

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

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

КРЫМСКИЙ АХМАТОВСКИЙ
НАУЧНЫЙ СБОРНИК

ВЫПУСК 8

Симферополь
«Крымский Архив»
2010

Издается по решению Научно-методического совета Крымского центра гуманитарных исследований от 14 мая 2010 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. 8. – Симферополь: Крымский Архив, 2010. – 316 с.

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

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

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

© Крымский центр гуманитарных исследований, 2010

ВОСПОМИНАНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ



УДК 82.09 (045)

Б. Ф. Егоров
(Санкт-Петербург)

Вечер с А. А. Ахматовой у Д. Е. Максимова (1964)

В 1964 г. Д. Е. Максимов (далее сокращенно: Д.Е.), наконец, защитил докторскую диссертацию. Почти готовую после Великой Отечественной войны диссертацию о Блоке партком филфака, после страхов в связи с постановлением ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград», запретил ему защищать, и Д.Е. стал готовить диссертацию о Лермонтове. Кажется, он защищал свою замечательную книгу о Лермонтове, вышедшую в 1964 году. К сожалению, я не нашел у себя сведений о точной дате защиты, помню, что это было уже зимой, в ноябре-декабре.

Д.Е. не любил кафедральных застолий и ресторанных празднеств, он скромно отметил свою защиту дома, пригласив только близких. Я имел честь и счастье участвовать в этом вечере. Кроме моей семейной пары была пара Билинкисов, Л. А. Мандрыкина и еще две-три женщины, мне не знакомые. Но главной среди приглашенных была А. А. Ахматова, которая с большой симпатией относилась к Д.Е., ценя его научные и человеческие качества и царскосельское происхождение. К тому же она жила в писательском доме на ул. Ленина на

Петроградской стороне точно над квартирой Д.Е., этажом выше. Согласно замечательной ахматовской летописи, составленной В. А. Черных, Д.Е. был довольно частым гостем у Ахматовой; к сожалению, в летописи совсем не отражен тот вечер, на котором Анна Андреевна была гостем у Д.Е. Когда гости уже собрались, Д.Е. позвонил ей, и она тотчас же пришла (видно, была предварительная договоренность).

Д.Е. стал поочередно представлять ей гостей. Когда дошла очередь до меня, то Д.Е., явно не подумав, какое впечатление это произведет на нее, стал горячо расхваливать меня как молодого сотрудника кафедры, мужественно на заседании СНО назвавшего среди великих поэтов XX века Марину Цветаеву, за что ему сильно влетело (неточно, выборочно сказал; в самом деле, в ответ на студенческий вопрос я назвал четырех: Блок, Маяковский, Цветаева, Пастернак; грешен: я тогда еще недооценивал великость Ахматовой и Мандельштама; ну и выдали мне тогда партийные органы за Цветаеву и Пастернака!).

Анна Андреевна никакой внутренней реакции не выразила, молча и медленно кивнула головой. Я душевно ахнул, смутился: ведь о сложных взаимоотношениях Цветаевой и Ахматовой я и тогда знал, а Д.Е. как-то простодушно забыл. Но эпизод быстро прошел без запинки. Однако далее надвинулось на меня куда более тревожащее событие. Д.Е. почему-то не сам предполагал сесть за стол рядом с великим гостем и не обратился к Якову Семеновичу Билинкису, а задумал «назначить» меня. Вот тут я душевно еще сильнее ахнул. В те относительно молодые годы я был еще полон некоторых фобий: не выносил все, что хотя бы отдаленно напоминало рабское положение, и терпеть не мог, когда мне приказывали. Поэтому настойчивое желание Д.Е., чтобы я в застолье стал «кавалером», я воспринял как насилие. А, с другой стороны, «кавалерство» при великой женщине я ощущал как рабство, пажество – и вся моя гордыня протестовала. Я отказался. Но Д.Е., когда мы садились за стол, начал меня легонько подталкивать вослед садившейся первой Анне Андреевне, несмотря на мой явный отказ. Но я молниеносно, взяв сзади за локти свою Софью Александровну, выдвинул ее

перед собой и стал третьим усаживающимся, т.е. представил в виде кавалера свою жену! Объективно, конечно, не очень-то рыцарский поступок! Потом мне всю жизнь было неприятно, но тогда я не мог поступить иначе.

С противоположной от нас стороны рядом с великой дамой садились тоже женщины, так что она оказалась без мужского соседства. Не знаю, заметила ли она мой трюк, но, конечно, не могла не заметить одного женского окружения. Но отнеслась к этому с достоинством королевы. Сразу же, как только все устроились, обратилась к Соне: «Ну что, соседка, начнем с водочки?» И потом, не спрашивая имени, так и называла ее «соседка». Это придавало общению какую-то простоту случайного коллектива...

Кстати, появляющееся иногда мнение, что Ахматова обожала хорошие вина и не прикасалась к крепким напиткам, решительно опровергаю. Весь вечер она умеренно пила именно водочку. Я знал замечательных женщин, которые вообще вин не очень любили, предпочитая водку или коньяк, — такова была Л. Я. Гинзбург. Впрочем, знал женщин, которые ни капли спиртного не принимали вообще. Яркий пример – Н. А. Роскина. Она в соответствующих ситуациях гордо заявляла, что ее чувства возбуждаются и пьянеют без всякого алкоголя. Ей, наверное, было очень трудно с пившим Н. А. Заболоцким.

За столом Ахматова держалась очень просто, без величия и надменности. Ее величие, впрочем, проявлялось как-то естественно и глубинно, очень органично. Тостов она никаких не произносила, а за нее, как и за «виновника» вечера Дмитрия Евгеньевича, воодушевленно пили. К концу застолья мы стали чуть ли не хором просить поэта что-нибудь прочесть. И она не отнекивалась, прочла нам всем совершенно не известные стихи, которые я позднее, с помощью Г. М. Темненко, идентифицировал как цикл «Песенки».

За давностью лет мне трудно сказать, все ли шесть стихотворений цикла были прочитаны в тот вечер. Кажется, не все, но не меньше четырех. А трагические строки главных стихотворений: 2. Застольная и 3. Любовная – я прекрасно помню. Был потрясен (да, наверное, и все потрясены) каторжными

ореолами и ватничком с ушаночкой применительно к поэту как лирическому герою. Тогда совершенно не зацепили меня намеки на ночь в Фонтанном доме с И. Берлиным, да если бы и зацепили, то я ничего бы не понял, не зная ни «Поэмы без героя», ни комментариев к ней. А вот лагерное клеймо на поэтических строках и каторжаночка в ватничке на всю жизнь внедрились в мозг и душу.

Любопытно, что в тогдашних публикациях «Песеню» («День поэзии», Л., 1964, и «Бег времени», М.;Л., 1965) именно два центральных стихотворения цикла опущены. На заре горбачевской перестройки В. А. Черных смог в двухтомнике Ахматовой «Сочинения» (М., 1986) включить второе стихотворение («Застольная») – тоже важный шаг! Но «Любовная» оставалась под запретом. И лишь в «Сочинениях в двух томах» под редакцией Н. Н. Скатова (М., 1990) М. М. Кралин издал цикл полностью. То есть спустя четверть века после того вечера, когда мы слышали эти потрясающие стихи.

УДК 82.09 (045)

Тамара Жирмунская
(Мюнхен)

**«Во мне печаль, которой царь Давид
По-царски одарил тысячелетья...»
(А. Ахматова)**

Глава из книги «Я – сын эфира, Человек» (Москва, Русский импульс, 2009)

Не дает мне покоя высказывание Блока об Ахматовой: «Она пишет стихи как бы перед мужчиной, а надо писать как бы перед Богом». С этим хочется поспорить. Помимо любви к истине толкает на спор и ущемленное женское самолюбие. Что же получается: как только речь заходит о поэтессе, в данном

случае великой, так в ее творческом микрокосме на месте Творца видится тварь противоположного пола. А поэты-мужчины, простите, Александр Александрович, не пишут стихи... добро бы еще как бы перед женщиной, а то перед неодушевленными фетишами – карьерой, деньгами, властью?..

Когда я попыталась уточнить, откуда взялись запавшие мне в память слова, поднятые мной на ноги знакомые стиховеды только разводили руками. Что-то такое Блок действительно говорил, но ни в его статьях, ни в его дневниках и записных книжках этого нет! Наконец, Татьяна Бек разузнала для меня: спорная фраза встречается в воспоминаниях о Блоке Елизаветы Юрьевны Кузьминой-Караваевой, матери Марии. Источник надежный, но не безупречный. Известно более чем заинтересованное отношение молодой Е. Ю. К.-К. к Блоку и его сдержанное отношение к ее стихам...

Ахматоведы давно обратили внимание на то, что многие любовные стихи поэтессы пронизаны религиозным чувством. *«Из ребра твоего сотворенная, / Как могу тебя не любить?»*, *«А в Библии красный кленовый лист / Заложен на Песни Песней»*, *«Закрой эту черную рану / Покровом вечерней тьмы / И вели голубому туману / Надо мною читать псалмы»*. Но едва ли можно упрекнуть А.А. в том, что, как утверждалось выше, она ставит своего любимого (имена меняются, но образ избранника достаточно постоянен) на место Всевышнего. Нет, иерархия всегда сохраняется. Любя, страдая, томясь одиночеством вдвоем или одиночеством в одиночку, теряя с таким трудом обретенное счастье и возвращая его себе, пусть с другим, пусть на миг, Анна Андреевна всегда помнит о вечных ценностях. Порой она как будто будит себя от сладкого, но тяжелого сна: *«О, есть неповторимые слова, / Кто их сказал, истратил слишком много, / Неистощима только синева / Небесная и милосердье Бога»*.

Когда я читала «Записки об Анне Ахматовой» ее многолетнего друга Лидии Чуковской, мне все время казалось, что они обращены лично ко мне. Точно о таких, как я, сказано: в 50-ые, да и в 60-ые каждый школьник знал про постановление ЦК

ВКП(б) 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград», ибо оно «на долгие годы было введено в учебные программы». Отроческая память цепкая, хватчивая. «Взбесившаяся барынька», «полумонахиня, полублудница», которая «мечется между будуаром и молельней» – это звучало необычно, звонко и куда интереснее всякой учебной преснятины. Мой ровесник, тонкий молдавский лирик Григоре Виеру как-то покаялся мне, что получил в школе пятерку именно за это постановление. Чем я могла утешить его? Встречным признанием: «И я – тоже», хотя такого, чисто случайно, не было...

«Выросло целое поколение, которому Ахматова известна только в трактовке Жданова, теперь они узнают её от неё самой. Догадуются ли о пропусках?» Это написано Чуковской в августе 1956 года, когда после длительного перерыва новая книга поэта (имя «поэтесса» А.А. отвергала) варилась на задымленной, удушливо-чадной издательской кухне и от неё болезненно отпадали органические части целого: совершенно невинные для непредвзятого взгляда, очень ахматовские стихи – чистая поэзия.

Что идеологически вредного могли узреть наследники Жданова в таких, например, строках: *«И на пышных, парадных снегах / Лыжный след, словно память о том, / Что в каких-то далеких веках / Здесь с тобою прошли мы вдвоем»?*

Анна Андреевна, посмеиваясь над зловредной глупостью человеческой, отвечала на вопрос так: «Идеализм. В стихотворении говорится: мы прошли вместе в далеких веках, а этого на самом деле не бывает. Человек живет в определенном веке и в далеких веках ни вместе, ни не вместе пройти не может. Это идеализм...»

«Ужель загадку разрешила? Ужели слово найдено?» – вспоминаются два стиха из «воздушной громады» любимого ею «Евгения Онегина». Ахматовой многого не прощали политиканы от литературы. Оглушительной славы 10-х годов: *«И выходили люди, и кричали: „Она пришла, она пришла сама!“* – признание из второй «Северной элегии». Не прощали

«бурбонского», то есть королевского профиля, запечатленного художниками. Принадлежности к странному течению «акмеизм»; одно из значений слова «акме» – острие (а что она там прячет под своими старомодными одеждами, не клинок ли мысли, разящей пострашнее холодного оружия?). Брака с расстрелянным «монархистом» Николаем Гумилёвым. Неустанных хлопот за единственного сына-сидельца Льва. Дружбы с крайним субъективистом Б. Пастернаком, опальным О. Мандельштамом, внутренним эмигрантом М. Булгаковым, врагом народа Пильняком. Послевоенной встречи с «гостем из Будущего», сомнительным англичанином еврейского происхождения Исайей Берлином... Но более всего не прощали ей *идеализма*...

Можно сколько угодно рассуждать о вещественном мире, утверждённом в поэзии акмеистами в пику туманным, заумно-метафорическим символам их предшественников. Вспомнить *«Высоко в небе облачко серело, как белчья распластанная шкурка»*. Или процитировать: *«Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки»*. Да, образы выхвачены из повседневности, поэтесса не чурается самого что ни на есть обычного бытового реквизита, не боится будничными словами утишить любовную страсть, «подорожником» (название одной из ее книг) попытаться охладить огненную боль. Но собственная глубина, с которой она никогда не теряет контакта, отрывает ее от сугубо земного. Возносит высоко, в область открытую, но не обжитую символистами, – в область духа.

Вспомним эпилог одной из любовных миниатюр:

... И сухими пальцами мяла
Пеструю скатерть стола...
Я тогда уже понимала,
Как эта земля мала.

О «малости» земли «для двух людей», одержимых страстью, «раскаленной добела», писала она и в стихотворении *«И когда друг друга проклинали...»*, а было ей в ту пору двадцать лет...

Если эта земля мала, то что же по росту женщине, человеку, личности? Может быть, «новое небо и новая земля», увиденные

внутренними очами евангелиста Иоанна (Откр. 21, 1)? Или то, что за пределами нашего опыта, вне утекающего времени? Кто-то скажет: Высший разум, Мыслящий океан Вселенной. Поэты выражаются по-старинке: Бог и Вечность. А это, особенно с точки зрения материалистов, – махровый идеализм...

Пятая книга Ахматовой называется «Anno Domini MCMXXI» («В лето Господне 1921»). Современному верующему, не зашоренному принадлежностью к православной конфессии, известно другое толкование, давно вошедшее в обиход западной церкви: «От Рождества Христова». Много ли найдётся в мировой поэзии стихов, настолько исполненных христианского духа:

Земной отрадой сердца не томи,
Не пристращайся ни к жене, ни к дому,
У своего ребенка хлеб возьми,
Чтобы отдать его чужому.
И будь слугой смиреннейшим того,
Кто был твоим кромешным супостатом,
И назови лесного зверя братом,
И не проси у Бога ничего.

Несколько строк из этого восьмистишия 1921 года имеют параллели в евангельском тексте. Невозможно представить себе Ахматову листающей Книгу Книг в поисках «сырья» для собственной поэтической работы. Нет, всё это жило в ней с ранних лет, насыщало духовную атмосферу, которой она дышала, углублялось и расцветало вместе с её душой, оставалось центром тяжести во время жизненных бурь и землетрясений.

«Земной отрадой сердца не томи...». Есть в Послании Апостола Павла к Колоссянам нечто похожее: «О горнем помышляйте, а не о земном» (3, 2). Ключ к этим словам – там же, но чуть выше:

«Итак, если вы воскресли со Христом, то ищите горнего, где Христос сидит одесную Бога... (3,1).

У поэтессы о Христе – ни слова. Но книга называется „Anno Domini“. Не означает ли это, что после Рождества Христова всё вокруг нее, вокруг нас другое и «земная отрада» – уже не

высшая и даже не самая желанная цель существования? Судя по всему, она горькая и обманчивая, раз томит сердце. Так что же со времён праматери Евы занимает главное место в женской жизни? Девять из десяти читателей и читательниц ответят: любовь. Любовь сексуальная. «А ты, любовь, всегда была отчаяньем моим!» – воскликнет уже пожилая Ахматова. Кто наивно считает: «Если родилась красивой, значит, родилась счастливой», – может лишний раз усомниться в правоте народного присловья. Счастье, или «земная отрада», разминулось с Анной Андреевной раз и навсегда. Брак со страстно влюбленным в нее Николаем Степановичем Гумилёвым через несколько лет распался. Не скрепили его ни сын, ни общее, одинаково дорогое обоим супругам дело – поэзия. Впрочем, в «Записных книжках» (1958 – 1966) А.А. приводит слова Гумилева в ответ на ее сожаление по поводу «в общем не состоявшегося брака»: «Нет – я не жалею. Ты научила меня верить в Бога и любить Россию...» Яркие любовные романы Ахматовой (два из них тоже стали браками, один – очень коротким, другой – слишком длинным) на поверку оказались безблагодатными: кто-то из её избранников утешился с другой, кто-то уехал за бугор, кто-то просто не понял, кто рядом с ним: «А, ты думал – я тоже такая, / Что можно забыть меня, / И что брошусь, моля и рыдая, / Под копыта гнедого коня».

А слава? А творчество? Разве они не заняли вакантное место? «Я улыбаться перестала, / Морозный ветер губы студит, / Одной надеждой меньше стало / Одною песней больше будет», – наверное, не я одна утешалась в молодости чеканным ахматовским афоризмом. Но и песня, она же поэма, она же стихотворение, рождается у неё в состоянии, скорее схожем с лихорадкой, с болезнью, чем с упоением наконец-то достигнутой гармонией: «Но это!.. по капельке выпило кровь, / Как в юности злая девчонка - любовь. / И, мне не сказавши ни слова, / Безмолвием сделалось снова. / И я не знавала жестоке беды. / Ушло, и его протянулись следы / К какому-то крайнему краю, / А я без него... умираю».

Что же остаётся? «О горнем помышляйте, а не о земном...»

Как-то странно звучит следующая строка разбираемого нами стихотворения: *«Не пристращайся ни к жене, ни к дому...»!* Это не себе – это другому сказано. Мужчине. Человеку. Адаму. Но не ветхому, а новому. Тому, кто явился в мир А.Д. – Anno Domini. И способен осознать ответственность своего появления на свет. Поищем аналогий в Новом Завете: «...хорошо человеку не касаться женщины(...) Неженатый заботится о Господнем, как угодить Господу;

А женатый заботится о мирском, как угодить жене...» (1-е Кор. 7, 1, 32-33).

Апостол Павел, которому принадлежат эти широко известные слова, еще не восхищен на небо. Он не мечтатель – реалист. Смотрит вокруг трезвыми глазами. Земля полна брачующихся пар. И разве не сказано в первой главе Библии устами Божьими: «плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю» (Бытие, 9, 1). Вступление в брак – вовсе не грех, напротив, *«в избежание блуда, каждый имей свою жену, и каждая имей своего мужа»* (1-е Кор. 7, 2). Но «время уже коротко, так что имеющие жен должны быть, как не имеющие (...) покупающие, как не приобретающие;

И пользующиеся миром сим, как не пользующиеся; ибо проходит образ мира сего» (1-е Кор. 7, 29-30; разрядка моя. – Т.Ж.).

Вот что выражено ахматовским глаголом в повелительном наклонении *«не пристращайся»*. Этому повелению свыше следовала и она сама всю свою трудническую жизнь.

«И будь слугой смиреннейшим того, / Кто был твоим крошечным супостатом» – строки, сразу вызывающие в памяти слишком знакомое, но почти невыполнимое даже теперь, две тысячи лет спустя после того, как явлением Иисуса Христа было разбуждено и потрясено земное и околоземное пространство:

«...любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас...» (Мф. 5, 44).

Полегче, поменьше масштабом кажется после этого призыв, выраженный в предпоследней строке стихотворения: *«И назови лесного зверя братом»*. Однако, с высшей точки зрения, в жизни человеческой нет ничего мелкого, особенно когда речь идет о Творении и тварях земных. Не забудем, что, согласно Библии, перед потопом «все звери по роду их», «по паре от всякой плоти, в которой есть дух жизни», вошли в Ноев ковчег, а по окончании потопа «все звери... вышли из ковчега» и прозвучало обетование Божье: «...не буду больше поражать всего живущего, как Я сделал» (Бытие, 7, 14, 15; 8, 19, 21). В псалмах, любимых Ахматовой, сочувственно сказано именно о «лесных», т. е. диких зверях (Пс. 49, 103). О том же, что «вся тварь», которая «совокупно стонает и мучится», «освобождена будет от рабства тлению», говорил апостол Павел в «Послании к Римлянам» (8, 22, 21). Значит, всё живущее ждет единая судьба? Жизнь вечная? Как же после всего этого не назвать «лесного зверя братом»!

«И не проси у Бога ничего» – а вот это не по-христиански, это – гордыня. Евангелие преподносит нам совершенно другое: «Просите, и дано будет вам; ищите и найдете; стучите, и отворят вам; Ибо всякий просящий получает, и ищущий находит, и стучащему отворят». (Мф. 7, 7-8).

Ахматова сознавала этот свой грех, разделенный со многими смертными, и спустя многие годы обратилась к неназванному Адресату со стихотворением-молитвой, которое заканчивалось словами: *«Так спаси же меня от гордыни. / В остальном я сама разберусь»* (*«Ты напрасно мне под ноги мечешь...»*, 1958).

Далее страница моих личных воспоминаний... Когда в середине пятидесятых я взяла в библиотеке родного Литинститута «Вечер» и «Четки» – ранние, пропахшие почему-то овощехранилищем книги Ахматовой, – нельзя сказать, чтобы они меня ошеломили. Запомнились детали (в писательском вузе бредили «детальями»): *«На ручкомойнике моем / Позеленела медь, / Но так играет луч на нем, / Что весело глядеть...»*. Понравился ритм многих стихов (у нас его называли дольником),

под стать неровному женскому дыханию. «Образ лирической героини» (еще один тогдашний штамп) был мне далек. Что это она так пресмыкается перед мужчиной: *«Как соломинкой, пьешь мою душу. / Знаю, вкус ее горек и хмелен. / Но я пытку мольбой не нарушу. / О, покой мой многонеделен. / Когда кончишь, скажи...»*? И откуда такая пассивность, покорность судьбе, разве не за женщиной последний выбор, ведь она еще молодая, талантливая... Так или примерно так думала я в свои двадцать, читая стихи, написанные сверстницей почти полвека назад...

Лидию Корнеевну Чуковскую волновало, как прочтет великого поэта поколение, знакомое с именем А.А. только в трактовке партийного бонзы, но она недооценила другого фактора: огромной временной дистанции. Без малого пятьдесят лет! И каких! Заклейменных войнами и революцией, достававших колыбельных младенцев репрессиями и бомбежками, двукратно или трехкратно растянутых на полувековой шкале. Дети «железного века», по терминологии поэтической антологии Евгения Евтушенко, несли тяжелое железное ядро и в глубине лирической души...

Тогда, в пятидесятых, стихи Ахматовой стали чаще, чем прежде, появляться в периодике. В 1958 году вышла ее небольшая книжечка в рыжевато-коричневом ледерине. Мне удалось ее достать. Там были и старые, и новые стихи, всё больше о любви и разлуке. Мне они нравились. Но до потрясения дело не доходило. Вопросом о насильственных «пропусках», так волновавших автора и ее друзей, я не задавалась. По-настоящему оценила Анну Ахматову значительно позже, когда прочла в доступно полном объеме то, что она написала, и постаралась как можно больше узнать о ней, об ее поистине крестном пути в истории русской и мировой культуры. Не последнюю роль, наверное, сыграло и моё внутреннее повзреление.

А теперь должна кое в чём покаяться, ибо летом 1963 года мы с мужем навестили Ахматову. В Комарове под Ленинградом. Свалились как снег на голову, без предварительной договоренности, без чьей-либо рекомендации. Дорогу нам указали на станции. Было неприятно, что ещё на пригородной

платформе к нам прилепилась совершенно чужая тетка. Говорливая и бестактная. В литературе разбиралась, как свинья в апельсинах, ничего не слышала о Серебряном веке, не знала даже, что Цветаева самовольно ушла из жизни. На её фоне мы, понятно, казались себе большими эрудитами...

Ахматовская литфондовая «будка» описана многими. Меня она поразила своим убожеством. Что там «Меншиков в Березове»! Вдовствующая императрица в чулане девки-чернавки – вот что пришло бы мне в голову, не будь я так взбудоражена встречей... Хозяйке «будки» шел семьдесят пятый год. Жить ей оставалось меньше трех лет. Она не была в изгнании – напротив, слава, что «лебедью плыла» к ней в молодости, точно вспомнила свою возлюбленную Леду и задалась дерзкой целью в короткий оставшийся срок возместить ей всё утраченное за десятилетия опалы и полуопалы, замалчивания, страха за себя и за сына, бедности, бездомности, бесправия... Пройдет год с небольшим – она получит литературную премию Этна Таормина, отправится за ней в сопровождении близких людей и пристроившихся коллег на Сицилию, посетит Рим; через несколько месяцев в стране Шекспира, которым она никогда не переставала восторгаться, её зябкие старые плечи торжественно покроют оксфордской мантией; она побывает в Париже, встретится со старыми друзьями...

Однако обратимся к нашей встрече, случившейся до всего этого... Приход трех незнакомцев – поклонников? любопытствующих? сексотов? – хозяйку не удивил. У неё постоянно гости, невозмутимо заметила она. И все её легко находят. Недавно был один иностранец, – так ему план расположения в Нью-Йорке нарисовали! Он что-то перепутал, мимо калитки прошел. Но, заметив его из окна, А.А. сказала вслух: «Этот все равно ко мне!» И он вернулся... Не интересуясь ни нашими именами, ни родом занятий, отмеривая каждому из трех равную толику внимания, А.А. показывает много интересного: свои последние публикации, зарубежные газеты и журналы, где написано о ней как о крупнейшем поэте современности. Но не всё, приходящее с Запада, хмурится она, её радует. Пишут и чепуху, искажают

факты, просто лгут. Начинает горячо возмущаться: «Зачем? Кому это нужно?!» А вот целая россыпь, как видно, дежурных, для публичного показа, фото. На одном – она, такая юная, такая гибкая, в позе сфинкса. На другом – вижу знакомые лица, называю Марию Сергеевну Петровых.

– Так вы знаете Марусю? Откуда? – беседа приобретает легкий личный оттенок.

Моя фамилия, которую наконец, называю, известна ей благодаря ее дружбе с Виктором Максимовичем. Но не только.

– Подождите! – она начинает упорно перебирать бумаги и откуда-то извлекает на свет малого формата газетку. Похожую на заводскую многотиражку. В ней опубликованы стихи нескольких поэтов разных поколений. Мне в глаза бросается: Ахматова, потом еще кто-то и... не сразу добираюсь до своего стихотворения «Красота», очевидно, откуда-то перепечатанного. – Вот видите! – она довольна. Настырностью ребят из газеты, обратившихся к ней с просьбой о стихах. Тем, что быстро нашла. Что не потеряла памяти. Что таким образом приветила младшую коллегу.

Читаю ей наизусть ее строки, еще и теперь рвущие сердце:

За тебя я заплатила
Чистоганом,
Ровно десять лет ходила
Под наганом,
Ни налево, ни направо
Не глядела,
А за мной худая слава
Шелестела.

Мне кажется, она скорее настрожена, чем польщена:

– Откуда вы это знаете?

– Мне Толя Якобсон читал.

– А всю мою поэму он вам не читал?

И на мой отрицательный ответ – с усмешкой:

– Хоть что-то не читал... У молодых такая хищная память...

Теперь мне ясно, что она говорила о «Поэме без героя», но об этом недавно ею законченном, до сих пор загадочном для меня произведении я тогда ничего не знала.

Еще четверть часа беседы. С восхищением отзывается о Солженицыне: был у нее несколько раз, написал великую книгу («Один день Ивана Денисовича» появился в «Новом мире» в ноябре 1962 года и тут же вышел отдельным изданием. – Т.Ж.) Спокойнее – о Паустовском: тоже был у нее недавно, плохо дышит, человек он, видимо, хороший. Узнав, что у нас с мужем свадебное путешествие в Прибалтику, в повышенном тоне говорит об её красотах: «Божественная готика!». Смотрит на моего мужа с нескрываемым интересом, я даже немного ревную. Её – к нему, разумеется.

Все заготовленные вопросы вылетели у меня из головы. Приставшая к нам тетка спрашивает о чём-то никчемном – хозяйка ей размеренно отвечает. Какие дуры ходят к знаменитостям!.. И тут я совершаю непоправимый шаг. Внутренне я всё время колебалась, дарить или не дарить ей свою первую книгу стихов. Дарить без просьбы – не значит ли навязываться? Не дарить – когда еще её увижу? Книга вышла полгода назад, о ней были хорошие отзывы в печати. Вдруг и Ахматова найдет в ней что-то для себя интересное?.. Достая свой сборничек «Район моей любви», делаю поспешную надпись. Хорошо продуманный экспромт, как это часто бывает, мстит мне в последнюю минуту: при Ахматовой искажаю стихи Ахматовой. Хотела перефразировать строки «Холодное, чистое, легкое пламя / Победы моей над судьбой», а сама вывожу на титульном листе: „Благодарю Вас за «холодный, чистый, легкий пламень» победы Вашей над судьбой“. Да разве она, дорожившая каждым подлинным звуком родной речи, заменила бы живое «пламя» книжным «пламенем»?!

Спохватываюсь, но поздно. Анна Андреевна уже прочла. Тонкая ирония в её улыбке. Которую книжку от поэтессы получила она сегодня в подарок? Сто первую?! Тогда я не знала эпизода, абсолютно точно, думаю, переданного Лидией Чуковской в её воспоминаниях. На Втором съезде писателей в 1954 году к Ахматовой подходили поэтессы «всех народов», и она чувствовала себя «этаким пиковой дамой – сейчас которая-нибудь из них потребует: „три карты, три карты,

три карты“. Так что я со своей неуклюжестью была, наверное, не одинока...

Ахматовское язвительное четверостишие о сестрах по перу хорошо известно: *«Могла ли Биче словно Дант творить, / Или Лаура жар любви восславить? / Я научила женщин говорить... / Но, Боже, как их замолчать заставить!»*.

На прощанье она ставит свой аскетический автограф на протянутой мной красной книжке 58-го года: перечеркнутое вензелеподобное «а». Перед нашим уходом – ободряющая фраза воспитанной дамы: «Если вы знаете Марусю Петровых, мы сможем...». Нет, в Москве живую я её не видела. Только мёртвую – в морге Института Склифосовского, в Грохольском переулке... В марте шестьдесят шестого...

Библия и Ахматова – эта тема проста только на первый взгляд. Стихов-параллелей к ВЗ и НЗ у нее почти нет. Она жила в эпоху антихристианства, когда одно только указание на библейский источник, сюжет или имя, извлеченные *оттуда*, грозили государственной анафемой. Но Книга книг была не столько её повседневным, сколько насущным чтением. Есть среди её поэтического хозяйства, образцово восстановленного (благодаря стараниям друзей, да и самой А.А. с ее феноменальной памятью и сознанием своего миссионерства) три стихотворения, прямо отсылающие к Священному Писанию.

Первое, «Рахиль», имеет эпиграф из Книги Бытия: «И служил Иаков за Рахиль семь лет; и они показались ему за несколько дней, потому что он любил ее». Стихи как будто стилизованны, но, как всегда у Ахматовой, попытка стилизации прорастает живыми современными словами, живым, а не заемным чувством:

Но стало в груди его сердце грустить,
Болезнь, как открытая рана,
И он согласился за деву служить
Семь лет пастухом у Лавана.
Рахиль! Для того, кто во власти твоей,
Семь лет – словно семь ослепительных дней...

Напомню, что в 29-й и последующих главах Бытия повествуется о полной драматизма истории двадцатилетнего

служения Иакова (сына Исаака и Ревекки) своему дальнему родственнику Лавану за двух его дочерей, слабовидящую Лию и красавицу Рахиль, и еще за скот, бывший тогда единственным признаком достатка. Это рассказ о простительном обмане (отец подсовывает влюбленному старшую незавидную дочь вместо желанной младшей), о счастливом чадородии и преодоленном неплодии (победить его может только любовь), о хозяйственной сметке Иакова и позднем прозрении его тестя, по справедливости поделившегося всем, что имел, с работающим зятем. Иаков – первый «богоборец» в Библии. Это с ним боролся Некто «до появления зари» (Бытие, 32, 24-29), и человек оказался равным соперником Богу, и получил его благословение. Правда, остался на всю жизнь хромым... Автора интересует в первую очередь история любви-служения, своего рода мужской подвиг. Но аура рождения стиха, по моему мнению, тоже важна и добавляет к образу А.А. некоторые неожиданные штрихи.

«Лотова жена» – стихи о подвиге женщины. Так, во всяком случае, интерпретирует Ахматова девятнадцатую главу Бытия. Тяжелые ассоциации вызывает в наши дни угроза свыше – покарать Содом и Гоморру, место беззакония и греха, потому что «велик вопль на жителей его к Господу» и Господь хочет истребить его. Праведнику Лоту и семье его обещано спасение при одном условии: бежать из города и не оглядываться... Почему же оглянулась праведная жена Лота? Кто-то предположит: женское любопытство, исконное женское своеволие. Подругому видит это поэтесса:

...Не поздно, ты можешь еще посмотреть
На красные башни родного Содома,
На площадь, где пела, на двор, где пряла,
На окна пустые высокого дома,
Где милому мужу детей родила...

Вот что делает настоящая поэзия: она называет Содом «родным», и стихи сразу приобретают некое четвертое измерение, – ведь и по Содому заплачешь, если в нем родилась и прожила весь свой век. А.А. не спорит с установившимся взглядом на супругу Лота как на ослушницу, но вплетает и свой

голос в заключение библейской легенды: *«Кто женщину эту оплакивать будет? / Не меньшей ли мнится она из утрат? / Лишь сердце мое никогда не забудет / Отдавшую жизнь за единственный взгляд»*... Написанное в начале двадцатых годов, это произведение кажется мне ностальгическим. Глазами Лотовой жены Ахматова точно озирает всё, что должна покинуть навсегда. Есть сведения, правда, скудные, что и она, особенно после смерти Блока и расстрела Гумилёва (в одном и том же 21-м году) собиралась в эмиграцию. Этот соблазн был преодолен. Свою чашу с горчайшей цикуты по-советски, чье действие замедленно-смертельно, Анна Андреевна предпочла выпить у себя дома.

Она никогда не сомневалась в непоправимом уроне, нанесенном октябрьским переворотом родной и любимой стране, родной и любимой культуре. Ей принадлежит поразительное пророчество – всего-то восемь строк (о, благородная лапидарность стиля!). Когда не последние в России и вне России люди, писатели, ученые, философы, богословы ломались в открытые двери, взвешивали все «за» и «против» Октябрьской революции и нового строя, когда, бесстрашно заглянув в отвесную бездну под ногами, они вдруг «прозревали» (т. е. слепли) и провозглашали эту бездну чуть ли не райским садом, молодая женщина без «высшего образования» (насмешливая самоаттестация А.А.) написала:

Чем хуже этот век предшествующих? Разве
Тем, что в чаду печали и тревог
Он к самой черной прикоснулся язве
Но исцелить ее не мог?
Еще на западе земное солнце светит
И кровли городов в его лучах блестят,
А здесь уж белая дома крестами метит,
И кличет воронов, и вороны летят.

1919

Ближайшие годы, полные утрат и неслыханных испытаний, прояснили людям, кто она – эта «белая». Воплощенная аннигиляция? Смерть?.. В стихотворении 23-го года вещи

названы своими именами: *«Тому прошло семь лет... Трагический Октябрь, / Как листья желтые, сметал людские жизни. / А друга моего последний мчал корабль / От страшных берегов пылающей отчизны»*. Как много, оказывается, можно сказать в любовном катрене!..

Третье библейское стихотворение Ахматовой «Мелхола» открывается эпитафией из «Первой книги Царств»: «Но Давида полюбила ... дочь Саула, Мелхола. Саул думал: отдам ее за него, и она будет ему сетью» (18, 21). Оно закончено в 61 году. Это стихи о пылкой женской любви. Не будем искать в нём других смыслов. Как заразительно переступившая порог семидесятилетия поэтесса передает лихорадочную интонацию своей молодой героини, разделяя с ней предчувствие любовного экстаза: *«Наверно, с отравой мне дали питье, / И мой помрачается дух. / Бесстыдство мое! Унижение мое! / Бродяга! Разбойник! Пастух! / Зачем же никто из придворных вельмож, / Увы, на него не похож? / А солнца лучи... а звезды в ночи... / А эта холодная дрожь...»*

Само собой тут приходит на ум имя Исаяи Берлина, неожиданного послевоенного гостя Анны Андреевны, прибывшего в Россию по делам службы из-за рубежа. Ему посвящены отдельные стихотворения и циклы стихов. Горячее чувство к нему поэтесса сохранила на долгие годы, с 1945-го до... Пусть это останется её последней глубокой тайной. Книга мемуаров выдающегося английского политолога, виновника «всех бед» А.А., как она полагала, не так давно вышла по-русски. (Исайя Берлин. История свободы. М.: НЛЮ, 2001).

В «Записных книжках» Ахматовой приводятся строки-разночтения из Мелхолы»; в них при желании можно найти не один намек на беды, принесенные ее библейской героине любовью-страстью: *«На лестнице нашей, о горе, шаги...»*; *«Тебя я спасла, мой любимый, - беги...»*; *«А в дверь уже громко стучали враги...»* Такое чувство, что Мелхола принимает на себя всё, что случится с женщиной-поэтом через тысячелетия. Всё знает, всё помнит: *«И главное – песню, что пел он тогда, / Когда на пороге стояла беда...»* Кто он?

Будущий царь Давид или «гость из будущего», как А. А. называла Берлина?

Хотелось бы упомянуть, что уже после смерти Ахматовой сообщил автору «Истории свободы» о посвященных ему стихах В. М. Жирмунский, которого И. Б. называет «скрупулезным и честным ученым, храбрым и мужественным человеком». Чего я всей душой хочу, это не опозорить наше общее родовое имя...

В журнале «Знамя», номер 4 (2004) серьезный критик и литературовед Алла Марченко *отбирает* у Исаи Берлина часть любовных посвящений, извлекает из полузабытья знакомого Ахматовой по Ташкенту, композитора Алексея Козловского, и переадресует ему ряд стихов. Не могу не считаться с мнением Аллы Максимовны, но для моей книги это не так уж существенно. «Большие воды не могут потушить любви, и реки не зальют ее» – эти слова из библейской «Песни песней» (8, 7) можно отнести и к Ахматовой. Но ей был отпущен талант, любя, не искать судорожно в этом чувстве *своего*, что редкий дар на земле.

Мне приходилось слышать, что Ахматова-де писала только о любви, а не об эротике. Не приемлю такого противопоставления. Эрос – бог любви. Эротическая любовь – могучая сила, поставленная философами-богословами в один ряд с любовью к Богу и любовью к людям (см., например, «Записи» священника А. Ельчанинова). Как говорил в кинофильме М. Калика «Любить» отец А. Мень, любовь – психофизическое таинство, и расчленять два этих понятия, слитых в одно, невозможно. Когда Анна Андреевна утверждала, что стихи должны быть бесстыдными, она, пожалуй, имела в виду это нерасчленение. Но ей принадлежит и волшебное двенадцатистишие «*Есть в близости людей заветная черта...*», где целомудренно сказано о преимущественных правах души, о том ее божественном состоянии, когда она «*свободна и чужда / Медлительной истоме сладострастья*». Не припоминаю мужских стихов такой откровенности и такой чистоты...

Несколько слов о царе Давиде, которого так полюбила Мелхола. Древнееврейский царь, воитель и строитель. Жил за

тысячу лет до Христа. Ему приписывается создание Псалтири, хотя теперь уже доказано, что по крайней мере треть этой великой ветхозаветной книги, близкой христианскому духу, принадлежит другим авторам. Однако исторический Давид действительно слагал гимны и песни, «играл рукою своею на струнах» (1 Царств, 19, 9). В псалмах слышен глас души мятущейся, ранимой, занятой постижением вечных смыслов бытия, с его добром и злом, грехом и покаянием, смертью и надеждой на бессмертие. Когда поэтессе спрашивали, кто ее любимый поэт, она отвечала: царь Давид. «Печаль» царя Давида, внятная Ахматовой и вынесенная мной в название этой статьи, есть печаль лучшего творения Божия при виде несовершенства мира сего. Хотя стихотворение «Майский снег», откуда взята цитата, написано в 1916 году и формально относится к так называемым *пейзажным* стихам, весь его настрой, не побоюсь сказать, эсхатологический (от греческого *eschatos* – последний, конечный), переносит нас через годы и десятилетия вперед, приближая к пику новейшей российской и мировой истории. Его-то мы сейчас и переживаем.

Прозрачная ложится пелена
На свежий дерн и незаметно тает.
Жестокая, студеной весна
Налившиеся почки убивает.
И ранней смерти так ужасен вид,
Что не могу на божий мир глядеть я.
Во мне печаль, которой царь Давид
По-царски одарил тысячелетья.

«Ранняя смерть», насильственная или естественная, но непоправимо ускоренная жестоким временем, скоро унесёт родного брата Анны Андреевны, потом Блока, Гумилёва и еще легион ее близких и отдаленных друзей, коллег, знакомых. И чем страшнее будет жить, тем пристальнее будет она вчитываться и вслушиваться в слова, которым нет и не может быть сносу: «*Я в этой церкви слушала Канон / Андрея Критского в день строгий и печальный. / И с той поры великопостный звон / Все семь недель до полночи пасхальной / Сливался с*

беспорядочной стрельбой. / Прощались все друг с другом на минуту, / Чтоб никогда не возвратиться...» (1920-е годы).

Если слова, производные от Слова Божия, и не утешают, ибо слишком окрепло и разгулялось под солнцем зло, все равно в них содержится противоядие; именно они ставят опрокинутый мир с головы на ноги, напоминают людям забытые истины, дают силы выстоять в безумной вакханалии, не изменить своему призванию и предназначению.

Многие считают вершиной творчества Анны Ахматовой цикл стихов (можно сказать и поэму в стихах) «Реквием» (1935 – 1940). Его великолепно читала для необъятной телевизионной аудитории актриса Алла Демидова. Он известен каждому, кто не глух к поэтическому слову. Нельзя не запомнить сходку хотя бы эти четыре строчки:

Эта женщина больна,
Эта женщина одна.
Муж в могиле, сын в тюрьме,
Помолитесь обо мне.

Насчет «вершины» спорить не буду. Перед иными произведениями, оплаченными ценой мук, равнозначной цене жизни, умолкают и заядлые спорщики. Скажу только, что, если творчество поэта во времени изобразить в виде графика, ахматовский пребудет образцово равновысоким с начала до конца...

Когда расстреляли поэта Николая Гумилёва, их с Ахматовой сыну Льву не исполнилось и девяти лет. Он рос, выказывал разносторонние способности, удивлял окружающих своей бытовой нетребовательностью: мог спать на полу, привык плохо питаться и т. п. Был привязан к матери. Первый раз его, студента, арестовали в 1935 году, но быстро выпустили благодаря бесстрашным хлопотам друзей А.А. «Первая Голгофа» началась 10 марта 1938 года; как считал сам арестант, сидел он тогда «за отца» (См. «О новых следственных материалах по делу Л. Н. Гумилева...»: журнал «Звезда» №8 2002). Следующая посадка – в 1949-м, «за маму». Всего же Лев Николаевич арестовывался четырежды, безвинно отдал Гулагу лучшие свои годы.

Ахматова, согласно ее предисловию к «Реквиему», «провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде», но это было лишь начало. Дальше – больше. В какие только инквизиторские инстанции она не обращалась, перед кем только из власть имущих, гордая и внутренне независимая, не била челом! В своих мемуарах друг семьи Эмма Герштейн упоминает, что в августе сорокового года А.А. «была чуть ли не изгнана из кабинета прокурора». И подобное повторялось множество раз... Не смею судить сына-страдальца, но больно читать его письмо к той же мемуаристке от апреля уже 1955 года! «Мама как натура поэтическая страшно ленива и эгоистична (...) Ей *лень думать* о неприятных вещах и о том, что надо сделать какое-то усилие (...) Но совесть она хочет держать в покое, отсюда посылки, как объедки со стола для любимого мопса, и пустые письма, без ответов на заданные вопросы...»

А вот голос несчастной матери, надеюсь, никогда не узнавшей этой характеристики, но, конечно, лучше всех знавшей своего сына: «Он провалился в себя... он таким не был, это мне его таким сделали».

«Пустыми» ее письма в лагерь были, разумеется, по условиям цензуры. Однако есть область, над которой всевидящая и всеслышающая цензура не властна. «Реквием» не просто творился – заново переживался и составлялся автором много лет. Ахматова его не записывала: не навредить бы еще больше Лева! Стихи заучивали наизусть только самые доверенные друзья. В них такая сила и высота, что кажется возможным посредством этого эфемерного рычага поднять и поддержать склоненные долу головы матерей, чьи дети, с виной или без вины, томятся в застенках, в плену, в глубоких ямах – что там еще придумало для истязания себе подобных дичающее на глазах человечество в третьем тысячелетии от Р. Х?

Семнадцать месяцев кричу,
Зову тебя домой,
Кидалась в ноги палачу,
Ты сын и ужас мой.

Всё перепуталось навек,
И мне не разобрать
Теперь, кто зверь, кто человек,
И долго ль казни ждать...

«Распятие», – называется десятая глава. Эпиграф – на церковно-славянском: «Не рыдай, Мене, Мати, во гробе зрящи». На гребне десятого вала «Реквиема» слова эти воспринимаются так естественно, что я трижды себя проверила, прежде чем убедилась: в Евангелии таких слов нет. Когда Иисуса вели на казнь, «плакали и рыдали о нем» (Лк. 23, 27) женщины из толпы; была ли среди них Мать Мария, евангелист Лука не сообщает. У Иоанна (19, 25-27) говорится определенно:

«При кресте Иисуса стояли Матерь Его, и сестра Матери Его Мария Клеопова, и Мария Магдалина.

Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жено! Се сын Твой.

Потом говорит ученику: се, Матерь твоя! И с этого времени ученик сей взял Ее к себе».

Комментарий к первому тому Собрания сочинений Ахматовой в шести томах (М. Эллис Лак.1998) мне подсказал, что эпиграф – неточная цитата из ирмоса 9-й песни канона службы в Великую субботу. Спасибо составителю – поэту и литературоведу Нине Королевой!..

В ахматовском «Распятии» всего восемь строк:

1.

Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне.
Отцу сказал: «Почто Меня оставил!»
А Матери: «О, не рыдай Мене...»

2.

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

Кто-то, может быть, пожмет плечами: неужели поэтесса уподобляла своего сына Христу, а себя – Деве Марии? Конечно,

нет! Только невежественный эгоцентризм способен на такое. Но глубокие мыслители, – а поэт независимо от пола принадлежит к их редущей когорте, – давно отметили, что Христос распинается в нашем жестоком мире ещё и ещё раз – с каждым гонимым, умученным, казнимым. А что же Мать Его? А Матери столько же раз «оружие пройдет душу», как предсказал некогда старец Симеон (Лк. 2, 35).

Молчание Богоматери, более красноречивое, чем все слова, рыдания и стоны, восходит к Библии, к Ветхому Завету. Сам Бог порою безмолвствует, «когда нечестивец поглощает того, кто праведнее его» (Аввакум 1, 13). Для народа Книги и его пророков это – наказание рода людского за грехи. Но общение Творца с человеком неизбежно восстанавливается. Чтобы внять Слову, чтобы впустить в душу откровение, нужна внутренняя тишина. Без нее не может быть ни творчества, ни молитвы.

Думаю, не ошибусь, предположив, что Ахматова всегда помнила это, умея в трагические и патетические моменты жизни наложить на уста печать, претворить в поэзию тишину: «И я молчу... Как будто умер брат.» (концовка предвоенного стихотворения «Ива»); «Кто знает, как пусто небо / На месте упавшей башни, / Кто знает, как тихо в доме, / Куда не вернулся сын...» («Из цикла “Юность”, 1940»); «Так вокруг него непоправимо тихо, / Что слышно, как в лесу растет трава, / Как по земле идет с котомкой лихо...» («Творчество» из цикла „Тайны ремесла“, 1936–1960); «Так вот – над погибшим Парижем / Такая теперь тишина.» («В сороковом году»); «Последнюю и высшую награду – / Мое молчанье – отдаю / Великому ученику Ленинграду» (1944, Ташкент); «А бездна та манит и тянет, / И ввек не доищешься дна, / И ввек говорить не устанет / Пустая ее тишина» («Хвалы эти мне не по чину...» 1959).

У Ахматовой есть несколько стихотворений, которые смело можно назвать молитвами. Обращение или пишется большими буквами, или подразумевается, что Тот, с Кем она горячо и горько беседует, и есть Высшая инстанция, и Ему всё можно

доверить, выплеснув слова со дна изболевшейся души. О силе молитвы сказано много, но поэтесса и тут не знает себе равных, находя как будто без труда, без малейшей натуги единственные нужные слова: *«В каждом древе распятый Господь, / В каждом колосе тело Христово, / И молитвы пречистое слово / Исцеляет болящую плоть».*

Кто помнит стихотворение тринадцатого года *«Все мы бражники здесь, блудницы...»* с его шокировавшими тогдашнюю публику строками: *«Я надела узкую юбку, / Чтоб казаться еще стройней»* и рискованным финалом *«А та, что сейчас танцует, / Непременно будет в аду»*, – наверное, удивится, узнав, что тем же тринадцатым годом датированы менее известные стихи без названия:

Я так молилась: «Утоли
Глухую жажду песнопенья!»
Но нет земному от земли
И не было освобожденья.
Как дым от жертвы, что не мог
Взлететь к престолу Сил и Славы,
А только стелется у ног,
Молитвенно целуя травы, –
Так я, Господь, простерга ниц:
Коснется ли огонь небесный
Моих сомкнувшихся ресниц
И немоты моей чудесной?

Замечательное стихотворение! Напомню: автору 24 года. А.А. уже ощутила себя *«полуброшенной новобрачной»*, увидела Венецию и Париж, где ее рисовал безвестный еще Модильяни, выпустила книгу стихов «Вечер» (тираж 300 экземпляров), родила сына... Тверская губерния, Бежецк, Слепнёво, где находился скромнейший помещный дом Гумилёвых, стали для нее символом глубинной России, малой родиной. Семейный туберкулез донельзя обострил чувство быстротекущей жизни и вошёл как слагаемое в её редкостный поэтический дар... Так рано осознать цепкость земных пут, неутолимость врожденной небесной жажды! Понять, что её немота – живой

организм, семя, из которого может произрасти нечто чудесное! Следующие полвека – исполнение обещанного. Какой бы скудной ни оказалась почва, какие бы нерадивые и злые садовники ни хозяйничали в саду, – Сила и Слава всегда с ней и в конечном счете её облагодетельствуют. Я потому и подняла два «С» (в моей подручной книге буквы строчные), что ни минуты не сомневаюсь в серьезности и искренности ее веры. Веры, пронесенной сквозь все года.

В богословии есть такое понятие: свидетельство. Божие свидетельство для нас труднодостижимо. В Исходе (3, 14) Он свидетельствует о Самом Себе, открывая Моисею значение Имени Своего. Свидетельствовать о Нём могут даже небо и земля (Второзаконие, 4, 26). Как мы знаем из Евангелия, Христос пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине (Ин. 18, 37). Всё это – высшие материи. Куда понятнее нам свидетельство людское. В ВЗ это Моисей, пророки, царь Давид, весь израиль-ский народ, который свидетельствует об Едином Боге перед другими народами. В НЗ – в первую голову апостолы.

В 40-е годы Анна Ахматова написала необычное для себя стихотворение. Цитирую его целиком:

Кого когда-то называли люди
Царем в насмешку, Богом в самом деле,
Кто был убит – и чье орудье пытки
Согрето теплотой моей груди...
Вкусили смерть свидетели Христовы,
И сплетницы-старухи, и солдаты,
И прокуратор Рима – все прошли.
Там, где когда-то возвышалась арка,
Где море билось, где чернел утес, –
Их выпили в вине, вдохнули с пылью жаркой
И с запахом бессмертных роз.
Ржавеев золото и истлевает сталь,
Крошится мрамор – к смерти все готово.
Всего прочнее на земле печаль
И долговечней – царственное слово.

Кто еще так сказал о Распятии и нательном крестике, который все мы носим не задумываясь: «...чье орудье пытки / Согрето теплотой моей груди»?.. Стихи, начатые как белые, с восьмой строки вдруг опережаются рифмами; словно острый луч, ударяет по глазам каждый зрительный образ; чеканятся смысловые глаголы, и финал звучит чётко и торжественно – как надгробный псалом всему временному и здравица вечному Слову. Страшно и удивительно читать о «свидетелях Христовых» – об апостолах, в подавляющем большинстве убитых, распятых зверским способом, что их «вытили в вине, вдохнули с пылью жаркой» (для Ахматовой слишком натуралистично и безнадежно), но в то же время они «вкусили» смерть, а ведь «вкусить» можно только что-то прекрасное, близкое к блаженству. Кстати, эпитет «блаженный» в отношении «роз» («и с запахом блаженных роз»), на котором настаивает памятливая Чуковская, – тут очень уместен, и жаль, что современные издания от него отказались...

Я еще застала время, когда в издательстве «Советский писатель», едва ли не самом культурном в России, – так, во всяком случае, считалось, – требовали от автора убрать из рукописи всё «божественное». Сама в стихотворении «Устала я... Поверь и не кори...» (оно потом вошло в антологию «Строфы века») под нажимом редактора изменила «Бога» на «век»: «Какую бы отсрочку Бог ни дал, / Я не хочу такого долголетия». А было это уже в 80-х годах! Представляю, как раздражали добросовестных издательских работников ахматовские «литургии», «молитвы», «святцы». Л. К. Чуковская пишет об этом подробно и возмущенно, хотя неколебимой веры своей старшей подруги не разделяет. Одна вынужденная поправка, внесенная А.А. в стихотворение «А вы, мои друзья последнего призыва...», стала, можно сказать, классической. Название цикла: «Ветер войны», время написания: 1942 год, – кажется, тут и придаться не к чему. Ан нет! Два криминальных слова! Приказ по линии идеологического фронта: изъять, переделать. И поэтесса с мировым именем, как школьница, переделывает...

Если вам встретится в старом, да и сравнительно новом издании (см., например, великолепно изданную Ахматову в серии «Самые мои стихи», Слово/Slovo, 2000) строфа:

Да что там имена! Ведь все равно вы с нами...
Все на колени, все! Багровый хлынул свет!..
И ленинградцы вновь идут сквозь дым рядами,
Живые с мертвыми: для славы мертвых нет, -
не верьте глазам своим. Не поленитесь, верните авторское:
Да что там имена! Захлопываю святцы.
И на колени все. Багряный хлынул свет..
Рядами стройными проходят ленинградцы.
Живые с мертвыми. Для Бога мертвых нет.

«Бог не есть Бог мертвых, но Бог живых», – сказано у Марка (12, 27), у Луки же этот стих чуть варьируется: «Бог же не есть Бог мертвых, но Бог живых, ибо у Него все живы» (20, 38). За этим утверждением открывается глубина, невыгодная плоскоголовым – тиранам, временщикам и иже с ними. А раз невыгодная, то и умонепостижимая.

Нелегко и нам вместить евангельское откровение. Но прислушаемся к голосу поэта, женщины, современницы. Доверимся ей, ее интуиции, ее выстраданной мудрости...

Все, кто прошел через ее жизнь, были для нее живы. «Живее» прочих, как мне думается, – Гумилёв и Блок. «В том доме было очень страшно жить, / И ни камина свет патриархальный, / Ни колыбелька моего ребенка, / Ни то, что оба молоды мы были / И замыслов исполнены, / Не уменьшало это чувство страха...» – так начинает она третью «Северную элегию», обращенную к мужу. А под конец спрашивает того, кого уже нет на этом свете, точно он находится в соседней комнате: «Теперь ты там, где знают всё, скажи: / Что в этом доме жило кроме нас?»

Есть что-то беспардонное в наших попытках разгадать, кому из своих избранных посвятил поэт то или иное любовное стихотворение. Однако ахматовские стихи 1921 года, когда не стало ни Гумилёва, ни Блока, сами выдают свои секреты. Где кровь, кровавые раны – там Николай Степанович. Где

преждевременная, но естественная кончина – там Блок. В обоих случаях Анна Андреевна испытывает благоговейное отношение к загадке смерти, и, расставаясь с любимыми, своими легкими перстами касается главного для уходящей души: веры.

Прощание с Гумилёвым: *«На пороге белом рая, / Оглянувшись, крикнул «Жду!» / Завещал мне, умирая, / Благостность и нищету. / И когда прозрачно небо. / Видит, крыльями звеня. / Как делюсь я коркой хлеба / С тем, кто просит у меня. / А когда, как после битвы. / Облака плывут в крови, / Слышит он мои молитвы / И слова моей любви».*

Стихотворение «А Смоленская нынче именинница...», с «ладаном», «панихидным пенъем», – отходная Блоку, принесенному после смерти, как пишет Ахматова, «Смоленской заступнице», «пресвятой Богородице». Неверующих грешников так не хоронят!

Ее «Блокиана» до сих пор вызывает споры.
И в памяти черной пошарив, найдешь
До самого локтя перчатки,
И ночь Петербурга. И в сумраке лож
Тот запах и душный и сладкий.
И ветер с залива. А там, между строк,
Минуя и ахи, и охи,
Тебе улыбнется презрительно Блок –
Трагический тенор эпохи.

«Тенора» ей не прощали. Автор «Двенадцати» и «Скифов» – и вдруг тенор?! Знакомого литератора А.А. просила объяснить возмущенным читателям, что это не обывательское «душка-тенор», что она имела в виду совсем другое. Велика была ее радость, когда Иосиф Бродский подарил ей пластинку «Страсти по Матфею» Баха, где партию Евангелиста поет тенор. Это был серьезный аргумент в пользу «совсем другого». Но есть и более ранние, более религиозные стихи о Блоке, звучащие как эпитафия:

Не странно ли, что знали мы его?
Был скуп на похвалы, но чужд хулы и гнева,

И Пресвятая охраняла Дева
Прекрасного поэта своего.

«Истинно, истинно говорю вам: верующий в Меня имеет жизнь вечную» – отчетливо вспыхивают в памяти слова Христа (Ин. 6, 47).

«Не странно ли, что знали мы ее?» – спрашиваю и я себя, когда думаю об Анне Ахматовой. Сколько лиц и ликов вместил ее образ! И блудницы в узкой юбке из подвальчика «Бродячая собака», и праведницы с Библией в руке! И матери «врага народа» у окошечка-щели, ведущего в никуда, и Матери у вечного Распятия. Каждый волен выбрать из этих образов свой. Я выбираю еще один: птицы Феникс. И закончить хочу восьмистишием, как и многое другое, не напечатанным при жизни Анны Андреевны. По-моему, оно перекликается с возвращенной из небытия, ключевой для поэта строкой: «Для Бога мертвых нет»:

Забудут? – вот чем удивили!
Меня забывали сто раз,
Сто раз я лежала в могиле,
Где, может быть, я и сейчас.
А Муза и глохла, и слепла,
В земле истлевала зерном,
Чтоб после, как Феникс из пепла,
В эфире восстать голубом.



ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА АННЫ АХМАТОВОЙ



УДК 821.161.1-94

Р. Д. Тименчик
(Иерусалим)

Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой¹

Бердслей (Beardsley) Обри (1872-1898) – «изысканный английский рисовальщик» (Б. Н. В. [Врангель Н. Н.] Обри

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 дарю...»: 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 Тагьяны 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; Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. Вып. 7: к 120-летию со дня рождения поэта. – Симферополь, 2009. – С. 37-82; Пермьяковский сборник. Ч. 2. – М., 2009. – С. 561-617; Лесная школа: Труды VI Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе. – Поселок Поляны (Усукирки) Ленинградской области, 2010. – С. 143-172.

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.

Бердслей. Монографии и статьи о Бердслее // Русская художественная летопись. – 1912. – № 14. – С. 195), «общий наставник» А. Бенуа, К. Сомова, Е. Лансере, М. Добужинского, С. Судейкина (Маковский С. Портреты современников. – М., 2000. – С. 514, 610). «[Н. Гумилев] мне прислал [стихотворение “Сады души”] <...> записанным на Обри Бердслее. (В Севастополь)» (С. 359).

Гумилев однажды упомянул его в стихах как метонимию утонченного вкуса и как верный афродизиак:

Прелестницы, теперь я научен,
Попробуйте придти, и вы найдете
Духи, цветы, старинный медальон,
Обри Бердслея в строгом переплете.
(«Когда я влюблен...»)

Популярность художника в 1910-е годы, документируемая характерным замечанием Евгении Герцык об интерьере квартиры Вяч. Иванова – «на стенах не изысканности Клингера или Бердслея, а простые образы стародавней красоты – камни Парфенона, фрески Секстины» (Герцык Е. Воспоминания. – Paris, 1973. – С. 38), – отразилась в заметном проникновении этого имени в стихи не только любившего его Кузмина («Хоть вы и похожи порою на Бердсли, / Все же пора вставать», «Воздушно-патетический, / И резвый росчерк Бердсли!»), «Китайский лебедь Бердсли снится» и др. – см.: Григорьев В. П., Колодяжная Л. И., Шестакова Л. Л. Собственное имя в русской поэзии XX века: Словарь личных имен. – М., 2005. – С. 51), но и ряда других поэтов, например: «Неизъяснимые Бердслеёвы Венеры / Те, кем мы дышим и кем мы горим в огне...» (Струве М. Театр // Бакинское слово. – 1919. – 24 ноября); «На том свете искать Бердслею / Тоньше очерченный рот», «Но и во сне не снились руки ласковой, / И тоньше профиля не вычертил Бердслей» (Мар С. Абем. – М., 1922. – С. 14, 27); «Сегодня мир – рисунок Хокуся. / А завтра станет, может быть, Бердслея» (Топольский А. Первый снег // Шестеро. Малый альманах поэзии и прозы. – Варшава, 1923. – С. 52); «Голые деревья кружевом ветвей / Создают причудливую сетку. / Кажется, что воскрес Обри Бердслэй / И всюду поставил свою

метку» (*Чацкий Л. [Страховский Л. И.]* Ладья: Стихи. – Берлин, 1923. – С. 27). Ср. также:

Саломея

Вчера я зачитался Саломеей,
И долго грезил, думая о ней...
Мы по ночам становимся пьяней
Над томиком с рисунками Бердслея.

Изгибы рук, как золотые змеи,
Переплелись с тенями тополей.
Как жуток был задумчивый Бердслей
Перед лицом раскрашенной камеи.

На площади тушили желтый газ,
И в сумраке вставали чьи-то лица.
Я пробегал знакомые страницы.

Где выткан странный, роковой рассказ,
И видел прорезь неподвижных глаз
И выгнутые острые ресницы.

(*Бржевский Н.* Саломея // Тетрадь первая кружка «Адская мостовая». – М., 1922. – С. 47).

Обри Бердслэй

Как сумрак спустится, устало лиловея,
Люблю забыть дневных забот обман
И снова видеть вас – виденья дальних стран –
Создания капризного Бердслэя.
Вы – дамы пышные, как тени на стене,
Пьерро, покинувший комедию dell'arte
И смело спутавший обыденности карты
В своем узорчатом, голубоватом сне...
Мне легче дышится. Причудливый Оскар
Встает в созданиях капризного Бердслэя.
В истоме вечера блаженно так немея,
Я отдаюсь волшбе узорных чар.
О твой пленительный великодушный дар!
О сердце милое капризного Бердслэя!

(*Крючков Д.* Падун немолчный. – СПб., 1913. – С. 11-12).

К рисункам Бердсли

Весьма любезные, безумные кастраты.
Намек, пунктир, каприз и полутон.
Урод изысканный, и профиль Лизистраты,
И эллинка, одетая в роброн.
Здесь посвящен бульвар рассудочным Минервам,
Здесь строгость и порок, и в безднах да и нет.
И тонкость, точно яд, скользит по чутким нервам
И тайна, шелестя, усталый нежит бред.

(*Лозина-Лозинский А.* Троттуар. Стихи. – Пг., 1916. – С. 18;
Лозина-Лозинский А. Противоречия: Собрание стихотворений. – М., 2008. – С. 263).

Ср. также коллективную шуточную «Поэму об издательстве», адресованную Я. Н. Блоху:

Книгоиздательство открою в раю:
Там Врубель, Серов, Рембрандт и Бердслей, –
Никто не посмеет соперничать с фирмой моей!

Английский график уподоблен Ахматовой в заметке Сергея Алымова «Надменная простота» (рецензия на книгу: *Ахматова А. Anno Domini: Стихотворения. Кн. 3. «Петрополис», [1923]: «Анна Ахматова...»*

Нежность из прямых линий, четкая душа, вооруженная тонкой гравированной иглой.

Каждое стихотворение – гравюра.

Несравненная скудость красок. Умышленное пренебрежение ко всему, что затейливо напутано, боязнь пестроты.

Поэзия как живопись.

У одних краски.

У других формы.

Ахматова вся в линиях; Ахматова – Бердслей русской поэзии.

Такой же скупой на матерьял и такой же острый, пронзающий.

Стихи Ахматовой – пронзительные стихи.

Вот и эта книжка такая белая, строгая, подвижническая.

В ней горечь земной полыни и сладость души, приравненной к небу.

Ахматова – вся небесная, не покидает земли и живет по земному, как ангел, не утративший способности райски петь, но вместе с земными, скальвяющий снег на улицах Петрограда.

Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам
Их грубой лести я не внемлю,
Им песен я своих не дам.

Этому веришь, как веришь и тому, что
Здесь, в глухом чаду пожара
остаток юности губя,
мы ни единого удара
Не отклонили от себя.
И знаем, что в оценке поздней
Оправдан будет каждый час;
Но в мире нет людей бесслезней
Надменнее и проще нас.

Надменно и просто живет поэт.

Королева сама себе варит суп и штопает чулки.

Жизнь посуровела, но жизнь не перестала быть жизнью.

Не перестала быть любовью и любовь – главная нестареющая приманка бытия.

Ты мои разрушил чары,
Годы плыли, как вода.
Отчего же ты не старый
А такой, как был тогда?

Для любви нет эпох, нет запретов, нет ограничений.

Стоптаны каблуки, не топлена печь, картофельная кожура вместо хлеба, – а уста тянутся к устам, а крепко спаянные в одну две души так же безумны при Ленине, как были безумны при царях.

Семь дней любви, семь грозных лет разлуки,
Война, мятеж, опустошенный дом...

И все-таки уцелели и “заветный пушистый платок”, и “жгучий яд” ревности, и “страстный, неповторимый бред”.

Перестраивается мир, меняется конструкция зданий и искусства, а любовь, а женщина те же, те же, что и при Адаме:

Долгим взглядом твоим истомленная,
И сама научилась томить.
Из ребра твоего сотворенная,
Как могу я тебя не любить?
Ахматова живет любовью.

Любовь ее сурова, это поединок, это жестокая сеча, испытание железом и огнем.

“Anno Domini” – сладкий и горький букет любви, в котором столько же шипов и полыни, сколько роз и лилий.

Расставаться для новых, свежих и острых встреч; тосковать в разлуке; гадать о том, что делает любимый; терзаться сомнениями; заранее гордо сжимать губы при мысли об измене; изменять со случайным прохожим, любя только единого, – вот что есть поэзия Анны Ахматовой, вот что есть поэзия женского тела, неотделимого от души.

Жизнь начинается любовью и любовью кончается.

До этого и после этого: пролог и эпилог.

В большинстве случаев скучные и ненужные.

“Anno Domini” – героическая книга о любви, которая – неразвенчанная королева, даже тогда, когда питается сухой корочкой и пьет холодную воду» (Гонг. – Харбин, 1923. – № 2. – С. 21; подписано «Арум»).

Бруни Николай Александрович (1891-1938) – брат Л. А. Бруни, член Цеха поэтов (С. 447), у которого на квартире в Академии художеств проходили заседания Цеха (С. 446), например, 15 января 1913 г. (*Лукницкая В.* Любовник. Рыцарь. Летописец (Три сенсации из Серебряного века). – СПб., 2005. – С. 228). Об одной из встреч у Н. А. Бруни М. А. Долинов сообщил Б. А. Садовскому 8 ноября 1914 г.: «Городецкого пригласили, не предупредив. Он обиделся и послал Бруни записку: “Милый Коля, ты можешь приглашать к себе в гости, кого хочешь, но это не будет цех” – и не пришел. Цеховики все же собрались и объявили цех открытым, а синдиком временно был избран Мандельштам. Следующее собрание состоялось у Ахматовой

[21 октября 1914 г.]. М<андельшта>м председательствовал. Вдруг является Городецкий. Пошла перепалка, во время которой М<андельшта>м и Г<ородецкий> наговорили друг другу массу дерзостей и расстались врагами» (РГАЛИ). Ср. свидетельство Ахматовой: «Последнее собрание, которое я помню, было уже когда война началась, – было у Бруни в Академии художеств» (*Лукницкий П. Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I. 1924-25 гг. – Париж, 1991. – С. 193*).

«Прибавить в “О. М<андельштам>” о стихах Н. Бруни в Цехе (личное оскорбление)» (С. 724). Фраза эта должна была иметь следующий вид: «По поводу стихов Н. Бруни (в I-ом Цехе) пришел в ярость и прорычал: [Есть] бывают стихи, которые воспринима<ешь> как личное оскорбление» (С. 556). Со слов Ахматовой, видимо, сообщал П. Н. Лукницкий Л. В. Горнунгу в 1929 году, что у Н. Бруни «никакой близости с Н. Г<умилевым> никогда не было. <...> О последних годах – не знаю. Во всяком случае и здесь не может быть ничего значительно интересного. Уж очень далекие они люди были» (Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. – СПб., 1994. – С. 561). Ср. слова Ахматовой в разговоре 18 июля 1925 г.: «А у других – у такого Бруни – не было кому прочесть, он дождался Цеха, чтоб узнать мнение. И из них все равно ничего не вышло...» (*Лукницкий П. Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I. – С. 205*). Георгий Иванов вспоминал летом 1924 года, возможно, стилизуя, сцену заседания редколлегии журнала «Гиперборей»: «Я помню, как поэт Н. А. Бруни, очень милый застенчивый мальчик, вышел оттуда красный, как кумач, со слезами на глазах. Коллегия постановила исключить его за писание плохих стихов» (*Иванов Г. Собрание сочинений в 3 т. Т. 3. – М., 1994. – С. 226*).

Генеалогия и вторая профессия его – «поэт и пианист, потомок знаменитого итальянского гуманиста» (Мстислав [Бальмонт К. Д.]. Разговор с К. Д. Бальмонтом // Сегодня. – Рига, 1926. – 31 октября) – отразилась в эпизоде «Египетской марки» Мандельштама, где безбородый священник-костромич Николай Александрович, отец Бруни, еще не привыкший к рысе,

превращается в аббата, дирижирующего «Концертом» Джорджоне.

Летчик во время войны, священник после революции, был арестован в 1934 году как «французский шпион» (ибо в качестве работника Московского авиационного института сопровождал французского летчика) и осужден на 5 лет, в лагере осужден повторно на 10 лет, а затем обвинен в «контрреволюционной агитации» («Внедрял религиозные традиции среди заключенных: происходящие в СССР события увязывал со Священным писанием») и расстрелян.

В его архиве, как сообщил нам К. М. Поливанов, сохранились два стихотворения, обращенные к Ахматовой:

Анне Ахматовой

Это утро в сером серебре,
Закружились, затрубили пчелы.
Мы пришли безумствовать, гореть
В этот мир послушный и веселый.

Тихо тают душевные снега
Этих смуглых, этих райских яблонь,
для чего небесные луга –
Если образ твой так ясно явлен?

Оптина пустынь, 23 мая 1924. Вознесение

Анне Ахматовой

Когда ты вдруг очнешься от грехов,
Забудь суровой совести дозоры.
Вздыхни! Окинь осенние просторы,
И станет песней легкий шум шагов.

Сгорело все! К чему теперь рыданье?
В безмолвии последней тишины
Небесный ветер тронул седины,
И белых звезд приблизилось мерцанье.

23 сентября, Косынь [поблизости от Оптиной пустыни]

Там же сохранились и стихотворения (второе не завершено) памяти Гумилева:

Крестный ход

Памяти Н. С. Гумилева

За нами высились белые стены,
Ковали воздух колокола,
А вниз в долину снежной пеной
Толпа восторженно текла.

