киева, где проживала у тетки А. Э. Вакар [1].

Но тогда же было обнаружено, что во 2 класс Евпаторийской женской гимназии в августе 1905 года по документам Царскосельской Мариинской женской гимназии была принята Ия Горенко, православная, дочь дворянина, 27 января 1894 года рождения.

Позже, в 1999 году, в документах ГААРКа нашлись подтверждения обучения в VIII классе мужской гимназии Андрея Горенко, старшего брата Анны Андреевны. Есть он в общем списке наличного состава гимназии, и за его обучение, согласно квитанции № 197 от 9 сентября 1905 года, было внесено 25 рублей. Столько же - 14 февраля 1906 года (квитанция № 60). Есть такой ученик в «Ведомости о числе уроков, пропущенных учениками VIII класса Евпаторийской гимназии в течение второй половины 1905 года», где зафиксировано, что Горенко Андрей пропустил по болезни 36 уроков, что составляет 11,6% от общего числа 320 [5].

Как утверждала в одной из публикаций краевед В. К. Катина, «в 1906 г. Андрей Горенко был единственным выпускником Евпаторийской мужской гимназии, окончившим её с золотой медалью» [3]. В газетных публикациях последнего времени утверждается, что здесь же учился и младший брат Ахматовой Виктор Горенко, 1896 года рождения. В Государственном архиве АРК в фондах мужской гимназии г. Евпатории за 1905-1906 годы такого свидетельства не обнаружено ни в 1999 году, ни во время повторных поисков в 2009 году. Будучи младше сестры Ии на два года, безусловно, Виктор мог быть учеником подготовительного класса. Но если в одном только архивном деле имя Андрея Горенко встречается трижды, то Виктора нет ни в классных

списках, ни в алфавитных [6].

Нет такого ученика и в годовом журнале на 1905-1906 учебный год Евпаторийского городского училища, располагавшегося недалеко от мужской и женской гимназий [7].

Ахматовед из Винницы Г. Н. Смолякова в феврале 2000 г. писала автору, что В. А. Черных нашел в «Евпаторийском списке жителей» брата отца Анны Ахматовой. Г. Н. Смолякова писала, что он работал преподавателем «реального» училища. Позже эта же информация (со ссылкой на тот же источник) повторилась в статье евпаторийского краеведа В. А. Мешкова: «Согласно частному сообщению В. А. Черных, родственниками могли быть Владимир Антонович Горенко, брат отца Ахматовой, и его семья» [4].

Архивные разыскания подтверждают эти предположения В. А. Черных. В архивных документах 80-х гг. XIX века по ведомству народного просвещения Таврической губернии действительно содержатся сведения об учителе математики (в другой формулировке – «арифметики») титулярном советнике Владимире Антоновиче Горенко, 1858 года рождения, православного исповедания. Самый первый обнаруженный о нем документ датирован 18 ноября 1880 года. Это «Дополнительный формулярный список о службе чиновников Евпаторийского уездного училища, о переменах, случившихся в их службе», где в VII графе читаем: учитель математики Владимир Горенко «получил (...) жалованье по распоряжению Господина Попечителя Одесского учебного округа от 30 ноября 1879 года за № 10382». Из XV графы о семейном положении следует, что он женат на Надежде Дмитриевне Корсик, детей не имеет. Графа «звание» не заполнена [8].

В «Отчётах Евпаторийского уездного училища» есть список, подготовленный для «Адрес-календаря на 1888 год», в котором зафиксировано: «учитель математики коллежский секретарь Владимир Антонович Горенко, содержание 355 рублей, в службе ведомства с 21 сентября 1879 года, в настоящем чине с 3 октября 1885 года, в настоящей должности и класс оной с 21 сентября 1879 года, 12 класс. Награждений нет» [9].

В первом полугодии 1888 года В. Горенко как лицо, «состоящее на государственной службе и имеющее право быть присяжным заседателем», исполнял обязанности присяжного заседателя в Симферопольском окружном суде. Именно это было причиной того, что он по необходимости пропускал свои уроки [10].

Во втором полугодии этого же года в Евпаторийском уездном училище было пропущено 166 уроков математики в «связи с перемещением в другое ведомство» работавшего ранее учителя. Тщательно

проанализированные документы указывают, что место учителя В. А. Горенко занимал здесь включительно по сентябрь 1888 года. Квартирное содержание за «сентябрьскую треть» он получал, но в «Требовательной ведомости содержания штатного смотрителя и преподавателей» в графе «учитель математики» с октября по декабрь стоит либо прочерк, либо «вакансия» [11].

В «Списке лиц, служащих в учебных заведениях Крымского района Таврической губернии», составленном 8 ноября 1888 года к № 1157, подписанном инспектором Д. И. Писаревским, в Евпаторийском уездном училище заявлена вакансия учителя математики [12].

По-видимому, Владимир Горенко вообще выбыл из состава учителей этого района Крыма.

Интересно, что все исходящие из Евпаторийского уездного училища документы этого периода подписаны штатным смотрителем Владимиром Андреевичем Штейном, 1842(3) года рождения, коллежским асессором, награжденным орденами Св. Анны III степени, Св. Станислава II и III степени, по «требовательной ведомости» учителем русского языка. [13]

Примечательно, что до сегодняшнего дня здания бывших мужской и женской гимназий, где учились Ия и Андрей Горенко, используются по своему прямому назначению. Сохранилось также здание Евпаторийского уездного училища, где служил учителем математики В. А. Горенко. Оно арендовалось училищем у домовладельца В. А. Бендебери. Сегодня в этом здании располагается Евпаторийский факультет Крымского гуманитарного университета, т.е. оно по-прежнему используется по назначению.

Авторы книги «Евпатория. Древний мир. Средние века. Новое время» справедливо заявляют: «Перед нами открывается уникальный по своей значимости и, может быть, единственный в Крыму, сохранившийся почти без изменений заповедный уголок Таврической губернии начала XX в. - времени, которое имеет исключительное историко-культурное значение» [2].

Несомненно и то, что мемориальная ценность этого района современной Евпатории (здания гимназий, домовладений В. А. Бендебери и А. С. Пасхалиди) умножается благодаря причастности к нему имени А. А. Ахматовой.

Примечания:

1. В. Черных. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч.1. 1889-1917. М.: Эдиторил. УРСС. 1996. С.24.

2. В.А.Кутайсов, М.В. Кутайсова. Евпатория. Древний мир. Средние века. Новое время. Киев: Стилос, 2007. С. 197.

3. Вера Катина. Судьба Анания Пасхалиди. Крымские известия, № 125(3111), 10 июля 2004 г.

4. В.Мешков. Анна Ахматова, броненосец «Потемкин» и Евпатория. Евпаторийская здравница, № 74, 17 апреля 2008 г.

5. ГААРК ф.546, оп.1, д.71, л. 70.

6. Там же. Ф. 546, оп.1, д. 51, л. 28, 30, 48.

7. Там же. Ф. 731, оп. 1, д. 19.

8. Там же. Ф. 100, оп. 1, д. 1828, л. 169, 182.

9. Там же. Ф. 740, оп. 1, д. 146, л. 5.

10. Там же. Ф.100, оп.1, д. 2005, л. 106.

11. Там же. Ф. 740, оп. 1, д. 152, л. 1-15.

12. Там же. Ф. 100, оп. 1, д. 1828, л. 156.

13. Там же. Ф.100, оп. 1, д.1828, л. 168-182; ф. 740, оп.1, д. 129, л. 28

УДК 821.161

В. Ф. Державина

(Севастополь)

Улица детства Ани Горенко

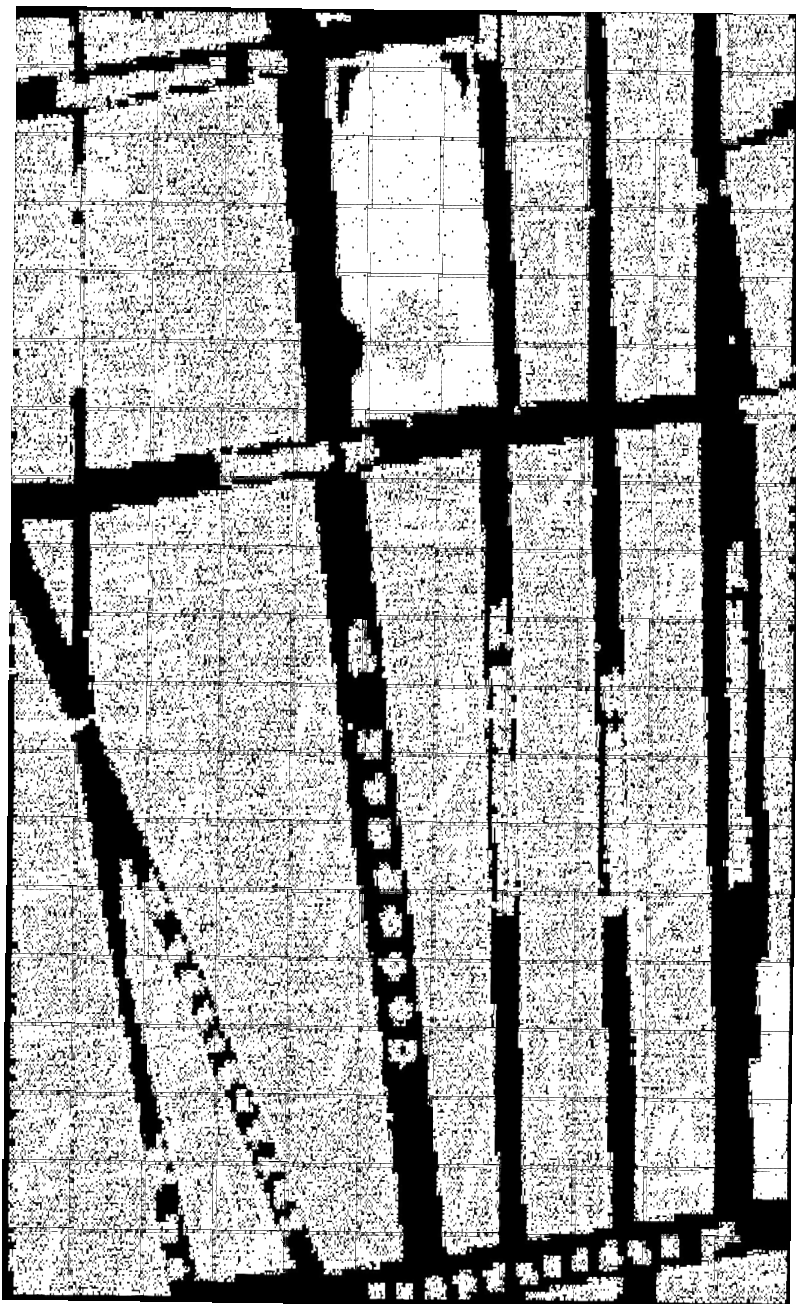
Строка из записной книжки А. Ахматовой *«Севастополь. Соборная, д<ом> Семёнова, одна зима (хожу в школу)»*.

«Память обострилась невероятно. Прошлое обступило меня и требует чего-то. Чего? Милые тени отдалённого прошлого почти говорят со мной. Может быть, это для них последний случай, когда блаженство, которое люди зовут забвением, может миновать их. Откуда-то выплывают слова, сказанные полвека назад и о которых я все пятьдесят лет ни разу не вспоминала», – писала Ахматова.

Пройдемся и мы по улице детства Ани Горенко – Соборной, ныне улице Суворова, к дому Семёнова.

Улица Соборная располагалась на городском холме, сева­стопольцы говорили «на горке». Своё название она получила от Адмиралтейского собора св. Владимира, в котором были захоронены адмиралы – защитники Севастополя в Крымскую войну Нахимов, Корнилов, Истомин и Лазарев.

