

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

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

КРЫМСКИЙ АХМАТОВСКИЙ
НАУЧНЫЙ СБОРНИК

ВЫПУСК 9

Симферополь
«Крымский Архив»
2011

Издается по решению Научно-методического совета Крымского центра гуманитарных исследований от 12 мая 2011 года, протокол № 08

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. 9. – Симферополь: Крымский Архив, 2011. – 336 с.

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

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 имени В. И. Вернадского, Крымский центр гуманитарных исследований.
Тел.: +38 (0652) 60-24-44, (ф.) 63-30-28. E-mail: crch@mail.ru

ВОСПОМИНАНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ



УДК 82.09 (045)

Тамара Жирмунская

*2 августа 2011 года исполнилось бы 120 лет
известному ученому, литературоведу,
лингвисту, академику АН СССР (1966)
Виктору Максимовичу Жирмунскому*

Что отдал – то твое...

- Вы не родственница?
- Вы не дочь?
- Вы имеете какое-нибудь отношение к Виктору Максимовичу?

Эти вопросы я слышала много раз. Приходилось разочаровывать, объясняя, что с двоюродным братом отца я даже не знакома.

Но вот у меня вышла первая книга стихов, и мой муж, Павел Сиркес, молодой филолог, предложил съездить в Ленинград, подарить книгу моему прославленному родственнику. Пусть у нас будет такое свадебное путешествие...

Лето 1963 года. Дачное Комарово. Ищем Кудринскую улицу. Идем в указанном направлении, утопая в сером песке, под почти безуханными северными соснами. Хозяин знает о нашем приезде – мы заранее созвонились. Встречают нас необычайно радушно: дядя, его жена, Нина Александровна Сигал-Жирмунская (1919–1991) – переводчик, литературовед, специалист по французской литературе, его родная сестра, приехавшая погостить из Италии, две его дочери, Вера и Аля, подростки.

– Так мы с вами, оказывается, в родстве? – внимательно смотрит он сквозь близорукие стекла очков. – Меня уже спрашивали, кем мне доводится поэтесса. А я не знал...

С этого началось наше общение, длившееся более семи лет.

В. М. Жирмунский, ученый-энциклопедист, олицетворял для меня целую культурную эпоху. Он вызвал интерес у Блока: сохранился дарственный экземпляр дядиной книги «Немецкий романтизм и современная мистика» (СПб, 1914 г.) с многочисленными пометками поэта; известны письма Блока к Виктору Максимовичу. Он дружил с Ахматовой. Учился вместе с Мандельштамом в Тенишевском училище и первый написал о нем...

О широте его профессиональных интересов можно судить по отрывкам из сохранившихся у меня писем: «... был в научной командировке в Берлине, откуда вернулся только три дня назад. В двадцатых числах октября мне предстоит поездка в Тбилиси»; «Я только что вернулся из Польши, где принимал участие в очень интересной конференции по вопросам теории стиха. Выступал с докладом о стихосложении Маяковского»; «... еду на десять дней в Белград как глава советской делегации на Международный конгресс по сравнительному литературоведению. Буду читать доклад – на этот раз на французском языке»; «... уезжал вместе с Н. А. (женой Ниной Александровной – Т. Ж.) в Прагу на Международный съезд славистов(...) Читал доклад о подготовленном мною Собрании стихотворений Анны Ахматовой, который собрал большую аудиторию и имел успех...»

Удивительно, какую активную жизнь вел этот грузный с виду, рыхловатый на петербургский лад человек не в расцвете сил – на восьмом десятке.

Знал он и лихие времена, лет за 14 до нашего знакомства. Ленинградский переводчик, бывший тогда студентом, рассказывал мне, как прорабатывали «космополита» В.М.Ж. на университетском собрании.

– И что же он?

– Признал некоторые свои ошибки, но держался так, что нам, юнцам, было стыдно за тех, кто принудил его к этому.

27 лет ученого с мировым именем продержали в звании члена-корреспондента Академии Наук – рекорд, достойный Книги Гиннеса. Только в 1966 году был он избран, наконец, академиком.

Но вернемся на два года назад. Теплый май, для меня полный надежд: я жду ребенка, готовлю к печати вторую книгу стихов. Приехавший в Москву В.М. пригласил меня на вечер Анны Ахматовой в музей-квартиру Маяковского, в старое здание, что в Гендриковом переулке. Прошлым летом я была у Анны Андреевны, и она стоит у меня перед глазами, большая, особенно на фоне приземистой литфондовской дачки, которую она называет «будкой», по-своему красивая, с тяжелыми седыми волосами, с неистребимо восточным, веским, мгновенно улыбочивым, хотя и старым лицом.

На вечере она не присутствует – видимо, нездорова. Запомнившийся мне сочный, даже в нижних регистрах, голос заменяет подсушенная магнитофонная запись. Виктор Максимович, Арсений Тарковский, Лев Озеров говорят об Ахматовой как о крупнейшем русском поэте. Три доблестных мужа выстрадали право касаться вечно живых ран старшей сестры... Контрастом звучит чтение её стихов очень юными исполнительницами. Страстей – половодье, а вот ахматовской силы духа не хватает. Чтобы сказать так, как она написала, надо пережить хоть малую часть того, что пережила она.

Обсуждая всё это, идем с дядей ... в ресторан «Националь». Я заказываю киевскую котлету, и он менторски поднимает палец:

– Будьте осмотрительны! Все мои дамы... – ах, у него и дамы были?

– ... котлетой де'воляй пачкали себе платья.

В.М. очень интересуется взошедшей недавно на небосклоне русской советской поэзии плеядой молодых поэтов. Радует неожиданному взрыву лиричности. Расспрашивает меня об Ахмадулиной, Мориц, Вознесенском и других моих коллегах. С В.М. меня разделяют сорок пять лет, но я не чувствую этой разницы. Может, преклонный возраст – удел одряхлевших сердцем, фанатов и равнодушных, а все, кто сохранил душу живу, открытое сознание, – ровесники молодым?..

Прошло полтора года, мы обменялись несколькими письмами, и на крыльях любви (да простится мне эта банальность) я лечу в подмосковный санаторий Академии наук – «Узкое».

Я в «Узком».

«Узкое»

такое русское,

такая всюду тишь и гладь,

что на закат, на солнце тусклое

вниманье

мелко

обращать.

Земля и этих красок простеньких

лишится, как последних сил.

Я здесь по приглашенью: родственник

меня на дачу пригласил...

Лебедино-усадебным показалось мне «Узкое» в тот приезд. Правда, лебедей я не видела, но весь озёрно-лесной уклад бывшего поместья как бы предполагал их. Дядя хорошо выглядит, собирается в Италию. Должен был ехать весной, но

затянулось оформление. Непросто что-то откладывать в его-то годы.

– Они ни с чем не считаются, кроме хода своей имманентной машины, – говорит он.

В Италии В.М. будет читать лекции по-итальянски. В Генуе, в Риме, во Флоренции. Первая тема – лингвистическая. Вторая: «Русский стих от Ломоносова до Маяковского». Откуда он знает итальянский? Учил в молодости. Полвека не было практики, а недавно взял несколько частных уроков – и всё вспомнил.

Денег ему не дают. Жить должен на гонорары. С добросовестностью счетного работника В.М. делит и умножает итальянские лиры.

– Меня волнует только одно, – усмехается он, – хватит ли денег на поездки. Капри, скажем, Венеция...

Углубляемся в холодные аллеи парка, ступаем по сырому листовенному настилу. В.М. – посередке, по бокам – мы с Ниной Александровной. Легконогая, моложавая, она привычно приспособливает свой шаг к степенно шествующему мужу. Может быть, из-за появившейся седины, из-за дымчато-голубых бус, под стать этой седине, она особенно эффектна сегодня...

От аллеи естественно перейти к Бунину. Для моих друзей, особенно для Юрия Казакова, он – бог; а что думает о нашем идоле мой спутник?

– В юности я его не читал. Он считался у нас старомодным писателем. В последние годы самые разные люди говорили мне о нём с восторгом и преклонением. Я прочитал всё, что вышло. Было и открытие, и разочарование. Он очень однообразен, утомителен. В его описаниях нет лаконизма и много слащавости. Мне претит и его специфическая эротика, тоже, кстати, слащавая. Знаменитая «Деревня» беспросветна, не нравится. При всём том он, конечно, большой писатель...

Заметив, что я подавлена таким его отзывом, В.М. меняет стиль разговора. Сначала он спрашивает моё мнение о том или ином литературном явлении...

Я радуюсь, если мы оказываемся единомышленниками. Глотаю горькую пилюлю, если нет...

– Паустовский? Я думал о нем раньше: ну еще один очеркист, пишущий на современные темы. В больнице мне попались его мемуары. Мне понравились. Было ещё и потому интересно, что мы – ровесники. Что же ещё, думаю, он написал? Спрашиваю у друзей – советуют читать собрание сочинений. «Романтики» – ходульная вещь и, как я называю, «роман о кальвадосе». Как у Ремарка – опустошение, пьют и спят друг с другом. Только менее талантливо. Зато «Блистающие облака» – прекрасно. «Кара-Бугаз» очень хорош в первой половине. «Колхида» – отлично. Ну а «Золотая роза» – просто великолепно. Я понял, в чём его сила: он художественно воссоздает действительность на документальном материале...

Завожу речь о поэзии, о поэтах. Оказывается, В.М. начинал со стихов, по рекомендации Блока попал «на башню» к Вячеславу Иванову. В стихах любит классическую ясность и совершенство формы. Признаётся, что пастернаковские раздёрганные образы его раздражают. Про Цветаеву долгое время думал, что она крутится вокруг Блока, а это ему было неинтересно. Вообще московские поэты как-то выпали из его поля зрения.

Ленинградская школа – это прежде всего Ахматова.

– Она сейчас переживает... – привычно-обстоятельно начинает В.М.

– Свою посмертную славу! – не выдерживает Нина Александровна.