Толпа раскинулась метелью
По осиянным, осенним полям –
Это люди и ангелы пели
Дальнему лесу и небесам!

О том, что вечны древние вёсны,
Что орлей юностью дрогнет Русь,
И что грядет жених некосный,
Сказавший миру: «Я вернусь...»

Над пеплом отбушевавших пожаров,
Над позором разрытых могил
Встает, как века, высокий и старый,
Трубящий Архангел Гавриил.

И ветхий днями, осиянный
Сединами родных снегов,
Поднимет в этот день желанный
Детей и старых из гробов.

Освобожденные, мы шагаем
За берегами русских рек.
И вот неслыханные дали
Нам открывает новый век! –

Уже под нами не Россия,
Отпрянули горы и берега
И выше всех, как весна – Мария! –
Лилии, розы и снега.

Оптина Пустынь. 1922

Здесь возможно ли нам ошибиться,

Не туда по ошибке свернуть –
Электрическая колесница
Ей железом начертан путь.

Только вдруг озверевшее время
Выйдет из берегов,
Как Нева из гранита, и выбросит бремя
Вспененной памяти, трепет снов

И заботы, и дневники! И закружит
Затопит! Верите ль – этот закат
(Смерть вы хотите сказать) кровавая лужа
Рука вина и проклятий – Ад!

Но это, клянусь, – это правда: величье
Друга жизни дороже! Святая честь
Золота звезд и чего бы еще – без различья
Царств, океанов – всего не исчезть!

Так и стоял он, как из гранита.
Время, крутясь, пенили кровь и вино.
Это всесветная тень! Тень паразита
В пресловутое лезла окно,

С головою дымящей залитых пожарищ
Муза, плачь!
Клянусь, он сказал: нет, гражданин палач,
Я вам не товарищ.

Я рыцарь Девы. Воин небесных стран
Я ...

Ср. записанный в 1925 г. Надеждой Чулковой рассказ Надежды Павлович о том, как в Оптиной Пустыни Н. А. Бруни читал старцу Нектарию стихотворение Ахматовой «Клевета» и попросил: «“Батюшка, благословите эту поэтессу”». Тогда

О. Нектарий сказал: “Она достойна... и праведна... приехать в Оптину Пустынь. Тут для нее две комнаты есть свободные”» (*Лужьянов Е.* О посещении Анной Ахматовой Оптиной Пустыни // *Анна Ахматова: pro et contra.* Т. 2. – СПб., 2005. – С. 755).

См. о нем статью К. М. Поливанова: *Русские писатели. 1800-1917: Биографический словарь.* Т. 1. – М., 1989. – С. 330-331; *Нерлер П.* 100 лет: Н. А. Бруни // *Памятные книжные даты.* – М., 1991. – С. 130-132; *Губерман И.* Штрихи к портрету: Роман. – М., 1994.

Гофман Эрнест Теодор Амадей (1776-1822) – немецкий писатель и музыкант.

«Слушаю: “Сказки Гофмана” [Ж. Оффенбаха]» (С. 143); «Поэма как последнее звено Петербургской Гофманианы» (С. 210; см. с. 137, 177, 183, 186, 240, 451). Ср. в «Поэме без героя»: «Ту полночную Гофманиану / Разглашать я по свету не стану / И других бы просила...»

См. опыт размашистой универсализации гофманианы как самой сущности околоблоковского литературно-художественного мира под пером петербургского режиссера, приятеля Кузмина и Гумилева, друга юности Ольги Глебовой:

«Гофман же перед всеми своими рассказами, облеченными в таинственную форму, ставит знак вопроса. Жизнь, и не жизнь. Его герои люди и вместе с тем не люди, а что-то еще нечто иное высшее. Поэт Гофман не удовлетворялся скучными песнями земли, он тосковал о других напевах, нездешних, и извлекал из тайников своей души таинственные образы, полные сокровенных знаний или величайшей грусти.

Он обладал шестым чувством, фантаста и провидца. Недаром он сам был великолепный музыкант и ему были доступны неземные гармонии. Еще застав людей 18-го века, еще помня их увлечение алхимией и кабалистикой, поисками философского камня, он впитал в себя весь ритуал и сущность мистики, сочетав ее с гармонией музыки и поэзии. Он мог наблюдать доктора Бальзамо, Сен-Жермена и других чародеев и авантюристов 18-го века; он наследовал всю пышность этой эпохи, которая обогатила и украсила его фантазию, но, несмотря на

это, его персонажи – словно огромные тени из волшебного фонаря на экране, они колеблются, расплываются, манят, но совершенно нереальны сами по себе, а только пока течет причудливый рассказ фантаста-поэта. Разбирать творчество Гофмана – не составляет моей теперешней задачи на газетной странице, я хочу указать только на то, что Гофман сыграл большую роль в творчестве России в последние года как в поэзии, так и на сцене. Первый, кто прочувствовал Гофмана, по-своему перевоплотил его образы, может быть, не совсем по-гофмански, а по-своему – это несомненно Александр Блок. Во всей его внешности было нечто от Гофмана, от той старой Германии, которая умела любить, веселиться и творить. В облике Александра Александровича был какой-то германский юноша, молодой Гете или Шиллер. Белокурая курчавая голова, голубые задумчивые глаза с тихим сентиментальным взглядом из-под темных ресниц. Бритое лицо. Неизменный мягкий широкий отложной воротник, бархатная куртка. Все отдавало какой-то романтикой, но не пошлой, в духе Монмартра, а тихого Гейдельберга с тихими уютными домами и липами. Его первая книжка стихов: “О Прекрасной Даме” была несомненно вся насыщена каким-то мистическим немецким ренессансом, тишиной готических соборов – лапидарностью в выражении своих поэтических образов. Сухость формы, простота приема, отсутствие ширины певучего напева роднило его с Метерлинком в расцвете творчества последнего. Читаешь его стихи, прислушиваешься к тишине и проникаешься его строгими, простыми и вместе с тем неясными образами. Прекрасная Дама, разве это не средневековая мистерия, разве это не тоска о прекрасном далеке, разве это не песня менестреля, повторенная им впоследствии в его пьесе-поэме “Роза и Крест”. Больная, тихая умирающая королева, голубой нежный, вздыхающий о ней паж. Шепот при появлении сурового короля, тихие вздохи придворных – вот тот мир, в который погружал нас Блок в этих странных гипнотических стихах, похожих скорее на какие-то заклинания, прозрачно-кристальных, как вода в горном источнике, падающая с вышины. Прочтите Серапионовых братьев, и там среди

фантастических ночных притчей вы найдете те же образы, те же приемы таинственного заклинания читателя. Да разве Антония из сказок Гофмана, тихая, умирающая, не есть персонаж Блока? Вы ясно видите, что дух немецкого фантаста витал и вдохновлял Блока. “Незнакомка” – вы, конечно, помните ее, эта та же Прекрасная Дама, *La belle dame sans merci*, воплотившаяся сейчас в то манящее существо, ради которого поэт живет, творит поэму жизни, потому что сама жизнь его уже прекрасное служение ей. Он ее паладин, он ее менестрель. А кто же эта незнакомка, за которой гонится поэт. Кто она, возникающая перед ним среди пустых столиков в ресторане, среди сонных лакеев, где-то на петербургских дачах:

И каждый вечер в час назначенный...
(Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.
И медленно пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

Незнакомка обращается в иные призраки, манящие поэта, то как снеговая мечта среди ледяной вьюжной петербургской ночи, то как ритмически читающая свою роль артистка под мелодичную музыку Кузмина, в небольшом петербургском театрике, то, наконец, как порочная вакханка, северная Кармен, умирающая ежедневно под ударами бутафорского кинжала на одной из оперных сцен. Кто же она, наконец? Да не кто иная, как гофмановская Олимпия. Кукла, с механическим заводом: плод не только механики хитрого Копелиуса, но и вдохновение прежде Гофмана, а потом Блока. Мечта поэтов, а на самом деле – может быть, гуляющая девка, а может быть сентиментальная девица. Жизнь – картонный театр, где марионетки – люди, которых дергает какой-то нездешний Копелиус за веревочку. Мир фантошей, которые пронзив друг друга картонным мечом, истекают клюквенным соком; озаренные трепещущепризрачным светом театральной рампы, плачущие Пьеро и

торжествующие Арлекины, злые заклинатели волшебники, разлучающие влюбленных. Разве это все у нашего Блока не видения Гофмана? Помните:

В час, когда пьянеют нарциссы,
И театр в закатном огне,
В полутьне последней кулисы
Кто-то ходит вздыхать обо мне...

Колеблющиеся тени среди картонных кулис на игрушечной бутафорской сцене – мы жалкие арлекины – картонажи. Все чувства наши, все страсти наши – ничтожная бутафория в руках злых Копелиусов.

Редко кто из поэтов имел такое большее влияние на наше петербургское искусство, как А. Блок. Его маленькая, в сущности, пустынная пьеса “Балаганчик” была встречена очень восторженно театральными кругами. Ее принялись ставить и, конечно первым, восходящая в то время звезда – режиссер В. Э. Мейерхольд.

Влияние Блока на театрально-художественную жизнь Петербурга было огромно. Театр Интермедий, где шел “Балаганчик”, а потом “Шарф Коломбины” Шницлера с музыкой Донаньи и декорациями Сапунова – все было полно Гофманом. Где кончался Гофман, где начинался художник Сапунов и музыкант Кузмин – трудно было провести границы. Не люди, а картонажи с человеческими головами, восседающие за столом и обезумевшие при появлении Незнакомки. Жизнь смешалась с фантастикой, где кончался фантош и начинался человек, различить было невозможно. А постановка “Шарф Коломбины”, этот вихрь сатанинской кадрили. Здесь все было от Гофмана, которого принес к нам Блок. После театра Интермедии возникает в Петербурге увлечение *Commedi'ей dell'arte* Карла Гоцци. Появляется журнал “Любовь к трем апельсинам”.

Если поверить парадоксу Уайльда, что искусство творит жизнь, то придется поверить, что страшные картонажи, фантоши Гофмана, выпущенные волшебником, как о том повествуется в “Золотом Горшке”, выскочили из книг Гофмана на свет Божий, но в данном случае этим волшебником был наш поэт Александр

Блок. Эти фантасты – и обратили нашу старую дореволюционную жизнь в какой-то страшный маскарад, над которым кто-то там наверху злобно смеялся. Повсюду, повсюду, были маски, страшные зловещие маски. И в государственных учреждениях, и на войне, и на улицах среди петербургских туманов возникали страшные повсюду гофмановские маски. Это не гоголевские добродушные (конечно, относительно) свиные рыла, это не пугала Леонида Андреева, нет, это именно гофмановщина, привлекательная, на вид чопорная манекеновщина. Когда под модным фракком в гостиной и под солдатской шинелью на фронте ничего не было, а только соломенное чучело, которое пило, ело, говорило и браталось: “без анекдотов и контрибуций”. Превращение нашей жизни в эту страшную свистопляску, удивительно запечатлено в романе Андрея Белого “Петербург”. Там начало, а конец теперь, когда эти страшные существа, эти вурдалаки, извлеченные на свет Божий нашим великим поэтом, поверившим на минуту им (а он им поверил – это его слова), закружили его в своей свистопляске... и замучили» (*Ракитин Ю.* О Гофмане, Блоке и о предчувствии российской трагедии; статья в белградской газете «Национальное возрождение», 1920-е годы – копия в частном собрании; неточность: «Балаганчик» ставился Мейерхольдом в Театре В. Ф. Коммиссаржевской, а затем – силами своей студии в зале Тенишевского училища).

Ср. также стихотворение «Совсем не тот таинственный художник, / Избороздивший Гофмановы сны...» и поэму «Путем всея земли»: «Пусть Гофман со мною / Дойдет до угла».

В докладе Жданова было сказано, что «и у акмеистов, и у “Серапионовых братьев” общим родоначальником являлся Гофман, один из основоположников аристократически-салонного декадентства и мистицизма» (см.: *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. – М.; Toronto, 2005. – С. 314). В этой связи Всеволод Вишневский откликнулся на заседании президиума Союза советских писателей: «При дальнейшем изучении материала, которое необходимо нам, критика должна нам помочь. Надо пересмотреть корни символизма. У Зощенко линия, идущая от Гофмана, линия двойного существования, линия

шифровок и искажения. И эти корни надо искать глубоко, идущие от немецкого романтика Гофмана» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 772. Л. 93). Ср.: «Декаданс нанес немалый вред ряду советских художников. Тов. Жданов прекрасно исследовал генезис “Серапионовых братьев”. Само это название взято от Гофмана, реакционного немецкого романтика. Как характерно, что именно “Серапионовы братья” провозгласили лозунг “чистого искусства”, “искусства для искусства”, который был характерен для эстетствующих символистов, акмеистов (к последним, как известно, принадлежала Ахматова). Надо сказать, что гофмановские корни пагубно сказались на развитии ряда советских художников, ранее принадлежавших к “Серапионовым братьям”» (*Фадеев А.* О литературной критике // Анна Ахматова: pro et contra. Т. 2. – С. 97; см. также: *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. 1952-1962. – М., 1997. – С. 13).

См.: *Топоров В. Н.* Ахматова и Гофман: к постановке вопроса. Предварительные замечания // *Топоров В. Н.* Ахматова и Блок (к проблеме построения поэтического диалога: «блоковский» текст Ахматовой). – Berkeley, 1981. – С. 157-202; *Тименчик Р. Д.* К анализу «Поэмы без героя»: «Фантастический реализм» // Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова. – М., 2006. – С. 351-355, 362, 366-367; *Рубинчик О. Е.* «Пусть Гофман со мною дойдет до угла...»: Гофман и Шагал – спутники Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. Вып. 7: к 120-летию со дня рождения поэта. – Симферополь, 2009. – С. 134-155.

Долинин-Искоз Аркадий Семенович (1883-1968) – литературовед. Запись имени рядом с библиографической пометой о статье Вяч. Иванова «Заветы символизма» (С. 631) означает наброски к библиографии по истории акмеизма и отсылает к его заметке «Акмеизм». Она была написана по предложению журнала «Заветы» для сопровождения специальной акмеистской подборки стихотворений, заказанной В. С. Миролюбовым Цеху поэтов, и откликалась на манифесты Гумилева и Городецкого и подборку стихов акмеистов в третьем номере «Аполлона» за 1913 год. В заметке, в частности, говорилось:

«О чем они поют и будут петь? Одни из них, признав “самоценность за каждой вещью и явлением”, устремились к захолустным поместьям, “синтетическим” горшкам и вещам вообще; “другие, поняв себя как зверей, лишенных когтей и шерсти, и сняв наслоения тысячелетних культур”, направились к первозданным зверям, “махайродусам и ящерам”; третьи, никуда не уходя, ищут этого зверя в современном “изломанном” Адаме. Так рассказывает С. Городецкий про своих единомышленников.

Что можно сказать по поводу такого рода “юношеских” идеалов? Ничего особенного. В них, правда, много смешного, примитивного, а все-таки хорошо, что люди бодры, жизне-радостны или хотят быть таковыми. Пусть радуются и веселятся умеющие это делать. Только бы было искренно, только бы не играли в бодрость, не делали вид, что смеются, когда на самом деле хочется плакать. Пока, к сожалению, этой бодрости, этого “акмеистического” духа, еще не видно. Пока в их стихах преобладают те же старые тона и образы, что в прежних их произведениях – до объявления себя акмеистами, и мало чем отличаются от таковых у символистов. Наоборот даже. Кажется, что они пишут свои последние стихотворения как бы в насмешку над самим собой, над своей теорией, над своим стремлением к новым мотивам, к “новым именам”.

“Пятистопные ямбы” Н. Гумилева проникнуты неподдельной грустью, истинным разочарованием в жизни.

Я знаю, жизнь не удалась...

Взлетели кости, звонкие, как сталь,

Упали кости – и была печаль...

Или:

Ни тайнами, ни радостью, ни славой

Мгновенный мир меня не обольстит...

Как раз, значит, вопреки признанию, в теории, “самоценности за каждым явлением”. Или:

Я молод был, был жаден и уверен.

Но Дух Земли молчал, высокомерен,

И умерли слепящие мечты,

Как умирают птицы и цветы.

Теперь мой голос медлен и размерен...

И все стихотворение в таком же духе и настроении, пока он остается искренним, сам с собою. Правда, в последних строфах он словно спохватывается, поет о каком-то строительстве, о “каменщиках всех времен и стран” и о “призывном голосе Мастера”, но в них-то как раз и чувствуется сплошная надуманность, сплошная проза, как и в “Адаме” С. Городецкого.

Также и Вл. Нарбут, совсем не как адепт, обращается к Христу в последней строфе:

Но мне – прости меня, я болен,

Я богохульствую, я лгу –

Твоя раздробленная голень

На каждом чудится шагу.

И А. Ахматова та же – со своей прежней неврастенической остротой, – когда рассказывает о необычайно быстрой смене ассоциаций и восприятий (стих<отворение> “Cabaret artistique”), со своей нарочитой простотой (в стих<отворении> “Я пришла тебя сменить, сестра, у лесного, у высокого костра”). Словом, пока еще все по-старому. Пока у них еще те же мотивы, те же приемы и настроения. Но, повторяем, важен принцип сам по себе, важен призыв к бодрости, культ жизни, отказ от всякого рода “неприятностей”. Важно признание – хотя бы в теории – “самоценности за каждым явлением”.

Здесь уже можно заранее предчувствовать, как иные, из “старых”, начнут злорадствовать: “Ага! опять быт! Снова захолустные поместья и горшки, снова, значит, реализм”. И будут, конечно, по-своему правы. Да, верно: с акмеизмом, если суждено ему окрепнуть, снова *выдвинется* в литературе то содержание, которое обычно понимают под реализмом. *Выдвинется*, но *не вернется* по той простой причине, что он, реализм, никогда и никуда не уходил, ведь надо же сознаться, что все эти определения литературных течений, все эти смены направлений: натурализма, реализма, символизма и т. п. – больше дело читателя, чем писателя. Это он, читатель, и его эхо – критик, в зависимости от тех или иных общественных настроений, выдвигает то одни,

то другие произведения, вырывает их насильственно из непрерывного потока творчества и дает им свои имена. Сам же поток мало считается с чередованием этих направлений во времени: он вне их или, вернее, над ними, вмещает их все и разом, одновременно. Правда, спрос рождает предложение, и писатели поэтому часто откликаются на зов читателя. В этом смысле акмеисты, может быть, и приходится сейчас несколько в пору, но это уже явление, находящееся вне искусства: последнее как таковое тут ни при чем. Оно имеет свои особые критерии, руководствуется совершенно иными ценностями. Вот почему мы меньше всего думаем ставить им в упрек или в похвалу то, что они хотят быть реалистами, хотят изображать доподлинную жизнь. Было бы только художественно написано, было бы только талантливо – и все остальное приложится.

Талантливы ли они? Да, постольку, поскольку они были таковыми и до акмеизма (повторяю, в их мотивах, в их творческих приемах пока еще нет ничего нового). Городецкого и Гумилева мы уже давно знаем в литературе как хороших поэтов. А. Ахматова и М. Зенкевич тоже заявили себя как люди талантливые (у последнего, в смысле содержания, имеется очень резкий уклон в сторону даже грубого реализма). Вл. Нарбут и О. Мандельштам еще под сомнением, несмотря на то, что отдельные образы им иногда и удаются.

Вот все, что следует сказать о них и об их теории как определенной тенденции, определенном стремлении назад, к давно оставленным, как некоторым казалось, позициям реализма, об их теории как о тенденции, как о стремлении, и только, ибо говорить о ней по существу, как мы указали выше, нельзя» (Долинин А. Акмеизм // Заветы. – 1913. – № 5. – Отд. 2. С. 160-162; Долинин А. С. Достоевский и другие: Статьи и исследования о русской классической литературе. – Л., 1989. – С. 416-418).

«Я пришла тебя сменить, сестра...» – ср. позднее ахматовское признание об этом стихотворении, написанном вскоре после рождения сына (24 октября 1912 г.): «...мне очень нравится оставшееся без всякого продолжения несколько темное и для меня вовсе не характерное стихотворение “Я пришла тебя сменить, сестра...” – там я люблю строки:

И давно удары бубна не слышны,
А я знаю, ты боишься тишины.

То же, о чем до сих пор часто упоминают критики, оставляет меня совершенно равнодушной». Ср. разговор в октябре 1939 года: «Я пожаловалась, что не понимаю одного стихотворения: “Я пришла тебя сменить, сестра”.

– И я его не понимаю, – ответила Анна Андреевна. – Вы попали в точку. Это единственное мое стихотворение, которого я и сама никогда не могла понять» (Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. 1938-1941. – С. 56).

См. об этом стихотворении: «Несмотря на все протесты, уговоры и возмущение Гумилева, она потребовала, чтобы оно появилось именно в этом номере “Аполлона”, грозя в противном случае ничего не дать <...> – “Хороша иллюстрация к акмеизму” <...>» (Одоевцева И. Об «акмеистах» // Новое русское слово. - Нью-Йорк, 1974. – 3 февраля).

Ср.: «Оказывается, что акмеисты должны быть пророками, наивными, как дети, они должны угадывать ежечасно, чем будет для них следующий час, и даже торопить его приближение. Они должны целиком уйти в жизнь многозвучной природы, “опроститься”, стать “адамистами”, поэтами первородных переживаний, той “непочатой Яри”, о которой когда-то пел maitre этой школы – Сергей Городецкий.

А теперь он славит Адама, прародителя этого направления (видите, какую славную родословную имеет “акмеизм”!).

Просторен мир и многозвучен,
И многоцветней радуг он;
И вот Адаму он поручен,
Изобретателю имен.
Назвать, узнать, сорвать покровы
И праздных тайн и ветхой мглы –
Вот первый подвиг. Подвиг новый –
Живой земле пропеть хвалы.

Но разве в этом есть что-нибудь новое? Разве Бальмонт не призывал к тем же псалмам “живой земле”:

Люди Солнце разлюбили, надо к Солнцу их вернуть,
Свет Луны они забыли, потеряли млечный путь.

А теперь то же самое повторяет и “акмеистка” Анна Ахматова:

Ты уже не понимаешь пенья птиц,
Ты ни звезд не замечаешь, ни зарниц.

Таким образом новые теории отнюдь не подтверждаются стихами акмеистов. Люди даровитые – и Сергей Городецкий, и Анна Ахматова, и другие из акмеистов – пишут нередко хорошие стихи. Стихи эти просто хороши и вовсе не подтверждают путаных принципов их эклектической школы. Реализм нельзя слить с символизмом, потому что это два противоположных течения» (*Дейч А.* В стане разногласных. Очерки о футуризме в поэзии // Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения к журналу «Нива». – 1914. – № 1-2. – С. 119).

Ср. письмо Б. М. Эйхенбаума А. С. Долинину от 4 июля 1913 г.: «[В]спомнил <...> статью в “Заветах” свирепую... Экие времена пришли! Уж и пошутить-то поэтам нельзя...» (*Звезда.* – 1996. – № 5. – С. 179).

См. о нем: «Доном Искозом шутливо называл Аркадия Семеновича Долинина (его настоящая фамилия Искоз) Борис Михайлович Эйхенбаум, явно подразумевая исключительное постоянство симпатий ученого, рыцарское служение Ф. М. Достоевскому, к которому сам он относился весьма прохладно. В глазах современников Долинина (старших и младших) он был неутомимым и бесстрашным исследователем и пропагандистом Достоевского. Долинин заражал своей увлеченностью, страстностью» (*Гуниманов В.* Дон Искоз // *Долинин А. С.* Достоевский и другие. – С. 3).

Дончин (Donchin; Lewinson-Donchin) Жоржетт (1922-2008) – английская русистка, в 1960-1984 гг. преподавательница Школы славянских и восточно-европейских исследований Лондонского университета, учительница Аманды Хейт (С. 464, 739), автор книги «Влияние французского символизма на русскую поэзию» (*The Influence of French Symbolism on Russian Poetry.* – The Hague, 1958), сведения о которой выписаны (С. 627) из диссертации Сэма Драйвера. В книге речь об Ахматовой идет четырежды – в связи с судьбой дольников, которые у Маяковского и

Ахматовой приобрели иной характер, нежели у символистов, хотя в основе оставались теми же (на с. 171, 181), и в связи с послебрюсовскими и послеблоковскими принципами рифмовки (на с. 209, 214).

В числе лондонских визитеров в июне 1965 г. (С. 733). Запись после ознакомления с диссертацией Сэма Драйвера: «Все это должна написать Аманда Хейт или ее руководительница Mrs. Levenson <так!> (Лонд<онский> универ<ситет>) (Дончин). <...> М<ожет> б<ыть>, даже стоит дожидаться опуса Хейт-Левенсон, кот<орый> должен дать *гигантский* материал, кот<орый> с легкостью уничтожит работу С. Драйвера, бред Маковского, вранье Г. Иванова и мещанские сплетни старушек» (С. 624-625).

Уроженка Лодзи, русский язык выучила благодаря мачехе. См. воспоминания о ней как педагоге и организаторе научной жизни: *Wigzell F.* Georgette Donchin // *Slavonic and East European Review.* – 2009. – Vol. 87. No. 1. – P. 100-103.

Казанова (Casanova) Джованни Джакомо (1725-1798) – итальянский авантюрист, автор книги мемуаров. Его именем назван в «Поэме без героя» какой-то из насельников 1910-х годов:

«Уверю – это не ново...
Вы дитя, signor Casanova» (С. 209)

Входил в число любимых персонажей М. Кузмина, задумывавшего писать его биографию. См.: «Насколько помню, к числу любимых авторов покойного принадлежали между прочим аббат Прево, Апулей, Бенвенуто Челлини и Казанова...» (*Кондратьев А.* Из литературных воспоминаний. М. А. Кузмин // *Русское слово.* – Вильно; Варшава, 1936. – 12 апреля).

Ср. его образ в стихах современников Ахматовой:

Песнь Казановы

В чужих краях блуждая,
Во поле черных дней,
Все видел города я,
Но сердцу всех милей
Венеция золотая,
Жемчужина морей.

Искал вдали тебя я,
И жемчугов и роз
Любви, не отдыхая,
Но горький рок принес,
Венеция золотая,
Мне только жемчуг слез.

И вот вотще сгорая,
Горением любви,
Я мчусь к тебе родная,
Яви же мне, яви,
Венеция золотая,
Жемчужину любви!

(*Потемкин П.* Песнь Казановы // *Сегодня.* – Рига, 1926. – 13 мая).

Все было юно, стройно, ярко, ново,
Ты в жизни жил на вечном новосельи,
Твой смех звучал так, как само веселье,
Мудрец и лжец волшебный, Казанова!
Был мир всегда сверкающей обновой
Тому, кто пил, не ведая похмелья,
Ток колдовского, пьяного, хмельного,
Не чертом ли настоящего зелья!
Твоих воспоминаний вереницы
До сей поры горят и жгут страницы,
(Прочсть не грех их – в них ведь нет греха,
Ни мании высокой Дон Жуана),
А просто сипловатый, чуть-чуть пьяный
Победный крик горлана петуха!

(*Амари (Цетлин М.)*. Малый дар. – М., 1993. – С. 101).

Кондрашев (Филимонов) Георгий Филимонович (1912-1984) – журналист, автор книги «Далекие грозные годы: из блокнотов фронтового журналиста» (Л., 1977), главный редактор Ленинградского отделения издательства «Советский писатель», где печатался «Бег времени». Запись телефона другой рукой: «директор» (С. 632).

См. о нем в воспоминаниях Д. Гранина: «бывший секретарь горкома партии. Городское секретарство вошло ему в плоть и кровь» (*Гранин Д.* История создания «Блокадной книги» // *Дружба народов.* – 2002. – № 11. – С. 159). «Есть сторона политико-моральная, обязывающая каждого члена партии любыми средствами бороться за чистоту нашей идеологии», – писал он в объяснительной записке по поводу «антисоветских» выпадов Е. Г. Эткинда, допущенных во вступительной статье к тому «Библиотеки поэта» (цит. по: *Довлатов С.* Собрание прозы в 3-х т. Т. 2. – СПб., 1993. – С. 49).

Нейгауз Генрих Густавович (1888-1964) – пианист и педагог, адресат пастернаковской «Баллады» (1930) и мандельштамовского «Рояля» (1931; «Мастер Генрих, конек-горбунок»). Адрес и телефон (С. 327). Запись от 21 февраля 1963 г.: «Сегодня (четв<ерг>) блины у Габричевских. Нейгауз» (С. 304), тогда была сделана фотография, на которой они изображены вместе (С. 471). Ср. описание этой фотографии в письме Ирины Кирк к Сэму Драйверу мая 1965 года: «...она снова вынула конверт и нашла себя нынешнюю (1964), спросив меня, нравится ли мне. Мне нравилось. Надо видеть эту фотографию, чтоб понять ее комментарий к ней. Она стоит слева, в профиль, гордо и вызывающе, справа сидит пожилой человек, лицо его наполовину закрыто рукой. Анна Андреевна сказала, что это сцена из шведского фильма: “Она ему говорит: “Ребенок не твой”, он молчит, а ребенок уже давно лекции в университете читает”» (*Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. – С. 241). Более, по-видимому, точную передачу этого фото-экфрасиса см.: *Найман А. Г.* Рассказы о Анне Ахматовой. – М., 1999. – С. 56.

Г. Г. Нейгауз вспоминал об их разговорах: «Анна Андреевна Ахматова, прекрасная поэтесса, культурнейший человек...» (*Нейгауз Г. Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. – М., 1975. – С. 116).

См. помету на рукописи «Поэмы без героя»: «От Сучья [в иссиня-белом снеге...] до [Пьяный поэт] моряк на концерте Нейгауза» («Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто:

Материалы к творческой истории. – СПб., 2009. – С. 347, 374). Ср. в письме М. К. Мухановой к Ахматовой от 28 февраля 1961 г. о том, что Нейгауз восхищен «Поэмой без героя» (ОР РНБ. Ф. 1073. № 911). См. также письмо Б. Пастернака Ахматовой от 18 апреля 1954 г.: «Нейгауз страшно горд, что Вы были на его концерте и рассказал, как низко он Вам поклонился с эстрады» (*Пастернак Б.* Полное собрание сочинений с приложениями в 11 т. Т. 10. – М., 2005. – С. 26). Ср. портрет Ахматовой на фоне Г. Г. Нейгауза в воспоминаниях его свойственницы В. И. Прохоровой: «...ее особая, удивительная, женственная, величественная порода. Я ее видела раз только, когда Пастернак читал первую главу “Доктора Живаго” у подруги Ахматовой Ардовой. Ардова была близкой подругой Ахматовой, и та у нее всегда останавливалась в Замоскворечье. Пастернак читал, по-моему, для “Нового Мира” или еще какого-то журнала. Там было еще несколько человек, в том числе Генрих Густавович Нейгауз. Было человек десять, и была Ахматова. Она очень одобрила описание природы в первой части, которую зачитал Пастернак. И все члены редколлегии “Нового Мира” одобрили первую главу: там и природа, там и “Свеча горела на столе, свеча горела”. Еще там была молоденькая, хорошенькая, белокурая девушка. Как оказалось, это была Ивинская, у которой тогда еще не было никакого романа с Борисом Леонидовичем. Когда после чтения Генрих Густавович пригласил всех к себе, она как-то так замялась, а Борис Леонидович засмутился. Тогда Генрих Густавович сказал: “Ну, я вижу, здесь есть магнит и посильнее”. Очевидно, это было как раз тогда, когда Пастернак в нее влюблялся.

Ахматова – седая, статная; может, слегка полная, но это совершенно не бросалось в глаза. И были в ней и величественность, и доброжелательность, и какая-то простота, и, я бы сказала, демократичность в обращении, если здесь уместно это слово. Она со всеми лично поздоровалась, как будто она очень довольна была увидеть этих редакторов. Вот и с этой молодой Ивинской, и со мной тоже. И всё с восхищением. Была она в каком-то темном, по-моему, коричневом, платье, и

замечательная белая шаль у нее была, какая-то очень красивая, шелковая. И она была королевой при всей простоте поведения и полной демократичности» (Памяти Анатолия Якобсона: Сб. воспоминаний к 75-летию со дня рождения. – Бостон, 2010. – С. 225-226).

Ср. воспоминания М. В. Ардова: «...мы с Нейгаузом заговорили о русской поэзии XX века. Он знал ее великолепно и, к радости моей, оказался поклонником Иннокентия Анненского. Причем он помнил наизусть не только самые известные стихи, как, например, “Смычок и струны”, но даже и шуточные, такие, как сонет-акrostих “Петру Потемкину на память книга эта”» (*Ардов М., Ардов Б., Баталов А.* Легендарная Ордынка. – СПб., 1997. – С. 197).

См. также: Генрих Нейгауз: Воспоминания о Г. Г. Нейгаузе. Статьи. – М., 2002. – С. 312, 316; *Виленкин В. Я.* В сто первом зеркале. – М., 1990. – С. 73; *Кац Б., Тименчик Р.* Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. – Л., 1989. – С. 71, 149-152, 179, 259; *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии. – СПб., 1997.

Никулин Лев Вениаминович (1891-1967) – поэт, прозаик. В библиографии (С. 196, 212, 215) – его статья «Путь поэта» (Литературная газета. – 1961. – 27 декабря; перепечатана в кн.: *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. – С. 146-150). Отмечен его визит с женой к Ардовым 1 ноября 1963 г. (С. 402; ср.: *Ардов М., Ардов Б., Баталов А.* Легендарная Ордынка. – С. 85-86).

Ср. черновик его письма А. А. Суркову 4 мая 1959 г.:

«Многоуважаемый Алексей Александрович,

Несколько лет назад [в бытность Вашу редактором “Огонька”,] я явился в некотором роде посредником между журналом и Анной Андреевной Ахматовой и Вами или редакцией и впервые после известного постановления появились в печати ее стихи. [После этого,] [М]не кажется, в течение ряда лет трудно в чем-нибудь упрекнуть эту благороднейшую и [столь одаренную] женщину и талантливого поэта, которая все эти годы проявила себя [так] столь патриотично, [и] во много

раз лучше некоторых наших литераторов [и артистов], выросших и созревших в нашу эпоху.

В ближайшие недели исполняется 50-летие литературной деятельности Анны Андреевны и семидесятилетие со дня ее рождения. Не следует ли подумать о том, чтобы отметить это литературное событие в наших литературных газетах и [каким-нибудь] одобрительным жестом со стороны Союза Писателей РСФСР, – никаких открытых чествований не нужно, этим могут воспользоваться всякие недоумки.

О том, что это[т жест] произведет впечатление за рубежом не мне Вам говорить.

Прошу Вас подумать об этом, Вы знаете [со своей стороны я, как несколько лет назад, снова предприму некоторые шаги. Зная] Анну Андреевну, знаю ее и я, и уверен, что она будет обрадована этим воздаянием за ее безупречный труд поэта, переводчика в течение [последнего десятилетия] [ряда лет после изв<естного>] пост<ановления>. Мне кажется, что этот труд искупил [мно] то, что в чем ее справедливо сказано в изв<естном> постановл<ении>» (РГАЛИ. Ф. 350. Оп. 1. Ед. хр. 105). Тезисы и отдельные выражения из этого письма были использованы в соответствующем обращении А. А. Суркова к Н. С. Хрущеву (*Зезина М. Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е – 1960-е годы. – М., 1999. – С. 292; Тименчик Р. Анна Ахматова в 1960-е годы. – С. 97; Далош Д. Гость из будущего: Анна Ахматова и сэр Исая Берлин: История одной любви. – М., 2010. – С. 154-155*).

В 1946 г. на заседании правления Союза писателей, где обсуждалось ждановское постановление, он Ахматову не назвал, отговорился указаниями на другие безобразия: «В Москве выходит журнал “Британский союзник”, передаются передачи Би-биси. В “Британском союзнике” о нашей поэзии, о поэзии гражданской я читаю чрезвычайно мало, о нашей политической поэзии. Но восхваления Пастернака я читаю чуть ли не в каждом номере. В чем дело?» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 772. Л. 69). О выступлении его за реабилитацию Зощенко и Ахматовой см.: *Тименчик Р. Анна Ахматова в 1960-е годы. – С. 16.*

Ср.: «в его стихах подчас сильно заметны влияния, но влияния неизменно прекрасных образцов, как-то: (Брюсова, Блока, Ахматовой и др.)» (*Мокульский С. «Лирическое matinee» // Русский голос. – Киев, 1918. – 24 (11) сентября*); позднее о его книге «История и стихи Анжелики Сафьяновой: С приложением ее родословного древа и стихов, посвященных ей (1913-1918)» (М., 1918) писали как об «эпигонски разрабатывающей темы И. Северянина и А. Ахматовой» (*Тагер Е. Л. Никулин // Литературная энциклопедия. Т. 8. – М., 1934. – С. 85*).

См. также его статью: «Я выхожу из своей компетенции, когда решаюсь писать о том, что является скорее музыкой, чем чистой поэзией.

Но теперь совсем редко можно услышать с подмостков и эстрады нечто говорящее об истинной поэзии, истинные вдохновенные слова, истинную лирику.

На последнем вечере русского романса Н. П. Кошиц исполняла ряд романсов Прокофьева, написанных на слова Анны Ахматовой. Говорить о поэзии Ахматовой, достаточно популярной в кругах избранного читателя, – не время. Нужно говорить о том, как звучат эти стихи с эстрады. Прокофьев считается почти футуристом в музыке, но для стихов Ахматовой у него нашлась проникновенная лирика, какая-то острая нежность, излом и печаль. Н. П. Кошиц пела эти романсы именно так, как нужно говорить эти пленительные, капризные и совсем простые слова:

Настоящую нежность не спутаешь

Ни с чем... Она тиха...

Мне хочется писать не о пении, которое, если можно выразиться, сфера влияния Кошиц, я хочу сказать именно <о> декламационной стороне этого пения...

Каждое слово произносилось именно так, как нужно, и в этом было обаяние стихов, тесно соединенных с музыкой.

Настоящие композиторы и певцы приходят к утвержденной и новой поэзии, и с эстрады реже слышатся убогие слова романсов “розы” и “грезы” и прочее.

Но актеры, читающие с эстрады, это самая консервативная сила в искусстве.

Многие из них до сих <пор> питаются “чтоцем-декламатором” и убогими претенциозными стишками для эстрады.

Бальмонт в чтении с эстрады это уже колоссальное достижение, и помнится мне некоторое недоумение публики, когда видный драматический артист В. Петипа начал его читать публично несколько лет назад.

Возвратясь к стихам Ахматовой, я хочу сказать, что простой наскок на них со стороны учениц театральных школ ничем не может быть оправдан. Это слишком серьезные стихи для дилетантских опытов, и редко кому удастся прочитать их так, как нужно. Думается, что скоро выработается стиль настоящего чтения с эстрады, камерного чтения, если можно так сказать...

И тогда та публика, которая наполняет залы и жадно слушает рифмованные строки с эстрады, сможет сказать стихами поэтессы:

“Ты опоздал на десять лет.

И все-таки тебе я рада...”»

(Сафьянова Анжелика [Никулин Л. В.]. Стихи Ахматовой на эстраде // Театрал. – Киев, 1919. – № 2. – 3-4 января. – С. 5-6; см.: Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка. – С. 51-52; Тименчик Р. Д. Из именного указателя к Записным книжкам Ахматовой // Пути искусства: Символизм и европейская культура XX века. – М., 2008. – С. 443-444).

В раннем своем романе с прототипами Никулин вложил слегка искаженную цитату из Ахматовой в рассуждения персонажа, похожего на Юрия Анненкова, при упоминании картины Пикассо: «Молодой человек из Эколь де Мин, – торжественно начал Севочка Маслов, – запомните, что я вам сказал: через пятнадцать лет эти левые, то есть Пикассо, Матис, Сезан, Ле Фоконье, Ван Донжен будут сосъетерами осеннего салона. Они будут писать портреты светских дам. Их холсты будут висеть в “Гранд-Палэ”, а молодые люди будут их ругать академиками и классиками. И это жизнь! А что касается воспоминания о “Гавре”, то когда я вижу эту чудесную вещь, я вижу бассейны порта Le Navre, гавань, брассери с механическими

пианино, цинковые стойки и толстых девок на табуретах, штопающих чулки в ожидании матросов. Я чувствую запах гниющей морской травы и устриц:

Остро и терпко пахли морем

На блюде устрицы во льду...»

(Никулин Л. Время, пространство, движение. Молодость героя. Т. 2. – М., 1933. – С. 233; ранее: Красная новь. – 1932. – № 9. – С. 77).

О репутации Л. Никулина как агента НКВД см.: Свирский Г. На лобном месте. Литература нравственного сопротивления. – Лондон, 1979. – С. 401; Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. – С. 460; Ваксберг А. Гибель Буревестника. М. Горький: Последние двадцать лет. – М., 1999. – С. 248, ср. с. 85-86; Тименчик Р. Анна Ахматова в 1960-е годы. – С. 326.

Парни (Parny) Эварист (1753-1814) – французский поэт, о котором автор «Евгения Онегина» замечал: «Я знаю: нежного Парни / Перо не в моде в наши дни». «Так (“Так под кровлей <Фонтанного Дома>...”). См. начала пушкинских эпилогов (“|Кавк<азский> плен<ник>” и “Цыганы”). Франц<узская> традиция. (Парни?)» (С. 740). См. подробнее: «Ainsi – как начальное слово эпилога. См. эпилоги “Руслана”, “Кавк<азского> плен<ника>” и “Цыган”» (Герштейн Э. Г., Вацуро В. Э. Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине // Временник Пушкинской комиссии. 1970. – Л., 1972. – С. 36).

См. об итоге перечитывания Парни в 1920-е годы в связи с пушкинскими штудиями в записи от 11 марта 1927 г.: «АА сегодня (и часто последнее время) говорила о Парни, о том, что Парни совершенно чужд ей по духу, что основная эмоция Парни – чувственность в соединении с сентиментальностью; что Парни – очень не тонок, даже груб. Констатировала, судя по себе, что, видно, вкусы эпох очень сильно меняются, ибо она совершенно не может понять увлечения Пушкина и других поэтов пушкинского времени – Парни» (Лужницкий П. Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926-1927. – Париж; М., 1997. – С. 240); «Если б кто-нибудь знал, как я не люблю Парни!» (19 мая 1927 г.; Там же. – С. 253). См. у Парни, например, эпилог в

«La Journée champêtre» («C'était ainsi que ma muse autrefois»).

Финал ахматовского восьмистишия о Пушкине («Здесь лежала его треуголка / И растрепанный том Парни») актуализировал для ее поколения смежность имен двух поэтов. См., например, о поэте Мих. Долинове: «Какая беззаботная легкость была в его стихах, слегка стилизованных под французский восемнадцатый век и шаловливого Парни, пушкинского раннего любимца» (*А<дамович> Г. Памяти Долинова // Последние новости. – 1936. – 22 октября*). Ср. также в стихах царскосела Михаила Травчетова (1889-1941):

Эварист Дезире де Парни –
Шелковистость изящного тома.
Осторожно его разверни –
Не вдвойне ли страница знакома?
Не хранит ли печати узор
Навсегда тот же ритм серебристый,
Что в тиши царскосельских озер
Слух поэта пленял лицеиста.

(Поэт, ученик И. Анненского. Публ. З. Афанасьевой // Вперед. – Пушкин, 1977. – 17 марта).

Саломея – иудейская принцесса, дочь Иродиады, падчерица Ирода, участница казни Иоанна Крестителя (Мф. 14:1-12, Мк. 6:14-29; по имени евангелисты ее не называют). Упомянута как двойник автора в «Поэме без героя» и в стихотворении «Последняя роза»:

«21 июля [1962]

6-ая пасторальная симфония Бетховена привела сейчас такое:

<...>

Что мне Гамлетовы подвязки,
Что мне хмель Саломеиной пляски,
Что мне поступь Железной Маски <...>

<вариант:> Черный зной Саломеиной пляски» (С. 241), что откликнулось 9 августа в «Последней розе» – «с падчерицей Ирода плясать» (С. 242). Вариант: «Что мне *вихрь* Саломеиной пляски» (С. 243).

Саломея – двойник адресата в стихотворении 1946 года «Дымное исчадьё полнолуны...» и неназванный персонаж

«Иродиады» Густава Флобера в стихотворении «Тень», обращенном к соименной Саломее Андрониковой. Она – один из двойников героини пьесы «Пролог» («плясала Саломеей»):

То меня держал ты в черной яме,
То я голову твою несла,
Оттого, что был моим Орфеем,
Олоферном, Иоанном ты... (С. 568, см. С. 475, 547).

Св. Андрей Критский составил диалог Саломеи с Иродом на пиру: «С холодным лицом заимодавца, как будто дело идет о том, чтобы истребовать долг, она отвечала: “дай мне сейчас же на блюде...” – “Что я должен дать?” – спрашивает ничего не подозревающий царь. – “Ни золота я не хочу, ни самоцветных камней, ничего другого, что в твоём дворце есть драгоценного и роскошного, но голову Иоанна!”» (Patr. Gr. XCVII, 1127-1128), – что явилось ядром версии евангельских событий, данной в драме Оскара Уайльда «Саломея». Ср.: «Самый замысел “Саломеи” Уайльда возник из украшенной и бряцающей прозы экзотических видений Флобера: его “Иродиады” и не менее того “Саламбо”. <...> В ней налицо то же смешение кровавого варварства и загнивающей цивилизации, те же расовые противоречия, тот же муравейник племен и верований, что и в карфагенском романе Флобера. Но самый образ Саломеи, трагической девственницы, лишь эпизодичен у Флобера, а пляска ее – страница воспоминания о путешествии на восток. Для сладострастного холода, одинокого томления девственности, прообразом Уайльда явился драматический отрывок Стефана Малларме “Иродиада”, а для пляски царевны – мистическая эротика знаменитой картины Гюстава Моро, как описал и прославил ее Гюисманс в книге, бывшей у автора “Дориана Грея” настольной. <...> От первого лепета христианского искусства, изображения Саломеи бесчисленны; вспомним чугунный рельеф на вратах церкви Сан-Дзено в Вероне, времен Теодориха Великого, где царевна ходит на руках перед Иродом; прекрасную флорентинку Андреа дель Сарто; иронически-эротическую Саломею конца века, начертанную Бердслеєм; Саломею – Карсавину с написанной Судейкиным прямо на

стройном колене розой» (*Левинсон А. Саломея // Творчество. – Харьков, 1919. – № 4. – С. 32-33.*)

В балете «Трагедия Саломеи» (1907-1911) французского композитора Флорана Шмитта (1870-1958), поставленном у С. П. Дягилева в 1913 г. (С. 437) с Т. П. Карсавиной, в декорациях и костюмах С. Ю. Судейкина и в хореографии Б. Г. Романова, по изложению В. Я. Светлова, «история танца Саломеи уже канула в вечность. Саломея блуждает в загробных пределах в виде кометы с вечной головой Предтечи. Среди фантастического звездного неба мы видим Саломею, высоко вознесенную над землей. На лице ее читается трагедия ее земной жизни, трагедия ее рокового танца. И она переживает перед нами эту трагедию, танцую перед головой Иоканаана, покоящейся на высоком столбе. Голова эта стала огромной, потеряв в своих чертах все земное, все низменное, все телесное, превратившись в своей далекой, загробной жизни в какой-то мировой символ. В танце Саломеи принимают участие невольники-негры и палачи, казнившие Иоканаана по повелению Ирода. В экстатическом движении Саломея замирает у колонны с воздетыми руками, измученная пляской и трагедией своей жизни, в каком-то безумном порыве мучительного пафоса. Этот финальный аккорд превосходно заканчивает длинный танец Саломеи и завершает выразительной хореографической ферматой этот красивый акт библейской фантастики» (Синий журнал. – 1913. – № 33. – С. 7).

См., например, ее образ в стихах современниц Ахматовой:

Саломея (Сонет)

Оранжевый опал повис над Иудеей
И шлет прозрачный луч, как дерзкого гонца,
Искать среди анфилад уснувшего дворца
Покои душные мятежной Саломеи.
Повергла страсть ее. На плитах изразца,
Нагая, на полу, как темная камей,
Свивается змеей, бесплодно пламенея,
А на щеках горят два красные рубца.

И жадно жмет уста к устам Иоканаана;
Еще кровоточит дымящаяся рана
И кровью пачкает округлости груди.

Не видя на губах излет багрово-сизый,
Вбирает хищным ртом суровый очерк линий
И злые перстни рвут волну его кудрей.

(*Камова Н. Саломея: Сонет // Иркутские вечера. – Иркутск, 1916. – С. 43; в рецензии на этот альманах отмечалось, что в стихах Надежды Камовой, «может быть – нечто от Сологуба, может быть, нечто от Ахматовой» (Айхенвальд Ю. Литературные наброски // Речь. – 1916. – 1 августа).*)

Голова Иоканаана

В. А. Дранишникову

«Я поцеловала рот твой, Иоканаан»

(Оскар Уайльд, Саломея)

Голова на серебряном блюде,
Торжествуй же теперь, Саломея!..
И дивиться не смеют люди,
Возмутиться не смеют люди,
И шептаться люди не смеют.

Смех и клики сверкали над залой.
Только розы молчать продолжали.
А та, что в одежде алой,
В одежде, как месяц алой,
Прочла неземные скрижали.

Прочитав, поняла, что хотела,
И поняв, замерла от боли –
Не хотел он любить это тело,
Умашенное благовоньями тело,
Что сладостней душных магнолий.
Это чувство было так ново,
Зачалось и погибло сегодня.
Он сказал ей только два слова,
Два, весь мир осудивших, слова,
Он сказал, и глаза не поднял.

Алый дьявол девушке в алом
Сладким шелестом крови шепчет
– «В этом мире, для тебя слишком малом,
Для любви твоей слишком малом,
Уж не будет подобной встречи.

Оставь же неизбывную память,
Чтобы было после, что клясть.
Тебе ли, чье сердце – пламя,
Чье сердце танцует, как пламя,
Тебе ли смиренно упасть?»

Никогда еще так Саломея
Не плясала, как в этот вечер,
И вокруг нее дьявол реял,
И вокруг нее ветер веял,
И одежды распахивал ветер.

Велика ли эта награда –
Голова за тело такое,
Как тугая гроздь винограда,
Солнцем полного винограда,
И как персики, золотое?

Смертный страх пролетел над залой,
Только розы жить продолжали,
А та, что в одежде алой,
В одежде, как месяц алой,
Прочла неземные скрижали.

Голова на кровавом блюде,
На челе золотится пот.
Саломея, о, дивитесь люди, –
Никогда не любившие люди –
Целует умерший рот!

1925-1927

(Вольтман В. Первая книга стихов. – М., 1929. – С. 76-77).

Саломея

Она плясала, обнажая тело,
Лишь в покрывалах шелковых, босой,

Она царя заморозить хотела
Своей незащищенной красотой,
А он сидел, громадный и могучий,
Одетый в пышный пурпурный наряд,
И был подобен предгрозовой туче
Его тяжелый, воспаленный взгляд.
Зрачок горел, глядя вослед царевне,
Скользил за взлетом серебристых ног.
И весь сиял светильниками древний
Литой посудой убранный чертог.
Прошли века. И все же помнят люди
Царицы дочь, холодный водоем –
И голову Крестителя на блюде,
Обещанную в этот час царем.

1943

(Укие С. «Стихов серебряные звенья...»: Избранное. – М., 2007. – С. 165).

См. о ней: Матич О. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов. – М., 2004. – С. 90-121.

Форш (урожд. Комарова) Ольга Дмитриевна (1873-1961) – прозаик. «Кто жил в Царском»: «Форш (? могила)» (С. 132) – О. Д. Форш, жившая в последние годы и умершая в Тярлеве неподалеку от б. Царского Села, по ее желанию, похоронена на Казанском кладбище в г. Пушкине.

В Царском Селе она жила в разные периоды своей жизни. Ср. в письме К. И. Чуковского Л. Н. Лунцу от 7 января 1924 г.: «[Ольга Форш] живет теперь в Царском. Это теперь такая мода: там теперь обитают Сологуб, Ив<анов>-Разумник, Голлербах, Форш и Маршак. Целая колония» (Новый журнал. – 1966. – № 83. – С. 136). Впервые она поселилась здесь в 1910 г., переехав из Киева, сначала – в соседней деревне Липицы, затем за семь лет семейство не менее семи раз переезжало с квартиры на квартиру, нигде не оседая надолго (См.: Тмарченко - А. В. Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество. – Изд. 2-е, доп. – Л., 1974. – С. 78; Бунатян Г. Г. Город муз: Литератур-

ные памятные места города Пушкина. – 2-е изд., испр. и доп. – Л., 1987. – С. 166-172). В эти годы она вела уроки по художественному воспитанию, рисованию и лепке в детском саду и в частных школах. См. подробнее: *Орлов А. О. Д. Форш – моя учительница в Царском Селе // Ольга Форш в воспоминаниях современников. – Л., 1974. – С. 45-48; ср. в письме этого мемуариста к нам: «Мы лепили бородатого дядюшку – продавца детских шариков, при чем О. Д. очень ловко как-то делала целую гроздь шариков из обрывков резиновой оболочки и крепила эту гроздь к палочке. А такой продавец существовал реально, мы его видели на улицах Царского Села. Были у него и большие шарики с гербом (двуглавым орлом). Я думаю, что поскольку тогда уже вышел в свет “Кипарисовый ларец”, то эту фигурку О. Д. взяла как бы иллюстрацией к стихотворению Инн. Анненского “Шарики”».*

Ср. также в другом письме А. В. Орлова к нам: «Моей матери О. Д. Форш подарила книгу теософскую Блаватской, пытаясь обратить мою маму в свою веру. На квартире у Дины Валентиновны [Анненской] в Софии устраивались с участием О. Д. Форш спиритические сеансы, для проведения которых приглашался из Питера какой-то “медиум” по фамилии Гузик. Мой отец однажды был приглашен на такой сеанс и потом очень потешался над этой дурью. В темноте там кому-то под руку под столом попало что-то лохматое, и Валентин [Анненский-Кривич] провозгласил: “Третья степень материализации!”

Оказалось же, что это Арефина [Арефы Гламазды, слуги Анненских] кошка. Ну, прямо “Плоды просвещения”!»

В открытке от 28 февраля 1923 г. О. Д. Форш писала Надежде Павлович в Оптину Пустынь: «Ответьте немедленно<,> будет ли у Вас или где поблизости место на Пасху или на Фоминой (а м<ожет> б<ыть> на Страстной)<,> чтобы хоть на неделю пристроить меня и Анну Андреевну Ахматову. Хотим ехать вместе к Вам. Анна Андр<еевна> сейчас в больнице<,> ей дел<али> операцию, а потом мы хотим ехать к Вам» (РГАЛИ. Ф. 410. Оп. 1. Ед. хр. 12). Этот эпизод – источник мифа о посещении Ахматовой Оптиной.

См. об одной из встреч Ахматовой с Форш – в Москве в

1944 г., на вечере грузинской литературы в Клубе Союза писателей: «Она вошла в зал гордая, высокая, величественная, на груди висели крупные янтарные желтые четки. Я сразу подумала: не Ахматова ли? И не ошиблась. Ольга Дмитриевна, сидящая рядом, познакомила меня с ней; я так по-детски была счастлива, что встретилась с любимой поэтессой» (*Мариджан (Алексидзе М.). Встречи, которые не забываются // Ольга Форш в воспоминаниях современников. – С. 220).*

«Я видела, как уважительно и тепло держалась Ольга Дмитриевна с Анной Андреевной Ахматовой. <...> Однажды, проведив Анну Андреевну, Ольга Дмитриевна, закрыв глаза, медленно припоминая, слово за словом прочитала мне стихотворение, которое она, видимо, недавно услышала от автора: Один идет прямым путем...» (*Довлатова М. Человек умной души. Воспоминания об О. Д. Форш // Нева. – 1972. – № 2. – С. 131; Ольга Форш в воспоминаниях современников. – С. 298).* Ср. к этому запись в дневнике И. А. Боричевского от 19 июля 1926 г.: «Анна Ахматова. О ней Форш говорит: самый большой ее недочет – она никогда не забывает, что она Ахматова» (*Крайнева Н. И., Шилов Л. А. «Сверхнормальная женщина...» (Выдержки из дневника И. А. Боричевского) // История в рукописях и рукописи в истории: Сб. науч. тр. к 200-летию Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. – СПб., 2006. – С. 438-439).* См. по данному поводу: «Своим женским приметливым глазом она многое замечала в людях и с проницательным лукавством, с юмором, то пленительно-добрым, то весьма даже язвительным, давала меткие и едкие характеристики. Она любила тихо, как бы невзначай, с добродушным ехидством ущипнуть человека словом» (Ольга Форш в воспоминаниях современников. – С. 71-72).

Евгения Кричевская
(Афины)

Тайна могилы Андрея Горенко на первом афинском кладбище



Страшно подумать, что историю смерти Андрея Горенко мы могли бы никогда не узнать, или узнали бы слишком поздно – когда могила брата Анны Ахматовой на Первом Афинском кладбище была бы скрыта.

За десять лет до смерти своего любимого брата Андрея Анна Ахматова написала стихи «Пришли и сказали: умер твой брат». Как у всех великих

поэтов, дар прорицания у Анны Ахматовой, несомненно, был: на Модильяни, по словам самой Ахматовой, произвела огромное впечатление её 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, была дана редкая возможность восстановить по часам последние дни Андрея Горенко, а также узнать доселе неизвестные подробности его биографии и биографии самой поэтессы.

Когда журнал «Планодион» вышел в свет в декабре 2008 года, а мы, следом за ним, опубликовали впервые на русском языке историю семейной драмы брата Анны Ахматовой, не хватало самого главного «звена»: могила Андрея Горенко и его малолетнего сына Кирилла еще не была найдена.

Ухватившись за единственную ниточку, фразу журналиста Павла Нирваны в газете «Эстиа» от 20 февраля 1920 года о том, что Андрей Горенко выбрал могилу для своего сына в самой высокой точке кладбища, мы отправились на поиски последнего пристанища брата поэтессы. *«Он мечтал, – пишет Павел Нирвана, – и сам успокоиться там когда-нибудь, чтобы вечно иметь перед собой Акрополь, гору Гимет и Саронический залив»*.

В январе месяце поэтесса и художница Иро Никопулу, сотрудница журнала «Планодион», замороженная историей семьи Андрея Горенко, после долгих поисков нашла могилу семьи Горенко – простую белую мраморную плиту, вросшую, казалось в кладбищенскую траву, без малейших признаков какого бы-то ни было ухода. Если бы не поднявшиеся вокруг Афинского кладбища за девять десятков лет высотные дома, а также распрямившиеся во весь рост печальные кипарисы, то с этой высокой точки действительно открывался бы вид на Акрополь, гору Гимет и Саронический залив.

Кроме выбитых у основания плиты слов «семейная могила семьи Горенко», на мраморе можно было прочесть еще два имени: «Тэта», написанное по-русски, и «Андреас», написанное по-гречески. Еще одна загадка, разгадать которую стало возможно лишь месяцы спустя, когда упорные поиски и бесконечные беседы привели к нахождению ответа: оказывается, ни имени Андрея Горенко-старшего, ни имени Марии Змунчила, последовавшей за своим мужем в могилу в 1939 году, как они оба того желали, на плите выбито не было. «Андреас» – имя захороненного в семейной могиле в 1976 году сына трагической пары, Андрея Горенко-младшего, родившегося 30 сентября 1920 года и сраженного раком 8 июня 56 лет спустя. Выяснилось также, что «Тэтой» называл себя маленький Кирилл, смерти которого не смог вынести трагический отец.

Казалось, на увенчавшемся полным успехом «расследовании» можно было бы поставить и точку. Однако еще одна обнаруженная деталь не давала покоя «следопытам» журнала: могила Горенко вовсе не была бесхозной. Кто-то за могилу Горенко платил все эти долгие годы, вплоть до 2008 года, и этим «кем-то» была вдова Андрея Горенко-младшего!

По мере разматывания клубка возникали одна загадка за другой: оказывается, похороненная в той же семейной могиле Мария Змунчилла значилась и как Мария Скордули! Неужели она вышла вторично замуж и взяла греческую фамилию? Или же мимолетная фраза о греческих предках семьи Ахматовой обрела свое объяснение таким неожиданным образом? Оказалось, ни то и ни другое. «Скордули» Марию Змунчилла «окрестила» сама бывшая королева Греции Ольга, вернувшаяся в Грецию из Италии после ссылки, в которую ее отправил тогдашний премьер-министр Элефтериос Венизелос! Греческое имя – а «следствие» обнаружило, что зачинщиком нелегальной «эллинизации», цветущей пышным цветом в наше время, являлась сама бывшая королева Греции! – Ольга дала Марии Змунчилла затем, чтобы она могла беспрепятственно поступить на службу в Муниципальную Афинскую Больницу и зарабатывать себе на жизнь. Мало того: взволнованная драмой своих соотечественников, русская королева Греции позаботилась и о маленьком Андрее. Ольга покупает ему одежду и все необходимое и содержит на первых порах несчастную вдову Андрея Горенко и ее новорожденного ребенка.

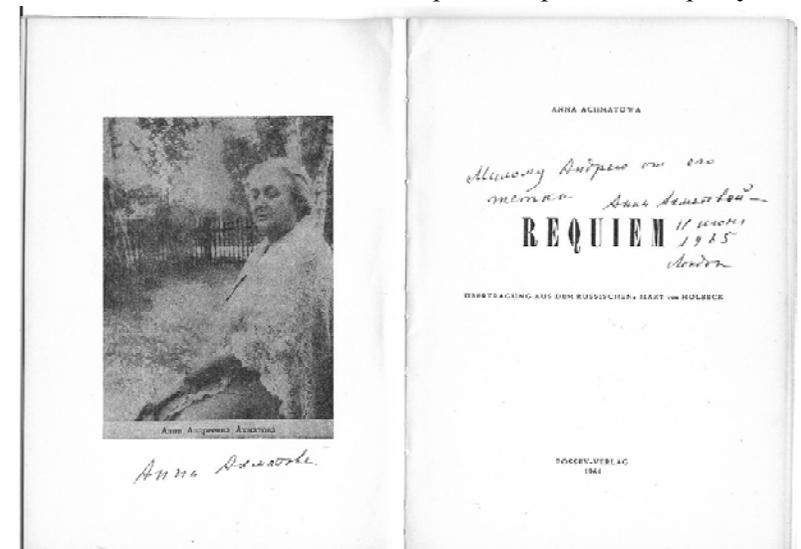
Андрей так никогда и не научился говорить по-русски. Мария Змунчилла постаралась уничтожить всё, что связывало её с прошлым: сын не должен был знать о том, как трагически положил конец своей жизни его отец. О том, что произошло 89 лет назад, вдова Андрея Горенко-младшего, 90-летняя сегодня Лия Горенко, узнала из журнала «Планодион». Узнала и связалась с нами, и благодаря знакомству с ней довольно сиротливый пазл заполнился многими драгоценными фрагментами.

Никаких писем, почти никаких старых фотографий в архиве Лии Горенко не оказалось. То, что не успела уничтожить Мария

Змунчилла-Скордули, уничтожил пожар, случившийся в ее старой квартире. Остались лишь несколько предметов столового серебра, фотография Анны Ахматовой от 19 мая 1912 года, подаренная «на память «Наничке», да ахматовский «Реквием» на немецком языке, врученный «милому Андрею от тетки» 11 июня 1965 года, в день их единственной встречи в Оксфорде, куда единственный племянник поэтессы приехал из Швейцарии по случаю присвоения ей звания Почетного Доктора Литературы. На каком языке разговаривали эти два «обломка» некогда счастливой семьи? Лия Горенко утверждает, что на французском. Анна Ахматова, по словам Лии, едва завидев Андрея, воскликнула: «Андрюшенька, не говори, кто ты, я и так вижу – ты вылитый Андрей!»



Серебряные предметы, оставшиеся от своей свекрови, которую она знала лишь по рассказам Андрея, а также «Реквием» с посвящением поэтессы Лия Горенко передала в дар Музею



Анны Ахматовой в Фонтанном доме в Петербурге. «Я уверена, что и Андрей хотел бы, чтобы эти предметы находились у вас, в своей естественной среде», – написала Лия Горенко в своем письме к Музею.

Андрей Горенко-младший рос как обыкновенный греческий мальчик: таков был наказ матери, уничтожившей за собой все мосты, связывавшие её с прошлым, дабы убересть своего сына от проклятия, нависшего над семьёй.

Проживший недолгую (всего лишь в 56 весен) жизнь Андрей Горенко-младший очень многое, однако, успел.

В 1938 году он оканчивает Реальный Лицей в афинском районе Амбелокипи, и Мария Змунчилла, перед смертью, может гордиться своим сыном в новенькой форме студента Летного училища, «Школы Икаров», куда он поступает, успешно сдав экзамены.

С началом Второй мировой войны Летное училище переезжает в Родезию, откуда Андрей, окончив обучение, отправляется на фронт и участвует в воздушных боях в рядах «крылатой» греческой гвардии.

В 1950-52-ых годах Андрей в составе 13-ой Транспортной эскадрильи, в чине майора авиации, воюет в Корее, заслуживает



высокие награды за доблесть, и, по возвращении в Афины, получает назначение Начальника «Школы Икаров», становится руководителем своей alma mater.

Казалось, что военная карьера молодого авиатора развивается как нельзя лучше. Однако в 1952 же году Андрей Горенко демобилизуется, и, следуя своей давней мечте, поступает в Политехникум на факультет Инженеров-электриков. В 1958 году, после того, как он проучился два года в Нью-йоркском Колумбийском университете, ему была присвоена степень магистра инженера-электрика.



В том же году Андрей Горенко сочетается браком с Лией Косара, в 1961 году супружеская пара Горенко уезжает в Швейцарию, где Андрей работает вплоть до 1967 года. В 1976 году, сраженный раком, Андрей Горенко-младший умирает на руках

у своей жены. Общих детей у них не было, Андрей растил, как своего собственного ребенка, дочь Лии от первого брака, которая также временно ушла из жизни, погибнув в автомобильной катастрофе.

Тайна смерти брата Анны Ахматовой, Андрея Горенко, оставалась нераскрытой в течение 89 лет. Мария Змунчилла верила, что унесла ее с собой в могилу, убежденная в том, что никому эта тайна более не интересна и не нужна.



15 февраля 2009 года на могиле Кирилла, Андрея Горенко, Марии Змунчилла и Андрея Горенко-младшего афинская литературная интеллигенция, собранная журналом «Плано-дион», организовала поминки. Поминальную службу служил священник Первого исторического Афинского кладбища, и, наверное, впервые после многих лет, над потускневшим белым мрамором с двумя выбитыми именами – русским и греческим – прозвучали имена Кирилла, Андрея, Марии и Андрея.

Читались стихи Анны Ахматовой – на русском и греческом языках, а затем виолончелистка Claire Demeulenaere и певица Мария Милолидаки исполнили «Тихо льется тихий Дон» Анны Ахматовой, переложенный на музыку афинским поэтом и композитором Харисом Врондосом, написавшем, кстати, оперу «Анна Ахматова». (Партитуру оперы Харис Врондос также передал в дар Музею Анны Ахматовой в Фонтанном доме).

Оказалось, что не только сама поэтесса любима и дорога грекам, но и все то, что связано с ней.

Дорога память о брате Анны Ахматовой, так сильно любившем Грецию и так трагически погибшем, о ее кузине и невестке, мужественно принявшей испытание жизнью ради своего сына, наконец, о ее племяннике, родившемся в Греции, выросшем и умершем как грек, защищавшем свою греческую родину и служившем ей.

Поскольку у семьи Горенко не осталось потомства, есть реальная угроза, что могила на Первом Кладбище может быть уничтожена, а место, откуда некогда были видны Акрополь, гора Гимет и Саронический залив – отдано в пользование кому-то другому. Чтобы этого не произошло, Комиссия по защите Афинских памятников при Афинском муниципалитете должна охарактеризовать могилу семьи Горенко как памятник культуры.

С этим требованием в своей статье в газете «Элефтеротипия» от 8 июля сего года афинская интеллигенция обратилась к Комиссии муниципалитета, его поддержали Российское посольство в Афинах и Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме в Петербурге.

Почти 90 лет назад афинский журналист Павлос Нирванас написал:

«Вовсе не материальные трудности подтолкнули Андрея Горенко, истинного эллиниста и знатока Греции, и его жену к самоубийству. Просто жизнь потеряла для них всяческий интерес после смерти их драгоценного сына. Если бы не эта трагедия, то они, безусловно, быстро встали бы на ноги. Госпожа Горенко уже довольно хорошо зарабатывала на жизнь уроками французского языка.

Они никогда ничего и не у кого не просили. Магнит смерти манил их из усыпанной цветами могилы, и они приняли смерть. Как спаслась, как сумела выжить супруга – на-стоящее чудо...

Несчастный русский прибыл в Грецию, движимый любовью к греческой культуре, греческому языку, греческой истории. Никто не мог и вообразить, какой благородной души, какого аристократического духа был живущий рядом с нами человек. Но если жизнь его оставалась нам чужда, его могила должна быть окружена всеобщей любовью, а память о нем сохранена нами с благоговением.

Пусть напоенная запахами греческая земля будет ему пухом.

Греческая земля, бывшая его великой любовью и навеки ставшая его могилкой!»

Тэта, Андрей, Наничка и Андреас – часть нашей общей культуры, и они заслуживают вечной памяти.

УДК 82.09 (045)

В. А. Черных
(Москва)

О родственных связях семей Змунчилла и Горенко

Трагическая судьба старшего брата Анны Ахматовой – Андрея Андреевича Горенко, его жены (и вместе с тем – двоюродной сестры) Марии Александровны Змунчилла и их сына Кирилла, лишь недавно открывшаяся нам в полной мере благодаря разысканиям и публикациям Е. А. Кричевской, вновь привлекла внимание к тесно переплетенным родственным связям семей Горенко и Змунчилла. Мне уже приходилось затрагивать эту тему в статье «Родословная Анны Андреевны Ахматовой», опубликованной

в 1993 году.¹ С тех пор удалось существенно пополнить приведенные в той статье сведения.

Прежде всего, оказалось возможным восстановить по архивным документам Департамента герольдии Правительствующего Сената родословное древо фамилии Змунчилло (Змунчилла). Ее родоначальником был Роман Федорович Змунчилло, выслуживший потомственное дворянство на военной службе и внесенный в 1817 году во 2-ю часть родословной дворянской книги Херсонской губернии.²

Трое его сыновей: Петр, Григорий и Артемий положили начало трем ветвям рода Змунчилло. Нас будет интересовать потомство Григория Романовича – отставного штабс-капитана, помещика деревни Змунчиловой Бобринецкого уезда Херсонской губернии.³

Фамилия Змунчилло имеет, по всей вероятности, польское происхождение, хотя и Роман Федорович, и все его потомки были православными. В написании фамилии наблюдался разноречивый, и это беспокоило ее носителей. В 1914 году один из Змунчилло (Феодосий Федорович) даже подал прошение в Сенат: «Прошу выяснить правильность изображения моей фамилии, ибо в одних документах она изображается “Змунчилло”, а в других “Змунчило”». ⁴ Ответ Сената, к сожалению, не известен. В действительности эта фамилия «изображалась» в документах четырьмя различными способами (с окончанием на -лло, -ло, -лла и -ла). Первый вариант был преобладающим в официальных документах и справочных изданиях, но в потомстве Григория Романовича закрепилось написание с окончанием на -лла.

В фамилиях, оканчивающихся на -елло, -илло, -айло «конечные элементы представляют собой польскую форму литовских суффиксов -ela, -ila/yła и -alla соответственно. <...> Замена конечного -а на -о с удвоением предшествующего согласного

¹ Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1992. М.: Наука, 1993. С. 71-84. Перепечатана в кн.: Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Симферополь, 2001. С. 3-28.

² РГИА. Ф. 1343. Оп. 51. Д. 585.

³ Там же. Оп. 22. Д. 2158.

⁴ Там же. Оп. 35. Д. 9685.