Пройдя портик, мы попадаем в небольшой внутренний дворик.



248

Дом двухэтажный, стоит буквой «Г». Интересна его история. Первым владельцем был отставной офицер, богатый подрядчик Волохов. Дом за долгие годы не раз перестраивался, но его фасад остался прежним. Это образец стиля ампир: 5 окон (обязательно нечётное число), над окнами второго этажа карниз, вход в виде портика из дорических пилястр с треугольным фронтоном. На второй этаж поднимаются через галерею дворового фасада.

Во время Крымской войны в этом доме находилась квартира адмирала Владимира Алексеевича Корнилова. После гибели Корнилова здесь жил адмирал Павел Степанович Нахимов. Во время Крымской кампании дом был сильно разрушен. В 1896 году в севастопольских газетах появилось объявление о продаже углового участка, выходящего на три улицы, «34 сажени на Соборной, 35 сажений на Адмиральской и 11,5 сажений по Таврической. На участке, сохранившиеся до карниза включительно, стены из штучного камня больших двухэтажных домов с подвалами, ледниками». Этот участок сразу же был приобретён строителем водопровода инженер-полковником Я. П. Семеновым.



249

К пятидесятилетию обороны Севастополя на доме была установлена мемориальная доска из белого мрамора с надписью, что в нём находилась последняя квартира В. А. Корнилова. На открытии присутствовали члены семьи адмирала: Наталья Владимировна Волохова – дочь, отставной майор Алексей Владимирович Корнилов с дочерью Марией, вдова второго сына Владимира Владимировича Мария Владимировна. Анечке Горенко было 9 лет, когда она жила в доме Семёнова. Это возраст, когда девочек готовили в гимназию.



Из записных книжек А. Ахматовой: *«Читать научилась очень поздно, кажется семи лет (по азбуке Толстого), но в восемь уже читала Тургенева. В 5 лет, слушая, как учительница занимается со старшими детьми, я тоже научилась говорить по-французски».*

Так в какую же школу в Севастополе ходила Аня Горенко?

Если посмотреть на карту дореволюционного Севастополя, то увидим, что на горке была школа – Девичья. В 1836 году на углу Соборной и Берсеневской была построена школа для матросских дочерей. Дом был красивый, вместительный. С 1857 года более 30 лет здесь располагалось Дворянское собрание. Но если бы даже к приезду Горенко существовала Девичья школа, то вряд ли девочка из дворянской семьи там бы училась.

На улице Чесменской у Петропавловского собора тоже была школа – воскресная церковно-приходская.

Почему Анна Андреевна написала «школа»? Может быть, она посещала подготовительные классы гимназии? Смотрим карту. Близ дома Семёнова находилось четыре гимназии: Ахновской, Подлесной, Дриттенпрейс и казённая женская гимназия.

На Соборной, 5 с 1907 года располагалась гимназия Анастасии Александровны Ахновской, первая и самая престижная частная женская гимназия в Севастополе. Основана она была в 1899 году как учебное заведение 2 разряда, в котором было отделение подготовительного класса. Но Аня Горенко не могла эти курсы посещать, так как в 1899 году она пошла в Мариинскую гимназию Царского села.

На соседней Чесменской улице угол Берсеневской находилась частная женская гимназия Веры Ивановны Дриттенпрейс. Здание было замечательное: мраморные белые лестницы, лепные потолки, большая зала с пальмами и роялем. В классах парты полированного дерева с плетёными креслами. Вешалки были в полуподвальном этаже, на первом этаже – два зала, библиотека, два старших класса. Остальные классы и учительская – на втором этаже. Севастопольские мальчишки называли гимназисток «дриттенпупсиками». Перепутать их было нельзя: только они носили клетчатую форму. Очень жаль, что Аня не училась в этой гимназии, так как открыта она была в 1910 году.

До переезда в новое здание у Веры Ивановны Дриттенпрейс была приготовительная школа и детский сад, которые летом 1905 года были преобразованы в прогимназию. К сожалению, адрес и год открытия прогимназии неизвестны.

Совсем недалеко от дома Семёнова находилась женская гимназия Подлесной, но она открылась в 1914 году.

И, наконец, женская казённая гимназия, которая находилась через дорогу от дома Семёнова. Может быть, там был и подготовительный класс?

В 1875 году в Севастополе была открыта женская прогимназия. В следующем году по ходатайству городского головы она была преобразована в гимназию. Специального помещения гимназия не имела, располагалась в частном доме. Со временем дом разрушался, перестал отвечать санитарным нормам. Увеличившееся количество гимназисток настоятельно требовало нового здания.

Тогда по проекту городского архитектора Б. А. Рожнова для женской гимназии было построено специальное здание. В августе 1890 года при большом стечении учащихся, гражданского начальства и представителей военного ведомства гимназия была освящена. В этой гимназии училась тётя Ахматовой – Арнольд, в девичестве Горенко, Евгения Антоновна и её двоюродная сестра Ольга Арнольд.

Казённая женская гимназия не могла вместить всех желающих. Городская газета «Крымский вестник» печатала гневные письма родителей, которые не могли отдать своих детей в гимназию.

А, может быть, Аня посещала частную начальную школу, которая находилась на улице Соборной, 8? В этом доме располагалось железнодорожное училище. Директором училища в конце 1890-х годов был Н. И. Фадеев. Его жена С. М. Фадеева в помещении училища открыла частную начальную школу.

Вот какую загадку загадала нам Анна Андреевна. Ответа на неё пока нет.

Литература:

Исторические улицы и памятники Севастополя: Учеб. пособие для ср. шк. / Сост. В.В. Крестьянников. – Симферополь: Таврия, 1996. – 147 с. (сер. «Севастополь: страницы истории»).

Чверткин Е. И. Кое-что про Севастополь. Т. 2. – Хайфа, 1998. – С. 87–99.

ПОЛЕМИКА И КРИТИКА



УДК: 82.09

В. А. Черных
(Москва)

Рецензия на книгу С. Коваленко «Анна Ахматова».

Радостное, казалось бы, и долгожданное событие: наконец-то в серии «Жизнь замечательных людей» вышла книга об Анне Ахматовой¹. Автора книги – Светланы Алексеевны Коваленко уже нет среди нас. Она скончалась после тяжелой болезни 14 сентября 2007 года. Книга издана посмертно под общей редакцией мужа Светланы Алексеевны – известного литературоведа Александра Николаевича Николюкина. Издательский редактор и автор предисловия к книге – Л.С.Калюжная.

Взяв книгу в руки, испытываешь сначала лишь легкое разочарование: книга невелика по объему, в два с половиной раза тоньше, чем, например, вышедшая не так давно в той же серии книга Дмитрия Быкова о Борисе Пастернаке². Неужели Анна Ахматова не заслужила столь же подробного и глубокого исследования ее биографии, как ее современник и соперник на поэтическом Олимпе – Борис Пастернак? По мере чтения книги разочарование сменяется глубоким недоумием, порой – возмущением и, наконец, печальным выводом: бедная Ахматова! Как же не везет ей на биографов...

Недоумение вызывает, прежде всего, структура книги. Она состоит из двух неравных частей. Собственно биографической является

¹ Светлана Коваленко. Анна Ахматова. М.: Молодая гвардия, 2009. 347 с. (Жизнь замечательных людей. Серия биографий. Вып. 1314 [1114]).

² Дмитрий Быков. Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2005. 893 с. (Жизнь замечательных людей. Серия биографий. Вып. 1162 [962]).

«Часть I», занимающая 2/3 объема. Материал в ней излагается в хронологической последовательности, но между главой пятой, оканчивающейся началом Первой мировой войны, и главой шестой «Позорное постановление», посвященной, как явствует из ее заглавия, событиям 1946 года, зияет огромный пробел! Так, будто в жизни Анны Ахматовой за эти три десятилетия ничего существенного не происходило. Краткие упоминания о событиях этих лет разбросаны в разных главах, но связное повествование отсутствует. Единственное объяснение этому странному обстоятельству – Светлана Алексеевна просто не успела книгу дописать. Но как можно публиковать чью бы то ни было биографию, если тридцать лет жизни героя оказалась в ней пропущенной?

Глава первая, названная «Истоки», посвящена родословной Анны Андреевны. Это вполне уместно в биографическом исследовании. Важно только, чтобы приводимые генеалогические данные были точными и, по возможности, полными. К сожалению, этим необходимым требованиям содержание первой главы не отвечает. В первом же абзаце этой главы (с. 16) говорится, что мать Анны Горенко (будущей Ахматовой) – «урожденная Мотовилова». Известно, что мать Анны Андреевны – Инна Эразмовна – была дочерью Эразма Ивановича Стогова. Мотовилова – девичья фамилия не матери, а бабки Ахматовой. В том же абзаце читаем: «Ахматова отмечала свой день рождения на Ивана Купалу». Разумеется, она всегда праздновала свой действительный день рождения – 11 июня по старому стилю (24 июня – по новому). Праздник Ивана Купалы (24 июня по старому стилю) она называла днем своего рождения в некоторых вариантах своей мифологизированной автобиографии, но отнюдь не в жизни. На следующей странице читаем, что Ахматова была правнучкой Дмитрия Дементьевича Стогова. Она была его пра-правнучкой. Э. И. Стогов назван «дедом матери» (с. 30), хотя в действительности он был ее отцом. Родословная Ахматовой давно выяснена в работах предшественников, на которые С. Коваленко аккуратно ссылается, но при этом по непонятной причине искажает заимствованные из этих работ сведения.

Вместе с тем, автор нередко некритически воспроизводит сведения из явно недостоверных источников. На той же 30-й странице она цитирует (из третьих рук) семейное предание о судьбоносной встрече Э. И. Стогова «на Светланской улице во Владивостоке». Но ведь Стогов жил на Дальнем Востоке в 20-е – 30-е годы XIX века, а Владивосток возник лишь 30 лет спустя. Пересказывая мемуарные записки Э. И. Стогова, С. Коваленко называет его «начальником корпуса Симбирской жандармерии» (с. 33). Не надо быть специалистом по истории России XIX века,

чтобы знать, что такой должности никогда не было и быть не могло.

Подобных несообразностей, неточностей, фактических ошибок слишком много и в первой и в последующих главах. Чтобы не оставлять читателей в заблуждении, приходится указать хотя бы на некоторые из них:

– Крестный Ани Горенко С. Г. Романенко, разумеется, не был «молдавским господарем» (с. 47). Господарями назывались правители Молдавии. Не был он и членом Исполнительного комитета «Народной Воли».

– Сестра Ахматовой умерла не в «сухумской лечебнице» (с. 98), а в Липицах близ Царского Села;

– Горящий наплавной мост никак не мог плыть по Неве «против течения» (с. 158)

– В 1914 г. Ахматова провожала Н. С. Гумилева на фронт не «до Полоцка» (с. 164), а до Вильно.

– Никакие «записи» Ахматовой 1914 года «в рабочих тетрадах» (с. 180) неизвестны. Сохранившиеся и полностью опубликованные записные книжки (рабочие тетради) относятся к последним годам ее жизни (1958-1966);

– А. А. Жданов в 1946 г. не был «секретарем Ленинградского обкома ВКП(б)» (с. 187)

– «Текстуально совпадают» с доносами в МГБ (с. 204) дневниково-вые записи не С. К. Островской, а П. Н. Лукницкого;

– Ю. Чапский в Ташкенте не «возобновил знакомство с Ахматовой» (с. 211), а впервые познакомился с ней.