Причину колоссальной известности Ахматовой за границей мой собеседник видит в «Реквиеме» (ахматовский «Доктор Живаго») и в том, что она – единственная живая из западных кумиров.

– Она мне говорит: «Мы с вами дожили...» Я не принимаю этого «вы» на свой счет. Но она, действительно, не одна, а как уцелевший представитель целой группы.

О «Докторе Живаго», вокруг которого еще недавно шумели такие страсти, В.М. невозмутимо замечает, что так о революции мог бы написать один из персонажей «Дней Турбиных». Сравняет Пастернака с американкой Митчел, «Доктора» – с романом «Унесённые ветром». И тут и там идеи реакционные, отвергнутые жизнью. А написано превосходно.

– Этого противоречия я объяснить не умею... – досказывает он.

Обосновав свою точку зрения, идущую вразрез с моей, В.М. не преминет добавить:

– Я понимаю, у вас есть свои убеждения. Я не хотел бы их оскорбить...

Господи, не сорок пять лет разделяют нас, а целая эра! Кто и когда говорил мне такие слова?

...Нас разделяло всё: Германия
До войн. И Блок еще живой.
И прерывающий дыхание
Дух революций огневой.
И Марр в чести. И новь весенняя...
И вдруг средь ясна неба гром:
Разносы, чистки, выяснения,
Размежевание платформ.
Та низкая, а эта шаткая,
Ту или эту выбирай.
Наука – вещь сугубо штатская –
Пылала, как передний край.
Какие рвы, какие горы вам
Пройти с той армией пришлось?
Повычисляйте с Колмогоровым –
Он знает всё и вся насквозь...

Стихотворение «Санаторий Академии наук», написанное совершенно искренно на уровне моего тогдашнего понимания, я послала адресату в Ленинград. Хотя оно заканчивалось на элегической ноте «За озеро два солнца катятся, / И над закатною

водой / Проходит академик Капица, / По силуэту молодой» и т. д., из моей новой книги его выбросили. В.М. среагировал на это неожиданно горячо.

«Почему запретили стихотворение «Дядя»? – спрашивает он в письме от 20 февраля 1967 года. – Это очень обидно и совсем непонятно!» Спустя полгода снова: «Как подвигается ваш сборник, и добровольно ли редакция исключила из него столь дорогого мне «Дядю»? Скажите им, что это очень глупо, в особенности если учесть, что тов. Чаковский, как передавало Канадское радио, сообщил в Монреале, что в Советском Союзе нет политической цензуры, а есть только «цензура нравов».

Одобрительно высказывался В.М. о моей книге «Забота» («Советский писатель», 68 г.): «Спасибо вам за сборник стихов. Он производит очень хорошее впечатление – большой зрелости и самостоятельности, которая, впрочем, была заметна уже с самого начала. У вас свой поэтический голос, который легко узнать. Вам присуща известная «интеллектуальность» – в хорошем смысле – разумеется, интеллектуальность поэтическая, которая, мне кажется, отчетливо определяет ваше особое лицо среди других «молодых» поэтов».

Дядя трогательно следил за моими литературными делами, особенно за отзывами заграничной прессы. Прислал вырезку из газеты «Унита», где была напечатана беседа с Борисом Полевым, назвавшим в числе авторского актива журнала «Юность» и мое имя. Прокомментировал отзыв на «Заботу» бюллетеня «Оклахома Пресс»: «...американский критик обрадовался изысканному модернизму вашей метафорике, оставшемуся незамеченным советским редактором».

В то время я стала собирать материалы для художественной биографии Ларисы Рейснер. «Политиздат» заключил со мной договор на книгу о женщине-комиссаре. Это официальное издательство вдруг начало игры с «молодыми» писателями. Тогда были написаны и вышли «Глоток свободы» Б. Окуджавы, «Евангелие от Робеспьера» А. Гладилина, «Сказать не желаю» В. Корнилова и пр. У меня книга

застопорилась по объективным причинам. В издательстве испугались Ларисиних мужчин, а они были как на подбор: Гумилев, Раскольников, Радек. Где-то за кадром маячила и тень Трощаго... Много лет спустя, когда всё стало разрешено, я сама потеряла интерес и к такой книге, и к её героине. Но в конце 60-х почти год жизни отдала подготовительной архивной работе.

Рукописный отдел Ленинской библиотеки прилежно хранил архив Ларисы Михайловны, в том числе и письма к ней Гумилёва. День за днем разбирала я драгоценные бумаги...

Прочитав в одном из гумилевских писем его сочувственный отзыв о статье Виктора Максимовича «Преодолевшие символизм» (1916 г.), я, естественно, сообщила об этом дяде, заодно задав ему кучу вопросов о Л. Рейснер и её окружении. Привожу отрывки из его большого письма-ответа:

«С большим интересом прочитал высказывание Н. Г. о моей статье «Преодолевшие символизм» (...) С Н. Г. я встречался часто, но отношения у нас были скорее прохладные. Я и мои друзья, по-видимому, отталкивались от его чрезмерной мужественности и волевого склада характера, считали его не очень глубоким и тонким, не очень любили как поэта и предпочли бы видеть Ахматову за кем-нибудь другим. Я считал, что он не очень доволен моей статьёй, т.к. в ней о нем говорится скорее с холодным уважением, а об А. А. с увлечением. Тем не менее однажды в 1919 или 1920 г., когда мы вместе шли нежным снежным вечером по Невскому, возвращаясь из горьковского Дома писателей, он сказал мне, что я единственный из современных критиков, который понимает и признаёт значение акмеизма как нового поэтического направления, и что я мог бы стать «Сент-Бёвом» этого направления (...) Я отшутился, сказав, что для того, чтобы быть Сент-Бёвом, нужно иметь в своем распоряжении «понедельники» (критические статьи С.Б. выходили каждый понедельник в одной известной парижской газете (...)), а у нас в то время с печатанием было очень слабо!

Ларису Рейснер я знал отдалённо, но довольно хорошо в

годы ее ранней молодости (...), она издавала небольшой журнальчик «Рудин». В нем она напечатала свое первое литературное произведение – статью о поэте Райнер Мария Рильке. Для этой статьи она забрала у меня сборники Рильке, которые в П-ге не так легко было достать (...)

Её роман с Н.Г. развивался частично на моих глазах. В стихотворной драме «Гондла», написанной около этого времени и напечатанной в «Русской мысли» (позднее Н.Г. её не переиздавал, хотя это одно из лучших его произведений), она отразилась именем Лери-Лари, которое присвоено героине. Я был на чтении этой драмы, на котором она, кажется, присутствовала (...)

Существенно для вас, что письма Н.Г. к ней она отдала Анне Андреевне – в порыве, вероятно, характерном для ее натуры (...)

Я сейчас сам приблизился к той эпохе, которую вы изучаете, времени моей молодости, потому что, по поручению изд. «Советский писатель», подготавливаю для Большой серии «Библиотеки поэта» Собрание стихотворений Анны Ахматовой, которое задумано как более или менее полное. Задача эта – нелегкая, ввиду разбросанности ее поэтического наследия и трудных обстоятельств поэтической ее жизни. Но меня эта задача очень увлекает (...)

Везение из везений! Еду по поручению журнала «Юность» в Ленинград к В.М. – составить подборку из неопубликованных стихов Анны Ахматовой.

Инициатива принадлежит ему. Как явствует из письма В.М., он наконец-то «получил доступ в её литературный архив, который находится частично в Москве (ЦГАЛИ), частично в Ленинграде (Публичная библиотека)» и нашёл более двухсот неизданных стихотворений. Напоминая мне, что в июне исполняется 80 лет со дня рождения Анны Андреевны, дядя спрашивает, не согласится ли «Юность» «помянуть великую русскую поэтессу хотя бы опубликованием ее стихов...»

Около года назад, когда я навестила его в Ленинграде, он был занят делом почти детективным, очень трудоемким. Не полагаясь на данную ему информацию, будто бы никаких неизвестных стихов от Ахматовой не осталось, он пытался создать «тень архива». В поисках неопубликованного объезжал ее друзей и знакомых в Ленинграде и Москве, и, прежде всего, конечно, тех, кого наградила евангельским именем «жен-мироносиц»: М. Петровых, Э. Герштейн, Н. Глен...

Он рассказывал мне обо всём этом на комаровской даче после обильной трапезы с таким вниманием к микроскопическим мелочам литературного толка (как-то: варианты концовок, разночтения строк), с таким святым исследовательским жаром, каких мне уже не пришлось больше встретить ни в ком никогда. Он говорил – я внимала, а кошка Миссисипи – подарок Иосифа Бродского – тёрлась у нас под ногами. И. Б. как бы передан был ему Ахматовой по наследству. О таланте Иосифа мнения он был превысокого и рвался рекомендовать его в Союз писателей.

И вот я снова здесь, в Комарово, опять Ахматова позвала меня сюда. А в глазах – солнце и неземная белизна лифляндского снега, сопровождавшие «академическую» машину, на которой мы добрались сюда из города.

По дороге заезжаем на могилу Анны Андреевны. Белой равниной смотрится комаровское кладбище, особенно в сравнении с переделкинским, «высокогорным». Сама могила – на коронном месте, дальше ничего нет. Правда, В.М. говорит, что это не по правилам, что нельзя запирают кладбищенские аллеи. Справа, на невысокой стенке, декорированной под кирпич, легкий барельеф поэтессы на заиндевелом квадрате. Не его ли в ознобе поэтического прозрения увидел давным-давно Мандельштам:

Ах! матовый ангел на льду голубом,
Ахматовой Анне пишу я в альбом...

По словам дяди, стенка с окошечком для будущего барельефа поначалу была воспринята всеми как тюремная.

Вспоминали соответствующие строки из «Реквиема». Боялись за памятник. Однако установка барельефа сгладила опасное впечатление.

Грузный железный крест с безвкусным голубком раздражает В. М. Раньше, рассказывает он, был деревянный, и он подходил гораздо больше. Но Лева Гумилёв настоял на этом. Бродский и Анатолий Найман грозились ночью вырвать крест.