была модной особенностью польского и белорусского дворянства». ⁵ «Удвоение согласных как феномен модной полонизации часто встречается в украинских фамилиях на -ло и белорусских фамилиях на -ла, которые в преображенном виде оканчиваются на -лло, как, например, Бирилло, <...> Похилло, Струмилло». ⁶ На польское происхождение указывает и наличие носового звука в основе фамилии Змунчилло. По-польски *zmeczyc* значит измучить, утомить; *zmacic* - замутить. Если бы фамилия происходила от украинского глагола *змучити*, в ее основе не могла бы появиться буква -и-.

Во втором поколении ветвь рода Змунчилло, идущая от Григория Романовича, породнилась с потомками деда Анны Ахматовой – Эразма Ивановича Стогова (1797-1880). У Григория Романовича и его жены Александры Леонтьевны было два сына: Александр (род. 1836) и Григорий (род. 1843). ⁷ Оба они жили уже не в Херсонской, а в Подольской губернии и были соседями Стоговых по имению. Отставной ротмистр Александр Григорьевич Змунчилла, владелец имения Литки Деражнянской волости Летичевского уезда, женился на старшей дочери Э. И. Стогова Ие (род. в 1836 или 1837 г.). ⁸ Э. И. Стогов на склоне лет, когда он писал свои воспоминания, печатавшиеся в «Русской старине», жил в своем имении Снитовка Летичевского уезда вместе с семьей А. Г. и И. Э. Змунчилла. 12 марта 1881 г., вскоре после смерти отца, Ия Эразмовна писала издателю «Русской старины» М. И. Семеvскому: «Шесть лет тому назад, т[о] е[сть] в 1874 году, отец выдал замуж последнюю дочь и дал нам дарственную на свои имения (около 4000 десятин) с тем, чтобы мы (я с мужем) жили с ним». ⁹ «Последняя дочь» – это, несомненно, младшая дочь Стогова – Инна (1856 – 1930), в будущем – мать Анны Ахматовой.

⁵ Унбегаун Б.-О. Русские фамилии. Изд. 2-е. М., 1995. С. 278.

⁶ Там же. С. 250.

⁷ РГИА. Ф. 1343. Оп. 22. Д. 2158.

⁸ В духовной ведомости Спасского собора г. Симбирска за 1837 г. имеется запись: «Подполковник и кавалер Геразм Иванов Стогов – 39 <лет>, жена его Анна Егорова – 21, дочь их Ия – 8 мес.<яцев>». Сообщила И.В.Смирнова.

⁹ Русская старина. 1886. № 10. С. 126.



R. FHEODOROVETZ

ODESSA.

Възможно много фотографическая галерея.
Съездъ Императоръ Александръ II
и Императрица Мария Александровна

RODOLPHE FHEODOROVETZ
 PHOTOGRAPHE DE S.M. L'EMPEREUR
 DE TOUTES LES RUSSIES
 DE S.M. LE SCHAÏ DE PERSE
 CHEVALIER DE PLUSIEURS ORDRES
 MEMBRE DE PLUSIEURS SOCIÉTÉS, SAVANTES
 Plusieurs Mentions honorables

ODESSA
 RUE DE RIBAS, MAISON NOVIKOFF

наимъ Т. Н. Чиновниковъ
въ HOUSE NOVIKOFF.

Фамилии мужа своей младшей сестры (которая была моложе ее на двадцать лет) Ия Эразмовна не называет. Однако, по семейной легенде, первый муж Инны Эразмовны также носил фамилию Змунчилла.

Попробуем разобраться в степени достоверности этой легенды. Первая жена младшего брата Анны Ахматовой – Виктора Андреевича Горенко (1896–1976) – Ханна Вульфовна (урожд. Райцын, 1896–1979), жившая в конце 1920-х годов на Сахалине вместе с мужем и его матерью, вспоминала: «Когда Инна Эразмовна вышла первым браком за Змунчиллу, она скрыла от отца, что поступила на Бестужевские курсы. <...> Через несколько лет Змунчилла покончил жизнь самоубийством. Инна Эразмовна встретила и полюбила Андрея Антоновича Горенко, морского инженера».¹⁰ Разумеется, это не собственные воспоминания Х. В. Горенко, а попытка вспомнить спустя полвека то, что ей когда-то рассказывали муж и свекровь. Вполне естественно усомниться в точности сообщаемых ею сведений, тем более, что некоторые из них явно не соответствуют действительности. В частности, в 1874 году, когда 18-летняя Инна Эразмовна была выдана замуж, Петербургских высших женских (Бестужевских) курсов еще не существовало; они открылись в 1878 году. В списках слушательниц курсов фамилии Стогова или Змунчилла не встречаются. По-видимому, имелись в виду Женские медицинские курсы в Петербурге, открывшиеся в 1872 году. Такую ошибку Х. В. Горенко вполне могла допустить, но не выдумала же она фамилию Змунчилла! О первом муже своей матери однажды в разговоре с Л. К. Чуковской упомянула и сама Ахматова в таком контексте: «В доме у нас не было книг, ни одной книги. Только Некрасов, толстый том в переплете. <...> Эту книгу подарил маме ее первый муж, застрелившийся...».¹¹ О застрелившемся первом муже своей матери Ахматова упоминала и в беседе с М. И. Будыко.¹²

Семейная легенда, без сомнения, опирается на реальные факты. Это убедительно подтвердила недавняя находка в

¹⁰ Горенко Х. В. Из очерка «Мать Ахматовой» // Анна Ахматова. Десятые годы. М., 1989. С. 8. (Публикация Р. Д. Тименчика).

¹¹ Лидия Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 1. С. 151.

альбоме, принадлежащем потомкам сестры Э. И. Стогова – Анастасии (в замужестве Александровой), фотографии молодой Инны Эразмовны, сделанной в Одессе, в фотоателье R. Fheodorovetz не ранее 1875 года. На обороте фотографии имеются надписи: «Кузина Инна Эразмовна Змунчилла» и «Дочь Эразма Ивановича Стогова, племянница Анаст[асии] Иван[овны] Александровой». По свидетельству Т. В. Мяздриковой, обнаружившей эту фотографию, первая надпись сделана рукой племянника Э. И. Стогова Виктора Константиновича Александрова, а вторая – рукой племянника В. К. Александрова – Константина Александровича Егорова.¹³

Ни в одном из указанных источников не названо имя первого мужа Инны Эразмовны. Однако, по генеалогическим данным и сведениям справочных изданий, им мог быть только младший брат мужа ее сестры Ии – Александра Григорьевича – Григорий Григорьевич Змунчилла. Но с семейной легендой резко расходится тот факт, что Григорий Григорьевич не кончил жизнь самоубийством. В 1878 г. в документах Департамента герольдии он упомянут в чине майора, и названы имена его жены Екатерины Павловны и новорожденного сына Григория.¹⁴ В 1884 г. Г. Г. Змунчилла вышел в отставку с чином подполковника, а в 1903 г. владел имением Новая Соколовка Ярмолинецкой волости Проскуровского уезда Подольской губернии и 681 десятиной земли.¹⁵ Его старший брат Александр Григорьевич к началу XX века владел частью села Литки Летичевского уезда и 980 десятинами земли.¹⁶ Имена братьев находились примерно в сорока верстах друг от друга. К сожалению, остается неизвестным, когда Александр Григорьевич женился и в каком году родились его дочери Анна и Мария.

¹² Об Анне Ахматовой. Л., 1990. С. 505.

¹³ Мяздрикова Т. М. Об одной старинной фотографии. (Портрет матери Анны Ахматовой) // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Симферополь, 2005. Выпуск 3. С. 160-164.

¹⁴ РГИА. Ф. 1343. Оп. 22. Д. 2158.

¹⁵ Гульдман В. К. Поместное землевладение в Подольской губернии. Каменец-Подольский, 1903. С. 156.

¹⁶ Там же. С. 205-206.

В конце прошлого и начале нынешнего столетия историей семьи Стоговых параллельно со мной серьезно занималась покойная Галина Николаевна Смолякова.¹⁷ Мы постоянно обменивались с ней соображениями и находками. Мне были более доступны московские и петербургские архивы; она хорошо ориентировалась в местных краеведческих и польских научно-справочных изданиях и неоднократно посещала места, связанные с жизнью Э. И. Стогова и его дочерей в Хмельницкой области (Деражня, Снитовка, Литки, Слобода Шелиховская), где беседовала со старожилками. 7 января 2005 г. она писала мне: «У меня возникли следующие соображения относительно брака Инны Эразмовны с кем-то из Змунчилло. Это мог быть и Григорий Григорьевич Змунчилло в 1874 г. Но брак мог продлиться и недолго. Попытка самоубийства (если она была) могла закончиться не смертью, но послужила поводом к разводу. <...> Дело в том, что ни в «Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich» (Warszawa, 1884), ни у Ефимия Сецинского («Приходы и церкви Подольской епархии». Каменец-Подольский, 1901), ни в «Сборнике сведений о Подольской губернии» (Каменец-Подольский, 1880), кроме двух Змунчилло – Александра Григорьевича и Григория Григорьевича другие не упоминаются». Г. Н. Смолякова прислала мне также ксерокопию лицевой и оборотной сторон одесской фотографии Инны Эразмовны 1875 или 1876 года, которая в указанной публикации Т. М. Мяздриковой воспроизведена менее четко и, главное, без оборотной стороны.

Думается, что теперь, за отсутствием альтернативных вариантов, можно считать практически доказанным, что первым мужем матери Анны Ахматовой – Инны Эразмовны был Григорий Григорьевич Змунчилло, а в основе семейной легенды лежит реальный факт, обросший однако, как это нередко бывает, вымышленными драматическими подробностями. Неясно только, когда и по каким причинам мог быть оформлен развод Григория Григорьевича и Инны Эразмовны.

¹⁷ Ее некролог см.: Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Симферополь, 2007. Выпуск 5. С. 205 .

Ни к кому из своих близких родственников (помимо матери и родных братьев и сестер) юная Анна Горенко не испытывала такой душевной приязни, как к своей кузине Марии Александровне Змунчилло (она ее ласково называла Наня, Наничка). В семье Змунчилло в Киеве (Меринговская улица, дом 7, кв. 4) Анна жила в 1906-1907 гг., когда училась в выпускном классе Фундуклеевской гимназии. На этом доме установлена теперь мемориальная доска: «У цьому будинку в 1906 році жила видатна російська поетеса Анна Ахматова». Имя кузины Нанички неоднократно упоминается в письмах Анны к Сергею Владимировичу фон Штейну – мужу своей умершей старшей сестры Инны. Из этих писем можно заключить, что Мария разделяла интерес Ани Горенко к современной русской поэзии. 2 февраля 1907 г. Анна писала своему зятю: «Не издает ли А. Блок новые стихотворения – моя кузина его большая поклонница»; 11 февраля: «Наня купила II сборник стихов Блока. <...> Под моим влиянием кузина выписывает “Весы”»; 13 марта: «Сестра вышивает ковер, а я читаю ей вслух французские романы или Ал. Блока. У нее к нему какая-то особенная нежность. Она прямо боготворит его и говорит, что у нее вторая половина его души».¹⁸

Анна Андреевна надолго сохранила дружбу с Марией Александровной и после окончания гимназии и отъезда из Киева в Севастополь. В конце 1907 и в 1908 году она «7 – 8 раз ездила в Киев к кузине погостить».¹⁹ В ноябре 1909 г. в Киев приезжал Н. С. Гумилев; там он вновь сделал предложение «и на этот раз удивительно легко получил согласие Анны Андреевны стать его женой. <...> Вместе с А. Горенко был с визитом у ее родственницы – художницы Марии Александровны Змунчилло».²⁰ Весной 1912 г., вернувшись с мужем из Италии, Анна Андреевна, ненадолго приехавшая в Киев, подарила Марии свою фотографию с дарственной надписью: «Дорогой Наничке от ея Анны. 1912 г. 19 мая».²¹ Затем, до середины лета Анна

¹⁸ Новый мир. 1986. № 9. С. 203-205.

¹⁹ Лукницкий П. Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. Paris, 1991. С.98.

²⁰ Вера Лукницкая. Николай Гумилев. Л., 1990. С. 103-104.

²¹ URL: <http://sophidion.livejournal.com/152446.html>.

Андреевна, ожидавшая тогда рождения ребенка, гостила у Марии Александровны в ее имении Литки.

Как известно, Анна Ахматова посвятила Марии Александровне цикл стихотворений «Обман». В сборнике «Вечер» (1912) и в первых двух изданиях «Четок» (1914 и 1915) этот цикл имеет посвящение «М. А. Змунчилла», а в 3-м издании (1916) – «М. А. Горенко». Из этого можно заключить, что брат Ахматовой – Андрей Андреевич и его кузина Мария Александровна поженились в конце 1915 года. В 1916 г. родился их сын Кирилл. Судя по характеру отношений Анны Андреевны и Марии Александровны, они не слишком отличались друг от друга по возрасту. Анна Андреевна родилась 11 июня 1889 г., ее брат Андрей – 23 сентября 1887 г.²² Возможно все-таки, что Мария Александровна была несколько старше своего мужа; иначе приходится заключить, что она была у своих родителей необычайно поздним ребенком: к 1887 году Александру Григорьевичу и Ие Эразмовне Змунчилла уже исполнилось 50 лет.

В статье, опубликованной в предыдущем выпуске Крымского Ахматовского сборника, Е. А. Кричевская отмечала, что одно из трех предсмертных писем А. А. Горенко было адресовано «сестре жены, где умоляет ее не пенять на них за решение положить конец жизни и завещает ее семье всё их оставшееся в России имущество, если она, конечно, сможет когда-нибудь претендовать на него».²³

О судьбе старшей сестры Марии Александровны Змунчилла – Горенко – Анны Александровны (по мужу Яворской), жившей в Польше, мы узнаем из впервые публикуемых здесь писем двух ее детей, адресованных А. А. Ахматовой. До 1965 года они по-видимому, не имели связи с родственниками, оставшимися в СССР. Только под впечатлением газетных сообщений о присуждении Анне Ахматовой почетной степени доктора филологии Оксфордского университета ее племянники решились ей написать. Привожу полные тексты обоих писем, поскольку

²² Сауленко Л.Л., Шувалов Р.А. «Одесская строка» биографии Анны Ахматовой. (Рукопись).

²³ Кричевская Е. А. «Пришли и сказали: “Умер твой брат”...» // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Симферополь, 2009. Выпуск 7. С. 34 .

они не только проливают свет на судьбу одной из ветвей семьи Змунчилла, но и являются выразительными человеческими документами. Сопровождаю их лишь самыми необходимыми примечаниями.

Jerzy Javorski

Poznan 34, ul. Nehringo 3.

Познань. 7.6.65.

Дорогая тетя Аня!

Вас, наверно, удивит это письмо и обращение, но так мы Вас называли в детстве и юношестве.

Я – Юра – сын Ани Змунчилло-Яворской. Ходил в отпуск в Киеве на Университетскую Круглую.²⁴ Дружил с Вашей покойной сестрой «Тетей Юшей».²⁵ В 1961 году провел 4 месяца у моей сестры Катюши, кот[орая] живет там же, где живет Ваш брат Виктор. Корреспондируем с Вашим внуком²⁶ Андреем Горенко. Вчера прочел в нашей газете, что известная русская поэтесса А.А. едет на 2 недели в Лондон, где университет признал ей титул “Honoris causa”. Вырезал нотатку²⁷, послал Катюше, и очень захотелось поискать Вас. Будучи у Катюши, много о Вас говорили, читали Ваши и Гумилева стихи, а «Из города Киева...» даже мои девочки (21 и 23 года) знают наизусть.

Я в Польше окончил 2 факультета. Женат на польке. Имеем 2 девочки, обе студентки медицины. Из моей семьи живы только я и Катюша. Родители и братья умерли. Очень хочу собраться [с] экскурсией в Ленинград, и Вас, может быть, удалось бы повидать. Увы, Ваших сборников купить у нас нельзя.

Ручки Ваши целую. Юра Яворский.²⁸

Второе письмо написано сестрой Юрия (Георгия, Ежи) Яворского – Екатериной:

611 Fifth Avenue.

New York 22. N.Y.

11 июня 1965

²⁴ На Университетской Круглой улице в Киеве жила семья сестры Инны Эразмовны – Анны Эразмовны (по мужу – Вакар). – см. Весь Киев на 1910 год. Киев, 1910.

²⁵ Горенко Ия Андреевна (1894-1922).

²⁶ Правильно – племянником.

²⁷ Notatka (польск.) – заметка.

²⁸ РГАЛИ. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 165.

Дорогая родненькая моя!

Вы будете, наверное, удивлены получить это письмо, т. к. Вы меня не знаете, но думаю, что слыхали о моем существовании. Я самая младшая из «детей» Ани Змунчилла-Яворской. Уже много лет я старалась написать Вам, т. к. не только по рассказам Мамы я Вас знала и любила, но и по Вашим стихам, кот[орые] мне очень дороги.

Страшно жалею, что мне не удастся повидать Вас, но очень надеюсь, что следующий Ваш (или Твой, Тетя Аня) визит будет в N.Y. Если это наступит, будь уверена, что найдешь тут кого-то, кто будет считать часы, чтобы нежно лично обнять Тебя, моя родная!

К моему великому горю я тут в N.Y. потеряла Маму, кот[орую] мы все дети обожали, а через 4 года самого старшего брата Константина, т[ак] ч[то] теперь здесь я одна – это не легко. С Мамой мы прожили всю жизнь в Польше, где Мама 2-ой раз вышла замуж, где и я была замужем. Во время войны мы потеряли мужей и в начале 1939 самого младшего из братьев Александра. Еще один брат в Польше с семьей – Георгий. У него 2 дочки, кот[орые] на медиц[инском] факультете. Когда кончат, мечтаю, что приедут сюда.

В последний год жизни Мамы мы нашли в Греции Андрейку – сына тети Нани, кот[орый] родился после смерти своего отца Андрея. Он провел с нами 1? года, кончил тут университет. Очень славный. Думаю, что он постарается снестись с Тобой в Лондоне. Он теперь работает в Швейцарии. С дядей Виктором редко вижу – он женат на американке. Если можно, будь добра дать мне свой адрес – очень хочу быть с тобой в переписке.

Тут в Америке есть Юня Анреп²⁹, кот[орая] всегда с нежностью Тебя вспоминает. Прости за «русский язык», но я воспитывалась в эмиграции, но зато говорю на 7 языках.

Крепко Тебя обнимаю.

Любящая Тебя Катя Ольшевская.³⁰

На приложенной к письму маленькой цветной фотографии изображена молодая женщина, сидящая на белом диване на

²⁹ Анреп (ур. Хитрово) Юния Павловна (1880-1973).

³⁰ РГАЛИ. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 145.

светлой террасе. На обороте надпись: «Тут я лучше и моложе, чем в натуре».

Нетрудно заметить, что оба письма написаны на вполне удовлетворительном русском языке, на котором, очевидно, не только говорили, но и писали в семье. Письмо Георгия написано по современной орфографии, письмо Екатерины – на смеси старого и нового правописания (с ятями, но без еров). Георгий отправил письмо по адресу Ленинградского отделения Союза писателей; Екатерина – в лондонский отель “President”.

Моя попытка разыскать Ежи Яворского и его дочерей по их познанскому адресу не увенчалась успехом. Зато, по счастливой случайности, удалось найти их родственников в Канаде. В 1992 году я познакомился с жителем г. Торонто Владимиром Игоревичем Змунчилла, приезжавшим в Москву на Конгресс соотечественников. Он рассказал мне, что родился в 1928 г. в Югославии, окончил русский кадетский корпус в г. Бела Црква; после войны переселился в Канаду, был «кем-то вроде адъютанта» у великой княгини Ольги Александровны и ее мужа Н. А. Куликовского; имеет двух сыновей Игоря и Эразма и дочь Татьяну. Его отец Игорь Эразмович родился в 1890 г. в Конотопе, происходил из дворян Подольской губернии; окончил Полтавский кадетский корпус, Николаевское кавалерийское училище и авиационную школу в Севастополе; перед первой мировой войной стал летчиком, командовал эскадрилей в Добровольческой армии, эвакуировался с войсками Врангеля из Крыма; в конце второй мировой войны «пропал без вести».³¹

Вскоре после возвращения из Москвы В. И. Змунчилла скончался.³²

Через несколько лет я связался по электронной почте с его дочерью Татьяной (Tania Smunchilla), генеральным менеджером филиала американской компании в Торонто. Она удивительно живо и заинтересованно откликнулась на обращение к ней. 19 февраля 2007 г. она написала (по-русски, латинскими буквами): «Я очень рада, что Вы мне послали E-Mail, и очень

³¹ Сравни о нем: <http://xx13.ru/dolnikov.htm>

³² См. его некролог: <http://www.xx13.ru/kadeti/kp51-54.htm>

тронута, что Вы знали моего отца. У меня много документов по истории Zmunchilla. Мой прадед был Эразм Александрович. Его сестра была Мария Александровна (женилась на Андрее Горенко, брате Ахматовой). Папа называл ее и Ахматову Babyshkamee. У Эразма и Анастасии было два сына – Игорь и Эразм. У Игоря (и жены Татьяны) было два сына: Александр и Владимир (мои дядя и папа), у меня два брата – Игорь и Эразм. Я – Татьяна-Анастасия Владимировна. Я часто ищу новую информацию про всех моих родственников».

Это письмо замечательно во многих отношениях: и тем, что автор, никогда не бывавшая в России, пишет на вполне приличном русском языке, и тем, что она знает о своем родстве с Ахматовой и помнит свою родословную до четвертого колена, и, наконец, тем, что в этой ветви рода Змунчилла мальчикам из поколения в поколение давали редчайшее имя Эразм. Вряд ли можно сомневаться в том, что это имя давалось в честь Эразма Ивановича Стогова, и род восходит к старшей дочери Э. И. Стогова – Ие и ее мужу Александру Григорьевичу Змунчилла. Однако документального подтверждения тому, что у А. Г. и И. Э. Змунчилла, кроме дочерей Анны и Марии был сын Эразм, обнаружить пока не удалось. В последующих письмах Т. В. Змунчилла уточнила даты жизни Эразма Александровича Змунчилла: 10.10. 1863 – 20. 03.1917. Получается, что его сестра Мария была моложе его, по меньшей мере, на двадцать! Татьяна Змунчилла сообщила также, что ее отец встречался в США с Марией Александровной Змунчилла -Горенко.

Летом 2007 года Т. В. Змунчилла приезжала в Россию и посетила Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме.

Это пока что всё, что оказалось возможным узнать о многолетних и многосторонних связях семей Стоговых, Горенко и Змунчилла. Не исключено, что дальнейшие разыскания позволят уточнить и дополнить эти сведения.

УДК 821.161

Людмила Никифорова
(Евпатория)

Ученики и учителя Горенко

Российский ученый-ахматовед В. А. Черных – активный участник Крымских Ахматовских научных чтений. Он справедливо утверждает, что мы многого не знаем о крымском периоде жизни Анны Горенко, периоде, когда она формировалась как личность и превращалась в поэта Анну Ахматову.

21-23 июня 2009 года в Евпатории по инициативе недавно созданной общественной организации «Культурно-просветительское общество им. Анны Ахматовой» состоялись Первые Ахматовские чтения. Среди прочего там были сделаны следующие выводы:

1. 1905-1906 год проживания семьи Горенко в Евпатории недооценивается вследствие малой информированности ученых и любителей творчества Анны Ахматовой и неизученности этого периода.

2. Обществу имени Ахматовой необходимо направить свою деятельность на изучение, сбор, накапливание информации и артефактов о пребывании семьи поэта в Евпатории.

Цель данной статьи – обнародовать новые факты, выявленные в ходе работы в Государственном архиве Автономной Республики Крым, и обобщить уже известные сведения об учебе детей Горенко и о преподавательской деятельности братьев их отца.

То, как впоследствии Анна Андреевна объясняла, почему семья оказалась в Евпатории, лучше всего проиллюстрировать ее же словами: «Папа вышел в отставку, стал получать только пенсию и потому решил отправить семью в провинцию»¹.

Действительно, согласно сохранившемуся в Российском государственном историческом архиве документу, 23 сентября 1905 года Андрей Антонович Горенко, отец Анны Ахматовой, был уволен «согласно прошению от службы в канцелярии

¹ Лукницкая В. Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива Лукницких. Л.: Лениздат, 1990. С. 35.

Главного управления торгового мореплавания и портов и с должности члена правления Русского Дунайского пароходства»².

Прижизненный биограф Анны Ахматовой Аманда Хейт обобщает: «Невинная детская жизнь оборвалась резко и внезапно в 1905 году. (...) Теперь стала остро ощущаться нехватка денег»³.

Неожиданное изменение общественного положения и социального статуса, очевидное резкое стеснение материальных возможностей семьи Андрея Антоновича Горенко не были последними в череде утрат и потрясений вчера ещё благополучного семейства статского советника.

Катастрофой в 1905 году для семьи юной Анны Горенко был уход отца из семьи, когда Инна Эразмовна, брошенная жена, с пятью детьми очутилась в Евпатории. И эта большая семья уже никогда не собиралась вместе.

Раньше других, ещё в апреле, была отправлена в Евпаторию к родственникам, как свидетельствует В. А. Черных в «Летописи»⁴, старшая сестра Анны – Инна Андреевна, больная туберкулезом лёгких. Её длительная смертельная болезнь окрасила в мрачную тональность их жизнь в Крыму.

Позже из Евпатории любимую сестру перевезли в Сухумскую санаторию, но 15 июля 1906 года она умерла и была похоронена в Липицах, рядом с Царским Селом, на Царскосельском Казанском кладбище⁵.

В связи с предстоящим переездом семьи в Евпаторию было очень важно заранее решить вопрос с определением старшего сына Андрея в гимназию. В 1905-1906 учебном году он завершал среднее образование.

Еще в 1903 году Евпаторийская мужская гимназия была преобразована из 6-классной в полную, классическую, т. е. с двумя древними языками – латинским и греческим. Согласно Уставу 1871 года, выпускники классической гимназии получали

² Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889-1966. Изд. второе, исправ. и доп. М.: Индрик, 2008. С. 42.

³ Хейт А.. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. М.: Радуга, 1991. С. 26.

⁴ Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой... С. 41

⁵ Там же, с. 44.

возможность продолжить свое образование в университетах России, что, безусловно, устраивало семью Горенко. Несколько десятков архивных документов касаются обучения старшего брата А. Ахматовой в Евпаторийской гимназии, и они красноречиво свидетельствуют, как много внимания было уделено сыну большого столичного чиновника, но и при этом ему не было сделано никаких снисхождений. Документы наглядно иллюстрируют, кроме того, как чётко работала административная машина Министерства народного просвещения России.

Способствовать устройству Андрея Горенко в Евпаторийскую гимназию взялся исполняющий обязанности начальника Евпаторийского порта Н. И. Иванов. Он обратился из Петербурга письмом от 30 июня 1905 года к директору гимназии Александру Петровичу Богдановичу с ходатайством о приеме Андрея Горенко в 8 класс⁶.

Историк и краевед В. К. Катина объясняла переезд семьи Горенко в Евпаторию и хлопоты Н. И. Иванова за сына А. А. Горенко их приятельскими отношениями. Но вряд ли для этого есть объективные подтверждения, а вот связь по службе – несомненна⁷.

Видимо, боясь потерять время и беспокоясь, что из-за этого могут возникнуть сложности, Андрей Антонович Горенко своё заявление о приёме сына в Евпаторийскую гимназию направил телеграммой, в которой так объяснил причину переезда детей в Евпаторию: «по климатическому благорасположению»⁸. Возможно, что решение пришло неожиданно.

Параллельно этому 2 августа 1905 года он прислал из Царского Села в Евпаторийскую гимназию следующие документы: «Прошение»⁹, от руки написанные оценки сына¹⁰ и «Обязательства», в том числе о том, что его сын Андрей Горенко «жителство будет иметь у матери, которая будет иметь наблюдение за поведением вне гимназии»¹¹.

⁶ ГААРК. Ф. 546, оп.1, д.78, л. 128, 131.

⁷ Катина В. Судьба Анания Пасхалиди. «Крымские известия», № 125 (3111), 2004.

⁸ ГААРК. Ф. 546, оп.1, д.78, л.129.

⁹ Там же, л. 127.

¹⁰ Там же, л. 133.

¹¹ Там же, л. 137.

«Прошение» как документ времени, фиксирующий историю семьи Анны Ахматовой, есть смысл процитировать: «Желая дать образование моему сыну Андрею 18 лет во вверенном Вам учебном заведении, имею честь просить распоряжения Вашего о том, чтобы он был помещен в VIII класс соответственно выдержанному им весной сего года испытанию при Императорской Николаевской Царскосельской гимназии. Желая, чтобы сын мой Андрей, в случае принятия его в заведение, обучался французскому языку. Сведения о результатах испытания в VIII класс могут быть запрошены от вышеназванной гимназии. При этом прилагается: 1) копия метрического свидетельства № 4380 и 2) копия с формулярного списка о моей службе за № 1191».

Андрей Антонович еще был вправе подписаться: Член Совета Главноуправляющего Торговым мореплаванием и Портами, Статский Советник.

Но в провинциальной Евпатории обращение такого высоко-го чиновника не было принято на веру. В тот же день, как были зарегистрированы перечисленные документы из Царского Села, письмом № 792 от 11 августа 1905 года у директора Царскосельской гимназии были затребованы отметки ученика Андрея Горенко¹².

Тот отозвался немедленно телеграммой такого содержания: «Андрей Горенко выдержал в мае этого года (...) испытания в восьмой класс и был бы принят, если бы не необходимость для юноши по состоянию здоровья жить на юге»¹³.

Следом на бланках Императорской Николаевской гимназии в Царском Селе поступили две справки от 16 августа за личной подписью директора этого учебного заведения, выдающегося русского поэта Иннокентия Анненского. Нелишне напомнить, что в 1910 году молодой поэт Анна Горенко будет потрясена стихами его сборника «Кипарисовый ларец» и он окажет определяющее влияние на ее становление¹⁴.

Один из присланных документов содержит оценки по итогам испытаний Андрея за седьмой класс, аналогичные тем,

¹² Там же, л. 135.

¹³ Там же, л. 130.

¹⁴ Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой... С. 58.

что прислал в Евпаторию его отец. Эти оценки в основном хорошие¹⁵.

И только после этого Андрей Андреевич Горенко, родившийся 23 сентября 1887 года в Одессе, православный, как гласит «Приемная книга в Евпаторийскую мужскую гимназию с экзаменационными отметками» был принят в восьмой класс¹⁶.

Многочисленные архивные предэкзаменационные документы, протоколы экзаменов, отчеты о выпуске и, наконец, аттестат зрелости № 409, который Андрей Горенко получил 5 июня 1906 года, фиксируют абсолютную успешность этого выпускника Евпаторийской гимназии¹⁷.

Он единственный из 23 окончивших это учебное заведение в 1906 году получил золотую медаль.

«В сущности, это была самая обыкновенная гимназия, – скажет позже о ней её выпускник И. Сельвинский. – Необыкновенной ее делало только одно: море. Оно подымалось до середины окон»¹⁸.

Конечно, методы обучения в ней были традиционные; как правило, это вербальная передача знаний. 1905-1906 учебный год был не самый лучший в истории гимназии. Он отличался нестабильностью, какой-то нервозностью учителей и гимназистов. Возможно, требования в Царском Селе были выше, чем в Евпатории, поэтому Андрей Горенко так успешно учился. И пропусков по болезни у него было не больше, чем у других: всего 36 уроков за год, что составляло 11,6% от общего числа, как зафиксировано в одном из отчетов¹⁹.

В этом году в восьмом классе мужской гимназии Евпатории в учебном расписании стояли такие предметы:

- Закон Божий – 2 часа в неделю
- русский язык – 4 часа в неделю
- латинский язык – 5 часов в неделю
- греческий язык – 6 часов в неделю

¹⁵ ГААРК. Ф. 546, оп. 1, д. 78, лл. 134, 136.

¹⁶ Там же, д. 25., л. 56.

¹⁷ Там же, д. 78, л. 132.

¹⁸ Сельвинский И.. Собр. соч. в 6-ти т. М.: Худож. Лит., 1971- 1974. Т. 6. С. 48.

¹⁹ ГААРК. Ф. 546, оп. 1, д. 71, л. 70.

- математика – 3 часа в неделю
- физика – 2 часа в неделю
- история – 2 часа в неделю
- французский язык – 3 часа в неделю²⁰.

Из перечисленных 27 недельных часов, как видим, 11 уроков выпадало на так называемые древние языки. Их вёл молодой, только в 1904 году поступивший в Евпаторийскую гимназию учитель В. Ф. Штифтарь. Он окончил курс историко-филологического института князя Безбородко в Нежине со званием «учитель гимназии по древним языкам». Латинский язык он преподавал по собственному учебнику, изданному в Одессе.

Попечитель Одесского учебного округа назначил классным руководителем выпускного класса, где учился Андрей Горенко, исполняющего обязанности инспектора учителя истории Ивана Сапицкого²¹.

По неизвестной сегодня причине уже к октябрю 1905 года покинул свой пост директор гимназии А. Г. Богданович, и с ним торжественно простились в актовом зале ученики и коллеги.

Назначенный 1 октября директор Е. Д. Зельницкий²², очевидно, чрезвычайно жестко взялся за «увольнение учеников», и очень скоро по требованию родителей был освобожден от этой должности. Дело о «немедленном удалении» директора Е. Д. Зельницкого рассматривалось на заседании Городской думы в июне 1906 года²³. На нём единогласно постановили «ходатайствовать о переэкзаменовках ученикам с неудовлетворительными отметками».

Ученик выпускного класса Андрей Горенко, безусловно, был свидетелем беспорядков, случившихся после объявления Высочайшего Манифеста от 17 октября 1905 года, предвестника российской Конституции, провозглашавшего гражданские права и свободы²⁴.

²⁰ ГААРК. Ф. 546, оп.1, д.78, л. 8-10.

²¹ Там же, л. 21.

²² Там же, д. 63, л. 50.

²³ Постановления Евпаторийской Городской Думы за 1906 г. Евпатория: Тип. М. Л. Мурованского, 1912. С. 98.

²⁴ ГААРК. Ф. 546, оп. 1, д. 62.

Группа гимназистов-старшеклассников, к которым присоединились и гимназистки, вышли к учителям со своими требованиями. Бурные политические страсти раскололи учительский коллектив обеих гимназий и учеников.

Выпускники российских гимназий в обязательном порядке письменно заранее заявляли о своих намерениях относительно дальнейшего обучения в университетах. Затем это фиксировалось в соответствующих графах итогового отчета для руководства вышестоящего учебного округа. Андрей Горенко свое решение сформулировал так: «...Для продолжения образования я намерен поступать в Санкт-Петербургский Императорский Университет на историко-филологический факультет»²⁵.

Поступал ли он туда, в данный момент неизвестно. Из писем его сестры Анны Сергею фон Штейну можно понять, что зиму 1906-07 года Андрей болел, а с 5 сентября 1907 года он уже был в Париже в Сорбонне, откуда в декабре вернулся в Россию²⁶.

В это время в Сорбонне учился Н. Гумилёв. Известно, что дружба этих молодых людей началась осенью 1904 года со знакомства на концерте в Павловске²⁷.

Вера Лукницкая в книге о Гумилёве пишет, что «Андрея он считал единственно культурным, превосходно классически образованным человеком на фоне всей царкосельской молодежи. Андрей Андреевич знал латынь, был прекрасным знатоком античной поэзии и при этом отлично воспринимал стихи модернистов»²⁸.

Сегодня стали известны подробности преждевременной смерти старшего брата Анны Андреевны Ахматовой. Трагедия всего русского общества 1917-1920-х годов потрясла не одну дворянскую семью. В 1919 году Андрей Андреевич Горенко вместе с женой Марией Александровной (урожд. Змунчилло) и четырехлетним сыном Кириллом эмигрировал в Константинополь, а оттуда в Грецию. Почему туда? Во-первых, в его жилах текла и греческая кровь. Кажется, прав В. А. Черных, что прабабушка Анны Ахматовой по отцовской линии, жена прадеда

²⁵ ГААРК. Ф. 546, оп.1, д.78, л. 126.

²⁶ Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой... С. 49.

²⁷ Лукницкая В. Николой Гумилев... С. 33.

²⁸ Там же.

Ивана Воронина, была гречанка²⁹. Из материала Е. А. Кричевской теперь известно даже имя прародителя Ахматовой – грека-критянина Эммануилиоса Героспатяса³⁰. Во-вторых, в 1910-е гг. Андрей много путешествовал и, по свидетельству Е. М. Ольшевской, бывал в Греции³¹. И, наверное, блестящий выпускник евпаторийской гимназии не мог не убедиться, что для него здесь не существует языкового барьера. Ведь в Евпатории еженедельно по 6 часов он изучал этот язык у замечательного учителя В. Ф. Штифтаря³².

11 февраля 1920 года в дешевой афинской гостинице «Кронион», загнанные в тупик нищетой, оторванные от родного очага, придавленные смертью сына, русские эмигранты Андрей и Мария Горенко решились на двойное самоубийство и отравились. Андрей скончался в Муниципальной больнице Афин, а Мария выжила и оказалась беременной сыном³³.

В газетных публикациях Крыма последнего времени безосновательно утверждалось, что в Евпаторийской гимназии учился и младший брат Анны Андреевны – Виктор, хотя ни в классных списках, ни алфавитных за 1905-1906 учебный год такой ученик не значится. Возможно, это утверждение основывалось на архивном документе «Приемная книга в Евпаторийскую мужскую гимназию», где Горенко Виктор 16 сентября 1896

²⁹ Черных В.А. Родословная Анны Ахматовой. Памятники культуры. Новые открытия. 1992. М.: Наука, 1993. С. 76.

³⁰ Кричевская Е. А. «Пришли и сказали: «Умер твой брат»...» В кн.: Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 7. Симферополь: «Крымский Архив», 2009. С. 33.

³¹ Ольшанская Е. М.. Анна Ахматова в Киеве. // Серебряный век. Киев: 1994. (Приложение к журналу «Ренессанс»).С. 25.

³² Ottomar Laamann. Malestused Krimmist. Toronto. 1981 (Пер. М. Никольской). Оттомар Лааманн – крымский эстонец, окончивший Евпаторийскую мужскую гимназию, в этой книге детально описал учителей. С большой теплотой автор сообщал о В. Штифтаре как об увлеченном историей города человеке. Учитель водил гимназистов на археологические раскопки древнегреческого городища. Позже он выпустил брошюру «Дачный архитектурный пейзаж в Евпатории».

³³ Кричевская Е.А. «Пришли и сказали: «Умер твой брат»...» В кн.: Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 7. Симферополь: «Крымский Архив», 2009. С. 34-36.

года рождения, православный, сын статского советника зафиксирован как экзаменовавшийся в первый класс по трем предметам: Закон Божий, русский язык (устно и письменно), арифметика (устно и письменно)³⁴.

Но запись эта относится к 1906 году.

В практике дореволюционных гимназий, в которых очень строго происходил отбор будущих гимназистов, дважды – в мае и в августе – проводились испытания учеников для зачисления от подготовительного до 8-го класса гимназии. Педагогический совет на этом основании принимал свое решение: «зачислить», «зачислить кандидатом», «отказать». В графе о решении педагогического совета относительно Виктора Горенко значится: «Выдано свидетельство». И действительно, в том же фонде обнаружено это «Свидетельство», датированное 5 мая 1906 года. А появилось оно на основании следующего «Прошения».

Его Высочородию Господину
Директору Евпаторийской мужской гимназии
Андрея Горенко
Прошение

Имею честь покорнейше просить Ваше Высочордие допустить *брата* (курсив мой – Л.Н.) моего к испытаниям за курс подготовительного класса и о выдаче ему свидетельства³⁵.

Совершенно неожиданно обнаружен аналогичный документ от 1 мая 1906 года – «Прошение» от отца, Андрея Антоновича Горенко, присланное из Санкт-Петербурга, улица Гороховская, дом 48, квартира 11. Он тоже просит «подвергнуть испытанию сына Виктора и принять его в класс гимназии, соответствующий его познаниям»³⁶.

Эти два документа позволяют сделать следующие выводы.

Во-первых, в 1905-1906 году Виктор Горенко действительно не был учеником Евпаторийской гимназии, а получал, как тогда считалось, «семейное воспитание».

Во-вторых, и после ухода из семьи Андрей Антонович участвовал в судьбе детей, но его намерения и планы семьи,

³⁴ ГААРК. Ф. 546, оп. 1, д. 25, л. 66.

³⁵ ГААРК. Ф. 546, оп. 1, д. 67, л. 122.

³⁶ Там же, д. 67, л. 124.

находящейся в Евпатории, не совпадали. Отец связывал с этим городом и гимназией, которая его, по-видимому, устраивала, новый учебный год своих детей. А Инна Эразмовна с детьми, очевидно, не собирались здесь задерживаться. И возможно, чтобы освободить Вите лето для полноценного отдыха, они в мае затеяли школьные испытания. Видимо, намеревались с евпаторийскими документами продолжить обучение, скорее всего, в Севастополе, где младшие дети с матерью прожили у стариков Горенко до конца 1908 года.

Как видим, испытания Виктора Горенко состоялись. В протоколе заседания педагогического совета евпаторийской гимназии от 10 мая 1906 года «О допуске к приемным испытаниям» за отца присутствовал Андрей Горенко – брат Виктора³⁷. Ему же 5 июня 1906 года было выдано свидетельство № 427 о состоявшихся испытаниях брата³⁸.

По-видимому, за это было заплачено 10 рублей, как отмечено на свидетельстве. Но самое замечательное, что на оборотной стороне этого документа, пролежавшего в архиве 103 года, приклеена фотография 10-летнего брата Анны. До сих пор, кажется, неизвестная никому. Это вторая в обширном иконографическом наследии семьи Горенко евпаторийская фотография. Она сделана в ателье Каценеленбогена, по-видимому, специально для гимназии.



³⁷ Там же, д. 39, л. 157-158.

³⁸ Там же, д. 67, л. 123.

Сегодня неизвестно, где учился Виктор Горенко в Севастополе и позже в Киеве, но в 1912 году Инна Эразмовна отправила младшего сына «в воспитательных целях» к отцу в Санкт-Петербург³⁹.

Там он в Морском Корпусе, где когда-то преподавал его отец, получил специальность военного моряка и назначение в Черноморский флот⁴⁰.

На Малаховом кургане

Офицера расстреляли.

Без недели двадцать лет

Он глядел на Божий свет⁴¹, –

так в 1918 году писала Анна Андреевна о брате Викторе, которого в семье тогда по ошибке считали погибшим. Историк В. Зарубин, один из авторов книги «Без победителей», полагает, что молодой офицер Виктор Горенко оказался участником трагических военных столкновений, произошедших 15-17 декабря 1917 года в Севастополе. По имеющимся у историков сведениям, «красные» матросы расстреляли 32 офицера, предварительно их разоружив. Брат Ахматовой вышел из этой резни живым⁴².

Он прожил долгую жизнь, большей частью вне России. Как Виктор Андреевич сам писал М. Кралину, еще в 14 лет у него «в сердце возникло сильное желание уехать из России...». «Строителем социализма» он не собирался быть⁴³.

Надо полагать, что школьных проблем с обучением младшей дочери Андрея Антоновича Горенко в евпаторийской гимназии не было. К сожалению, Государственный архив Крыма не содержит такого количества документов Евпаторийской женской гимназии за 1905-1906 учебный год, как мужской гимназии. К примеру, кто подавал документы о зачислении Ии Горенко во второй класс, неизвестно. Но «Приемная книга» содержит такую информацию: Горенко Ия, православная, дочь дворянина, 1894

³⁹ Ольшанская Е. М. Анна Ахматова в Киеве... С. 17.

⁴⁰ Кралин М. Младший брат. // Звезда, № 6, 1989. С. 149.

⁴¹ Ахматова А. Сочинения в 2-х т. М.: «Правда», 1990. Т.1. С. 99.

⁴² Зарубин А. Г., Зарубин В. Г. Без победителей. Из истории Гражданской войны в Крыму. Симферополь: Антиква, 2008. С. 225-226.

⁴³ Кралин М. Младший брат... С. 149

года рождения 27 января, по свидетельству Царско-Сельской Мариинской гимназии принята в августе 1905 года во второй класс⁴⁴. Удивление вызывают баллы, которыми оценены в Царском Селе знания Ии:

Закон Божий – 12

Русский язык – 10

Арифметика – 12

География – 12

Французский – 11⁴⁵.

Как видим, она отличница. Это единственный случай 12-ти балльной системы оценок, зафиксированный в Приемной книге⁴⁶.

К сожалению, в Севастопольском архиве не сохранилось документов дореволюционных гимназий, и мы не знаем, где училась Ия дальше. Из статьи Е. М. Ольшанской «Анна Ахматова в Киеве» известно, что в 1914 году Ия закончила 4-ю Киевскую гимназию и осенью того же года поступила на Киевские высшие женские курсы, на историко-филологическое отделение⁴⁷.

Представление о младшей сестре Анны Андреевны Ие может дать замечательная запись Л. К. Чуковской от 30 июня 1940 года. В одно из ее посещений Анна Андреевна достала групповую гимназическую фотографию, на которой была запечатлена и ее сестра Ия, «...красавица, лицо греческой императрицы. Похожа на Анну Андреевну...Потом вытащила рукопись – сочинение сестры Ии о протопопе Аввакуме и тут же похвальный отзыв профессора»⁴⁸.

Весна 1906 годы выдалась для Инны Эразмовны Горенко сложной. Выпускные экзамены на аттестат зрелости сдавал

⁴⁴ ГААРК. Ф. 546. оп. 1, д. 30, л. 7.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Автор книги «Императорская Николаевская Царскосельская Гимназия» Кирилл Финкельштейн в электронном письме от 8. 12. 2009 г. так прокомментировал эту ситуацию: «... в начале XX века 12-балльная система оценок использовалась в кадетских корпусах, женском Смольном институте. А в мужских классических гимназиях использовалась 5-балльная шкала оценок. Видимо, и в женских гимназиях была 12-балльная система. В аттестате Ахматовой значатся оценки словами: «очень хорошие», «весьма хорошие», и др. Т.е. 4 (хорошо) делится на три градации, отсюда и 12-балльная шкала».

⁴⁷ Ольшанская. Е.М.. Анна Ахматова в Киеве... С. 24.

⁴⁸ Лидия Чуковская. Записки об Анне Ахматовой... Т.1. С. 115.

Андрей. Нужно было что-то решать с Виктором. Целый учебный год Анна занималась с учителем, но жила с ощущением страшного одиночества, и потому вызывала беспокойство матери. В Евпатории с детьми Инна Эразмовна оставаться не собиралась. Поэтому в апреле она подала прошение в Фундуклеевскую гимназию Киева о приеме в 8 класс дочери Анны, а с младшими намеревалась переехать в Севастополь.

Естественно, что никаких архивных «следов» обучения Ани Горенко в Евпатории нет и быть не может. Из автобиографической заметки Анны Ахматовой известно, что предпоследний, т. е. 7 класс гимназии она «проходила дома». Как и Виктор, на основании «установленных предложений господина Министра народного просвещения от 29 января 1897 года за № 2518 и Правил об испытаниях лиц домашнего воспитания» она в мае 1906 года держала испытания в Фундуклеевскую гимназию Киева за 7 класс⁴⁹.

Возникает вопрос, почему, только ли из-за материальных трудностей она не посещала гимназию? Уже в 1904-1905 гг. в женской гимназии Евпатории был открыт выпускной 8 класс, так что и старшая дочь статского советника А. А. Горенко могла получать знания не экстерном, а за гимназической партой. Хорошо известно, что дети Горенко были болезненны, и это, конечно, веская причина для организации «домашнего воспитания». Но, возможно, предпочтение такого варианта образования было некоей семейной традицией Горенко. Например, блестящий гимназист Андрей, поступив в Царскосельскую гимназию в 1898-1899 учебном году в первый класс, подвергался испытаниям за курс 3, 5 и 7 классов, хотя гимназию не посещал, а обучался дома⁵⁰. Как уже знаем, и Виктор учился с домашним учителем, готовясь к испытаниям за приготовительный класс в Евпатории.

Но как бы там ни было, в Евпатории домашним учителем Анны Горенко, согласно свидетельству Лукницкого, был гимназист 7 класса Миша Мосарский⁵¹. «Занятия скрашивались

⁴⁹ Черных. В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой ... С.44.

⁵⁰ ГААРК. Ф. 546, оп.1, д.78, л. 132.

⁵¹ Черных. В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой ... С. 43.

тем, что молодой учитель влюбился в свою ученицу», – скажет А. Хейт⁵².

Однако архивные документы говорят, что в 7 классе Евпаторийской мужской гимназии в 1905-1906 учебном году такого ученика не числилось. Но других мужских гимназий в Евпатории не было. А вот в 8 классе, вместе с братом Анны Андреевны, учился Мишуэль (Мишуель) Масарский, 1 апреля 1888 года рождения, иудейского исповедания, сын мещан. Он также закончил Евпаторийскую гимназию с медалью, но серебряной. В своем обязательном заявлении о дальнейшем обучении Мишуэль Пинкусов Масарский указывал, что будет поступать в Императорский Харьковский университет по математическому факультету⁵³.

Миша поступил в 5 класс Евпаторийской гимназии в 1902 году, согласно прошению его отца Пинкуса Масарского и проведенных испытаний по восьми предметам: русский язык, латынь, арифметика, алгебра, геометрия, история, география, французский язык⁵⁴. Отец Миши, обосновывая свою платежеспособность, указывал в «Обязательствах» перед гимназией, что он мещанин, занятый торговлей, имеет доход 1200 рублей в год, проживает по адресу: г. Евпатория, Базарная улица, собственный дом № 1367⁵⁵.

Личностью домашнего учителя Анны Горенко интересовалась евпаторийский историк-краевед В. К. Катина. В своей статье «Дачная улица, дом Пасхалиди» она называла полное имя учителя: Мовша (Моисей) Вульфович Массарский, также указывала, что он сын евпаторийских мещан Вульфа Пинхусовича и Двойры Берковны. Есть и указание на место жительства: «в трех минутах от дома Пасхалиди»⁵⁶.

Как указал евпаторийский краевед А. Г. Мезенцев, улица Базарная и дом Пасхалиди расположены в разных концах города.

⁵² Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие... С. 26.

⁵³ ГААРК. Ф. 546, оп.1, д.78, л. 160.

⁵⁴ Там же. Ф. 546, оп. 1, д. 25, л. 4.

⁵⁵ Там же. Ф. 546, оп. 1, д. 78, л. 161, 163.

⁵⁶ Катина В. Дачная улица, дом Пасхалиди. «Крымская правда», 2 марта

Нет сомнения, что одноклассник Андрея Горенко Мишуэль Масарский и фигурант статьи В. К. Катиной – абсолютно разные люди. Кто же из них учил Анну Горенко? Конечно, П. Лукницкий мог перепутать факты: подготовку к экзаменам за 7 класс вел гимназист 7 класса. На наш взгляд, главное в характеристике домашнего учителя Анны это то, что он гимназист (выделено мной – Л.Н.). Кроме того, логичнее, что к экзамену по курсу предметов 7 класса готовил восьмиклассник, будущий медалист.

Как бы там ни было, легендарный Миша Масарский хорошо подготовил свою ученицу к испытаниям в Фундуклеевскую гимназию Киева. После успешной экзаменовки Анна Горенко была зачислена в 8 класс и 28 мая 1907 года получила аттестат за № 1881. В нём сказано:

«во время пребывания в сем заведении, при отличном поведении, показала успехи:

По Закону Божию – отличные,
По русскому языку и словесности – очень хорошие,
По французскому языку – весьма хорошие,
по немецкому языку – очень хорошие,
по математике – весьма хорошие,
по истории – очень хорошие,
по географии – отличные,
по естествознанию с гигиеной – весьма хорошие,
по физике и космографии – очень хорошие,
по педагогике – весьма хорошие,
по рисованию и чистописанию – хорошие,
по рукоделию – не обучалась,
по хоровому пению _____
по музыке _____
по танцам _____»⁵⁷.

По современной шкале оценивания учебных достижений украинских школьников оценки этого аттестата в основном соответствуют «10», «11», «12» баллам. Это не удивительно, потому что многие биографические свидетельства говорят о замечательных способностях будущего поэта Анны Ахматовой.

⁵⁷ Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие... С. 356-357.

Уже в пять лет она говорила по-французски, потому что ей приходилось присутствовать на занятиях старших детей с учительницей французского языка. В шесть лет она бегло болтала и по-немецки и по-французски со своей подругой Валерией Тюльпановой. Хотя читать начала поздно, как сама вспоминала, в семь лет, в восемь уже читала Тургенева, в тринадцать лет в подлиннике знакомилась со стихами Бодлера и Верлена⁵⁸. Знание языков, как мы знаем, станет для Анны Андреевны Ахматовой в трудные часы подспорьем в переводческой работе.

Работа в Крымском Государственном архиве позволила раскрыть еще одну страницу семейной истории Горенко – учительскую.

Известно, что В. А. Черных нашел в «Евпаторийском списке жителей» брата Андрея Антоновича Горенко, отца Анны Ахматовой, преподавателя училища в Евпатории. Высказывалось предположение, что его семья и есть те родственники, к которым в 1905 году и переехала Инна Эразмовна с детьми. Разыскания в Крымском государственном архиве отчасти подтвердили эти предположения В. А. Черных – о Владимире Антоновиче Горенко.

К ранее напечатанному в Ахматовском сборнике № 7 добавим, что право на звание учителя он получил по испытанию в Константиновском училище в своем родном городе Севастополе⁵⁹. Итак, подчеркнем, младший брат Андрея Антоновича состоял учителем математики Евпаторийского уездного училища, а не гимназии, как утверждает в статье «Род Горенко в Севастополе. Новые данные к родословной Анны Ахматовой»⁶⁰. Это досадная ошибка авторов статьи. Объективно говоря, не мог быть учителем дореволюционной гимназии человек, окончивший всего лишь училище.

⁵⁸ Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой ... С. 29, 31-33

⁵⁹ ГААРК. Ф. 100, оп. 1, д. 1857, л. 176.

⁶⁰ Шевченко С. М., Ляшук П. М.. Род Горенко в Севастополе. Новые данные к родословной Анны Ахматовой. В кн.: Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 3. Симферополь: «Крымский Архив», 2005. С.157.

Как показывают архивные документы, по-видимому, Владимир Горенко вообще выбыл из состава учителей по ведомству народного просвещения Таврической губернии в Крыму. Новые данные о брате Андрея Антоновича Горенко Владимире не уточняют сведений о тех родственниках, к которым в Евпаторию приезжала с детьми Инна Эразмовна.

Севастопольские исследователи С. М. Шевченко и П. М. Ляшук, сообщая новые данные к родословной Анны Ахматовой, приводят достоверный факт о смерти сына Владимира Антоновича – Константина, похороненного в Севастополе в четырехлетнем возрасте. Эпитафия гласит: «Младенец Константин Горенко, умер 25 марта 1891 года»⁶¹.

Отсюда возможно предположение, что дальнейшая судьба Владимира Антоновича Горенко после Евпатории была связана с Севастополем, где жили его родители. Попутно отметим, что в 1888 году, судя по архивным документам, у него сына еще не было, а поэтому тот не мог умереть «в четырехлетнем возрасте».

Беглый просмотр архивного «Дела о внесении в родословную Антона Горенко» неожиданно дал намёк на то, что в 1878 году в Алешковском уездном училище мог преподавать еще один брат Андрея Антоновича Горенко – Петр⁶². Неожиданно этому нашлось подтверждение. В четвертом выпуске Крымского Ахматовского научного сборника «Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество» за 2006 год опубликована «Крымская Ахматовиана», составленная П. Е. Поберезкиной. В неё включено название статьи одесского писателя Г. Д. Зленко «Перший учитель – дядько Анни Ахматовой» с комментарием составителя «О Петре Горенко»⁶³.

В итоге выяснилось следующее.

Если старший сын Антона Горенко, отец Анны Ахматовой, профессиональную карьеру начал в 10 лет кадетом в Черноморской

⁶¹ Там же, с. 157.

⁶² ГААРК. Ф. 49. оп. 1, д. 6887, л. 47.

⁶³ Сост. П. Е. Поберезкина. Крымская Ахматовиана (1992-2001). Материалы к библиографии. В кн.: Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 4. Симферополь: «Крымский Архив», 2006. С. 194.

штурманской роте, а в 14 лет был уже переведен в юнкера⁶⁴, то следующий за ним сын Петр, родившийся 16 января 1850 года (по-видимому, в Николаеве), получил в жизни другое направление. Очевидно, он не отличался крепким здоровьем и не обладал активным характером. В «Деле о внесении семейства Антона Горенко в родословную Таврической губернии» зафиксировано, что в 1864 году он учился в Симферопольской гимназии⁶⁵. Архивные документы этого учебного заведения подтвердили обучение Петра Горенко в его стенах. Уважаемый штаб-капитан Антон Андреевич Горенко, по всей видимости, мечтал о добротном образовании для сына Петра и не ждал привилегий, которые он действительно получил Указами Правительствующего Сената по департаменту геральдии в 1864-1865 гг.⁶⁶. Его сын стал раньше этого времени гимназистом Симферопольской гимназии, т. к. в Севастополе гимназии не было. Этому есть архивные подтверждения. Из Севастополя сопроводительным письмом от 14 января 1863 года Антон Горенко передал 135 рублей серебром в пансион главной гимназии Таврической губернии «за воспитание сына моего Петра за первую половину настоящего года» (т.е. 1863 – *Л.Н.*)⁶⁷.

Примечательная резолюция значится под датой и подписью Антона Горенко: «Уведомление о получении денег Андрею Антоновичу Горенко письменно 26 марта № 486». Из этой записки следует, что о получении денег письменно был уведомлен 15-летний старший сын Антона Андреевича Горенко, будущий отец Анны Ахматовой.

Можно уверенно говорить, что гимназист Петр Горенко учился в Симферопольской гимназии не менее трёх-четырёх лет: с осени 1862 года до июня 1866 года. Если предполагать, что мальчик начал обучение с приготовительного класса (это достоверно не выявлено) и переходил из класса в класс, то в гимназию он поступил в 1860 году. Но решением педагогического совета от 15 июня 1866 года гимназист Горенко по итогам

учебного года не был переведен из четвертого в пятый класс⁶⁸. Более того, он же на следующей странице протокола этого же педсовета назван как оставленный в четвертом классе на третий год! Чтобы это стало возможным, педагогический совет должен был испросить и получить согласие попечительского совета гимназии, о чем и ходатайствовали педагоги⁶⁹.

В документах после 1866 года ученика Горенко обнаружить не удалось – то ли Антон Андреевич забрал сына из гимназии по своей доброй воле, то ли попечительский совет не дал согласия на обучение мальчика в том же классе третий раз.

Чтобы у читателя не сложилось впечатления о Петре Горенко как о безнадежно отстающем ученике, нужно сделать оговорку. В дореволюционных гимназиях очень строго и требовательно подходили к оцениванию знаний ученика, и второгодничество было естественным явлением. К примеру, два раза оставался на второй год А. П. Чехов, был второгодником его брат Михаил. Известно, что также плохо учился в Нежинской гимназии Николай Гоголь.

Цифры Отчета Евпаторийской мужской гимназии за 1914-15 учебный год по второгодникам современного педагога могут ошеломить. 79 мальчиков из 399 было оставлено на второй год, т.е. почти 20%! А вообще за всё время обучения этих 399 человек 106 из них оставались на второй год один раз, 26 – два раза, 9 – трижды. Хотя родители оплачивали за обучение ребенка в гимназии только 50 рублей в год, из 178 рублей 50 копеек, ведомство народного просвещения брало на себя такие издержки второгодничества⁷⁰.

Чем занимался после Симферополя Петр Горенко, где продолжил образование, неизвестно.

Как пишет в своей статье Г. Зленко, в 1872 году старший брат Петра Андрей получил в Николаеве должность преподавателя юнкерских классов и вызвал к себе «непригодного к

⁶⁸ ГААРК. Ф. 100, оп. 1, д. 1063, л. 43.

⁶⁹ ГААРК. Ф. 100, оп. 1, д. 1063, л. 44.

⁷⁰ Отчет о состоянии Евпаторийской гимназии за 1914-15 уч. год. Составлен секретарем Пед. Совета В. Н. Тациевским под общей редакцией директора гимназии А. К. Самко. Евпатория: Типография И. Ф. Райхельсона, 1916. С. 18.

⁶⁴ Черных В. А. Родословная Анны Ахматовой... С. 76.

⁶⁵ ГААРК. Ф. 49, оп. 1, д. 6887, л. 8.

⁶⁶ Шевченко С. М., Ляшук П. М.. Род Горенко в Севастополе... С. 155.

⁶⁷ ГААРК. Ф. 104, оп. 1, д. 118, л. 141.

военной службе» Петра, чтобы устроить его на педагогические курсы⁷¹. А с лета 1873 года, действительно, Петр Горенко уже числился учителем арифметики и геометрии Алешковского уездного училища⁷².

Это было одно из старейших учебных заведений Таврической губернии. В 1912 году торжественно отмечалось его 100-летие. В связи с таким крупным событием в Одесской типографии Л. Нитче была даже издана «Историческая записка», составленная об этом учебном заведении учителем С. Сысоевым. Город Алешки – один из 18 городов Таврической губернии по состоянию на 1865 год – находился в Днепровском уезде⁷³. Его жители, как пишет С. Сысоев, – российские казённые поселяне. По данным на 1836 год в городе проживало 2035 человек, в уезде – казённых поселян 46490 и помещичьих – 6394 человек, т. е. всего около 55 тысяч человек⁷⁴. Их детей и начал учить Петр Антонович Горенко, тут произошло его профессиональное становление.

Выслужив в Алешковском училище чуть более четырех лет, в октябре 1877 года он был представлен к чину губернского секретаря⁷⁵.

А 21 ноября 1879 года, как пишет Г. Зленко, ему был определен чин коллежского секретаря, т. е. он достаточно энергично продвигался по службе. В сентябре 1880 года Петр Антонович Горенко открывал в Карамахмете Измаильского уезда Бассарабии одноклассное мужское училище. Он стал первым учителем этого учебного заведения, где учились дети украинцев, беглых крестьян из внутренних губерний Российской империи, и молдаван⁷⁶.

⁷¹ Зленко Г. Перший учитель – дядько Анни Ахматової. «Жрмська світлици», № 23, 1995.

⁷² 33. ГААРК. Ф. 100, оп. 4, д. 1795, л. 188-195.

⁷³ Административно-территориальные преобразования в Крыму. 1783-1998. Справочник. Симферополь: Таврия-Плюс, 1999. С. 144.

⁷⁴ ГААРК. Ф. 100, оп. 1, д. 2530, л. 412.

⁷⁵ То же. Ф. 100, оп. 4, д. 1795, л. 158.

⁷⁶ Зленко Г. Перший учитель – дядько Анни Ахматової...

Из уже упоминаемой статьи севастопольцев С. М. Шевченко и П. М. Лящука следует, что Петр Горенко «скончался 13 февраля 1894 года в Севастополе в чине титулярного советника от чахотки легких»⁷⁷.

Наконец, преподавательской деятельностью занимался еще один Горенко – отец Анны Ахматовой. Как уже говорилось, в Николаеве он преподавал в юнкерских классах, затем в 1875 году был назначен штатным преподавателем Морского училища в Петербурге⁷⁸.

Подводя итог сказанному, следует подчеркнуть, что именно школьный возраст и гимназический статус братьев и сестры Анны Ахматовой обеспечили документирование их школьной жизни, что и позволило обнаружить бесценные свидетельства их пребывания в Евпатории в 1905-06 учебном году. Трудно предполагать, в каких фондах Крымского архива могут отыскаться документальные свидетельства об Инне Эразмовне, бывшей жене статского советника. Она была частным лицом, обычной матерью многодетного семейства.

Историко-педагогический аспект новых сведений о родных братьях отца Анны Андреевны Ахматовой позволяет говорить об активной роли учителей Горенко в закладывании основ и развитии системы начального народного образования Таврической губернии.

Судьба сыновей участника Крымской войны и обороны Севастополя потомственного дворянина Антона Горенко убедительно свидетельствует о высоком престиже профессии русского учителя.

Наконец, история среднего образования Евпатории, история современной гимназии им. И. Сельвинского, правопреемницы дореволюционных мужской и женской гимназий, связаны с именами Ии, Андрея и Виктора Горенко, родных великого русского поэта Анны Ахматовой.

⁷⁷ Шевченко С. М., Лящук П. М.. Род Горенко в Севастополе... С. 157.

⁷⁸ Черных В. А.. Родословная Анны Ахматовой... С. 76.

ТЕМЫ, ОБРАЗЫ, СМЫСЛЫ



УДК 821.161

Л. Г. Кихней
(Москва)

Дантовский код в поэзии Анны Ахматовой.

Интерес Ахматовой к Данте уже давно отмечен в ахматоведении¹. В нашу задачу входит не только выявление каких-то ранее не отмеченных дантовских парафраз и подтекстов, но и обозначение их новой функции в ахматовских произведениях, написанных в эпоху Большого Террора. Этот ракурс предполагает анализ дантовских рецепций как структурных элементов ахматовских текстов, с одной стороны, имеющих отношение к сфере художественной коммуникации, с другой стороны, – к принципам организации поэтического текста.

¹ Мейлах М., Топоров В. Ахматова и Данте // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1972. Vol. XV. P.29-75; Топоров В. К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой (I. Данте) // Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky. The Hague – Paris, Mouton, 1973. P.467-475; Хлодовский Р. И. Анна Ахматова и Данте // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. Вып. 2. М.: Наследие, 1992. С.75-92; Королева Н. В. «Могла ли Биче словно Дант творить...» Проблема женского образа в творчестве Ахматовой // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. Вып. 2. М.: Наследие, 1992. С. 93-112; Служевская И. Китежанка. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С.23-44.

В семантическом пространстве подцензурных стихотворений Ахматовой дантовские рецепции предстают как в роли *означающего*, так и в роли *означаемого*. В первом случае Ахматова открыто парафразирует дантовский текст, и дешифрующий эффект возникает из его сопоставления с современностью, которая становится ключом к переосмыслению исходного текста. А во втором случае, наоборот, воспроизводятся современные реалии, подлинный смысл которых высвечивается только сквозь призму дантовских аллюзий, скрытых во внешнем плане изображения.

Примером успешного применения первой тактики кодирования служит стихотворение «Данте» (1936), опубликованное в 1940 году. Вторая тактика кодирования связана с возведением реальных жизненных событий к дантовским архетипам, спрятанным в подтексте. Реализацию этой тактики мы можем увидеть в авторской книге стихов «Тростник» (1940), которая была предназначена для печати, но так и не увидела свет при жизни Ахматовой. Вместо неё, как известно, вышел сборник «Из шести книг» (1940), первый раздел которого составляли «избранные» стихотворения из не вышедшей книги.

Остановимся на первой тактике кодирования. Подлинные взаимоотношения поэта и власти – тема для литературы сталинской эпохи абсолютно запретная, а для Ахматовой еще и крайне болезненная. Ахматова намного раньше Джорджа Оруэлла постигает, что самое страшное свойство политической диктатуры в том, что она «гнёт» и «ломает» человека изнутри, унижая, подчиняет его себе (ср.: «Вместе с вами я в ногах валялась / У кровавой куклы палача»²). И перед ней стоит задача поиска путей сохранения человеческого достоинства в нечеловеческих условиях. И она находит эти пути – в моделях поведения Данте и шекспировской Клеопатры. Поэтому ренессансный текст (жизненный и литературный) становится для Ахматовой неким кодом, через который можно передать злободневное содержание.

² Ахматова А. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 244. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи.

В стихотворении «Данте» биографический код, связанный с изгнанием Данте, организует социально-политический подтекст, который становится своеобразной интерпретантой личного выбора в ситуации сталинского режима. Иначе говоря, происходит наложение литературно-биографических реалий на реалии социально-политические, и сама наличная действительность начинает моделироваться с помощью ренессансного текста, который становится своеобразной *рамой восприятия*.

В биографическом исследовании А. К. Дживелегова, известном Ахматовой, читаем: «Флоренция <...> объявила несколько раз подряд амнистии изгнанникам. В одну из этих амнистий, объявленную в сентябре 1315 года, <...> попал наконец и Данте. Ему <...> казнь была заменена ссылкой (с перспективой дальнейшего скорого возвращения) при условии, что изгнанник явится во Флоренцию, предоставит залог, даст заключить себя в тюрьму и оттуда проследует в позорном колпаке со свечою в руках в церковь Сан Джованни для покаяния»³.

Точно воспроизведя политические условия прощения Данте, Ахматова представляет его «невозвращение» как единственно достойный выбор:

Он из ада ей послал проклятье
И в раю не мог ее забыть, –
Но босой, рубахе покаянной,
Со свечей зажженной не прошел
По своей Флоренции желанной,
Вероломной, низкой, долгожданной...

(1, 187)

Мотив *оглядки* в этом контексте (как и в «Лотовой жене») приравнен возвращению. Ср.: «Этот, уходя, не оглянулся, / Этому я песнь свою пою».

Автор таким образом организует текст, что он начинает работать как шифр, рассчитанный на несколько регистров восприятия. При этом дантовская ситуация предельно семиотизируется,

³ Дживелегов А. К. Данте Алигиери. Жизнь и творчество. Москва, ОГИЗ, 1946 (электронная версия: режим доступа: http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow_a_k/text_0090.shtml).

то есть идеально подходит по всем параметрам исходной лирической задаче, заданной самой действительностью, а именно – служить одновременно и кодовым замком – для непосвященных, и кодовым ключом – для посвященных. На игре *означающего* (ренессансного текста) и различных *означаемых* (регистры восприятия) строятся разные коммуникативные тактики, а соответственно реализуются разные смысловые планы текста.

Скажем, неискушенным читателям (тем же цензорам) – открывается только внешний план лирического повествования – о горькой судьбе Данте-изгнанника, который не может поступиться политическими принципами ради любви к родине.

Для эмигрантской аудитории, хорошо помнящей стихи Ахматовой конца 1910-х – начала 1920-х годов, стихотворение знаменует «смену вех» в ахматовском отношении к эмиграции⁴. Ведь стихотворение «Данте» контрапунктно противопоставлено стихотворениям «Когда в тоске самоубийства...» (1917), «Ты – отступник: за остров зеленый...» (1917), «Петроград», 1919, «Не с теми я, кто бросил землю...» (1922), «Я с тобой, мой ангел, не лукавил...» (1921), «Лотова жена» (1924). Если во всех этих стихотворениях дилемма *личная свобода* или *Родина* решается в пользу Родины, то в стихотворении *Данте* – с точностью до наоборот.

И действительно, логика архетипа такова, что на судьбу Данте проецируются судьбы многих поэтов, прозаиков, философов, обречённых на изгнание. При этом в подтексте стихотворения «обратным ходом» моделируется иная – вынужденная – стратегия поведения, когда человек предпочитает остаться на Родине ценой невероятных унижений. Однако возникает вопрос: почему изгнанники рубежа 1910-х – 20-х годов осуждаются автором (ср.: «Но вечно жалок мне изгнанник...»), а изгнанники последующего десятилетия – воспеваются (ср.: «Этому я песнь свою пою»)?

Дело, очевидно, в том, что первые отправлялись в благополучную Европу, а вторые, в лучшем случае, – за 101 километр, а в

⁴ Подобному истолкованию противоречит авторская модальность её поздних стихотворений «Родная земля» (1961) и «Так не зря мы вместе бедовали...» (1961).

худшем – в колымские лагеря на верную гибель. За границу их уже не выпускали. Вступая в конфликт с государством, поэт автоматически оказывается в конфронтации с собственным народом, ведь при тоталитарных режимах понятия государство и отечество отождествляются. Отсюда трагизм выбора: отвергая унижительный компромисс с властью, писатель фактически обрекал себя на гибель, хулу и забвение. Он становился изгнанником, отщепенцем уже не в чужой, а в собственной стране. Таким «отщепенцем» ровно через 10 лет станет сама Ахматова.