– В Старках у Шервинских Ахматова гостила в 1956 г. до приезда И. Берлина в Москву, а не уехала к ним после его приезда, «чтобы избавиться от соблазна и утишить охватившие ее чувства» (с. 209 и 218);

– В. Д. Шервинский не мог в 1956 году в Старках «сидеть во главе стола» (с. 218). Он умер в 1941 г.

Прямой обязанностью обоих редакторов было исправить эти явные ошибки. Сделать это было совсем не трудно, перечитав работы, на которые автор ссылается.

Незаслуженно высоко оценивает С. Коваленко надежность и достоверность опубликованных дневниковых записей П. Н. Лукницкого, которого, по мнению автора, «в неточности, а тем более в небрежении к фактам заподозрить нельзя» (с. 114). Исследователи жизни и творчества Анны Ахматовой давно уже пришли к единодушному мнению, что эти записи, да еще в недостаточно профессиональной публикации В. К. Лукницкой – не очень надежный источник.

Вторая глава, посвященная детству Ахматовой, больше похожа на собрание черновых набросков и пространных выписок из разных источников, чем на законченный авторский текст. А то, что внесено в главу автором, не может не вызвать недоумения. Юную Анну С. Коваленко несколько раз называет «Нютой», как ее никто никогда не называл; подругу Ахматовой – В.С.Тюльпанову (в замужестве – Срезневскую) называет то правильно Валерией, то почему-то Валентиной (с. 67); упоминает несуществующие «обширные мемуары Срезневской, опубликованные все еще не полностью» (там же). Лаконичные воспоминания В. С. Срезневской, уместившиеся в тоненькой тетрадке, хранящейся в Российской публичной библиотеке, давно опубликованы полностью.

Уже в этой главе начинается повествование о «мире роковых страстей Нютой» (с. 68), которое станет основным содержанием последующих глав. Главы с третьей по пятую озаглавлены соответственно «Киев», «Гумилев» и «Культура любви». Исходя из реального содержания, их можно было бы объединить в один раздел под названием «Мужчины в жизни А. А. Ахматовой» или еще проще: «Мужчины Ахматовой». Нелепо было бы отрицать значение этой темы. Она представляет несомненный интерес, но все же не настолько, чтобы заслонить собой и творчество Анны Ахматовой, и всю ее духовную жизнь. Стихи Ахматовой в этих главах обильно цитируются, а иногда даже приводятся целиком, но исключительно в качестве иллюстраций к действительным или воображаемым перипетиям ее интимной жизни.

Название главы «Культура любви» позволяло надеяться, что автор отдает себе отчет в том, что чувства Анны Ахматовой к разным, непохожим друг на друга, в разное время близким ей мужчинам были неодинаковыми, отличались, как минимум, хоть какими-то нюансами. Но и этой надежде не суждено сбыться. Все отношения и чувства характеризуются в большинстве случаев одними и теми же эпитетами: «роковая страсть», «безумная любовь», «любил ее страстно», «страсть вспыхнула», «роман был в самом разгаре» (с. 62,68,92,94,101,110,117...). Так же и для неприязненных отношений у автора есть лишь одно определение: «люто ненавидела» (с. 167, 182). Здесь уже невозможно переложить вину на редакторов. Это, несомненно, авторский стиль. К авторскому стилю следует, по-видимому, отнести и такие оксюмороны, как «манерный аристократизм» (с. 139). Неприятное впечатление производит постоянное употребление к месту и не к месту простонародных и уменьшительных имен. М. А. Змунчила почему-то не Мария, а Марья, Лукницкий – Павлуша, Л. Н. Гумилев - не иначе, как

Левушка.

Мужчинам, встретившимся Анне Ахматовой на ее жизненном пути, в книге уделено неравное внимание, отнюдь не пропорциональное ни масштабу их личности, ни влиянию их на творчество Ахматовой, ни значению в ее личной жизни. Первому мужу А. Ахматовой - Н. С. Гумилеву посвящена отдельная глава. Но проблема, которая подробнее других обсуждается в этой главе – была ли Анна Андреевна невинна к моменту брака с Гумилевым, и кто мог быть ее первым мужчиной (с.112-117, 121, 138). Думается, что, сколько не муssiруй эту проблему, окончательному решению она не поддается. И неужели она действительно так важна?

Более других в книге «повезло» Николаю Владимировичу Недоброву, Борису Васильевичу Анрепу и Исае Берлину. Не только их отношениям с А. А. Ахматовой, но и событиям в их жизни, никак с Ахматовой не связанным, уделено непропорционально много места. А многие другие житейски и творчески близкие ей люди (мужчины и женщины) в книге лишь бегло упоминаются, а то и не упоминаются вовсе. В это почти невозможно поверить, но в число этих «других» попали и Владимир Казимирович Шилейко (муж Ахматовой в 1918-1921 годах), и Николай Николаевич Пунин (ее «невенчанный» муж в 1920-е – 1930-е годы), и Владимир Георгиевич Гаршин... Не говоря уже о женщинах (кроме разве что В. С. Срезневской), с которыми Ахматову связывали долгие годы дружбы.

Вторая часть книги, состоящая из трех глав: «Поэмы и театр», «Литературные контексты» и «Автобиографическая проза Анны Ахматовой» представляет собой слегка сокращенную перепечатку послесловий Светланы Коваленко к составленным ею томам Собрания сочинений Анны Ахматовой (М., Эллис Лак, 1998-2002. Т. 3,5,6).

Думается, что Светлана Алексеевна, будь она жива, не сдала бы явно недописанную книгу в издательство. А редакторы книги и издательство «Молодая гвардия» оказали медвежьё услугу и покойному автору, и Анне Ахматовой, выпустив вместо биографии наметки или наброски к биографии, не устранив к тому же многочисленные неточности и ошибки. В долгой и славной истории всеми любимой и уважаемой издательской серии ЖЗЛ такого, по-моему, еще не случилось.

Сысоева О.А.
(Хабаровск)

Образ Анны Ахматовой в романе В. Сорокина «Голубое сало»: пародия или пасквиль?

Роман Владимира Сорокина «Голубое сало» часто называют фантастическим или антиутопическим. В нем ученые будущего (биофилатели) создают модели творческих личностей известных русских писателей XIX-XX веков, которые осуществляют «скрипт-процесс» (то есть создают художественные тексты). В результате в этих моделях вырабатывается некое голубое сало, предназначенное для строительства реактора вечной энергии на Луне. В романе представлено несколько поэтических текстов, созданных Ахматовой-2, то есть клонированной моделью Анны Ахматовой, а также в ряде эпизодов романа появляется в качестве действующего лица сама поэтесса (обозначаемая в тексте как ААА).

Весьма известные современные критики и литературоведы (среди них А. Генис, П. Вайль, М. Липовецкий, И. Левшин, М. Рыклин, И. Смирнов и другие) утверждают, что данные тексты являются **типичной пародией** на произведения Анны Ахматовой (при этом лишь немногие из них отмечают невысокое качество пародирования).

Так, например, К. С. Поздняков утверждает, что «Сорокин блестяще имитирует стиль классиков и крайне интересно оперирует с основными мотивами их творчества, создавая тем самым устойчивую атмосферу иронического двуголосия» [10, с. 15]. А. Генис полагает, что пародирование русской литературы «даёт возможность автору предложить то, что он лучше всего умеет, – блестящие стилизации под классиков» [6]. Однако подобная оценка, мягко говоря, сомнительна.

На взгляд любого непредвзятого читателя, более или менее знакомого с русской классической литературой в целом и с поэзией Анны Ахматовой в частности, качество представленных в романе Сорокина стилизованных текстов крайне низко, образы поэтов и писателей карикатурны и оскорбительны, и в целом данное произведение напоминает скорее **пасквиль**, чем пародию. Чтобы доказать это, рассмотрим интертекстуальные связи романа Сорокина с предшествующим литературным контекстом (прежде всего, с творчеством Анны Ахматовой) и

выявим характер этих связей.

Необходимо сопоставить содержательную структуру исследуемых текстов с соответствующими базисными текстами, провести их изучение на уровне заголовочных комплексов, магистральных идей, мотивной структуры, а также описать формы и функции преобразованных цитат, различные виды аллюзий.

Так, в первой части романа «Голубое сало» Владимир Сорокин имитирует индивидуальные поэтики и стили, прямо сообщая, тексты каких писателей подвергаются его обработке: Достоевского, Ахматовой, Платонова, Чехова, Набокова, Пастернака, Толстого (клоны указанных авторов создаются в лаборатории).

При этом сам автор считает себя не писателем, а скорее дизайнером текста, описывая свою манеру в терминах изобразительного искусства: «Я получаю колоссальное удовольствие, играя с различными стилями. Для меня это чистая пластическая работа – слова как глина. Я физически чувствую, как леплю текст. Когда мне говорят – как можно так издеваться над людьми, я отвечаю: «Это не люди, это просто буквы на бумаге»» [7].

Как уже отмечалось, современные исследователи чаще всего оценивают «Голубое сало» как пародийное произведение. О. А. Маркасова, например, говорит о «комических повторах реального стилистического образца» [8]. Г. Шуляпов полагает, что Сорокин «работает в жанре антиутопии с элементами пастиша на уровне гротеска в рамках гиперреализма с вкраплениями игры языка и смыслов» [14]. Д. Быков считает, что «пародии в «Голубом сале» были по большей части неудачны – хорош вышел только Платонов, но его и ленивый спародирует. Толстой, а уж тем более Набоков – материя куда более сложная, тут от пародиста требуется не только дар имитатора, но и некоторые литературоведческие, аналитические способности» [5].

Именно поэтому для правильного понимания указанных фрагментов романа необходимо прежде всего чётко определить особенности пародии как жанра, характер её направленности и специфику соотношения с системой других жанров и литературной традицией. Решая проблему определения жанровых параметров пародии, большинство российских литературоведов (В. И. Новиков, М. В. Вербицкая, Л. В. Чернец, В. П. Скобелев) используют термин «вторичный текст» для обозначения совокупности произведений, базисным свойством которых является их стилистическая несамостоятельность. Обладая общим типологическим признаком, эти жанры (пародия, стилизация, перепев, сказ, парафраза и другие), согласно определению М. М. Бахтина, отличаются друг

от друга объектами изображения, причинами использования чужого стиля, характером авторской идейно-эмоциональной оценки. Ю.Н. Тынянов в работе «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» подчеркивает, что «стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойной жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их» [13, с. 201].

Таким образом, отличительной особенностью именно жанра пародии является доминирующая авторская установка на определённый тип общения с адресатом (латентная адресация, то есть подразумеваемая не прямую апелляцию к собеседнику, а апелляцию к тексту, а через него – и к личности автора), целью – эстетическая критика объекта пародирования, осуществляемая средствами иронической стилизации.

Необходимым условием существования жанра является узнаваемость предмета пародии: им должно быть непременно известное творение. И в то же время пародия исходит из обязательного разрыва, принципиального несовпадения между структурой изображаемого и изображения (как бы ни были очевидны между ними совпадения, переключки).

Примечательно отношение самой Анны Ахматовой к такой «иронической стилизации» её стихотворений. В воспоминаниях А. Баталова «Рядом с Ахматовой» рассказывается, как сама поэтесса спровоцировала начинающего актёра на пародийное исполнение своих стихов в манере салонного романа: «Анна Андреевна публично организовала и поставила этот свой пародийный номер, которым нередко «угощала» новых и новых гостей. Думаю, многие из них и сегодня не простили мне того, что я делал со стихами Ахматовой, поскольку не знали ни происхождения этой пародии, ни той лукавой и внутренней свободы, с которыми Ахматова относилась к любимым, в том числе и собственным творениям» [3, с. 162].