– Но я их предупредил, – сурово шутит мой спутник, – что это будет истолковано как попытка сионистов надсмеяться над глубокими религиозными чувствами русского народа...

У могилы Ахматовой читаю наизусть посвящённые ей стихи Гитовича («Дружите с теми, кто моложе вас...») и Смелякова. Со свойственной ему педантичностью В.М. делает замечание по поводу одной смеляковской фразы: «сам протодьякон в светлой ризе Вам отпущенье возглашал».

– Почему «протодьякон»? Это – не его миссия. Очевидно, «протоиерей»?..

Так как работа нам предстоит долгая, хозяин дачи заранее показывает мне место ночлега. Это – комната Веры и Али, «детская», где, как он с усмешкой обронил, «дети никогда не бывают, потому что им некогда». Теперь в «детской» царит Анна Андреевна. Количество папок с размноженными экземплярами ее стихов – огромно. Я сразу подпадаю под гипноз вариантов, черновики, книжных и журнальных редакций – всего, чем живет хозяин дачи.

Сложность в том, что он готовит ахматовскую выборку ещё и для «Нового мира», для Твардовского. И это, как я понимаю, для него сейчас главное.

Дней десять назад из нашей московской коммуналки В. М. звонил Твардовскому в больницу. Он звонил, а я набирала номер. Удивительно было слышать его покровительственную интонацию по отношению к поэту, на которого я и мои ровесники смотрели как на живого классика.

Твардовский за что-то благодарил его. Оказывается, В. М. публично ратовал за избрание его академиком. В ответ на мои

вопросы дядя уверяет, что его заслуги в этом деле более чем скромны.

– Я только сказал, что, избрав Александра Трифоновича академиком, мы выиграем в общественном мнении.

К сожалению, этого не произошло...

Составлять две параллельные подборки не просто. Твардовский незримо присутствует за письменным столом, давя на хозяина своей личностью, авторитетом своего журнала. Я обретаюсь тут же, как говорится, живьём и непрерывно использую выгоды своего положения: «Это стихотворение – нам! Это – тоже нам! Что западёт в отроческую память, останется с человеком навеки!»

Некоторые стихи В.М. непреклонно откладывает в сторону – среди них много сильных, сразу запоминающихся:

Хулимые, хвалимые,
Ваш голос прост и дик.
Вы – непере译имые
Ни на один язык.

Вы самые свободные,
Хоть родились в тюрьме.

Или:

Оставь, и я была как все,
И хуже всех была,
Купалась я в чужой росе,
И пряталась в чужом овсе,
В чужой траве спала.

В.М. объясняет мне, что не хочет нарушать тот относительный покой, который установился вокруг имени Ахматовой, избегает предлагать в печать какие бы то ни было компрометирующие стихи, касается ли это гражданского или женского «я» поэтессы.

Вообще мы всё время переговариваемся. Дядя вслух комментирует многие стихи. Попутно рассказывает мне

перипетии личной жизни Анны Андреевны. Передо мной встают как живые Гумилев, Шилейко, Пунин, Гаршин. Четверостишие, посвящённое последнему:

Глаза не свожу с горизонта,
Где метели пляшут чардаш.
Между нами, друг мой, три фронта:
Наш и вражий и снова наш.

– вызывает моё недоумение. О каких трех фронтах идет речь?

В свою очередь удивляется В. М.:

– Всякий ленинградец понимал тогда, о чём речь. Фронт был похож на слоёный пирог. Но раз выросли люди, которые не знают этого, я растолкую строку в примечаниях.

И растолковал. В одномомнике Ахматовой (Библиотека поэта. Советский писатель. Ленинградское отделение. 1976) нахожу: «Три фронта – защитники Ленинграда, блокировавшие город войска фашистов и советские войска, державшие последних в частичном окружении».

Работаем за полночь и на другой день – тоже. В результате две из «Северных элегий», стихотворения «Творчество», «Причитание», «Особенных претензий не имею», несколько четверостиший и ещё много всего ложится в стопку для «Нового мира». Но и «Юность» не обижена: я увожу с собою тридцать неизвестных произведений Ахматовой, в том числе «Послесловие к ленинградскому циклу», «Четыре времени года», «Из цикла «Гайны ремесла»...

После моего отъезда В.М. шлёт мне письмо за письмом. К составу публикации в «Юности», её типографской подаче, к любым мелочам, обычно заботящим только технических редакционных работников, относится свято. Присылает вдогон свою вступительную заметку и примечания. Даёт советы относительно портрета Анны Андреевны, по традиции журнала, предваряющего стихи. Переписывает от руки и вкладывает в очередной конверт малоизвестные редакции некоторых стихов, скрупулезно указывая выходные

данные: «Свободный мир», 1918; «Свободный журнал», 1918... И со свойственной ему деликатностью еще благодарит меня за «материнские заботы» о нашем общем деле.

В 1969 году и «Новый мир» № 5, № 6, и «Юность» № 6, и «Звезда» № 8 почтили память поэтессы. В.М. чувствовал себя неважно, но продолжал упорно работать над книгой Ахматовой. Мало сказать «упорно». Со страстью, с какой-то юношеской алчностью.

В конце 69 года он пишет мне:

«Из очень чуткой и интересной статьи Л. Эйдлина «Иностранная литература» № 12 я узнал о выходе в свет сборника восточных переводов А. Ахматовой, под ред. С. Липкина. Вы представляете себе, как мне эта книга нужна, но достать ее в Л-де нет возможности! М.б., вы окажете мне помощь: позвоните С. И. Липкину от моего имени (мы были когда-то добрыми приятелями!) и попросите его дать вам для меня или послать мне экземпляр (...) Я был бы вам и ему очень обязан за такой новогодний подарок!»

В. М. тяжело переживал уход Твардовского из «Нового мира» и в марте семидесятого писал мне с горечью: «По-видимому не судьба нам иметь хорошие журналы, как и вообще – нешаблонные и неортодоксальные идеи. Трудно при этих условиях надеяться, что Собрание стихотворений Ахматовой встретит поддержку у «начальства» и скоро выйдет в свет».

Одномомник Ахматовой, как известно, вышел шесть лет спустя. Редакция «Библиотеки поэта» выразила особую благодарность вдове составителя Н. А. Жирмунской за помощь при завершении работы над книгой.

Составляя московский «День поэзии» 1971 года, я попросила В. М. подсказать, кого из незаслуженно забытых поэтов начала века мы могли бы представить в мемориальном отделе.

Ответ его, как обычно, был незамедлителен: «... я очень рекомендую вам (...) Фёдора Сологуба. Это был действительно замечательный поэт, и так на него справедливо всегда

смотрели его современники-поэты. По содержанию стихи его не содержат никаких специфических трудностей. Он оставил очень большое неизданное стихотворное наследие».

Увы, Сологуба мы так и не дали: среди членов редколлегии не было единодушия по этому вопросу. Зато напечатали М. Волошина и А. Ахматову, в частности одно из ключевых её стихотворений: «De profundis... Мое поколение...»

В мае 1970 г. я с писательской группой побывала в Ленинграде. У нас была насыщенная программа – по несколько выступлений ежедневно. Вечером того дня, когда была запланирована наша поездка в Кронштадт, В. М. читал в Союзе писателей доклад «Блок и Ахматова». Я очень боялась, что на вечер мы не успеем. Но все получилось как по заказу. Мы вовремя вернулись в город, автобус подвез нас прямо к СП, и несколько человек из нашей группы перешли в полный и без того зал... Это была моя последняя встреча с В. М. 31 января 1971 года его не стало.

Со слов вдовы знаю, что последняя книга, которую он читал, – «Былое и думы» Герцена. Последняя его речь – на банкете по случаю избрания Д. С. Лихачева академиком. Дмитрия Сергеевича он очень любил, помнил его студентом. И пожелал во всеуслышание, чтобы в академике Лихачеве побольше оставалось от юноши Лихачева, так похожего на Алешу Карамазова.

На похороны дяди я полетела на самолете. После людского водоворота на панихиде в Академии наук неправдоподобной показалась мне тишина комаровского кладбища. Я прочла стихи – ему, живому. Кто-то попросил меня взять несколько чайных роз из огромного букета у его гроба и отнести на могилу Ахматовой.

Я так и сделала. Памятное мне надгробье, всё в снегу, украшала могучая хвойная лапа. Я воткнула в неё свежие розы. «Ах! матовый ангел на льду голубом...»

Говорят, у покойников ничего нельзя отнимать. Но В.М., знаю, был бы доволен. Всю жизнь он отдавал. Науке.

Литературе. Ученикам. Коллегам. Поэтам. Близким. Народу. «Что отдал – то твое» – недаром Ахматова поставила эти слова Шота Руставели эпитафией к одному из своих стихотворений.

P.S.

Недавно, заглянув в Yandex, я обнаружила там среди моих разрозненных публикаций стихотворение «Молитва», посвященное В.М.Ж. ещё при его жизни. Увы, посвящения там не было.

Спасибо тем, кто выудил стихи из книги «Грибное место» (Сов. пис. 1974) или, вернее, из «Дня поэзии», но жаль, что исчезло посвящение. Хочется восстановить справедливость.

«Молитве» предшествовали вот какие события.

После нашей встречи в 1970 году, как оказалось, последней, я вдруг почувствовала острую тревогу, опасение за жизнь Виктора Максимовича. Какое-то время ни о чем другом не могла думать. Родились стихи. Я не решилась послать их адресату, чтобы не волновать его. Написала на конверте имя Нины Александровны. Но почту получала не она, а он. Увидев знакомый почерк, он вскрыл конверт и прочел стихи. Реакция, о которой я узнала потом, была очень спокойной. В.М.Ж. к жизни и смерти относился философски, я бы даже сказала, религиозно. Так он снял тяжесть с моей души, и я получила внутреннее право на устное чтение «Молитвы» и – впоследствии – публикацию. Возвращаю стихам посвящение.

МОЛИТВА

В. М. Жирмунскому

Не за себя,

хвороба, ну и пусть, –

И не за дочь, –

тьфу-тьфу, она здорова, –

Безадресно, безграмотно молюсь

На пасмурной платформе Комарова:

«Эй, кто там есть?