Поэтому для *посвященного* читателя это стихотворение – шифровальный ключ как к судьбам писателей-изгоев в родной стране, так и к новому амбивалентному переживанию чувства родины:

Но босой, в рубахе покаянной,
Со свечой зажженной не прошел
По своей Флоренции желанной,
Вероломной, низкой, долгожданной...

(1, 187)

А чтобы воспользоваться этим ключом, нужно сделать весьма простую вещь: спроецировать ситуацию Данте на советские тридцатые годы – с громкими процессами над «врагами народа», ритуальными покаяниями, казнями при «горячей поддержке» народных масс... Вследствие этого мысленного переноса происходит перекодировка дантовской судьбы.

Здесь возникает крайне интересный семиотический феномен отношений поэтического текста и реальности. На смысловом уровне проблема «литература – реальность – литература» (Д. С. Лихачев) решается Ахматовой не просто *формально*: напротив, между реальностью и литературой устанавливаются динамичные и напряжённые отношения. Границы между миром и текстом размываются и возникает, по словам Лихачёва, «зыбкая пограничная полоса»⁵, где и протекают важнейшие процессы литературного развития. И в самом деле, использование Ахматовой дантовского ключа применительно к

⁵ Лихачев Д. С. Литература – Реальность – Литература. Л.: Советский писатель, 1981. С.3.

интерпретации эпохи не просто обогащает текст Ахматовой, заставляя читателя искать иные смыслы, но включает само имя Данте в совершенно новый контекст. Так, интересны переключки этого стихотворения с потаенными стихами, опубликованными в России только в конце 1980-х годов. В частности, мы обращаем внимание на переключку, уже отмеченную исследователями⁶, с написанным годом раньше стихотворением «Зачем вы отравили воду...» (1935), где те же образы означают не унижительный компромисс, но жертвенный героизм. Ср.:

...Пусть так. Без палача и плахи
Поэту на земле не быть.
Нам покаянные рубахи,
Нам со свечой идти и выть.

(1, 255)

Роль кода, рассчитанного на разные регистры восприятия, играет эпитафия к стихотворению: «Il mio bel San Giovanni / Dante», заимствованный из *Песни девятнадцатой* «Ада» («Inferno», 19, 17). В сноске автор дает буквальный перевод дантовской цитаты: «Мой прекрасный святой Иоанн». Неискушенному читателю представляется, что речь здесь идет о святом Иоанне. На самом деле автор зашифровывает место крещения Данте – баптистерий Сан Джованни (о чем сам Данте говорит в *Песни девятнадцатой*). По странному совпадению именно в эту церковь Данте должен был следовать в позорном колпаке со свечою в руках, если б согласился на амнистию⁷. Таким образом, самая сакральная точка пространства для Данте, с которым связано интимное, детское переживание чувства родины должна стать местом его невероятного унижения. Именно это контрапунктное столкновение зашифрованных смыслов – в проекции на современную Россию – придает стихотворению трагическое звучание.

⁶ Мейлах М., Топоров В. Указ. соч. С.66.

⁷ О Сан Джованни как о предполагаемом месте покаяния Данте вслед за К. Дживелеговым пишет Р. И. Хлодовский. См.: Хлодовский Р. И. Указ. соч. С.87.

* * *

Теперь обратимся ко второй тактике кодирования, реализованной, прежде всего, в стихотворении «Надпись на книге», которое должно было бы – по замыслу Ахматовой – открывать авторский сборник «Тростник». Дантовские подтексты заданы в раме стихотворения – уже самим посвящением *М. Лозинскому*, другу Ахматовой и переводчику Данте. Кроме того, на наличие дантовского кода указывают образы «залетейской тени», «задумчивой Леты», «тростника ожившего», «магических зеркал», которые при всей их полисемантической, сбалансированности вместе, становятся узнаваемыми знаками *дантовского пространства*.

Так, *тень* – наиболее частотный образ Дантова *Ада*. Что касается *Леты*, то она упоминается в Песни четырнадцатой «Ада» и является одним из ключевых образов в Песнях двадцать седьмой и двадцать восьмой «Чистилища»⁸. Полисемантический образ зеркала в стихотворении Ахматовой также мог быть навеян дантовскими ассоциациями. Третья часть «Божественной Комедии» изобилует зеркальными образами, причем они большей частью предстают как магические кристаллы, где явлена божественная истина, зло и добро мира (ср.: «Рай», *Песнь двадцать первая*). Об интертекстуальной символике образа *тростника*, фигурирующем в финале стихотворения, речь пойдет ниже.

Шифровальную функцию имеют также и даты. Особенности поэтики Ахматовой в тоталитарную эпоху заключается в том, что даты задаются как эксплицитно, так и имплицитно. Более того, даты структурируют самый потаенный уровень кодирования, который Ахматова в «Поэме без Героя» назвала «третьим дном» шкатулки. Так, рассмотренное нами выше стихотворение «Данте» скрывает смысл, ведомый во всей его полноте только автору и самым близким друзьям. Дело в том, что Данте

⁸ Заметим, что у Данте Лета – река, которая истребляет «память о совершенных грехах». Поэтому она протекает не в Аде, а в Чистилище (Песнь двадцать восьмая). Отсюда «залетейская тень» у Ахматовой – тень, обитающая по ту сторону Леты, то есть в Аду.

приговорили к смертной казни 10-го марта⁹, и Ахматова это хорошо знала. И после написания стихотворения эта дата начинает магически проявляться в «тексте жизни». Так, на 10 марта 1937 года выпадает смерть Замятина в Париже¹⁰, на 10 марта 1938 года – арест сына Ахматовой, на 10 марта 1940 года – смерть Булгакова. Поразительно, но этот ряд траурных дат завершается смертью самой Ахматовой: дата отпевания поэта приходится на 10 марта 1966 года¹¹.

Эти нумерологические совпадения нашли отражение в записных книжках поэта. Ср. запись от 10 марта 1963:

День Данта (приговор).

Смерть Замятина (1937) и Булгакова (1940).

Арест Левы (1938)¹².

Через год (10 марта 1964) поэт снова отмечает эти даты: «Сегодня день смерти Замятина (1937), Булгакова (1940), ареста Левы (1938) и приговора Данте»¹³.

Поэтому представляется не случайным тот факт, что ряд текстов, созданных Ахматовой в 1940-м году и объединенных поминальной семантикой, помечен *10-м марта*. Это, во-первых, стихотворение «*Маяковский в 1913 году*», приуроченное к десятой годовщине смерти поэта. Во-вторых, стихотворение «Вот это я тебе взамен могильных роз...», написанное в день смерти Михаила Булгакова¹⁴. В-третьих, поэма-панихида

⁹ См.: Дживелегов А.К. Указ. соч. Цит. по: электронной версии: [режим доступа]: http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow_a_k/text_0090.shtml.

¹⁰ О дате смерти Замятина Ахматова узнала позднее, но для совпадения дня смерти писателя-изгнанника, покинувшего страну по политическим причинам (и отразившем в романе «Мы» тоталитарные законы «Единого Государства»), безусловно, представляло разительную параллель с датой смертного приговора Данте.

¹¹ Ср.: Ерохина И. В. Гений и злодейство: пушкинский подтекст в «Реквиеме» Анны Ахматовой // Вопросы литературы. 2006. Июль–Август. С.219.

¹² Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966). Москва – Torino, 1996. С.308.

¹³ Там же. С. 445.

¹⁴ См.: Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889-1966. М.: Индрик, 2008. С. 318.

«Путем всея земли»¹⁵, датированная 10-13 марта 1940. И наконец, в-четвертых, заключительное стихотворение ритуального цикла «Реквием» – «Опять поминальный приблизился час...», в финальном комплексе которого указано: «Около 10 марта 1940 г». Очевидно, что эта дата, возводимая автором к «тексту жизни» Данте, в качестве элемента рамы произведений, входящих в «Тростник», становится неким *траурным кодом*, известным только посвященным.

В книге «Тростник» Ахматова прибегает к контекстуально-символическому способу шифровки потаённых значений, что позволяет ей создавать в семантическом пространстве книги ассоциативные цепи, поскольку каждый образ-символ обладает множеством смысловых валентностей. Примером подобного поэтического полисеманта является образ *тростника*.

Помимо того, что этот образ функционирует как заглавие сборника, он задается в финале «Надписи на книге». Заметим, что это стихотворение по своей позиции в сборнике (открывает его) и метаописательному жанровому статусу (*надпись* на книге) – является матричным текстом, в *свернутом виде* содержащим в себе основные мотивы и образы «Тростника»¹⁶.

В контексте книги одноимённый образ тесно связан с образами *музы и дудочки*, составляя вместе с ними единый семантический комплекс. Так, в книгу *Тростник* входит стихотворение под названием «Муза» (1924), в котором возникает указанный

¹⁵ Напомним, что название поэмы – парафраза предсмертного завета Царя Давида Соломону: «Вот, отхожу я в путь всей земли, ты же будь тверд и будь мужествен...» (III Книга Царств, II, 2), часто цитируемого при совершении заупокойных служб. Можно предположить, что Ахматова заметила переключку библейского текста с гумилевским определением акмеизма как «мужественно-твердого и ясного взгляда на жизнь» (Гумилев Н. Соч.: В 3 т. М.: Художественная литература, 1991. Т.3. С.16).

¹⁶ Примечательно, что это стихотворение, как указывает Н. И. Крайнева, «было записано на обороте титульного листа сборника «Из шести книг», подписанного к печати 8 мая 1940 года». См.: Крайнева Н. Примечания // Ахматова А. Победа над Судьбой. Т.2. Стихотворения. М.: Русский путь, 2005. С.402.

образный ряд: *муза-тростник-дудочка*. При этом Ахматова делает прямую отсылку к Данте. Однако эта отсылка (в функции *означающего*) становится некоей загадкой, ключом к которой становится целый ряд разноуровневых контекстов. Побочный эффект этих контекстуальных наложений заключается в том, что становятся понятными генетические корни образной триады, включающей в себя *музу, тростник и дудочку*. Приведем стихотворение полностью:

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.
И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я!»

(1, 185)

Основной источник заглавного образа Музы – эпизод из «Божественной комедии», где описывается явление Беатриче. Ср.: «В венке олив, под белым покрывалом, / Предстала женщина, облачена / В зеленый плащ и в платье огне-алом» («Чистилище», *Песнь тридцатая*, 31-33)¹⁷. Подтверждение прямой интертекстуальной переключки между ахматовским и дантовским текстами обнаруживается в наброске выступления Ахматовой «Слово о Данте» (<1965>), где автор объединяет в одном пространстве своё стихотворение «Муза», оригинальный текст упомянутой терцины и свой комментарий: «...и до сих пор перед всем миром она стоит под белым покрывалом, подпоясанная оливковой ветвью, в платье цвета живого огня и в зеленом плаще»¹⁸.

Выявленный «дантовский слой» как подоплека образа ахматовской *Музы* проясняет политические и – одновременно –

¹⁷ Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. Пер. М.Л.Лозинского. М.: Художественная литература, 1967. С.356.

¹⁸ Ахматова А. Победа над Судьбой. Т.1. Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы. М.: Русский путь, 2005. С.135.

«пророческие» подтексты сборника «Тростник». Ведь Муза-Беатриче просит Данте описать все, что он вскоре увидит, а увидит он прошлое, настоящее и будущее (перед Данте, как пишет М. Лозинский в комментарии, «предстанут в аллегорических образах прошлые, настоящие и грядущие судьбы римской церкви»¹⁹).

Кроме того, *Муза* Данте может диктовать Ахматовой «страницы Ада» еще и потому, что Данте молитвенно обращается к «святым Музам» в первых песнях «Ада» и «Чистилища» с просьбой о вдохновении²⁰. Таким образом, в контексте сборника фраза «Ты ль Данту диктовала / страницы Ада?» обретает потаённый смысл. Она, во-первых, намекает на отождествление современной автору действительности и дантовского «Ада», во-вторых, указывает на миссию поэта как историографа и обличителя этой действительности.

Но сложность дешифровки ахматовской образности заключается здесь в том, что ее стихотворение «Муза» – одновременно с дантовскими аллюзиями – содержит и отсылки к пушкинскому источнику, а именно, к стихотворению «Муза» (1921). Во-первых, совпадают названия стихотворений. Во-вторых, обращают на себя внимание явная мотивная переключка: строка «Откинув покрывало, / Внимательно взглянула на меня...» (1, 185) имеет своим источником пушкинский стих «...Откинув локоны от милого чела / Сама из рук моих свирель она брала...»²¹. Фактически Ахматова контаминирует тексты Данте и Пушкина, поскольку образные приметы ее *Музы* восходят как к дантовской образности (*покрывало*), так и к пушкинской топике (*дудочка*, мотив *открытия лица*).

Знаменательно, что составляющие указанного семантического комплекса – образы *тростника* и *дудки* – также

¹⁹ «Для пользы мира, где добро гонимо, / Смотри на колесницу и потом / Всё опиши, что взору было зримо» («Чистилище», *Песнь тридцать вторая*, 103-105).

²⁰ Ср.: «Ад», *Песнь вторая*, 7-9: «О Музы, к вам я обращаюсь с воззванием! / О благородный разум, гений свой / Запечатлей моим повествованием!»; Чистилище, *Песнь первая*, 8-10: «Святые Музы, - я взываю к вам; / Пусть Каллиопа, мне в сопровожденье, / Поднявшись вновь, ударит по струнам...».

²¹ Пушкин А. Соч. М.: Олма-Пресс, 2002. С.32.

неоднократно появляются в эклогах Данте. Ср. во «Второй эклоге Данте к Джованни дель Вирджилио»: «Иль непонятно тебе, что *дудка* божественной силой / Пела? Подобно тому *тростнику*, что от шепота вырос – / Шепота, что возвестил о висках безобразных владыки...»²². Как видим, Данте, объединяя в одну парадигму образы *дудки* и *тростника*, опирается на мифологический сюжет, повествующий о тростнике, выросшем из тайного (закопанного в землю) слова истины. Приведенная цитата показывает, что тростниковый мотив в «Надписи на книге» вписывается в дантовскую парадигму. А *дудочка* как атрибут *Музы* из одноименного ахматовского стихотворения соотносится и с «ожившим тростником» в «Надписи на книге» и с дантовским претекстом (поскольку это та же самая Муза, которая диктовала Данте «страницы Ада»).

Но *тростник* в «Надписи на книге» в свою очередь спроецирован и на пушкинское стихотворение «Муза». То есть мы здесь также наблюдаем наложение дантовского и пушкинского кода. Пушкинский подтекст обнаруживается в последней строке стихотворения: «*Тростник оживший* зазвучал». Ср. у Пушкина: «*Тростник был оживлен* божественным дыханьем...». Но мы помним, что образ тростника как метафора божественного вдохновения появляется также и у Данте в эклогах! (ср.: «...*дудка божественной силой* / Пела...»). Таким образом, дантовский претекст становится неким «третьим соединяющим» всех рассмотренных текстов. Семантический круг замкнулся, и выстроился определенный сверхтекст, ключевую роль в котором играют символические образы, значения которых меняются в зависимости от интертекстуальных ключей, к ним подбираемым.

Отсюда следует, что, *тростник* как ключевой образ сборника оказывается символом *катакомбной* поэзии Ахматовой 1930–40-х годов. О правомерности нашей догадки свидетельствуют лирические мотивы её потаённых стихотворений, типологически совпадающие с *тростниковым* метасюжетом, объединенным «адовым» пространством могилы, подземелья,

²² Данте Алигьери. Сочинения. М.: Олма-Пресс, 2002. С.86.

подвала, ассоциируемым с топикой «Inferno» Данте. Ср.: «Из-под каких развалин говорю...», «Забудут? Вот чем удивили...», «Седьмая <элегия>», «Подвал памяти», «Реквием», «Вступление» в «Поэме без героя» и т.д. *Адские* коннотации этого мета-сюжета заметно усиливаются за счет обнажения мотива *спуска вниз, схождения под некие «своды»* («Когда спускаюсь с фонарем в подвал, / Мне кажется, что там глухой обвал», 1, 190; «Как будто перекрестилась / И под темные своды вхожу», 1, 306).

Так, в «Реквиеме» образ Ленинграда как *тюрьмы*, а тюрьмы как разновидности *Ада* разрушает жизненное пространство, превращает его в пространство смерти. Единственной обитательницей этого адского топоса – как и полагается для *мертвого места* – оказывается тень. Глубина ужаса, в котором жила лирическая героиня и её современники, обусловила мотив *смерти при жизни*, воплощенный в образах «теней», проецируемых на дантовский сюжет *схождения в глубины Ада*. Не случайно библейский мотив «взывания из глубины», наиболее ярко прозвучавший в стихотворении «De profundis... Мое поколение...» (1944) становится голосом всего ахматовского поколения, как бы заживо погребённого «во глубине» «каторжных нор», во глубине забвения и беспомысленности.

* * *

В заключение отметим, что обе рассмотренные техники шифровки дантовских реалий были успешно применены Ахматовой в «Поэме без Героя». Уже сама трехчастная композиция Поэмы, предваряемая мотивом спуска Автор-героини «под темные своды» во *Вступлении* вызывает ассоциации с великим творением Данте. Неслучайными в этом сравнительном контексте предстают и явные ситуативные аналогии между «Адом» (*Первой частью* «Божественной Комедии») и «Девятьсот тринадцатым годом» (*Частью первой* «Поэмы без Героя»), где и Данте и Автор-героиня оказываются единственными *живыми* среди теней.

Знаменательно, что если образный строй *Части первой* ахматовской Поэмы дешифруется преимущественно через шекспировские архетипы, то образный строй *Части второй* –

через дантовские. Но дантовские аллюзии в Поэме даны не прямо, они как бы зеркально отражены в чужих цитатах – эпитафиях к «Решке». Первый эпитаграф – из пушкинского «Домика в Коломне» («... я воды Леты пью, / Мне доктором запрещена унылость. *Пушкин*»). Он косвенно отсылает к «Божественной комедии» (где Лета – река забвения *печалей*, а не просто земной юдоли). Второй эпитаграф – «... жасминный куст / Где Данте шел и воздух пуст. *Н.К.*» – заимствован из стихотворения Николая Клюева «Клеветникам искусства» (1932). Здесь *дантов код* обозначен именем Данте, объединённым в клюевском источнике с именем Ахматовой (ср. у Клюева: «Ахматова – жасминный куст, / Где Данте шел и воздух густ»²³).

Дантовские подтексты Ахматовой необходимы для отождествления современных тоталитарных реалий и хронотопа *Ада*. Но по закону зеркальных наложений адские универсалии («воды Леты», «адская арлекинада», «обезумившие Гекубы и Кассандры из Чухломы <...> по ту сторону Ада...», 1, 338) в пространстве «Решки» притягивают образные орбиты и других загробных пространств – мифологического *Аида*, вергилиевого царства мертвых.

Почему из всего арсенала мировой литературы именно Данте избирается Ахматовой в качестве одного из *интерпретирующих кодов* современности (наряду с Шекспиром и Пушкиным)? Очевидно, потому, что судьба Данте, его жизненная позиция и творческие решения отвечали запросам эпохи, в которой тирания стала нормой. Его «Inferno» как бы уже содержит в себе архетипические модели советского тоталитаризма, поэтому вполне может выполнять функцию *цитатных ключей* к современности.

Кроме того, не следует забывать, что Данте в сталинскую эпоху был *разрешённым* классиком. Его активно издавали²⁴, поэтому обращение к имени Данте не вызывало подозрений у цензоров. *Имеющий уши, да услышит*, полагала Ахматова.

²³ Клюев Н. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. СПб.: РГХИ, 1999. С.574.

²⁴ Дантовский «Ад» был опубликован в переводе М. Л. Лозинского в 1939 году; а по завершении перевода полного текста «Божественной комедии» Лозинский в 1946 году был удостоен Сталинской премии.

Об интенциях мифизации в современном научном дискурсе

Миф, как известно, – одна из древнейших форм культурного сознания. Как большинство реликтовых форм жизни и сознания, мифология выработала замечательную жизнеспособность, пережила множество различных эпох и продолжает оставаться активной частью современной культуры. Наука о мифах вбирает в себя данные филологии, этнографии, культурологии, философии, социологии, психологии и т. д.

Изучение этой важной части культурного сознания становится тем более актуальным, чем более осознаётся её активность и неотменяемость. Фантастическое в мифе может быть понято как обобщённое и символизированное выражение ценностей, сакральных традиций культуры, а также в качестве проявления древнейших архетипических представлений человечества. Миф интересен как закономерностями и моделями создаваемых образов, так и теми цепочками значений, которые связывают архаические культуры с современностью.

В наше время обращение к мифологическим истокам художественных образов стало для научной литературы столь привычным, что иногда становится почти самоцелью. Однако эти разыскания, независимо от уровня объективности и методологической корректности исследования, могут охарактеризовать не только исследуемое произведение, но и некоторые свойства научного дискурса.

В этом отношении представляют интерес работы, посвящённые мифическому слою в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. Когда-то Д. Лихачёв назвал эту поэму «самым литературным произведением», и продолжительное время поиск различных литературных аллюзий, цитат и реминисценций занимал ахматоведов настолько, что почти вытеснил

иные способы анализа. Теперь пришла пора мифологических комментариев.

Передо мною новинка – книга Светланы Адоньевой «Дух народа и другие духи» (СПб.: Амфора, 2009).

Как сообщает в аннотации сама автор, «это книга о коллективных чувствах, которые человек, живущий на постсоветском пространстве, часто склонен принимать за свои собственные». Книга рассматривает в ряде очерков некоторые распространённые представления как несомненные заблуждения, доставшиеся от предыдущих эпох.

С. Адоньева, возможно, – серьёзный фольклорист. Она бывала в фольклорных экспедициях, знает массу вариантов сказок, заговоров, обрядов, приводит интереснейший полевой материал. Несомненна и теоретическая начитанность автора книги, позволяющая не только описывать поверья и обычаи, но и стремиться к осмыслению некой обобщённой картины присутствия в современном сознании архаических представлений. Об этом говорит и название книги.

Но автор её выступает в двух ипостасях, не вполне совместимых. Рядом с квалифицированным фольклористом присутствует бойкий публицист, который выглядит не столь основательно, сколь расторопно, как-то похоже на ярмарочного зазывалу, покрикивающего: «А вот кому мифов, подходите, только у нас вы узнаете, что то, что вы принимаете за свои чувства, – это просто обман трудящихся, пережитки». Ужасно, с точки зрения автора, выглядит сознание современных россиян. Об этом сообщается прямо с обложки: «Мы строим свою национальную идентичность на культе мёртвых. Девушки продолжают ожидать суженых. Матери несут ответственность перед государством и партией за рождение и воспитание детей...» Негодование и издёвка обращены на все те черты современного сознания и поведения, в которых автору удаётся обнаружить мифических корней. Намеренно или случайно игнорируется аксиологический аспект мифа.

Любопытно выглядит в середине этой книги раздел, интерпретирующий «Поэму без героя» Ахматовой. Конечно, для

фольклориста может представлять интерес произведение, действие которого затрагивает тему святочных гаданий, где к героине приходят в гости умершие друзья, где отдельное посвящение адресовано гостю из будущего. Но фольклор – явление многослойное, к тому же в разные эпохи по-разному формировавшее культурное сознание нации. Города на Руси возникли ещё в первом тысячелетии нашей эры. С. Адоньева же склонна везде видеть только то население, которое пришло в них из деревень в XX веке и вплоть до распада Советского Союза сохранило неизменной дореволюционную ментальность [1, с. 66–67]. Для Анны Ахматовой, поэта европейской культуры, исключения не делается.

Поскольку на протяжении всей книги фольклорное мифизированное сознание представляется С. Адоньевой явлением устарелым и неистинным, это определяет её подход и к «Поэме без героя». Гадание о женихе она соотносит с обрядами женских инициаций, Ахматову почему-то считает прошедшей этот обряд: «В народной традиции сюжет суженый-ряженный-демон разворачивается в двух жанровых регистрах – в рассказах о святочных гаданиях и волшебных сказках. Оба жанра работают на один и тот же жизненный сценарий. Мистическое ожидание жениха / ожидание мистического жениха, определяющее этот возрастной этап женской жизненной истории, должно быть пережито иницируемой и усвоено ею в традиционных семантических категориях. Демоническая природа суженого обнаруживается в обоих жанрах». <...> «Образы, знакомые девочке и до посвянительной ситуации – по сказкам о животных, потешкам, байкам, играм, своим и чужим рассказанным снам обретают в таких текстах скрытое до сих пор значение. Они становятся элементами того символического языка, на котором после этой посвянительной ситуации – прошедшие её – могут говорить на другие темы. Последнее, на мой взгляд, и может объяснить природу появления символических образов, традиционно связанных с темой суженого, в ахматовской “Поэме без героя”» [1, с. 161–162].

При этом игнорируется тот факт, что ситуация святочного

гадания о женихе в начале «Поэмы без героя» самой Ахматовой отмечается как возможная, но отвергаемая: пушкинский эпиграф «С Татьяной нам не ворожить» ясно на это указывает. Автор давно вышла из предбрачного возраста и вспоминает друзей ушедшей молодости. Героиня же поэмы, в которую влюблен драгунский поэт, «бедный мальчик», ни о ком не гадает, – она и без того окружена поклонниками. Её замужество («под фатой “поцелуйные плечи”») в прошлом («Твоего я не видела мужа / Я, к окну прикинувшая стужа») [3, т. 1, с. 285, 286]. Один из её спутников – вполне узнаваемый Александр Блок: «Это он в переполненном зале слал ту черную розу в бокале» [3, т. 1, с. 284]. Представление о его поэзии и личности помогает Ахматовой воссоздать атмосферу эпохи начала века, совмещавшей в себе высокие нравственные искания с беспредельным разгулом («Гавриил или Мефистофель / Твой, красавица, палатин?») [3, т. 1, с. 284]. Среди персонажей поэмы есть и «сам изящнейший Сатана». Его прототип – поэт Михаил Кузмин, чья аморальность получала у Ахматовой стабильное осуждение, чья причастность к гибели «не героя» давно известна [6]. События, происходящие с героями поэмы, ведут к трагедии, к размышлениям о судьбах поколения, страны, мира. Но для Светланы Адоньевой существует только тема святочного гадания, поэтому все персонажи мужского пола сливаются для нее в один мифический образ «жениха с того света».

Неуважение к авторскому замыслу – вещь, к сожалению, привычная в литературоведении. (Около 20 лет назад Н. С. Корхмазян представила сюжет поэмы как пришествие к Ахматовой целой толпы женихов – в качестве таковых оказались **все** мужские персонажи произведения [4]. Нелепость и непристойность такой интерпретации не была замечена исследовательницей. Мотив мёртвого жениха традиционен в русской литературе со времён Жуковского. Однако в тексте поэмы идёт сложное переосмысление знакомых мотивов, и для их понимания необходим прежде всего анализ текста. С. Адоньева же идёт не от целостного восприятия произведения, а от отдельных мифических или архетипических (автор не различает

этих терминов) представлений, закрепившихся в фольклоре. Правда, обнаруживается, что и фольклорное сознание в её работе наделяется рядом свойств далеко не бесспорных.

Оставим на суд специалистов проблему женских инициаций в интерпретации С. Адоньевой. Но здесь удивляет некорректность отождествления сказочного материала со смысловым наполнением гадательных текстов. Мистическое ожидание и ожидание мистического жениха – не одно и то же. Рудименты тотемистических представлений в гаданиях о суженом, как известно, перемешаны с элементами мифических представлений иных эпох, и материал этот требует скрупулёзного анализа. Но бытовое гадание о женихе по своей сути вопрошает вовсе не о мистическом женихе, а о конкретном, которому демоничность ни к чему. В гаданиях о женихе весь интерес был сосредоточен на том, чтобы увидеть его лицо, узнать цвет глаз, волос – как можно больше конкретных примет, чтобы не пройти мимо при реальной встрече.

Однако исследовательница не задерживается на размышлениях о таких деталях, а решительно обобщает: «Тема тени «без лица» достаточно явно соотносится с приведенным выше устойчивым атрибутом суженого – невидимостью, безвидностью» [1, с. 163]. Она упускает при этом, что святочные ряженные не тождественны ожидаемому жениху, что тень «без лица и названья» Ахматовой названа как непрошенный, незванный носитель таинственного зла. Действительно, представление о выходцах с того света как не имеющих лица было широко распространено в фольклоре. Но без лица в связи с этим представлялась и сама смерть [см. 2, с. 32]. Античная богиня подземного мрака Геката изображалась без лица. Сама Ахматова в «Прозе о Поэме» подчёркивала одновременно нематериальность и реальность этого персонажа, что позволяет предположить в нём персонификацию судьбы: «Кто-то «без лица и названья» («Лишняя тень» 1-й главки), конечно – никто, постоянный спутник нашей жизни и виновник стольких бед» [3, т. 2, с. 227]. На правомерность такого предположения указывает и комментарий серьёзного исследования Н. И. Крайневой [9, с. 907],

одновременно заставляя задуматься о художественной мотивации введения персонажа с подчеркнута иррациональной природой.

Однако взгляд фольклориста не приучен распознавать литературные тонкости. Пришёл – значит жених, и многочисленность таковых ничуть не смущает учёного, поскольку мистическая ситуация позволяет всех слить воедино: «Он – который слал ту черную розу в бокале, он же встретившийся с командором. Он же – вестник благой Гавриил (свидетель избранничества), он – Сатана» [1, с. 166]. Смысл ахматовского текста просто исчезает при совмещении столь разнородных образов. Захваченная своими открытиями, С. Адоньева объявляет получившийся сюжет «банальным» (не замечая, что это не ахматовский, а её собственный), называет «мыльной любовной историей» [1, с. 166] и почтительно находит для самой Ахматовой в этой поэме просто сказочно значительную роль: «Но, объявив свой отказ от матримониального сюжета, автор немедленно называет свою новую роль. И она известна по фольклорным контекстам сюжета об испытании: «Твоего я не видела мужа / Я, к стеклу приникшая стужа...» (ср.: Мороз, Метелица, Баба Яга)» [с. 165]. Ахматова в роли Бабы-Яги – такое и товарищу Жданову не снилось! Эта трактовка была бы всего лишь курьёзом, если бы не одно примечательное обстоятельство.

Ритуалы инициаций притянуты в этой работе грубо, «за уши». Но С. Адоньева ссылается на авторитет В. Н. Топорова, поскольку он 20 лет назад уже писал о ритуальном аспекте в «Поэме без героя» [1, с. 164].

Возможно, оказал некоторое влияние на С. Адоньеву и А. Г. Найман, дополнивший второе издание своих воспоминаний об Ахматовой статьёю о «Поэме без героя». У него читаем похожие построения: «Стало общим местом говорить о двойничестве персонажей поэмы, о двух и более исторических лицах, претендующих на роль каждого из них. Двоятся и двойники: «изящнейший сатана», который «хвост запрягал под фалды фрака», – и «демон», у которого «античный локон над ухом»

также словно «таинственно» прячет что-то, – отчего в двойники ему напрашивается и «козлоногая, в чьих «бледных локонах злые рожки» выставлены напоказ. Таким же образом любовный треугольник «Девятьсот тринадцатого года»: Корнет–Красавица–Демон – находит соответствие в «треугольнике» «Решки»: Июль–Поэма–Бес творчества» [5, с. 347]. (Как это понимать? Кто ещё должен застрелиться – Июль или Бес творчества, кстати, в Поэме отнюдь не персонифицированный?)

А. Г. Найман справедливо протестовал против бесконечного поиска цитат и реминисценций, который, «во-первых, перекашивает картину, делает представление о целой вещи однобоким, а во-вторых, сужает взгляд, превращает поэзию действительно в «укладку», в сундук культуры, которую поэзия всего лишь искусно спрессовала» [5, с. 344]. Однако сам он, увы, принялся искать истоки этого произведения на тех же путях: «Не будет натяжкой допустить, что «Божественная комедия» для «Поэмы без героя» – то же, что «Энеида» для «Божественной комедии» [5, с. 351]. Но чтобы доказать это, ему пришлось пойти именно на перекашивание картины: соединить никогда не упоминавшееся Ахматовой северогерманское божество солнца по имени Иул (неизвестно, знала ли она о нём вообще), чей праздник приходился на конец декабря, со словами Вергилия о том, что он рождён во времена Юлия и со словами самой Ахматовой о том, что ей Поэму «привёл... сам Июль» [5, с. 348–351].

И в книге А. Г. Наймана имя В. Н. Топорова, правда, в другой связи, упоминается с большим пиететом. Не подвергая сомнению величайшую эрудицию и глубину многих исследований, принёсших славу этому учёному, всё же решимся обратиться к его непосредственному анализу «Поэмы без героя», который мог повлиять на последующие шаги упомянутых исследователей.

«У Ахматовой был дар ритуального жеста и слова, точнее – искусство делать их ритуальными. Мандельштам первым и достаточно рано заметил, что «в последних стихах А. произошёл перелом к гиератической важности, религиозной простоте и

торжественности». О «ритуальности» А. можно говорить и в несколько ином, более прямом смысле этого слова. Уже в «Анно Domini» поэт выступает не только как свидетель происходящего, описывающий страшный Год Господень, но и как тот, кто оплакивает и поминает погибших, т. е. как руководитель этой части обряда. Ещё очевиднее это проявляется в случае «Реквиема». Стихи его, слагаемые, запоминаемые, произносимые шёпотом или про себя не потом и даже не просто по горячим следам, а синхронно, постоянно, в течение ряда лет, само слагание этих стихов есть не только факт истории и литературы, но поминальный обряд в строгом смысле слова – по всем жертвам: по своим, по друзьям и знакомым, по тем, чьи имена известны, и по тем, «их же имена сам веши» [7, с. 15]. Это наблюдение, в культурологическом плане чрезвычайно точное, построено корректно и в плане литературоведческом, поскольку уточняет жанровую характеристику «Реквиема» в соответствии с авторским определением поэмы. Но далее идут ещё несколько страниц, представляющих набросок менее строгих построений. Да, В. К. Шилейко, как известно, переводил созданную в древней Месопотамии поэму «Энума Элиш», Ахматова была хорошо знакома с этой его работой, о чём сохранились письменные свидетельства. Не менее достоверно и то обстоятельство, что ею самой в Ташкенте создавалось произведение с таким названием. Но не уточняется, что новогодний ритуал в древнем Вавилоне был связан с ежегодным обновлением природы, и он предполагал временное символическое умирание царя-жреца, что выражалось в лишении его атрибутов царской власти. Верховный жрец допрашивал царя о том, как он правил в течение года, не нарушал ли законов, данных богами и т. д. При этом царю-жрецу изрядно доставалось: его били по щекам. Считалось, что если при этом из его глаз брызнут слёзы, то это хорошо: следующий год будет изобильный и урожайный. После того, как ритуал был исполнен и царь-жрец дал правильные ответы на все поставленные вопросы, ему с почтением возвращали всё отобранное, он вновь становился полноправным царём, начинался новый календарный цикл. Согласимся, что от поэмы

Ахматовой всё это далековато. Конечно, в ритуале вполне можно увидеть зарождение темы совести и греха, и в тезисной работе В. Н. Топорова этот момент сходства намечен весьма наблюдательно.

Однако то, что похоже издали, редко бывает похоже вблизи. И главное отличие – в отношениях со временем. В поэме Ахматовой речь идёт о гибели юноши (не-героя), знаменовавшей трагическое окончание целой эпохи. Календарные ритуалы, как известно, противостоят трагедии, поскольку в мифе время циклично, за гибелью (всегда временной) там обязательно следует воскрешение. Ахматова же оплакивает гибель свершившуюся и необратимую – без понимания этого пропадает пафос «Поэмы без героя». Смерть юного поэта – преддверие гибельной эпохи для целой страны, мучительных испытаний, относительно которых как раз звучит в поэме тема воскрешения – но не обновлённой жизни, а застарелых грехов. Автор испытывает ужас перед возможным повторением исторической, культурной, моральной ситуации: «ВСЁ В ПОРЯДКЕ. ЛЕЖИТ ПОЭМА / И, КАК СВОЙСТВЕННО ЕЙ, МОЛЧИТ. / НУ, А ВДРУГ КАК ВЫРВЕТСЯ ТЕМА, / КУЛАКОМ В ОКНО ЗАСТУЧИТ...» [3, т. 1, с. 289]. Финальные строки поэмы о том, как «Долгу верная, молодая / Шла Россия спасать Москву» [3, т. 1, с. 298] не отменяют страшного вопроса об аморальности элиты, которая может вновь поставить страну на грань гибели, а многих людей – просто и безвозвратно погубить.

Однако «мораль из моды вышла ныне» – со времён Пушкина это уже не впервые. Зато мифология – в моде. Притягательность туманного и малопонятного не нуждается в объяснениях и комментариях. Мифизирующее мышление для современного человека, кажется, почти недоступная загадка. Однако В. Н. Топоров в другой своей заметке – «Об ахматовской нумерологии и менологии» [8] дал блестящий образец реконструкции мифизирующего мышления. Логика мифа здесь вполне соответствует закону партиципации (или сопричастности), замеченному ещё Л. Леви-Брюлем. Первобытное мышление

соединяет предметы и явления не по законам причинности, а исходя из их соседства во времени или пространстве; это мышление не различает части и целого, отождествляет предмет с его именем, атрибут с сущностью и т. д. Главное в мифе – его интенция, то есть направленность. Если приглядеться к тем натяжкам, которые так бросаются в глаза в рассмотренных работах, то сходство станет понятным.

Статьи Топорова написаны в 1989 году – в год столетия Ахматовой. Знаменитое Постановление ЦК ВКП(б) 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград» было отменено буквально накануне, в самом конце 1988 года. Ахматова, «полупризнанная, как ересь», возвращалась в литературу – ещё советскую литературу! Улучшение её статуса в ситуации этих лет шло через подчёркивание значительности смысла, через утверждение многомерности её поэзии. Прямая наследница вавилонских царей-жрецов – это выглядело очень внушительно. В мифологии ведущая интенция – не поиск причинно-следственных связей, а поиск иерархии сил.

Здесь как нельзя более кстати пришёлся новый маленький миф об Ахматовой – наследнице великих магов. Если учесть, что поэзия, как и искусство вообще, на заре развития человечества долго вызревала как раз в недрах обряда, то можно рассматривать этот текст даже не как мифизацию, а скорее поэтизацию фигуры Ахматовой. И надо признаться, что сама идея заслуживает внимания. Самый фантастический образ способен отражать некоторые стороны реальности. Цари-жрецы, пророки и поэты потому и были всегда в центре внимания, что от них ожидали прозрений – и не всегда эти ожидания оставались бесплодными. Они говорили на древнем языке мифов, и сам этот язык – одна из интереснейших проблем современной науки. Да и миф о великом первопредке настолько традиционен в истории культуры для всякой значительной личности, что составляет отдельную самостоятельную проблему культурного сознания.

Собственно говоря, и А. Г. Найман подыскал для Ахматовой великого предка, но поближе – Данте Алигьери, которого

Ахматова и на самом деле знала, и любила, и читала в подлиннике – всё так. Только строфика «Поэмы без героя» всё-таки отличается от дантовских терцин, как ни поэтично звучит сравнение с «переливающейся кожей змеи», – именно Найману принадлежит замечательное наблюдение о специфике строф «Поэмы». И сама структура «Поэмы без героя» совсем не похожа на структуру «Божественной комедии». В частности, это касается важного пункта, самим А. Г. Найманом справедливо подчеркнутого: поэма Ахматовой приглашает читателей к активному сотворчеству, и его статья – тому подтверждение.

С. Адоньева искала мифических первопредков ещё ближе. Кроме Мороза, Метелицы и Бабы-Яги, ничего интересного не нашла, поэтому она в конце концов великодушно предоставила Ахматовой говорить от своего имени, не особенно вникая, что же та хотела сказать.

Конечно, от Топорова до Адоньевой – «дистанция огромного размера». Однако налицо тенденция. Во всех случаях авторы исходили из несомненно положительного восприятия ахматовского творчества и имели самые добрые намерения. С культурологической точки зрения мы имеем дело с почтенной традицией, уходящей в глубь тысячелетий. Но с точки зрения научности литературоведческого анализа воскрешение рудиментарных моделей мышления всё же не ведёт к прогрессу. А вот исследование их проявлений и действий требует корректных научных методов.

«Вовсе нет у меня родословной, / Кроме солнечной и баснословной», – говорит о себе Поэма у Ахматовой.. Это сообщение о том, что главное – не за пределами текста, а в нём самом. Присутствие мифического начала в ахматовском творчестве не вызывает сомнений. Однако его изучение требует не соучастия в мифотворчестве, а глубокого и кропотливого анализа того, как миф обретает новую жизнь и новые смыслы в литературе.

Литература

1. Адоньева С. Дух народа и другие духи. – СПб: Амфора, 2009.
2. Анненский И. Книги отражений. – М.: Наука, 1979.

3. Ахматова А.. Сочинения в двух томах. / Анна Ахматова. – М.: Художественная литература, 1986.

4. Корхмазян Н. С. Мотив «мертвого жениха» в «Поэме без героя» Анны Ахматовой (К вопросу о пушкинских традициях) // Проблемы творчества и биографии А. А. Ахматовой. Тез. докл. обл. науч. конф., посв. 100-летию со дня рождения поэта. – Одесса, 1989. – С. 41–45.

5. Найман А. «Поэма без героя» // Анатолий Найман. Рассказы о Анне Ахматовой. / Издание обновлённое и дополненное. – М.: Вагриус, 1999. – С. 338-405.

6. Тименчик Р. Д. Заметки о «Поэме без героя» – в кн.: Поэма без героя: В 5 кн. / Вступ. ст. Р. Д. Тименчика. – М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 3–25.

7. Топоров В. Н. «Поэма без героя» в ритуальном аспекте / Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. – М., 1989. С. 15–21.

8. Топоров В. Н. Об ахматовской нумерологии и менологии. // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. – М., 1989. С. 6–14.

9. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски либретто: материалы к творческой истории / Изд. подг. Н. И. Крайнева; под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. – СПб: Мир, 2009.



...ЧТО ДЕЛАЕТ САМА ПОЭМА...



УДК 82.091

О. Д. Филатова
(Иваново)

«Черная дама»: Образ автора в набросках балетного либретто «Поэме без Героя» Анны Ахматовой

Над балетным либретто по «Поэме без Героя» Анна Ахматова работала в 1958 – начале 1960-х годов; оно представляет собой две серии (1958 и 1959 гг.) набросков трех действий предполагаемого балета, записи отдельных сцен, датированные 1960 и 1961 годами, и недатированный набросок, относящийся, видимо, к 1962 году или еще более позднему времени¹. Параллельно шла работа над самой «Поэмой без Героя», менялась система персонажей, появлялись новые штрихи в портрете автора. В либретто он в чем-то совпадает с главным автобиографическим героем «Поэмы», в чем-то – нет, и, конечно, интереснее логика несовпадений.

В набросках 1958 года образ автора наиболее развернуто обозначен во втором действии «балета»: «<...> высокая фигура

¹ Обоснование датировок см. в кн.: «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. «Поэма без Героя». Проза о «Поэме». Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории. СПб., 2009. С. 1204-1209, 1217, 1219-1220, 1322.

в черном домино идет ей <Героине – О.Ф.> навстречу. Это автор, хор, совесть – вообще все, что угодно»². Заданные здесь многоплановость и даже многовариантность «фигуры в черном» позволяют соотнести ее с фрагментом первого действия того же периода (с позднейшими вставками): «На портрете дама в черном и в маске. (Одно мгновение). (Кто?)».

Автор как персонаж обозначен в четырех сценах либретто, три из них сюжетно в основном соответствуют «Поэме без Героя»: 1) «Спиной к зрителю автор. Сцена с отсутствующим собеседником... Звонок... Вход масок...» (основной текст 1-го действия, 1958 г.); 2) «Снова комната автора <...> Виденье» (завершение того же наброска); 3) встреча автора с Героиней, сходящей с портрета (см. цитату выше). Четвертый эпизод, сон драгуна, в «Поэме» отсутствует: «Драгуну зачем-то завязывают глаза <...> Он должен кого-то поймать. Автор поэмы (*в луче лайм-лайта* черное домино – красная маска)<...>, он ловит ее по ошибке, и она дает ему крестик. <О>н узнает ее и... просыпается». В набросках конца 1961 года есть еще одно упоминание «автора», правда, в эпизоде, сценическую реализацию которого представить довольно сложно: «<...> автор в Фонтанном Доме не спит трехсотую ночь».

В первой из вышеперечисленных сцен «автор» было исправлено на «она» (вероятно, одновременно была сделана вставка «На нее надевают черное домино»), а в аналогичной сцене набросков либретто 1959 года героиня названа «Х». В набросках 1960 года она обозначена также как «тень»: «Спиной к зрителю тень (*Икс*) <...>». С автором, несомненно, отождествляется и фигура в черном платке или черных кружевах, зеркально повторяющая движения Коломбины в сцене у тела мертвого драгуна (сцена записана трижды). Таким образом, выстраивается череда именовании одного и того же персонажа: автор – она – фигура в черном домино – фигура в черном платке (тень в

² Наброски балетного либретто цитируются по изданию: «Я не такой тебя когда-то знала...». С. 1223-1237. Согласно разработанной Н.И. Крайневой системе транскрипции рукописи, вписанный текст (вставки) обозначается курсивом, в квадратных скобках дается зачеркнутый Ахматовой текст, в угловых – коньектуры публикатора или пояснения автора данной статьи.

черных кружевах) – X – Икс – тень. При всем разнообразии «кимён» и не согласованных окончательно сюжетных линий в либретто можно увидеть неизменяемое ядро образа автора – это несколько загадочная «фигура в черном», в то время как в «Поэме без Героя» в автохарактеристиках повествователя присутствуют голос, поза, жест («И, как будто припомнив что-то, / Повернувшись “в пол-оборота”, / Тихим голосом говорю...»)³, но не одеяние. Поскольку в отличие от традиционного облика Коломбины внешний вид автора-персонажа полностью определяется автором биографическим, встает вопрос о мотивации выбора костюма.

Для объяснения устойчивого лейтмотива черных одежд в либретто недостаточно того факта, что для сцены у Ахматовой было длинное черное платье – «эстрадное», как назвала его А. В. Любимова в своем дневнике 1940-х годов [см.: 4, с. 420 и 422]. В наиболее известных портретах Ахматовой 10-х – 20-х годов оно не доминирует, зато есть шаль и, реже, четки – биографические реалии, некоторым образом связанные с костюмом автора-персонажа в набросках либретто. Будучи многократно художественно зафиксированными, эти детали приобретают особую устойчивость, обе присутствуют в «Поэме без Героя» как атрибут «автора в молодости», хотя появились в ней в разное время. Строки «И мне страшно: войду сама я, / Шаль турецкую не снимая» созданы в августе – ноябре 1945 года, а развитие образа в той же строфе последовало лишь в конце 1961 года [см.: 13, с. 257 и 368-369]: имеется в виду «ожерелье черных агатов», напоминающее четки из ахматовского автопортрета 1913 года («На шее мелких четок ряд»). В реальности частью образа молодой Ахматовой шаль и четки стали почти одновременно: в автобиографической прозе она объединяет их в одном эпизоде, вспоминая «тринадцатую осень века», когда готовила к печати свою книгу стихов «Четки» и когда Гумилев привез ей в подарок «желтую восточную шаль» [2, с. 61]. В декабре того же года написано и в феврале 1914 опубликовано стихотворение

³ «Поэма без Героя» цитируется по критически установленному Н. И. Крайневой тексту произведения, см. в издании: «Я не такой тебя когда-то знала...». С. 871-897.

А. Блока «Анне Ахматовой» («Вы накинете лениво / Шаль испанскую на плечи»); весной 1914 выходят «Четки», в 1914 написаны стихотворение О. Мандельштама «Вполоборота, – о, печаль...» («Спадая с плеч, окаменела / Ложноклассическая шаль») и знаменитый портрет Н. Альтмана. В многочисленных изображениях Ахматовой шаль не является черной – она цветная или светлая.

В набросках либретто, в отличие от «Поэмы без Героя», молодой двойник автора присутствует в толпе ряженных не потенциально («Но мне страшно: войду сама я <...> С той, какою была когда-то <...> Снова встретиться не хочу»), а реально (хотя и «призрачно»): «Как призрак проходит высокая в турецкой шали» (текст до правки). Таким образом, возникает «костюмная» оппозиция внутри одной из многих пар двойников: автор в черном домино – «высокая в [турецкой] кружевной шали» (наброски 1958 года) или «X <...> в длинной черной шали» – она же «молодая в воспетой шали» (наброски 1959 года). Логику превращения «воспетой» восточной шали в черную Ахматова, казалось бы, объяснила во вставке к наброску 1959 года: «X <...> в длинной черной шали (*вроде как в трауре*)». Однако героиня, соотносимая с Автором, облачена в траур не только в сценах панихиды (они встречаются в набросках либретто шесть раз), а на протяжении всего действия, так что лейтмотив черных одежд неоднозначен.

Мотив оплакивания связан в творчестве Ахматовой с проблемами памяти («И не с кем плакать, не с кем вспоминать» – «Есть три эпохи у воспоминаний...», 1945) и совести («Кто над мертвым со мной не плачет, / Кто не знает, что совесть значит» – «Поэма без Героя»). В аспекте памяти черные одежды воспринимаются как траур не только по мальчику-самоубийце (сюжет любовного треугольника), но и по целому «поколению самоубийц», а еще шире – по сформировавшемуся на рубеже эпох поколению с яркой и трагической судьбой: «Начинаю думать, что “Другая”, откуда я подбираю крохи в моем “[т]риптихе” – это огромная *траурная* мрачная, как туча – симфония о судьбе поколения и лучших его представителей» («Проза о Поэме», 1961 [13, с. 1066]).

«Музой плача» назвала Анну Ахматову Марина Цветаева («О муза плача, прекраснейшая из муз!» – 1916, опубликовано в 1922 году [см.: 11, с. 709]; Ахматова приняла это имя для своей музыки не сразу – почти через два десятилетия, изменив строку стихотворения «Покинув рощи родины священной...» (1914). При публикации в 1922 году было: «И дом, где муза, плача, изнывала», а в сборнике «Из шести книг» (1940-й, год начала «Поэмы без Героя») стало: «И дом, где Муза Плача изнывала» [см.: 3, с. 160]. «Плачущая» муза нередко сопутствовала лирической героине ранней Ахматовой, но устойчивый мотив *оплакивания* появляется лишь после страшных потерь 1921 года: «Заплаканная осень, как вдова...» (1921), «Лотова жена» (1922–1924), «Причитание» (1922) и др. Историческая реальность приносила все новые утраты: гибель друзей во время репрессий, войны и блокады – в этом исток одного из лейтмотивов зрелого творчества Ахматовой («Реквием», «Венок мертвым» и др.) и превращения ее лирической героини в плакальщицу («Я плакальщиц стаю / Веду за собой» – «Путем всея земли», 1940; «Непогребенных всех – я хоронила их, / Я всех оплакала <...>», 1958).

Если же рассматривать образ плакальщицы в аспекте совести, то черные одежды выступают как знак расплаты и раскаяния, проявившихся в форме аскезы, отказа от «земных отрад» – монашества. «Монашеская» ипостась лирической героини просматривается уже в ранних сборниках поэта, критикой же она была акцентирована в начале 1920-х годов. Л. Троцкий в обзоре 1922 года включает Ахматову в круг поэтесс, которые «без бога ни до порога» [цит. по: 12, с. 166], Ю. Айхенвальд в книге «Поэты и поэтессы» (1922) пишет: «Анна Ахматова – моральная монашеская, монашенка с крестом на груди. <...> Монашеская, но в миру, но в свете, в блестящем вихре столицы» [цит. по: 12, с. 159]. Безусловно, основой для подобного восприятия была религиозность Ахматовой, отразившаяся и в её творчестве, но зерном, из которого развился образ «монашенки», могли стать и четки – как биографический атрибут и как название поэтического сборника. В 1922 году выходит восьмое издание «Четок», и хотя сам автор в это время не очень высоко

оценивал их, называя «книжкой для девочек» [12, с. 152], И. Оксенов в рецензии отметил в новой, трагической Ахматовой, чей голос зазвучал «горько и гневно», преемственность в чём-то главном с тональностью книги 1914 года: «<...> уже в “Четках” заметен привкус этой будущей горечи, уже намечается та глубина, которая открылась в поэте в последние, роковые и великие годы» [цит. по: 12, с. 165].

Интересно, что поэтический автопортрет Ахматовой, в котором четки, упомянутые в первой строке, при отсутствии названия становятся «визитной карточкой» лирической героини («На шее мелких четок ряд...», 1913), опубликован примерно в то же время, в 1921 году, в сборнике «Подорожник». В том же 1921 году два графических изображения Ахматовой были созданы одним из самых модных в то время портретистов – Ю. Анненковым. Вероятно, именно их Ахматова имела в виду, создавая еще один «портрет автора в молодости» (таков вариант названия стихотворения) – через несколько десятилетий: «Он не траурный, он не мрачный, / Он почти как сплошной дымок, / Полуброшенной новобрачной / Черно-белый легкий венок» («Рисунок на книге стихов», 23 мая 1958). Думаю, этот загадочный черно-белый убор – бусины четок, венчающих голову Ахматовой; таковы они на портретах Анненкова: художник изобразил часть из них черными, а часть – белыми, чтобы не сливались с фоном. Во втором варианте (где Ахматова в черном платье) они вообще скорее белые с черной сердцевинкой, не потому ли в черновике из записных книжек венок назван «бело-черным» [6, с. 22]. Хотя первая строка стихотворения звучит как ответная реплика-*возражение* (не траурный), мотив «траура» лексически в ней всё-таки заявлен, задавая тональность всему стихотворению, поскольку в семантической поэтике поздней Ахматовой важно само присутствие слова: сконцентрированные в нём смыслы включаются в семантическое пространство текста, несмотря на предшествующее отрицание. Фрагментарная диалогичность, свойственная лирике Ахматовой, в данном случае могла быть формой «позднего ответа» на критический отзыв Е. Замятина о рисунке Анненкова: «Портрет

Ахматовой <...> легкие, тяжелые тени по лицу, и в них – столько утрат. <...> слышишь, что говорят глаза, траур волос, черные четки на гребнях» (курсив мой – О.Ф.) [5, с. 386]. Во всяком случае, четки не только не затерялись где-то в ранней лирике и ушедшей эпохе, но, умноженные многократным повторением, стали одной из доминант образа Ахматовой – «монастырки <...> в миру».

Через две недели после «Рисунка на книге стихов» появляются первые наброски балетного либретто, где в чёрном одеянии автора-персонажа соединятся в дальнейшем значения траура и расплаты-покаяния. Чувство неискупленной вины перед «дорогими мертвецами», неоднократно отмеченное исследователями как устойчивый мотив творчества Ахматовой, делает этот траур как бы пожизненным, предопределяя фатальное одиночество героини-автора. Многие сюжетные любовные линии либретто, в каждой из которых благодаря интертекстуальным связям с «Поэмой» и другими произведениями Ахматовой можно увидеть отражение судьбы её лирической героини, завершаются монашеством (вариант: трагическим одиночеством) или смертью (вариант: бессрочным трауром). В эту схему включаются и Коломбина, и отвергнутые драгуном институтка и цыганка, и сам мальчик-драгун, и многие второстепенные персонажи. Почти все герои либретто, за редким исключением, выступают в роли соблазнителя-погубителя и, в свою очередь, соблазняются и гибнут, а поскольку автор зеркально отражает своих персонажей и отражается в них, то черные одежды выступают то как символ скорби, то как предзнаменование смерти. Предчувствие близкой гибели («Гибель где-то здесь, очевидно») – эмоциональный фон всего действия.

В любовном сюжете либретто невольной виновницей гибели драгуна является Коломбина-Психея. Образ Коломбины-Смерти восходит к «Балаганчику» А. Блока (1906), Ахматова видела вторую редакцию мейерхольдовского «Балаганчика» 7 апреля 1914 года [см.: 7, с. 431]. Несколько позже аналогичный персонаж (Смерть, костюмированная как двойник Коломбины) появляется в арлекинаде Н. Евреинова «Веселая Смерть», роль

Смерти в постановке этой пьесы в «Привале комедиантов» (1918) исполняла О. Глебова-Судейкина [см.: 9, с. 51], прототип Героини-Коломбины в «Поэме». В либретто это макабрическое превращение манящего образа Вечной Женственности сценически реализуется в набросках декабря 1959 года и декабря 1961 года. В первом из них мы видим драгуна у дома Коломбины и ее окна: «<...> смерть [в окне] Психея. За тюлевой занавеской. (Одно мгновение!)». Мелькнувший на «одно мгновение» лик Смерти как один из обликов Психеи напоминает описание еще в набросках 1958 года (впрочем, с позднейшими вставками, которые трудно датировать) таинственного портрета, где важна принципиальная неопределенность изображения: «На портрете дама в черном и в маске (Одно мгновение). (Кто?)». В саму «Поэму» прозаический текст о загадочном портрете был вписан осенью 1962 года (ремарка к Главе Второй, описание спальни Героини): «<...> слева – портрет в тени. Одним кажется, что это Коломбина, другим – Донна Анна». Благодаря изменчивости портрета происходит совмещение в одном образе Героини (Коломбина) и Автора, с которым соотносится донна Анна в трауре. В «Поэме» последний момент устанавливается за рамками текста – через тождество имен с биографическим автором (есть свидетельства, что в окружении Ахматовой ее называли донной Анной [см.: 3, с. 227]) и «статус» вдовы как одной из ипостасей лирической героини Ахматовой. В либретто эта соотнесенность задана и в самом тексте через визуально воспринимаемые характеристики Автора – траурные платок или домино. На черное домино и бауту, их зловещий характер не раз обращали внимание комментаторы творчества Ахматовой, но необходимы некоторые уточнения и дополнения.

Название маскарадного костюма в виде плаща с капюшоном образовалось, видимо, путем метонимического переноса на монашеское одеяние (затем – и светское того же покроя) фрагмента часто употребляемой католическими монахами литургической формулы «benedicamus Domino» (благословим Господа – лат.). Семантика недоброго предзнаменования, скорее всего, берет истоки в народном антиклерикализме

средневековья: по приметам многих народов, встреча с монахом – к несчастью. Распространены также сюжеты о дьяволе, скрывающемся под одеянием монаха; их активно использовала романтическая литература (в том числе любимый Ахматовой Гофман) и культура Серебряного века – см., например, описание костюмов к поставленной в «Бродячей собаке» пьесе М. Кузмина «Рождество Христово. Вертеп кукольный» (1913): «Дьявол <...> монашеский коричневый костюм с капюшоном» [10, с. 204]. Есть внешнее сходство с монашеским домино и в традиционном изображении одеяния Смерти, что, возможно, ассоциативно связано с присутствием монахов в различных погребальных обрядах.

В одном из самых последних набросков либретто (декабрь 1961 года) в «черную даму» – Смерть превращается роковая красавица – ср. наброски строф, вероятно, к «Решке» (второй части «Поэмы»): «А под шарфиком Коломбины / Зеленее приречной глины / Лик покойницы леденел» [6, с. 83]. Интересно, что в этом последнем «превращении» (предсмертное видение драгуна) участвует маска, в costume которой соединяются черты сценического образа Автора (черное домино) и Коломбины – крошечные красные сапожки, роскошный рыжий парик и букет роз. Драгун уверен, что это «несомненно Она», т. е. Коломбина, но затем «Вихрь распахивает домино “черной дамы”. Падает маска, под кот<орой> череп. Скелет хлопает в ладоши <...>». Источником сценического решения, возможно, послужили аллегорические фигуры в ряде работ К. Сомова, в частности, на разработанном им титульном листе книг из серии «Театр» Смерть-скелет в тюлевой накидке жестом поднятых рук объединяет фигуры Трагедии («дама в черном и в маске») и Комедии (рыжие волосы, того же цвета туфельки, красное платье, маска). При совмещении в ахматовском либретто этих фигур в одном образе через костюм, как и через превращения, визуализировалась мысль о взаимодействии трагедийного и маскарадно-фарсового начала, реализовывался принцип гротеска, о котором Ахматова дважды упомянула в последнем по времени пояснении к либретто балета.

Понятие трагического гротеска обосновывает Вс. Мейерхольд в книге «О Театре» (1913) [см.: 8, с. 226–229], указывая в качестве образца на творчество Гофмана, Гойи и др., а в современном театре – на спектакли «Шарф Коломбины» и «Балаганчик». В текстах Ахматовой прямые отсылки к Мейерхольду связаны с моментами, когда за карнавально-балаганскими личинами обнаруживаются какие-то демонические силы: «Арлекин дьявол см. “О театре”» [6, с. 276], «лик утопленницы» (вариант: покойницы – см. цит. выше) под шарфиком Коломбины [6, с. 8]; «мейерхольдовы арапчага» в «Поэме» – предвестники близящейся расплаты и т. д. Однако само по себе установление цитатной основы многих мизансцен (а отчасти и самого ахматовского сценария) позволяет увидеть, перефразируя И. Анненского, лишь «пресловутую демоничность новых литературных героев», обряженную в «типические шаблоны театра» [1, с. 72]. Если же постараться разглядеть за этими шаблонами «душу поэта», то следует отметить, что соединение чёрного домино Автора с рыжим париком, щегольскими сапожками Коломбины и глумящимся скелетом – это единственный эпизод, где через театральный костюм явлена причастность Автора (а не только его призрачного двойника) к «пряному, бесстыдному» и «кроваво-черному» маскараду. Во всех остальных сценах Автор находится в стороне от «петербургской чертовни» и даже несколько над ней – в пространстве трагедии, не случайно он замещает собой «роковой хор» (ранний вариант: «античный»), совесть, плакальщицу-память и т. п. «высокие» категории (чему способствует и «ложно-классическое» восприятие статуарной фигуры в черных домино или шали). В «Поэме» и других набросках либретто мотив суда поэта над собой («Не тебя, а себя казнию») в большей степени декларирован, чем реализован: отрекаясь «от себя самой, молодой в воспетой шали», Автор (существующий в ином времени) тем самым отрекается и от грехов прошлого. Вина переносится на множество двойников из прежней жизни, Автор же изживает её в процессе творчества и становится творцом новой судьбы – для себя и своих героев: он выносит приговор

лжепророкам и «смрадным грешникам», возвращает из забвения несчастных «глупых мальчиков» и беспечных коломбин, возвеличивает «неподсудность» Поэта и открывает пути в будущее. Однако плата за это достаточно высока, и в этом плане черное одеяние Автора – не просто один из «типических шаблонов» балаганного *danse macabre*, но и символическое выражение одной из сквозных тем «Поэмы» и ряда сцен либретто: человеческой, женской не-судьбы – экзистенциального коррелята победы над судьбой, осуществленной в творчестве.

Литература

1. Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
2. Ахматова А. Победа над Судьбой. В 2 т. М., 2005. Т. I.
3. Виленкин В. В сто первом зеркале. М., 1990.
4. Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991.
5. Замятин Е.И. Избранные произведения. В 2 т. Т. 2. М., 1990.
6. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Торино, 1996.
7. Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Книга третья. М., 1982.
8. Мейерхольд В.Э. Статьи. Речи. Беседы. Письма: В 2 т. М., 1968. Ч. 1.
9. Мок-Бикер Э. «Коломбина десятых годов...»: Кн. об О. Глебовой-Судейкиной. СПб.; Париж, 1993.
10. Парнис А., Тименчик Р. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. Л., 1985.
11. Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л., 1990.
12. Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1866. М., 2008.
13. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. наброски балетного либретто: материалы к творческой истории. СПб., 2009.

УДК 82.091

О. Д. Филатова
(Иваново)

Семантическое поле «чаша – кубок» в творчестве Анны Ахматовой.¹

В «Записках» Л. К. Чуковской начала 40-х годов есть свидетельства, что в начальный период работы над «Поэмой без Героя» тема судьбы и образ чаши в их взаимосвязи были частью некоторых творческих замыслов Ахматовой: в 1940 году она хотела назвать «какой-то из ее стихотворных циклов» «Кубок горя» [11, т. I, с. 70], в сентябре 1942 «<...> разбирала Лютфи и нашла эпитафю для «Последнего тоста», что-то о чаше» [11, т. I, с. 481]. Непосредственно в тексте «Поэмы без Героя» «чаша» появляется лишь в третьей редакции² в 1945 году: «Сплю и снится мне юность наша, / Та, его миновавшая чаша...» [1] и традиционно прочитывается как «чаша судьбы», «чаша страданий», выпавших на долю поколения – образ, отсылающий к евангельскому эпизоду «моления о чаше» (Мф, 26:39), который, в свою очередь, восходит к Ветхому Завету («Доля из чаши», определяемая Господом – Пс, 10:6; 15:5) и еще далее – к мифам³. Тема судьбы *поколения* логично выводится из «нашей юности», особенно если учесть, что примерно в то же время, осенью 1945 года, «был зачеркнут эпитафю из поэмы В. Хлебникова» («Нет уже юноши, нет уже нашего») и вместо него «было записано начало первой строки стихотворения М. Лозинского» [1] «То был последний год...» (1914). Так вместо «нашего юноши» появляются «юность наша» и «последний год» при непосредственном соседстве с «чашей» в том и в другом случае.

В новом эпитафю скрыто – через полный текст Лозинского – расширялся христианский контекст семантемы «чаша», при

¹ (Вестник ИвГУ / Сер. «Филология». Иваново, 2005. Вып. 1. С. 22-28).

² Текстолог Н. И. Крайнева (ОР РНБ) определяет 9 редакций «Поэмы без Героя», в настоящее время рукописи всех редакций подготовлены ею к изданию [1].

³ В «Илиаде» Гомера (с которой не расставался, по словам Ахматовой, Гумилев) не раз упоминаются чаши или сосуды, из которых Зевс дает людям их участь.

акцентировании знака рубежа (финала и кануна): «То был последний год. Как чаша в сердце храма, / Чеканный, он вместил всю мудрость и любовь. / Как чаша в страшный миг, когда вино есть кровь. <...> Я к жертве склонил спокойные уста, / Чтоб влить бессмертие в пречистый холод плоти <...> И чуда не было. И встала темнота» и далее [цит. по: 3, с. 591]. Трактовка превращения вина в кровь как «страшного мига» совершенно не соответствует таинству евхаристии и отсылает уже к Апокалипсису: «<...> Ангел <...> обрезал виноград, и бросил в великое точило гнева Божия. <...> и потекла кровь из точила <...>» (Откровение, 14:19-20); отметим и «семь чаш гнева Божия», которые воду на земле превращают в кровь (Откровение, 16:1-4). Так возникает семантика причастия-причастности не только бессмертию, но и жертве, причём искупление можно толковать и как заслуженную кару, и как подвиг невинной жертвы за других. Семантика искупления-возмездия поддерживается эпиграфом из «Дон-Жуана» «In my hot youth <...>», который просуществовал с 1-й до 7-й редакции (1); «hot» – не только *горячий, пылкий*, но и *пряный*, и в итоге снятый эпиграф сохранился рассыпанным на лексические составляющие – «молодость наша», Don Giovanni (вместо Don Juan), «беспечна, пряна, бесстыдна» и др. С другой стороны, если учесть, что пафос Евангелия – в обретении бессмертия через жертвенную смерть и что *чаша* во «Втором Посвящении» сравнивается с «подснежником в могильном рву», то есть совмещает в себе семантику смерти и неумирающей жизни, то одна из линий в «пучке смыслов» [8, с. 233] – смерть, определяющая посмертное существование, «правильная» смерть. Тогда справедливо соотнесение комментаторами «Поэмы» фразы «Я к смерти готов» как с реальными словами Мандельштама, которые запомнила Ахматова, так и со строками из «Гондлы» Гумилева: «Я вином благодати / Опьянился и к смерти готов, / Я монета, которой Создатель / Покупает спасенье волков». Сознательному выбору «достойной смерти» [9, с. 368], выбору «пути кенозиса, искупительной жертвы» [9, с. 544] как ведущей теме стихов позднего Мандельштама посвящена глава в монографии

В. Мусатова [9]. В этот круг стихов входит и «волчий цикл»: «За гремучую доблесть грядущих веков, / За высокое племя людей, – / Я лишился и чаши на пире отцов, / И веселья, и чести своей. / Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей <...>» – здесь можно провести множество параллелей с трагедией «Гондла», но укажем только, что и там, и там герой – искупительная жертва и что Гондла тоже не волчьей крови («кровь в нем... не наша», – говорят «полярные волки»). Таким образом, выстраивается примерно следующая парадигма библейско-христианских составляющих семантемы «чаша»: судьба, предопределение, Божья кара, искупительная жертва, причастие, бессмертие. При этом почти никогда поэтический смысл не остается в рамках только этой парадигмы, например, мандельштамовская «чаша на пире отцов» – это скорее судьба в реальном историческом времени. Дополнительное значение *общей* судьбы поддерживается упоминанием целого ряда близких представителей поколения или цитированием (явным и скрытым) их произведений. По наблюдению авторов фундаментальной работы «Семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма», можно «говорить о некоем общем тексте» Ахматовой и Мандельштама, в нем «накапливается общий фонд тем, образов, словесных ходов, на основе которого <...> вычленились элементы текста, функционирующие как пароль» [7, с. 303], но рамки «общего текста» явно шире творчества двух поэтов, и дело здесь даже не в новом, «синхроническом» восприятии истории (и культуры), а в общем наборе семантем у авторов, близких биографически или творчески. Так, в сборнике М. Лозинского, из которого Ахматова взяла эпиграф, находилось стихотворение, посвященное В. К. Шилейко (впоследствии – второму мужу Ахматовой), где центральным также является образ чаши: «Из чаши золотой я лью кристалл времен, / И струи плещутся изменчивым алмазом <...> И льется Нил судьбы, магический и близкий <...>» [цит. по: 12, с. 34-35]. И «пароль» в строках Ахматовой 1956 года памяти Мандельштама («Я над ними склонюсь, как над чашей, / В них заветных заметок не счесть – / Окровавленной юности нашей / Это

черная, нежная весть») предполагает не только один единственный отзыв. Чаша здесь – хранительница заветного наследия, даров, то есть дароносица, что отсылает к стихотворению Мандельштама «Вот дароносица, как солнце золотое...», где назван и «божественный сосуд», струящийся «неисчерпаемым веселием»: «И евхаристия, как вечный полдень, длится...». Однако соседство значений *чаши*, *крови* и *черноты* возвращает и к стихотворению Лозинского «То был последний год. Как чаша в сердце храма...» (жест *наклона* «к жертве», «обугленное молчанье» и др.). В 1964 году, находясь в Италии, Ахматова по памяти восстанавливает стихотворение В. Шилейко, посвященное ей, с такими строками: «Над [влагой] ядом губельного (?) кубка / Созвучна ... мечте / Осталась ты, моя голубка, / Да он, грустящий о тебе» [5, с. 584] – у Шилейко «Созвучна горестной судьбе» [12, с. 33]. Трудно сказать, насколько верна дата, поставленная Ахматовой (1917), но очевидно, что «яд губельного кубка» предполагает семантику судьбы поколения, об этом говорит замена текста: вместо «Короткой песней лебединой, Одной звездой осталась ты» [12, с. 33] она записала «Последней памятью России, / Ее мечтой осталась ты...» [5, с. 583] – после революции функция хранительницы памяти и наследия прошлого осознавалась Ахматовой как важнейшая поэтическая и жизненная миссия. Наконец, нужно упомянуть и строки из указанного Ириной Грэм стихотворения В. А. Комаровского, посвященного Ахматовой: «Помню тот день. Тебя ли я знаю и помню? / Или это лишь молодость – общая чаша?» [6, с. 37].