В. Новиков, отвечая на вопрос, почему поэтесса допускала такое отношение к собственным стихам, совершенно справедливо утверждает следующее: «Дело в том, что смех (а пародийный смех в особенности) обладает большим познавательным потенциалом: в комической ситуации малохудожественные произведения наглядно обнаруживают свои конкретные слабости, а высокохудожественные произведения – свои конкретные сильные стороны» [10, с. 116].

Замечательный пример литературной пародии на творчество Ахматовой являются собой пародии А. Архангельского (в частности, «Мужичок с ноготок»). Т. Бек обозначает их как «образцы филологичес-

кого анализа»: «Пародист не просто воссоздал звуковые ударения, характерные для Ахматовой. Он – средствами пародии – повторил наблюдение Б. Эйхенбаума: «Сочетанием губных и шипящих с группой «ла» определяется основной характер консонантизма в стихах Ахматовой»» [1, с. 300].

Ценность пародии определяется тем, что пародийный комизм обладает уникальным свойством – внутренней объективностью. Как полагает В. Новиков, так называемая «положительная» пародия основана на «комическом любовании чужим стилем» [10, с. 99]. Неосновательная же пародийная критика приводит к тому, что возникает обратный комический эффект – и смешным в итоге оказывается сам пародирующий. Именно это мы и наблюдаем в случае со стилизациями В. Сорокина. Остановимся на них подробнее.

Клон Ахматова-2 создает три стихотворения, объединённых в цикл «Три ночи». Видимо, уже само название должно восприниматься как цитатно-пародийное, как будто отсылающее и к «Трем стихотворениям», и к «Полночным стихам». Но число «три» было сакральным не только для поэтессы, но и для всей христианской культуры. И не только в ней – сакрализация чисел начата была ещё Пифагором, а тот, в свою очередь, учился у египтян. Таким образом, это выстрел «в молоко». У Анненского, например, было много «трилистников». У Соловьёва – знаменитая поэма «Три встречи». «Египетские ночи» – это Пушкин. Список можно продолжать... В названии ничего специфически ахматовского нет. Кроме того, содержание «пародийных» стихов никак не соотносится со стихами Ахматовой, которые имеют похожие названия – ни с их содержанием, ни с формой. В романе комический эффект должен, видимо, создаваться благодаря банальному объяснению данного названия: клон пишет стихи ночью, как и полагается романтической героине, а потом впадает в анабиоз. Другой, более глубокой интерпретации, Сорокин просто не может себе представить.

Показательно то, что пишет о клоне персонаж романа – рассказчик Борис Глогер: «второй РК Анны Андреевны Ахматовой. Инкубирована в ГЕНРОСМОБе. Первая попытка — 51% соответствия, вторая — 88%. Объект внешне полностью соответствует оригиналу возраста 23 года» [12, с. 18]. Согласно приведенным данным (возрасту клонированной поэтессы), объектом пародирования становится ранняя лирика Анны Ахматовой, в частности, ее сборник «Четки» (1914). Однако заметно, что объект пародирования не ограничивается только им, подключая и более позднее творчество поэтессы. В частности, «Три стихотворе-

ния» датируются 1944-1960 гг., «Полночные стихи» – черновой набросок 1963 года. Впрочем, как уже сказано, это не имеет значения, поскольку тексты из романа Сорокина не дают основания подозревать его в знакомстве с этими конкретными произведениями.

Все три «произведения», представленные в романе «Голубое сало», объединены темой любви, одной из центральных в книге «Чётки» – объекте пародии. Для уяснения особенностей указанного сборника Анны Ахматовой обратимся к его глубокой и интересной характеристике, данной Л. Г. Кихней в работе «Скрытая смысловая структура поэтических книг Ахматовой»: «Четырехчастное деление этой книги обнажает принцип конструкции и указывает на скрытую смысловую структуру, спроецированную на осмысляемый в религиозно-христианском ключе мотивно-тематический комплекс: 1) греха / искушения, 2) возмездия / покаяния, 3) страдания / искушения и 4) освобождения / прощения. Заметим, что каждому разделу соответствует свой тип лирической героини и своя нарративная модель» [8, с. 100]. Указанные исследовательницей модели предположительно присутствуют и в стилизациях Сорокина.

Первые два стихотворения из цикла («Я молилась виадукам и погостам», «Попросил меня исправить») представляют собой пародийно представленные покаянные / исповедальные монологи лирической героини. Ю. Айхенвальд писал: «Четками» назвала Анна Ахматова свой известный сборник; и это правильно, потому что в ее поэзии много молитвенности и стихи ее – четки» [2, 487]. Автор романа «Голубое сало» выделяет в лирике Анны Ахматовой именно эту особенность и пытается показать её как надуманную, неискреннюю, вызывающую смех. Именно поэтому насыщает стихотворение «Я молилась виадукам и погостам» соответствующими образами-символами: колокольня, крест, погост, коленопреклоненная молитва, благословение и др. Однако пытается показать сюжетную ситуацию (исповедь героини) как абсурдную театрализованную постановку.

Его пародия создается с помощью одновременно и бурлескных, и травестийных гипербол. Он, с одной стороны, применяет торжественный, трагический стиль ахматовского «Посвящения» («Реквием») к описанию «низкой» реальности: «подворотни», «змеиные улыбки» и т. д. С другой стороны, высокую тему, высокую трагическую ситуацию Сорокин упорно снижает стилистически: лирическая героиня «молилась виадукам» (ср. с ахматовским «Молюсь оконному лучу»), так что «растопила лед вечерних подворотен», ее возлюбленный ревниво приказывает: «не целуй межбровья отроков кудрявых», «не рожай детей

слепым легионерам» (ср. с «Был он ревнивым, тревожным и нежным» – но пародия не создаёт эффекта ритмического узнавания).

Выражение «страна голодных и веселых» в этом наборе сниженных образов выглядит случайным. Оно никак не ассоциируется с ахматовским «А я была дерзкой, злой и весёлой. . .» Голод никогда не был «низкой» темой – Ахматова всегда связывала это или с необходимостью милосердия к другим или с частью личных испытаний. Здесь возможны другие размытые ассоциации – например, с книгой Артёма Весёлого «Россия, кровью умытая» или со строчками Тихонова: «Праздничный, весёлый, бесноватый. . .» – опять сказывается непонимание пародируемого материала, топорность его имитации.

Таким образом, недостаток «техники перевоплощения» (термин В. Новикова) явно ощущается уже в первом стихотворении цикла. Хорошая пародия должна быть подкреплена точностью воспроизведения стиля автора. В данном случае видно, что пародист совершенно не натренирован в исполнении тех поэтических приемов, которые использует поэтесса. Пародийному осмеянию он пытается подвергнуть только содержательную сторону лирики Анны Ахматовой (основные мотивы, образы), однако композиционно-речевой и языковой уровни в качестве второго плана пародии представлены крайне неубедительно. Ахматовскому немногословию противостоят длинные рассуждения, многочисленные повторы; ее скупой метафоричности – штампованные эпитеты и сравнения, затертые олицетворения. Для лирики Анны Ахматовой характерно преимущественное внимание не к состоянию, а к изменениям, к едва наметившемуся, еле уловимому, вообще к оттенкам. А Сорокину доступен только постоянный «надрыв» чувств (характерный для городского романса в его мещанском варианте).

Писатель употребляет многочисленные глаголы несовершенного вида, выражающие повторяющиеся активные действия (молилась, растопила, забывала, выходила, спешила), вероятно, с целью показать их смысловую немотивированность у Ахматовой. Однако такая избыточность действия совершенно не характерна для лирики поэтессы. Напротив, Б. Эйхенбаум писал о том, что в творчестве Анны Ахматовой «изменилось отношение к слову. Словесная перспектива сократилась, смысловое пространство сжалось, но заполнилось, стало насыщенным. Вместо безудержного потока слов, значение которых затемнялось и усложнялось многообразными магическими ассоциациями, мы видим осторожную, обдуманную мозаику. Речь стала скупой, но интенсивной» [15, с. 5].

Отдельно необходимо сказать о том, что В. Сорокин также отмечает повторяющийся в лирике Ахматовой жанр клятвы-обета (образ клятвы, мотив обещания) и пытается подвергнуть его пародийному осмеянию. С этой целью насыщает небольшое стихотворение соответствующими сюжетными ситуациями, травестийно снижая «высокий» жанр (вспомним более позднюю «Молитву»): «старались не нарушить детской клятвы», «наложил на груди жгучее заклятье». Однако такое эклектичное смешение достигает обратного эффекта: пародия лишается иллюзии «правдоподобности» второго плана, то есть объекта изображения. В тот момент, когда ирония сменяется издёвкой, разрушается обязательная двуплановая структура пародии. Подлинная связь с объектом пародирования достигается не имитацией его внешних приемов, а умением ярко выделить и заострить главное. Однако В. Сорокин демонстрирует скорее вульгарное упрощение, продиктованное субъективно-отрицательным отношением. Выражено оно столь грубо, что собственно литературного авторского плана не найти. Очень удачно подметил это А. Генис: «Его книга написана всеми стилями, за исключением одного – авторского. Писательского голоса здесь просто нет. Он даже не растворен в коллаже, а выведен за пределы повествования, а значит, и за пределы литературы» [6].

Основными объектами критики во втором стихотворении «Попросил меня исправить» становятся мотивы возмездия / покаяния и страдания / искупления, характерные для ранней ахматовской лирики.

Уже в первой строфе происходит травестийное снижение образа-символа кольца (ср. например, «Сказка о черном кольце»), которое превращается в тексте Сорокина в медное кольцо, вставляемое в ноздри животному (например, быку):

Попросил меня исправить
Милое лицо –
В ноздри трепетные вставить
Медное кольцо.

Мотив превращения женщины в домашнее животное, «оскотинивания» продолжается и в следующей строфе, где лирической героине приходится в буквальном смысле «закусить удила». Автор использует набор нехитрых средств для пародирования характерной для Ахматовой темы любви как наваждения, но в грубом варианте: сначала героиня «поманила», потом сама готова на все, в том числе «вставить кольцо», примириться с существованием «одалиски», а самой уйти «замаливать» грехи. Действительно, в ранних сборниках поэтессы выражено понимание запретности страсти, её греховности. Гибельный

характер этого чувства по-разному раскрывается в стихотворениях «Горят твои ладони...», «Мальчик сказал мне: «Как это больно!»...», «Высокие своды костёла...», «Со дня купальницы-Аграфены...» Однако Владимир Сорокин в каждой строфе использует один и тот же прием травестийного снижения, из-за излишней частоты его употребления создается эффект назойливости и неестественности.

То же самое наблюдается при пародировании мотива возмездия за совершенный грех. Так, тяжкий телесный недуг, от которого страдает героиня (например, в стихотворениях «Вот уж сердце мое осторожней / Замирает, и больно вздохнуть...», «От подушки приподняться нету силы, / А на окна частые решетки»), воспринимается ею как заслуженное наказание. В романе Сорокина данный мотив предстает в извращённо-игривом замечании: «мне теперь и боли мало». Употребление сниженной лексики («отрыдала», «мне и мало») только подчеркивает стилистический контраст по сравнению с «Песней последней встречи» А. Ахматовой.

Вероятно, «штампованная» (дилетантская) рифма «глаза» / «гроза» должна была показать бедность лексического словаря пародируемой поэтессы, на самом же деле ее употребление достигает противоположной цели – разоблачения самого пародиста, так как нарочитая немногословность Анны Ахматовой – этой особый поэтический прием, яркая примета индивидуального авторского стиля. У Ахматовой эта рифма есть, например, в «Решке». Но банальные рифмы время от времени вынуждены использовать все поэты. Эта рифма менее всего способна характеризовать стиль именно Ахматовой или её лексику. Что же касается небанального «грозья» / «глаза», то обыграть эту находку Сорокину оказалось не по силам.