Хотя бы и никто!

Дай человеку смертному отсрочку.
Пока на долготе его светло,
Вглядишься в одну мерцающую точку.
Плацдарм зимы недвижим и суров,
Но женщина дрова несет в охапке,
Заснежен двор и посреди снегов
Стоит старик в каракулевой шапке.
Он только что прервал свой долгий труд
И погружен в себя, в проекты, в книги.
Часы идут,

часы, как снег, идут,

Овеществляя вечность в каждом миге.
Прошу тебя – прибавь ему, подкинь
Десяток лет,

не пресекай раздумья.

Раз ты и справедливость – двойники,
Не подводи его под общий номер.
Превысь лимит, нащелкай, надыши,
Распорядись по крайней мере тонко:
Дай чистому,

отрезав у ханжи,

Дай честному,

взяв силой у подонка.

Еще и внуки у него малы,
И у жены осанка молодая,
И так непритягательны миры
С антинаучным обещаньем рая.
Нет, не любовь – апатия слепа.
За стариков так редко просят, Боже.
Те, что старей, те просят за себя,
И суетно молчат

те, что моложе».

1970

УДК: 82.09 (045)

Карло Риччо

Мемуарные заметки о встречах с Анной Ахматовой¹

[4 декабря 1964 г.] ... Джанкарло Вигорелли проводил меня и других лиц (из них помню только [австрийскую писательницу] Ингеборг Бахман) в гостиницу «Плаца», где остановилась Ахматова. Когда после визита к ней мы все вышли, я обнаружил, что забыл свой зонтик в номере. Возвратившись назад уже один, я не упустил возможности опять поговорить с Ахматовой. Когда я ей сказал, что у родителей моей матери была вилла на Большом Фонтане, где она родилась, она как будто сошла с пьедестала и обратилась ко мне как бы к снова найденному дальнему родственнику. Из Ахматовой она стала Анной Андреевной. Так началась наша дружба.

Практически я стал ее гидом по Риму. Мы гуляли по Вечному городу, но Анна Андреевна мало что в городе успела посмотреть. Она видела кафе Греко, «Моисея» Микеланджело, была на площади Св. Петра во время папского благословения и была этим так потрясена, что в собор даже не вошла. Возвратившись в гостиницу, она мне подарила издание 1961 года (маленькую книгу, которую она называла «лягушкой») с посвящением: «Карло Риччо в Риме – золотой день – Анна Ахматова. 6 декабря 1964». (Сначала она, как многие русские, ошиблась и написала «Риччи» вместо Риччо, но я ей указал на ошибку, и она ее исправила). В Пантеоне Ахматова видела могилу Рафаэля («Кажется, он похоронен только вчера» – писала она Анатолию Найману на открытке с видом фонтана Треви) и на Капитолии конную статую Марка Аврелия. Состояние

¹ Эти заметки являются фрагментами неопубликованной мемуарно-библиографической работы К. Риччо «Анна Ахматова и Италия». Публикация В. А. Черных.

здоровья ей не позволило удовлетворить желание посетить этрусские могилы и съездить в Реканати, чтобы увидеть город и дом Джакомо Леопарди – поэта, которого она тогда переводила.

К сожалению, в Таормину и Катанию, где ей и поэту Марио Луци вручили премию, я не мог ее сопровождать и не был свидетелем ее торжества. [...] От пребывания на Сицилии остались прекрасные фотографии, которые Ахматовой сделал писатель Марио Пикки.

После Сицилии Ахматова и Пунина опять приехали в Рим и остановились в гостинице «Виктория» около Порта Пинчана. Третья, более скромная гостиница (которую я ей посоветовал, когда кончилось гостеприимство советского посольства, и ей хотелось еще остаться в Риме) была «Paisiello Parioli» на улице Паизиелло. [...] В Риме ею были написаны стихи «И это станет для людей...», «Из итальянского дневника», «В Сочельник (24 декабря): Последний день в Риме». По поводу последнего стихотворения расскажу следующее. Однажды Анна Андреевна меня спросила, почему на итальянский язык русское слово «сосна» переводится словом “pino”? Для нее это – «пиния», а не «сосна». Кажется, что в северный пейзаж ее стихов как будто пересадили эти огромные южные пинии. Я ответил, что “pino” это и есть «сосна», то есть и северная сосна, и пиния (итальянская сосна), и другого слова нет. Но она осталась при своем мнении, что пиния и сосна – совсем разные деревья. [...]

В Риме Ахматову посетил сын Федора Шаляпина. На приеме в советском посольстве она познакомилась с очень известным тогда левым христианско-демократическим мэром Флоренции Джорджо Ла Пира.

Во время пребывания Ахматовой в Италии у нее взяли интервью [...] писательница Джанна Мандзини и журналистка Аделе Камбриа. Во время интервью Камбриа я был у Ахматовой и переводил вопросы и ответы. Помню, что Камбриа задавала ей неуместные вопросы и как Ахматова сказала про

нее «змейка». О другом, еще гораздо худшем, так называемом «интервью» Курции Феррари лучше было бы совсем не говорить, если бы оно не стало из-за своего невежества поразительным примером выдуманного и фальшивого интервью, которое ни в коем случае Ахматова давать не могла. [...]

С середины апреля 1965 г. я находился в Ленинграде в качестве стажера на курсах русской литературы и языка при ЛГУ. Свободного от занятий времени было достаточно, чтобы навещать Ахматову в Комарове или в квартире на улице Ленина раз или два в неделю. Так что встреч было много, и они слились в моей памяти. [...] Но первую встречу хорошо помню. Через несколько дней после приезда в Ленинград я поехал с Ириной Пуниной в Комарово, где находилась Анна Андреевна. Нашел ее в Доме творчества, где она вместе с Анатолием Найманом переводила стихи Леопарди. Я подарил ей номер “L’Europa letteraria”. Она хотела, чтобы я сразу прочитал и перевел посвященные ей стихи Пазолини. В стихах Ахматова и все присутствующие почувствовали нечто оскорбительное. Обиделась она на то, что именно из Италии ей преподали такой утонченный урок социалистического реализма.

Ахматова переводила Леопарди, а я переводил Ахматову. У меня был договор с издательством Эйнауди на перевод «Поэмы без героя». Анна Андреевна увидела, что у меня был старый текст Поэмы (из 2-го выпуска нью-йоркского альманаха «Воздушные пути») и начала его исправлять. Потом я получил машинопись с тремя Посвящениями и Первой частью Поэмы. К сожалению, Вторую и Третью части она не успела дать мне, а только раз от разу диктовала новые строфы и прозаические ремарки, добавляла эпиграфы, исправляла опечатки. Можно вполне уверенно сказать, что это была уже почти окончательная редакция Поэмы. Так называемые «пропущенные строфы» из «Решки» она только показала мне, но не разрешила печатать.

Во время моего шестимесячного пребывания в России я, как уже сказал, постоянно (за исключением целого месяца поездки по Союзу) виделся с Анной Андреевной. У нее я познакомился с Анатолием Найманом и Евгением Рейном, а впоследствии и с Иосифом Бродским, когда, наконец, его освободили из ссылки. С ним мы не успели стать друзьями. Второй раз мы увиделись с ним в начале октября, когда мы и семья И. Н. Пуниной сопровождали Анну Андреевну на Московский вокзал. Это была ее последняя поездка в Москву. За несколько дней до этого, уже зная о моем скором возвращении в Италию, она мне подарила только что вышедший «Бег времени» с посвящением: «Милому Карло Риччо, чтобы он читал ее в пути / дружески / Анна Ахматова / 3 октября 1965 / Ленинград».

Через несколько дней я возвратился в Рим. Там в начале марта следующего года меня потрясло известие о смерти Ахматовой. Я находился в типографии газеты “Il Messagero”, в которой тогда работал корректором, и сообщение агентства печати сразило меня, как удар. Я перевел тогда для газеты статью Андрея Синявского об Ахматовой, напечатанную в «Новом мире» (1964, № 6). Перевод был опубликован в газете 10 марта.

Мой перевод «Поэмы без героя» Ахматова успела прочитать, но не видела его напечатанным. Книга вышла с параллельным русским текстом в туринском издательстве Эйнауди осенью 1966 года. В книге, кроме моего предисловия и Поэмы, были «Реквием», «Полночные стихи», «Из пьесы “Пролог”» и несколько стихотворений последних лет. В итальянской печати рецензии на нее поместили многие слависты, в их числе Иньяцио Амброджо, Этторе Ло Гатто, Анджело Мария Рипеллино. О моем переводе и выборе стихов мне написали В. М. Жирмунский и Г. П. Струве. За истекшие 33 года тираж книги допечатывался примерно раз десять. [...]

В 1971/72 учебном году я начал работать в Мачератском университете. Мой первый курс лекций был о «Поэме без

героя». В следующие годы я читал новые курсы об Ахматовой и акмеизме. [...]

В заключение хочу сообщить, что в Страстную пятницу 10 апреля 1998 года папа Иоанн Павел II в проповеди процитировал, хотя и не прямо, Анну Ахматову. Он сказал: «Мир переполнен слезами матерей, безумных женщин на Майской площади² и той русской поэтессы, которая семнадцать месяцев ждала около тюрем». О, если бы Ахматова могла узнать о чести быть процитированной в пасхальной проповеди Папой Римским, когда она стояла вместе со мной на площади Св. Петра – и почти незаметно плакала!

² Plaza di Mayo - место прохождения демонстраций женщин против аргентинской военной диктатуры. (К. Р.)