Семантика чаши амбивалентна изначально: это и сосуд, мера, и содержимое – то, что отмеривается (жизнь и смерть, доля и недоля и т. п.), причем набор лексем с вещественным значением достаточно ограничен (нектар, вода, кровь, вино, яд и др.), но в поэтическом словоупотреблении наблюдается не только смешение и смещение традиционных смыслов, приближающихся к аллегории (амброзия – бессмертие и блаженство и т. д.), но и рождение смыслов новых. В ахматовском тексте, на первый взгляд, вещественное значение содержимого чаши не актуализировано, оно лишь потенциально содержится в

стихах Лозинского, Гумилева, Шилейко, однако понятия *яд* и *вино* входили в семантему «отравленное вино» с самой первой редакции и задавали семантику *горькой судьбы*, или *не-судьбы*: «И изгнания воздух горький, / Как отравленное вино»; «И вино, как отравы, жжет» – в контексте «невстречи» с суженым. Скрыто присутствовавшее в автоцитате родство вина и крови позже, во второй редакции, в июне-ноябре 1944 года [1], проявлено в авторском примечании: «Отчего мои пальцы словно в крови / И вино, как отравы, жжет / (“Новогодняя баллада”»)). Сам же сосуд здесь подразумевается ситуативно и контекстно – через цитирование стихотворения Вс. Князева «1 января 1913», посвященного О. А. Глебовой-Судейкиной. 16 февраля 1942 года Чуковская записала слова Ахматовой: «“Поцелуйные руки и плечи” – это цитата из его стихов» [11, т. I, с. 392–393]. Кавычки в цитате были поставлены в 7-9 редакциях, но в авторском сознании текст Князева изначально был включен в семантическое пространство «Поэмы»: «<...> За таинственный знак и улыбчивый рот, / Поцелуйные руки и плечи – / Выпьем первый, любовный бокал в Новый год, / За пионы, за розы... за встречи!...» [цит. по: 1]. Итак, это новогодний и «любовный бокал», то есть носитель любви-судьбы, а в соединении с вином-отравой – роковой страсти, губельной судьбы. Ахматовские мотивы отравы, яда любви, «отравительницы-любви» как темной стихии «безличной страсти», «непонятной и мощной силы» [10, с. 123] достаточно глубоко исследованы, но выявление парадигматических рядов, «в которых выступают сходные смысловые элементы» [7, с. 292], еще не завершено.

На лексическом уровне «любовный бокал» обозначается у Ахматовой в 5-й редакции: *кубок* в новой строке основного текста «Что коснусь и этого кубка» (1956) и *бокал* «Демона <...> с улыбкой Тamarы» во вставке 1959 года. В наброске (1959) балетного либретто по «Поэме без героя» автор (X) берет поднесенный арапчатами бокал с вином, «чокается с О.» и показывает на панораму Петербурга 1913 года [1], что дает совмещение семантики «любовного бокала», двойничества и указывает на определенный хронотоп. «Черная роза в бокале»

Демона не просто опознавательный знак Блока или даже «блоковщины» – благодаря традиционной символике и как содержимое бокала *черная роза* становится аналогом темного любовного зелья, делающего человека «жертвой в демонской игре» [5, с. 569]. Множество *роз* в тексте «Поэмы» появляется именно в 5-й редакции, их экспансия распространяется и на другие произведения этого периода – наброски либретто и стихотворения, вошедшие в цикл «Шиповник цветет». В либретто розы – и знак любовного свидания, и атрибут похорон, панихиды, а в дополнениях к одной из сцен наглядно демонстрируется обратимость этих значений: героиня бросает, «как индийскую гирлянду», «огромный ворох роз» драгуну на шею, после чего «гирлянда облетает и оказывается простым клад<бищенским> мет<аллическим> венком» [1]. В этот же период появляются строфы «Третьего посвящения» и стихов из цикла «Шиповник цветет» с темой предназначенной, но несостоявшейся любви, одновременно встречи и «невстречи». Н. Крайнева приводит черновой автограф строфы «Третьего посвящения», хранящийся в архиве Ахматовой: «Полно мне леденеть от страха, / Лучше кликну чакону Баха / [*черных*] роз / [И из будущего кой-кого] / *Лучше пусть войдет чело*<ек> / Кто не будет ни другом, ни мужем, / Но мы с ним такое заслужим <...>» [1]. Концепты, получая новое словесное оформление, образуют на базе словарных значений новые семантические цепочки, так, сочетание «черная роза» само становится «пучком смыслов», которые выстраивают через семантику цветка, любви и траура топос свадьбы-похорон в их неразрывном единстве. «Я не люблю цветы – они напоминают / Мне похороны, свадьбы и балы <...>» [5, с. 6], «(нарциссы вдоль набережной) /...траурниц брачный полет...» [5, с. 190] – так в прозаическом фрагменте 1961 года Ахматова контаминировала «бабочек брачный полет над грядой белоснежных нарциссов» и «хоровод надмогильных <...> кипарисов» из своего стихотворения 1928 года «Если плещется лунная жуть...». В одной из редакций поэмы в тексте «Третьего посвящения» вместо «клен в окне» была сделана замена (от которой позже Ахматова отказалась)

«профиль мой, венчальные свечи» [1], что отсылает к «Рисунку на книге стихов», написанному примерно в то же время (1958): «Он не траурный, он не мрачный, / Он почти как сквозной дымок, / Полуброшенной новобрачной / Черно-белый легкий веночек. / А над ним тот профиль горбатый <...>». В семантической поэтике Ахматовой отрицание часто перестает выполнять свою функцию, так как важен не логический ход мысли, а само присутствие слова, за которым стоит весь набор парадигматических рядов, в том числе и антонимического, именно в этом контексте следует рассматривать примеры «вариантов в разных публикациях: Вот и могущества тайные / явные знаки», а не просто как «свидетельство <...> неприкрепленности слова к вещи» [7, с. 314].

«Вещь» потенциально содержит в себе множество смыслов, которые актуализируются, дополняют или отменяют друг друга в сложной изменчивости жизни, и потому к вещи «прикреплено» много слов. Признавая права этого множества, поэт по-своему организует его. Так, внутренне антиномичная семантика *белого*, соединяясь с *черным* в венке новобрачной обозначает не только свадьбу-похороны, но и смерть как торжество, в том числе и брачное. *Кубок* не исчезает совсем из этого пространства: в «Третьем посвящении» «непришедший» определяется как не выпивший кубка в урочный час («Он ко мне <...> / опоздает ночью туманной / новогоднее пить вино») и не принесший цветка и кольца: «Но не первую ветвь сирени, / Не кольцо, не сладость молений – / Он погибель мне принесет» (в «Решке» уже «незнакомый человек» из «чужого века» должен принести «ветку мокрой сирени», а в «Наследнице» она превращается в «замогильную сирень»). Трагедия Гумилева «Гондла» начинается строкой «Выпит досуха кубок венчальный», но свадьба также завершается не браком, а гибелью, и лишь в посмертии – соединением с любимой: «Вы знаете сами, / Смерти нет в небесах голубых, / В небесах снеговыми губами / Он коснется до жарких моих. / Он – жених мой <...>» (в этом контексте очевидно, что фраза «Смерти нет, это всем известно» восходит не только к «Бесам» Достоевского). Наконец ставится знак

равенства между вином в бокале и самим суженым: «Был лучом на синем покрывале, / Был вином в тяжелом хрустале» [5, 472], и во всех превращениях сохраняется значимость вещественности, поскольку именно конкретное значение как первичное выступает базой для множественности метафорических, более сложных смыслов.

Вещество, которое содержит и из которого состоит чаша-кубок, в определенном семантическом слое оказывается близкой природы: огонь, свет, сияние: «чистое пламя» в чаше и сияющий хрусталь бокала, который назван лишь в черновых набросках, но подразумевается ситуативно и через устойчивое соседство другого хрусталя, хранящего пламя – подсвечников. Они тоже названы лишь в прозаических ремарках к «Поэме», от которых впоследствии Ахматова отказалась, и в набросках либретто, но эта «динамика неназванного» [4, с. 129] лишь усиливает свойство отражения смыслов друг в друге: «В хрустале утонуло пламя, / И вино, как отрава, жжет». «Жжение» предполагает двойную семантику жгучей горечи, яда, и горения, огня. В свою очередь, огонь – тоже разный: «жгущий» встает в один ряд с «черным зноем Саломеиной пляски» [5, с. 241] «жарким желаньем» любви [5, с. 320] и восходит к факелу Амура; чистый и холодный – через окказиональную семантику хрусталя выводит в иномирное, вневременное пространство, неоднозначно воспринимаемое (о чем нет возможности говорить в рамках данной статьи): «Как вы были в пространстве новом, / Как вне времени были вы, – / И в каких хрусталях полярных, / И в каких сияньях янтарных / Там, у устья Леты-Невы» и др. В качестве источника скрытой здесь цитаты обычно указывают стихотворение Блока «Милый брат, завечерело...», но надо назвать и упомянутое выше мандельштамовское «Вот дароносица, как солнце золотое...»: «...Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули...», хотя семантика «иномирного» свидания там не присутствует. Наконец, огонь теплый, согревающий – в набросках либретто «густое теплое желтое сияние», что окутывает Психею с «горящим светильником». Сразу несколько смысловых и культурных парадигм

перекрещиваются в семантике образа Психеи у Ахматовой. «Черно-белый веер» – это сама Психея, бабочка-траурница, но и отсылка через эпиграф из стихотворения «Сердце бьется ровно, мерно...», введенный в 1963 году [1], все к тому же мотиву «бессюжетного» в реальности, но длящегося в вечности свидания («И в руке твоей навеки / Нераскрытый веер мой»). В мифе о Психее, изложенном Апулеем (перевод М. Кузмина), встречаем «торжество погребального бракосочетания» [2, с. 171], факел Амура и «лампу <...> прислужницу любви» (2, с. 184), «чашу с амброзией» как торжество Психеи [2, с. 202]. Замена запятой в первой редакции на дефис во всех остальных (Путаница-Психея) отодвигает на задний план отсылку к прототипу Героини и актуализирует собственно лексические значения – душа, сбивающаяся и сбивающая с пути, Психея-Коломбина (изменяемая «коломбинная Психея», по выражению Кузмина). Но она же является носительницей «факела свободных песнопений» и светильника, знаменующего «победу жизни» («Совсем не тот таинственный художник...», наброски либретто), что актуализирует мандельштамовские смыслы «Психеи-жизни» («Когда Психея-жизнь спускается к теням...») и слова-Психеи [8, с. 125].

Во «Втором посвящении» чаша горькой судьбы существует в пространстве прошлого (сон о юности), а «наяву» это «в глине чистое пламя», которым владеет и распоряжается автор. На «расшифровку» Ахматовой этого образа в цикле «Шиповник цветет» как «Холодного, чистого, легкого пламени / Победы моей над судьбой», уже указано исследователями [10, с. 148], отметим лишь, что в тексте поэмы признак *холода* отдан «подснежнику», *легкость* реализуется в жесте необременительного дарения-передачи («если хочешь, отдам на память»), а «чистое пламя» помещено в «глину» – так соединяются значения земного начала (глина), бессмертного (огонь в «сосуде скудельном» и есть бессмертная Психея) и творческого – чашу передают на пиру вместе с правом слова. Позиция страдательного героизма – принятия-претерпевания участи заменяется позицией преодоления и сотворения судьбы (в том числе и общей).

Синонимия семантических комплексов чаши и свечи; вина, огня и цветка; пламени, сияния, хрусталя и эфира далеко не полно представлена в данной статье, некоторые линии лишь намечены. В этот круг входят также родственные элементы текстов Гомера, Байрона, Шелли, Шекспира, Бодлера, Готье и др. и целого ряда театральных постановок начала XX века; так смыслы, реализуемые в раннем творчестве Ахматовой дискурсивно, в позднем выражаются путем варьирования значений и ассоциаций в рамках общего семантического поля.

Литература

1. Анна Ахматова. Поэма без героя: материалы к творческой истории / Подгот. текстов Н. И. Крайневой. В печати.
2. Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды. М., 1956.
3. Ахматова А. Собрание соч. в 6 т. Т.3. Поэмы. Pro domo mea. Театр. М., 1998.
4. Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. Л., 1987.
5. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.–Торино, 1996.
6. Кралин М. М. Артур и Анна: Роман в письмах. Л., 1990.
7. Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. И., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта. М., 2001.
8. Мандельштам О. Избранное в 2-х т. Т. 2. М., 1991.
9. Мусатов В. В. Лирика Осипа Мандельштама. Киев, 2000.
10. Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии XX века: От Анненского до Пастернака. М., 1992.
11. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. В 3-х т. Т. 1. М., 1997.
12. Шилейко В. Последняя любовь: Переписка с Анной Ахматовой и Верой Андреевой. М., 2003.

УДК 821.0+821.161.1

Ю. В. Платонова
(Новосибирск)

Местоименные формы авторского присутствия в «Поэме без героя» Анны Ахматовой

Местоимения делают лирическое высказывание неопределенным и дают возможность отказаться от имен собственных. Именно благодаря местоименным формам автор в лирическом дискурсе становится анонимным, или, по словам, Джонатана Каллера, «голосом с неопределённым статусом» [1, с. 85].

В «Поэме без героя» Ахматовой множество местоимений различных разрядов, которые выполняют в тексте специфические функции. В сравнении с присущими им значениями, в поэме местоименные формы приобретают особую содержательность за счет структурного и смыслового контекстов.

Главным местоимением в поэме выступает личное местоимение «я», с помощью которого создаётся авторский мир (в стихотворном тексте поэмы оно употреблено более 50 раз) [7, с. 871-898]. Другие формы авторского лица представлены личным местоимением «ты» и притяжательным – «мой».

Авторское лицо – структурный центр всего текста. Оно в поэме является основным действующим лицом. Так, сразу же под заглавием стоит эпитафия ко всему тексту – «Deus conservat omnia», девиз графов Шереметевых, что в переводе с латыни означает «Бог хранит все». После эпитафия – абсолютного и всеохватного, можно сказать, тотального, Ахматова в скобках пишет комментарий: «Девиз в гербе Фонтанного Дома, в котором я жила, когда начала писать Поэму». Подобный, наверное, даже внезапный, поворот от метафизического к личному несет в себе одновременно несколько идей. Конечно, здесь прослеживается параллель между Творцом мира и творцом художественного текста. Но еще важнее становится то, что эпитафия – это «переход» автора из одного плана в другой: абсолютное обобщение девиза в скобках ниже снабжается «интимной» ссылкой – «я

жила». Таким образом, масштаб мировой истории, создаваемой Творцом, соприкасается с «личной» историей, с судьбой автора.

Лев Лосев в работе «Герой “Поэмы без героя”» пишет: «В «Поэме без героя» «я» автора помещено на равных среди других «я». <...> описание Ахматовой в «Поэме без героя» противопоставлено традиционному. В традиционных повествованиях «образ автора» постепенно выстраивается, конкретизируется <...>, Ахматова же стремится к полному, если воспользоваться словами другого поэта, растворению себя «во всех других» [3, с. 121]. Согласно точке зрения исследователя, в поэме происходит децентрация и деперсонализация авторского лица, представляющего в различных обликах и масках (и это при том, что авторское лицо не перестает быть композиционным центром поэмы). Оно становится хоровым, то есть одним из многих:

Я же роль рокового хора
На себя согласна принять.

Кроме того, во второй части поэмы «я» внезапно превращается в «мы»:

И тебе порасскажем мы
...По ту сторону ада мы.

Эта часть текста отсылает читателя к поэме «Реквием», в которой «мы» есть «я» и другие, что также символизирует переход из плана личного в план всеобщего. Однако в поэме есть фрагмент, написанный курсивом, в главе третьей «Девятьсот тринадцатого года»: «Там за островом, там, за садом / Разве мы не встретимся взглядом...», где местоимение «мы» употреблено в узком значении: только авторское «я» и только другой.

Любое отграничение личного и исторического невозможно. В. Н. Топоров пишет: «“Личное” и «историческое» в этом контексте оказываются двумя ипостасями, лучше – двумя состояниями чего-то единого, различающимися тем, что на одном полюсе – история, переживаемая лично и личностно, на другом – такая «историзированная» личность, через которую проходят все флюиды истории; мало того, личность, Я, которое, как магнит, притягивает к себе все историческое, впитывает его, им страдает и им строится и растет» [4, с. 337].

С другой стороны, автор «растворяется», чтобы сохранить черты своей индивидуальности. Авторское «я» сохраняет неповторимые мгновения и для этого вступает в мир ушедших, в мир теней. Оно погружается в «пространство мертвых» и оставляет все в своей памяти и слове. В этом проявляется динамизм, движение автора: он одновременно деиндивидуализируется (становится голосом хора) и индивидуализируется, то есть вспоминает, описывает картины, вещи, портреты. Таким образом, авторское «я» является «структурообразующим принципом», узлом, от которого идут импульсы в противоположные стороны: от хора к предельной персонализации и наоборот.

Еще одной формой авторского присутствия в тексте является местоимение «ты». Поэма, особенно ее первая часть, построена на постоянном обращении к другому лицу. «Ты ли, Путаница-Психея», «Ты... ровесник Мамврийского дуба», «Ты – голубка, солнце, сестра», «Ты, вошедший сюда без маски», «Ты, – наш лебедь непостижимый», «Ты крамольный, опальный, милый...» и т. п. После местоимения «ты» обычно идет скупая авторская характеристика, и можно лишь догадываться, кто стоит за «ты». В поэме «ты» имеет разветвленную семантическую структуру: за «ты» одновременно стоит или конкретное лицо или, как чаще всего в поэме и происходит, множество лиц, или обобщенный образ, как, например, тень «без лица и названья».

В книге Б. Каца и Р. Тищенко «Анна Ахматова и музыка» отмечается: «<...> ни один из персонажей «Поэмы» (кроме автора, устойчиво обозначаемого личным местоимением первого лица) не имеет не только собственного имени, но и закрепленного за ним в стихах названия» [2, с. 274].

С помощью такого обращения, как местоименная форма, к персонажам автор входит в одно пространство с ними, которое не носит «личного» характера как, например, в «Евгении Онегине» Пушкина, но придает тексту торжественность и риторичность. Довольно часто в поэме в одной строке сталкивается авторское «я» и геройное «ты/вы»: «С тобой, ко мне не пришедшим», «Но меня не забыли вы», «Вас я вздумала», «Не тебя, а себя казню», «Ты – один из моих двойников», «Ты спроси у

моих современниц» и т. п. Таким образом, сюжет поэмы движется от «я» к «ты», что говорит о присутствии в одном мире и автора, и персонажей, которые в то же время представляют собой самостоятельные, отъединённые миры.

Б. Эйхенбаум, исследуя раннюю лирику Ахматовой, утверждает, что «эти постоянные обращения ко второму лицу делают присутствие рядом с героиней других лиц, связанных с нею теми или другими отношениями, очень ощутимым - является ощущение сюжета, хотя и не проясненного до фабулы. В центре стоит образ самой героини, который дан резкими чертами, возбуждающими определенное зрительное впечатление»[6, с. 143-144]. При всём этом в поэме есть место, где к автору сама поэма обращается на «ты»:

А твоей двусмысленной славе,
Двадцать лет лежавшей в канаве,
Я еще не так послужу....

Ахматова прямо обнажает свой прием перед читателями: она пишет поэму о поэме, поэма становится одним из ее персонажей. Насыщенность текста местоимениями, наречиями места даёт ощущение близости и непосредственного присутствия автора, а между тем всё призрачно, всё тает в тумане, в тенях, и возникает уникальный рельеф поэмы.

Благодаря местоименным формам многочисленные персонажи «Поэмы без героя» как бы затеняются, затушёвываются, на первый же план выходит игра соотношений между персонажами и автором. Герои отражаются в авторе, а автор, в свою очередь, в комментаторе, редакторе, в самой поэме, при этом автор приподнимает занавес неопределенности над поэмой, когда сближается с героями настолько, что кажется – попеременно надевает маску каждого них. В других случаях, напротив, автор отдаляется от своих персонажей (среди которых и олицетворенная поэма), позволяя им остаться прикреонными или развернуться самостоятельно, как бы без авторской помощи.

Особое внимание в поэме обращает на себя еще одна форма авторского лица – притяжательное местоимение «мой». Любопытно, что частотность его употребления в тексте от начала к

концу возрастает. Трижды в начале каждой главы (сильные позиции!) это местоимение приобретает особый смысл: «Моих друзей и сограждан, погибших в Ленинграде во время осады» («Вместо предисловия»); далее – в «Решке» – «Мой редактор был недоволен»; в «Эпилоге» – «*Моему городу*». Отчасти можно считать, что это местоимение, смысл которого есть принадлежность к «я», задает основную тему следующего за ним текста.

«Моих друзей и сограждан» – главные действующие лица эвентуального сюжета первой части «Девятьсот тринадцатый год», где слышны отголоски будущего, а именно блокадного Ленинграда:

Вспыхнул свет, завывли сирены
И как купол вспух потолок...

Но в этой же части есть еще одно местоимение «мой»: «Я даже не ждала ее в тот холодный и темный день моей последней ленинградской зимы». Оно незаметно подготавливает несбывшийся сюжет – авторского не-возвращения в свой город и перекликается с посвящением к «Эпилогу» – *Моему городу*.

Более того, значимым оказывается употребление этого местоимения в словах драгунского корнета, обращенных к Коломбине в главе первой и четвертой: «Но ты будешь м о е й вдовою». В этом случае мы имеем дело с осуществившимся сюжетом: автор передает слово персонажу, которому затем суждено погибнуть. Само же сочетание «моей вдовою» несколько абсурдно (чтобы сказать так, говорящий должен представить себя мертвым), отчего в тексте создается впечатление, что сюжет опережает события.

В других случаях, как кажется, притяжательное местоимение семантически становится шире. Одновременно со значением принадлежности к «я» оно наполняется смыслом местоимения «наш» (единство и общность).

Первая строка второй части «Решка» – «Мой редактор был недоволен» – на ассоциативном уровне уводит нас к «Евгению Онегину», начинающемуся с местоимения «Мой дядя самых честных правил...». Однако в отличие от романа Пушкина, в котором притяжательное местоимение более частотно (мой

Евгений, моя Татьяна, друзья мои, мой читатель, мой роман и т. д.), Ахматова не употребляет «мой» по отношению к поэме в стихотворном тексте. Это может быть связано с тем, что поэма не принадлежит автору, наоборот: автор принадлежит ей. Т. В. Цивьян статью «О метапоэтическом в “Поэме без героя”» начала с формулы: «Ахматова говорит о поэме – Поэма говорит о себе самой – Ахматова говорит о себе самой» [5, с. 611]. Исследовательница указывает на некоторую свободу текста от автора, предполагая, что поэма имманентно существовала до своего создания. Однако в «Решке» есть строки «И со мною моя «Седьмая» / Полумертвая и немая», имеющие сноску: «Седьмая ленинградская элегия автора» (примечание переводчика). Вероятно, именно это место, отсылающее к названию «Седьмой» симфонии Шостаковича, упомянутой в «Эпилоге» поэмы, указывает на то, что поэма может в одно и то же время быть «моей» и чужой («симфонией», «элегией»), т.е. принадлежать автору, но и другим творцам.

«Моему городу» – так звучит посвящение к «Эпилогу», главным действующим лицом которого является Петербург. Блокадный Ленинград относится не только к «я», но и к «мы», «нам», за счет чего происходит усиление обобщённого смысла последней части поэмы.

Разумеется, не только личные и притяжательные местоимения могут выражать лирическое движение поэмы. Поэтику этого текста можно узнать и по характерным для Ахматовой местоименно-соотнесительным конструкциям с отрицаниями или без них: «та, ЕГО миновавшая чаша», «того, кто дарован тайной» «с той, какою была когда-то» и т. п.

В итоге можно сказать, что лирический текст, с одной стороны, есть нечто личное, персональное, с другой стороны, предельно обобщённое, абсолютное. Рассматривая роль местоимений в поэме как определяющих структурных точек, мы говорим не только об отдельных компонентах текста, но и о едином поэтическом мире поэмы, о её структурно-композиционных принципах: личного и всеобщего, конкретного и универсального.

Литература

1. Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение. – М.: Астрель: АСТ, 2006. – 158 с.
2. Кац Б., Тименчик Р.Д. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. – Л.: 1989. – 336 с.
3. Лосев Л. Герой «Поэмы без героя» // Ахматовский сборник / Сост. С. Дедюлин и Г. Суперфин. – Париж, 1989. – С. 109-123.
4. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – Санкт-Петербург: «Искусство - СПб», 2003. – 616 с.
5. Цивьян Т.В. О метапоэтическом в «Поэме без героя» // Лотмановский сборник. №1. – М., 1995. – С. 611-618.
6. Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. – Л.О.: «Советский писатель», 1969. – 552 с.
7. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / изд. подг. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. – СПб.: Издательский дом «Мирь», 2009. – 1488 с.



ЛИТЕРАТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА



УДК 821.161.1.09

Т. А. Пахарева
(Киев)

Принцип подражания Христу в эстетической рефлексии акмеистов

Принцип «*imitatio Christi*», провозглашённый в трактате Фомы Кемпийского, являющемся для западных христиан, по оценке современного богослова, «после Библии... самым читаемым произведением классической религиозно-благочестивой литературы»¹, был широко известен и в русской культурной традиции, в том числе и в эпоху Серебряного века (помимо уже имевшихся многочисленных изданий на всех европейских языках, в 1898 г. появился также первый русский перевод этой книги, осуществленный К. Победоносцевым). Однако принцип подражания Христу на русской культурной почве воплотился отнюдь не в форме простого следования императивным моральным требованиям, заявленным в трактате Фомы Кемпийского, этот принцип был по-своему отрефлектирован философией и искусством рубежа веков и вписан в актуальную для эпохи проблематику.

¹ Богословие в культуре Средневековья. – К., 1992. – С. 228.

Прежде всего, актуализация принципа подражания Христу связана с персонологией Серебряного века, с теми многочисленными философскими, богословскими и эстетическими поисками «нового я», нового типа личности, в котором воплощена была бы идея «всеединства» и нового типа связи между человеком и Богом. Новая персонология Серебряного века ставит в новые контексты и заставляет по-новому осмыслить и личность Христа, тем более, что этой эпохе свойственно воспринимать христианство как «мистерию личности», по выражению Б. Пастернака, так определившего сущность перехода от античной цивилизации к христианству в «Докторе Живаго»: «Кончился Рим, власть количества, оружием вмененная обязанность жить всей поголовностью, всем населением. Вожди и народы отошли в прошлое. Личность, проповедь свободы пришли им на смену. Отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью, наполнила своим содержанием пространство вселенной»².

На этом фоне переосмысления категории личности, ее ценностного статуса в культуре и ее содержания смещаются и ракурсы осмысления личности Христа, божественного и человеческого начал в ней. Человеческое начало часто выдвигается на первый план в Сыне Божиим (неслучайно в этот период особенной популярностью пользуются книги, представляющие Христа как историческую личность – «Жизнь Иисуса Христа» Ф. В. Фаррара, «Жизнь Иисуса» Д. Ф. Штрауса и одноименная книга Э. Ренана; русские переводы этих сочинений появились в 1890-х – 1900-х гг.), так что в искусстве рубежа веков (на картинах Н. Ге, И. Крамского, В. Поленова, в скульптуре М. Антокольского «Христос перед судом») Христос часто предстает в человеческом облике «жертвующего собой проповедника» (Пастернак).

Эта человечность облика Христа усиливает возможность внутреннего отождествления с Ним, и постоянно воплощающийся в литературе Серебряного века жертвенный тип личности неизбежно возводится к Христу как архетипическому истоку

² Пастернак Б. Собр. соч.: В 5-ти т. – Т. 3. – М., 1990. с. 407

такой личности. С этим архетипом связана «харизматическая традиция» (Г. Фрейдин) русской поэзии Серебряного века, утверждающая миссию поэта как подвижническую и жертвенную, при этом проявленную не только в его произведениях, но и в опыте построения собственной биографии и создании религиозно окрашенного «личного мифа»³.

Разумеется, ассоциирование личности Христа с творческой личностью находилось в тесной связи с новым пониманием цели и смысла искусства, утверждением красоты как абсолютной ценности, заключающей в себе также начала других вечных ценностей – истины и добра, с той новой связью искусства и религии, о необходимости которой писал В. Соловьев еще на заре Серебряного века в «Трех речах в память Достоевского». Поэтому и «подражание Христу» распространилось как актуальная творчески-поведенческая модель. Как отмечает К. Г. Исупов, «множество писателей вне всяких специальных богословских запросов искали пути органической святости (праведности) на этой земле. На путь «подражания Христу» встали Л. Семенов, А. Добролюбов, М. Кузьмина-Караваева»⁴. Явление «литературного «евангелизма»» Серебряного века исследователь связывает с исторической спецификой эпохи, утверждая, что возрождение пути подражания Христу в культуре этого времени было «попыткой собрать человека на пути к Христовой Истине и вернуть ему имя – память о личном достоинстве перед лицом трагической эпохи. Поэтому на первом плане оказались жертвенные аспекты Голгофы, тема искупительной гибели и вся проблематика спасения в богооставленном мире»⁵.

³ На эту тему см.: Фрейдин Г. Сидя на саях: Осип Манделштам и харизматическая традиция русского модернизма // Вопросы литературы. – 1991. – № 1. – С. 9-31. Нам также приходилось уже высказываться на эту тему: Пахарева Т.А. Миф об акмеизме в творчестве Анны Ахматовой // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 4. – Симферополь. – 2006. – С. 3-9.

⁴ Исупов К.Г. Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. ИМЛИ РАН. – М., 2000. – С. 107.

⁵ Там же. – С. 111.

Принцип подражания Христу реализуется и в творчестве акмеистов, для которых естественность воплощения этого принципа в творческом бытии обеспечивалась, прежде всего, программной идеологической установкой акмеизма на возвращение к традиционным религиозным ценностям. Мысль о том, что в творчестве и даже в жизни акмеистов была реализована модель подражания Христу, уже звучала в некоторых мандельштамоведческих и ахматоведческих исследованиях⁶, так что сосредоточимся на тех аспектах проблемы, которые еще не были отмечены.

Прежде всего, акцентирование идеи подражания Христу связано, на наш взгляд, с одним из ключевых направленных принципов акмеизма – с принципом наследования, ориентации в творчестве на высокий образец, в котором реализуется традиционалистское начало акмеизма. Актуализируя средневековую концепцию творчества уже в предакмеистическом «Цехе поэтов», акмеисты возродили и в своей поэтической идеологии и мифологии, и в творческой практике идею ученичества и

⁶ На проявленность принципа подражания Христу не только в творчестве, но и в жизненном выборе А.Ахматовой указывает Л. Г. Кихней, анализируя такие ахматовские стихи, как «Предсказание», «Когда в тоске самоубийства...», «Высокомерьем дух твой помрачен...» и мотивы вины и искупления в них: «Как искупить коллективную вину? Во-первых, считает Ахматова, нужно взять на себя вину за общие грехи – по аналогии со Спасителем, взявшим на себя грехи человечества. Во-вторых, поэт должен разделить судьбу всех – как Господь стал просто Сыном человеческим, равным среди всех: родился в хлеву и умер на кресте. И в-третьих, поэт должен быть готов к личной жертве: и здесь речь идет уже о подражании Христу не в искусстве (как в мандельштамовской концепции), а в жизни и судьбе» (Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. – М., 2001. – С. 152). Главенство принципа подражания Христу по отношению к художественной системе О. Манделштама постулирует Н. А. Струве, полагая его высшей точкой творческого пути поэта, задающей логику и «драматургию» его поэзии и судьбы в их единстве. Прослеживая становление и укрепление христианского начала в творчестве Манделштама, исследователь отмечает особую значимость для поэта распятия («креста») и евхаристии, запечатленных в его стихах уже в 1910 г. «Эти два основные момента христианского откровения трижды соединяются в творчестве Манделштама: в 1910, в 1915 и в 1937 годах, что позволяет нам видеть в этих датах основные вехи духовного пути Манделштама.» (Струве Н.А. Осип Манделштам. – London, 1990. – С. 116).

модель «учитель-ученик» как одну из базовых моделей регенерации культуры.

Особенно последовательным в разработке как идеологического обоснования, так и художественной мифологии ученичества был Н. Гумилев. Собственное становление как поэта в период с 1905-го по 1910-й гг. он неразрывно связывает с опытом ученичества у символистов в целом и у Брюсова персонально. В тесном личном контакте с учителем совершаются первые подражательные шаги в поэзии, и в столь же тесном личном и на сей раз полном драматизма контакте с учителем происходит и переход в принципиально новое качество – самостоятельного «мэтра», вошедшего «в силу» и становящегося во главе собственной «школы». После похожего на внутреннюю катастрофу качественного скачка из «ученика» в «учителя», произошедшего с Гумилёвым на рубеже десятилетий, далее он выстраивает своё творческое поведение до конца жизни – до Второго Цеха поэтов и студии «Звучащая раковина» – в рамках роли «учителя». Не забывает он об учителях и в своём акмеистическом манифесте, скрупулезно перечисляя, кому из великих предшественников и чем именно обязаны акмеисты. Таким образом, архетипическая модель наставника, учителя ложится в основу гумилёвской концепции поэта, дополняя известную модель «смирного мастера».

И архетипический характер образу учителя у Гумилева придаёт его явная ориентированность на образ Христа в ипостаси учителя. Эта соотнесённость фигуры учителя с Христом в творческом сознании Гумилева раскрывается в тех образах духовных учителей, которые созданы в его поэзии и драматургии. Образ Христа именно в ипостаси наставника, ведущего за собой учеников, возникает уже в стихотворении Гумилёва «Христос» 1910 г. Затем образ духовного учителя обретает в поэзии Гумилёва более обобщенные черты, синтезируя в себе не только христианское, но и буддийское (стихотворение «Вечное», 1911 г.), а затем кельтское («Канцона» («Как тихо стало в природе...») 1917 г.) начала. Однако полнее всего тип христоводобного учителя реализован в герое драмы

«Гондла». И здесь соотнесённость образа учителя с Христом конкретизируется: в Гондле, как и в Христе, подчеркивается соединение огромной духовной силы учителя с отверженностью в мире, живущем по звериным законам. Тем самым реализуется мысль об истине «не от мира сего», которую несет учитель-изгой.

Также и у Ахматовой в стихотворении «Кого когда-то называли люди...» Христос предстаёт именно таким учителем-изгоем, чьё божественное величие нераздельно-неслиянно с отверженностью в земной жизни: «Кого когда-то называли люди / Царем в насмешку, Богом в самом деле» (СС, т. 2(1), с. 114). Заметим, что фокусирование внимания на «оксюморонном» аспекте восприятия образа Христа как одновременно и изгоя, и Бога вполне соответствует «оксюморонности» художественного мировосприятия Ахматовой, ее тяготению к запечатлению в поэзии контрастных явлений и состояний как «моментов истины», что было замечено еще первыми исследователями ахматовского творчества. Поэтому образ «учителя-изгоя» органично вписан в поэтический мир Ахматовой, и лирическая героиня как ранней, так и поздней её поэзии, в соответствии с логикой подражания Христу, радостно принимает не «златокованный», а терновый венец; в самые страшные дни, когда «всё расхищено, предано, продано», испытывает состояние просветления; ведет своих читателей-адептов по мученическому пути и видит угрозу в земных «счастье и славе» («Молитесь на ночь, чтобы вам / Вдруг не проснуться знаменитым» – это одна из последних, итоговых формулировок позиции, сформировавшейся еще в 1910-х гг.).

В поэтическом мире Мандельштама на образ Христа как «учителя-изгоя» ориентирован, прежде всего, герой цикла памяти Андрея Белого – «учитель-дурак», которому «суждена была чудная власть», шутовским знаком которой на земле становится если не терновый венец, то «юрота колпак».

Образ «учителя-изгоя» становится, таким образом, одной из магистральных акмеистических мифологем, генеалогия которой восходит к Христу.

«Учителями-изгоями» часто предстают у акмеистов поэты – не только Белый у Мандельштама, но в поэтическом мире Ахматовой также и Данте, чей культовый статус неотделим от статуса изгнанника, и Ин. Анненский (в стихотворении «Учитель» реализовано именно такое видение «учителя», который, проложив в поэзии все, по мнению Ахматовой, новые пути, сам «как тень прошел и тени не оставил»), и затем – в записях 1960-х гг. – её соратники по акмеизму Н. Гумилёв и О. Мандельштам, «породившие» после своей жертвенной гибели «полчища учеников» среди молодых поэтов 1960-х гг.

Таким образом, ориентированный на Христа образ учителя-изгоя коррелирует в поэтической мифологии акмеистов с образом истинного поэта, который тоже, являясь носителем *иной* истины, всегда оказывается «проклятым» в мире филистеров.

В этом русле параллель «поэт/Христос» как концептуально значимую, программную выстраивает Анна Ахматова в стихотворении «Нам свежесть слов и чувства простоту...» 1915 г.: «Иди один и исцеляй слепых, / Чтобы узнать в тяжелый час сомненья / Учеников злорадное глумленье / И равнодушие толпы» (СС, т. 1, с. 237). Еще более акцентированно эта идея реализована в ахматовской концепции акмеизма как течения, в котором установка на автомаргинализацию и маргинальный статус в литературе 1910-х гг. сочетались с гипервлиятельностью по отношению к последующим поколениям поэтов⁷.

«Христологическая» ипостась в современном лирическом поэте предельно близка также Мандельштаму, и мотив жертвенности в своей поэзии он выстраивает в сознательной соотнесённости с евангельским образцом. Именно в связи с мандельштамовской творческой и личной судьбой Г. Фрейдин обращается к феномену «харизматической биографии поэта», моделирующейся с явной ориентацией на евангельский образец. В частности, христологической парадигмой обусловлен такой аспект «харизматической биографии», как парадоксальность

⁷ Подробнее об этом см.: Пахарева Т. А. Миф об акмеизме в творчестве Анны Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 4. – Симферополь, 2006. – С. 3–9.

соединения маргинального социального статуса поэта с высокой духовно-культурной авторитетностью его слова и его личности среди читателей и почитателей. В итоге происходит «возникновение вокруг поэта как бы силового харизматического поля, которое связывает его с поклонниками тесными, чуть ли не религиозными узами»⁸.

Добровольность выхода на жертвенный подвиг в этом образце предполагает также сознание своей слабости, отсутствие героической позы. В Евангелии эта апология «дегероизированного подвига», конечно, выражена в эпизоде моления о чаше. И как в поэзии Мандельштама, так и в общеакмеистической мифологии этот эпизод становится одним из основополагающих в выстраивании акмеистической версии «подражания Христу». Моление о чаше открывает великую ценность смирения и великую ценность жертвы, приносимой не в горделивом сознании своего героизма, а как бы помимо собственной воли, в самой что ни на есть человеческой слабости и страхе смерти. Именно эта человечность Христова подвига, отсутствие в нем возвышенной позы внутренне близки пафосу поздней поэзии Мандельштама и Ахматовой.

Наиболее очевидное «моление о чаше» в поэзии Мандельштама – это стихотворение «Куда как страшно нам с тобой...», финальная строка которого – «Да, видно, нельзя никак» – собственно, и представляет собой формулу «дегероизированного подвига». Об отсутствии героизма и о вынужденности к жертве в жизненной позиции Мандельштама пишет Н. Я. Мандельштам: «К мученичеству у О. М. не было никакого влечения, но за право на жизнь приходилось платить слишком большой ценой»⁹. Она же, объясняя мотивы написания «Оды», называет эту предсмертную попытку Мандельштама спастись «молением о чаше»: «Чтобы понять до конца моление о чаше, надо знать, до чего невыносимо медленное и постепенное приближение гибели. Ждать «свинцовой горошины» гораздо

⁸ Фрейдин Г. Сидя на санях: Осип Мандельштам и харизматическая традиция русского модернизма // Вопросы литературы. – 1991. – № 1. – С. 29.

⁹ Мандельштам Н. Я. Воспоминания. Книга первая. – Париж, 1982. – С. 134.

труднее, чем упасть скошенным на землю»¹⁰. Таким же «молением о чаше» называет Н. Я. Ахматовские стихи из «Славы миру»: «...двойное бытие – абсолютный факт нашей эпохи, и никто его не избежал. Только другие сочиняли эти оды в своих квартирах и дачах и получали за них награды. Только О. М. сделал это с веревкой на шее... Ахматова – когда веревку стягивали на шее у её сына»¹¹. О подражании Христу как поведенческом образце для Мандельштама в последний период его жизни говорит Н. А. Струве: «...в 1937 году он доводит свое христианство до подлинного подражания Христу, подготавливаясь к мученической кончине»¹². И в этот период отголосками моления о чаше звучат и строки «Стихов о неизвестном солдате»: «Я ль без выбора пью это варево», – и мольба: «Если я не вчерашний, не зряшний, – / Ты, который стоишь надо мной, / Если ты виночерпий и чашник – / Дай мне силу без пены пустой / Выпить здравье кружащейся башни – / Рукопашной лазури шальной».

В ценностном пространстве ахматовской поэзии евангельский эпизод моления о чаше как проявитель человеческой природы Христа, его человеческой слабости – это, прежде всего, предостережение от гордыни. О том, что именно так понимала этот сюжет Ахматова, свидетельствует, например, ее напоминание об этой «слабости» Христа в разговоре с Э. Герштейн после ареста Л. Н. Гумилёва в 1938 г.: «Мне иногда казалось, что она недостаточно энергично хлопчет о Лёве. Я предлагала ей решиться на какой-нибудь крайний поступок, вроде обращения к властям с дерзким и требовательным заявлением. Анна Андреевна возразила: «Ну тогда меня немедленно арестуют». «Ну что ж, и арестуют», – храбро провозгласила я. «Но ведь и Христос молился в Гефсиманском саду – “да минет меня чаша сия”», – строго ответила Анна Андреевна. Мне стало стыдно»¹³. В этой реплике Ахматовой важен и факт апелляции

¹⁰ Там же. – С. 220.

¹¹ Там же. – С. 220.

¹² Струве Н. А. Осип Мандельштам. – London, 1990. – С.117.

¹³ Герштейн Э.Г. Мемуары. – СПб., 1998. – С. 264.

к евангельскому примеру как к поведенческому образцу, и сама сущность этого примера. Моление о чаше, являясь воплощением дегероизированного подвига, с максимальной точностью и полнотой передаёт идею смирения как одной из высших ценностей, постоянно присутствовавших в ахматовском художественном мире как определяющие. И сюжет моления о чаше как инвариантный нередко воспроизводится в стихах Ахматовой, иллюстрируя именно идею смирения как осознания своей человеческой слабости перед лицом великих испытаний. Именно так раскрывается авторская позиция в стихотворении «Памяти 19 июля 1914 года» («Закрыв лицо, я умоляла Бога / До первой битвы умертвить меня»), «Лондонцам» («Только не эту, не эту, не эту! / Эту уже мы не в силах читать!»), отчасти в «Реквиеме» (стихотворение «К смерти») и др.

Наконец, в творчестве Гумилёва также встречается образ чаши в соотнесённости с мотивом смирения и с образом христоподобного «учителя-изгоя»: «Гондла» открывается строкой, в которой упомянута чаша-кубок («Выпит досуха кубок венчальный»); с эпизодом утоления жажды волками связан и момент «страстей» Гондлы, когда он, предельно униженный, прислуживает волкам, наливая брагу в их кубки; наконец, уже выходя к своей жертвенной гибели, Гондла произносит: «Я вином благодати / Опьянился и к смерти готов», и образ чаши здесь, таким образом, тоже имплицитно присутствует.

На наш взгляд, именно через сюжет моления о чаше, проявивший человеческую природу Христа, позволивший простым людям узнать в нем такого же, как все, подверженного слабости и страху человека, пролегалась связь между христианской основой этики акмеистов и их специфическим историзмом, пониманием взаимоотношений человека с его эпохой в свете «общей судьбы», разделения общей участи в эпоху испытаний – от «лёгкого» подвига, который «способен делать каждый» (Ахматова), до гибели «с гурьбой и гуртом» (Мандельштам).

Таким образом, общий принцип подражания Христу, столь распространённый в житиетворческой практике и художественной мифологии субъекта в литературе рубежа веков, обладает

в своем акмеистическом варианте ярко выраженными особенностями, так что в реализации этого принципа могут быть прослежены дополнительные линии водораздела акмеизма с современными ему течениями, в том числе, с породившим его символизмом.

УДК 821.161

А. В. Вовна
(Москва)

Герой как функция пространства в романе А. Белого «Петербург»

Поскольку роман «Петербург» – это роман мифологического типа, постольку описываемое пространство оказывается теснейшим образом связано с уровнем персонажного воплощения. Человек становится функцией пространства, он неотделим от него, он принимает на себя его черты. Здесь, по видимому, должна идти речь о древнейшем принципе антропоморфизации пространства, который всегда был характерен для мифологического мышления. Так, В. Н. Топоров утверждает, что «существуют разные точки зрения по вопросу о том, что в соотношении мира (пространства) и Первочеловека (тела) является моделирующим, а что моделируемым (Первочеловек – модель Вселенная или последняя – модель человека), первичен ли антропоморфичный код, с помощью которого описывается Вселенная, или космологический код, которым можно описать тело человека, – в настоящее время, кажется, можно с достаточной уверенностью говорить о том, что роль источника должна быть отдана человеку и его телу. Именно по этой модели мифопоэтическое сознание первоначально строило описание Вселенной»¹.

¹ Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 243..

Устойчивый для мифологии мотив антропоморфизации мира становится смысловой универсалией петербургского мифа А. Белого, которая в свою очередь оказывается тексто-проявляющей основой романа. Раздвоенность петербургского пространства обуславливает двойственность и героев произведения. Говоря иначе, петербургское пространство как бы «генерирует» героев, которые становятся не реалистическими типами, но оказываются всего лишь «функциональными знаками» города.

Такая взаимосвязь между городом и его героями диктуется тем самым восточным «холономным» принципом отражения микрокосма в макрокосме, который Белый считал одним из важнейших для своего собственного творчества². Таким образом, существенная трансформация петербургского мифа в романе А. Белого заключается в том, что Петербург становится не символизируемым пространством (как это было у классиков петербургской мифологии), но еще и *символизирующим пространством*, которое как бы создает героя по своему образу и подобию.

С этой точки зрения отношения между героями и пространством в петербургском мифе А. Белого оказываются амбивалентными. С одной стороны, город «обуславливает» персонажей романа, что, в сущности, есть реалистическая трактовка отношения между героями и пространством. С другой стороны, герой с помощью «мозговой игры» создает свое «мысленное» пространство, что уже есть модернистская трактовка петербургского мифа. Такие отношения обуславливаются тем, что в петербургском мифе А. Белого герои оказываются внутренне изоморфными, структурно подобными тому пространству, в рамках которого они функционируют.

О структурной изоморфности Петербурга и его героев свидетельствует, например, смешение внешнего и внутреннего пространства в романе. Так, один из частотных мотивов романа –

² Особый интерес здесь представляют рисунки А. Белого чаши Святого Грааля, где отображается целостность микро- и макрокосма (Глухова Е. В. Неопубликованные рисунки Андрея Белого к «Глоссолатии»: Чаша Св. Грааля: [электронный документ]. – Режим доступа: <http://kogni.narod.ru/graal.pdf>).

это мотив разрушения границ человеческой телесности под воздействием чуждого внешнего пространства города. Ср.: «Петербургская улица осенью пронизывает весь организм: леденит костный мозг и щекочет дрогнувший позвоночник; но как скоро с нее попадешь ты в теплое помещение, петербургская улица в жилах течет лихорадкой»³.

Ср. также: «Этим-то и соединился он с ними; а Липпанченко был лишь образом, намекавшим на это; э т о он совершил; с этим вошла в него сила; перебегая от органа к органу и ища в теле душу, сила эта понемногу овладела им всем (стал он пьяницей, сладострастие зашалило и т. д.). И пока это делалось с ним, он и думал, что они его ищут; а они были – в нем. И пока он так думал, из него перли ревы, подобные ревам автомобильных гудков: – «Наши пространства не ваши; всё течет там в обратном порядке... И просто Иванов там – японец какой-то, ибо фамилия эта, прочитанная в обратном порядке – японская: Вонави»» (с. 367).

Пространство Петербурга проникает во внутреннее пространство дома, что также является одним из вариантов смешения внутреннего и внешнего. Так, например, в комнате Аполлона Аполлоновича ориентируются по сторонам света (что не свойственно внутренним закрытым пространствам). Ср.: «Уложивши очки свои, Аполлон Аполлонович отмечал у себя на реестре мелким, бисерным почерком: очки, полка – бе и СВ, то есть северо-восток; копию же с реестра получил камердинер, который и вытвердил направления принадлежностей драгоценного туалета; направления эти порою во время бессонницы безошибочно он скандировал наизусть» (с. 12).

Подобное смешение двух типов пространств характерно для петербургского мифа, где инвариантным мотивом становится проникновение внешнего пространства во внутреннее, что, в конечном счете, разрушает внутреннее пространство и приводит к появлению комплекса апокалипсических мотивов. Ср., например, целую парадигму мотивов петербургского мифа,

³ Белый А. Петербург. М.: Республика, 1994. С. 31 (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы).

базирующуюся на подобном пространственном смешении: «проходные» комнаты в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского, наводнение, которое разрушает домик Параша в «Медном всаднике» А. С. Пушкина, мотив столкновения личного и надличностного начала, персонифицирующегося в образе Петра и т. д.

В романе Белого этот базовый мотив петербургского мифа также появляется достаточно часто. Так, Аполлон Аполлонович сам реорганизует внутреннее пространство своего дома по законам «прямолинейного» Петербурга, город как бы врывается в частную жизнь, подчиняет её своим закономерностям. Ср.: «Аполлон Аполлонович только раз вошел в мелочи жизни: он однажды проделал ревизию своему инвентарю; инвентарь был зарегистрирован в порядке и установлена номенклатура всех полок и полочек; появились полочки под литерами: а, бе, це; а четыре стороны полочек приняли обозначение четырех сторон света» (с. 13).

Здесь следует отметить, что наряду с художественным смыслом такого рода детали имели ещё и биографическую подоплеку. Ср., например, фрагмент из книги А. Белого «На рубеже двух столетий»: «не Аполлон Аполлонович дошел до мысли обозначить полочки и ящики комодов направлениями земного шара: север, юг, восток, запад, а отец, уезжавший в Одессу, Казань, Киев председательствовать, устанавливая градацию: сундук «А», сундук «Б», сундук «С»; отделение – 1, 2, 3, 4, каждое имело направления; и, укладывая очки, он записывал у себя в реестрике: сундук А, III, СВ; «СВ» – северо-восток»⁴.

Подобная экстетизация («овнешвление») внутреннего пространства в петербургском мифе А. Белого неоднократно подчеркивается в романе. В связи с этим появляется еще один частный мотив, характерный для петербургского мифа А. Белого – мотив холода, который присущ пустым петербургским пространствам (в противовес, например, Петербургу Достоевского, у которого город предстает как пыльный, душный и жаркий).

⁴ Белый А. На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989. С. 91

Ср. о гостинной: «Холодно было великолепье гостинной от полного отсутствия ковриков: блистали паркетные; если бы солнце на миг осветило их, то глаза бы невольно зажмурились. Холодно было гостеприимство гостинной. Но сенатором Аблеуховым оно возводилось в принцип. Оно запечатлевалось: в хозяине, в статуях, в слугах, даже в тигровом темном бульдоге, проживающем где-то близ кухни; в этом доме конфузились все, уступая место паркету, картинам и статуям, улыбаясь, конфузясь и глотая слова: угождали и кланялись, и кидались друг к другу – на гулких этих паркетках; и ломали *холодные* пальцы в порыве бесплодных угодливостей» (с. 15-16).

Ср. о Петербурге: «там, оттуда вставал Петербург в волне облаков; и парили там здания; там над зданиями, казалось, парил кто-то злобный и темный, чье дыхание крепко обковывало *льдом* гранитов и камней некогда зеленые и кудрявые острова; кто-то темный, грозный, *холодный* оттуда, из воющего хаоса, уставился каменным взглядом, бил в сумасшедшем парении нетопыринными крыльями» (с. 24).

Структурное подобие героев и Петербурга приводит к появлению в романе мотива двойничества, который также обусловлен обращением Белого к символическому типу обобщения: конфликт, сюжетные ситуации, каждый образ оказываются не равными себе, но приобретают символический смысл. Мотив двойничества» в сочетании с фантастической символикой образует целую систему лейтмотивов, из которых собственно и складывается символический сюжет романа⁵.

В определении понятия «двойничества» уже сложилась своя традиция отечественного и зарубежного литературоведения в работах Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского, М. Вайскопфа, Э. Фензеля, Дж. Гердмана и др. Так, исследователь Дж. Гердман писал: «Переживание раздвоения, отчуждения себя – это почти обязательные условия самосознания»⁶.

⁵ О мотиве двойничества в лирике А.Белого см.: Soboleva O. On the sound structure of *Vacchanalia* by A.Belyi // Slavonica, 2002. Vol. 8. P. 20-42

⁶ Herdman J. The double in nineteenth – century fiction // Basingatoba, L. Macmillan, 1990. P. 5

«Двойничество» в романе «Петербург» отличается особым многообразием, усложненностью и амбивалентностью. Персонажи романа постоянно подменяют друг друга: противопоставленные на основе одного признака, они непременно сближаются на основе другого. Каждый из героев имеет несколько «отраженный-двойников», в том числе и пародийных.

Л. С. Выготский, анализируя роман, писал: «все... даже самые зрительные образы – зыбко, неустойчиво, расплывчато, замывается туманом, колеблется, двоится, возникает и сейчас же вновь улечучивается». В конце статьи он замечает, что «новый роман А. Белого даёт художественное выражение (с уклоном от Достоевского к Гоголю) этому чувству, этому умонастроению: сквозь зыбкую ткань видимой действительности и нормального дневного сознания просвечивает иная действительность, где все становится «то, да не то» (говоря словами романа)...»⁷.

Сам мотив двоения героя также может восходить к некоторым произведениям Достоевского, в которых также развивается петербургская мифология. В частности, здесь можно вспомнить «петербургскую повесть» Ф. М. Достоевского «Двойник», а также роман «Преступление и наказание», где в качестве одного из ключевых мотивов функционирует мотив психологической раздвоенности главного героя.

Однако специфика петербургского мифа, созданного А. Белым, очевидна: герой оказывается зависимым от пространства, в соответствии с этим раздвоенное пространство Петербурга порождает раздвоенное сознание персонажей.

Мотив двоения петербургского пространства напрямую связан с классической семьей петербургского мифа – фантазмагоричностью и иллюзорностью города на Неве. Однако Белый этот традиционный для петербургского мифа мотив обновляет. Его пространство распадается как по горизонтали (отношения центра и периферии, имперского Петербурга и островов), так и по вертикали (мыслимое, кантовское идеальное пространство и пространство реального Петербурга).

⁷ Выготский Л. С. Литературные заметки: «Петербург». Роман Андрея Белого // Новый путь. 1916. № 47. С. 27-32.

Каждый из героев в романе оказывается своеобразной функцией петербургского пространства, в соответствии с этим каждый из персонажей становится внутренне амбивалентным, не равным самому себе. При этом мотив раздвоенности характеризует как жителей островов, так и обитателей имперского Петербурга. Так, сенатор Аблеухов после встречи с незнакомцем оказывается в противоречии с собственным сердцем, которое вопреки разуму пророчит беду: «А уму непокорное сердце трепетало и билось; и от этого все кругом было: тем – да не тем...» (с. 28). Террорист Дудкин же в свою очередь становится жертвой провокации, засевавшей в нем самом. Ср.: «Провокация, стало быть, в нем сидела самом; а он от ее убежал: убежал – от себя. Он был своей собственной тенью» (с. 30).

Мотив раздвоения в романе можно толковать и с иной точки зрения – психопатологической. Здесь особенный интерес представляет образ Николая Аполлоновича, который в романе всё время предстаёт в своих разных ипостасях. Тем не менее, этот мотив был более отчетливо выражен в ранней редакции романа, где Николай Аполлонович предстаёт как две совершенно различные личности. Ср.: «было два Николая Аполлоновича: Николай Аполлонович барчонок и сенаторский сын, и был Николай Аполлонович радикальный ниспровергатель всех существующих ценностей, проповедник крайнего терроризма, автор яростных рефератов, теоретик восстания»⁸.

Это раздвоение вводит в текст романа обширный психоаналитический пласт, связанный с деструкцией собственной личности и «эго». Ср.: «Бело-золотой старичок приходился папашею; но прилива родственных чувств Николай Аполлонович в эту минуту не испытывал вовсе; он испытывал нечто совершенно обратное, может быть, то, что испытывал он у себя в кабинете; у себя в кабинете Николай Аполлонович совершал над собой террористические акты, – номер первый над номером вторым социалист над дворянчиком; и мертвец над влюбленным» (с. 129).

⁸ Цит. по: Пискунов В. М., Пискунова С. И. Комментарии // Белый А. Петербург. Собр. соч. М.: Республика, 1994. С. 451.

Характерно, что одна из его ипостасей («барская») была подобна отцу, поэтому он «проклял отца»: «Николай Аполлонович проклинал свое брненное существо и, поскольку он был образом и подобием отца, он проклял отца. Было ясно, что богоподобие его должно было отца ненавидеть» (с. 129). Это проклятье в контексте романа носит психоаналитический характер и при ближайшем рассмотрении оказывается связанным с Эдиповым комплексом, о чем свидетельствует не только ненависть Николая Аполлоновича к отцу, но и ощущение этим героем своей нерасторжимой с ними связи. Ср.: «но, быть может, брненное существо его все же любило отца? В этом Николай Аполлонович вряд ли себе признался. Любить?.. Я не знаю, подходит ли здесь это слово. Николай Аполлонович отца своего как бы чувственно знал, знал до мельчайших изгибов, до невнятных дрожаний невыразимейших чувств; более того: он был чувственно абсолютно равен отцу; более всего удивляло его то обстоятельство, что психически он не знал, где кончается он и где психически начинается в нем самом дух сенатора, носителя тех вон искристых бриллиантовых знаков, что сверкали на блещущих листьях расшитой груди. Во мгновение ока он не то что представил, а скорей пережил себя самого в этом пышном мундире; что бы он испытал, созерцая такого вот, как он, небритого разгильдяя в пестром бухарском халате; это ему показалось бы нарушением хорошего тона. Николай Аполлонович понял, что почувствовал бы брезгливость, что по-своему был бы прав родитель его, ощущая брезгливость, что брезгливость ту ощущает родитель вот сейчас – здесь» (с. 129).

Ср. также: «Вероятно, носитель бриллиантовых знаков вовсе не знал подлинного своего окончания, продолжаясь в психике сына. У обоих логика была окончательно развита в ущерб психике. Психика их представлялась им хаосом, из которого все-то лишь рождались одни сюрпризы; но когда оба соприкасались друг с другом психически, то являли собой подобие двух друг к другу повернутых мрачных отдушин в совершенную бездну; и от бездны к бездне пробежал неприятнейший сквознячок» (с. 131).

Именно этот психоаналитический мотив и оказывается семантической опорой развертывающегося символического

сюжета романа. Как ни парадоксально, но подобные психоаналитические комплексы можно обнаружить и в классическом петербургском тексте, если учесть, что восстание против отца в этической перспективе Фрейдом трактовалось как восстание против Бога, демиурга. Подобный бунт мы обнаруживаем в «Медном всаднике» А. С. Пушкина, когда «маленький человек» Евгений восстаёт против надличностной и почти божественной силы. Так мотив двойничества, традиционный для петербургской мифологии, теряет свои романтические характеристики и становится знаком психоаналитического пласта в романе.

Таким образом, художественное пространство романа «Петербург» оказывается «генератором» смысла: оно организует как романский сюжет, так и специфику героев. Думается, что такая тесная связь героя и пространства обуславливается самим жанром романа. «Петербург» – это роман-миф, и именно мифологическая подоплека произведения обуславливает нерасторжимую связь героя и мира.

УДК 801. 73

Ольга Рубинчик
(Санкт-Петербург)

«Сердце просит роз поблеклых...»: Розы у Иннокентия Анненского¹

В лирике Анненского роза упоминается довольно часто (13 раз), но уступает по количеству упоминаний сирени (18) и лилии (17).² Однако берусь утверждать, что значимость образа розы в творчестве Анненского в целом (включая трагедии, статьи и проч.) превосходит значимость всех иных цветов.

¹ При подготовке текста к печати я пользовалась советами Е. М. Табориской и Р. Д. Тименчика. Искренне благодарю их за помощь.

² Новикова У. В. Частотный словарь лексики лирики И. Ф. Анненского. Краснодар, 2006. Подчеркну, что приведенные цифры касаются только лирики.

Больше всего роз в «античном» слое творчества поэта: они есть в некоторых переведённых Анненским трагедиях Еврипида, но особенно много их в трагедиях самого Анненского на еврипидовские сюжеты. Причина понятна: античность, унаследовавшая этот цветок от стран Востока, сделала его частью своей мифологии и культуры. «... Наше время очень равнодушно к красоте, разлитой в произведениях природы, – писал В. П. Боткин в статье «Об употреблении розы у древних» (1891), – она сделалась для нас каким-то книжным чувством, каким-то идеальным вздором, о котором мы предоставляем говорить одним поэтам. <...> Нам теперь даже как-то трудно поверить, что было такое время, что был такой народ, для которого красота, разлитая в природе, была <...> самым серьезным и глубоким чувством, которое народ этот вносил во все свои религиозные понятия и представления».³ «Греки считали розу даром богов, – писал Н. Ф. Золотницкий, – и знаменитая поэтесса Сафо дала ей название царицы цветов. <...> По словам Анакреона, она родилась из белоснежной пены, покрывавшей тело Афродиты (Венеры), когда эта богиня любви во всей своей дивной красоте вышла после купанья из моря».⁴ У Анакреона:

Роза – радость Афродиты,

Роза – муз цветок любимый...

С розой связан ряд мифов, она воспета многими античными авторами. Розы – участницы радостных и печальных событий жизни греков. Золотницкий: «Венками из роз, перевитых миртами, украшалась у них невеста. Розами убиралась дверь, ведущая в ее дом, и лепестками же розы усыпалось брачное ее ложе. <...> Розами и венками из роз греки усыпали путь возвращавшегося с войны победителя и убирали его колесницу. <...> Розы греки носили на голове и на груди также в знак траура, как символ кратковременности нашей жизни, которая так же быстро увядает, как и душистая роза. <...> у них возникла даже пословица: “Если ты прошел мимо розы, то не ищи ее более”».

³ Боткин В. П. Об употреблении розы у древних // Сочинения Василия Петровича Боткина: В 3-х тт. СПб., 1891 – 1893. Т. II. С. 325.

⁴ Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. <СПб., 1913>. Часть 1: Царица из царяц – роза. С. 5.

С другой стороны, они убрали её памятники и урны с прахом покойников, так как приписывали ей чудесное свойство сохранять смертные останки от разрушения и думали, что запах её приятен душам умерших. Кроме того, в бутоне розы они видели символ бесконечности, выразившийся в её круглой, не имеющей ни начала, ни конца форме, и на этом основании на греческих надгробных памятниках можно было то и дело встретить изваяние плотно сомкнутого бутона розы.

Не менее выдающуюся роль играла роза и в религиозных обрядах греков. Венками из роз они украшали чело богов и венки же из роз клали у ног их. <...> Самые знаменитые в Греции храмы Венеры, находившиеся на островах Кирене и Родосе, были окружены роскошнейшими и обширнейшими садами роз».⁵

Вот некоторые розы Еврипида (пер. Анненского)⁶ :

Дивной Киприды прикосновение
Струи Кефиса златит,
Ласково следом по нивам летит
Роз дуновение,
Благоухая в волосах,
Цветы не вянут там свитые...
(«Медея»)

И невеста ожидает
Там тебя — и розы кущей
Оттенят там лик цветущий...
(«Киклоп»)

О Киприда, о царица
И обманов и убийства!
Это ты хотела смерти
Для данайцев и троян —
Вот судьбы моей начало!
<...>

⁵ Золотницкий, с. 6 – 8.

⁶ Трагедии Еврипида здесь и далее цитируются по изд.: Еврипид. Трагедии: В 2 тт. / Пер. И. Анненского; изд. подг. М. Л. Гаспаров, В. Н. Ярхо. М., 2007. (Литературные памятники)

И от луга, где, срывая
Со стеблей живые розы,
Наполняла я беспечно
Ими пеплос, чтоб богине
Посвятить их Меднозданной,
Неповинную Елену
По стезе Гермес эфирной
В этот грустный край уносит
Для раздора, для раздора
Меж Элладой и Приамом...
(«Елена»)

Розы в метафорическом значении:
Нет, не помог твой молящий взор:
Розы стыда нежную предали.
(«Ифигения в Авлиде»)

На то ли в чертоге своем
Весеннюю розу —
Меж эллинских дев
Когда-то сиявшая Леды
Злосчастная дочь
Носила меня и растила?
(«Ифигения в Тавриде»)

... Муж, конечно,
Отравленной украсив розой сад,
Ей восхищен бывает. Точно куклу
Иль алмаз фальшивый, он жену
Старается оправить подороже.
(«Ипполит»)

Как мы видим, роза у Еврипида (и всё, что исходит от Киприды), может быть и с положительным, и с отрицательным знаком. Так, пропитаны ядом розы золотого венца, подаренного Медеей новой невесте её мужа:

Но ризы божественным чарам
И розам венца золотого
Невесту лелеять недаром:

Ей ложе Аида готово,
И муки снедающим жаром
Охватит несчастную сеть,
Гореть она будет, гореть...

(«Медея»)

Розы есть в каждой из четырёх трагедий Анненского. Особенно много их в трагедии «Фамира-кифарэд»: там они упомянуты около десяти раз. Анненским был создан модернизированный, эстетизированный, интеллектуализированный и, если так можно выразиться, «ароматизированный» образ античности, насколько это было возможно при соблюдении античных сюжетов: меньше запаха крови, больше запаха роз, и это уже немножко другие розы. Как ясно сформулировал сам поэт в предисловии к трагедии «Меланиппа-философ», «Автор томится среди образчиков современных понятий о прекрасном, но он первый бы бежал не только от общества персонажей еврипидовской трагедии, но и от гостеприимного стола Архелая и его увенчанных розами собеседников с самим Еврипидом во главе». ⁷

При том что в трагедиях Анненского, как у Шекспира, «роза пахнет розой», смысловой ореол этого образа, по сравнению с розами Еврипида, усложняется. ⁸ Не случайно часто подчеркивается темная окраска розы:

⁷ Анненский И. Ф. Драматические произведения. М., 2000. С. 48. Все прозаические и стихотворные цитаты из трагедий Анненского приводятся по этому изданию.

⁸ Ср. высказывание А. Н. Веселовского: «Роза и лилия как-то затерялись среди экзотической флоры современной поэзии, но еще не увяли и по-прежнему служат тем же целям символизма, выразителями которого были в течение веков. Средство осталось, содержание символа стало другое, более отвлеченное, расчленяющее...» Роза цветет для нас полнее, чем для грека, она не только цветок любви и смерти, но и страдания и мистических откровений; обогатилась не только содержанием вековой мысли, но и всем тем, что про нее пели на ее дальнем пути с иранского востока» (статья «Из поэтики розы», 1898. Цит. по: Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939. С. 132 – 133). Анненский наверняка знал статью Веселовского, которого глубоко почитал. «... Не только читаю, но и штудирую все, что выходит из-под Вашего пера...», – писал он Веселовскому в письме от 22 / III 1905 г. (письмо опубликовано в изд.: Анненский И. Ф. Письма: В 2-х тт. / Сост. и коммент. А. И. Червякова. СПб., 2007. Т. 1. С. 391 – 392. Фрагмент в публ.: Лавров А. В. И. Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским // Русская литература. 1978. № 1).

...Ее фату, что обвивал венец
Из темных роз, повязку, что драконом
Эмалевым украшена, и пояс...
Послушай, он еще благоухает...

(«Меланиппа-философ»)

Большая черноволосая нимфа
(с пунцовыми розами и золотым гребнем в волосах)
<...>

И р и д а
...Чтобы ему свила из роз пурпурных
Пышнее я венки. Я нарвала
У Геры роз, в саду ее – душистей
Не знаю я и ярче...

(«Царь Иксион»)

Ф а м и р а
Темные розы осыпали куст,
Осыпали куст...
О, бред!
Появись, кифарэд!
Улыбнись, златоуст!
О, бред!

И в сердце желанье вложи ей,
Твоей беловойей...

<...>

Темные розы унес Дионис,
Унес Дионис...
О, бред!
(«Фамира-кифарэд»)

Думается, что темная окраска роз символизирует опасность, которую несет человеку любовь – страсть, внушенная богами (Афродитой, Эротом), и даже страсть самого бога к человеку (страсть Посейдона к Меланиппе, Нимфы к Фамире), и уж тем более страсть человека к богу, попытка благодаря любви сравняться с богами (любовь Иксиона к Гере; желание безлюбого Фамиры внушить страсть музе лирической поэзии Евтерпе, чтобы узнать тайну божественной музыки и победить музу в

состязании). Иногда темный цвет роз даётся в контрасте с белым: страсть оттеняется бесстрашьем или чистотой. Таков контраст «беловойей» музы и желания Фамиры:

Н и м ф а

Душа его смутилась. И трепещут
От непривычной бури струны.

Роз

Мечта его полна, он кличет, ищет...

Горячими губами белый стебель
Тех музыку таящих роз – двух роз...

Зачем ему Евтерпа? Я ошиблась.

Сирены он соперник этой. Он

Унизить бы хотел ее...

Унизить?

Но как, но как?

Целуя, может быть,

Ей белый стебель шеи?

Неоднократно подчеркнут контраст божественного белого и страстного темного (тоже не чуждого богам) в трагедии «Иксион»:

И цветы перед тобою

Мы гирляндами разложим,

Чтоб темней казались розы

От лилеи белоснежной...

<...>

И к с и о н (*Вынимает из венка розу и подносит ее к лицу.*)

<...> И грезятся мне черные, как ночь,

Две душевные волны, как будто запах

Божественных волос и силуэт

Прически вы запечатлели, розы.

На белое чело они упали

Так тяжело, те волны, но чела

Над синими и влажными глазами

Коснуться не посмели... и легли

На две других прозрачно-нежных розы...

.....

Не надо... Нет... не надо. Я цепей

Носил уже довольно... Этой страсти

Я не хочу, Эрот. <...>

На сцену выезжает блестящий кортеж Геры.

Сама богиня на белых лошадях, колесница ее украшена серебряными лилиями и золотыми гранатами (ее эмблемы).

<...>

Гера вся в белом.

На голове у нее стефана из лилий и роз.

Здесь пурпур роз из сада Геры усилен сочетанием с черными волосами богини, а контраст с этим мотивом страсти составляют беломраморное чело, прозрачно-нежные розы, белое одеяние, белые лошади, лилии.

Контраст красного и белого – красных и белых роз – не чужд самой античности. В мифах есть различные объяснения того, как белые розы превратились в красные (например: розы покраснели, когда их шипы изранили ноги Афродиты, бегущей в рощу Пифона, где лежал её погибший возлюбленный Адонис).⁹ Но такое сложное и напряженное противопоставление, как в трагедиях Анненского, думается, для произведений эпохи античности не характерно.

Розы в трагедиях Анненского имеют и более высокое, более абстрактное значение. Оно очевиднее всего выражено в «Меланиппе», где отчасти отражена философская система Анаксагора, но, как писал Анненский в предисловии к трагедии, «автор отнюдь не хотел делать центром своей трагедии младенческих попыток рационализма. Жизнь своей красотой, силой и умственной энергией безмерно превосходит всякую систему...»¹⁰.

М е л а н и п п а

Весь этот мир, и все, что в нем горит,

И гаснет, и растет, благоухает

И движется, и умирает, царь...

Все это вечно... Только вещи были

Вначале странно смешаны. И Хаос,

⁹ Эта и другие версии в изд.: Золотницкий, с. 5 – 6. См. также указ. статью Боткина.

¹⁰ Анненский И. Ф. Драматические произведения, с. 48.

Наш первый мир, исполнен был семян,
Мироначал неразвитых... А семя
Там каждое начатки всех вещей
Незримые таило: и железа
В нем был закал, и розы аромат,
И радуги цвета. Из этих зерен
Составились и небо, и земля.

Здесь роза или даже нечто еще более тонкое – розы
аромат – это один из первоэлементов мира, один из перво-
элементов той красоты, которая была для Анненского чем-то
вроде витавшей надо всем платоновской идеи.