Пародией на известное ахматовское стихотворение «Муж хлестал меня узорчатым / Вдвое сложенным ремнем» (1911) становится третья строфа, где лирическая героиня умоляет о телесном наказании («жги», «ставь свое клеймо»), чтобы высказать таким образом свою «преданность». Образ же одалиски (гаремной рабыни), появляющейся в четвертой строфе, – может быть, пародия на встречающуюся в стихах Анны Ахматовой сюжетную ситуацию «любовного треугольника»: например, из стихотворения «Мне не надо счастья малого» (1914), где лирическая героиня говорит о том, что проводит «мужа к милой». Но почему это пародия? В обоих случаях ситуации ахматовских стихотворений непонятны Сорокину и никак не раскрыты, – они всего лишь вульгарно передёрнуты. Финал стихотворения также не пародирует, а только снижает оригинал. Ср :

Только б сон приснился пламенный,
Как войду в нагорный храм,
Пятиглавый, белый каменный
По запомненным тропам.

В романе «Голубое сало» лирическая героиня просит: «Отпусти меня молиться / За тебя, змея».

Таким образом, в данном произведении Владимир Сорокин активно использует травестийную гиперболизацию (переносит приёмы пародируемого автора на контрастирующий материал, заменяет поэтическую лексику прозаической, доводит авторские мотивы до абсурда), тем самым пытается создать образный эффект искусственности, неискренности лирики Анны Ахматовой. Однако содержащаяся в его пародии критика представляется неосновательной, исключительно субъективной. Для доказательного «разоблачения» недостатков изображаемого произведения хороший пародист, прежде всего, должен сам овладеть той техникой письма, которая представляется ему несовершенной. Но Владимир Сорокин не убеждает читателя в том, что поэтический стиль Анны Ахматовой смешон и нелеп, и главная причина такого несогласия с позицией автора в том, что самому стилизатору не удастся его воспроизвести.

В третьем произведении, на наш взгляд, объектом пародирования становится тот миф, который Анна Ахматова создает о себе, своей биографии, творчестве. И. Бродский так писал о нем в эссе «Муза плача»: «Что касается псевдонима, выбор его был подсказан тем обстоятельством, что со стороны матери линия Горенок восходила к последнему хану Золотой Орды, Ахмату, прямому потомку Чингисхана «Я – чингизидка», - говаривала Ахматова не без гордости...» [4, 30]. Давно известно, что в традициях европейской лирики мифологизация предков соответствует сакральному статусу романтической личности самого поэта. Можно вспомнить пушкинского арапа Ибрагима, лермонтовского барда Лерму и т. д. Как полагают многочисленные исследователи (Ю. Айхенвальд, О. Рубинчик, С. И. Кормилов и другие), к своей родословной Ахматова относилась как к материалу, который следовало переосмыслить, отобрав то, что могло помочь определить ее место в истории России и в истории русской культуры.

В. Сорокин не просто отрицает (или подвергает критике) право поэтессы на создание собственного творческого мифа, а провозглашает на его месте свою глумливую версию. В балладе «Жили три подруги в селеньи Урозлы» он создает новый «миф» об Ахмате. В его основе рассказ о трех сыновьях подруг-комсомолок (Гаптиевой, Газмановой

и Хабибуллиной) и «Героя Гражданской, соратника Ленина-Сталина» товарища Ахмата:

Как минуло девять лун,
Родили Гаптиева, Газманова и Хабибулина
Трех сыновей:
Ахмата Гаптиева,
Ахмата Газманова,
Ахмата Хабибулина.
Сильными, смелыми, ловкими стали они,
Умными, хитрыми, мудрыми стали они,
Бескорыстными и беспощадными стали они
И не было равных им
Ни в Урозлы, ни в Туймазы,
Ни в Ишимбае, ни в Уфе,
Ни в Казани большой.
Ай-бай

Фактическим материалом – источником является не имеющая никакого отношения к творчеству Ахматовой реальная татарская песня 30-х годов «В тридцатый год весною...», однако она подвергается произвольной субъективной трансформации. В частности, появляется новый финал истории:

Узнал великий Ленин-Сталин
Про трех Ахматов,
Призвал к себе трех Ахматов,
На службу призвал трех Ахматов,
В Небесную Москву трех Ахматов,
В Невидимый Кремль трех Ахматов.
Ай-бай!
С тех пор три Ахмата
В Небесной Москве живут,
В Невидимом Кремле живут,
На Ленине-Сталине живут...
Ахмат Гаптиев
На рогах Ленина-Сталина живет, <...>
Ахмат Газманов
На груди Ленина-Сталина живет - <...>
Ахмат Хабибулин
На мудях Ленина-Сталина живет <...>

Можно ли этот текст назвать пародией хотя бы и на фольклор

– отдельная проблема, а имеет ли это какое-либо отношение к творческой личности Ахматовой? Как ни странно, на второй вопрос можно с уверенностью ответить положительно, поскольку здесь издёвка над представлением о славном предке имеет известную традицию – почему-то о ней не вспомнили до сих пор, а прецедент ведь широко известен. Это история о том, как Фаддей Булгарин, желая унижить Пушкина, объявил, что его предок-арап был куплен шкипером за бутылку рома. Сорокин здесь повторяет этот ход, опускаясь гораздо ниже его. Грубая плоскость «баллады» не имеет отношения к пародии – непристойность представляет истинный пафос этого текста.

Что же касается непосредственно образа ААА, появляющегося в третьей части романа, то Сорокин создаёт там крайне неприглядные портреты не только Анны Ахматовой, но и Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака, Иосифа Бродского, лидеров литературно-поэтического «шестидесятничества». Можно вспомнить слова В. Лифшица, сказанные по другому поводу: «Это не пародия. Это <...> попросту зубоскальство».

Талантливая пародия не нуждается в «усилении» этическими бестактностями, не бывает грубой. Это доказано всей историей развития русской (и зарубежной) литературы. Однако все тексты Владимира Сорокина вызывающе антиэстетичны (антилитературны), именно это и определяет его манеру, которая заключается в повторяющемся использовании приема снижения. Именно этот прием становится определяющим при создании образа Анны Ахматовой и ее литературного и жизненного окружения. Приведем один показательный пример. Так, Н. С. Гумилев писал о том, что особая «царственность» сделала облик Ахматовой эталоном красоты: ей стали подражать в манере держаться и одеваться так же, как подражали в стихах. Владимир Сорокин, в противоположность, пишет о ААА как юродствующей и «пресмыкающейся» старухе:

«— Раздави! Растопчи! Кишки мои на шины намотай! Кровищу мою гнилую в радиатор залей! Ровней понесет тебя конь твой стальной! — вопила толстуха, падая на колени.

Широкое круглое, с перебитым носом лицо ее было плоским, маленькие глазки сияли безумием; из-под бесформенных мокрых губ торчали мелкие гнилые зубы; невероятные лохмотья висели на приземи-стом, уродливо расширяющемся книзу теле; седые грязные волосы выбивались из-под рваного шерстяного платка; босые ноги были черны от грязи» [12, 203 - 204]. Согласимся, что сакраментальный текст доклада Жданова на этом фоне бледнеет.

Владимир Сорокин пыгается доказать свое право жонглировать

литературными авторитетами и биографиями, делая их составной частью своего авторского «мифа». Однако такая дискредитация ведущих писателей и поэтов, подобная попытка самоутвердиться на литературном небосклоне провоцирует читателя задаться вопросом: а зачем это нужно автору? В чем причина этой карикатуры? Приобрело бы такое произведение известность без указанной оскорбительной критики? И, наконец, можно ли назвать его произведение художественным?

Если цель литературной пародии – эстетическая критика объекта иронической стилизации, то роман «Голубое сало» показывает, что представления о художественности, заявляемые В. Сорокиным, оказываются значительно ниже художественного уровня избранного им объекта пародирования, а эстетический идеал автора не то что примитивнее эстетического своеобразия пародируемых произведений – это скорее полное отсутствие идеала, даже ненависть к самому понятию такового. Следовательно, причины его критики обусловлены личными факторами и лежат вне области литературы, что, в свою очередь, позволяет обозначить жанр рассматриваемого романа не как пародию, а как пасквиль. Как и тексты подобного рода, роман «Голубое сало» характеризуется, прежде всего, моральною нечистотою побуждений автора в его «обличениях» того или иного лица (в данном случае, против клас-сиков русской литературы). В таком случае, роман Владимира Сорокина даже нельзя назвать художественным произведением, так как пасквиль не является «узаконенным» литературным жанром.

Остается загадкой, почему уважаемые критики этого не заметили...

Литература:

1. Архангельский А. Забытые пародии и эпиграммы // Вопросы литературы. – 1976. – № 2. – С. 300.
2. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. – М.: Просвещение, 1994.
3. Баталов А. Рядом с Ахматовой // Нева. – 1984. - № 3. – С. 150–168.
4. Бродский И. Муза плача // Бродский И. Сочинения. Том V. – М.: Пушкинский фонд, 2001. – С. 28–42.
5. Быков Д. Владимир Сорокин как Александр Иванов [Электронный ресурс] / Быков Д. // Режим доступа: http://old.russ.ru/ist_sovr/, свободный.
6. Генис А. Страшный сон. О романе Владимира Сорокина

«Голубое сало» [Электронный ресурс] / Генис А. // Режим доступа: <http://www.svoboda.org/archive/>, свободный.

7. Интервью Татьяны Восковской с Владимиром Сорокиным [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.russ.ru/journal/inie/98-04-03/voskov.htm>, свободный.

8. Кихней Л.Г. «Скрытая смысловая структура поэтических книг Ахматовой» // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. - Вып. 4. - Симферополь, 2006.

9. Маркасова О.А. Глаголы речевого сопровождения как средство выражения авторской позиции в художественном тексте // Актуализация семантико-прагматического потенциала языкового знака. – Новосибирск, 1996. – С. 136-144 / О.А. Маркасова // Электронные копии статей из базы данных ИНИОН.- 2005. - № 7.- С.9.

10. Новиков В. Книга о пародии. – М.: Советский писатель, 1989.

11. Поздняков К.С. Андрей Платонов на страницах романа Владимира Сорокина «Голубое сало» // Вестник Самарского государственного университета. Литературоведение. – 2003 - № 3.

12. Сорокин В. Голубое сало: [Роман]. – М.: Астрель: АСТ: Хранитель, 2008.

13. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М.: Наука, 1977.

14. Шуляпов Г. Поцелуй меня в звезды [Электронный ресурс] / Шуляпов Г. // Режим доступа: <http://www.srkn.ru/criticism/shulp.shtml>, свободный.

15. Эйхебаум Б. Опыт анализа // Ахматова А.А. Избранное/ Сост., авт. примеч. И.К. Сушилиной. - М.: Просвещение, 1993.

АННОТАЦИИ

Ахвердян Г. Р. О стихотворении Анны Ахматовой «Отрывок» («...И мне показалось, что это огни...») «Отрывок» (1959) Анны Ахматовой прочитывается в смысловом ключе «Газэллы» Н. В. Недоброво .

Ключевые слова: отрывок, музыка слова, глаза, цвет и свет.

Державина В. Ф. Улица детства Ани Горенко. Улица в Севастополе, на которой зимою жила Аня Горенко в девять лет. Какую школу она тогда посещала?

Ключевые слова: Ахматова, Севастополь, гимназия, улица Соборная, дом Семёнова.

Катина В. К. Судьба Анания Пасхалиди. Трагическая судьба Анания Пасхалиди, владельца дома, где жила юная Аня Горенко, могла отразиться в её стихах.