ТЕМЫ, ОБРАЗЫ, СМЫСЛЫ



УДК 82.03:82:81'38

Г. Р. Ахвердян

О «Подражании армянскому» Анны Ахматовой

*Анна Ахматова
Подражание армянскому
Я приснюсь тебе черной овцою,
На нетвердых, сухих ногах
Подойду, заблею, завую:
«Сладко ль ужинал, падишах?»
Ты вселенную держишь, как бусу,
Светлой волей Аллаха храним...
И пришелся ль сынок мой по вкусу
И тебе и деткам твоим?*

30-е годы

В 1989 году 12—14 июня в Одессе состоялась научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Анны Ахматовой, и Одесским университетом были изданы тезисы

докладов этой конференции – «Проблемы творчества и биографии А. А. Ахматовой». Там на с. 36–38 – моя первая публикация – О «Подражании армянскому» Анны Ахматовой.

Здесь, перед вами – переработанный и расширенный текст. Возвращаюсь к этой теме ещё и потому, что оказываюсь единственным исследователем, предполагающим у «Подражания армянскому», кроме четверостишия Ованеса Туманяна, еще один источник – басню «Князь и вдова». К самому четверостишию Туманяна не раз обращались и неоднократно анализировали его многие исследователи, одними из первых были С. Кетчян, Г. Кубатьян, Л. Мкртчян, С. Золян, В. Навасардян и другие.

Впервые восьмистишие Анны Ахматовой «Подражание армянскому» было опубликовано уже посмертно Ю. Лотманом в журнале «Радио и телевидение» (1966, № 13, с. 15).

В Армении оно впервые было опубликовано с неточностями (например, «Я приду...» вместо «Я приснюсь...») в сборнике «Литературные связи» (Вып. 1, Ереван, 1973, с.189) Г. Кубатьяном, автором статьи, посвященной армянским мотивам в творчестве русских поэтов. В другой статье «Подражание как тип текста (об интерпретации двух армянских источников О. Мандельштамом и А. Ахматовой)» в «Вестнике Ереванского Университета» (Общественные науки, № 1(58), 1986) автор С. Золян указывает на данное четверостишие Туманяна как на источник «Подражания армянскому» Ахматовой, анализируя текст в кругу шести переводов этого четверостишия. Это переводы О. Румера, К. Липскерова, М. Павловой, С. Городецкого (поздний вариант), А. Саградяна и Н. Гребнева (с. 229–230). Г. Севак в статье (на русском языке) «К вопросу о народности языка Ов. Туманяна» (Сб.: Ованес Туманян. Материалы всесоюзной междууниверситетской научной конференции. –Ереван: ЕрГУ, Кабинет литературных связей, 1969) приводит и свой подстрочный перевод данного четверостишия на русский язык:

Во сне ко мне
Пришла овца с вопросом:
«Да сохранит бог твое дитя,
Вкусен ли был мой ягненок?» (с. 40–41)

Исследователь отмечает, что переводчикам «до сих пор не удаётся» передавать сочинения Туманяна свойственным их автору непосредственным, простым языком, без отсебятины, без фальши, без «поэтического» вмешательства» (с. 40). Так, например, в переводе Н. Гребнева, с точки зрения Г. Севака, народность Туманяна утрачена, поскольку «переводчик порою берет на себя смелость раскрыть подтекст оригинала; выступить как комментатор Туманяна», и замечает, что четверостишие О. Туманяна присущи «простой повествовательный стиль, простая констатация жизненных фактов, без авторской оценки, без осуждения или логического анализа их. Перед нами человек, умудренный немалым жизненным опытом и как бы устно повествующий нам о драматичных, и о трагических и самых обычных явлениях жизни, их анализ и оценку всецело предоставляя слушателю или читателю» (там же).

О переводе О. Румера: в Доме-музее Ов. Туманяна в архиве (папка 1212) хранится машинопись переводов четверостиший Ов. Туманяна, выполненных О. Румером, которые читал младший сына поэта Арег Туманян – на некоторых страницах есть правки его рукой. Предположительная дата перевода данного четверостишия – не позднее 1937 г., так как в этом году Арег был расстрелян в Бутово, став жертвой культа личности, как и его старшие братья Мушег и Гамлет Туманяны. Впервые переводы О. Румера (включая данное четверостишие) были напечатаны в Москве в 1940 году в «Антологии армянской поэзии» (под ред. С. С. Арутюняна и В. А. Кирпотина, изд.: ГИХЛ). Приводим этот перевод:

Намедни мне во сне овцой
Предложен был вопрос такой:

«Храни детей твоих господь, –
Как был на вкус младенец мой?» (с.431).

В раннем варианте (в машинописи) вместо «Намедни...» – «Недавно...».

Но самым ранним переводом на русский язык этого четверостишия был перевод Сергея Городецкого, который был напечатан в «Рабочей газете» от 31 марта 1923 года (№ 71) в некрологе «Ованес Туманян». Более известен поздний вариант перевода С. Городецкого 1955 года. Из истории публикации переводов на русском языке данного четверостишия Туманяна: сотрудницей Дома-музея Люси Петровной Ташчян нам было сообщено, что здесь, в газетном архиве Дома-музея Туманяна за № 1321 хранится номер «Рабочей газеты» от 31 марта 1923 г. (№ 71) с некрологом «Ованес Туманян» С. Городецкого, где впервые напечатан на с. 4 и его первый перевод данного четверостишия Туманяна. Этот материал из фондов музея был в свое время любезно предоставлен нам для публикации в примечаниях (см. “О «Подражании армянскому» Анны Ахматовой”, с. 423–425) в составленном нами сборнике: Анна Ахматова Стихотворения. Переводы. – Ереван: Хорурдаин грох, 1989.

Видел сон я ночью. И смутил он душу.
Подошла овечка и сказала: – Слушай.
Я желаю долгой жизни твоему сыночку.
Моего сыночка вкусно ли ты скушал?

Этот малоизвестный перевод Сергея Городецкого, нигде более не перепечатывавшийся, является первоначальным, ранним вариантом перевода и значительно отличается от позднего варианта перевода 1956 года.

Кстати, в той же «Рабочей газете» помещен бюллетень № 14» Состояние здоровья Владимира Ильича Ленина на 30 марта 1923 г., 2 часа дня».

Само же четверостишие О. Туманяна на языке оригинала, датированное 24 декабря 1917 г., впервые было напечатано в самом первом номере армянской газеты Тифлиса «Голос

восстающим эхом времени. Заглавие «Подражание армянскому» может прочитываться и в библейском ключе пушкинского синонима: «армянскому», а значит, – «христианскому» (как в «Тазите»), что иррадирует и мандельштамовским кредо о подлинном искусстве как «подражании Христу». «Подражание армянскому» Анны Ахматовой восходит к пушкинской традиции «подражаний» и являет собой ещё одну грань обращения Анны Ахматовой в трагические годы к заветному имени Пушкина. (См. позднее приём пропущенных строк – «подражание Пушкину» – прим. 21 в «Поэме без героя» Анны Ахматовой).

Время создания: это одна из «сожженных страниц» поэта, хранящаяся в памяти, и это не имеющее по сей день точной даты стихотворение Ахматовой. Связанное с арестом сына Льва Гумилева, «Подражание армянскому» соприкасается по времени создания и образу существования – в неистребимой памяти – с «сожженной поэмой» «Requiem» (1935–1940), «маленькой поэмой» «Черепки» (с эпитафией из Джойса «You cannot leave your mother an orphan» – «Ты не оставишь свою мать сиротой»), с «Отрывками из царскосельской поэмы «Русский Трианон» (см. переключку с эпитафией строк из «Отрывков» – «Мне суждено запомнить этот сон, / Как помнят мать осиротевши дети...»); с фрагментом «погибшей в блокаду» ещё одной «маленькой поэмы» – «Пятнадцатилетние руки...» («Мои молодые руки...») (1940). Дата «Подражания армянскому» «30-ые годы» (об этом см. статью В. С. Навасардяна).

Первые переводы. – первое обращение Анны Ахматовой к переводам из армянской поэзии связано с именами Егише Чаренца (1897–1937) и Даниэла Варужана (1884–1915). Оба первых перевода (впрочем, с подстрочника, а не с оригинала) Ахматовой – «Газелла моей матери» Чаренца и «Первый грех» Варужана были напечатаны в том же 1936 году.

Исследователями было замечено, что у Ахматовой есть второй подобный случай пересечения оригинального стихотворения с занятием поэта переводами – таково более

позднее стихотворение Ахматовой «Подражание корейскому», возникшее в связи с её занятиями переводами из корейской поэзии. Но есть у Ахматовой подражания, с переводами ничуть не связанные – таковы её стихи «Подражание Анненскому» и «Подражание Кафке».

Тема четверостишия Туманяна современна ахматовским воспоминаниям о войне 1914–1917 гг., созданным спустя десятилетие (записано в 1925, 1935, 1940) – речь идет об отрывках из её царскосельской поэмы «Русский Трианон», где «тень Его над томом Апулея». «Его» – лицеиста Пушкина, «смуглого отрока» Ахматовой. Там есть такие строки:

И рушилась твердыня Эрзерума,
Кровь заливала горло Дарданелл...

...

Прикинувшись солдаткой, *выло* горе

....

Мне суждено запомнить этот сон,

Как помнят мать осиротевши дети...

В «Реквиеме»: «И *выла* старуха, как раненный зверь»; «Буду я, как стрелецкие женки, / Под кремлевскими башнями *выть*.»

В «Подражании» времени «Реквиема» – *овца* – не только блеет, но и *воет*: «заблею, завою».

И ещё это Подражание, на наш взгляд, восходит и к теме вины и возмездия «Старых эстонок» Иннокентия Анненского, имя которого возникает в самом первом, раннем подражании Ахматовой – «Подражании Анненскому». Интересно, что в лирической трагедии Анненского «Лаодамия» есть сравнение героини с черной овцой, выбирающей жертвенную «огненную смерть»: это слова Акаста, отца Лаодамии: «Она / Себя сожгла...О, ужас...Молча...Молча, / Как черная овца, она в костер / За мужем прыгнула...».