О чем-то сходном идет речь в «Фамире», когда Нимфа
говорит о розах, таящих музыку. И в диалоге Нимфы с сыном,
когда он отказался от состязания с Евтерпой и счастлив:

Н и м ф а
О кифарэд! Скажи мне, в чем же это
Особенное счастье? И меня
Красивее ли муза?
Ф а м и р а
Не заметил.
Я на закат смотрел, как розы там
Небесный путь засыпали, а ноты
Со струн ее кифары на стезю
Вздыхались и дымилась...
<...> Иль это души были,
Не жившие еще? Иль формы их,
Слепив, разбил ваятель, чтоб потом
В отчаяньи зарезаться? Они,
Там розовый заняв и горний путь,
Созвездия сперва образовали,
Потом Змеей и Рыбой хоры их,
И Обручем, и Лирой тихо-тихо
Задвигались, и нежная звезда
За нежною звездой загоралась
Над каждым из мечтаний – и кружилась,
И таяла в эфире вместе с ним,
Не изменяя ритму.

Слушая игру Евтерпы, Фамира присутствовал как бы при
создании мира, познал музыку сфер. И розы заката были частью
этой музыки:

... а закат
Был только нежной гаммой?..

Здесь розы, сохраняя память о своем античном материаль-
ном происхождении, становятся лишь розовым цветом заката,
означающим горний путь, гаммой божественной небесной
музыки.

Хотелось бы обратить внимание на только что упомянутую
особенность образности поэта: качественное прилагательное
«розовый», часто встречающееся в его трагедиях и стихах и
обозначающее цвет, порой сохраняет свою связь с существи-
тельным, от которого оно произошло: розовое (не из роз
состоящее, а розовое по цвету) сохраняет связь с розой.¹¹ Ср.
в том же «Фамире»:

Пусть иссушило нам пламя розы,
Синие выпило солнце грозды –
Розовы будут с зарей стрекозы,
Синие в небе зажгутся звезды...

В «Царе Иксионе»:

И розовым стал мрамор, розы ж губ
И нежных щек у Геры побледнели.

Ср. в стихах Анненского¹²:

По бледно-розовым овалам,
Туманом утра облиты,
Свились букетом небывалым
Стального колера цветы.

(«Тоска»; здесь цветы – центифолии, дикие кустарниковые
розы.)

¹¹ Согласно словарю У. В. Новиковой, в лирике Анненского прилагательное «розовый» встречается очень часто – 25 раз. Не берусь сказать, в каком количестве случаев оно сохраняет свою связь с розой, а в каком является просто обозначением цвета.

¹² Стихи Анненского здесь и далее цитируются по изд.: Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990 / Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания А. В. Фёдорова (Библиотека поэта, Большая серия, 3-е изд.).

Я – слабый сын больного поколения
И не пойду искать альпийских роз,
<...>
Но милы мне на розовом стекле
Алмазные и плачущие горы,
Букеты роз увядших на столе...
(«Ego»)

Связь розового с розой есть, полагаю, и в ряде стихов, где открытое соположение этих слов отсутствует. Например:

Заглох и замер сад. На сердце всё мутней
От живости обид и горечи ошибок...
А ты что сберегла от голубых огней,
И золотистых кос, и розовых улыбок?..
(«Последние сирени»)

Здесь розовые улыбки – это те же розы губ (не случайно в строфе сравнивается жизнь сердца и жизнь сада). Казалось бы, простейшая метафора, идущая еще от античности. Но розовый цвет у Анненского почти всегда в какой-то степени отсылка к небесному, горнему началу жизни. И не только богини, но и смертные девы, у которых розовые ланиты и улыбки, розовые локти и розовые пальцы, напоминая о гомеровской «розовоперстой Эос», не совсем принадлежат земле. У Меланиппы, рассуждавшей о «мироначалах», среди которых был и «розы аромат», даже карие глаза – «с розоватым отблеском»; жизнь, идущая по земным законам, не для нее, в этой жизни ее лишают глаз и связывают: «Эола розе тесно... Тесно розе».

Розовый цвет (свет, иногда в соседстве с золотым) у Анненского часто связан с вечерней или утренней зарей. Например: «розовы будут с зарей стрекозы», «розовые пальцы зари»; «...показываются ореады. Они в золотистых и белых туниках и розовых или оранжевых напусках, напоминая горы на восходе и на закате»; «Сцена двадцатая, заревая. В глубине, на фоне розового сияния, показывается Гермес в ореоле божественной славы» («Фамира-кифарэд»); «розовое утро»; «Розовея, дымятся угли, Облака разбегаются, тая...» («Лаодамия»). В стихах это постоянный мотив. Ср. «бледно-розовые овалы» в «тумане утра»; стихотворение в прозе «Свет»: «В

дремлющем воздухе рассыпались целые снопы лучей. Цветя и сверкая, ярче блещет мягкая свежесть молодой зелени, и розовые жемчужины покатались по земле и по небу»; «За розовой раной тумана...» («Который?»).

...Что безвозвратно синева,
Его златившая, поблекла...
Что только зарево едва
Коробит розовые стекла.
(«Май»)

...И там за розовой чертою
Томим несбывшейся мечтою,
Всё медлит день пережитой.
(Вариант стихотворения «Тоска возврата»)

Можно продолжить приводить примеры, связывающие розовый цвет у Анненского с зарей. Но в данном случае важнее напомнить, что сквозь заревую розовый цвет (свет) брезжит образ небесных роз:

Золотя заката розы,
Клонит солнце лик усталый,
И глядятся туберозы
В позлащенные кристаллы.

Но не надо сердцу алых,—
Сердце просит роз поблеклых,
Гиацинтов небывалых,
Лилий, плачущих на стеклах.

Розы небесного пути, розовый горный путь – вот предел мысли Анненского о розе. Эта мысль, оттолкнувшись от античного образа царицы цветов, прошла сквозь средневековый мистический образ розы и вышла к декадентскому ее пониманию. Ср. строки другого филолога-классика начала XX в. – Вячеслава Иванова:

О, розы пены в пляске нежных Ор!
За пиром Муз в пустынной нашей келье –
Близ волн морских вечернее похмелье!
Далеких волн опаловый простор!..
И горних роз воскресшая победа!..

(«Носталгия»)

«Розы пены» здесь – отсылка к греческому мифу, а «горные розы» – к средневековой мистике. Иванов использует метафоры для зари, отражающейся в море.¹³

Решусь предположить, однако, что за образом розы у Анненского скрывается большее, чем в обычной декадентской практике, «обеспечение»: кроме скрещения названных литературных традиций, здесь есть еще одна традиция – царско-сельская. Кроме того, Анненский постоянно и напряженно следил за переменами, происходящими в жизни неба и в жизни сада, что видно по стихам и письмам поэта.

«... Среди прогулок по Царскосельским садам, куда лицеистов летом пускали на целые дни, живая фантазия Пушкина не раз рисовала себе сад и дворец, какими они были, по рассказам, раньше, при императрице Елизавете и при Екатерине II.

Та лужайка направо от мраморного мостика, куда лицеистов водили играть в мяч и лапту, и при нем еще носила название “розового поля”: в царствование Семирамиды севера там действительно были розы». ¹⁴ Эти слова Анненского из речи «Пушкин и Царское Село» (1899) показывают его поэтическую логику: для того, чтобы увидеть Царское в ретроспекции, нужно представить себе то обилие роз, которое было там в XVIII в. Розы всегда украшали царскую резиденцию, но во времена «Семирамиды севера» недалеко от Екатерининского дворца и Камероновой галереи было целое Розовое поле.

Имя Екатерины связано с розами не только благодаря Розовому полю, но и благодаря литературным ассоциациям. Екатерина – автор «Сказки о царевиче Хлоре» (1781), где разумный и безгрешный царевич ищет и, поднявшись по крутой и каменистой дороге, находит на вершине горы «розу без шипов, что не колется».¹⁵ Ему

¹³ Об этом: Обатнин Г. Еще раз о первом сонете из триптиха Вяч. Иванова «Розы» // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. М., 2005. С. 313.

¹⁴ Анненский И. Ф. Пушкин и Царское Село // Анненский И. Ф. Книги отражений / Изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Федоров. М., 1979. С. 312.

¹⁵ Анненскому могло быть знакомо издание: Сочинения императрицы Екатерины II. Произведения литературныя. Подъ редакціей Арс. И. Введенскаго. С.-Петербургъ, 1893. Цит. по: Екатерина II. Сочинения. М., 1990. С. 121.

помогают в пути персонажи Рассудок, Честность и Правда, а также веселая и любезная ханша Фелица – это имя стало одним из имен Екатерины в русской поэзии от Державина до Анненского. «... Сей цветок не что иное значит, как добродетель».¹⁶

В аллегории, созданной Екатериной II, сочетаются классицистическое, просвещенческое начало и зарождающееся романтическое (более поздняя параллель – мистический голубой цветок из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген»). Истоки романтического – в средневековой мистике розы. Истоки классицистического, доминирующего в тот период начала, – в античности, любовь к которой повсюду видна в царской резиденции: в копиях античных скульптур и скульптурах XVIII в. на античные сюжеты, в обелисках славы, в послебарочных архитектурных сооружениях (Камеронова галерея, Александровский дворец и др.). Думается, что царскосельская архитектурно-скульптурная «античность» придавала представлениям Анненского о греко-римском мире особую убедительность и наглядность.

Поэтическая традиция царскосельской розы начинается с «Прогулки в Сарском Селе» Державина¹⁷:

Коль красен взор природы
И памятников вид,
Они где зрятся в воды
И соловей сидит
Где вблизи и воспевает,
Зря розу иль зарю!

В строке «Зря розу иль зарю!» соседствуют и – с помощью аллитерации (з, р) – обнаруживают сходство два понятия, которые будут столь связаны между собой в поэтической системе Анненского.

В этом же тексте:

И ты, сидя при розе,
Так, дней весенних сын,

¹⁶ Там же, с. 126.

¹⁷ Произведения Державина здесь и далее цит. по изд.: Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 2002. (Новая Библиотека поэта, Большая серия).

Пой, Карамзин! – И в прозе
Глас слышан соловьи.

Державин говорит не о розах, а о розе – знаке всех роз Царского Села, а также, по-видимому – в обращении к Карамзину – о той розе добродетели, которую здесь насадила и обозначила в своей аллегории Екатерина II.

В оде Державина «Развалины», зачинающей традицию изображения Царского Села как «Элизиума теней»¹⁸, упоминается и Розовое поле: Киприда-Екатерина

Ходила по лугам, долинам,
По мягкой мураве близ вод,
По желтым среди роз тропинам.¹⁹

Розарий, как и все иные реалии екатерининского времени, еще продолжал существовать, но – за утратой владелицы («...здесь ее уж ныне нет») – в строфе оказалось уместно прошедшее время.

Хотя в правление Александра I Царское Село вновь расцветает, традиция видеть его золотой век в прошлом сохраняется. Ода пятнадцатилетнего Пушкина «Воспоминания в Царском Селе», возникшая среди анакреонтики и дружеских посланий и воспевающая победы русского оружия, тем не менее продолжила оду «Развалины»:

Не се ль Элизиум полнощный,
Прекрасный царкосельский сад,
<...>

Здесь каждый шаг в душе рождает
Воспоминанья прежних лет;
Воззрев вокруг себя, со вздохом росс вещает:
«Исчезло все, великой нет!»²⁰

По существу, это начало пушкинской линии в царкосельской поэзии.

¹⁸ Об этом писал еще Н. П. Анциферов. См.: Анциферов Н. П. Пригороды Ленинграда. Города Пушкин, Павловск, Петродворец. Л., 1946. С. 57.

¹⁹ О том, что речь здесь идет именно о Розовом поле, писал Я. К. Грот. См.: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1865. Т. 2. Стихотворения. Часть II. С. 97 (примеч. 6).

²⁰ Произведения Пушкина здесь и далее цит. по изд.: Пушкин А. С. Сочинения: В 3 тт. М., 1985.

Розы юного Пушкина²¹ тоже порой существуют в прошедшем времени:

Где наша роза,
Друзья мои?
Увяла роза,
Дитя зари...
(«Роза», 1915)

Я ей принес увядши розы
Веселых юношества дней...
(«Стансы (Из Вольтера)», 1817)

Уже с венком из роз душистых,
Меж кудрей вьющихся, златых,
Под сенью тополей ветвистых,
В кругу красавиц молодых,
Заздравным не стучишь фиалом,
Любовь и Вакха не поешь...
(«К Батюшкову», 1814)

Но если говорить о вкладе Пушкина именно в царкосельскую «розовую» традицию, то указать следует прежде всего строки:

Вы помните ль то розовое поле,
Друзья мои, где красною весной,
Оставя класс, резвились мы на воле
И тешились отважною борьбой?
(«Гавриилиада», ранняя редакция)

А также позднее, обращенное к лицеистам, стихотворение:
Была пора: наш праздник молодой
Сиял, шумел и розами венчался...²²
(1836)

²¹ О теме розы у Пушкина, а также о сопоставлении розы и лилии (что актуально и для Анненского) см., в частности: Алексеев М. П. Споры о стихотворении «Роза» // Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. Там дана и библиография вопроса.

²² Строки о розовом поле содержат воспоминание о конкретном участке Царкосельского сада, а розы, венчавшие молодой праздник, – метафора, содержащая аллюзию на лицейскую анакреонтику. Однако думается, что сквозь метафорические розы 1836 г., как и сквозь розы лицейских стихов, просвечивает царкосельская, украшенная розами, реальность.

В параллель стоит привести «Элегию» еще одного лицеиста – Дельвига, который, по словам Пушкина, был «духом грек» и «на снегах возрастил Феокритовы нежные розы»:

Когда, душа, просилась ты
Погибнуть иль любить,
Когда желанья и мечты
К тебе теснились жить,
Когда еще я не пил слез
Из чаши бытия, –
Зачем тогда, в венке из роз,
К теням не отбыл я!..

(ок. 1821 – 1822)²³

«Пора цветения Царского Села быстро отошла в былое, – писал Анциферов. – О нем полюбили писать наши поэты при “вечерних огнях” своей жизни. Розы, так красочно описанные Державиным, у Вяземского превратились в “снежные розы пушистых венков”». ²⁴ Для позднего Вяземского Царское Село населено призраками:

Твой Бенвенутто, о Россия,
Наш доморощенный мороз
Вплетает звезды ледяные
В венки пушистых белых роз.
<...>
И много призрачных видений
И фантастических картин...

(«Царкосельский сад зимою», 1861)

Вот вкратце «розовая» традиция царсосельской поэзии, как она определилась до Анненского. В поэтических значениях царсосельской розы по сравнению с общепринятой семантикой²⁵ нет новизны. Особенность её в том, что эта традиция образована

²³ Русская поэзия XIX века. Т. 1. М., 1974. (Библиотека Всемирной литературы. Серия вторая. Т. 105) С. 414.

²⁴ Анциферов, с. 57.

²⁵ Обширные сведения о розе в поэзии и библиография темы содержатся в кандидатской диссертации Е. А. Кругловой «Символика розы в русской и немецкой поэзии конца XVIII – начала XX веков: опыт сопоставления» (2003). См. также автореферат диссертации (М., 2003).

обозримой цепочкой имен и стихов царсосёлов-предшественников, дорогих для каждого последующего поэта, и что при всей ее литературности за ней стоят дорогие сердцу царсосёла реалии.

Слова Анненского в речи о Пушкине «... там действительно были розы» почти совпадают со строкой самого «царсосельского» из его стихотворений:

Там были розы, были розы,
Пускай в поток их унесло.
Там всё, что навсегда ушло...
(«Л. И. Микулич»)

И мы понимаем, что это прежде всего розы с Розового поля.

Розовое поле, на которое указывал Анненский, не было во времена Пушкина лишь названием. Барон М. Корф, воспитанник Лицея, вспоминал: «На Розовом поле, помнится, и мы ещё застали розы, да и теперь ещё растёт шиповник».²⁶ Более того, не было оно пустым названием и во времена самого Анненского, который любил гулять как раз в той части Екатерининского парка, где оно расположено. Вот как пишет о поле современник Анненского С. Н. Вильчковский в своем путеводителе по Царскому Селу, создававшемся в 1910 г.: «Направо [от Виттоловского канала] раскинулся широкий луг, идущий до виднеющейся вдали Подкапризовой дороги. Этот луг – знаменитое Розовое поле. Тут, сейчас у Рамповой дороги, в кустах шиповника, уцелели остатки фундамента круглой мраморной беседки, построенной в 1793 году. <...> Пол был выложен мраморными плитками; беседка обсажена розовыми кустами. <...> Прошли годы, и на этом поле, обсаженном при Екатерине куртинами²⁷ самых разнообразных роз, успевших одичать, вокруг гранитного фундамента античной красоты розовой беседки, появились группы резвящихся Царсосельских лицеистов...»²⁸ Вильчковский пишет об одичавших розах, ставших шиповником,

²⁶ Цит. со слов Грота, см. указ. изд., с. 97 (примеч. 6).

²⁷ То есть отдельными группами.

²⁸ Вильчковский С. Н. Царское Село. Репринтное воспроизведение издания 1911 года. СПб., 1992. С. 173.

который продолжал расти на поле и в начале XX в. Ср. строки Ахматовой, подхватившей царскосельскую «розовую» традицию:

Одичалые розы пурпурным шиповником стали,
А лицейские гимны все так же заздравно звучат.

(«Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли...», 1957)²⁹

Но, по-видимому, для Анненского эти одичавшие остатки былой роскоши недостойны упоминания ни в речи о Пушкине, ни в стихах. К тому же продолжение поэтической традиции требует оплакивания исчезнувшего былого.

Насколько стихотворение, адресованное Микулич, следует традиции, показывает сравнение с текстами-предшественниками, прежде всего – с одами Державина. Ода «Прогулка в Царском Селе» содержит в нескольких строках анафоры «там», «тут», «здесь»:

Там эха хохотанье;
Тут шепоты ручьев,
Здесь розы воздыханье!

В ней указывается на реалии настоящего. Ода же «Развалины», посвященная реалиям недавнего прошлого, вся построена на подобных анафорах:

...Тут был Эдем ее прелестный
Наполнен меж купин цветов,
Здесь тек под синий свод небесный
В купальню скрытый шум ручьев;
<...>
Здесь в разны игры забавлялась,
А тут прекрасных нимф с полком
Под вечер красный собиралась
В прогулку с легким посошком;
Ходила по лугам, долинам,
По мягкой мураве близ вод,
По желтым среди роз тропинам...

²⁹ Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. (Библиотека поэта, Большая серия) С. 254.

Правда, среди анафор оды «Развалины» нет указательного местоимения «там», на котором построено элегическое стихотворение Анненского (употреблено 8 раз)³⁰:

... Там на портретах строги лица,
И тонок там туман седой,
Великолепье небылицы
Там нежно веет резедой.
Там нимфа с таицкой водой...

Такую сквозную анафору можно объяснить прежде всего тем, что недавнее прошлое Державина отделено от Анненского расстоянием более чем в сто лет, за это время «здесь» превратилось в «там». Это прошлое далеко вдвойне: после него была пушкинская, самая драгоценная для Анненского, эпоха Царского Села. Но и она уже – «там»:

Там стала лебедем Фелица
И бронзой Пушкин молодой.

От державинских текстов следует перейти к текстам пушкинским. В уже упоминавшейся оде «Воспоминания в Царском Селе», где юный поэт открыто продолжает Державина, трижды повторяется «здесь» и четырежды – «там»:

Там в тихом озере плескаются наяды
Его ленивою волной;
А там в безмолвии огромные чертоги,
На своды опершись, несутся к облакам.
Не здесь ли мирны дни вели земные боги?
Не се ль Минервы росской храм?
<...>

³⁰ Ср.: «Сама по себе ситуация использования слова *там* для Анненского совершенно не является уникальной. В сборнике стихотворений, который вышел в Большой серии Библиотеки поэта, это слово встречается 68 раз (в 33 стихотворениях), причем 39 из них – в начале строки, а в одном из стихотворений *там* даже вынесено в заглавие <...> как правило, *там* у Анненского отнюдь не указывает на местоположение объекта или субъекта поэтического текста»; «...слово *там* вводит тему недостижимости далекого идеально-прекрасного мира» (Савельева Г. Т. Два мифа о Царском Селе. Анненский и Мандельштам // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. научных трудов. СПб., 1996. С. 144).

И там, где роскошь обитала
В сенистых рощах и садах,
Где мирт благоухал и липа трепетала,
Там ныне угли, пепел, прах.³¹

Эта аллюзия на Пушкина подмечена уже в работе Г. Т. Савельевой³², в которой подробно анализируется стихотворение Анненского «Л. И. Микулич».

Есть и другая причина для использования Анненским именно местоимения «там»: такая анафора является текстообразующей в хрестоматийном фрагменте «Руслана и Людмилы» – в «Посвящении»:

... Там чудеса: там леший бродит,
Русалка на ветвях сидит;
Там на неведомых дорожках
Следы невиданных зверей...
<...>
Там лес и дол видений полны...
<...>
Там русской дух... там Русью пахнет!
И там я был...

Следование этому пушкинскому тексту подтверждается также совпадением общего рисунка стиха, а объясняется комментарием самого Анненского из уже цитировавшейся речи: «Я склонен думать, что известные изображения волшебных садов и чертога во второй песне “Руслана и Людмилы” не остались без влияния картины Царскосельского сада и дворца: только, конечно, переработанные фантазией, на основании преданий о золотой роскоши XVIII в. Это тем более вероятно,

³¹ Линию Державина – Пушкина – Анненского продолжила Ахматова в «Царскосельской оде», в значительной степени построенной на анафорах «здесь», «тут», «там» и дающей очевидные отсылки к поэтам-предшественникам (ода, «кипарисный ларец» и др.): «Здесь не Темник, не Шуя – / Город парков и зал <...> Тут ходили по струнке, / Мчался рыжий рысак, / Тут еще до чутунки / Был знатнейший кабак. <...> Здесь не древние клады, / А дощатый забор <...> Молодая чертовка / Там гадают гостям. / Там солдатская шутка / Льет, желчь не тая...» В таком употреблении указующих местоимений в качестве анафор можно увидеть также своего рода царскосельскую «микротрадицию».

³² Савельева, с. 144.

что первые песни “поэмки” были написаны Пушкиным еще в Лицее». ³³ И так, «русский дух» «Руслана и Людмилы» и «волшебные сады и чертог» «поэмки» – всё это «великолепье небылицы» для Анненского в каком-то смысле Царское Село. ³⁴ И если у Пушкина «там» – это обозначение иного пространства и сказочного мира, то у Анненского – обозначение иного времени.

В сущности, именно местоимение «там» отдаляет образы стихотворения от времени Анненского, а не глаголы, часть из которых употреблена в прошедшем, часть – в настоящем; при этом ряд строк обходится вообще без глаголов и скорее принадлежит настоящему. Эта зыбкость времён показывает, что прошлое исчезло не совсем, его можно увидеть сквозь тонкий седой туман. Интонация оплакивания свойственна только строкам о розах:

Там были розы, были розы,
Пускай в поток их унесло.

Они *были*, это акцентировано, – но их бесповоротно нет. Как у Державина в предсмертных строках:

То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

(«Река времен в своем стремлении...»)

Розы унесла державинская «река времен», но утратившая свой угрожающий гул – звучание стихотворения Анненского совсем иное: это улыбка сквозь слёзы. Вероятно, эти унесенные розы должны напомнить и о строке лёгкого царскосельского стихотворения Пушкина:

И быстрый ручеек,
В струях неся цветок,
Невидимый для взора,
Лепечет у забора.

(«Городок»)

³³ Анненский И. Ф. Пушкин и Царское Село, с. 312.

³⁴ Пушкинское «Посвящение» написано под влиянием сказок Арины Родионовны и с царскосельскими воспоминаниями едва ли связано, но в контексте поэмы и оно могло прочитываться Анненским под знаком Царского Села.

Пушкин не называет цветок по имени, но его – благодаря ручейку – вполне можно включить в перечень царскосельских роз-предшественниц. Перечень открывается «розой без шипов» Фелицы, возможно, имеющей параллель в строках Анненского «Я – слабый сын больного поколения / И не пойду искать альпийских роз...», а заканчивается для него, по-видимому, призрачными розами Вяземского. И поскольку это отнюдь не только «увядши розы» и исчезнувшие цветы Розового поля, а и «розовость воспоминаний», и «цветы классической поэзии», на что указывает в своей статье Г. Т. Савельева³⁵, они, вопреки прямому отрицанию, одновременно продолжают существовать, но в ином измерении – Там:

Там все, что навсегда ушло...

В Царском Селе конца XIX – начала XX вв. были еще и реальные розы, которые росли в садах возле тех домов, где Анненский жил: в собственном директорском саду при гимназии, в большом саду лечебницы Эбермана, на территории которой Анненский снимал так называемую «дачу Эбермана», в маленьком садике при доме Панпушко. Цветы, обычно розы или лилии, – в соответствующий сезон, видимо, из своего сада, – всегда стояли на письменном столе в кабинете Иннокентия Федоровича.

О розах несколько раз говорится в письмах Анненского. В письме к А. В. Бородиной от 25/VI 1906 поэт пишет о небе и саде и о своей слиянности с красотой мира: «...Сейчас я из сада. Как хороши эти большие гофрированные листья среди бритой лужайки, и еще эти пятна вдаль, то оранжевые, то ярко-красные, то белые... <...> Зачем мне не дано доказать другим и себе, до какой степени слита моя душа с тем, что не она, но что вечно творится и ею, как одним из атомов мирового духа, непрестанно создающего очаровательно пестрый сон бытия? <...> Если бы вы знали, как иногда мне тяжел этот наплыв мыслей, настроений, желаний – эти минуты полного отождествления души с внешним миром, – минуты, которым нет выхода и которые безрадостно падают в небытие, как сегодня утром упали на черную клумбу побледневшие лепестки еще вчера алой,

³⁵ Савельева, с. 147.

еще вчера надменной розы. И странно, что они упали не от холодных стальных прутьев, которыми небо бичевало их на заре, – от этих ударов они только поседели... Я видел днем розу, уже полную тяжелых слез, но еще махровую и обещающую... Но едва я коснулся до ее ветки, как вместе со слезами посыпались и лепестки... Так и с моей невысказанной поэзией, с моими все еще золотыми снами – Альма Тадема не соберет их росистых лепестков на мраморе своего полотна – их завтра выметет эбермановский дворник...»³⁶ Характерно, что реальный цветок, за которым пристально наблюдал Анненский, здесь одновременно – метафора «невысказанной поэзии» и поэта, а также звено, связующее его с античностью. В свою очередь, между розой и античностью у автора письма возникает посредник из мира изобразительного искусства³⁷ – голландско-английский живописец Лоуренс Альма-Тадема (1836 – 1912), по словам Анненского, «удивительный артист кисти», «один из самых интересных художников второй половины 19-го века <...> не только благодаря профессиональному совершенству, но и как отличный знаток античного мира и древнего востока».³⁸

Внимание к творчеству Альма-Тадемы и ряда других мастеров искусства и литературы было одним из стимулов поездок Анненского в Европу, считают Р. Д. Тименчик и К. М. Черный.³⁹ Имя художника звучит в варианте первых строк «Мелодии для арфы»:

³⁶ Анненский И. Ф. Письма, т. 2, с. 18 – 19.

³⁷ Ср. посвященный Бородиной прозаический этюд о розе, который дал его публикаторам основание говорить о «характерной для Анненского теме отчуждения от природы»: «Когда я гляжу на розу, как она робко прильнула к зеленому листу <...> в сердце моем возникает потребность услышать музыку, услышать хотя бы один аккорд, один намек на мелодию...» (Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1981. Л., 1983. С. 144).

³⁸ Анненский И. Ф. Учено-комитетские рецензии 1901 – 1903 годов // Сост., подгот. текста, прил., примеч. и указатель А. И. Червякова. Иваново, 2000. – (Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования / Под ред. А. И. Червякова. Вып. II) С. 247 – 248.

³⁹ Тименчик Р. Д., Черный К. М. Анненский Иннокентий Федорович // Русские писатели. 1800 – 1917: Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 85.

Мечта моей тоскующей любви,
Соперница волшебных роз Тадема.⁴⁰

Эстетизированная античность на картинах Альма-Тадемы часто бывает украшена розами. Можно предположить, впрочем, без уверенности, что в приведенных строках стихотворения содержится аллюзия на картину «Роза из роз» (1883), где на античном фоне изображена среди белых роз прекрасная дева.

В письме же, адресованном Бородиной, как указал А. И. Червяков⁴¹, речь идет о полотне «Розы Гелиогабала» (1888). С этим, по-видимому, можно согласиться, т. к. именно на картине «Розы Гелиогабала» изображено бесчисленное количество розовых лепестков.

Сюжет картины – древнеримский. В Рим роза и ее культ, претерпевший метаморфозы, пришли из Греции. Как писал Н. Ф. Золотницкий, во времена падения Рима роза «делается цветком забавы пьяных оргий, выразительницей низменных чувств. Теперь ею украшают уж не Венеру-Уранию – богиню честного брака и благословения детьми, а позорную Венеру-Пандемос – богиню чувственной любви. <...> розы истреблялись в громадном количестве вообще на всех обеденных пиршествах римлян, так как не только каждый гость должен был непременно быть увенчан венком из роз, но розами украшались также и все подававшие кушанья и прислуживавшие рабы, все сосуды и все чаши с вином; ими же усыпан был весь стол, а иногда даже и пол. При этом надо заметить, что подносившиеся гостям венки были не просто сплетены из роз, а сделаны из розовых лепестков, которые в виде чешуи обвертывались вокруг обруча. <...>

Но всех превзошел своим безобразным истреблением роз император Гелиогабал.

На одном из его пиршеств, как рассказывают, знатные гости были заброшены таким множеством падавших с потолка розовых лепестков, что некоторые из них, к величайшему его удовольствию, задохлись под ними».⁴²

⁴⁰ Цит. по: Анненский И. Ф. Письма, т. 2, с. 21.

⁴¹ Там же, с. 21.

⁴² Золотницкий, с. 10 – 11.

У Тадемы нет ужаса смерти, смерть не очевидна, зато все основное поле картины засыпано бело-розовыми лепестками, сквозь которые мы видим античную архитектуру и античные фигуры – как бы ожившие статуи. Основная цветовая гамма полотна – розовый (цвет лепестков) и золотистый (цвет занавеса), т. е. те тона, в которых Анненский зачастую рисует в своих стихах зарю.

Мир картины, в котором даже гибель приходит к героям в виде аромата роз, коррелировал с «золотым сном <...> души» Анненского, с его идеалом красоты. Но был и другой полюс восприятия розы, в котором проявлялись его жалость и сочувствие всему живому:

Когда б не смерть, а забытье,
Чтоб ни движения, ни звука...
Ведь если вслушаться в нее,
Вся жизнь моя – не жизнь, а мука.

<...>

Иль я не весь в безлюдье скал
И черном нищенстве березы?
Не весь в том белом пухе розы,
Что холод утра оковал?

(Когда б не смерть, а забытье...»)

Нет возможности проследить все упоминания Анненским слова «роза» в его поэзии, драмах, переводах, статьях, письмах.⁴³ Но можно сделать вывод, что роза у Анненского существует между обозначенными в статье полюсами, в силовом поле названных здесь традиций, которые в свернутом

⁴³ Отмечу лишь еще, что, несмотря на «культ» розы у Анненского, он несколько раз писал о розах в ироническом тоне. Например, в докладе «Поэтические формы современной чувствительности» о Тургеневе: «Стихотворения в прозе с их розами из табачной лавочки и воздухом, который напоминает парное молоко». Тем не менее, он тут же добавил: «Ах, господи! Я пережил все это... я так глубоко пережил... Красота Тургенева не в том, где, может быть, видел он ее сам. И как она нам теперь нужна, о, как нужна! Красота Тургенева в том, что он отрицание цинизма» (Петрова Г. В. Неизвестный Анненский (по материалам архива И. Ф. Анненского в РГАЛИ) // Сайт, посвященный И. Ф. Анненскому (ведет М. А. Выграненко): <http://annensky.lib.ru/publ/doklad1.htm>).

виде одновременно присутствуют едва ли не в каждом словоупотреблении.

Завершая, напомним, что «поблеклые» декадентские розы, которые так любил Анненский («Сердце просит роз поблеклых») стояли у него в кабинете и в день его смерти. Воспоминание сына: «Ведь этот еще его кабинет я вижу в последний раз в жизни. Через какой-нибудь час это будет уже просто комната. <...>

Нежно и печально пахнут увядающие розы на письменном столе».⁴⁴

УДК 821.161.1-1 “18”

А. Н. Чеботарёва
(Полтава)

**Лирический герой и «век»
в цикле О. Мандельштама
«Стихи 1921 - 1925 годов»**

В цикле стихов Осипа Мандельштама «1921-1925» содержится поэтическое осмысление того, что уже произошло в мире, поиск тех основ, которые могли бы предотвратить конец света, восстановить разорванную связь времен, вернуть бытию нравственную сущность. Цикл «1921-1925» свидетельствует о переходе О. Мандельштама к новой поэтике, включающей и новое понимание лирического «я». О. Мандельштам сам выделил этот период в своем творчестве, включив произведения 1921-1925-го годов отдельным разделом в книгу «Стихотворения», изданную в 1928-ом году.

⁴⁴ Кривич В. Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам // Литературная мысль. Вып. 3. Л., 1925. С. 210.

О. Мандельштам оказался в центре исторического перелома, который нашел отражение в его поэзии и в критических статьях первой половины 1920-х годов. В статье «Пшеница человеческая» содержится умный и трезвый взгляд писателя на эпоху, попытка осмыслить то, что происходило на его глазах. События, которые совершались в России, О. Мандельштам воспринимал как часть европейской истории и шире – как часть истории мировой. «Остановка политической жизни Европы как самостоятельного, катастрофического процесса, завершившегося империалистической войной, совпала с прекращением органического роста национальных идей, с повсеместным распадом «народностей» на простое человеческое зерно, пшеницу, и теперь к голосу этой человеческой пшеницы, к голосу массы, как ее косноязычно называют, мы должны прислушиваться, чтобы понять, что происходит с нами и что нам готовит грядущий день» [1, с. 245].

Понимание исторической роли личности и народных масс в метафорическом образе «пшеницы человеческой» восходит к Библии, где пшеница и хлеб – наиболее важные символы, связанные с образом Иисуса Христа, его самоотверженным служением и жертвой. Эти символические образы занимают центральное место и в поэтическом цикле «1921-1925».

В статье «Слово и культура» О. Мандельштам писал о глобальной перестройке мира и выражал надежду на его одухотворение. Он имел веру в создание царства духа и обретение осмысленного бытия для человечества. «Наша кровь, наша музыка, наша государственность – все это найдет свое продолжение в нежном бытии новой природы, природы-Психеи» [6, с. 222], – писал поэт. Также в этой статье отражено ощущение писателем отделения культуры от государства, что может быть, по его мнению, губительно в дальнейшем. «Социальные различия и классовые противоположности бледнеют перед разделением ныне людей на друзей и врагов слова. Подлинно агнцы и козлища. Я чувствую почти физический нечистый козлий дух, идущий от врагов слова. <...> Отделение культуры от государства – наиболее значительное

событие нашей революции» [6, с. 223]. А вместе с тем, по мысли О. Мандельштама, именно культурные ценности окрашивают государственность и страхуют ее от разрушения временем.

В связи с угрозой утраты культурных ценностей в общественной жизни О. Мандельштам воспринимал миссию художника как героическую, а творчество – как плуг, вспахивающий время так, чтобы глубинные слои культуры оказались наверху общественной жизни. «В жизни слова, – писал он, – наступила героическая эра» [6, с. 225]. Упоминания имени Г. Державина и его гражданской поэзии, а также подвига Иисуса Навина в статье отнюдь не случайны. Как трубный глас, по мнению О. Мандельштама, должна звучать современная поэзия, а «синтетический поэт современности» представлялся художнику «каким-то Верленом культуры», в котором «поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы» [6, с. 227].

В статье «Слово и культура» тоже появляются образы хлеба и пшеницы, с которыми в художественном сознании писателя ассоциируется уже поэтическое слово и миссия художника. «Слово – плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание. Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время» [6, с. 225], – писал О. Мандельштам. «Нужно рассыпать пшеницу по эфиру» [6, с. 227], – призывал поэт.

В статье «Гуманизм и современность» звучит мысль о необходимости изменения социальной архитектуры и кардинальной переделки мира. О. Мандельштам, который еще в ранний период творчества был увлечен идеей зодчества (приобретающей у него самые разные аспекты – этический, эстетический, социальный, политический, исторический, культурологический), измерял новую архитектуру масштабами гуманизма: «Бывают эпохи, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать, как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него. Социальная архитектура измеряется масштабом человека. Иногда она становится враждебной человеку и питает его величие унижением и

ничтожеством» [6, с. 352]. В этой статье писатель сравнивал события, произошедшие в России, с землетрясением, ввергшим страну в хаос, но при этом он предлагал и пути обновления общества – возрождение гуманистических ценностей, исчезновение которых он ощущал весьма остро.

О. Мандельштам с тревогой писал о том, что ценности гуманизма «изъяты из употребления», но они, как золотая валюта, не могут исчезнуть безвозвратно. «Гуманистические ценности только ушли, спрятались, как золотая валюта, как золотой запас, они обеспечивают все идейное обращение современной Европы и подспудно управляют им тем более властно» [6, с. 354]. Свою задачу как поэта он видел в том, чтобы участвовать «в замене временных идей – бумажных выпусков – золотым чеканом европейского гуманистического наследства» [6, с. 354].

В статье «Гуманизм и современность» появляется еще один важный для художественного мира писателя образ-символ – дом, имеющий архетипическую природу. О. Мандельштам расценивает миссию поэзии как восстанавливающую и возрождающую дом человека, наивысшую ценность на земле: «Как оградить человеческое жилье от грозных потрясений, где застраховать его стены от подземных толчков истории, кто осмелится сказать, что человеческое жилище, свободный дом человека не должен стоять на земле как лучшее ее украшение и самое прочное из всего, что существует?» [6, с. 353].

Как видим, в статьях первой половины 1920-х годов в метафорических высказываниях писателя нашел отражение глобальный перелом, кардинально изменивший историю России. Социальному слому, «землетрясению» общества О. Мандельштам противопоставил созидательные начала, среди которых важную роль играет, по его мнению, искусство. Центральной темой цикла «1921-1925» является тема разрыва времён, нарушения хода естественной жизни, кардинального сдвига, охватившего не только пространство и время, но и сознание человека. В этой связи основные мотивы цикла связаны с семантикой перелома – это срез, сдвиг, стык, обрыв, скос, потеря жизненных

сил, смерть. Через них О. Мандельштам воссоздает образ мира, утратившего целостность и гармонию. Лирический герой воспринимает ситуацию исторического «перелома» как личную трагедию. «И меня срезает время, / Как скосило твой каблук» [5, с. 98], – пишет он в стихотворении «Холодок щекочет темя...».

Категория «время» – одна из центральных в цикле «1921-1925». Она является определённой мерой и для мира, и для лирического «я» поэта. Как справедливо отметила Л. Гинзбург, «одна из тем «Tristia» – тема времени – из области философской, из области «вечных» лирических тем переходит в область историческую и становится темой Века» [3, с. 385].

Время предстаёт в изображении О. Мандельштама в деталях живой органики: оно осязаемо, у него есть глаза (зрачки), в нем течет кровь, есть позвонки и хребет. Оно безжалостно и жестоко, как хищное животное, но вместе с тем тяжело искалечено, теряя жизненные силы. Когда-то гибкий и сильный, век-зверь становится жалким и слабым. Именно таким предстает образ времени в программном стихотворении О. Мандельштама «Век»:

Кровь-строительница хлещет
Горлом из земных вещей,
Захребетник лишь трепещет
На пороге новых дней [5, с. 102].

Обратим внимание на библейский образ крови, имеющий символическое значение. В славянской мифологии кровь – символ жизненных сил, символ самой жизни. Поэтому её утрата означает остановку жизни, то есть смерть. С образом крови связан в христианстве мотив жертвы Иисуса Христа, который умирает во имя искупления грехов человеческих. С крестным путем Христа соотносится образ чаши, из которой он дает испить вина своим ученикам: «Это кровь моя...». Кровь животных также имела символическое значение в Библии: «Когда Ною и его потомкам было дозволено Богом употребление всякой пищи, то при сем нарочито воспрещено – не употреблять в пищу крови животных. «Душа тела в крови», говорится в Книге Левит и

еще: «Кровь есть душа». Означенное запрещение неоднократно повторяется в законе Моисеевом. <...> А кровь жертвенных животных почиталась священной и служила средством очищения, искупления, умиловления и примирения с Богом. Очевидно, сама по себе кровь не могла служить ценою уничтожения грехов и искупления и получала особенное значение только в том отношении, что служила прообразованием другой, Высшей крови, которую пролил на кресте за род человеческий Господь Иисус Христос и которая одна может очищать нас от всякого греха» [2, с. 414].

Учитывая все эти разнообразные значения символа крови в Библии и в славянской мифологии, можно сказать, что О. Мандельштам в образе искалеченного века-зверя акцентирует утрату своей эпохой жизненных сил, духовное обнищание, разрыв завета с Богом. Кроме того, в стихотворении «Век» идёт речь о разрыве двух столетий – XIX и XX веков, между которыми О. Мандельштам стремился установить гуманистическое равновесие. Связь между «двумя столетиями позвонками» оказывается нарушенной, а она, по мысли поэта, необычайно важна для продолжения жизни, естественного хода времени.

В 1922-м году О. Мандельштам написал статью «Девятнадцатый век», в которой пытался установить органическую связь между XVIII и XIX веками, и с этой точки зрения он оценивал и перспективы движения в новом, XX веке. Здесь же находим образ крови, текущей в жилах века, как и в стихотворении «Век»: «В жилах каждого столетия течет чужая, не его кровь, и чем сильнее, исторически интенсивнее век, тем тяжелее вес этой чужой крови. После восемнадцатого, который ничего не понимал, не располагал малейшим чутьем сравнительно-исторического метода и, как слепой котенок в корзине, был заброшен среди непонятных ему миров, наступил век всепонимания – век релятивизма, с чудовищной способностью к перевоплощению, – девятнадцатый. Но вкус к историческим перевоплощениям и всепониманию не постоянный и преходящий, и наше столетие начинается под знаком величественной нетерпимости, исключительности и сознательного непонимания

других миров» [6, с. 283]. Писатель выдвинул важную философско-историческую задачу для нового поколения художников и мыслителей: «Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его теологическим теплом, – вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк» [6, с. 283].

В стихотворении «Век» звучит та же мысль о том, как связать «двух столетий позвонки». Лирический герой О. Мандельштама берет на себя новую миссию. В ситуации исторического разлома и распада времён он выполняет связующую функцию. Он должен «склеить» «своею кровью» позвонки столетий, «вырвать век из плена», «новый мир начать». Как и в сборнике «Tristia», лирический герой не уходит от действительности и своего времени. Но если раньше он всё-таки больше наблюдал за историей, а его активность была направлена на «одомашнивание» культуры и мира, то в цикле «1921-1925» лирический герой занимает более конструктивную позицию. Именно ему предназначено «вливать» новую кровь в жилы века, восстановить нарушенную связь времен.

Чтобы вырвать век из плена,

Чтобы новый мир начать,

Узловатых дней колена

Нужно флейтою связать [5, с. 102].

Л. Кихней считает, что «поэт берёт на себя функции «культурного героя» и, как «культурный герой» древних мифов, не только по-гамлетовски констатирует распавшуюся связь времён, но и задаётся задачей преодоления разорванного «хаотического состояния мира» [4, с. 127]. По нашему мнению, в изменившемся образе лирического героя О. Мандельштама можно обнаружить не только архетип «культурного героя» древних мифов, но и соединение античного и библейского архетипов – образов Орфея и Христа. Кстати, «христианство первых веков считало Орфея миротворцем, о приходе которого сообщал ветхозаветный пророк Исайя» [7, с. 156]. Искусство, по мнению О. Мандельштама, может стать новой искупительной кровью, которая восстановит разрушенный завет и даст начало возрождению мира. В этой связи весьма примечательным является образ флейты – символа

искусства, способного одухотворить действительность и связать «узловатых дней колена». В образе лирического героя в стихотворении «Век» заложен мотив искусства как искупительной жертвы во имя эпохи и дальнейшего продолжения жизни.

В статье «Буря и натиск» О. Мандельштам писал о современной ему поэзии, развитие которой он воспринимал в исторических категориях: «революция», «исторические границы», «связь эпох» и т. д. Он отмечал, что русский читатель за четверть века пережил не одну, а несколько поэтических революций. «Произошло то, что можно назвать сращением позвоночника двух поэтических систем, двух поэтических эпох» [6, с. 339], – указывал О. Мандельштам. Образ искалеченного позвоночника и его сращения, о чем идет речь в этой статье, безусловно, коррелирует с образной системой стихотворения «Век», где связующей силой между «позвонками» времени выступает искусство и его носитель – художник.

В конце стихотворения высказана мысль о восстановлении целостности и гармонии мира, о торжестве природы и «золотой меры» («золотого сечения»), являющейся с античных времён символом равновесия разных начал. Но, в отличие от статьи «Девятнадцатый век», где содержится идеалистический (а точнее – утопический) подход О. Мандельштама к истории, в стихотворении «Век» писатель занимает более реалистическую позицию, понимая всю сложность, а может быть, и неосуществимость излечения века. В этом состоит значение антитезы, имеющей место в последней строфе стихотворения:

И еще набухнут почки,

Брызнет зелени побег,

Но разбит твой позвоночник,

Мой прекрасный жалкий век.

И с бессмысленной улыбкой

Вспять глядишь, жесток и слаб,

Словно зверь, когда-то гибкий,

На следы своих же лап [5, с. 102-103].

Эпитет «бессмысленный» для О. Мандельштама, прошедшего через акмеизм, весьма значим. Утрата «смысла» является

для него важным показателем хаотичности времени и мира. Поэтому искусству, по мысли художника, предстоит еще вернуть утраченный смысл, наполнить в вещи и явления новой духовной субстанцией.

Мотив потери «имени» и «смысла» звучит и в других стихотворениях цикла «1921-1925». В стихотворении «Как тельце маленькое крылышком...» вновь возникает пришедший из поэзии С. Малларме образ лазури, являющийся символом конца и начала мира, средоточием хаоса и гармонии. В лазури, «беременной глубокой сини», лирический герой взывает к высшему началу и повторяет как заклинание: *«Не забывай меня, казни меня, / Но дай мне имя, дай мне имя: / Мне будет легче с ним – пойми меня...»* [5, с. 110].

В стихотворении «1 января 1924» лирический герой испытывает внутреннюю боль от утраты общего смысла и мучительно ищет потерянное слово:

О глиняная жизнь! О умираье века!
Боюсь, лишь тот поймет тебя,
В ком беспомощная улыбка человека,
Который потерял себя.
Какая боль – искать потерянное слово,
Больные веки поднимать
И с известью в крови, для племени чужого
Ночные травы собирать [5, с. 111].

Как видим, мотив утраты «смысла» связан с мотивом болезни и умирания века, а также с мотивом тленности, который акцентирует эпитет «глиняный». Утрата смысла, по мысли О. Мандельштама, означает утрату вечных начал, а потому – скорую болезнь и смерть. Лирическому герою стихотворения приходится взять на себя заботу об «излечении» века («больные веки поднимать») и стать строительным материалом для жизни новых поколений (отсюда образ «извести в крови»).

В стихотворении «1 января 1924» образ времени амбивалентен, соответственно сложным является и отношение лирического героя к нему. Век-исполин, век-властелин вызывает у лирического героя ужас и страх. Поэтому образ века дан в

сюрреалистических деталях: глаза – два сонных яблока, и глиняный прекрасный рот, который заливают оловом. В данном произведении возникает мотив бегства от времени, но лирический герой отчетливо осознает: *«некуда бежать от века-властелина»* [5, с. 111]. Образ темноты связан с образом века, в котором все теряется и истаивает, как соль: *«Мне хочется бежать от моего порога. / Куда? На улице темно, / И, словно сыплют соль мощною дорогой...»* [5, с. 112].

Вместе с тем время вызывает в душе лирического героя и волну сочувствия, он осознает себя «нежным» сыном своего века, чутко улавливает его шум и ощущает кровное родство с ним. В стихотворении возникает излюбленный О. Мандельштамом образ пшеницы: *«сугроб пшеничный за окном»*, куда *«спать ложилось время»*. В символическом образе пшеницы заключена идея конца и начала, умирания и возрождения, то есть надежда на обновление мира. Обратим внимание на то, что абстрактные понятия «время», «век» воплощены О. Мандельштамом в конкретных природных образах. Причем в понятие «природа» поэт включает и человека. Тропы, характеризующие категорию времени, являются либо антропоморфными (век имеет *«измученное темя»*), он поднимает *«веки»*, *«спать ложилось время»*. В символическом образе пшеницы заключена идея конца и начала, умирания и возрождения, то есть надежда на обновление мира. Обратим внимание на то, что абстрактные понятия «время», «век» воплощены О. Мандельштамом в конкретных природных образах. Причем в понятие «природа» поэт включает и человека. Тропы, характеризующие категорию времени, являются либо антропоморфными (век имеет *«измученное темя»*, он поднимает *«веки»*, *«спать ложится»* и др.), либо природными по своему происхождению (век сравнивается с хищным зверем, от которого хочется бежать).

Новая поэтика О. Мандельштама связана с поворотом в его художественном сознании к природе, к осмыслению естественного хода бытия. «В этой ситуации, – пишет Л. Кихней, – высшей ценностью для лирического героя является уже не культура,

как в «Tristia», а природная («опрошенная») жизнь...» [4, с. 125]. Принятие века, согласно концепции поэта, означает принятие природной жизни эпохи в её бытовой конкретике, умение вслушиваться в естественную музыку жизни. Поэтому в стихотворении «1 января 1924» значительное место уделено урбанистическому пейзажу Москвы, который не только играет разными оттенками, но и звучит разными голосами:

Каким железным, скобяным товаром
Ночь зимняя гремит по улицам Москвы.
То мерзлой рыбою стучит, то хлещет паром
Из чайных розовых – как серебром плотвы [5, с. 112].

Город и его приметы сравниваются поэтом с природными образами. Даже далекие и не имеющие очертаний категории обретают черты природной «домашности»: *«пахнет яблоком мороз», «в звездах небо козье рассыпалось и молоком горит»*. В звуках печатной машинки поэту слышатся мелодии новой эры. В финале стихотворения оказывается, что *«советская сонатинка»* – *«лишь тень сонат могучих тех»* (то есть природы). С. Аверинцев отмечал в этом стихотворении «смутные предчувствия» поэта. «Это стихотворение, – пишет исследователь, – построено на противочувствиях. У революции есть смысл... Но будущее смутно... Однако для поэта куда страшнее любой внешней угрозы угроза потерять чувство внутренней правоты, усомниться в своем отношении к слову» [1, с. 249]. Музыка природы воспринимается О. Мандельштамом в середине 1920-х годов как некий прообраз мира социального и исторического, поэтому приближение к этому извечному гармоническому целому – задача и для нового времени, и для лирического героя поэта.

В стихотворении «Нет, никогда ничей я не был современник...» О. Мандельштам возвращается к образу века в сюрреалистическом облике: *«Два сонных яблока у века-властелина / И глиняный прекрасный рот...»* [5, с. 113]. Лирический герой испытывает кровное родство со своим временем и историческими судьбами народа: *«Я с веком поднимал болезненные веки...», «И мне гремячие рассказывали реки / Ход*

воспаленных тяжб людских» [5, с. 113]. Века как «отец» и поэт как «сын» – устойчивая метафорическая цепочка присутствует и в этом произведении. Лирический герой совершает отчаянную попытку принять свое время с его трудностями, болезненностью, смертными конвульсиями. *«Ну что же, если нам не выковать другого, / Давайте с веком вековать»* [5, с. 114], – призывает поэт.

Ключевое значение в цикле «1921-1925» приобретают слова «соль», «хлеб» («пшеница», «солома»), «звезда», «лестница», «глина» («глиняный»), «кровь». Все они имеют архетипическую природу и уходят своими корнями в глубины христианской, славянской и античной мифологии. Практически все они имеют множество символических значений, распадаются на разные «пучки смыслов», трансформирующиеся в отдельные мотивы и целые мотивные ряды, имеющие место не в одном, а во многих стихотворениях.

Образ глины является, с одной стороны, символом всего тленного, хрупкого, противопоставленного вечному началу (прочному, вневременному). Отсюда возникает метафора «глиняный рот» у художественного образа века, в котором О. Мандельштам отмечает отмирание извечных основ. С другой стороны, глина издавна считалась строительным материалом для жилищ и домашней утвари. В древней мифологии глина является символом дома. Поэтому символический образ глины в цикле «1921-1925» можно рассматривать и в плане идеи зодчества, выдвинутой О. Мандельштамом еще в ранний период и имеющей место и в данном цикле. *«Глиняная крышка»* в стихотворении «Кому зима, арак и пунш голубоглазый...» становится символом домашнего существования, природной жизни. В этой же связи О. Мандельштам рассматривает искусство, которое он понимает как «глину» (строительный материал) для нового века, а лирический герой поэта принимает активное участие в зодчестве нового мира.

Таким образом, образ лирического героя в поэзии О. Мандельштама 1920-х годов приобретает ярко выраженное историческое содержание, что связано с революционными событиями

в России того времени. Лирический субъект выступает не только от себя лично, но и от имени всего своего поколения. О. Мандельштам проявляет художественное новаторство в формировании образа пророка, в котором совмещены исторические, мифологические и культурные пласты. В первой половине 1920-х годов поэт переходит к новой поэтике и новому пониманию лирического «я». В критических статьях О. Мандельштам («Пшеница человеческая», «Слово и культура», «Девятнадцатый век» и др.) содержится философское осмысление исторического перелома, происшедшего в России, а также роли искусства в новую эпоху. Эти темы стали центральными и в цикле «1921-1925».

Литература

1. Аверинцев С. С. Поэты. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 364 с.
2. Библейская энциклопедия. – Репринтное издание. – Ассоциация совместных предприятий международных объединений и организаций. – М.: ТЕРРА, 1990. – 902 с.
3. Гинзбург Л. О лирике. Издание второе, дополненное – Советский писатель, Ленинградское отделение, 1974. – 408 с.
4. Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. Издание 2-е, стереотипное. – М.: Планета, 2005. – 184 с.
5. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. I. – М.: ТЕРРА, 1991. – 684 с.
6. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. II. – М.: ТЕРРА, 1991. – 730 с.
7. Словник античної міфології / [Уклад. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів] – 2-е вид. – К.: Наук. думка, 1989. – 240 с.

УДК 82.09

А. В. Локша
(Владивосток)

«И произошла на небе война ...»: Астральные образы в ранней лирике В. Маяковского

Космологические образы и мотивы в ранней лирике В. Маяковского занимают центральное место. Представление о мире как о космически организованном целом парадоксально сближает Маяковского с символистами. Но если у символистов, особенно у ранних соловьевцев, мир был представлен действительно как космическое единство, то у Маяковского этот космос существует на грани перехода в хаос. Но, в любом случае, лирический герой раннего Маяковского космичен, он находится лицом к лицу не с «социальной реальностью», но с *реальностью мировой*. Поэтому все события, которые происходят в мире, являются событиями космического планетарного масштаба. Именно поэтому Маяковский при обращении к каким-либо «земным» темам часто задействует астральный код, использование которого придаёт художественному миру поэта космических размах. Так, например, астральный код становится принципиально важным при осмыслении военной тематики в лирике Маяковского.

Военная тема у Маяковского входит в целый комплекс системно связанных между собой мотивно-образных парадигм. Можно выделить несколько устойчивых соотношений, которые характеризуют семантическую дистрибуцию военной тематики: *война – астральные образы – онтологическое противоборство неба и земли – революция*.

Ярким образцом использования астрального кода в осмыслении темы войны является стихотворение «Война объявлена», где война обретает отчётливые эсхатологические обертоны, её мировой масштаб подчеркивается апокалипсической астральной образностью:

Морду в кровь разбила кофейня,
зверьем криком багрима:
«Отравим кровью игры Рейна!
Громами ядер на мрамор Рима!»

С неба, изодранного о штыков жала,
слезы звезд просеивались, как мука в сите,
и подошвами сжатая жалость визжала:
«Ах, пустите, пустите, пустите!»

(т. 1, с. 53-54)

Образ неба, «изодранного о штыков жала», включается в сложную метафорическую конструкцию. Однако эта метафора по мифологическому принципу, доминирующему в поэзии Маяковского, «буквально» реализуется и «телесно» развивается, в результате чего возникают образы уничтожаемых звезд. Этот ход был необходим Маяковскому, чтобы показать космический размах войны.

Думается, что такая корреляция была продиктована не в последнюю очередь экспрессионистической картиной мира, где появляются подобные соотношения между микрокосмом и макрокосмом. Примечательно, что даже сама техника метафоризации может восходить к «абсолютной метафоре» немецкого экспрессионизма, когда «обе составляющие метафоры – и отдающая, и принимающая образ – уже сами по себе предельно метафоризированы, т. е. удалены от той сферы, предмета, процесса или субъекта, которые должны этой метафорой характеризоваться» [2]. При этом «в экспрессионистской “абсолютной метафоре” соединение понятий основано не просто на “сходстве несходного”, но на субъективном эмоциональном соположении чужеродных сущностей. Метафора становится *способом мышления о предмете*» [2].

Комплекс астральных образов в контексте военной семантики находим и в стихотворении «Мама и убитый немцами вечер», где война также обретает вселенские масштабы и наполняется эсхатологическим смыслом. Примечательно, что в этом стихотворении происходит персонификация некоторых природных объектов, к числу которых относятся и звезды. Ср.:

Звезды в платочках из синего ситца
визжали:
«Убит,
дорогой,
дорогой мой!»
И глаз новолуния страшно косится
на мертвый кулак с зажатой обоймой.

(т. 1, с. 55)

Подобная персонификация свидетельствует о том, что война понимается Маяковским в апокалипсическом контексте. В нее включаются основные элементы художественного мира поэта: звезды, город и сам лирический герой.

Военная тематика в ранней лирике Маяковского часто связывается с рядом солярных мотивов, которые имеют под собой древнее архетипо-мифологическое основание. Так, часто солярные образы связываются у Маяковского с богоборческим комплексом. Здесь эксплуатируется традиционная архетипическая символика: солнце соотносится с царственным, «отеческим» началом. Поэтому борьба против высшей власти превращается в борьбу с солнцем. Это весьма напоминает художественно выраженный Эдипов комплекс, поскольку в некоторых стихотворениях лирический герой Маяковского называет солнце своим отцом. Так солярная символика вписывается в определенный культурный и социально-психологический контекст. Попутно отметим, что солярные образы, как и образы звезд, важны для Маяковского не сами по себе, но в качестве означающих вполне конкретной культурной ситуации, что несколько сужает их «семантическую амплитуду» и делает их скорее аллегориями, нежели символами. Яркое проявление такого «солнечного» богоборчества находим в стихотворении «Я и Наполеон». Ср.:

Скажите Москве –
пускай удержится!
Не надо!
Пусть не трясется!
Через секунду

встречу я
неб самодержца, –
возьму и убью солнце!
Видите!
Флаги по небу полощут.
Вот он!
Жирен и рыж.
Красным копытом грохнув о площадь,
въезжает по трупам крыш!
(т. 1, с. 57-58)

Солнце здесь предстаёт в образе «самодержца-полководца», а восход аллегорически описывается как въезд его в город. Однако, несмотря на сильное аллегоризирующее начало, в стихотворении проявляется скрытая солярная символика, имеющая архетипические корни. Конь «полководца-солнца» – «рыж». Это соотносится, например, со славянскими представлениями о конях восхода, дня и ночи, при этом рыжий конь в контексте мифологических представлений славян всегда ассоциируется с солнцем и днем [4, 138-140]. Сам же центральный солярный образ персонифицируется в образе Наполеона:

Тебе,
орущему:
«Разрушу,
разрушу!»,
вырезавшему ночь из окровавленных карнизов,
я,
сохранивший бесстрашную душу,
бросаю вызов!
Идите, изъеденные бессонницей,
сложите в костер лица!
Все равно!
Это нам последнее солнце –
солнце Аустерлица!
Идите, сумасшедшие, из России, Польши.
Сегодня я – Наполеон!
Я полководец и больше.

Сравните:

я и – он!

(т. 1, с. 58)

Небо же в ранней лирике Маяковского является амбивалентным образом, чья семантика определяется его дистрибуцией. Так, в стихотворениях с военной тематикой небо оказывается чуждым и враждебным, несущим угрозу. Ср. появление этой корреляции в стихотворении «Великолепные нелепости»:

Смотрите!

Небо мерить

выбежала ракета.

Разве так красиво смерть

бежала б в небе паркета!

(т. 1, с. 67-68)

Эта же корреляция появляется в стихотворениях с урбанистической топикой, где небо также становится символом смерти и враждебности. Поэтому вполне закономерно, что военная и урбанистическая тематика часто соседствуют, и небо включается в этот урбанистический контекст. Ср., например, соседство урбанистических и военно-революционных мотивов в поэме «Облако в штанах»:

Изругивался,

вымаливался,

резал,

лез за кем-то

вгрызаться в бока.

На небе, красный, как марсельеза,

вздрагивал, околевая, закат.

(т. 2, с. 17)

Фактически здесь Маяковский, используя новый футуристический код, описывает ситуацию разрушения небесной тверди. Примечательно, что воссоздаваемый поэтом космос наделен рядом телесных качеств, он как бы персонифицируется, воплощается в конкретных почти мифологических фигурах. При этом категория верха здесь соотнесена с категорией смерти и разрушения. Здесь проявляется традиционная для Маяковского

системная корреляция: внутренняя дисгармония поэта проецируется на внешний мир и привычное для культуры соотношение неба с высшими ценностями – разрушается. Предельным выражением этой онтологической дисгармонии становится военно-революционная тематика. Метафорически это прекрасно выражено в последнем процитированном фрагменте поэмы в образе «околевающего заката».

Появление военной парадигмы в контексте астрально-космических образов, возможно, связано с общей для всех авангардистов установкой на отрицание. При этом этот антитрадиционализм может реализовываться на разных художественных уровнях. В данном случае деформации подвергается космологический пространственный уровень и разрушается традиционная модель мира. Сама же война понимается не столько в социально-политическом, сколько в онтологическо-космологическом ключе, астральные же образы оказываются своеобразными маркерами этого разрушения. Ср.:

Вы думаете –
это солнце нежненько
треплет по щечке кафе?
Это опять расстрелять мятежников
грядет генерал Галифе!
(т. 2, с. 17)

Соседство астральных и военных образов приводит к тому, что, с одной стороны, война начинает пониматься в онтологическом ракурсе, а с другой стороны, – звезды, небо и солнце становятся символическими знаками онтологической дисгармонии. Особенно ярко это проявляется в некоторых ранних поэмах Маяковского. Так, например, эпилог поэмы «Человек» открывается глобальным конфликтом, который может прочитываться в космологических координатах. Сам герой поэмы становится мифологическим персонажем, связанным с борьбой мрака и солнца, он выполняет функцию культурного героя, побеждающего мрак и организующего «порядок из хаоса». И в этом «военном» конфликте участвуют все космологические силы и, прежде всего, силы тьмы и света. Таким образом,

поэтическая космология Маяковского оказывается весьма неустойчивой структурой. Можно даже сказать, что космос поэта, лишенный четких онтологических границ, всё время стремится к хаосу, и это дисгармоничное устремление лучше всего передаётся через образы войны и разрушения.

Литература

1. Маяковский В. В. Соч. в 2 т. Т.1. М.: Правда, 1987. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи в круглых скобках с указанием тома и страницы.
2. Пестова Н. В. Экспрессионизм и «абсолютная метафора»: [электронный документ]. – Режим доступа: [http:// avantgarde.narod.ru/beitraege/ed/np_metafora.htm](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ed/np_metafora.htm)
3. См. об этом: Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период). М.: Наука, 1965.

УДК 83.3(0)

Л. В. Флерко
(Астана)

К вопросу о календарных циклах в лирике Сергея Есенина

В современном литературоведении под циклом принято понимать «жанровое образование, созданное автором, ансамбль стихотворений, главный признак которого – особые отношения между стихотворением и контекстом, позволяющее воплотить в системе определенным образом организованных стихотворений целостную и как угодно сложную систему авторских взглядов» [5, с. 1].

Исследователи различают два типа циклических образований: авторские и читательские. Читательские, или «несобранные»

циклы – это стихотворения, которые автор в силу каких-то причин посчитал ненужным объединить в цикл, но эти стихи объединяются в цикл реципиентом, читателем, издателем. Такие циклы могут быть «устойчивыми» («Денисьевский» цикл Ф. И. Тютчева) или «окказиональными».

Независимо от того, является ли цикл собранным или несобранным, стихотворения, в него входящие, должны быть объединены целым рядом «циклических скреп» (В. Сапогов), к коим относятся тематический, жанровый, метасюжетный и др. принципы объединения. Все эти способы обеспечиваются системными и диалогическими установками, организующими особый *циклический* контекст, который собственно и составляет стихотворения, составляющие тот или иной цикл. Специфика стихотворений, объединённых календарными мотивами, заключается в том, что в этих циклах начинают «работать» сразу несколько объединяющих скреп. Происходит это прежде всего потому, что календарная семантика на протяжении многих веков обладала природной циклическостью и уже сама по себе располагает к образованию циклов. (Напомним, что цикл в переводе с латинского – *suclus* – означает круг).

Реактуализация календарности как культурного феномена, которая произошла на рубеже XX–XXI веков, предопределила интерес литературоведов и фольклористов к «календарным» жанрам. И если календарная обрядовая поэзия разработана и изучена в фольклористике, то календарная литературная поэзия, напротив, ещё не стала предметом монографического исследования. Само понятие календарной лирики известно только обрядовому фольклору, а в литературе этот термин употребляется редко. Между тем в русской лирике XIX–XX веков есть целый ряд стихотворений и циклов, ориентированных на народный и церковный календарь.

Календарная поэзия в фольклоре является частью календарной обрядности, связанной с явлениями природы, годовым кругом солнца, земледельческим трудом. *Календарная литературная поэзия* включает в себя поэтические произведения, которые приурочены к определённому календарному

времени. Е. В. Душечкина, актуализировавшая изучение календарных жанров литературы как культурного явления, предлагает называть календарными произведения, которые спровоцированы временем, обладают определённой содержательной наполненностью хронологически значимого характера и сюжетно связаны с ним [2].

В основе понятий календарности и календарного времени лежит циклическость многих природных явлений, движение по кругу: смена дня и ночи, смена четырёх времён года, двенадцатимесячный годовой цикл. Кроме этого, к концепту календарности следует отнести и календарный праздник. В мифопоэтической и религиозной традиции праздник – это временной отрезок, обладающий особой связью со сферой сакрального. Календарное время предполагает максимальную причастность к сакральной сфере всех участвующих в празднике и отмечается как некое институционализированное действие.

Среди поэтов, активно разрабатывающих циклическую модель календарного времени, особое место занимает Сергей Есенин. Связано это с тем, что С. Есениным очень широко использована обрядовая календарная поэзия. Как отмечают исследователи фольклоризма есенинской поэзии, «обращение Есенина к деревне, к крестьянской России, стремление проникнуть в крестьянскую психологию, деревенскую действительность определило систему образных средств, в формировании которых не последнюю роль сыграла поэзия крестьянских праздников и поверий» [6, с. 130]. Календарная поэзия является характерной приметой в том образе крестьянской Руси, который воссоздаётся лирическими стихотворениями С. Есенина. Без неё этот образ был бы неполон и даже невозможен, ибо обрядность составляет самую жизнь земледельца. Она сопровождает весь его трудовой год, общественные праздники, быт семьи.

С. Есенин досконально знал сельскую обрядность, тонко чувствовал поэзию праздничных ритуалов, как церковных, так и языческих, объединяя их в духе народного православия. Однако «поэт, как подлинный художник никогда не делал самоцелью детальное описание какого-либо образа, ибо его

задачей... всегда являлось лирическое проявление синкретической связи природы и человека» [6, с. 131].

Так, например, в цикле С. Есенина «Зарянка» заложено циклическое движение календарного времени по годовому кругу. Годовой цикл: зима – весна – лето – осень представлен в прямой последовательности. Цикл открывается стихотворениями «Воробышки» («Поёт зима – аукает...»), «Пороша», «Вечер, как сажа...», «Берёза», структурированных в соответствии с календарным временем зимы. Затем следуют стихотворения о весеннем возрождении природы «Колокол дремавший разбудил поля...», «Прячет месяц за овинами...». Весна неувлимо перетекает в лето – «С добрым утром!», «По лесу леший кричит на сову...», «За рекой горят огни...», лето – в осень («Молотьба»). Календарное время движется по годовому кругу и возвращается к исходной точке – зиме. Цикл Есенина заканчивается стихотворением «Заметает пурга белый путь...», ориентированным на календарное время зимы и соответствующие ему обрядовые действия колядования.

Есенинский «календарь природы» выступает своеобразным способом освоения природных явлений. Календарный цикл поэта отражает ритмичность и цикличность природного бытия.

Особый интерес поэт проявлял к календарному времени зимы. После создания «Персидских мотивов» Есенин задумал написать новый лирический цикл – «русский» по своей сути, в противовес «восточному». Это был цикл стихов о русской зиме. В период с сентября по ноябрь 1925 года С. Есениным было написано 12 стихотворений, однако из-за смерти поэта замысел остался неосуществлённым. Тем не менее есенинские стихотворения, ориентированные на календарное время зимы, выстраиваются читателями, редакторами, исследователями в несобранный автором календарный цикл.

Как отмечает исследователь циклов Есенина Л. Бельская, поэт не успел продумать и определить ни точного состава цикла о зиме, ни последовательного расположения стихов. Но в самой последовательности написания стихов ощутима логика развития поэтической темы – календарного времени зимы.

Так, стихотворения «Эх вы, сани!..», «Снежная замать дробится и колется...», «Синий туман. Снеговое раздолье...» объединены зимним пейзажем и мотивом воспоминаний о детстве и юности. Стихотворение «Эх вы, сани! А кони, кони!» намечает основные темы, сквозные образы, мотивы, которые проходят через все «зимние» стихи. Это прежде всего образы и мотивы русской зимы: снег и мороз, «снежная равнина», ночь, «снеговое раздолье», сугробы, заледенелый клён, «озябшая луна», метельные всхлипы, замать (по В. Далю – это ветер со снегом снизу), катание на тройках, в санях, с бубенцами и др.

В стихотворениях Есенина содержится целый комплекс сквозных фольклорно-мифологических оппозиций. Бинарность (двойственность) выступает как структуроорганизующее и систематизирующее начало. Календарное время зимы поэт описывает с помощью системы основных содержательных двоичных противопоставлений, определяющих пространственные, временные, социальные и другие характеристики. Почти для всех стихотворений характерны бинарные оппозиции молодости – старости, жизни – смерти, своего – чужого, пыла чувств – охлаждения души: «Снежная равнина. Белая луна. / Саваном покрыта наша сторона», «Так мы далеки и так не схожи – / Ты молодая, а я всё прожил», «Мчится на тройке чужая младость. / Где моё счастье? Где моя радость?», «И берёзы в белом плачут по лесам. / Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам?» [3].

В своём «зимнем» цикле Есенин соединил разные трактовки календарного времени зимы, показав её и как народный праздник, и как олицетворение разгула сил, бурления чувств, пробуждения души. Зимняя природа ассоциируется не только с саваном, смертью, старостью, но с зимним весельем, бодростью духа, беспредельностью жизни. Столь амбивалентное отображение зимы объясняется мифоритуальными представлениями о границе года, что предполагает, с одной стороны, завершение годового цикла, угасание, смерть, а, с другой стороны, рождение нового годового цикла и связанные с ним коннотации обновления как природного, так и духовного. Ср.: «Так приятны

мне снег и мороз», «Эх вы, сани, сани! Конь ты мой буланый!», «Ветерок весёлый робок и застенчив, / По равнине голой катится бубенчик», «Хорошо с любимой в поле затеряться», «Плачет метель, как цыганская скрипка», «Я ещё не навек постарел», «Сердце метелит твоя улыбка», «Колокольчик хохочет до слёз» [3].