Ключевые слова: Евпатория, семья Горенко, дом Пасхалиди, строитель, убийство,

Кихней Л. Г., Круглова Т. С. К проблеме диалога в лирике Анны Ахматовой. В статье исследуются диалогические аспекты лирики Анны Ахматовой. Впервые предлагается жанровая типология лирических обращений Ахматовой в зависимости от статуса и типа адресата. При этом оказывается, что выбор коммуникативной стратегии для автора одновременно является выбором жанровой формы.

Ключевые слова: диалог, жанр, адресат, послание, посвящение, лирика

Климова Е. В. Единственный настоящий читатель (поэзия серебряного века в критических работах Н. Гумилёва и В. Брюсова). Статья посвящена сравнительному анализу критических заметок В. Брюсова и Н. Гумилева периода 1908-1912 годов. Во многом похожие оценки сборников и начинающих, и известных авторов демонстрируют не только сходное восприятие поэзии двумя критиками, но и то, что принципы В. Брюсова стали для Н. Гумилева исходной точкой развития собственных теоретических построений.

Ключевые слова: Н. Гумилёв, В. Брюсов, критические принципы, единое мыслительное пространство.

Котович А. И. «Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама и «Поэма без героя» А. Ахматовой: попытка сопоставления. В статье представлен сопоставительный анализ «Поэмы без героя» А. Ахматовой и «Стихов о неизвестном солдате» О. Мандельштама. Обнаруживается сходство творческих историй двух текстов, а также раскрывается их общность на нескольких уровнях: жанровом, мотивно-

образном, ритмическом, строфическом.

Ключевые слова: Ахматова, Мандельштам, апофатичность, герой, хор, эпоха.

Кричевская Е. А. «Пришли и сказали: умер твой брат». Причины самоубийства Андрея Горенко в Афинах и обстоятельства его смерти.

Ключевые слова: Ахматова, брат, эмиграция, самоубийство, поэтическое предчувствие.

Лаврова Е. Л. Поэзия как ремесло и искусство: А. Ахматова и М. Цветаева о поэтическом творчестве. Статья посвящена выяснению отношения А. Ахматовой и М. Цветаевой к поэтическому творчеству. В статье рассматриваются такие проблемы как: иррациональность творчества, соотношение вдохновения и труда в поэтическом творчестве, отношение поэта к миру и мира – к поэту.

Ключевые слова: труд, вдохновение, творчество, поэт.

Никифорова Л. Л. Сведения о семье Горенко в Крымском Государственном архиве. В статье содержатся сведения об архивных изысканиях о школьном обучении братьев и сестры А. Ахматовой. В результате поисков установлено, что в Евпатории работал учителем брат отца В. А. Горенко.

Ключевые слова: Ахматова, Евпатория, гимназия, уездное училище.

Пахарева Т. А. «Летний сад» А. Ахматовой (анализ стихотворения). В стихотворении «Летний сад» проанализированы ключевые мотивы и образы позднего творчества Ахматовой (память, тень, статуя, роза, Китеж), прослежены их интертекстуальные связи и сделан вывод о генерализирующей роли данного стихотворения в художественном мире Ахматовой.

Ключевые слова: мифопоэтика, мотив, художественное пространство.

Поберезкина П. Е. «Белая стая» Анны Ахматовой в записях В. П. Петрова. Публикуются наброски лекции Виктора Петрова (Домонтовича) об Анне Ахматовой. Заметка дополняет представление об украинско-русском литературном диалоге послереволюционных лет.

Ключевые слова: украинские неоклассики, литературная критика.

Позднякова Т. С. Исая Берлин: «Я незаслуженно получил бессмертие в её поэзии» (Из переписки). Письма уточняют отдельные детали воспоминаний Берлина о его встрече с Ахматовой, знакомят с реакцией Берлина на ахматовскую версию их телефонного разговора

осенью 1956 года, освещают историю с копиями письма Н. Н. Пунина, переданными по просьбе Ахматовой в Англию.

Ключевые слова: А. Ахматова, Б. Анреп, И. Берлин, Г. Струве, А. Лурье, А. Модильяни, Р. Черчилль, К. Чуковский, Н. Пунин, постановление 1946 года, поэтический миф.

Раскина Е. Ю. «Через Неву, через Нил и Сену...» (египетская тема в творчестве Н. С. Гумилева) Культуроним (образ) Египта – один из наиболее значимых в творчестве Н. С. Гумилева. Три реки – Нева, Нил и Сена – занимают центральное место в его поэтической географии. Но если роль «широкой, как Нил» Невы и символизирующей Францию Сены в поэтической географии Гумилева уже являлась предметом литературоведческого исследования, то роль Нила, символизирующего Египет, еще недостаточно изучена.

Ключевые слова: образ Египта, творчество Н. С. Гумилева, поэтическая география Н. С. Гумилева

Рубинчик О. Е. «Пусть Гофман со мною дойдет до угла...»: Гофман и Шагал - спутники Ахматовой. Статья посвящена изобразительному подтексту в творчестве Ахматовой. Задача статьи – показать «присутствие» Шагала, наряду с Гофманом, в поэме «Путем всея земли» и в «Поэме без героя».

Ключевые слова: Ахматова, Гофман, Шагал, «Путем всея земли», «Поэма без героя», изобразительный подтекст.

Сысоева О. А. Образ Анны Ахматовой в романе В. Сорокина «Голубое сало»: пародия или пасквиль? В статье рассматриваются вопросы, связанные с проблемой определения жанра романа В. Сорокина «Голубое сало». Выявляются многочисленные интертекстуальные связи анализируемого отрывка с творчеством Анны Ахматовой и показывается их «непародийная» сущность и функции.

Ключевые слова: пародия, травестия, стилизация, интертекстуальные связи, гипербола, карикатура, дискредитация, пасквиль.

Темиршина О. Р. «Пневмосфера»: принципы построения символистской модели мира. В статье рассматриваются вопросы, связанные с проблемой реконструкции символистской модели мира. Выявляются базовые универсалии символистской миромодели (универсализм, телеологическая эволюция, онтологическая асимметрия) в их соотношении с философско-эстетическими исканиями русских символистов.

Ключевые слова: символ, модель мира, универсалии, инвариант, телеологическая эволюция, онтологическая асимметрия,

пространство, универсализм.

Темненко Г. М. К вопросу о традициях классицизма в поэзии Анны Ахматовой (стихотворение «Летний сад»). Анализ текста выявляет в нём последовательное осуществление эстетических принципов классицизма и их содержательную функцию.

Ключевые слова: лирика Ахматовой, классицизм, государство, трагедия, красота, оксюморон, гармония.

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.

Фоняков И. О. «Мы, Петербуржцы, Божьи скоморохи...» (Мария Вега и Анна Ахматова). Поэзия Марии Веги даёт примеры творческой переклички с Анной Ахматовой.

Ключевые слова: серебряный век, эмиграция, гуманистические традиции, недосказанность.

Цивьян Т. В. Об одном ахматовском пейзаже. Анализ стихотворения «Летний сад» выявляет его унисонное и контрастное звучание со стихотворением «Опять подошли “незабвенные даты”». Часть петербургского локуса предстаёт в «Летнем саде» преображённым и катартически просветлённым.

Ключевые слова: А. Ахматова, В. Шилейко, адресат, топографические реалии, просветлённость.

Чабан А. А. Анна Ахматова – поэт «Гиперборей». В статье рассматривается связь А. Ахматовой с журналом «Гиперборей»: её стихотворения, помещённые там, и сам факт её присутствия в журнале. Дается попытка определить мотивацию помещения конкретных стихотворений исходя из установки редколлегии журнала. Делается вывод о месте и роли Ахматовой в «Гиперборее»: её стихотворения – не только одни из сильнейших и интереснейших в журнале, но и свидетельство тщательной работы по формированию и поддержанию определенной концепции журнала на всех этапах его существования от первого (№1) до последнего номера (№9-10).

Ключевые слова: Ахматова, «Гиперборей», журнал, акмеизм, рецензия, манифест, контекст, мировоззрение, поэтика, диалог, мировой поэтический текст.

Черных В. А. Рецензия на книгу С. Коваленко «Анна Ахматова». Книга не только не окончена (отсутствуют сведения о трёх десятках лет жизни поэта) – это недостаточно обработанные наброски.

Ключевые слова: структура книги, родословная поэта, источники, неточности.

Шевчук Ю. В. Трагическое в стихотворении А. Ахматовой «Предыстория» (Из цикла «Северные элегии») В статье предпринята попытка разработки проблемы стилеобразующей функции трагического. В качестве примера освоения конкретных путей исследования трагического в литературном произведении предлагается разбор стихотворения А. Ахматовой. Анализируется композиция образов, строфика, ритмика, стилистика произведения.

Ключевые слова: трагический пафос, катарсис, лирика, стиль, композиция образов, ритмика.

АНОТАЦІЇ

Ахвердян Г. Р. Провірш Анни Ахматової «Уривок» («...І мені здалося, що це вогні...») «Уривок» (1959) Анни Ахматової прочитується в значеннєвому ключі «Газели» Н. В. Недоброво.

Ключові слова: уривок, музика слова, очі, колір и світло.

Державіна В. Ф. Вулиця дитинства Ані Горенко. Вулиця в Севастополі, де взимку мешкала Аня Горенко, коли їй було дев'ять років. В яку школу вона тоді ходила?

Ключові слова: Ахматова, Севастополь, гімназія, вулиця Соборна, будинок Семенова.

Катіна В. К. Доля Ананія Пасхаліді. Трагічна доля Ананія Пасхаліді, власника будинку, де мешкала юна Аня Горенко, могла відобразитися в її віршах.

Ключові слова: Євпаторія, родина Горенко, будинок Пасхаліді, будівельник, вбивство.

Кихней Л.Г., Круглова Т.С. До проблеми діалогу в ліриці Анни Ахматової. В статті досліджуються діалогічні аспекти лірики Анни Ахматової. Вперше пропонується жанрова типологія ліричних звертань Ахматової в залежності від статусу та типу адресата. При цьому виявляється, що вибір комунікативної стратегії для автора водночас є вибором жанрової форми.

Ключові слова: діалог, жанр, адресат, послання, присвята, лірика

Клімова Є. В. Єдиний справжній читач (поезія срібного століття в критичних роботах Н. Гумільова и В. Брюсова) У статті подано порівняльний аналіз критичних статей В. Брюсова та М. Гумільова періоду 1908-1912 років. Схожі оцінки як починаючих,

так і відомих авторів демонструють не лише подібне сприйняття поезії двома критиками, але й те, що принципи В. Брюсова стали для М. Гумільова початковою точкою розвитку його теоретичних побудов.

Ключові слова: Н. Гумільов, В. Брюсов, критичні принципи, єдине розумовий простір.

Котович А. І. «Вірші про невідомого солдата» О. Мандельштама и «Поема без героя» А. Ахматової: спроба сопоставлення. У статті запропоновано порівняльний аналіз «Поєми без герою» А. Ахматової та «Віршів про невідомого солдата» О. Мандельштама. Виявляється схожість творчих історій двох текстів, а також розкривається їх подібність на декількох рівнях: жанровому, мотивно-образному, ритмічному, строфічному.

Ключові слова: Ахматова, Мандельштам, апофатичність, герой, хор, епоха.

Крічевська Є. А. «Прийшли і сказали: помер твій брат...». Причини самогубства Андрія Горенко в Афінах та обставини його смерті.

Ключові слова: Ахматова, брат, еміграція, самогубство, поетичне передчуття.