Первым, кто написал о близости «Подражания армянскому» «Распятию» (читай – «Реквиему») Ахматовой, был Г. Кубатьян, который расширил внутритворческий контекст этой «сожженной страницы» Ахматовой: оно, как отмечает автор статьи,

«примыкает по времени создания и по мотивам к «Тростнику». А скорбь «Подражания», – продолжает Г. Кубатян, – не замкнута в себе самой. Более того, личная трагедия выражена через *аллегорический* рассказ о трагедии целого народа». Народа, у которого, по ёмкому выражению О. Мандельштама, – «звериное и басенное христианство».

Отсылка Ахматовой «Подражание *армянскому*» говорит о народном истоке и самого четверостишия Туманяна и подтверждает, что это возможный сплав по единой теме нескольких источников народных мотивов жертвы и притеснителя, жертвы и убийцы. Фольклор всегда питал творчество поэтов, пчёл-собирателей народной мудрости.

В случае Туманяна известно, что источник его «Капли мёда» (впервые на русский язык переведенной Вл. Ходасевичем) находится среди раннесредневековых басен на древнеармянском языке в сборнике «Лисья книга». Басни и притчи Средневековья – Мхитара Гоша и Вардана Айгекци, исследованные и переведенные впервые Н. Я. Марром, впоследствии изучал и переводил на русский язык его завершитель И. А. Орбели. Он посвятил исторической ценности этих басен свой первый обширный доклад, прочтённый им в 1932 году в Эрмитаже, подготовив к тому же времени перевод 250 басен (хотя сборник в переводе И. А. Орбели вышел в свет только в 1956 году). Среди них была и упомянутая нами раннесредневековая басня «Князь и вдова» (Н. Я. Марром она переведена не была). Ниже приводим оба текста переводов Г. Агасова (ленинградский журнал «Звезда» №3, 1937, с. 139) и И. Орбели (по изданию: Басни средневековой Армении. – Ереван: Советакан грох, 1982, с. 86).

Мотив сна – сходство с четверостишием Туманяна, фольклорный образ овцы («черной» у Ахматовой – и «вдова» у Айгекци). Сходство «Подражания армянскому» с басней и в появлении социального контекста: в армянской басне – безымянная вдова и князь-притеснитель. Как звери в волшебных сказках, обретающие человеческий голос и дар речи, «черная

овца» «Подражания» не только «блеет и воет» (голосом безумного материнского горя оплакивая своего агнца), но и грозит и предсказывает – одной интонацией речи, и этот интонационный смысл раскрывается именно в мотиве благословенья-проклятья басни «Князь и вдова». Отсутствующий в четверостишии Туманяна мотив преемничества зла, его нарастания в басне, где наследник – сын князя еще свирепей, чем отец, есть в «Подражании» – это «детки», тут, скорее, «детки» «отца народов» – «опричники», его подбострастные слуги. И эти «детки» вкусили страшной человеческой жертвы («овечий» так глубоко звучит рифмой «человечий»).

Но только в «Подражании» появляется контрастная аура двух вер, из которых одна поработана другой, где христианская противостоит мусульманской. Четверостишие Туманяна замирает – обрывается на благословении-вопросе. Суть же басни как источника для «Подражания» – в раскрытии истинного смысла благословения вдовы, ее молитв за князя – это неверие вдовы не в силу своих молитв и проклятий материнских, но в милосердие тирана. Сходство ситуаций басни и подражания есть, это и социальный контекст, который отсутствует в четверостишии, но появляется в басне и в «Подражании» (вдова – «черная овца» – терпеливая и жертвенная, которая молится за князя). Только у Ахматовой уже не басенный «князь», а «падишах», «Светлой волей аллаха храним». И агнец, приносимый в жертву, – из языческого обряда, сохранившегося освящённым в армянском христианстве – в «Подражании» иной – это сын человеческий. И потому голос овцы («заблею, *завою*») тем страшнее, жутче иных предсказаний – он вопиет и судит, и это глас материнский – восстающий глас совести и суда народного. В «Подражании» Ахматовой появляется грозная интонация, как в «Петербургской повести», где «Добро тебе, строитель чудотворный!» мгновенно сменяется «Ужо тебе!» – так безумный пушкинский герой грозит «всаднику медному». В вопле ахматовского «Подражания» нет веры в тирана милосердного, и потому он

сам звучит как глас грядущего возмездия, его нарастающее эхо, которое Ахматовой запечатлено и в трагическом четверостишии: «За меня не будете в ответе / Можете пока спокойно спать./ Сила – право, Только ваши дети / За меня вас будут проклинять.» И оно находится в её «Слове о Пушкине», где и появилось впервые, опять-таки в пушкинской ауре – и мученической и пророческой. Таков и её мотив – «Виденье скрещенных рук» – в «Поэме без героя» – не портрет ли это Пушкина со скрещенными руками, тот портрет, что возник некогда в том же Фонтанном Доме, который был местом действия (и возникновения) Поэмы (во всех её созвучиях и отголосках этой *трагической симфонии*).

Вардан Айгекци

Князь и вдова

Жил некогда князь, очень жадный и бездушный. И в том же городе жила одна вдова. И князь, требуя налогов, сильно притеснял её, вдова же молилась о долгой и благополучной жизни князя.

Пошли, передали князю, что вдова, мол, за твои притеснения возносит за тебя молитвы.

И князь пришел и сказал:

– Я не делал тебе добра, о женщина, почему же ты молишься за меня?

Вдова сказала:

– Твой отец был дурной человек. Я прокляла его, и он умер. На его место сел ты – еще более жестокий. И я боюсь, что если ты умрёшь, твой сын окажется еще более лютым правителем.

(Превод с армянского Г. Агасова)

Вдова и князь

Был один князь, очень злой и нечестивый. Жила в том городе вдова, и князь, требуя податей, притеснял её, а вдова молилась, чтобы Бог хранил князя от напастей. Пошли, сказали князю:

«В ответ на твое зло вдова за тебя молится!». Пришел князь и сказал: «Я тебе не делал добра, почему же ты молишься за меня?». Она сказала: «Твой отец был дурной человек, я его проклинала и он умер; ты сел на его место, а ты ещё злее его; я боюсь, что если умрешь, твой сын будет ещё злее тебя».

(Перевод с древнеармянского И. Орбели)

В МОЕМ СНЕ НЕКАЯ (или: ОДНА) ОВЦА
КО МНЕ ПРИШЛА (или: ЯВИЛАСЬ) ВОПРОСИТЬ:
– ДА ХРАНИТ БОГ ТВОЕ ДИТЯ,
КАКОВ БЫЛ (ТЕБЕ) НА ВКУС МОЙ ЯГНЕНОК?
(мой подстрочный перевод
четверостишия Туманяна с армянского)

УДК 821. 161. 1

Е. В. Курничева

Интертекстуальность поэм А. Ахматовой «У самого моря» и «Путём всея земли»

Интертекстуальный подход, совсем не сводясь к поискам непосредственных заимствований и аллюзий, открывает новый круг интересных возможностей анализа поэтических текстов Анны Ахматовой. Среди них: сопоставление типологически сходных явлений (произведений, жанров, направлений) как вариаций на общие темы и структуры; выявление глубинной (мифологической, психологической) подоплеки анализируемых текстов; изучение сдвигов целых художественных систем, в частности, описание творческой эволюции автора как его диалога с самим собой и культурным контекстом.

Предлагая диахроническое прочтение двух поэтических текстов, мы пытаемся постичь динамику и природу авторского

таланта, зафиксировать изменения идиостиля Ахматовой, проследить как в разноразном художественном времени и на основе топонимического единства происходит трансформация образов автора и лирических героинь, сюжета и композиции, цветовых и звуковых реалий предметного мира, символов, мотивов.

Определяя, каким образом такие формы интертекста, как зеркальность и подтекст, генетически связывают поэтику Ахматовой с фольклором и мифологией, мы обнаруживаем, что основным для поэмы «У самого моря» является мотив мертвого жениха – один из сквозных мотивов мировой литературы, где инварианты этого сюжета получили достаточно широкое распространение.

Сюжет поэмы «У самого моря» имеет христианскую основу (пасхальное ожидание жениха), пронизанную языческими мотивами. Отсюда своеобразная витражная стилевая мозаика композиционного полотна и жанровая многоликость текста: рядом с молитвой – песня и сказка, реальные события (сероглазый мальчик, соседка, рыбаки...) перемежаются со смутными видениями, романтическими снами, символической игрой цвета и звука. В русском фольклоре мотив мертвого жениха выделен в сказках о Марье Моревне, любимой дочке морского царя, и молодом королевиче.

В древнерусской Руси водами повелевал Морской царь. Позднейшие сказания рисуют Морского царя не только грозным властелином, но и отцом многочисленной семьи. Только нет у них с водяною царицею – «всем русалкам русалкой» – ни единого сына – одни дочери рождаются – девы моря с рыбьим хвостом [4, с. 63]. Но вот полюбилась Марья Моревна, любимая дочка морского царя, встречному добру молодцу, молодому королевичу. Сыграли они веселую свадьбу и были счастливы «не три дня, не три месяца, а без трех дней три года». К исходу третьего – встосковалась королевичева женушка, всплакалась, заплакавшись, королевича покинула, пошла ко синю морю, отвязала от крутого бережка свой золотой челнок, села в него

да и была такова: уплыла в отцовское царство подводное. Встретил Морской царь свое потерянное любимое детище роженое, – расплясался на радостях: потонуло от той пляски много судов-кораблей. Был меж ними и корабль королевичев, а на том корабле – и сам молодой Марья Моревнин муж... Было, знать, на роду ему написано: не сидеть королем на сырой земле, а жить со своею королевною в палатах белокаменных, у того ли царя Морского подводного... [4, с. 64].

Героиня поэмы А. Ахматовой «У самого моря» в своем бытии как бы повторяет этапы жизни одной из русалок – дочерей Морского царя, проживая их в себе.

Поэма «Путём всея земли» столь ярко выраженного, окрашенного и озвученного сюжета не имеет. Он крепится только пространственно-временной ретродинамикой, с хроникальными вехами, устремлёнными в бесконечность. Это – взгляд из настоящего в прошлое с печальной проекцией будущего и твёрдой констатацией вечного. Вещунья-Ахматова верна, несмотря на все поэтические новообразования, своему пророческому таланту. Или, скорее, он ей верен, дан, дарован. И эти «продиктованные», «бродячие» строчки второй поэмы – ожившие нити на старом полотне, как бы не вновь созданные, сотворённые, а проступившие, проросшие в результате переосмысления прошлого и предостережения новой беды, «новой утраты» [6, с. 75].