Наряду с временами года устойчивой микроединицей календарной поэзии С. Есенина является также календарный праздник. Исследователи определяют праздник как универсальный культурно-исторический феномен, вобравший в себя языческие и христианские мифологемы и архетипы. Любой праздник вызывает особые типы культурного поведения, поэтому и рождает набор текстов различного назначения. Такие тексты выполняют важные социокультурные функции. Смысловая сакральная маркированность того или иного дня отражает общественную, групповую или личностную значимость календарного смысла.

В 1912 году С. Есениным было написано стихотворение «Матушка в Купальницу по лесу ходила...», в котором вдруг свободно и естественно прорывается настоящий, собственный голос Есенина. Не будет преувеличением сказать, что это стихотворение принадлежит к шедеврам есенинской лирики и может быть поставлено в ряд лучших произведений поэта. Стихотворение «Матушка в Купальницу по лесу ходила...» является своеобразной поэтической декларацией С. Есенина, в которой поэт изображает себя певцом буйного хмеля жизни, прекрасной и любимой природы, т.е. сразу определяет едва ли не все основные мотивы своей будущей поэзии, как будто она уже была ему известна. Календарная поэзия купальских праздников выступает в этом стихотворении как семантика образно-поэтического языка Есенина.

Поэтика есенинских образов в календарном стихотворении «Матушка...» становится понятной лишь при тщательном комментировании бытовых, этнографических и художественных основ купальских обрядов. Ср.:

Матушка в Купальницу по лесу ходила,
Босая, с подтыками, по росе бродила... [3].

Купальница, как известно, один из древнейших годовых праздников крестьян, входящих в систему сельского календаря под общим именем Ивана Купалы. А. Афанасьев замечал: «Роса, выпадающая в купальскую ночь, в высшей степени обладает живительными и целебными свойствами и сообщает их полевым цветам и травам». Фольклористическое комментирование способно объяснить в какой-то мере есенинский художественный образ, бытовую деталь о матушке, которая в купальскую ночь «по лесу ходила». В стихотворении С. Есенина отражается свет народных примет и суеверий, специфически преломленный поэтом:

Травы воробьиные ноги ей кололи,

Плакала родимая в купырях от боли [3].

Аграфена Купальница (23 июня) посвящается собиранию трав, имеющих – по знахарской науке – целебную силу. Такие «воробьиные травы» собирала матушка в лесу. Кроме целебных трав, именно в ночь на Ивана Купалу народное суеверие советует искать и такие «лютые коренья» и «злые былия», как «любистик-трава», «перелет-трава», «разрыв-трава». Поэтому, вероятно, и колют матушке ноги эти травы («Травы воробьиные ноги ей кололи»), обнаруживая свой злой, демонический нор. Вместе с этим они как бы передают готовому родиться ребенку свои чудесные, чародейные силы:

Не дознамо печени судорга схватила,

Охнула кормилица. Тут и породила [3].

Древний купальский обряд, давно перешедший в России в разряд игровых, по мнению В. Харчевникова, Есенин использует для развёртывания поэтического подтекста о рождении незаурядного человека, познавшего силу и могущество таинственных трав земли, ибо «с совершением купальских обрядов неразлучны некоторые травы как предохранительные средства от болезней и злых духов, или как имеющие особую силу заколдовывать и открывать тайну» [6, 134]. Лирический герой объясняет свою удаль и поэтическую мощь связью от рождения с повивавшей его купальской травой и с родной землей.

Родился я с песнями в травном одеяле,

Зори меня вешние в радугу свивали.

Вырос я до зрелости, внук купальской ночи,
Сутемень колдовная счастье мне пророчит [3].

В то же время поэт не верит в эти «загадочные» приметы, воспринимает поэзию крестьянского календаря как обобщающий образ русской природы, персонифицированной, одушевленной, помогающей проникнуть в художественные тайны поэзии.

Ночь с 23 на 24 июня – начало праздника Купалы (Ярилиного дня), знаменующего летний поворот солнца. Из всех русских календарных праздников купальский сохранил языческий характер наиболее отчетливо. Против него всегда упорно выступала церковь. С одной стороны, церковь преследовала и запрещала этот праздник поклонения живительным силам природы, с другой стороны, стремилась приспособить его к церковному календарю (день Иоанна Крестителя), придать ему христианское благочестие, религиозный смысл. Однако сделать это никогда не удавалось, и праздник Купалы был всегда буйно веселым. Празднование Купалы сопровождалось песнями, плясками, шутовством, играми, т. е. оставалось веселым календарным праздником.

Если купальское стихотворение «Матушка в Купальницу...» имеет медитативный, программный характер, а поэтика календарного обряда служит в нём только средством оформления лирической идеи, то в других своих календарных текстах С. Есенин не преследует подобных идейно-тематических целей, а лишь перелагает собственным поэтическим языком народные календарные обряды и поверья.

С этой точки зрения характерно стихотворение «Зашумели над затоном тростники...» (1914). В нём отражён широко бытовавший и по сути своей языческий обычай гадания в семик (четверг на седьмой неделе после Пасхи). В поверьях этого праздника можно обнаружить обряд древнего поклонения деревьям. Деревья завивают, т. е. обвязывают их поясом, украшают лентами, поют песни, плетут венки, украшают ими головы. Делают это преимущественно девушки, ибо семик – девичий праздник. Потом венки пускают на воду с загадыванием,

наблюдая, как они плывут и как движутся по воде. Впоследствии эти приметы ведут к бесконечным толкованиям.

Зашумели над затоном тростники.
Плачет девушка-царевна у реки.
Погадала красна девица в семик.
Расплела волна венков из повилик... [3].

К одному из толкований гадания по венкам как раз и относится отмеченное поэтом (расплела волна венков) – это смерть для девушки или другое тяжкое несчастье.

Запах ладана от рощи ели льют.
Звонки ветры панихидную поют.
Ходит девушка по бережку грустна,
Ткет ей саван нежнопенная весна... [3].

Задавая в стихотворении тему грустной судьбы «девушки-царевны», С. Есенин развивает её, включая и другие поверья крестьян, неприуроченные к празднику, а имеющие бытового характера.

Таким образом, используя календарные архетипы праздника, С. Есенин сумел изобразить глубоко тревожный внутренний мир крестьянской девушки и вместе с тем передать свой собственный мотив неизъяснимой грусти.

Тематическое развитие стихотворения «Зашумели над затоном тростники...» представляет собой ещё одно календарное стихотворение С. Есенина «Троицыно утро, утренний канон...» (1914). Сама Троица и есть продолжение семицких праздников. Поэт воссоздаёт атмосферу праздника Троицы:

Троицыно утро, утренний канон,
В роще по березкам белый перезвон.
Тянется деревня с праздничного сна,
В благовесте ветра хмельная весна.
На резных окошках ленты и кусты [3].

В стихотворении С. Есенин этнографически точно воспроизводит троицкий обряд. Есенинская строчка «Я пойду к обедне плакать на цветы» живёт в русском обычае, по которому считается, что трава, с которой верующие ходили к обедне, должна быть оплакана. С этой травой идут к вечерне, становятся на колени и, прижав её к лицу, плачут.

По мнению Н. М. Солнцевой, «в православной теме Есенин – лирик и импрессионист. Смысл православной темы в поэзии Есенина – не канон, а эмоция» [4, с. 10]. Таким образом, в анализируемом стихотворении *Троица* – это некая природно-сакральная семиосфера бытия лирического героя. Это стихотворение о «хмельной весне», «праздничном сне», о прощании поэта с молодостью:

Пойте в чаще, птахи, я вам подпою,
Похороним вместе молодость мою [3].

Календарная обрядовая поэзия – мифопоэтический пласт культуры русского народа, частью которой стала и поэзия Сергея Есенина. Причем именно *концепт календарности* как некое «мысленное образование» (Ю. Степанов) способствует восприятию читателем отдельных стихотворений поэта как определённой циклической структуры – календарного цикла. Ведь в основе *концепта календарности* лежит цикличность ряда природных явлений, движение по кругу: смена четырех времен года, двенадцатимесячный годовой цикл. Кроме этого, к концепту календарности следует отнести и мифологемы церковных праздников и народных обрядов. Есенин неизбежно должен был циклически воплотить годовой круговорот природной и народной жизни в своем творчестве, поскольку он органически существовал именно в этой мифопоэтической народно-православной традиции, в которой переплетались языческие и христианские обряды, обычаи и приметы. При этом Есенин актуализировал в своих календарных «несобранных» циклах феномен *календарного праздника*, как некоего временного отрезка, обладающего особой связью со сферой сакрального. Имплицитной «циклической скрепой» (В. Сапогов) в рассмотренных есенинских циклах становится само календарное время, которое обуславливает максимальную причастность к сакральной сфере всех участвующих в Празднике и организует метасюжет каждого из циклических образований как некое институционализированное действие.

Литература

1. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. М., 1995.
2. Душечкина Е. В. «Зимних праздников блестящие тревоги» (русские святки) // Святочные рассказы. М., 1991.
3. Есенин С. А. Избранные сочинения. / Сост., вступ. статья и примеч. А. Козловского. М., 1983.
4. Солнцева Н. М. Сергей Есенин / Серия «Перечитывая классику». М., 1997.
5. Фоменко И. В. Поэтика лирического цикла. Автореферат ... докт. филол. н. М., 1990.
6. Харчевников В. И. Некоторые особенности фольклоризма раннего Есенина // Славянские литературы и фольклор. XVIII. Л., 1978.

УДК 82-1

Т. С. Круглова
(Пенза)

Коммуникативно-эстетическая функция стихотворных обращений в дискурсе русского символизма

В переломные литературные периоды, каковым, безусловно, была эпоха становления русского символизма, у поэтов появляется две взаимосвязанные задачи: а) формирования нового художественного сознания; б) конструирования новых принципов ведения диалога с читателем. Сложность и неоднозначность эстетической системы символистов, заключающаяся с одной стороны, в тяготении к элитарности и эзотеричности, а с другой стороны – в тяготении к «соборности», подразумевающей

коммуникативный контакт с массовым адресатом, инспирировала появление разных типов символистского диалога, в зависимости от отношений между адресатом и адресантом.

Первый тип отношений – предполагает монологическое акцентирование авторского Я (к этому типу относятся обычно «стихи-декларации»). Монологичность этого типа отношений приводит к тому, что адресат, теряя свою «образную воплощенность», является всего лишь «поводом к высказыванию». Адресат, прямо не обозначенный, тем не менее представляет собой начало, на которое автор имплицитно ориентируется и которое метонимически обнаруживается в обращениях, утверждениях, вопросах, которые как бы требуют от адресата ответной реакции.

Подобные обращения часто полемичны, так как автор ставит дидактическую цель – убедить или переубедить адресата, заставить его поверить в правоту своих суждений. Иногда в качестве объекта спора выступает сама авторская позиция. В этом случае то стихотворение представляет развернутую самохарактеристику автора, (яркий пример «Подстерегателью» Вяч. Иванова, адресованное В. Хлебникову). Если же предмет полемики – философские вопросы, то стихотворение становится своего рода медитацией. В качестве примера можно привести поэтический диалог В. Бестужева и Блока. При таком типе обращений адресат является «пассивным началом», перед которым автор раскрывает свое творческое и жизненное кредо.

Второй тип отношений между автором и адресатом более диалогичен, ибо он предполагает не просто образное раскрытие адресата, но и развернутую в комментарии оценку его эстетических и жизненных установок. Автор здесь практически редуцируется, выполняя чисто нарративную функцию. При подобном типе отношений главная цель поэта, которой подчинены все структурные компоненты образа адресата, – воссоздать лирический портрет современника. При этом адресата «прочитывается» в двух ключах: в реально-жизненном и в «идеальном», когда поэт становится носителем признаков «идеального поэта» - поэта-теурга. «Символическое» слияние идеаль-

ного и реального в облике адресата приводит к тому, что бытовое поведение становится «текстом искусства». Поэтому, сохраняя точность описания адресата, автор стремится за «внешним планом» увидеть «внутренний» – глубинные онтологические черты, скрытые за внешним проявлением облика.

Иногда главным принципом, конституирующим образ адресата в этом случае становится интертекстуальность – при этом цитаты и реминисценции, отражая наиболее характерные идеи, образы, стилевую манеру «письма» корреспондента, выполняют функцию своеобразных метонимических знаков, идентифицирующих адресата стихотворения. При этом образ корреспондента как бы «двоится» - граница, отделяющая бытовую сферу от художественной размывается и почти исчезает (ср., например некоторые обращения Брюсова). Зачастую образ адресата в стихотворных обращениях второго типа может быть эпифанически явлен через некий «вещный» символ, который, по мысли автора послания, сосредоточивает индивидуальную сущность корреспондента. К подобным предельно субъективизированным портретам можно отнести цикл посланий триолетов Ф. Сологуба. Характерной чертой этого цикла, становится «цитатная техника» конституирования образа адресата – магистральные символы с помощью которых строится облик корреспондентов заимствованы из их поэзии («криптомерии» Брюсова, «розы» Вячеслав. Иванова, «метель» Блока, и др.).

Третий тип обращений базируется на диалогическом, «субъект-субъектном» контакте адресанта и адресата, когда художественная идея стихотворения актуализируется через сопряжения или, напротив, противопоставления этих двух позиций. В связи с этим в рамках стихотворного текста в образном воплощении нам явлены как автор, так и адресат. Это наиболее сложный тип поэтической коммуникации, который давал большие возможности для полемики и позволял автору соотносить свои философско-эстетические позиции со взглядами адресата. При этом спектр отношения к адресату был достаточно широк: от безоговорочного «согласия» с чужой позицией, до ее полного неприятия (ср., например, «К. Д. Бальмонту»

В. Брюсова, где автор проводит четкую демаркационную линию между Бальмонтом (который, по его мнению является «только поэтом») и поэтами-теургами).

Часто стихотворные обращения этого типа как бы синтезируют в себе структурные элементы двух предыдущих типов диалогически ориентированных текстов. Это происходит когда, авторское внимание фокусируется не на «философском» противостоянии автора и адресанта, а на сопоставлении двух жизненных позиций в целом. Нередко такой лирический диалог может выполнять двойную функцию: с одной стороны поэтически воспроизводить ситуацию общения, действительно имевшую место быть в реальности, а с другой стороны, «обнажать» внутренний смысл этого диалога (ср., например, послание Блока «Юрию Верховскому», где осенний пейзаж, с одной стороны, воссоздает реальную атмосферу встреч поэтов, а с другой стороны предельно психологизируется). Этот принцип «символического», «двойного» изображения мира в некоторых символистских стихотворных обращениях доведен до своего логического конца, когда действительность утрачивает признаки «конкретной» реальности и предельно семиотизируется, становится только знаком, отсылающим к другому, «идеальному» бытию. Это инспирирует появление в поэзии символистов абстрактных образов-символов.

«Философский» потенциал стихотворного диалога символистов воплотил в своей поэзии В. Брюсов. «Матричными» в этом плане являются его послания, в которых изображалась сфера взаимоотношений художников, их полемика и творческие переклички. Адресатами брюсовских стихотворений становились преимущественно поэты-символисты и художники, близкие к символистской школе. Его стихи адресованы А. Белому, Ф. Сологубу, Вяч. Иванову, К. Бальмонту, З. Гиппиус и др.

Среди подобных посланий большое число посвящено Вяч. Иванову. Первые стихотворные обращения отмечены одной датой (16 ноября 1903 г.). Брюсовское послание позволяет увидеть общую «эстетическую базу», объединяющую адресата и адресанта - увлечение античной культурой, интерес к которой

у Брюсова обострился ко времени создания им сборника стихов, «Любимцы веков». Однако Брюсов в этом послании как бы противопоставляет свое понимание содержания искусства пониманию Иванова, для которого мистика и искусство были едиными в своих конечных целях.

В посланиях Брюсова к Бальмонту (1899 – 1909 гг.) реализуются практически те же принципы, что и в посланиях к Вяч. Иванову, разве что в них меньше «теоретической рефлексии». Важное же отличие этой группы посланий в том, что оценка автором адресата не является «статичной», она как бы эволюционирует.

Специфика брюсовской адресации особенно ярко проявляется в стихотворениях, обращенных к Андрею Белому. Эти послания создавались в моменты наиболее интенсивного личного общения корреспондентов. Поэтому характерная особенность этих стихотворений заключается в их «художественно-бытовой» двуплановости: с одной стороны, в этих посланиях отразились личные отношения поэтов, а с другой стороны, эти личные отношения проецировались на область творчества - ситуация неприятия Брюсовым своего соперника имела под собою глубокое внутреннее противостояние его философско-эстетических взглядов мировоззренческой системе А. Белого. И этот «эпистолярный роман» отразил не только личную борьбу Белого с Брюсовым, но и противостояние младосимволистов «старшим». Подтверждение этому — письмо Брюсову, в котором Белый отделяет себя от лагеря декадентов.

Изначальная «культурно-бытовая» «двойственность» таких посланий инспирирует их главную особенность, которая заключается в том, что автор и адресат играют разные «культурные» роли. Более того, эти «культурные» маски непосредственно проецировались на реальность и задавали определенный тип поведения (уже бытового). И в соответствии с этими масками конституируются сами послания. При этом мы наблюдаем «взаимодействие» этих культурных масок, которые как бы конституируют друг друга. В посланиях Брюсова возникает ситуация литературно-психологической игры – он как бы

надевает маску демонического героя, ставя своего рода психологические эксперименты, нужные ему и как материал для писавшегося им в то время романа «Огненный ангел» (где Белый являлся прототипом одного из главных героев).

Среди младосимволистских посланий особняком стоят послания Вяч. Иванова. Характерная черта его посланий – их элитарность, что естественно сужает круга адресатов. Его послания посвящены преимущественно поэтам-символистам – как «старшим», так и «младшим» (есть у него, однако, послания художникам и поэтам других художественных течений: И. Анненскому, К. Случевскому, М. Кузмину, К. Сомову).

Послания Вяч. Иванова коррелируют с посланиями Брюсова, как на формальном уровне (четкость образной фактуры, элемент рационализма в поэтическом мышлении, повышенный интерес к истории, к античности, в том числе — и к некоторым античным поэтическим жанрам), так и на содержательном – жизнь в этих посланиях предельно эстетизирована – воплощенная в образах европейского романтического искусства, она становится вариантом «поэтического творчества», что обуславливается тем, что Вяч. Иванов пытается «вписать» адресата в свою собственную концептуальную модель.

Установка на «эстетизацию» приводит к тому, что адресат стихотворений Вяч. Иванова, воспринятый им через призму собственных философско-теоретических построений, предстает в «художественно-преображенном» облике и репрезентирует «лирического героя» поэзии адресатов. При этом, убеждая своих собеседников в сопричастности общему делу, Иванов не вступает с ними в полемику, поскольку, по свидетельству современников, искал не столько разделения, сколько сближения и соединения разных людей и разных направлений. Однако наряду с тенденцией выработки общей платформы в посланиях отчетливо проявляется склонность Вяч Иванова к «учительству», которая репрезентируется через стремление Иванова приблизить адресата к «должному» облику поэта. При этом противопоставление себя адресату, как правило, не носит «личностного» характера, а являет различные ипостаси

«художника вообще» (ср., например, послания Брюсову и Блоку, которые сложились в маленькие циклы – «Современники» [2, 120-121] и «Александрю Блоку» [2, 250-252]).

Большую роль в генезисе символистского послания сыграли послания А.Блока к поэтам-современникам, концентрирующие в себе основные положения его концепции художника, которая позже трансформировалась в концепцию «нового человека». »). В этих стихотворениях Блок пытается дать общую типологию пути художника, которая предуготовила возможность выхода к кардинальным вопросам, связанных с судьбой культуры. (ср., например, поэму «Скифы», также написанной в жанре послания).

Примечательно, что жанр послания у Блока появляется лишь в эпоху распада символизма как организационного целого. Именно в это время пред Блоком встала проблема «о противоречии искусства и жизни», осваиваемая Блоком через адресации к современникам. Так, в 10-х годах создает целый ряд стихотворных посланий, адресованных Валерию Брюсову (1912), Юрию Верховскому (1910), Владимиру Бестужеву (1912), Вячеславу Иванову (1912) и Анне Ахматовой (1913). Специфика адресации в этих посланиях заключается в том, что Блок обращается не к «представителю» той или иной литературной группы, но к художнику вообще, пытаясь выявить внутренне родство и различия мировоззренческих установок на фоне глобальных исторических изменений. При этом, как отмечает Л.Г.Кихней [3, 11-15], Блоку чуждо как возведение в абсолют собственных духовных прозрений (вариант Иванова), так и протейское приспособление к собеседнику, демонстрация всепримирения (вариант Брюсова).

Послания Блока в основном относятся к третьему типу посланий. Адресат в них, будучи объектом лирического исследования, воплощает иную мировоззренческую позицию, диалогически противостоящую той, которая обозначена непосредственно лирическим «я» стихотворения. В связи с этим смысловой доминантой практически всех блоковских посланий служит установка на «диалог равных», когда каждому художнику, к которому обращается Блок, дается право отстаивать собственный

индивидуальный путь. Но в то же время, закономерности каждого неповторимого пути современного художника обусловлены «велениями красоты» и реальной исторической эпохой, в которой находится поэт.

Эта мировоззренческая установка Блока на этико-эстетическую «двойственность» пути адресата и определяет принципы его изображения: так, каждый из корреспондентов, «вписанный» в смысловой контекст определенной исторической эпохи, дан в биографической конкретности и в то же время непременно соотнесен как с некими метафизическими «общезытийными» ценностями. (Ср.: «незримые лучи», «Любовь», «мир, прекрасный втайне», «вечный свет» («Владимиру Бестужеву»), «прозрачная красота» («Валерию Брюсову»), «древние лики красоты» («Вячеславу Иванову»), «красота» («Анне Ахматовой»).

Подобная «множественность мотивировок» символически расширяет образ адресата, делает его поливалентным: с одной стороны, адресат является биографически конкретной личностью, а с другой стороны, он воплощает уже определенный тип сознания современного художника. Наиболее ярко этот прием символической типизации прослеживается на уровне интертекстуальных образов-реминисценций. Здесь можно выделить два типа интертекстуальных отношений. Первый тип, когда Блок использует реминисценции из «общесимволистского» текста, второй – когда Блок прибегает к автореминисценциям.

В первом случае, реминисцентные образы, являясь метонимическим «знаком» художественного мира адресата, в контексте посланий поэта приобретают символический смысл. Так, например, послание «Владимиру Бестужеву» построено из «метаобразов» символизма, что включает Блока в общесимволистский канон и позволяет ему выразить свое отношение к нему. Во втором случае с помощью автореминисценций выявляются элементы авторского сознания: ср., например, образы-реминисценции из «Снежной маски» в послании «Вячеславу Иванову».

Несмотря на то, что в целом тон и стиль посланий, отвечают классической форме разговора с адресатом, обусловлен-

ный уважительным отношением к личности другого художника, послания несут в себе и полемический заряд, обычно спрятанный в подтексте. При этом Блок не отрицает мировоззренческой позиции адресата, а как бы включает ее в свою художественную систему: «Да, знаю я, что в тайне – мир прекрасен» («Владимиру Бестужеву») [1, 140].

Блок, таким образом, дает некую «синтетическую» точку зрения, рождающуюся из динамического столкновения художественных позиций адресата и адресанта. Как правило, авторская позиция дается в последних строках каждого послания и освещает ретроспективно весь текст. Подобное отрицание через утверждение находим в послании «Анне Ахматовой»: «Не страшна и не проста я; / Я не так страшна, чтоб просто / Убивать; не так проста я, / Чтоб не знать, как жизнь страшна» [1, 143].

Художественно-эстетические особенности посланий Блока позволяют утверждать, что они тяготеют (по своим содержательным характеристикам) к философской лирике, предполагающей художественное исследование общезытийных вопросов. Установка на «философичность» инспирирует «метафизичность» и абстрактность магистральных образов блоковских посланий («любовь», «жизнь», «красота», и т. д.), конкретное значение которых можно выявить только в контексте всего творчества поэта. При этом знаковым становится само расположение посланий поэта – оно отражает этапы развития блоковской концепции художника.

В заключение отметим, что символистское послание явилось своеобразной формальной и содержательной матрицей, для последующих типов посланий (акмеистского и футуристического). Символистское послание непосредственно ориентировалось на адресата, постулируя в рамках художественного целого коммуникативные отношения – «субъект – субъект». Яркий пример – послания Блока, адресат которых, будучи объектом лирического исследования, диалогически воплощает иную мировоззренческую позицию, которая в контексте посланий не «уничижается», а признается в качестве начала,

актуализирующего интенции чужого лирического сознания. Характерно при этом, что главным условием подобной поэтической коммуникации символистов становится готовность признать ценностную позицию собеседника. Поэтому сама система ролей не задается а priori, а возникает непосредственно уже в ходе коммуникации.

Литература

1. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т.3. М.-Л.: ГИХЛ, 1960.
2. Иванов В. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1978.
3. Кихней Л.Г. Цикл посланий А.А.Блока поэтам-современникам // Вестник Московского ун-та. Сер. IX, 1983. № 3.

УДК 882.-1.09

О. А. Чехунова
(Москва)

Экзистенциальная семантика как «циклообразующая скрепа» в поэтических сборниках Георгия Иванова 1930 – 50-х годов

Одним из самых распространенных и влиятельных социально-философских течений XX века был, как известно, экзистенциализм. Он оказал огромное влияние на литературу, искусство и культуру в целом. Однако существует точка зрения, что вопросы, которые стали предметом исследования экзистенциальной философии, едва ли не параллельно становятся объектом лирико-философских медитаций российских поэтов XX века. Это вопросы о смысле существования: «Что такое бытие? Что такое смерть? Почему жизнь так несовершенна?» Таким образом, взаимодействие литературы и экзистенциальной философии было явлением двухсторонним. Одним из

художников XX века, в чьем поэтическом сознании интуитивно зарождались и постепенно формировались трагическая концепция мировосприятия, категории экзистенциальной философии был Георгий Иванов.

Разумеется, для формирования экзистенциального умонастроения необходимы определенные внешние и внутренние предпосылки. Для Иванова первыми стали – эмиграция, отрыв от родины и привычного круга, последующие лишения и болезни. К внутренним предпосылкам можно отнести особый, трагический тип мировоззрения, склонность к философскому осмыслению собственных лишений, обобщению жизненных ситуаций и событий. Все это способствовало формированию экзистенциального мироощущения Георгия Иванова. «Поэтом, – полагает В. В. Заманская, Георгий Иванова сделал серебряный век, большим поэтом – ощущение экзистенциальности бытия» [3, с. 251].

В связи с этим целесообразно остановиться на рассмотрении эмигрантских поэтических сборников Иванова, подготовленных и опубликованных в 1930-50-е годы: «Розы» (1931 г.), «Отплытие на остров Цитеру» (1937 г.), «1943 – 1958. Стихи» (1958 г.). Именно в них, по мнению исследователей (В. Заманской, О. Федотова, В. Крейда, Т. Хмельницкой, С. Семеновой, М. Гапеенковой и др.), появляется подлинный трагизм мировосприятия, доходящий до всеобщего, вселенского отчаяния. В поэзии Иванова возникает экзистенциальная проблематика, размышления о смерти, одиночестве, пустоте, о сущности счастья, появляется тема беспомощности искусства, хрупкости и бессмысленности человеческого бытия.

Однако возникает вопрос, каким образом экзистенциальная картина мира поэта воплощается в его лирике, художественном творчестве. Ведь подчас трудно утверждать, что тот или иной элемент поэтической системы в творчестве художника является экзистенциальным. Так, грусть, тоска, одиночество, страх смерти встречались в литературе во все века, в произведениях большинства авторов, задолго до формирования экзистенциальной философии. Поэтому, на наш взгляд, только в

соположении ряда философских понятий, экзистенциальных концептов определенного плана, в их иерархической связи обнаруживается трагическое мировосприятие поэта, его приверженность экзистенциальной философии.

В таком случае последняя должна отразиться в циклических феноменах, поскольку именно цикл в отличие от разрозненных поэтических произведений дает не мозаику настроений и состояний автора, а передает целостную картину его миропереживания.

Под циклом мы понимаем «жанровое образование, главный структурный признак которого – особые отношения между стихотворением и контекстом, позволяющие воплотить в системе сознательно организованных стихотворений сложную систему взглядов, целостность личности и/или мира» [7, с. 3].

По утверждению Б. М. Гаспарова, в художественном тексте «каждый компонент, так или иначе, прямо либо в силу ассоциативных сопряжении попавший в орбиту смыслообразующей работы мысли, не остается равным самому себе – тем своим свойствам, которые могут у него проявиться вне именно этого, в данную минуту и в данных условиях происходящего процесса. Соответственно, предметом анализа должен быть не сам этот компонент как таковой, но его преобразование в качестве мотива, неотъемлемо принадлежащего данному сообщению, имеющего смысл лишь в тех неповторимых сплавлениях с другими мотивами, которые возникают в данном сообщении в процессе его осмысливания» [1, с. 336].

Остановимся на первом эмигрантском сборнике «Розы» (1931 г.). По мнению Ю. Терапиано, эта книга стала «безусловно лучшей не только в эмигрантской, но и в русской поэзии тридцатых годов» [Цит. по: 5, с. 115]. В.В. Заманская утверждает, что именно «Розы» стали ивановским «прорывом к экзистенции бытия и экзистенции человека» [3, с. 254].

В книгу «Розы» «впервые входит настоящее», а именно, устойчивая «коллизия» «между безответностью мирового торжества и вечной любовью, вечной весной жизни, которая всё-таки прекрасна» [3, с. 255]. Эта борьба между настоящим

и вечным, земным и небесным, бытовым и бытийным, в которой, как полагает Иванов, обречен существовать человек, вносит в его поэзию «мучительную трагедию» антиномичности мира. Именно эта антиномия делает «Розы» «печальными и прекрасными». При этом мотивно-образная организация последующих сборников указывает на то, что трагическое мироощущение поэта с годами только усугублялось.

Необходимо отметить, что для всего творчества Г. Иванова особое значение имеют образы закатного *неба, моря, роз* и *звезд*, которые в ряде стихотворений («Над закатами и розами...», «Это только синий ладан...», «Когда-нибудь и где-нибудь...» и др.) тесно взаимосвязаны. Однако, если в ранней лирике Иванова эти образы олицетворяют традиционные для любовной поэзии светлые понятия – счастье, цветущую весну, любовное свидание, искусство, жизнь (например, в таких произведениях, как «Ранняя весна», «Заставка», «Неправильный круг описала летучая мышь...», «Газеллы», «Слово за словом, строка за строкой...», «Кровь бежит по темным жилам...»), то, начиная с «Роз», они попадают во власть «бесплодного Мирового торжества», погружаются в Ничто, олицетворяя таким образом гибель, утрату этих вечных ценностей.

Среди этого образного ряда особенно выделяется образ *роз*. Он – самый частотный в одноименном сборнике. Причем, начиная с первого эмигрантского сборника, *розы* меняют свою семантику и эмоциональную окраску: они начинают погружаться в холодный мрак, в чёрно-синее сияние смерти, тонут в «ледяном океане печали». *Розы* не оправдали надежд поэта на обещанное счастье. Уже в первых строках произведения «Над закатами и розами...», открывающего эмигрантскую книгу 1931 года, появляется образ роз, который связан, как и в доэмигрантской лирике Г. Иванова, с образами *звёзд, закатного неба* и счастья. Однако само традиционное понятие счастья полностью меняется:

Счастье мучить или мучиться,
Ревновать и забывать.
Счастье нам от Бога данное,

Счастье наше долгожданное,
И другому не бывать.

[4, с.255]

Человеческое «счастье» теперь для Иванова – «мучить или мучиться», «счастье» страдать и терять опору в жизни, «счастье» обманываться и не находить подлинных ценностей.

Бывшая когда-то вечной и прекрасной (например, «неувядающие розы» в стихотворении «И всех, и всех давно забытых...»), эта *роза* теперь прямо связана с мотивом смерти, она олицетворяет собой «сонную вечность», «мировое зло», убивающее жизнь и красоту, грозящее новой бедой. Теперь это роза, брошенная на похоронах: «Когда-нибудь и где-нибудь./ Не все ль равно? / Но розы упадут на грудь, / Звезда блеснет в окно / Когда-нибудь...» [4, с. 273].

Образ *розы* дважды встречается и в заключительном стихотворении сборника «Все розы, которые в мире цвели...»:

Так чёрные ангелы медленно падали в мрак,
Так чёрною тенью Титаник клонился ко дну,
Так сердце твоё оборвётся когда-нибудь – так
Сквозь розы и ночь, снега и весну...

[4, с. 294]

Не сложно заметить, что преобладающим цветом при описании окружающей действительности становится для Иванова *чёрный* цвет. Всё светлое гибнет, уходит в небытие, остаётся там, в дореволюционной России, вместе с надеждами на лучшее и поэтическими мечтами. Эмиграция приводит поэта к потере прежних жизненных ориентиров и ценностей, он окончательно теряет смысл собственной жизни и творчества. Ощущение бытия после революции – это ощущение катастрофы: не даром поэт упоминает *Титаник*, крушение которого в 1912 году воспринималось современниками как страшное предзнаменование. Для поэта не остаётся ничего, что могло бы удержать его в этом мире – вечное искусство уйдёт вслед за «забытой Богом» страной: «И все корабли, и все имена, / И эта, забытая Богом, страна!» Наступает начало конца света: с этого момента заканчивается жизнь страны, и это неизбежно приведёт к собственной гибели поэта.

По нашему мнению, именно *розы* становятся «циклическими скрепами» (В. А.Сапогов) одноименного сборника Иванова. Проходящие сквозь всю лирическую книгу, от первого до финального произведения, а также вынесенные в заглавие сборника, *розы* становятся символическим воплощением таких экзистенциальных категорий, как мучительная ситуация «заброшенности» в жизнь, бессмысленность жизни и неотвратимость человеческой смерти, онтологическое одиночество и страх. В силу этого, *розы* становятся семантической «скрепой» не только для первого сборника как сверхцикла, но и сквозным лейтмотивом всего эмигрантского творчества поэта. Причем от сборника к сборнику происходит постепенное накапливание экзистенциального потенциала этого образа, который к финалу творческого пути поэта становится одним из ключевых символов трагического бытия.

Если в первой поэтической книге «Розы» Иванов показывает чуть «тронутый увяданием», «печальный», но все ещё «прекрасный» мир («Увяданьем еле тронут мир печальный и прекрасный»; «И грусть и верность напрасна, / Мой ангел, моя любовь, / И все-таки жизнь прекрасна»), то постепенно поэт все больше ощущает жестокость, враждебность и лживость мира, в который «заброшен» человек:

Поэзия: искусственная поза,
Условное сиянье звездных чар,
Где, улыбаясь, произносят – «Роза»
И с содроганьем думают: «Анчар».

[4, с. 409]

Аналогичным по значимости циклообразующим фактором, передающим экзистенциальное мироощущение Георгия Иванова, становится мотив *музыки*, впервые раскрывающийся во втором эмигрантском сборнике «Отплытие на остров Цитеру». В раннем творчестве поэт зачастую описывает статичные картины («Благословенная прохлада», «Чёрные вишни, зелёные сливы», «Заставка», «Кофейник, сахарница, блюда», «Литография» и др.), сейчас же он, по выражению В. Заманской, как будто «обостряется слухом» [3, с. 255].

Иванов становится сверхчувствителен к любым звукам, но из всего этого множества звуков поэт слышит только «синие» (полный синоним «холодных», «ледяных») слова разлуки и грустную песню человеческой души. В стихотворении «Звезды синеют. Деревья качаются...» через ряд оппозиций прослеживается путь самоидентификации лирического героя, его путь познания истины. При этом слова «тьма» и «музыка» стоят в одном ряду:

...Все прощено. Ничего не прощается.
Музыка. Тьма.

Все мы герои и все мы изменники,
Всем, одинаково, верим словам.
Что ж, дорогие мои современники,
Весело вам?

[4, с. 303]

Георгий Иванов разочаровался в силе живописи и поэзии, пришла очередь музыки, теперь она наполняется для поэта глубоким трагизмом:

Только всего – простодушный напев,
Только всего – умирающий звук,
Только свеча, нагорев, догорев...
Только. И падает скрипка из рук.
Падает песня в предвечную тьму,
Падает мёртвая скрипка за ней...

[4, с. 300]

Музыка отрицается Ивановым-экзистенциалистом: «Музыка мне больше не нужна, / Музыка мне больше не слышна. / Пусть себе как чёрная стена, / К звёздам поднимается она, / Пусть себе как чёрная волна, / Глухо рассыпается она» [4, с. 302].

Музыка «ничего не может изменить, и не может ничему помочь», ведь это именно она «освещает» путь, летящего в бездну, «погибающего счастья», это «музыка, сводящая с ума». «Леденеющий мир» звучит этой «бессмертной музыкой» и исчезает. Это противоречие, выражающее смятение души поэта, подчёркивается не только скрытыми алогизмами, но даже употреблением антонимичных эпитетов в определении

образа музыки. Так, в стихотворении «Замело тебя, счастье, снегами» музыка сравнивается с белой птицей – «белой музыки бьётся крыло», а в произведении «Это звон бубенцов издалёка» она становится «чёрной музыкой Блока», падающей на «сияющий снег». Иванов утверждает, что он, как всё его поколение, «слишком устал» и «слишком стар» для переживания этой музыки-надежды, музыки жизни и свободы вновь. Наверное, именно поэтому «замётённая снегами» она превращается в «чёрную» музыку «тьмы». Поэту открывается хрупкость человеческого бытия, страх перед неизвестностью, «синей вечностью», «ледяной тьмой». Если из действительности, из привычного мира может в одно мгновение безвозвратно исчезнуть огромная страна, то чего же ожидать и на что надеяться человеку?

Россия тишина. Россия прах.
А, может быть, Россия – только страх.

Веревка, пуля, ледяная тьма
И музыка, сводящая с ума.

Веревка, пуля, каторжный рассвет
Над тем, чему названья в мире нет.

[4, с. 299]

Еще одним мотивом, придающим восприятию второго эмигрантского сборника Георгия Иванова целостность, выступает мотив *отплытия*. Не трудно заметить, что и здесь циклообразующий концепт является элементом заголовочного комплекса – «Отплытие на остров Цитеру». Связанный с мотивом *отплытия* образ *лодки*, как правило, проявляется в эмигрантской поэзии Иванова в двух символических ипостасях. Так, *лодка* предстает как *ладья* Гермеса, доставляющая лирических героев по Лете в Царство мертвых, «плывущая по эфиру» в бесконечность ледяной Вечности:

Это месяц плывет по эфиру,
Это лодка скользит по волнам,
Это жизнь приближается к миру,
Это смерть улыбается нам.

Обрывается лодка с причала,
И уносит, уносит её... <...>

Приближается звездная вечность,
Рассыпается пылью гранит,
Бесконечность, одна бесконечность
В леденеющем мире звенит.

[4, с.298]

В ряде же более поздних стихотворений данный образ предстает как одинокий в мировом океане *ялик*, «утлая» *лодочка*, непременно терпящая крушение: «Уплывают маленькие ялики» («...остальные тонут / На последней самой утлой лодочке / Мы с тобой качаемся вдвоем»), «Луны начищенный пятак» («И лодка – повернувшись так, / не может повернуться этак, / Раз все вперед предрешено»), «Волны шумели: «Скорее, скорее!» («Волны шумели: «Скорее, скорее!» / К гибели легкую лодку несли...»). Предмет действительности, реалья – лодка – «существует в двух мирах – жизни и смерти» [2, с. 260], причем лирический герой все время оказывается в пограничной ситуации – он уже оставил берег Жизни, но ещё не нашел вечный покой в Царстве мертвых. Таким образом, один из ведущих циклообразующих мотивов в эмигрантской поэзии Иванова – мотив отплытия – является ярким примером экзистенциального сознания, трагического мироощущения поэта:

Потеряв даже в прошлое веру,
Став ни это, мой друг, и ни то, –
Уплываем теперь на Цитеру
В синеватом сияньи Ватто...

[4, с. 336]

Особое место в эмигрантском творчестве Иванова, а особенно в последнем сборнике поэта «1943 – 1958. Стихи» занимает мотив *отражения* и связанный с ним образ-медиатор зеркала. Следует отметить, что В. Заманская называет данный образ постоянной «трансценденцией», открывающей лирическому герою Иванова законы мира. При этом его традиционное значение – пространственный посредник, проводник между мирами – получает несколько иную – трагическую –

трактовку. В ряде стихотворений это зеркала, искажающие отражения:

Друг друга отражают зеркала,
Взаимно искажая отраженья.
Я верю не в непобедимость зла,
А только в неизбежность поражения.

[4, с. 321]

Зеркала, поставленные друг против друга, как отмечает Г. Мосешвили, в оккультизме являются магическим символом бесконечности [6, с. 613]. Причем в данном произведении этот символ оборачивается символом бесконечности зла, а круговорот жизни становится бесконечным чередованием поражений и смертей («Допустим, как поэт я не умру, / Зато как человек я умираю»). Лирический герой видит в этом искаженном отражении всю свою жизнь, каждый день, при этом отражение пугает, вызывает болезненное состояние, головокружение («День превратился в свое отраженье, / В изнеможенье, головокружение»).

Мотив *зеркального отражения* также представлен в стихотворениях: «Звезды меркли в бледнеющем небе...» («... И глядела душа, хорошея, / Как влюбленная женщина в зеркало, / В торжество, неизвестное мне»); «Бредет старик на рыбный рынок» («Бредет старик на рыбный рынок / Купить полфунта судака. / Блестят мимозы от дождинок, / Блестит зеркальная река. /<...> Никто его не пожалеет, / И не за что его жалеть. / Старик скрипучий околет, / Как всем придется околеть»); «Он спал, и Офелия снилась ему...» («Она музыкальной спиралью плыла, / Как сон, отражали ее зеркала...») и др. Лирический герой Иванова не хочет задумываться над смыслом жизни, потому что боится получить правдивые – то есть трагические – ответы на вечные вопросы:

Отражая волны голубого света,
В направлении Ниццы пробежал трамвай.
– Задавай вопросы. Не проси ответа.
Лучше и вопросов, друг, не задавай».

[4, с. 337]

Таким образом, в поздней лирике Иванова, мотив *отражения* и его семантический дериват – образ *зеркала* – становятся границей между жизнью и смертью, открывают лирическому субъекту трагическую суть бытия.

Исследованные мотивы, разумеется, не являются единственными «циклическими скрепами» эмигрантских сборников Иванова, однако именно они стали символическими концептами, позволяющими удерживать ощущение целостности его поэтических книг, а стало быть, единства его мироощущения. Насыщаясь в зависимости от окружающего лирического контекста различными смыслами, вступая в смысловое взаимодействие, они образуют в каждой из поэтических книг Георгия Иванова *семантические поля*, которые и дают нам представление об особом, экзистенциальном мировосприятии поэта, его индивидуальной, трагической философии бытия.

Литература

1. Гаспаров, Б. М. Язык, память, образ [Текст]: Лингвистика яз. существования / Б. М. Гаспаров. – М.: Новое лит. обозрение, 1996. – 351 с.
2. Гурвич, И. Георгий Иванов: Восхождение поэта [Текст] // Вопросы литературы. – 1998. – № 6. – С. 35-53.
3. Заманская, В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века [Текст]: диалоги на границах столетий: Учеб. пособие для студентов вузов / В.В. Заманская. - М.: Флинта: Наука, 2002. – 302 с.
4. Иванов, Г.В. Собрание сочинений [Текст]: В 3 т. Т.1. Стихотворения / Г.В. Иванов. – М. : Солласие, 1993. – 656 с.
5. Крейд, В. Георгий Иванов: Стихотворения [Текст] // Звезда. – 1993. – №1. – С. 115-116.
6. Мосешвили, Г. Комментарии [Текст] // Иванов, Г.В. Собрание сочинений [Текст] : В 3 т. Т. 1. Стихотворения / Г.В. Иванов. – М. : Солласие, 1993. – 656 с.
7. Фоменко, И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика [Текст] / И. В. Фоменко ; Твер. гос. ун-т. – Тверь: ТГУ, 1992. – 123 с.

ПОЛЕМИКА И КРИТИКА



УДК 82.09

Гаянэ Ахвердян
(Ереван)

«Я не такой тебя когда-то знала...»: Попытка рецензии

«Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории. Издание подготовила Н. И. Крайнева. Санкт-Петербург. Издательский дом «Мирь». 2009.

В июне 2009 года я получила царский подарок из Петербурга от Майи Шереметевой, которая была на презентации в Фонтанном Доме-Музее Анны Ахматовой.

Эта необыкновенная Книга объемом почти в полторы тысячи страниц долетела до Армении могучей бандеролью за какую-нибудь неделю обычной авиапочтой. Такого полета, я уверена, Поэма ещё не совершала! И это была «Поэма без героя» Анны Ахматовой в с я ц е л и к о м, во всём её росте и цветении, изданная в год столетия со дня рождения поэта.

Книга эта сама царский подарок миру, и это издание – праведный, титанический труд многих: хранителей и исследователей, собирателей и комментаторов, редакторов и издателей. Здесь названы имена Н. И. Крайневой, Ю. В. Тамонцевой, О. Д. Филатовой, А. Я. Лапидус.

Надпись на переплете этого тома-гиганта – «Я не такой тебя когда-то знала...» – по существу прекрасный своей точностью ахматовский ключ-эпиграф из обращенного когда-то к самой Поэме горького монолога автора, где дальше звучат такие слова:

Не буду я делить с тобой удачу.
Я не ликую над тобой, а плачу,
И ты прекрасно знаешь почему.
И ночь идет, и сил осталось мало.
Спаси ж меня, как я тебя спасала...

И Поэма и впрямь спасает всей силой сказанных и несказанных – несказанных слов от забвенья и гибели, так прочна магическая интонация заклинания безыскусных лаконично-четких слов.

К тому же, подобного свода Поэмы читатель ещё не знал: Поэма и впрямь предстаёт впервые во всей своей полноте списков, редакций, правок, дополнений, то отворяясь всем заманчивым лабиринтом разночтений и вариантов, то рассекая Время всеми гранями строк своего магического кристалла – всецелая Поэма, которая десятилетиями творилась Автором, Героем, Читателем и которая и поныне сама творит своего Автора, Читателя, Героя...

Для текстологов, для исследователей психологии творчества этот лабиринт особенно желателен и желанен, поскольку это научное издание представляет основательный фундамент для изучения всех тонкостей и оттенков, всех граней и метаморфоз ахматовского Слова. Эта книга обязывает и точности цитирования, требуя особой объективной точности прочтения исследователями ахматовского текста, и глубины погружения в органику слова, и восхождения к его символу.

Я называю этот жанр попыткой рецензии, не только потому, что в этом жанре почти никогда не пробовала пера, но и поскольку сама книга лучше всего представляет себя – она сильна описанием всех ахматовских строк Поэмы во всех подробностях, во всех деталях, временных границах и пунктирах, что позволяет увидеть единое слово в разных ракурсах – по взгляду автора,

который при этом словно «видит всё в одно и то же время». А ведь это автор «Лотовой жены», отдавшей «жизнь за единственный взгляд».

Возможно, существует генетическая память слов, их тончайшие ассоциативные звенья, и та незримая на первый взгляд поддержка стиха прозой в том авторском самораскрытии в прозаических дополнениях и в подхватах набросков, когда всё словно происходит само собой, и видишь и одержимость, даймона в поэте, и ведомость поэта, ту царственность и благодать, заключенную в творении.

УДК 82.09

Н. Н. Ничик
(Симферополь)

Смысл и замысел

«Я не такой тебя когда-то знала»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / изд. подгот. Н. И. Крайнева; под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой – СПб.: Издательский дом «Мирь», 2009. -1488 с., [24] с цв. ил.

Эта книга – событие не только для тех, кто изучает творчество Анны Ахматовой, но и для литературоведческой науки в целом. Уникальность предпринятой работы сопоставима лишь с уникальностью самого произведения, которому она посвящена.

«Поэма без Героя» написана о временах, когда колесо судьбы готовилось совершить решающие для России – и не только для неё – повороты. О временах, которые можно охарактеризовать и знаменитым шекспировским выражением «век вывихнулся». Пряная карнавальная пляска «конца века» – преддверие Первой мировой войны, беспечные и страшные безумства перед лицом надвигающейся исторической катастрофы.

Жуткое затишье перед приходом Второй мировой войны – в Россию, обескровленную сталинскими репрессиями. Новые времена и новые силы, предвестье послевоенной эпохи и попытки заглянуть в будущее... Поэма памяти, поэма о судьбе и судьбах. Поэма со множеством действующих лиц и роковых событий, но без Героя, который смог бы, как в прекрасных мифах древности, всех спасти. Само понятие героизма неотделимо от представления о борьбе. В поэме отражён и выражен XX век, в ней одна трагедия – знак череды многих трагедий и борений, но без Героя. Где же, в таком случае, её смысловой центр?

Создателем поэмы стала личность, не принадлежавшая ни к одному из борющихся станов. Мечта оказаться «над схваткой» соблазняла не одну творческую натуру той эпохи. Но здесь перед нами случай с противоположным знаком. Ахматова не покинула Россию, не прокляла её в новые времена. Она не отреклась ни от старого, ни от нового – но с тем и другим отношения её были весьма непростыми. «Поэма без Героя» в этом плане уникальна. Её значимость вне всяких сомнений. Её значение всё время вызывает к расшифровке. Ахматова сама сказала, что «у шкатулки тройное дно». Но как открыть её?

Поэма приобрела мировую известность. Написано немало количество работ, интерпретирующих как отдельные строки и выражения, так и её структуру, и образы действующих лиц, интертекстуальные связи с произведениями мировой литературы. Трактовки возникающих смыслов не всегда производят впечатление адекватности авторскому замыслу. Вопрос о том, каков он был на самом деле, становится особенно актуальным – и с точки зрения оценки самого произведения, и с точки зрения оценки различных методологических подходов к нему. К этому добавляется (а на самом деле занимает первое место) естественная потребность человека и человечества осмыслить движение времени, которое продолжает развиваться отнюдь не по прямой линии.

Судить время или хотя бы судить о времени невозможно, если при этом не хватит честности судить и себя. Выразить же это – задача труднейшая. Одной честности для этого мало, как

бы драгоценно ни было это свойство. Талант и мастерство – это не только силы, но и понимание трудностей, и ощущение фальши как безобразия и даже преступления. Ахматова писала, что уже в первый раз, почувствовав в себе поэму, «увидела её всю», «там уже всё было». Однако для того, чтобы перенести это на бумагу, понадобилось много времени. Работа продолжалась до конца жизни, почти четверть столетия. В рукописном отделе Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге хранится любопытный листок с датами завершения окончательных вариантов поэмы. Он кажется странно ироничным. Каждый раз – окончательный текст. И каждый раз – не совсем окончательный. Невозможность напечатать поэму целиком из-за иррациональной пугливости советской цензуры вызывала у Ахматовой порою отчаяние, порою – гнев, но в какой-то мере служила побудительной причиной для продолжения работы. В результате текст претерпел множество изменений. Какие из них были истинным продолжением, углублением темы? Какие строки изначально определили систему образных средств? Не было ли правок, продиктованных желанием увидеть поэму в печати? До какой степени отвергнутые впоследствии поэтом варианты помогают или мешают понять ход творческой работы? Как соотносятся замысел и окончательный смысл?

После отмены цензурных заслонов «Поэма без Героя» была издана и переиздана множество раз, но публикаторы далеко не всегда заботились о её точном и научно обоснованном воспроизведении. Во многих изданиях тексты заметно отличаются друг от друга. Возникла трудная литературоведческая проблема – поиска окончательного варианта, выражения настоящей авторской воли, то есть определения критического текста.

Удивительная судьба поэмы Ахматовой переплелась с судьбами и России, и её интеллигенции. Сохранение текста при отсутствии возможности его публикации состоялось только благодаря деятельному участию людей, понимавших, с чем они имеют дело. Как известно, неоценимая роль в сохранении ахматовского наследия принадлежит Лидии Корнеевне Чуковской. Но

рядом с нею – активное соучастие множества других. Девять редакций поэмы дошли до нас в количестве более чем ста двадцати списков, сохранённых разными людьми и при разных обстоятельствах собранных исследователями. Книга «Я не такой тебя когда-то знала...» знакомит с общими усилиями тех, кто сберёг эти тексты и тех, кто принимал участие в их обработке и осмыслении.

Для создания книги потребовалось основательное решение ряда истоковедческих и текстологических проблем. Выяснилось, что применительно к ахматовским текстам отождествление рукописи и автографа, привычное для работы с произведениями предыдущих столетий, не годится. Оказавшись в «догутенберговской эпохе», Ахматова часто переписывала свои стихи собственной рукою и дарила их. Некоторые впоследствии подвергались основательной правке, иные – нет. Автографы и авторизованная машинопись, списки с пометами автора и с пометами других лиц со слов автора, списки совсем без помет – это разные виды текстов. Автограф Ахматовой может быть классифицирован как рукопись с определённой редакцией произведения, а может оказаться авторским списком с какой-либо редакции. Кропотливое «буквоедство» – транскрибирование вариантов каждой редакции – это чрезвычайно трудоёмкая работа, требующая полной сосредоточенности и самоотдачи. Но систематизация текстов требовала также широких знаний биографического материала. Не только обстоятельства жизни поэта, но и судьбы её собеседников, их письма, мемуары, устные свидетельства, дневники – всё это нуждалось в использовании точном и вдумчивом.

Книга «Я не такой тебя когда-то знала...» замечательна и глубиной историко-культурного комментария, и пониманием основных проблем развития русской поэзии, и умением видеть связи поэтического образа с шедеврами мирового искусства. Однако необходимо отметить особенно драгоценное и редкое для современного литературоведения качество – стремление к целостному прочтению произведения. В море-океане строчек, строф, слов, сносок, примечаний, исправлений, вариантов,

редакций – не утонуло, не исчезло представление о «Поэме без Героя» как произведении, имеющем единый замысел. Все усилия составителей книги были направлены на то, чтобы этот замысел предстал в полноте и единстве выражения.

Даже название поэмы получило заслуженное уточнение. Прописная буква, с которой теперь следует писать Героя, – принципиально важное выражение авторской позиции. Ведь героев в ней немало, а Героя – нет. Критический текст, или, говоря проще, текст окончательный, выражение авторской воли, в книге представлен и обоснован с максимально возможной тщательностью.

Колоссальный объём проделанной работы вызывает представление о подвижничестве, ассоциируется с самоотверженностью и потому, наверное, – со смирением. Однако книга полна живого движения мысли, она «дышит». Интерпретация того или иного элемента текста ведёт к пониманию ахматовской поэтики как таковой, следовательно затрагивает и вопросы понимания иных её произведений. Отсюда здоровый скептицизм в отношении к уже установившимся представлениям, полемика, всегда доказательная и опирающаяся на убедительное знание текстов.

В этом плане грустное удовлетворение вызывает позиция составителей книги в отношении изданий, уже ставших «притчей во языцех», вроде Собрания сочинений Ахматовой в 6 т. в московском издательстве «Эллис Лак» или «Петербургских снов» и т. п. Грустное – потому что наводит на мысли об уровне, который мог недавно казаться приемлемым. Удовлетворение – потому что возможность обсуждения огрехов, их убедительная критика – это уже значительный шаг вперёд, надежда на то, что качество издательской работы может быть существенно улучшено.

Неподготовленного читателя книга может удивить некоторыми разногласиями и с теми исследователями, чей авторитет не вызывает сомнений, чьи имена здесь же названы с благодарностью за сотрудничество и помощь. «Платон мне друг...» Что же, в этом случае для грусти места не остаётся – радуется лишь интерес к тому, где же истина. Возможно, споры не только не утихнут, но и разгорятся с новой силой. Но теперь они будут

иметь под собою более твёрдую почву, в них смогут принять участие те учёные, для которых до сих пор архивные материалы, лёгшие в основу этого издания, были доступны далеко не всегда. Текстологи, историки литературы, её теоретики, исследователи ахматовского творчества, исследователи закономерностей творческого процесса – несомненно, смогут и захотят высказать своё мнение, получив столь качественную пищу для размышлений.

УДК 82.09

Г. М. Темненко
(Симферополь)

Книга А. Марченко об Ахматовой: нас унижающий обман

Что делать нам с бессмертными стихами?

Н. Гумилёв.

Дело объяснилось как нельзя проще...

А. Марченко, с. 42.

Существует представление, что творчество вообще и написание книг в частности – занятие мучительное, требующее полной отдачи сил. Но нередко забывают о другой стороне явления – о радости творца, который говорит о самом главном, воплощает свои идеалы и приобщает к ним читателей. Об этом, кстати, Ахматова написала известное стихотворение.

Когда я ночью жду её прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке?
И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.

Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы «Ада»?» – Отвечает: «Я».

Правда, у Ахматовой как-то не очень весело вышло. Так волновалась, будто счастья ждала, а получила какие-то адские страницы. Другие умеют устраивать свои отношения с музами более приятно.

Счастье выпало на долю Аллы Марченко, выпустившей книгу «Ахматова: жизнь»[5] (в дальнейшем все ссылки на это издание – в круглых скобках). Автор выступает в непростой роли. С одной стороны, перед нами как будто бы литературовед, говорящий об искусстве. С другой – как бы мудрая женщина, доверительно беседующая о сокровенном, о женском. При этом читатель получает возможность прикоснуться к жизни прославленной личности изнутри, войти в её мир. Получается упоительная забава: вместе с автором выбирать в запутанной веренице малоизвестных или неясных фактов ахматовской биографии события и их объяснения по своему (вернее, автора) вкусу, выбирать, как в магазине, чтобы сшить костюм, в котором Ахматова будет выглядеть «своей», домашней, понятной, чтобы и читательницы могли примерить его по себе – автор же примеряет постоянно. Можно за неё выбирать поклонников, любовников, друзей, а кого-то и проигнорировать. В магазин ведь за обновками ходят, значит, уже известное – всё равно что ношеное, с чужого плеча, – и смотреть неинтересно. Сладко чувствовать себя при этом не только на месте самой Ахматовой, но даже будто старше её, опытнее, удачливее, умнее – ведь она свою жизнь прожила как умела, а Алла Максимовна Марченко знает, что можно бы и получше. Эти маленькие женские радости слишком трогательны, чтобы смеяться над ними.

Кто из знаменитых людей не подвергался подобным казням при жизни или после смерти? «И кошка может смотреть на короля», – гласит английская пословица. Слава, как мощный прожектор, не только освещает, но и упрощает, а порой искажает портрет. Толпа, легковверная и переменчивая, ждёт новостей и сенсаций, в том числе и «разоблачений», как в известном эпизоде романа Булгакова «Мастер и Маргарита».

Но существует ещё и такое понятие, как общественное сознание. Оно не столь подвержено капризам стихий, оно формируется вполне известными факторами. Книга написана о поэте с мировым именем. И автор пытается увязать представления о жизни с представлениями о поэзии. Это серьёзно.

Аннотация сообщает, что книга – «не научная биография»:

«Алла Марченко поставила перед собой нелёгкую задачу: не искажая по возможности ни истинности страстей, ни правдоподобия обстоятельств, а главное, не выходя за границы остросюжетного повествования, построить своё «расследование» вокруг того, что было в судьбе Ахматовой главным, – стихов. Прояснить ускользающие, двоящиеся смыслы множества стихотворений Ахматовой. Понять, кому они посвящены. Кто герой? Что за история таится между строк? Стихи свидетельствуют, спорят, опровергают, вынуждают «развязать язык» факты и документы и поведать то, о чём в своё время из осторожности умолчали...»

Здесь упомянута «нелёгкость задачи». Выражение слабо передаёт суть проблемы. Кому это вообще под силу – написать книгу, которая была бы не научной и в то же время научной?

Представление о популярной (ненаучной?) биографии предполагает беллетризацию стиля: живость и образность повествования, отказ от скрупулёзных ссылок, способных утомить рядового читателя. Однако оно всё же включает уважение к предмету повествования, к состоявшейся жизни, ставшей частью культуры целого народа – требование не только научного, но всякого порядочного изложения.

А. Марченко решила проблему с помощью неожиданной логики. Она отделила представление о научности подхода к биографии от представления о научности исследования поэзии. И первая часть программы, ненаучность, ей удалась блестяще. Те, кто интересовался поиском истины, мгновенно обнаружили такую массу прегрешений, что указать полное их количество никто даже не пытался. В статье Н. А. Богомолова [1] грузный перечень фактических неточностей, замеченных им только в одной тридцатистраничной главке, даёт понятие об уровне в

целом – а в книге почти семь сотен страниц. Много можно объяснить незнанием источников.

Однако если некий документ всё же попадается на глаза А. Марченко, то принцип создания ненаучной биографии продолжает работать: автор вовсе не считает нужным сохранять уважение к каким-либо свидетельствам.

Запись Лукницкого от 22. 11. 1927 «На коньках А А никогда не умела бегать» превращается у Марченко в доверительное сообщение о том, почему та любила лыжи и не любила коньки: «А на катке? Круг, один, второй, третий, и ничего не видишь, кроме исцарапанного льда да задницы впереди бегущего» (с. 49). Читатель, видимо, должен принять это за лексику самой Ахматовой. В воспоминаниях В. Беер, гимназической однокашницы, упоминается маленькое происшествие на уроке рукоделия: Аня Горенко принесла для кроя рубашки «бледно-розовый, почти прозрачный батист-линон» [2, с. 30]. У Марченко он превращается в «прозрачный батист, да ещё и *развратного* нежно-розового цвета» (с. 48). Курсивом автор выделила своё определение – а то вдруг читатели не обратят на него должного внимания. В воспоминаниях М. Волошина о дуэли с Н. Гумилевым упоминается пощёчина, которая была дана «по всем правилам дуэльного искусства» [6, с. 146]. В книге этот эпизод превращается в вульгарную потасовку: «Зевс подошёл к Гумилеву вплотную и, хорошо размахнувшись, дал пощёчину, да такую увесистую, что Николай Степанович от неожиданности еле удержался на ногах. Кончилось вызовом на дуэль» (с. 92). Получается, что если бы удар был послабее, то, может, и не пришлось бы стреляться.

«Дьявол – в подробностях». Все эти «наглядности» должны постоянно снижать представление о людях и событиях. Для этого документы, свидетельства – только помеха. И никем не описанный день сватовства Гумилёва, наконец-то принятого Анной, у Марченко расцвечен сообщением, что произошло это в кафе, когда «к их столику мерзейшей походкой профессионального гомика направлялся чёрно-белый официант» (с. 94). Что за странная деталь? Она необходима, чтобы убедить читателя:

не могла верить Ахматова в то, что Гумилёв её любит. Но безденежье, зависть к приехавшей из Парижа подруге, досада от переживания неудачи бульварного (тоже выдуманного Марченко) романа – вот причины согласия на брак.

Главное, установка на ненаучную биографию открыла массу дополнительных возможностей. Например, у Ахматовой есть строки: «Древний город словно вымер, / Странен мой приезд. / Над рекой своей Владимир / Поднял чёрный крест». По мнению Марченко, Ахматова здесь «живописует любимые с отрочества киевские церкви» (с. 160). Может быть, это опечатка? Над рекой стоит вовсе не Владимирский собор, а общепризнанный символ Киева – памятник князю Владимиру на 16-метровом постаменте. А семь крестов на куполах Владимирского собора на бульваре Тараса Шевченко, как им и полагается, блестят золотом. Огромный крест в руке статуи князя Владимира ещё до революции стали по ночам освещать – сначала газовыми рожками, а потом электричеством. Днём же он всё равно чёрный, Ахматова точно сказала. Но Марченко настаивает: «Для неё Владимирский собор и его вознесённый над древним городом чёрный крест – такая же святыня, как и легендарная София» (с. 162). Выходит – не опечатка. Пренебрежение к реалиям Киева заранее определено на с. 159, где сообщается, что Ахматова ездила в этот город не ради святынь или встреч с родными: «Киев стал в её женской судьбе чем-то вроде города для тайных свиданий». Город свиданий, дом свиданий... Автор понимает сама, что сказала?

Духовные искания интеллигенции для Марченко – лишь камуфляж любовных шашней. В чём всё-таки смысл этой её фразы о Владимирском соборе? Почему действовавшему православному собору не быть святыней для Ахматовой (хотя писала-то она не о нём)? Оказывается, известный в своё время писатель и критик Георгий Чулков, которого Марченко возвела в ранг «утаённой любви» Ахматовой, неодобрительно отзывался о Владимирском соборе, поскольку там ему не нравились «слащавые красоты Васнецова, которыми восхищаются обыватели» [9, с. 312]. А строки стихотворения, которое Марченко не

поняла, свидетельствуют, по её мнению, о том, что «у Ахматовой в стихах – полное согласие с «обывателями». <...> Но спор о Васнецове – не главное. Главное – продолжение разговора о Врубеле...» (с. 162). Конечно, никакого спора Марченко привести не могла. Для его имитации и понадобилось исказить смысл стихотворения. Всё равно вышло невнятно. Ахматова не раз говорила о демонизме Врубеля. Чулкову не нравились апостолы, написанные Врубелем, равно как и его Богородица. Высказывание на эту тему Марченко нашла в книге Чулкова «Годы странствий», создававшейся в конце 20-х годов, когда они с Ахматовой виделись уже мало и редко. Его протест против того, что он называет «духовной слепотой» Врубеля, мысли об «опасности» его творчества, о трагедии «демонизма» [9, с. 311-312], А. Марченко совершенно не занимают. Взгляд, свободный от научности, ищет доступную пониманию подоплёку: «Чтобы с такой дотошностью оспаривать соображения, высказанные не в специальной искусствоведческой работе, а всего лишь в лирических стихотворениях да разговорах с их автором, надо, согласитесь, быть очень задетым. И не профессионально – по-человечески» (с. 163). Представить, что для Г. Чулкова осмысление творчества Врубеля было важно само по себе, наша современница просто не в состоянии.

Натужно выдуманные детали романа с Чулковым, пожалуй, всё же заслуживают внимания. Они наглядно раскрывают мировоззрение автора. Георгий Иванович Чулков на всю жизнь запомнил потрясение от впервые услышанных стихов Ахматовой, тогда ещё никому не известной: «Вы – поэт, – сказал я совсем уж не тем равнодушным голосом, каким я просил её читать свои стихи.

Так я познакомился с Анной Андреевной Ахматовой. Я горжусь, что на мою долю выпало счастье предсказать ей её большое место в русской поэзии в те дни, когда она ещё не напечатала, кажется, ни одного своего стихотворения» [9, с. 254-255].

Не верит ему Алла Максимовна. Массовая культура активно эксплуатирует мифологему тайны. Автор постоянно использует и «разоблачает» ею же самой изобретённые тайны, исходя

из своих житейских соображений. Какими такими стихами могла Ахматова в 1911 году пленить известного критика, который был так полезен, чтобы «войти в литературу»? Да она ещё и «Сероглазого короля» тогда написать не успела! (Здесь это стихотворение, которого Ахматова впоследствии стыдилась, – вершина эстетического вкуса). А понравиться очень даже стоило. Намекнув на это обстоятельство, автор затем, вполне в традициях дешёвого женского романа, ведёт героев к постели. А стихи? Ах да... Разумеется, потом, в другой раз, она ему и стихи почитала. Понравилась, а как же. Так-то дела делаются.

Привольный метод «ненаучной биографии» позволяет использовать любую понравившуюся деталь сколько угодно раз и по любому назначению. Так, «змеиная гибкость» Ахматовой, о которой сохранились воспоминания современников, получает в книге самостоятельную жизнь. Всякое упоминание о змеях становится намёком на Ахматову. Например, Чулков, описывая парижский зоопарк, сравнивает змеиные глаза с «жуткими», «усталыми» глазами парижан – не в пользу последних. Для Марченко это – свидетельство близости Чулкова и Ахматовой. Блок в стихотворении «О нет! Я не хочу...» сказал: «Но твой змеиный рай – бездонной скуки ад», – значит, образ Натальи Скворцовой совмещён с образом Ахматовой (с. 274).

Правда, эта свобода ненаучной биографии играет с автором иногда забавные шутки. Воображение Марченко пленили африканские браслеты – подарок Гумилёва: «Уникальные, во всём Петербурге таких не было» (с. 275). Браслеты то и дело всплывают к месту и не к месту – впечатление, что это главная одежда героини книги. И вот в главе, посвящённой отношениям Ахматовой и Блока, без них тоже не обходится. Вообще с Блоком Марченко попала в сложное положение. Есть его записные книжки, известные материалы – простора для полёта фантазии, кажется, маловато. Всё же А. Марченко сурово отчитывает Ахматову за то, что она отрицала роман с Блоком: «Ярость всегда несправедлива. Ахматова в ярости несправедлива вдвойне...» (с. 266) (читатель в испуге представляет некую фурию). Потом писательница находит выход – соглашается, что

«добиваться (и соблазнять!) Александра Александровича в качестве «аматера на час» в конце 1913 года было уже почти вульгарным» (с. 277). Однако перед этим всё же выдаёт версию, как «это» могло произойти: «А вот о том, как добиралась до дома после вечера<...> 25 ноября 1913 года, промолчала. Не думаю, чтобы Блок отпустил молодую женщину – в ночь, темноту, непогодь, да ещё зная, что это из-за него она не пошла с Гумилёвым в модный и дорогой ресторан <...> Во всяком случае, пронзительное «Седое утро» после сеанса радиоактивирования ожило ровно через три дня...» (с. 274). Вот вам и сенсация. Получается, Ахматова должна была Блоку сказать, что из-за него не пошла в ресторан с Гумилёвым и Верхарном рябчиков кушать? Но ведь браслеты!!! Стихи Блока, обращённые к цыганке, «утренние» – «Нет, жизнь и счастье до утра / Я находил не в этом взгляде! / Не этот голос пел вчера / С гитарой вместе на эстраде!..» – автоматически переадресовываются Ахматовой на том основании, что она, хоть и без гитары, но выступала на эстраде, и к тому же в стихотворении упоминается звякающий браслет, связанный с каким-то воспоминанием. Значит – всё-таки было... До утра? Или могло быть?!? Стихотворение Блока приведено почти полностью, за исключением финала, который явно противоречит «проницательной» версии. Несообразность смутила бы, если бы была единственной. Но в общем потоке она почти незаметна.

Правда, Марченко на ней и не настаивает. Некогда ей увязывать концы с концами. Через пару страниц оказывается, что цель ахматовского визита к Блоку – «хищно надыхаться закрытой на семь ключей душой Блока, похитить тайну его “чары”...» (с. 301). Образ Ахматовой приобретает столько разных оттенков, что мудрено представить что-либо внятное. Она оказывается одновременно и «примадонной “Бродячей собаки”», и «Дианой-охотницей», и «гитаной гибкой», и «скромной до застенчивости» «дамой-девочкой», и «тайной сыщицей» – и всё это на одной только странице 300. Больше всего Марченко нравятся те определения, которые она сама придумала, и поэтому первое и последнее из этого перечня встречаются на

страницах книги не раз. Выражение «примадонна “Бродячей собаки”» даже получает «обоснование»: на с. 211 сообщается, что в «Собаке» неуютно всем поэтам, кроме Ахматовой. А как же «Все мы бражники здесь, блудницы, / Как невесело вместе нам!»? Неважно: «Среди патентованных умников и затейливых говорунов её читателей не было. Иное дело «Собака». Здесь что ни ночь – новые восхищённые глаза» (с. 212). Это уж не Ахматова получается, а какая-то смесь Вертинского и Паллады. Страницы 304-305 замечательны рассуждениями об ахматовской славе. Автор отвергает всё, что Ахматова об этом говорила: и заметила она начало своей славы, и замечать-то было нечего. И вообще что та ни скажет о себе, – в лучшем случае Марченко её поправит, а в большинстве ситуаций обязательно постарается опровергнуть.