Лаврова О. Л. Поезія як ремесло и мистецтво: А. Ахматова и М. Цветаєва про поетичну творчість. Стаття присвячена виявленню відношення А. Ахматової і М. Цветаєвої до поетичної творчості. В статті розглядаються такі проблеми як: ірраціональність творчості, співвідношення натхнення та праці в поетичній творчості, відношення поета до світу та світа до поета.

Ключові слова: праця, творчість, натхнення, поет.

Никифорова Л. Л. Відомості про родину Горенко в Кримському Державному архіві. У статті містяться відомості про архивні розшуки про шкільне навчання братів та сестри А. Ахматової. Знайдено підтвердження праці у Євпаторії брата батька В. А. Горенко.

Ключові слова: Ахматова, Євпаторія, повітове училище.

Пахарєва Т. А. «Літній сад» А. Ахматової (аналіз вірша).

В поезії «Летний сад» проаналізовано ключові мотиви і образи пізньої творчості Ахматової (пам'ять, тінь, статуя, троянда, Китеж), простежено їх інтертекстуальні зв'язки і зроблено висновок щодо генералізуючої ролі даного вірша в художньому світі Ахматової.

Ключові слова: міфопоетика, мотив, художній простір.

Поберезкіна П. Ю. «Біла зграя» Анни Ахматової в записках В. П. Петрова. Публіковано начерки лекції Віктора Петрова (Домонтовича) про Анну Ахматову. Замітка доповнює уявлення про

українсько-російський літературний діалог пореволюційних років.

Ключові слова: українські неокласики, літературна критика.

Позднякова Т. С. Ісайя Берлін: «Я незаслужено одержав безсмертя в її поезії» (З переписки). Листи уточнюють окремі деталі спогадів Берліна про його зустріч з Ахматовою, знайомлять з реакцією Берліна на ахматовську версію їхньої телефонної розмови восени 1956 року, висвітлюють історію щодо копій листа Н. Н. Пуніна, переданими за проханням Ахматової до Англії.

Ключові слова: А. Ахматова, Б. Анреп, І. Берлін, Г. Струве, А. Лур'є, А. Модільяні, Р. Черчилль, К. Чуковський, Н. Пунін, постановка 1946 року, поетичний міф.

Раскіна Є. Ю. «Через Ниву, через Ніл и Сєну...» (єгипетська тема в творчості Н. С. Гумільова) Культуроним (образ) Єгипту – один з найбільш значимих в творчості Н.С. Гумільова. Три ріки – Нива, Ніл і Сєна – займають центральне місце в його поетичній географії. Але якщо роль «широкої, як Ніл» Ниви та Сєни, яка символізує Францію, в поетичній географії Гумільова вже була предметом літературознавчого дослідження, то роль Нілу, що символізує Єгипет, ще недостатньо досліджена.

Ключові слова: образ Єгипту, творчість Н. С. Гумільова, поетична географія Н. С. Гумільова

Рубінчик О. Є. «Нехай Гофман зі мною дійде до кута...»: Гофман і Шагал - супутники Ахматової. Стаття посвячена зображальному підтексту в творчості Ахматової. Задача статті – показати «присутність» Шагала, разом з Гофманом, в поємі «Шляхом всієї землі» і в «Поємі без героя».

Ключові слова: Ахматова, Гофман, Шагал, «Шляхом всієї землі», «Поєма без героя», зображальний підтекст.

Сисєєва О. А. Образ Анни Ахматової в романі В. Сорокіна «Блакитне сало»: пародія або пасквіль? У статті розглядаються питання, які пов'язані з проблемою визначення жанру роману В. Сорокіна «Блакитне сало». Виявляються багато численні інтертекстуальні зв'язки уривка, який аналізується, з творчістю Анни Ахматової та показується їх «непародійна» сутність і функції.

Ключові слова: пародія, травестія, стилізація, інтертекстуальні зв'язки, гіпербола, карикатура, дискредитація, пасквіль.

Теміршина О. Р. «Пневмосфера»: принципи побудови символістської моделі світу. У статті розглядаються питання, пов'язані з проблемою реконструкції символістської моделі світу. Виявляються базові універсалії символістської світомоделі (універсалізм,

телеологічна еволюція, онтологічна асиметрія) в їх співвідношенні з філософськи-естетичними пошуками руських символістів.

Ключові слова: символ, модель світу, універсалії, інваріант, телеологічна еволюція, онтологічна асиметрія, простір, універсалізм.

Темненко Г. М. До питання про традиції класицизму в поезії А. Ахматової (вірш «Літній сад»). Аналіз тексту виявляє в ньому послідовне здійснення естетичних принципів класицизму та їх змістовну функцію.

Ключові слова: лірика Ахматової, класицизм, держава, трагедія, краса, оксюморон, гармонія.

Тіменчик Р. Д. З Іменного покажчика до «Записників» Ахматової. Примітки до осіб, згаданих у «Записниках» Анни Ахматової.

Ключові слова: Ахматова, записники, іменний покажчик.

Фоняков І. О. «Ми, петербуржці, Божі блазні...» (Марія Вега й Анна Ахматова). Поезія Марії Веги дає приклади творчого переключу з Анною Ахматовою.

Ключові слова: срібне століття, еміграція, гуманістичні традиції, недосказанність.

Цив'ян Т. В. Про один ахматовський пейзаж. Аналіз вірша «Літній сад» виявляє його унісонне та контрастне звучання з віршем «Знову підійшли “незабвені дати”». Частина петербурзького локуса показана в «Літнім саду» перетвореним і катарсично просвітленим.

Ключові слова: А. Ахматова, В. Шилейко, адресат, топографічні реалії, просвітленість.

Чабан А. А. Анна Ахматова – поет «Гіперборей». У статті розглядається зв'язок А. Ахматової з журналом «Гіперборей»: її вірші, що містяться там, і сам факт її присутності в журналі. Дається спроба визначити мотивацію знаходження конкретних віршів виходячи з установи редколегії журналу. Робиться висновок про місце і роль Ахматової в «Гіперборей»: її вірш – не тільки один з найсильніших і найцікавіших в журналі, але й свідок ретельної праці по формуванню та підтримці певної концепції журналу на всіх етапах його існування від першого (№1) до останнього номера (№9-10).

Ключові слова: Ахматова, «Гіперборей», журнал, акмеїзм, рецензія, маніфест, контекст, світогляд, поетика, діалог, світовий поетичний текст.

Черних В. А. Рецензія на книгу С. Коваленка «Анна Ахматова». Книга не тільки не закінчена (відсутні відомості про три десятки років життя поета) – це погано оброблені начерки.

Ключові слова: структура книги, родовід поета, джерела, неточність.

Шевчук Ю. В. Трагічне в вірші А. Ахматової «Передісторія» (З циклу «Північні елегії»). У статті зроблена спроба розробки проблеми функції трагічного утворювати стилі. Як приклад освоєння певних шляхів дослідження трагічного в літературному творі пропонується розбір віршу А. Ахматової. Аналізується композиція образів, строфіка, ритміка, стилістика твору.

Ключові слова: трагічний пафос, катарсис, лірика, стиль, композиція образів, ритміка

S U M M A R Y

Akhverdyan G.P. «About «Fragment» («And seems me, this lights...») of Anna Akhmatova. «The fragment» (1959) of Anna Akhmatova read by key of N. V. Nedobrovo` s «Gazel».

Key words: fragment, music of the word, eye, colour and light.

Derzhavina V. F. The Street of Anya Gorenko's Childhood. There is a street in Sevastopol where Anya Gorenko in the age of 9 was living in winter. What school did she attend?

Key words: Akhmatova, Sevastopol, grammar-school, Sobornaya Street, the house of Semenov.

Katina V. K. The Fate of Ananiy Paskhalidi. Young Anya Gorenko lived in the house of Ananiy Paskhalidi. Tragic fate of the owner of the house could be reflected in her poems.

Key words: Evpatoriya, the Gorenko, Paskhalidi's house, builder, murder.

Kikhney L. G. Kruglova T. S. To the problem of the dialogue in Anna Akhmatova's poetry lyrics Genre aspects of Anna Akhmatova's poetry lyrics are inquired into a question in this article. The genre typology of Akhmatova's lyric dedications depending on addressee status and type is revealed for the first time. For the author the choice of communicative strategy is at the same time the choice of genre form.

Key words: dialogue, genre, addressee, message, dedication, lyric poetry.

Klimova E. V. The One Real Reader (The Poetry of Silver Century in Critical Works of N. Gumilyov and V. Bryusov) The article is devoted to the contrastive analysis of V. Brusov and N. Gumilev's critical work (1908-1912 years period). Their rates of beginners and famous poets mostly coincide. It means not only their similar appreciation of poetry, but

the fact that V. Brusov's ideas became starting point for N. Gumilev's theory development.

Key words: N. Gumilyov, V. Bryusov, critical principles, unified apprehensive area.

Kotovitch A. I. "Verses about an obscure soldier" of O. Mandelstam and "Poem without a hero" of A. Akhmatova: an attempt of comparison. The comparative analysis of A. Akhmatova's "Poem without a hero" and O. Mandelstam's "Verses about an obscure soldier" is given in the article. The similarity of the texts emergence processes is found out. Sameness of the motives, rhythms and genres is also analyzed.

Key words: Akhmatova, Mandelstam, apophysis, hero, chorus, epoch.

Krichevskaya E. "They came and said: your brother is dead". The causes of Andrey's Gorenko suicide in Athens and the consequences of his death.

Key words: Akhmatova, brother, emigration, suicide, poetic prophecy.

Lavrova E. L. A. Achmatova and M. Tsvetaeva about the essence of poetry. The article is devoted to A. Achmatova's and M. Tsvetaeva's understanding of poetry. Such problems as mystery of creative works, correlation of inspiration and work in poetry, attitude of poet to the world and vice versa are set in the article.

Key words: work, inspiration, creative work, poet.

Nikiforova L. L. Information about the Gorenko family in the Crimea State Archives. There is information about archives researches of school education A. Akhmatova's brothers and sisters. As a result it was stated, that Father's brother V.A. Gorenko worked in Evpatorija as a teacher.

Key words: Akhmatova, Evpatorija, school, Akhmatova's brothers and sisters.

Pakhareva T. A. «Letniy sad» of A. Akhmatova (analysis of the poetry work). The key motifs and images of the late Akhmatova's poetry (the Memory, the Shade, the Statue, the Rose, the Kitezh) and their intertextual connections are analyzed in the article, and conclusion about generalizing role of this poetry work in the Akhmatova's artistic world has done.

Key words: mythopoetics, motif, artistic space.

Poberezkina P. E. «White Flock» by Anna Akhmatova in V. P. Petrov's notes. A draft of Victor Petrov (Domontovych) lecture about Anna Akhmatova is published. The note supplements an idea of Ukrainian-Russian literary dialog of the post-revolutionary years.

Key words: Ukrainian neoclassics, literary critique.

Pozdnyakova T. S. Isaiah Berlin: "I got immortality in her poetry without desert" (From Correspondence). The letters define more exactly some details about Berlin and A. Akhmatova meeting, show Berlin's reaction to Akhmatova's version of their phone conversation in autumn in 1946, elucidate the story with copies of N.N. Punin's letters transferred to England at Akhmatova's desire.

Key words: A. Akhmatova, B. Anrep, I. Berlin, G. Struve, A. Lurie, A. Modigliani, R. Churchill, K. Chukovskiy, N. Punin, resolution of 1946, poetic myth.

Raskina E. Y. «Through the Neva, through Nile and Sienne...» (Egyptian theme in the creativity of N.S Gumilev)

Image of Egypt is one of the most significant in the creativity of N.S Gumilev. Three rivers – Neva, Nile, Sienne - occupy the central place in poetic geography of Gumilev. But if the role of "wide as Nile" river Neva and the river Sienne which symbolize France in the poetic geography of N.S Gumilev was already the object of the literary investigation, then the role of Nile which symbolize Egypt is not sufficiently studied.