При параллельном анализе мы отмечаем, как мононизируется христианское начало в поэме «Путём всея земли».

В поэме «У самого моря», диалогичной по своей сути, лирическая героиня широко и многообразно общается с живым внешним миром (монах, сестра, сероглазый мальчик, рыбаки, цыганка, хозяйка хутора и, наконец, мотив молитвы, который предполагает духовного собеседника). Звуки и краски действительности и фантазий заполняли её творческую натуру. Земля и море, будучи в древности единым целым, в тексте поэмы противопоставлены посредством сознания «дикой девочки» как «прозаическое» («серая полынная степь»),

«пустынная мертвая земля») и «поэтическое» (инобытийный мир). Море как непознаваемое ассоциируется с чудесами; жадно ловя рассказы рыбаков,

...про море **слушала, запоминала,**
Каждому слову тайно веря [1, с. 122].

Как журавли курлыкают в небе,
Как беспокойно трещат цикады,
Как о печали поёт солдатка,
Всё я запомнила чутким слухом... [1, с. 124].

В поэме «Путём всея земли» «собеседниками» лирической героини становятся исключительно воображаемые и неперсонифицированные голоса – голоса её памяти. «Спутником» своим в прошлое она просит быть Гофмана:

Пусть Гофман со мною
 Дойдёт до угла. [1, с. 234].

В этом воображаемом путешествии героиня второй поэмы сама несёт в скорбном и гордом одиночестве свою крестную ношу.

Лирическая героиня поэмы «У самого моря» дарит свой крестильный крестик ворожее за предсказанную цыганкой встречу с царевичем, который непременно придет из-за моря.

Вышла цыганка из пещеры,
 Пальцем меня к себе **поманила:**
 «Что ты, красавица, ходишь боса?
 Скоро **весёлой, богатой** станешь.
Знатного гостя жди до Пасхи.
Знатному гостю кланяться будешь;
 Ни красотой твоей, ни любовью, –
Песней одною гостя приманишь».
 Я отдала цыганке цепочку
 И золотой **крестильный крестик.**
Думала радостно: «Вот он, **милый,**
Первую весть о себе мне **подал**». [1, с. 123]

Стилистическая основа приведённой части текста первой поэмы изобилует лексическими, синтаксическими и звуковыми

повторами, так характерными для жанра песни. Героиня, совершающая столь безрассудный поступок, преисполнена ожиданием сказочного счастья, готова к диалогу с миром природы и людей, к рождению своей магической песни, намечающийся ритм которой сумбурен, дерзок, так же как и самооценка («Ведь я сама придумала песню, Лучше которой нет на свете»).

Художественный мир поэм не просто несёт на себе пространственно-временные признаки, а взаимно преобразуется через систему композиционных приёмов в деталях предметной изобразительности, в их языковом и стиховом оформлении. Так прочитывается определённая динамика в изображении Музы. После встречи с цыганкой героиня поэмы «У самого моря» вдруг начинает видеть сны. Согласно русской поэтической традиции, появление снов означает пробуждение души. Превенная жизнь героини сама напоминает сон, и эта «сновидность» во многом объясняется бессознательностью, дарящей ощущение счастья. Сны – форма проявления духовности, своеобразно выраженная работа души, вбирающей в себя мир [6, с. 76].

«У самого моря»	«Путём всея земли»
Девушка стала мне часто сниться В узких браслетах, в коротком платье, С дудочкой белой в руках прохладных. Сядет, спокойная , долго смотрит, И о печали моей не спросит, И о печали своей не скажет, Только плечо моё нежно гладит. [1, с.124]	Над мёртвой медузой Смуценно стою; Здесь встретила с Музой, Ей клятву даю. Но громко смеётся, Не верит: «Тебе ль?» По капелькам льётся Душистый апрель. [1, с. 234]

Эти два лирических портрета не так-то просто соотнести с

художественным и биографическим временем одной или другой поэм. Воспоминание, навеянное тоже преображенной деталью из прошлого (И заплывали в бухту медузы, / Словно звёзды, упавшие за ночь, / Глубоко под водой голубели [1, с. 124]), резко меняет эмотивную природу образа Музы юной Ахматовой. Из далёкого прошлого она ей видится весёлой и недоверчивой, тогда как много лет назад снилась спокойной, холодной вещуньей будущих бед и печалей. «Встретившиеся» на старом месте, но разделённые довольно долгими годами, они как бы меняются местами, а вместе с тем перемещаются в единое временное пространство – в «мёртвое» настоящее, где радужное прошлое вспыхивает яркими красками, радостными звуками, ароматными запахами, которые тогда не ощущались, так как лирическая героиня «... и вовсе не знала, что это – счастье» [1, с. 121]. Диахронная динамика авторской оценки определяет характер внутренней связи двуединых образов, придаёт смысл их поэтическому оформлению, утверждает в предметной и текстуальной композиции волю поэта, фокусируя в выбранной «точке зрения» его систему ценностей.

Вполне очевидно, что произведения связывает, прежде всего, тема Страстной и Светлой Седмицы. Она является организующим началом для сюжета первой поэмы. Во второй поэме жертва Христа преобразуется в личную жертву лирической героини, в подведение итога жизни и понимание своего творчества как крестного пути, как идеи высокого служения и искупления.

«У самого моря»	«Путём вся земля»
<p>Слышала я – над царевичем пели. «Христос воскрес из мертвых», – И несказанным светом сияла Круглая церковь. [1, с. 127]</p>	<p><i>За древней стоянкой</i> <i>Один переход...</i> Теперь с китежанкой Никто не пойдёт, Ни брат, ни соседка,</p>

	<p>Ни первый жених, – Лишь хвойная ветка Да солнечный стих, Оброненный нищим И поднятый мной... <i>В последнем жилище</i> <i>Меня упокой.</i> [1, с. 236]</p>
--	--

И здесь текстовое взаимодействие основывается на нескольких временных и культурных слоях, которые деконструируются. Мы видим, как идёт преображение исходных библейских компонентов, их перекомпозиция и переосмысление, как они получают новое, эстетическое измерение. Угол смещения культурной проекции, вновь обретенное единство и движение во времени делают поэтическую материю более сложной, закодированной.

В поэме «У самого моря» «событийный» сюжет укладывается в схему календарной, в частности, пасхальной литературы, главным принципом которой было напоминание о заповедях христианской морали и о необходимости следования им. В пасхальных сюжетах весь интерес сосредоточен на чуде – одном из жанрообразующих начал. В поэме Ахматовой чудо как таковое отсутствует, в тексте поэмы лишь его предчувствие, обещание и ожидание:

Думала радостно: «Вот он милый,

Первую весть о себе мне подал» [1, с. 123].

«Невстреча», ставшая темой ахматовской лирики, входит в поэму как «несбывшееся»: трагическое событие – гибель «царевича» – свершается до Пасхи. Но поэма, завершающаяся пасхальными песнопениями над гробом мертвого жениха, не знает богоборческого исхода: мужественно приемлется обеими сестрами их доля, они, будучи двойниками друг друга, в равной степени оказываются плакальщицами, та и другая причастны к «узору судьбы». Заметим, что в поэме вообще ни одно из чудес не сбылось: например, не стала здоровой сестра Лена,

прикованная к постели неизлечимой болезнью. Таким образом, библейский сюжет о чудесах Христа остался нереализованным, хотя возможность самого чуда под сомнение ни одной из сестер не поставлена.

Пасхальный сюжет с его идиллией «разрушается» в ахматовском тексте неточной блоковской цитатой из стихотворения «Девушка пела в церковном хоре...» [2, с. 72], принципиально незавершенной, и этой незавершенностью несущей определенный смысл:

В нижней церкви служили молебны

О моряках, уходящих в море... [1, с. 124].

Цитата становится знаком открывающейся, но остающейся невысказанной тайны, существующей в глубинах подсознания и текста: реальная жизнь не может быть развернута по сценарию ритуала – вечно повторяющегося мифа о смерти/воскресении; погибший человек не может стать живым, даже если он царевич. Посредством пасхальной образности в текст поэмы вносится аллюзия на внетекстовую реальность, ведь мотив мертвого жениха в поэме «У самого моря» имеет автобиографический подтекст. Мотивы смертей, покушений на самоубийство пронизывают страницы писем и записных книжек Ахматовой. Так, в неопубликованных записных книжках есть запись, обратившая на себя внимание составителей «Летописи жизни и творчества А. Ахматовой»: «На Пасху 1905 года – первая угроза самоубийства. Тревога Инны Эразмовны... Первый разрыв» [5, с. 22]. Речь идет о попытках покушения на самоубийство Н. Гумилева, безнадежно влюбленного в Аню Горенко, ответившую отказом на его предложение руки и сердца.

Мотив мертвого жениха связан в поэме с близнецным мифом. Исследователи, в частности, комментаторы ахматовской поэмы, уже отметили двойничество сестер [3, с. 388]. Лена, прикованная к постели и страдающая неизлечимой болезнью, – не что иное, как двойник самой героини, выражение ее непроявленной православно-христианской ипостаси.