На с. 504 автор с ликованием приступает к тому, что считает самым интимным пунктом своего повествования, «заветной чертой», «куда сама Ахматова не любила заглядывать». Оказывается, это – «её врождённый порок»: «Ахматова <...> с мужчинами своей судьбы вела себя совсем не умно». Далее, на с. 509, уже мимоходом высказано сожаление о том, что природа обделила её «талантом любви». Неоднократно проскакивают фразы об ахматовской необразованности, которые и комментировать как-то странно. Не только душевные свойства, но и умственные способности Ахматовой в глазах Марченко явно невелики, и если где-то и приходится констатировать, что та нечто поняла, то обязательно следует оговорка, что поняла – не умом, один раз уточняется: поняла через пуповину (с. 219). Если вспомнить, что пуповину отрезают сразу после рождения, понятно, как мало она могла понять.

Вообще превосходство автора над всеми, кто попал в её книгу – видимо, главное воодушевляющее чувство. На странице 476 она уверяет нас, будто Ахматова Мандельштама называет *глупым мальчиком*. С точки зрения Марченко, писать гневные стихи против Сталина, да ещё и читать их кому-то – несомненная глупость. Приписывая это мнение Ахматовой, она тем самым косвенно приуменьшает гражданскую значимость «Реквиема».

И вот здесь, пожалуй, можно обнаружить, что «в этом безумии есть своя система». Снижение образа Ахматовой предпринимается прежде всего по житейской линии, опошлением и обстоятельством, и мотивов поведения. Но ведь при этом постоянно делаются попытки обесценить, обессмыслить то, что в судьбе поэта было связано с высоким, трагическим или прекрасным.

Например, повествуя о Севастополе, Балаклавской бухте, с которыми связаны детские впечатления Ани Горенко, Марченко с удивлением находит в поэме «У самого моря» «странноватую для героини южной поэмы мечту: выстроить шесть броненосцев и шесть канонерских лодок» (с. 39): «От кого намеревается, став царицей, охранять свои бухты *дикая девочка*? Времена вроде мирные?» Нахмурившись на манер строгой классной дамы, Марченко тут же и сменяет гнев на милость. Никто бы не разгадал, если бы она не прочла в воспоминаниях сына Верещагина, что однажды шесть миноносцев подплыли к Георгиевской бухте (так военные моряки приветствовали художника-баталиста). Но в поэме героиня говорит: «Я собирала французские пули, / Как собирают грибы и чернику, / И приносила домой в подоле / Осколки ржавые бомб тяжёлых. / И говорила сестре сердито: / Когда я стану царицей, / Выстрою шесть броненосцев / И шесть канонерских лодок, / Чтобы бухты мои охраняли / До самого Фиолента». Что для дочери морского офицера, внучки защитника Севастополя, имели значение не пропавшие за полвека следы страшной Крымской войны – это оказывается неважно, как и то, что у Ахматовой с поэмой связаны и переживания трагедии русско-японской войны: «... у меня невольно сжималось сердце от воспоминаний о Цусиме – и чего я не сумела выразить в поэме “У самого моря”.» [3, с. 189]. Для А. Марченко эта поэма – просто история рано развившейся «пацанки», которая видела подплывавшие к берегу русские дредноуты, видела (а может, и не видела?), как едва не утонул какой-то пловец. Кроме воспоминаний чужого ей человека, пятилетним ребёнком слыхавшего, что спасли беднягу рыбаки (Марченко назвала их «балаклавские одиссеи», перепутав с купринскими «листригонами»), никаких комментариев и не нужно. А трагическая поэма – кому это интересно?

Вот не менее любопытный пассаж: «Многие мемуаристы отмечают и отмечают как малопонятную для горожанки странность: Анна Андреевна панически боялась переходить улицы с сильным автомобильным движением, терялась в сутолоке больших вокзалов, словно провинциалка. Между тем ничего странного в этом нет; ведь она росла пусть и недалеко от столицы, а всё-таки не в городе – в «узорной тишине» дачного предместья» (с. 44). В самом деле, города, в которых Ахматова смолоду бывала, – Петербург, Одесса, Киев, Париж, Венеция, Москва – как это провинциально! Но мы перестаём смеяться, вспомнив, какие реальные обстоятельства хочет зачеркнуть Марченко. На самом же деле о боязни Ахматовой переходить улицу рассказано в первой книге воспоминаний Лидии Чуковской – её поразило в феврале 1940, что Ахматова не решалась перейти через Невский проспект глубокой ночью, когда там не было не только машин, но даже и людей [8, с. 54-55]. Любой врач скажет, что это типичная фобия, паническое нервное расстройство, и оно вполне объясняется ситуацией. То, что Ахматова переживала перед войною, было, как известно, не только её бедой. Полстраны сходило с ума от страха. Но не все при этом нашли в себе силы сохранить человеческое достоинство, верность идеалам. Не будем спрашивать, сколько человек смогли написать нечто эквивалентное «Реквиему».

Похоже, что ценности, одушевлявшие ахматовскую поэзию, для А. Марченко – нечто не столько пустое, сколько чуждое или даже враждебное. Это тем более странно, что в аннотации книги стихи объявлены тем главным, ради чего она написана. Автор обещала прояснить смыслы стихов, понять их. Обещала столь решительно, что можно было настроиться на ожидание научного подхода раз уж не к биографии, то хотя бы к поэзии – пусть в том качестве, какое может дать литературовед средней руки. Однако стихи предстают как наборы строчек, лоскутки, тесёмки, которыми можно распорядиться совершенно произвольно.

Цельность поэтического образа, его смысл не заслуживают внимания. Если в «Поэме без Героя» Ахматова упоминает о «чёрной раме», «Из которой глядит тот самый, / Ставший

наигорчайшей драмой / И ещё не оплаканный час», то для «проницательной читательницы» существенна только чёрная рама – не как знак мрака и отчаяния, а как воспоминание о баронессе Икскуль с её портретами героев каждого маскарадно-бального сезона (с. 456). И Гумилёв, оказывается, присутствует в «Поэме» – в неожиданном смысле. «Не обманут притворные стоны, / Ты железные пишешь законы» – это о том, что он был хорошим организатором, здорово у него были поставлены вечера акмеистов (с. 216). После этого уж не удивляет сообщение о том, что «вписана в чёрную раму (в «Поэме без героя») и драма Мейерхольда» (с. 457). Оказывается, когда поэма «брюлловским манит плечом», – это уже мёртвая Зинаида Райх появляется именно в образе гоголевской городничихи, поперёк всех упоминаний о Байроне и Шелли. Отношение поэта к жанру поэмы – это не тема. Поэма, городничиха или убитая актриса – какая многозначительность получается! А вот почему про Глебову-Судейкину она сказала: «Ты – один из моих двойников»? (Вольное обращение с цитатами отличает всю книгу, здесь всё же цитирую не по Марченко, а по Ахматовой). Ведь происхождение, внешность, профессии у них разные? Романтическая и таинственная тема двойничества, тема повторяемости испытаний, трагедий, судеб, разрешена наконец-то раз и навсегда. Ясное дело, был у неё коротенький романчик с Судейкиным (с. 229).

Имитация литературоведческих подходов кажется автору важным условием приличия, и здесь используется избитый метод поиска интертекстуальных связей, доведённый до абсурда. Любое слово, независимо от контекста, если встречается у одного поэта, может быть объявлено его перекличкой с другим поэтом.

Например, цитирует Марченко мемуары Чулкова, вышедшие отдельным изданием в 1930 году, где он писал о своих эстетических позициях в 10-е годы: «Освобождаясь от декадентства, я освобождался вместе с тем от того петербургского романтизма, коим душа моя была надолго отравлена. Впрочем, мне предстояло ещё раз припасть к этой хмельной чаше в 1911

году» (с. 146). Через несколько страниц эти строки получают неожиданное толкование: «Анна Ахматова на лету подхватила, присвоила и мастерски обыграла изобретённый Чулковым образ: его увлечение женой Гумилёва подобно хмельной чаше». Далее приводятся строки «...я терпкой печалью / Напоила его допьяна» и «Как соломинкой, пьёшь мою душу» (с. 150). Но это не изобретение Чулкова, это очень старая метафора. Сколько раз употреблял подобные выражения хотя бы Пушкин! «Порой опять гармонией упьюсь...»; «И дивной негой и тайнами лобзанья, / Всею чашею любви послушно упою...»; «Так отрок библии, безумный расточитель, / До капли истощив раскаянья фиал...»; «С каким живым очарованьем / Пьёт обольстительный обман!», «Не пей мутительной отравы; / Оставь блестящий, душистый круг»; «Пусть остылой жизни чашу / Тянет медленно другой»; «Безумных лет угасшее веселье / Мне тяжело, как смутное похмелье. / Но, как вино, – печаль минувших дней / В моей душе чем старе, тем сильней». И Лермонтов писал: «Мы пьём из чаши бытия / С закрытыми глазами...» А позже, в апреле 1917, – Сологуб об Ахматовой: «И кажется, что сердце вынет / Благочестивая жена / И милостиво нам подвинет, / Как чашу пьяного вина». Общность поэтического словаря на таком уровне ничего не доказывает, кроме наличия этого самого словаря и общего культурного фундамента.

Но в том-то и печаль, что данная книга написана и опубликована с полной уверенностью, что если и будут со стороны критики упрёки в ненаучности биографии, то уж к литературоведческому уровню претензий не появится. «И Ахматова и Блок не раз и не два обыгрывали образ круга» (с. 268). То есть – использовали слово круг в переносном значении. А кто не использовал? Вырванные из контекста строчки, никак между собою не связанные, преподносятся очень многозначительно. Между тем перед нами совсем разные идиомы: у Блока вступила душа «в предназначенный ей круг» – это совсем не то же, что ахматовское «мы в адском круге» – образ явно дантовского происхождения.

«Нигде, кроме как у никуда «негодного» поэта Есенина Сергея, нет такого количества строк, строф, поразительно

похожих на ахматовские» (с. 327). Нашлись, правда, всего два похожих на первый взгляд четверостишия. Приводится начало двух стихотворений: «Хорошо здесь, и шелест, и хруст; / С каждым утром сильнее мороз, / В белом пламени клонится куст / Ледяных ослепительных роз» Ахматовой и «Хороша ты, о белая гладь, / Греет кровь мою лёгкий мороз, / Так и хочется к сердцу прижать / Обнажённые груди берёз» Есенина. Но восклицание «Хорошо!» как лирический зачин варьировали многие поэты. Часто пользовался им Фет, у Тютчева сразу вспоминается «Как хорошо ты, о море ночное». Это распространённое клише, а смысл стихов всякий раз организовывается по-другому. Морозы в русском поэтическом словаре традиционно рифмовались и с розами, и с берёзами. Пушкин шутил: «Читатель ждёт уж рифмы *розы*», – но Ахматова осмелилась вдохнуть в неё новую жизнь. Есенин же остался среди берёз, с чувственно-языческой трактовкой их образов в традициях раннего С. Городецкого. У Есенина и у Ахматовой, понятно, более часто, чем в лирике символистов, встречается конкретное значение слов. Но дальше – всё разное, и причин для этого немало. Но Марченко *так видит*. Глубокий анализ не предусмотрен жанром её книги, но ведь и неряшливые натяжки в обязанность никто не вменял.

Грубые, приблизительные истолкования смысла стихов, видимо, вполне закономерно обесценивают в её глазах и сам процесс творчества. Поразительны представления Марченко о том, как создаются стихи. Например, «Тень» Ахматовой: «Вживила, слегка переиначив, заменив Гомера на Флобера, в свой текст строку из стихотворения Осипа Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса». А мандельштамовский *Гомер* неизбежно, силою вещей потянул за собой «Современность» Гумилёва, которая, в свою очередь, подсказала и название для уже стучащейся в двери “Поэмы...”» (с. 514). Вот и вся тайна возникновения замысла «Поэмы без героя». Какая разница – Гомер, Флобер?

А вот как, по Марченко, сочинялась «Новогодняя баллада»: «На каждую из десертных раззолоченных тарелочек положила по пирожному. И разлила вино. Поровну во все шесть бокалов.

Глотнула из своего, и стихи пошли, сами, своим ходом...» (с. 420). Удивительно, правда? Что-то напоминает... Ну, конечно, письмо Пушкина к жене из Болдино 11 октября 1833 года: «Знаешь ли, что обо мне говорят в соседних губерниях? Вот как описывают мои занятия: Как Пушкин стихи пишет – перед ним стоит штоф славнейшей настойки – он хлоп стакан, другой, третий – и уж начнёт писать! – это слава» [7, т. 10, с. 452]. Такие вот исконные представления – о связи поэзии и жизни.

Для А. Марченко не существует проблемы, волновавшей столько лет или столетий великих философов. Например, Гегель считал, что искусство выше жизни, потому что именно в нём красота идеала предстаёт в полном и прекрасном воплощении. Прекрасное для него было чувственной видимостью идеи. Не пошлой идейки газетного фельетона или политического лозунга, а Идеи в платоновском ещё смысле – как воплощения первооснов бытия. А Чернышевский, как известно, не соглашался с Гегелем, считал, что прекрасное есть жизнь – в том смысле, что только из жизни художник постигает саму идею красоты, разнообразнейшие её воплощения. Ради этой самой жизни, считал Чернышевский, и трудится художник, чтобы сделать её прекраснее на основании того, что она сама в себе и содержит. Были на эту тему и другие мнения. А. Марченко обладает своей собственной точкой зрения. Для неё просто пустым местом остаются и поэзия, и красота.

Если бы автор взялась комментировать стихотворение Ахматовой, приведённое в начале нашей статьи, то скорее всего могла бы озаботиться ценой на дудочки, покроем платья «милой гостью», попыталась бы узнать, чьё имя скрывается под этим наименованием, а может, и чьи имена. Конечно, взволнованно принялась бы уточнять, летняя описана ночь или зимняя. Может быть, здесь намёк на то, что Гумилёв нашёл дверь спальни запертой? И не было ли за стенкой бодрствующего соседа, который своими ушами слышал, как всё это было? Возможно, в воспоминаниях чьей-то племянницы нашла бы описание покупки Данте у букиниста. Но стихов – не заметила бы. Какая связь между юностью, свободой, счастьем и страницами

дантовского «Ада»? Она принялась бы искать жизнь в направлении, противоположном поэзии. Однако это – клевета на жизнь и на поэзию.

Литература

1. Богомолов Н. Биографическое повествование как симптом // Знамя. - 2009. - №9.
2. Воспоминания об Анне Ахматовой. – М.: Советский писатель, 1991.
3. Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966) / Составление и подготовка текста К. Н. Суворовой. Вступительная статья Э. Г. Герштейн. Научное консультирование, вводные заметки к записным книжкам, указатели В. А. Черных. – Москва–Торино, 1966.
4. Латынина А. «В оценке поздней оправдан будет каждый час...» Алла Марченко об Анне Ахматовой. // «Новый Мир» 2009, №8.
5. Марченко А. М. Ахматова: жизнь / Алла Марченко. – М.: АСТ: Астрель, 2009.
6. Николай Гумилёв в воспоминаниях современников. – М.: Вся Москва, 1990.
7. Пушкин А.С.. Полное собрание сочинений. В 10 т. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1949.
8. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1 1938 – 1941. – Испр. и доп. изд. – СПб: Журнал «Нева»; Харьков: Фолио, 1996.
9. Чулков Г. И. Годы странствий. – М.: Эллис Лак, 1999.



ВМЕСТО НЕКРОЛОГА



О. Е. Рубинчик

Юлия Марковна Живова
(05.11.1925, Москва – 31.03.2010, Москва)



*Случится это в тот московский день,
Когда я город навсегда покину
И устремлюсь к желанному притину,
Свою меж вас еще оставив тень.*
Анна Ахматова

Умерла Юлия Марковна Живова.
И возникло чувство, что с ее смертью
и со смертью Ники Николаевны Глен
(1928–2005) от берега отчалила льдина,
которая называется XX век. Она
уплывает все дальше, и нам надо
талиться на ней или стоим на берегу.

Примерно так сказал один из участников похорон Юлии Марковны – Р. Д. Тименчик.

Юлия Марковна была в родстве, свойстве, знакомстве чуть ли не с половиной творческой Москвы, но в те годы, когда я ее

знала (последние лет пятнадцать), она была вне многолюдства, в том состоянии внутренней тишины, которое дается только одиночеством. Жила одна, аскетично, среди книг, голосов ушедших, пластинок с классической музыкой. Выбиралась иногда на концерты, вечера, но нечасто. Вот и на похоронах было немного людей: родные и немногие друзья. Но присутствовавшие понимали, что Юлия Марковна и не хотела бы пышных похорон. А вот такие, с отпеванием в реставрируемой, пустой церкви Андреевского монастыря, с поминками в той комнате, где она полтора года пролежала, с будущим переселением к мужу в тихое Переделкино, пожалуй, одобрила бы. Отпевавший Юлию Марковну отец Александр (Троицкий) – ее духовник, который и крестил ее в том же храме три года назад, сказал: «Поблагодарим Господа за то, что мы знали такого прекрасного, благородного человека». И отметил необычный для похорон день – Великую субботу. Умершая Юлия Марковна потемневшим, узким ликом была похожа на цариц древности. Она по-прежнему была красива, хотя и другой, не похожей на прежнюю, красотой.

Она была красива всегда. В детстве, когда училась в знаменитой московской школе № 25 – «советском подобии Царско-сельского лицея».¹ Там учились дети партийной элиты, в том числе, Светлана Сталина, с которой Юля была в одном классе (а Ника Глен – со Светланой Молотовой). Юля оказалась в этой школе благодаря отцу, Марку Семеновичу Живову, в то время сотруднику «Известий». За месяц до смерти Юлия Марковна вспоминала школу в телефонном разговоре. Я рассказала ей, как мою восьмилетнюю дочку (мы живем в Петербурге) водила по дому Пушкина (Мойка, 12) замечательная М. В. Бокариус. И Юлия Марковна своим слабым голосом сказала: «Это раннее прикосновение к Пушкину так хорошо... Вижу Настеньку... У меня тоже было. У нас ведь школа была поразительная. И к 100-летию со дня смерти делали программу по Пушкину – Толстая с радио. И я была – Татьяна. Не знаю, как выбрали еврейскую девочку. Я читала немного: "Итак, она

¹ Осипов С. Сталинский лицей // Аргументы и факты. № 4. 25 января 2006.

звалась Татьяной...» Но это осталось. В школе висела фотография. Мне прочили будущее Ермоловой. А мне было 11 лет. Этим прикосновение к театральной жизни и закончилось». – «А жаль». – «Ничуть не жаль. Но, видно, тогда взрослых удивило, как я это *изнутри* прочувствовала... Вот, рассказала. Никому не рассказывала». Казалась бы, не слишком значительный эпизод, но я тогда же его записала – наверно, потому, что когда человек уходит, каждое его слово кажется важным.

Заканчивала Юлия Марковна школу уже в эвакуации, в Ташкенте. Там же поступила в вуз. А вернувшись в Москву, перевелась на филфак МГУ. Г. С. Померанц, встречавший Юлию Марковну в ее студенческие годы, на вопрос, помнит ли он ее, ответил: «Помню эту очень красивую девочку... Она входила в круг учениц Пинского, но была из них, вероятно, самая самостоятельная. Остальные прилипали к нему, а она потом отделилась, стала сама по себе. Она была сильная. В ней чувствовались ум и характер, индивидуальность».

Затем «царица Савская», как называла Юлию Марковну Ахматова, пришла работать в издательство «Художественная литература» (Гослитиздат) и осталась там на всю жизнь. Е. В. Витковский рассказывает: «Гослитиздат был не единственным, но главным прибежищем для оголодавших поэтов в советском царстве сталинской эпохи. “Славянской” редакцией заведовала Александра Васильевна Савельева – член КПСС чуть ли не с 1903 года. “Две Саши” <...> заставляли своих сотрудников отсиживать на открытых партсобраниях до полуночи, но только и всего. Даже когда пришли годы “борьбы с космополитизмом”, директор издательства, малоодаренный, но честный А. К. Котов дальше слов не шел; М. Живов продолжал редактировать польские книги, А. Садецкий – румынские, Н. Глен – болгарские. В 1949 году на работу в то же издательство пришла Юлия Живова (дочь Марка, участника “Строф века-2”): ей довелось в 60-е годы спасать переводами уже совсем иное поколение поэтов – от Бориса Слуцкого и Давида Самойлова до Иосифа Бродского».²

² Витковский Е. В. Против энтропии // WWW: <http://poesis.guru.ru/poeti-poezia/vitkovskij/biograph.htm>

«...Редакция стран Восточной Европы в “Худлите” это была совершенно особая вещь, – вспоминает Б. В. Дубин, – Там собрались люди, которые сами ходили по грани: там была, скажем, Ника Глен, одна из ближайших подруг Ахматовой и хранительница части ее архива, там была Юлия Марковна Живова, с которой мы в основном по польской части и работали. Хорошо, что была сравнительно вегетарианская эпоха, а то бы этим людям греметь самым дальним этапом. Тем не менее, они там собрались. В меру возможностей они пытались, опираясь на редакционный совет, где тоже была часть вполне нормальных людей, пробовать что-то продвигать, обставив это таким образом, чтобы это стало хотя бы условно проходным».³

О том же говорит Н. Ю. Ванханен: «Редакция отличалась независимым, свободолюбивым нравом, умела отстаивать хороших авторов. В ней работали высокопрофессиональные редакторы и смелые люди: Ольга Кутасова (Югославия), Стелла Тонконогова (Польша), Юлия Живова (Польша), Ирина Иванова (Чехословакия), Ника Глен (Болгария), Наталья Подольская (Польша). И – Елена Малыхина (Венгрия) <...> В качестве переводчиков привлекались лучшие поэты. Здесь получала переводы опальная, лишенная возможности публиковаться Анна Ахматова. Здесь давали работу отлученному от всех издательств Юлию Даниэлю, печатавшемуся под псевдонимом Ю. Петров. Здесь переводили Иосиф Бродский, Борис Слуцкий, Николай Глазков, Давид Самойлов, Владимир Корнилов, Юрий Левитанский, Анатолий Гелескул, Анатолий Найман. Надо ли говорить, что переводчик, которому предлагали поработать рядом с мастерами, чувствовал себя польщенным. И, конечно, очень старался. Дают подстрочник – значит, доверяют!»⁴

Юлия Марковна – сама переводчица, специалистка по польской литературе, нежно любившая свой предмет – прежде всего вспоминается в литературных кругах как редактор:

³ Борис Дубин о временах Борхеса и начала социологии (беседа с Л. Борусяк) // www.POLIT.ru/analytics/2009/10/25/dubin1.html

⁴ «Влюбленный рассказ о подлиннике»: Слово переводчикам стихов Шандора Каянди // Иностранная литература. 2005. № 6.

«Хороших редакторов куда меньше, чем переводчиков. По крайней мере, в Москве. И они – на вес золота. Когда я только начинал переводить, то небезболезненно реагировал на чужое вмешательство в текст, но чем дальше, тем больше понимаешь необходимость чужого – и заинтересованного, пристрастного – взгляда на сделанную работу. Думаю, один из идеальных редакторов, вошедших в историю литературы, – Юлия Марковна Живова. Она рассказывала, как работала с Лилей Лунгиной над “Пеной дней”. Работа редактора должна быть незаметна»;⁵

«Я участвовала в переводе знаменитой “Трилогии” Сенкевича. <...> Мне было нелегко хотя бы из-за отсутствия опыта работы с классикой. А тут еще проблема “двойной” стилизации. Сенкевич убежал на два века назад, оставаясь при этом в своем времени, а я должна была перенестись разом и в середину XVII века, и в конец XVIII-го. То есть соблюсти стилистику и автора, и описываемой им эпохи, ни в коем случае не перегибая палку, удерживаясь от излишней архаизации, что было бы эффективнее и проще, но не соответствовало замыслу писателя. Очень было трудно балансировать на грани. Я не сразу нашла нужный тон, но на каком-то этапе мне помогла редактор “Художественной литературы” Юлия Марковна Живова, за что я ей очень признательна. Она не предлагала мне никаких вариантов – только подчеркивала места, которые ей не нравились. Таких мест было довольно много, а отсутствие предложений заставляло изо всех сил напрягаться. Видя на полях галочку, я понимала: тут я с вышеупомянутой грани соскользнула. В моем случае такая манера редактирования оказалась очень эффективной».⁶

Литературные занятия не были для Юлии Марковны лишь работой. Литература была жизнью. Жизнь должна была идти вровень с ней – и это Юлии Марковне удавалось. И потому так органичны были человеческие отношения внутри литературного

⁵ Калашникова Е. «Благодаря переводу начинаешь ценить более тонкие и глубокие вещи»: Интервью с Антоном Нестеровым // Русский журнал. 15 июля 2002. old.russ.ru/authors/kalashnikova.html

⁶ «Я долго работаю над текстом»: Интервью с переводчиком с польского Ксенией Старосельской // Русский журнал. 24 августа 2001. old.russ.ru/krug/20010824.html

круга: с Эммануилом Казакевичем, с Арсением Тарковским, с Надеждой Мандельштам, с Давидом Самойловым и многими другими. Возможно, были близкие люди, которым она рассказывала об этих человеческих связях, но общеизвестно ее свойство молчать о них. Она могла мельком упомянуть, что у нее лежит много писем Тарковского, очень теплых, – и это все.

Однажды сказала также, что хранит много писем Иосифа Бродского. На вопрос, почему она не напишет воспоминания о нем, ответила, что это должны сделать действительно близкие люди.

Еще фраза о Бродском: «Это был нормальный гений, – и, после паузы, – С ним было так хорошо разговаривать ночью на кухне...»

И ни слова о том, что она принимала участие в освобождении Бродского. Вот свидетельства Л. К. Чуковской:

«Фрида [Вигдорова] выложила в столовой на круглый стол свои записи: штук десять маленьких тетрадок <...> Теперь, сегодня, запись уже не в тетрадках... Ночами переписали ее Ника и Юля, без усталости переписывают еще и еще...»;

«Бродский... Освобожденный Бродский. Он приехал в Москву раньше, чем в Ленинград. <...> Зашла за ним Юля. (Она его ко мне и привезла.) Они ушли вместе. Подавая ей клетчатое пальто, Иосиф сказал: – Все в клетку, как тюремная решетка».⁷ Крошечный эпизод из дня возвращения, а такой эффектный. Юлия Марковна могла бы рассказать историю этого дня подробно, и еще многое и многое. Но не просто не хотела – тут был внутренний запрет, внутренняя невозможность. Она продолжала следить за его судьбой – издали: читала его книги, читала о нем, смотрела документальные фильмы. И упоминала о Бродском с тем же великим почтением, с каким упоминала об Ахматовой.

Мы познакомились с Юлией Марковной в 1990-е годы, когда я работала в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. Она хотела, чтобы музей был, при его открытии в 1989-м подарила чудесный экспонат: крылатым почерком Пастернака на коробке

⁷ Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 тт. Т. 3. М., 1997. С. 183, 297.

папирос «Казбек» по памяти записана первая строфа особенно любимого им ахматовского стихотворения 1934 г. «Привольем пахнет дикий мед...» (у Пастернака – “Раздольем...”). Юлия Марковна готова была помогать музею: советовала мне, чьи воспоминания в Москве записать на магнитофон, давала телефоны ахматовских друзей, иногда даже к кому-то приводила. Но рассказывала что-то только между прочим, не под запись и без подробностей. Вот что я записала украдкой после телефонного разговора 1997 года (при встрече ручка и бумага испугали бы Юлию Марковну):

«По телефону Ю. М. вспомнила, что была у Ахматовой в последнюю Пасху, в Ленинграде. Ахматова читала ей Евангелие.

Ю. М. была также у Ахматовой в больнице в последний Новый год.

О воспоминаниях об Ахматовой: “Это самое дорогое”. Рассказывать или писать воспоминания не хочет, т. к. это часть ее внутренней жизни. Кроме того, она считает, что слишком много воспоминаний написано. Вспоминая, пришлось бы полемизировать с кем-то, а этого делать не хочется».

Еще одна причина молчаливости: Юлия Марковна считала себя косноязычной. Но если что-то подобное и было, то того же свойства, о котором – в строках Николая Гумилева: «Высокое косноязычье Тебе даруется, поэт». Выразительное косноязычие, при котором больше сообщается интонацией, глазами, чем речью.

Однажды Юлия Марковна приехала в день рождения Ахматовой в музей на конференцию – не с тем, чтобы выступить, а с тем, чтобы побыть в том доме, в том месте, в то время. И когда мы сидели с ней вдвоем в комнате над Шереметевским садом, она как-то особенно замечательно заговорила об Ахматовой. Даже не столько заговорила, сколько показала ее мне. В какой-то момент передо мной была не Юлия Марковна, а Анна Андреевна: в осанке, взгляде, голосе. Мне приходилось видеть, как кто-то, знавший Ахматову, ее изображает. Обычно при этом возникает резкий, немного шаржированный рисунок. Здесь не было и тени шаржа. Ахматова как бы проступила сквозь Юлию Марковну во всей своей значительности.

Степень целомудрия, с которой Юлия Марковна относилась к воспоминаниям о дарованном ей общении, видна в двух эпизодах, которые я, после некоторого сомнения, решаюсь рассказать.

В тот же приезд Юлии Марковны я, злоупотребляя ее добрым отношением ко мне, упросила попробовать записать что-то на магнитофон. Она в смятении произнесла несколько обрывков фраз и воскликнула: «Ну что я, дурочка, могу сказать!» В этот момент в седовласой семидесятилетней женщине было еще больше девического, ланьего, чем обычно: ланий испуг. На этом попытка и кончилась.

Когда я, уже не работая в музее, приехала в Москву в 2005 году, Юлии Марковне захотелось поддержать меня. Она разыскала расшифровку уникальной магнитофонной записи – разговора Ахматовой с хозяевами и их гостями за чайным столом, на квартире И. Д. Рожанского и его первой жены Н. В. Кинд; была за тем столом и Юлия Марковна, она молчала. Когда-то Юлия Марковна способствовала дарению перезаписи самой фонограммы, хранящейся у Н. И. Рожанской, в Музей Ахматовой. Теперь она дала мне листы бумаги – и предложила опубликовать. Прошло несколько дней, и Юлия Марковна вдруг сказала: «Нет, не могу. Не надо сейчас. Напечатаете, когда я схожну». «Схожну» – это было не из ее лексикона, прозвучало резко и означало высокую степень смятения.

Юлия Марковна глубоко переживала, когда об Ахматовой выходили недостойные книги и статьи. Это, однако, не означало, что она ревниво относилась ко всему, что печаталось об Ахматовой. О трудах Р. Д. Тименчика, например, она отзывалась с большим уважением. Как большой подарок, помню несколько ее фраз об одной своей работе. Среди них: «Я-то думаю, что Вам Анна Андреевна помогала. Я вижу тут благоговение Анны Андреевны».

По справедливym словам О. С. Фигурновой, Ника Николаевна и Юлия Марковна были рыцарями Ахматовой, хранившими ей абсолютную верность, даже после ее смерти. Это не означало отсутствия собственной жизни. В случае Юлии Марковны эта

жизнь была большой и сложной. Юлия Марковна была густо окружена замечательными людьми. Включая ее семью: отца – Марка Семеновича, о котором уже шла речь; брата – Виктора Марковича Живова, известного лингвиста (лингвистом стал и сын Юлии Марковны – Федор Иванович Рожанский); мужа – Ивана Дмитриевича Рожанского, физика, выдающегося историка античной науки и философии, автора около 100 трудов, в 1970-е годы он вел важный для формирования многих ученых философский домашний семинар.

Но ничто не заслоняло для Юлии Марковны Ахматову. Они познакомились в 1950-е годы. В записных книжках, которые Ахматова вела с 1958 года, имя «Юля» встречается множество раз, и в связи с переводами для «Художественной литературы», польскими и не только, и в списках тех, кому дать рукопись впервые набранного на машинке «Реквиема», и – «с Юлей в сберкассе».⁸ Вот выразительный список «Юлиных» дел, содержащийся в одном из адресованных Ахматовой писем И. Н. Пуниной:

«Акума, здравствуй!

<...>

Сегодня утром звонила Юля и кроме приветов передала следующее:

1. Из “Юности” гонорар еще не посылали, пошлют скоро почтой на Широую.
2. Тувим находится на сверке, деньги за него могут быть через несколько месяцев.
3. Книга переводов – идут уже листы, деньги будут примерно через месяц.
4. Египтяне на сверке – деньги будут через несколько месяцев.
5. Райнис – уже есть сигнал, включены 9 твоих стихотворений, деньги могут быть через месяц.
6. Галчинский – подстрочники пришлют на твое усмотрение через неделю, а может быть раньше, и тогда будут ждать твоего ответа...»⁹

⁸ Записные книжки Анны Ахматовой (1958 – 1966). Москва – Torino, 1996. С. 405.

⁹ Письмо из Ленинграда в Комарово от 25/VIII 1965 года.

Одно из самых сокровенных воспоминаний Юлии Марковны¹⁰ – как она причесывала и обувала Анну Андреевну, когда той уже трудно было это делать: «маленькая ножка».

А вот запись из дневника Л. К. Чуковской о днях похорон Ахматовой (перелет гроба из Москвы в Ленинград): «Из друзей – не из казенных людей – с гробом полетят: Ника, Юля, Надежда Яковлевна, Мария Сергеевна [Петровых]. Поездом едут вслед мужчины: Кома [Вячеслав Всеволодович] Иванов, Рожанский, Копелев».¹¹

Можно себе представить то чувство, с которым Юлия Марковна в 1996 году прочла в опубликованных записных книжках: «Целую Марусю, Нику, Юлю...»¹²

Внутреннее общение Юлии Марковны с Ахматовой продолжалось всегда. Решусь привести еще одну свою дневниковую запись, от 17 марта 2009 года:

«Сейчас я звонила Юлии Марковне в Москву. Она умирает, лежит со страшными болями (с осени, по крайней мере), отказываясь от обезболивающих (“А святые как же терпели?”) и принимая только помощь тибетского доктора. Разум и дух светлы, а тело истерзано: уже не может даже повернуться в кровати, уже трубку держать больно. Она рассказала, что в марте, “на 9-ый день после 5-го марта” (день смерти А. А.), к ней “приходила Анна Андреевна”. Среди ночи – долгий сон: Ю. М. беседует с А. А., та перечисляет, что надо сделать. Ю. М. все забыла, кроме того, что причаститься надо. И они отправляются в церковь, но причащения, кажется, не происходит. Ю. М.: “Что бы это значило?” – Я: “Может быть, надо причаститься”. – “Я в хосписе [где лежала некоторое время] каждую неделю причащалась. Дома – как?.. И во сне не мне надо было причаститься, а А. А. – она просила меня сводить ее... А потом сон кончился, я как будто проснулась. И А. А. ко мне пришла. И очень меня поддержала. Это было не словесно, как-то иначе”. –

¹⁰ Сообщили Фигурновы. Ольга и Марина Фигурновы общались с Юлией Марковной в последние лет десять.

¹¹ Чуковская Л. «После конца»: Из «ахматовского» дневника / Публикация Е. Чуковской и Ж. Хавкиной // Знамя. 2003. № 1.

¹² Записные книжки Анны Ахматовой, с. 248.

“В каком возрасте она была? Такая, какую Вы знали?” – “В общем, да. Это был не сон”. – “Видение?” – “Я не знаю, как назвать. Это бывает у меня с близкими людьми”.

“В хосписе меня навещала женщина – из паствы отца Антония Сурожского. Я спросила ее: почему меня не пускают туда? Она ответила: «Смотрите глубже». Я месяц мучилась. А несколько дней назад вроде бы начало открываться. И вот включила радио, а там отец Антоний говорит, объясняет, как смотреть глубже. Я люблю такие совпадения».

Из письма ко мне Фигурновых: «В последний год жизни мы достаточно близко стояли к Юлии Марковне и видели такую победу духа над телом, такие высоты <...> Заканчивая разговор, она всегда говорила: “Я желаю Вам света, чтобы было светло” или “Радости вам!” Было ощущение, что она уже явственно знала, о каком свете говорит, – которого мы еще не знаем и не достигли. Еще она говорила, что она теперь так явно видит все – людей, их поступки, мотивации, едва только касаясь человека или предмета. “Это совсем не интересно и совсем не важно”, – говорила она. Ее переполняло чувство благодарности к миру...»

Личность Юлии Марковны и ее образ сохранялись до конца. Непонятно было, как это – при таких мучениях. Когда я звонила, на вопросы о своем здоровье она отвечала не более минуты, а потом просила: «Расскажите мне про Настеньку», «Расскажите про себя». Я уже знала, что будут эти слова и всегда готовила заранее какие-нибудь истории. Однажды я услышала в ее голосе легкую досаду, что она не знает, как прошла последняя ахматовская конференция и что вышло к 120-летию Ахматовой. Она уже была лишена почти всех любимых возможностей. «Юлия Марковна, почему бы Вам не попросить сиделку почитать или поставить пластинку?» – «Ну кто это будет делать? Нет, это ей затруднительно». Затруднять – не хотела. Из сохранившегося было общение с родными и друзьями, очень немного, насколько хватало сил. И еще она слушала приемник (главным образом, «Эхо Москвы», но также и Христианское радио, и радио «Орфей»): это могла сама. Как-то сказала: «Я слушала по радио “Вторую книгу” Надежды Яковлевны».

Но она слушала не только это. На поминках племянник вспоминал, как однажды позвонил ей из машины. «Объезжай Садовое кольцо, – посоветовала Юлия Марковна, – там пробки» (о пробках сообщалось по «Эху Москвы»). Близкие говорили, что она до конца сохраняла не только интерес к событиям вокруг, но и чувство юмора (то, которое заставило ее когда-то сказать о себе Фигурновым: «Ваша Марковна»).

31-го марта Юлия Марковна почувствовала, что умирает, попрощалась с сиделкой. Она отходила тихо. Без сознания была только последние три часа. Умерла на руках у сына.

«Света Вам!»

АННОТАЦИИ

Ахвердян Г. Р. Я не такой тебя когда-то знала... Попытка рецензии. Отклик на книгу «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории» подчёркивает положительное значение книги.

Ключевые слова: книга – Поэма вся целиком, варианты, описания, взгляды – Автора, Читателя, Героя во Времени

Вовна А. В. Герой как функция пространства в романе А. Белого «Петербург». Статья посвящена специфике пространства в романе А. Белого «Петербург». Пространственные координаты романа рассматриваются в свете петербургского мифа, который выступает в функции текстопорождающего начала. Показано, как пространство петербургского мифа моделирует героев романа и обуславливает особенности его художественного мира.

Ключевые слова: петербургский миф, герой, пространство, антропоморфный код, телесность, символический сюжет, символ, двойник.

Егоров Б. Ф. Вечер с Ахматовой (1964). Описан вечер в доме доктора филологических наук Д. Е. Максимова, на котором присутствовала Ахматова.

Ключевые слова: Ахматова, Цветаева, цикл «Песенки», филологический факультет Ленинградского университета.

Жирмунская Т. А. «Во мне печаль, которой царь Давид По-царски одарил тысячелетью...» Воспоминания о личной встрече с Ахматовой тесно связаны с размышлениями о природе ахматовского творчества. В статье рассмотрены стихи и поэмы Ахматовой в неразрывной связи со Священным Писанием и живой христианской верой. Религиозные выражения и образы сопоставлены с параллельными текстами из Ветхого и Нового Заветов.

Ключевые слова: Ахматова, христианская культура, библейские мотивы, религиозное чувство, любовная лирика.

Кихней Л. Г. Дантовский код в поэзии Анны Ахматовой. Статья посвящена принципам поэтики зрелой Ахматовой. Доказывается, что житнетворческие установки и художественные открытия Данте в экстремальных условиях Большого террора стали для поэта своего рода поэтическим шифром, позволяющим установить с понимающими читателями «тайный язык», на котором можно говорить о «запрещенных» вещах.

Ключевые слова: дантовский код, потаенный шифр, рецепция, Ахматова, Данте.

Кричевская Е. Тайна могилы Андрея Горенко на Первом Афинском кладбище. Статья содержит историю разыскания могилы Андрея Горенко, знакомит с жизнью его сына и его семьи в Афинах, с проявлениями связей между русской и греческой культурами.

Ключевые слова: Анна Ахматова, Андрей Горенко, королева Ольга, греческое имя, подарок музею Ахматовой.

Круглова Т. С. Коммуникативно-эстетическая функция стихотворных обращений в дискурсе русского символизма. Статья посвящена лирическим обращениям символистов, которые, как доказывает автор статьи, играли роль манифестации коммуникативных принципов нового течения.

Ключевые слова: символизм, лирический диалог, поэтические течения Серебряного века, коммуникативно-эстетическая стратегия, стихотворное обращение.

Локша А. В. «И произошла на небе война ...»: астральные образы в ранней лирике В. Маяковского. Статья посвящена проблеме соотношения военных и астральных семантических парадигм в ранней лирике Маяковского. Анализируется поэтическая космология в свете авангардистского мировидения поэта. Автор выявляет поэтические приемы, позволяющие поэту осуществить соположение разных уровней мироздания. Астральная символика рассматривается в разных аспектах (мифологическом и историческом).

Ключевые слова: астральные образы, солярная символика, звезды, война, авангард, экспрессионизм, пространство, миф, символ.

Никифорова Л. Л. Ученики и учителя Горенко. Статья вводит в научный оборот новые биографические сведения о семье А.А.Ахматовой, а также о братьях её отца – Владимире и Петре, разысканные в Государственном архиве Автономной Республики Крым.

Ключевые слова: евпаторийские гимназии, уездные училища, братья, сёстры, дяди Ахматовой.

Ничик Н. Н. Смысл и замысел. Рецензия на книгу «“Я не такой тебя когда-то знала”»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. наброски балетного либретто: материалы к творческой истории» содержит ряд размышлений о судьбе поэмы и истории её текста, о проблемах установления авторской воли.

Ключевые слова: Ахматова, «Поэма без героя», история текста, варианты, автографы, структура произведения.

Пахарева Т. А. Принцип подражания Христу в эстетической рефлексии акмеистов. В статье рассмотрены специфические аспекты художественного воплощения принципа подражания Христу в поэзии А. Ахматовой, О. Мандельштама и Н. Гумилева. Выявлена общность функционирования в творчестве «великих акмеистов» мотива моления о чаше и образа «учителя-изгоя» как составляющих смысловой парадигмы «подражания Христу».

Ключевые слова: Ахматова, Мандельштам, Гумилёв, принцип «imitatio Christi», переосмысление категории личности, миссия поэта

Платонова Ю. В. Местоименные формы авторского присутствия в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. Статья посвящена вопросу функций местоименных форм в поэме Ахматовой. В ней рассматриваются личные и притяжательные местоимения, благодаря которым в лирическом тексте создается авторский мир.

Ключевые слова: лирическая поэма, местоименные формы, авторское лицо.

Рубинчик О. Е. «Сердце просит роз поблеклых...» Розы у Иннокентия Анненского. Статья посвящена теме розы в оригинальном и переводном творчестве Иннокентия Анненского. Мысль Анненского, оттолкнувшаяся от античного

образа царицы цветов, прошла сквозь средневековый мистический образ розы и вышла к декадентскому ее пониманию. Однако за образом розы у Анненского скрывается большее, чем в обычной декадентской практике, «обеспечение»: кроме скрещения названных литературных традиций, здесь есть еще одна традиция – царскосельская.

Ключевые слова: Иннокентий Анненский, Анна Ахматова, роза, Царское Село, царскосельская поэтическая традиция, античная традиция.

Рубинчик О. Е. Юлия Марковна Живова. Статья посвящена памяти ушедшей из жизни представительницы русской культуры – переводчика, редактора, человека, близкого Ахматовой не только по внешним обстоятельствам.

Ключевые слова: Живова, друзья Ахматовой, интеллигенция советской эпохи.

Темненко Г. М. Книга А. Марченко об Ахматовой: нас унижающий обман. Анализ книги А. М. Марченко «Ахматова: жизнь» показывает отсутствие в ней не только научного подхода к биографии поэта, но и культуры прочтения поэтического текста, равнодушие или враждебность автора основным гуманистическим и эстетическим ценностям, одушевлявшим творчество Ахматовой.

Ключевые слова: Ахматова, научные методы, интертекстуальные связи, прекрасное и жизнь

Темненко Г. М. Об интенциях мифизации в современном научном дискурсе. В статье рассмотрены некоторые варианты интерпретации мифических мотивов «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. Сомнительность аргументации позволяет увидеть мифизирующее начало в работах современных исследователей, занятых разысканием мифического или культурного первопродка для самой поэтессы.

Ключевые слова: миф, архетип, Анна Ахматова, «Поэма без героя», Данте, партиципация (сопричастность), тотемизм, первопродок.

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.

Филатова О. Д. Семантическое поле «чаша – кубок» в творчестве Анны Ахматовой. В статье анализируется (на основе принципов семантической поэтики, разработанных Ю. Левиным, Д. Сегалом, В. Топоровым, Р. Тименчиком и Т. Цивьян) одно из семантических полей, аккумулирующее важнейшие поэтические смыслы ахматовского творчества; намечаются направления дальнейшего исследования – выявление взаимоотношений между синонимичными семантическими комплексами.

Ключевые слова: Ахматова, семантическая поэтика, судьба, чаша.

Филатова О. Д. «Черная дама» Образ автора в набросках балетного либретто по «Поэме без Героя» Анны Ахматовой. В статье рассматривается сценическое воплощение образа автора в набросках балетного либретто по «Поэме без Героя» Анны Ахматовой.

Ключевые слова: система персонажей, монахиня, Муза Плача, совесть, память.

Флерко Л. В. К вопросу о календарных циклах в лирике Сергея Есенина. В статье предложена концепция рассмотрения ряда «природно-сезонных» стихотворений С. Есенина в составе «собранных» и «несобранных» календарных циклов. Доказывается, что Есенин мифопоэтически осмыслил «календарь природы», моделируя авторский миф годового цикла.

Ключевые слова: «несобранный» цикл, календарь, бинарные оппозиции, календарное время, фольклорный обряд.

Чеботарева А. Н. Лирический герой и «век» в цикле О. Мандельштама «Стихи 1921–1925 годов». В статье главное внимание уделено лирическому герою и образу «века» в творчестве Осипа Мандельштама на примере его цикла «Стихи 1921–1925 годов. Данный цикл стихов свидетельствует о переходе О. Мандельштама к новой поэтике, включающей новое понимание лирического «я».

Ключевые слова: лирический герой, время, пространство, образ, художественный образ.

Черных В. А. О родственных связях семей Змунчила и Горенко. В статье сообщаются сведения о родословной Змунчила, их родственных связях с семьёй Горенко, а также впервые публикуются письма к Анне Ахматовой от представителей младшего поколения этого рода.

Ключевые слова: Ахматова, Змунчила, семейное предание, самоубийство, эмиграция.

Чехунова О.А. Экзистенциальная семантика как «циклообразующая скрепа» в поэтических сборниках Георгия Иванова 1930 – 50-х годов. Статья посвящена рассмотрению сквозных образов и мотивов в сборниках Г. Иванова «Розы» (1931 г.), «Отплытие на остров Цитеру» (1937 г.), «1943 – 1958. Стихи» (1958 г.). Они, по гипотезе автора статьи, насыщаются экзистенциальной символикой и в силу этого становятся «циклообразующими скрепами» в означенных поэтических книгах.

Ключевые слова: экзистенциальная семантика, циклическая скрепа, мотив, образ, роза, лодка, зеркало.

АНОТАЦІЇ

Ахвердян Р. Р. Я не такую тебе колись знала. Спроба рецензії. Відгук на книгу «Я не такой тебя когда-то знала.»: Анна Ахматова. Поема без Героя. Проза про Поэму. Нариси балетного лібрето: матеріали до творчої історії». Підкреслює позитивне значення книги.

Ключові слова: книга – Поема вся цілком, варіанти, описи, погляди - Автора, Читача, Героя в Часі.

Вовна А. В. Герой як функція простору в романі А. Белого «Петербург». Стаття присвячена специфіці простору в романі А. Белого «Петербург». Просторові координати роману розглядаються в світлі петербурзького міфу, який виконує функцію текстотворчого начала. Показано, як простір петербурзького міфу моделює героїв роману і обумовлює особливості його художнього світу.

Ключові слова: петербурзький міф, герой, простір, антропоморфний код, тілесність, символічний сюжет, символ, двійник.

Егоров Б. Ф. Вечір з Ахматовою (1964). Описаний вечір в будинку доктора філологічних наук Д. Е. Максимова, на якому була присутня Ахматова.

Ключові слова: Ахматова, Цветаєва, цикл «Пісеньки», філологічний факультет Ленінградського університету.

Жирмунська Т. А. «Во мне печаль, которой царь Давид По-царски одарил тысячелетья...» Спогади про особисту зустріч з Ахматовою тісно пов'язані з роздумами про природу ахматовської творчості. У статті розглянуті вірші і поеми Ахматової в нерозривному зв'язку зі Священним Писанням і живою християнською вірою. Релігійні вирази і образи зіставлені з паралельними текстами із Старого і Нового Завітів.

Ключові слова: Ахматова, християнська культура, біблійські мотиви, релігійне відчуття, любовна лірика.

Локша А. В. «И произошла на небе война ...»: астральні образи в ранній ліриці В. Маяковського. Стаття присвячена проблемі співвідношення військових і астральних семантичних парадигм в ранній ліриці Маяковського. Аналізується поетична космологія в світлі авангардистського світовідчуття поета. Автор виявляє поетичні прийоми, що дозволяють поетові здійснити положення різних рівнів всесвіту. Астральна символіка розглядається в різних аспектах (міфологічному і історичному).

Ключові слова: астральні образи, солярна символіка, зірки, війна, авангард, експресіонізм, простір, міф, символ.

Кіхней Л. Г. Дантовський код в поезії Анни Ахматової. Стаття присвячена принципам поетики, зрілої Ахматової. Доводиться, що життєвотворчі установи та художні відкриття Данте в екстремальних умовах Великого терору стали для поета свого роду поетичним шифром, який дозволяє встановити з розуміючим читачем «потайну мову», на якій можна говорити про «заборонені» речі.

Ключові слова: дантовський код, таємний шифр, рецепція, Ахматова, Данте.

Кричевська Е. Таємниця могили Андрія Горенка на Першому Афіньському кладовищі. Стаття містить історію розшуків могили Андрія Горенка, знайомить із життям його сина та його сім'ї, проявами зв'язків між російською та грецькою культурами.

Ключові слова: Анна Ахматова, Андрій Горенко, королева Ольга, грецьке ім'я, подарунок музею Ахматової.

Круглова Т. С. Комунікативно-естетична функція віршових звертань в дискурсі російського символізму. Стаття присвячена ліричним звертанням символістів, які, як доводить автор статті, маніфестували комунікативні принципи нової течії.

Ключові слова: символізм, ліричний діалог, потічні течії Срібного віку, комунікативно-естетична стратегія, віршове звертання.

Никифорова Л.Л. Учні та вчителі Горянки. Стаття вводить у науковий зворот нові біографічні відомості про сім'ю А.А.Ахматової, а також про братів її батька – Володимира та Петра, знайдені у Державному архіві Автономної Республіки Крим.

Ключові слова: євпаторійські гімназії, повітові училища, брати, сестри, дядьки Ахматової.

Нічик Н. Н. Сенс та задум. Рецензія на книгу «“Я не такою тебе колись знала”»: Анна Ахматова. Поема без Героя. Проза про Поему. Нариси балетного лібретто: матеріали до творчої історії» містить ряд роздумів про долю поеми та історію її текста, про проблеми встановлення авторської волі.

Ключові слова: Ахматова, «Поема без героя», історія тексту, варіанти, автографи, структура твору

Пахарева Т. А. Принцип наслідування Христу в естетичній рефлексії акмеїстів. У статті розглянуто специфічні аспекти художнього втілення принципу наслідування Христу в поезії А. Ахматової, О. Мандельштама і М. Гумільова. Виявлено спільний характер функціонування у творчості «видатних акмеїстів» мотиву моління про чашу і образу «вчителя-вигнанця» як складових смислової парадигми «наслідування Христу».

Ключові слова: Ахматова, Мандельштам, Гумільов, принцип «Imitatio Christi», місія поета, переосмислення категорії особи

Платонова Ю. В. Займенникові форми авторської присутності в «Поєме без героя» Анни Ахматової. Стаття присвячена питанню функцій займенникових форм в поемі Ахматової. У ній розглядаються особисті і присвійні займенники, завдяки яким в ліричному тексті створюється авторський світ.

Ключові слова: лірична поема, займенникові форми, авторська особа.

Рубінчик О. Е. «Сердце просит роз поблеклых...» Троянди у Інокентія Анненського. Стаття присвячена темі троянди в оригінальній і перевідній творчості Інокентія Анненського. Думка Анненського, що відштовхнулася від античного образу цариці квітів, пройшла крізь середньовічний містичний образ троянди і ввійшла до декадентського її розуміння. Проте за образом троянди в Анненського ховається більше, ніж в звичайній декадентській практиці, «забезпечення»: окрім схрещення названих літературних традицій, тут є ще одна традиція – царськосільська.

Ключові слова: Інокентій Анненський, Анна Ахматова, троянда, Царське Село, царськосільська поетична традиція, антична традиція.

Рубінчик О. Е. Юлія Марківна Живова. Стаття присвячена пам'яті представниці російської культури, що пішла з життя, – перекладача, редактора, людини, близької Ахматової не лише по зовнішніх обставинах.

Ключові слова: Живова, друзі Ахматової, інтелігенція радянської епохи.

Темненко Г. М. Книга А. Марченко про Ахматову: нас принижуючий обман. Аналіз книги А. М. Марченко «Ахматова: життя» показує відсутність в ній не лише наукового підходу до біографії поета, але і культури прочитання поетичного тексту, байдужість або ворожість автора основним гуманістичним і естетичним цінностям, що одушевляли творчість Ахматової.

Ключові слова: Ахматова, наукові методи, інтертекстуальні зв'язки, прекрасне і життя.

Темненко Г. М. Про інтенції міфізації у сучасному науковому дискурсі. У статті розглянуто деякі варіанти інтерпретації міфічних мотивів «Поєми без героя» Анни Ахматової. Сумнівність аргументації дозволяє побачити міфізуючий початок у працях сучасних дослідників, які зайняті пошуком міфічного або культурного пращура самої поетеси.

Ключові слова: міф, архетип, Анна Ахматова, «Поєма без героя», Данте, партиципація, тотемізм, пращур.

Тіменчик Р. Д. З Іменного покажчика до «Записників» Ахматової. Примітки до осіб, згаданих у «Записниках» Анни Ахматової.

Ключові слова: Ахматова, записники, іменний покажчик.

Фльорко Л. В. До питання про календарні цикли в ліриці Сергія Єсеніна. В статті запропонована концепція розгляду ряду «природно-сезонних» віршів С. Єсеніна у складі «зібраних» і «незібраних» календарних циклів. Доводиться, що Єсенін міфопоетично зображав «календар природи», моделюючи авторський міф річного циклу.

Ключові слова: «незібраний» цикл, календар, бінарні опозиції, календарний час, фольклорний обряд.

Філатова О. Д. Семантичне поле «чаша – кубок» в творчості Анни Ахматової. У статті аналізується (на основі принципів семантичної поетики, розроблених Ю. Левінім, Д. Сегалом, В. Топоровим, Р. Тіменчиком і Т. Ців'яном) одне з семантичних полів, що акумулює найважливіші поетичні сенси ахматовської творчості; намічаються напрями подальшого дослідження - виявлення взаємин між синонімічними семантичними комплексами.

Ключові слова: Ахматова, семантична поетика, доля, чаша.

Філатова О. Д. «Черная дама» Образ автора в картинах балетного лібрето до «Поєми без Героя» Анни Ахматової. У статті розглядається сценічне втілення образу автора в картинах балетного лібрето до «Поєми без Героя» Анни Ахматової.

Ключові слова: система персонажів, черниця, Муза Плачу, совість, пам'ять.

Чеботарьова А. Н. Ліричний герой і «століття» в циклі О. Мандельштама «Вірші 1921 – 1925 років». У статті

головна увага приділена ліричному героєві і образу «вік» в творчості Осипа Мандельштама на прикладі його циклу «Вірші 1921-1925 років. Даний цикл віршів свідчить про перехід О. Мандельштама до нової поетики, що включає нове розуміння ліричного «я».

Ключові слова: ліричний герой, час, простір, образ, художній образ.

Черних В. О. Про сімейні зв'язки сімей Змучила та Горенко. У статті повідомляються відомості про родовід Змучила, їх родинні зв'язки з родиною Горенко, а також вперше публікуються листи до Анни Ахматової від представників молодшого покоління цього роду.

Ключові слова: Ахматова, Змучила, родинна оповідь, самогубство, еміграція.

Чехунова О.А. Екзистенціональна семантика як «циклотворча скрепа» в поетичних збірках Георгія Іванова 1930 – 50-х років. Стаття присвячена розгляданню постійних образів та мотивів у збірках Г. Іванова «Розы» (1931 г.), «Отплытие на остров Цитеру» (1937 г.), «1943 – 1958. Стихи» (1958 г.). Вони, за гіпотезою автора статті, насичуються екзистенціональною символікою і стають «циклотворчими скрепами» в означених поетичних книгах.

Ключові слова: екзистенціональна семантика, циклічна скрепа, мотив, образ, роза, лодка, дзеркало.

SUMMARY

Akhverdyan G.P. I used to know you different... Attempting review. The book “ I used to know you different”: Anna Akhmatova. The Poem Without Hero. Prose About Lyric Poem. Drafts of Ballet Libretto: Materials for Creative History” receives favorable review that emphasizes the meaning of the book.

Key words: Poem - book as a whole, versions, descriptions, sights – Author’s , Reader’s, Hero’s in the Time

Vovna A. V. The Hero as the function of space in the novel “Petersburg” by A. Bely. The article deals with specific character of space in the novel “Petersburg” (by A. Bely). Spatial coordinates of the novel are examined in the light of “myth of Petersburg”, that plays the role of text-generative principle. The author demonstrates how the space of “myth of Petersburg” models heroes of the novel and conditions the features of its artistic world.

Key words: myth of Petersburg, hero, space, anthropomorphous code, bodieness, symbolic plot, symbol, twin.

Yegorov B. F. The evening with Akhmatova (1964). In the article author describes one evening that Anna Akhmatova spent in the house of D. E. Maksimov.

Key words: Anna Akhmatova, Marina Tsvetaeva, the cycle “The Songs”, philological faculty of Leningrad University.

Zhirnunskaia T. A. “There is sadness inside me that king David lavishly gave to a thousand years...” Recollections of the meeting with Akhmatova are closely related with the thoughts about the nature of Akhmatova’s works. In the article Akhmatova’s lyrics and poems are examined in the close connection with Holy Writ and Christian faith. Religious expressions and images are compared to the parallel texts from Old and New Testaments.

Key words: Anna Akhmatova, Christian culture, Biblical motives, religious feel, love lyrics.

Kikhney L. G. Dante’s code in Anna Akhmatova’s poetry. This article deals with the poetic principles of Akhmatova’s mature period. They prove that philosophical and art principles of Dante at the epoch of the Great terror transformed in Akhmatova’s works into a special poetical code, which helped to create a secret language for reporting forbidden things.

Key words: Dante’s codes, secret cipher, reception, Akhmatova, Dante.

Krichevskaya E. The secret of A. Gorenko’s grave on the First Athenian cemetery. The article contains the story of searching of A. Gorenko’s grave, familiarizes with his sun’s life and his family and shows the connection between Russian and Greek cultures.

Key words: Anna Akhmatova, Andrej Gorenko, Queen Olga, Greek name, the present for Akhmatova Museum

Kruglova T.S. Communicative-aesthetic function of poetic references in discourse of Russian symbolism. This article proves the fact that poetic references in the poets-symbolists' works represent as the manifest of new trend, realizing the role of its communicative-aesthetic «frame».

Key words: symbolism, lyric dialogue, poetic trends of the Silver Age, communicative-aesthetic strategy, the poetic reference.

Loksha A.V. “The war has happened in the sky: astral images in the early lyrics of Mayakovsky. The article addresses the correlations of war and astral semantic paradigms in the early lyrics of Mayakovsky. It deals with problems concerning poetical cosmology in the light of avant-garde outlook. The author reveals poetical vehicles that allow to actualize correlations of different levels of world. Astral symbolic is viewed from different aspects (mythological and historical).

Key words: Astral images, solar symbolic, stars, war, avant-garde, expressionism, space, myth, symbol.

Nikiforova L. L. Students and teachers of Gorenko. The article introduces new biographical items of information about A.A.Akhmatova's family and also about her father's brothers – Vladimir and Peter. This information has been found at the State Archives of the Crimean Republic.

Key words: Gymnasiums in Yevpatoria, regional schools, brothers and sisters, Akhmatova's uncles.

Nichik N.N. Meaning and Conception. Book review of I used to know you different: Anna Akhmatova. The Poem without a Hero. A Prose about the Lyric Poem. Drafts of Ballet Libretto: materials for creative history. It contains ideas on the fortunes of the lyric poem and history of its text, as well as issues related to determining the author's will.

Key words: Akhmatova, the Poem without a hero, text history, variants, autograph, written structure

Pakhareva T. A. The principal of imitation of Christ in aesthetic reflection of acmeists. The features of artistic reflection to the principal of imitation of Christ in the creative work of A. Akhmatova, O. Mandelshtam and N. Gumilyov are considered in the article. The common characteristics of motif of praying about

the Cup and the image of “Teacher the Pariah” in the creative work of the “great acmeists” are identified as the elements of “imitation of Christ” sense paradigm.

Key words: Akhmatova, Mandelshtam, Gumilyov, the principle «imitatio Christi», poet's mission, reconsideration of the category “personality”.

Platonova Julia The pronominal forms of the author's presence in the “Poem without Hero” by Anna Akhmatova. This article is dedicated to the problem of function of pronominal forms in Akhmatova's poem. Personal and possessive pronouns are described there and owing to them, the author's world is created in this lyrical text.

Key words: lyrical poem, pronominal forms, author's face.

Rubinchik O. E. “Heart asks for faded roses...” Roses in I. Annensky's works. The article deals with the theme of a rose in Innokentii Annenskii's works as both a poet and translator. The author's creative thought absorbed the ancient image of a rose, went through its mystical treatment during the Middle Ages and finally came to the decadent perspective of the image. However, the rose in Annenskii's oeuvre implies more than there is in common decadent practice: besides the crossing of the mentioned poetic traditions, there is one more - that of Tsarskoe Selo.

Key words: Innokentii Annenskii, Anna Akhmatova, rose, Tsarskoe Selo, Tsarskoe Selo poetic tradition, ancient tradition.

Rubinchik O. E. Julia Zhivova. The article is devoted to Russian culture represent. Julia Zhivova was a translator, redactor and a person who was close to Akhmatova.

Key words: Zhivova, Akhmatova's friends, intelligentsia of soviet epoch.

Temnenko G. M. A. Marchenko's book about A. Akhmatova: The lies that humiliate us. The analysis of A. Marchenko's book “Akhmatova: Life” shows both lack of scientific methods according the biography of the poet and the culture of reading the poetical text, author's animosity or indifference to humanistic and aesthetic values that animate Akhmatova's works.

Key words: Akhmatova, scientific methods, intertextual connections, the beautiful and life

Temnenko G. M. Intentions of mythication in modern science discourse. The author considers certain versions of interpreting mythical motifs in “A Poem without the Hero” by Anna Akhmatova. Ambiguous reasoning suggests a mythication source in the works of modern researchers searching for the poet’s own mythical or cultural progenitor.

Key words: myth, archetype, Anna Akhmatova, “A Poem without the Hero”, Dante, participation, totemism, progenitor.

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.

Filatova O. D. «The Semantic field «cap - pan - bowl - goblet» in creativity of Ahmatova». In clause is analyzed (on the basis of principles semantic poetic, developed by J. Levin, D. Segal, V. Toporov, R. Timenchik and T. Tsivian) one of semantic fields, which accumulate major poetic senses creativity of Ahmatova; the directions of the further research - revealing of mutual relations between synonymous semantic complexes - are projected.

Key words: Ahmatova, semantic poetic, fate, cap.

Filatova O. D. “Black Lady” The image of author in drafts of ballet libretto of Akhatova’s “Poem Without Hero”. In the article author examines the stage realization of the author image in drafts of ballet libretto “Poem Without Hero” (by Anna Akhmatova).

Key words: the system of characters, nun, Muse of Weeping, conscience, memory

Flyorko L. W. Concerning the matter of calendar cycles in Sergey Yessenin’s lyrics. The article deals with the conception of considering the number of “nature-seasonal” poems by S. Yessenin as “collected”, “uncollected” calendar cycles. Yessenin is proved to comprehend “the calendar of nature” in a mythic poetic way, creating the author’s myth of an annual cycle.

Key words: “uncollected” cycle, calendar, binary oppositions, calendar time, folklore rites.

Chebotaryova A. N. Lyric hero and “age” in the cycle poems “Verses of 1921 – 1925” by O. Mandelshtam. This

article deals with the lyrical hero and image “age” in the cycle poems «Verses of 1921 - 1925» years by famous Russian poet of Silver Age – Osip Mandelshtam. This cycle poems show the changes of O. Mandelshtam’s view to the new poetics, including the new understanding of lyric «i».

Key words: lyric hero, time, space, image, art image.

Chernykh V.A. On the ties of relationship between the Gorenkos and Zmunchills. The paper informs readers about Zmunchil’s genealogy, their ties of relationship with Gorenkos. It also publishes the first time the letters to Anna Akhmatova written by younger generation of this family.

Key words: Ahmatova, Zmunchilla, suicide, emigration, family legend.

Chekhunova O. A. Existential semantics as a “cycle forming staple” in Georgy Ivanov’s poetry collections of 1930-50-ies. The article is devoted to the studying of prevailing images and motives in G. Ivanov’s poetry collections: “Roses” (1931), “Leaving for Tsiteru Island” (1937), “1943 – 1958. Poems” (1958). They, according to the author’s hypothesis, are being saturated with existential symbolism and therefore become “cycle forming staples” in the selected poetry books.

Key words: existential semantics, cycle forming staple, motive, image, rose, boat, mirror.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ахвердян Гаяне Робертовна, Армения, Ереван. Поэт, литературовед.

Вовна Алексей Владимирович, Россия, Москва. Аспирант Института международного права и экономики имени А. С. Грибоедова.

Егоров Борис Федорович, Россия, Санкт-Петербург. Д.ф.н., профессор, главный научный сотрудник Санкт-Петербургского Института истории РАН, академик Независимой академии эстетики и свободных искусств, зам. председателя редколлегии академической серии «Литературные памятники»

Жирмунская Тамара Александровна, Германия, Мюнхен. Автор двенадцати книг стихов и прозы, член Русского ПЕН-центра, лауреат премии Союза писателей Москвы «Венец».

Кихней Любовь Геннадьевна, Россия, Москва. Д.ф.н., профессор кафедры истории журналистики и литературы ИМПЭ им. А. С. Грибоедова.

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.

Локша Анна Владимировна, Россия, Владивосток. К.ф.н., доцент кафедры маркетинга Дальневосточного государственного университета (ДВГУ).

Никифорова Людмила Леонидовна, Украина, Евпатория. Учитель русского языка и литературы гимназии им. И. Сельвинского, в 1987-2000 гг. её директор.

Ничик Нелли Никитична, Украина, Симферополь. К.ф.н., доцент Крымского инженерно-педагогического университета.

Пахарева Татьяна Анатольевна, Украина, Киев. Д.ф.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета им. Драгоманова.

Платонова Юлия Владимировна, Россия, Новосибирск. Аспирант кафедры русской литературы Новосибирского государственного педагогического университета

Рубинчик Ольга Ефимовна, Россия, Санкт-Петербург. Магистр искусствоведения, к.ф.н. Специалист по творчеству Анны Ахматовой, с 1993 по 2003 гг. была старшим научным сотрудником Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме (СПб.). Автор 5 книг (в соавторстве) и более 40 статей об Анне Ахматовой и ее современниках, а также на другие темы.

Темненко Галина Михайловна, Украина, Симферополь, к.ф.н., доцент кафедры культурологии Таврического национального университета им. В. И. Вернадского.

Тименчик Роман Давыдович, Израиль, Иерусалим. Профессор Отделения центрально-европейских и славянских исследований Еврейского университета в Иерусалиме.

Филатова Ольга Дмитриевна, Россия, Иваново. К.ф.н., доцент кафедры журналистики Ивановского государственного университета.

Флерко Лилия Владимировна, Казахстан, Астана. Докторант Ph.D Евразийского национального университета имени Л. Н. Гумилёва.

Чеботарёва Анастасия Николаевна, Украина, Полтава, аспирант кафедры зарубежной литературы ПГПУ.

Черных Вадим Алексеевич, Россия, Москва. К.и.н., старший научный сотрудник Института славяноведения Российской Академии наук, учёный секретарь Археографической комиссии.

Чехунова Ольга Александровна, Россия, Москва, соискатель ИМПЭ им. А.С.Грибоедова, специалист PR-Агентства «PR Partner».

СОДЕРЖАНИЕ

ВОСПОМИНАНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

- Егоров Б. Ф.** *Вечер с А. А. Ахматовой у Д. Е. Максимова (1964)*.....3
Жирмунская Т. *«Во мне печаль, которой царь Давид По-царски одарил тысячелетья...»*.....6

ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА АННЫ АХМАТОВОЙ

- Тименчик Р. Д.** *Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой*.....34
Кричевская Е. *Тайна могилы Андрея Горенко на первом афинском кладбище*.....72
Черных В. *О родственных связях семей Змунчилла и Горенко*.....79
Никифорова Л. *Ученики и учителя Горенко*.....93

ТЕМЫ, ОБРАЗЫ, СМЫСЛЫ

- Кихней Л. Г.** *Дантовский код в поэзии Анны Ахматовой*.....114
Темненко Г. М. *Об интенциях мифизации в современном научном дискурсе*.....128

...ЧТО ДЕЛАЕТ САМА ПОЭМА...

- Филатова О. Д.** *«Черная дама»: Образ автора в набросках балетного либретто «Поэме без Героя» Анны Ахматовой*.....140
Филатова О. Д. *Семантическое поле «чаша – кубок» в творчестве Анны Ахматовой*.....151
Платонова Ю. В. *Местоименные формы авторского присутствия в «Поэме без героя» Анны Ахматовой*.....161

ЛИТЕРАТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

- Пахарева Т. А.** *Принцип подражания Христу в эстетической рефлексии акмеистов*.....168
Вовна А. В. *Герой как функция пространства в романе А. Белого «Петербург»*.....178
Рубинчик О. *«Сердце просит роз поблеклых...»: Розы у Иннокентия Анненского*.....186
Чеботарёва А. Н. *Лирический герой и «век» в цикле О. Мандельштама «Стихи 1921 - 1925 годов»*.....212
Локша А. В. *«И произошла на небе война ...»: Астральные образы в ранней лирике В.Маяковского*.....225
Флерко Л. В. *К вопросу о календарных циклах в лирике Сергея Есенина*.....231
Круглова Т. С. *Коммуникативно-эстетическая функция стихотворных обращений в дискурсе русского символизма*.....241
Чехунова О. А. *Экзистенциальная семантика как «цикло-образующая скрепа» в поэтических сборниках Георгия Иванова 1930 – 50-х годов*.....250

ПОЛЕМИКА И КРИТИКА

- Ахвердян Г.** *«Я не такой тебя когда-то знала...»: Попытка рецензии*.....261
Ничик Н. Н. *Смысл и замысел*.....263
Темненко Г. М. *Книга А. Марченко об Ахматовой: нас унижающий обман*.....268

ВМЕСТО НЕКРОЛОГА

- Рубинчик О. Е.** *Юлия Марковна Живова*.....284
- Аннотации**.....296
Анотації.....301
Summary.....306
Сведения об авторах.....312

Наукове видання

**Анна Ахматова:
эпоха, судьба,
творчество**

Крымский Ахматовский
научный сборник

ВЫПУСК 8

(російською мовою)

Технічний редактор
С. С. Минчик

Комп'ютерна верстка
Ю. М. Деркач

Підписано до друку з оригінал-макету 14. 05. 2010 р.
Формат 84 x 108 1/32. Папір офсетний. Друк офсетний.
Гарнітура «Times New Roman». Ум.-вид. арк. 12. Замовлення 21.
500 екземплярів
Віддруковано з оригінал-макету у типографії «Арти-ЮК»
м. Сімферополь, вул. Дзюбанова, 3