Key words: image of Egypt, creativity of N. S. Gumilev, poetic geography of Gumilev.

Olga Rubinchik. "Let Hoffman along with me reach the corner...": Hoffman and Chagall – Companions of Akhmatova. This article is dedicated to visual art subtexts in the work of Akhmatova. The aim is to show the presence Chagall alongside Hoffman in the poems "The Way of the Entire Earth" and "A Poem without a Hero".

Key words: Anna Akhmatova, Hoffmann, Chagall, «The Way of All the Earth», «A Poem without a Hero», visual art subtext.

Sysoeva O. A. The character of Anna Ahmatova in V. Sorokin's Novel "The Blue Lard": Is it The Parody or The Lampoon? The article is devoted to the problem of the genre determination of V. Sorokin's novel "The Blue Lard". The paper reveals a number of intertextual relations of the analyzed extract with Anna Ahmatova's works and shows its «non-parodic» nature and functions.

Key words: parody, travesty, stylization, intertextual relations, hyperbola, caricature, discrediting, lampoon.

Temirshina O. R. «Pneumatosphera»: Principles of Organization of Symbolical Model of World. The article is devoted to the problem of reconstruction of symbolical model of world. It is considered that main features of it (holism, teleological evolution, ontological asymmetry) function in its correspondence with philosophical and aesthetical notions of

Russian symbolists.

Key words: symbol, model of world, constants, invariant, holism, teleological evolution, ontological asymmetry, space.

Temnenko G. M. To the question of traditions of classicism in Akhmatova's poetry (the poem "Summer garden"). The analysis of the text discovers consecutive realization of aesthetical principles of classicism and their substantial function.

Key words: Akhmatova's lyrics, classicism, State, tragedy, beauty, oxymoron, harmony.

Timenchik R. D. 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.

Fonyakov I. O. «It's we, people of Petersburg are God's skomorokhs...» (Mariya Vega and Anna Akhmatova). Mariya Vega's poetry gives examples of creative interchange with Anna Akhmatova.

Key words: Silver Age, emigration, humanistic traditions, fail to say.

Tsiyyan T. V. About one of Akhmatova's Landscapes. Analysis of the poem "Summer Garden" shows its unison and contrasting sound with the poem "Unforgettable dates have come up again". A part of Petersburg locus appears changed and catharsifically brightened up in "Summer Garden".

Key words: A. Akhmatova, V. Shileyko, addressee, topographical reality, the state of being brightened up.

Chaban A. A. Anna Akhmatova is a poet of "Hyperbores". The article investigates the connection between A. Akhmatova and the "Hyperbores" magazine: her poems, which were published, and the fact of her presents there. On the bases of the editorial board's intention the author does an attempt to determine the reason of publishing the exact poems. There is made a conclusion about the place and the role of A. Akhmatova in the "Hyperbores" magazine. Her poems are not only interesting and impressive, but they are the evidence of the thorough work for the forming and supporting certain magazine's conception during all steps of its existence from the first number (№ 1) to the last (№ 9-10).

Key words: Akhmatova, "Hyperbores", magazine, acmeism, review, manifesto, context, outlook, poetics, dialog, would poetic text.

Chernykh V. A. Review on S. Kovalenko's book "Anna Akhmatova". The book is not finished. There is no information about three decades of poet's life. It's just badly cultivated drafts.

Key words: structure of the book, poet's genealogy, sources, inextinctitude.

Shevchuk Y. V. The Tragic in the poem "Presentiment" by Anna Akhmatova.

Literary criticism describes the tragic as a kind of pathos, the type of artistic context, the author's emotionality and the modus of high artistic value. The 20th century changed both the reader's and the author's notion of the tragic. The hero changed, but unsolvable conflict and catharsis remained as the main signs of pathos. The author of this article makes an attempt to work out the solution of the problem of the influence of the tragic to the style of the fiction. As an example of the concrete ways of research of the tragic in the work of literature the author offers the analysis of the poem by A. Akhmatova. The composition of images, rhythmic, and stylistics are researched.

Key words: the tragic pathos, catharsis, lyrics, style, composition of images, rhythmic.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ахвердян Гаяне Робертовна *Армения, Ереван*, поэт, литературовед.

Державина Валентина Фёдоровна, *Украина, Севастополь*, заведующая библиотекой-филиалом № 9 им. А. Ахматовой.

Катина Вера Константиновна *Украина, Евпатория*, историк, краевед [1951-2005].

Кихней Любовь Геннадьевна, *Россия, Москва*, д. ф. н., профессор каф. истории журналистики и литературы Института международного права и экономики им. А. С. Грибоедова.

Климова Елена Викторовна, *Украина, Киев*, к. ф. н., старший преподаватель кафедры иностранных языков Национального университета пищевых технологий.

Котович Антон Игоревич, *Украина, Киев*, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы института иностранной филологии НПУ им. М.П. Драгоманова.

Кричевская Евгения Анатольевна, *Греция, Афины*, литературовед, журналист, главный редактор русскоязычного афинского еженедельника «Московский Комсомолец - Афинский курьер» и постоянный сотрудник воскресного литературного приложения к центральной греческой столичной газете «АВГИ».

Круглова Татьяна Сергеевна, *Россия, Пенза*, к. ф. н., доцент кафедры романо-германской филологии Пензенского государственного университета.

Лаврова Елена Леонидовна, *Украина, Горловка*, к. ф. н., доцент кафедры зарубежных литератур Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Никифорова Людмила Леонидовна, *Украина, Евпатория*, учитель русского языка и литературы гимназии им. И. Сельвинского, в 1987-2000 гг. директор там же.

Пахарева Татьяна Анатольевна, *Украина, Киев*, д. ф. н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета им. Драгоманова.

Поберёзкина Полина Ефимовна, *Украина, Киев*, к. ф. н., сотрудник интернет-проекта Киевской группы исследователей творчества Н. Клюева «Клюевослов».

Позднякова Татьяна Сергеевна, *Россия, Санкт-Петербург*, искусствовед, к. п. н., заведующий научно-просветительским отделом

Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме

Раскина Елена Юрьевна, *Россия, Москва*, к. ф. н., доцент Московского гуманитарного института им. Е.Р. Дашковой, один из комментаторов Полного академического собрания сочинений Н.С. Гумилева.

Рубинчик Ольга Ефимовна, *Россия, Санкт-Петербург*, к. ф. н., старший преподаватель кафедры книгоиздания и книгораспространения Северо-Западного института печати (СЗИП СПГУТД).

Сысоева Ольга Алексеевна, *Россия, Хабаровск*, к. ф. н., ассистент кафедры литературы и культурологии Дальневосточного государственного гуманитарного университета.

Темиршина Олеся Равильевна, *Россия, Якутия (Саха), Нерюнгри*, к. ф. н., доцент кафедры русской филологии Технического института (филиала) Якутского гос. университета.

Темненко Галина Михайловна, *Украина, Симферополь*, к. ф. н., доцент кафедры культурологии Таврического национального университета, научный редактор Ахматовского сборника.

Тименчик Роман Давыдович, *Израиль, г. Иерусалим*, профессор Отделения центрально-европейских и славянских исследований Еврейского университета в Иерусалиме.

Фоняков Илья Олегович, *Россия, Санкт-Петербург*, поэт, переводчик, председатель секции поэзии Союза писателей Санкт-Петербурга

Цивьян Татьяна Владимировна, *Россия, Москва*, д. ф. н., зав. отделом русской культуры Института мировой культуры МГУ, заместитель директора ИМК МГУ

Чабан Александра Александровна, *Россия, Москва*, аспирантка МГУ им. М. В. Ломоносова

Черных Вадим Алексеевич, *Россия, Москва*, к. и. н., старший научный сотрудник Института славяноведения Российской Академии наук, учёный секретарь Археографической комиссии.

Шевчук Юлия Вадимовна, *Россия, Башкортостан, Уфа*, к. ф. н., старший преподаватель кафедры истории русской литературы XX века Башкирского государственного университета.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА А. АХМАТОВОЙ

Исайя Берлин «Я незаслуженно получил бессмертие в её поэзии». (Из переписки) Публикация и комментарии Т. С. Поздняковой	3
Кричевская Е. А. «Пришли и сказали: “Умер твой брат”...».....	31
Тименчик Р. Д. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой.....	37

ТРИ ПРОЧТЕНИЯ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Цивьян Т. В. Об одном ахматовском пейзаже.....	83
Пахарева Т. А. «Летний сад» А. Ахматовой (анализ стихотворения).....	91
Темненко Г. М. К вопросу о традициях классицизма в поэзии А. Ахматовой (стихотворение «Летний сад»).....	100

ОБРАЗЫ, ТЕМЫ, СМЫСЛЫ

Кихней Л. Г., Круглова Т. С. К проблеме диалога в лирике Анны Ахматовой.....	113
Рубинчик О. Е. «Пусть Гофман со мною дойдет до угла...» Гофман и Шагал-спутники Ахматовой.....	134
Котович А. И. «Стихи о неизвестном солдате» О. Ман-дельштама и «Поэма без героя» А. Ахматовой: попытка сопоставления.....	156
Шевчук Ю. В. Трагическое в стихотворении А. Ахматовой «Предыстория» (Из цикла «Северные элегии»).....	163
Лаврова Е. Л. Поэзия как ремесло и искусство: А. Ахматова и М. Цветаева о поэтическом творчестве.....	172
Ахвердян Г. Р. О стихотворении Анны Ахматовой «Отрывок» («...И мне показалось, что это огни...»).....	182

ЛИТЕРАТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Чабан А. А. Анна Ахматова – поэт «Гиперборея».....	186
Фоняков И. О. «Мы, Петербуржцы, Божьи скоморохи...» (Мария Вега и Анна Ахматова).....	193
Поберезкина П. Е. «Белая стая» Анны Ахматовой в записях В. П. Пет-	

рова.....	198
Климова Е. В. Единственный настоящий читатель (поэзия серебряного века в критических работах Н. Гумилёва и В. Брюсова).....	203
Раскина Е. Ю. «Через Неву, через Нил и Сену...» (египетская тема в творчестве Н.С. Гумилева).....	214
Темиршина О. Р. «Пневмосфера»: принципы построения символистской модели мира.....	225

АХМАТОВА И КРЫМ

Катина В. К. Судьба Анания Пасхалиди.....	239
Никифорова Л.Л. Сведения о семье Горенко в Крымском Государственном архиве.....	243
Державина В. Ф. Улица детства Ани Горенко.....	247

ПОЛЕМИКА И КРИТИКА

Черных В. А. Рецензия на книгу С. Коваленко «Анна Ахматова».....	253
Сысоева О. А. Образ Анны Ахматовой в романе В. Сорокина «Голубое сало»: пародия или пасквиль?.....	258

<u>АННОТАЦИИ</u>	271
------------------------	------------

<u>СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ</u>	284
----------------------------------	------------

Наукове видання

**Анна Ахматова:
эпоха, судьба,
творчество**

Крымский Ахматовский
научный сборник

ВЫПУСК 7

(російською мовою)

Технічний редактор
С. С. Минчик

Комп'ютерна верстка
Ю. М. Деркач

Підписано до друку з оригінал-макету 14. 05. 2009 р.
Формат 84 x 108 1/32. Папір офсетний. Друк офсетний.
Гарнітура «School». Ум.-вид. арк. 12. Замовлення 21.
500 екземплярів

Віддруковано з оригінал-макету у типографії «Арти-ЮК»
м. Сімферополь, вул. Дзюбанова, 3