Эта «другая ипостась» с избытком восполняет то, чего нет в героине: доброту, спокойное принятие своей доли, погруженность в работу – вышивание плащаницы. Ахматова нарушает традиционную романтическую схему, согласно которой, больная непременно должна быть обладательницей пророческого дара. Равнодушная к праздничной стороне мира вне религии, Лена испытывает недоверие к «чужому» слову, не проверенному тысячелетним опытом народного предания, мифа, слову, не имеющему опоры в народном сознании. Для нее «присвоение» слова тождественно самовосхвалению, самовозвышению, что, согласно ее пониманию, уже грех; поэтому она в ответ на признание героини, сочинившей песню, «...долго с упреком ... молчала» [1, с. 126]). Обреченная на аскетическое существование, постоянно устремленная только к Богу, Лена, однако, более земная, чем ее сестра. Наделенная даром рукоделия, она воплощает лучшие представления о русской женщине, сложившиеся еще в древности. Являясь посредником в судьбе сестры, наперсницей, разделяющей ее мечту и верящей в возможность ее осуществления, Лена в то же время участвует в судьбе мира. Вышиваемая ею плащаница – и есть внесенная Леною лепта в возобновляемый вечный миф, разыгрываемый ежегодно на земле. Распростертый над миром Богородицын плащ не смог уберечь от беды. Как следует из поэмы, неоконченная работа может быть завершена, согласно тайному договору, только при условии лично пережитого страдания, боли, прежде неизвестной. «Жемчужины для слез апостолу Иоанну», которых не хватает на плащанице, появляются на ней, как только две сестры начинают оплакивать мертвого царевича – их общую погибшую мечту. Акт творения, по Ахматовой, неизбежно сопряжен с утратами, и если мир – текст Бога, то страдание заложено в основе акта его сотворения, или рождения. Завершение плащаницы, совпадающее с проявлением песенного дара в другой сестре, – две ипостаси (женская и поэтическая) «взросления» человека, своего рода «инициация». Как завершение вышивания, так и обретение

поэтического голоса – есть не что иное, как перетекание души, вобравшей горе мира, испытавшей собственную боль, в песню, полотно. Прием удвоения одного и того же, т.е. зеркальности, усиливает сознание не отпущенной вины.

По какому-то неписаному закону извечной несправедливости царевич, стремящийся к берегу, разбивается о «черные, разломанные, острые скалы», а героиня, не успевшая произнести молитвенное слово о спасении его, навсегда останется с сознанием вины перед ним.

Переживаемая смерть царевича – это первая смерть, увиденная близко, первая утрата, касающаяся героини лично, принесшая острую боль и задевшая душу, потрясшая ее, сделавшая другим человеком.

Таким образом, при анализе присутствующих в поэмах интертекстом подтекста и зеркальности становится ясно видно, что поэма «У самого моря» «чудесна» благодаря выбору сюжета, пейзажа и предметов внешнего мира, связанных с религиозными реалиями и языческими мотивами. В свою очередь разнообразные символы и знаки поэмы «Путём всея земли» делают ее образную систему таинственной, священной и совершенной.

Литература:

1. Ахматова А.А. Собр. соч.: в 2 т. – М., 1990. – Т.1.
2. Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. – М., 1963. – Т. 8.
3. Коваленко С. Сверхившееся и недоовощенное. Поэмы и театр Анны Ахматовой // Ахматова А. Соч.: в 6 т.– М., 1998. – Т. 3.
4. Коринфский А. Народная Русь. Сказания, поверия, обычаи и пословицы русского народа. – М., 2007.
5. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: в 2 т. – М., 1996. – Т. 1.
6. Чекунова Т.А. Духовная природа и творческая эволюция идиостиля в поэмах А.а. Ахматовой «У самого моря» и «Путем всея земли» // Человек и природа в русской литературе (к 95-

летию С. П. Залыгина): материалы международной научно-практической конференции (Мичуринск, 20-22 мая 2008 г.) – Мичуринск, 2008. – С. 74-78.

УДК 801.73

Н. И. Крайнева, О. Д. Филатова

Возвращение к источнику: об автографе одного стихотворения Анны Ахматовой и его публикациях

В 1970 году вышла в свет работа В. М. Жирмунского «Анна Ахматова и Александр Блок»¹, положившая начало серьёзному исследованию этой необычайно сложной темы. В заключительной части статьи было опубликовано не изданное до того времени стихотворение Анны Ахматовой «Ты первый, ставший у источника...»², посвящённое Александру Блоку. В качестве источника публикации В. М. Жирмунский указал автограф, находящийся в фонде А. А. Ахматовой в ГПБ (фонд № 1073 в Отделе рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ныне Российская национальная библиотека – РНБ, ед. хр. 114), правда, без точного шифра рукописи. В вышедшем через пять лет после смерти учёного издании произведений Ахматовой этот текст был напечатан в разделе «Стихотворения, не вошедшие в основное собрание», а в комментарии было указано: «В рукописном плане собрания стихотворений отнесено по времени создания к Ч («Четкам». – Н.К., О.Ф.). Демонический образ Блока предвещает позднейшие строфы “Поэмы без

Героя»³. Что касается первой части этого комментария, считаем необходимым отметить, что стихотворение упоминается не в каком-либо рукописном плане сборника (в подобном документе его было бы не просто заметить даже самому дотошному исследователю), а в кратком перечне дополнений на обороте проекта титульного листа сборника «Четки». В 1960–1961 годах Ахматова, как известно, составляла план своего первого «Бега времени» (1962–1963), зарезанного впоследствии цензурой из-за отрицательной рецензии Е. Книпович. Именно к этому предполагавшемуся изданию Ахматова сделала проекты титульных листов, на обороте которых указала, из каких изданий необходимо брать тексты стихотворений. Так, на обороте титульного листа «Четок» с эпиграфом из стихотворения Е. А. Баратынского («Прости ж навек! Но знай, что двух виновных, / Не одного найдутся имена / В стихах моих, в преданиях любовных») она записала: «Печатать по берлинскому изданию 1922–23 гг. (Алконост и “Petropolis”) убрав (так! – *Н.К., О.Ф.*) вздор». Эта запись сделана простым карандашом, который приблизительно можно датировать 1960–1961 годами. Далее было сделано несколько дополнений фиолетовыми чернилами, которые также можно отнести к этому периоду: «<...> прибавив 1) Земная слава 2) Как страшно... (1913) 3) В зеркале (1913) 4) Ты мог бы... (1913) 5) Проводила друга (1913)».

К этому же времени относятся последние добавления, сделанные яркими синими чернилами (тонкая линия): «и Блоку б) “Ты первый, ставший у источника...”». Чуть позже простым карандашом было приписано: «Кроме того взять из “Белой стаи” стихи 1914 г. до войны»⁴. Относительно второй части комментария В. М. Жирмунского («Демонический образ Блока предвещает позднейшие строфы “Поэмы без Героя”») заметим, что синие чернила на обороте проекта титульного листа свидетельствуют об одновременности создания вписанного дополнения и «блоковской» строфы в «Поэме без Героя»: средства записи строфы «Это он в переполненном зале...» и

вставки на обороте проекта титульного листа «Четок» «и Блоку б) “Ты первый, ставший у источника...”» идентичны. Теми же синими чернилами в рукописи «Поэмы» сделан ряд исправлений: «И поведано чьим-то словом» – на «И его поведано словом», «Шаль воспетую...» – на «Кружевную шаль ...», строчная «д» – на прописную в строке «А другой как Демон одет». Таким образом, связь стихотворения «Ты первый, ставший у источника...» и «блоковской» темы в «Поэме без Героя» сомнений не вызывает, но что чему предшествовало – сказать трудно. Возникает даже вопрос: не тогда ли, в 1960-м, было создано само стихотворение «Ты первый, ставший у источника...»?

После того как стихотворение было напечатано в серии «Библиотека поэта», оно стало входить в основные издания произведений Ахматовой. Так, например, в двухтомнике, подготовленном В. А. Черных, оно помещено в раздел «Поздние черновые редакции стихотворений 1907–1928 годов», в примечании же указано, что печатается по текстам, опубликованным в «Русской литературе» и «Библиотеке поэта» (то есть в основе – тот же автограф из ГПБ (РНБ))⁵.

В вышедшем в серии «Библиотека “Огонек”» двухтомнике, составителем которого является М. М. Кралин, стихотворение напечатано в разделе «Стихотворения разных лет», а в комментариях сказано: «Автограф (ОР и РК ГПБ, ф. 1073) – позднего происхождения; стихотворение восстанавливалось Ахматовой по памяти, вероятно, в 50-х гг. Знак вопроса после даты принадлежит автору. Характеристика Блока в этих стихах ближе к поздней ахматовской оценке его образа (ср. “С мертвым сердцем и мертвым взором...” в “Поэме без героя”), поэтому дата “1914” вызывает сомнение, скорее это стихотворение было переработано Ахматовой»⁶.

Эти сведения и трактовка М. М. Кралина в основном повторяются (возможно, прямо заимствованы) в комментарии одного из составителей восьмитомного Собрания сочинений – Н. В. Королёвой, в котором стихотворение напечатано по

хронологии в первом томе Собрания: «Знак вопроса после даты – 1914 – принадлежит Ахматовой. Стихотворение восстанавливалось ею по памяти в 1950–1960-е годы и носит следы позднего осмысления Ахматовой облика Блока (особенно во 2-й строфе). Печ. по автографу РНБ»⁷.

Итак, во всех изданиях, где указан источник публикации стихотворения «Ты первый, ставший у источника...», таковым называется автограф, хранящийся в РНБ. И если текст стихотворения совпадает во всех перечисленных публикациях (с некоторыми разночтениями в знаках), то разнообразие датировок удивляет как исследователей, так и читателей. В. М. Жирмунский датирует стихотворение «Между 1912–1914», В. А. Черных – «<1914?>», М. М. Кралин и Н. В. Королёва – «1914?».

Каковы же текст и дата в самом автографе стихотворения?

После опубликования в 2006 году в «Ахматовском сборнике» фотокопии подлинника⁸ (в качестве иллюстрации к статье В. В. Мусатова) обнаружилось, что все издатели несколько вольно обошлись не только с датировкой: в автографе – «1910-ые годы» (пометы или уточнения отсутствуют), но и с самим текстом: в строке «Тебе отчитанных минут» во всех изданиях без пояснений слово *отчитанных* заменено на *отчитанных*. Когда мы попытались обратить внимание специалистов на этот факт (например Р. Д. Тищенко, М. Б. Мейлаха и др.), они уверенно характеризовали слово *отчитанных* в автографе как опisku Ахматовой. Однако даже если не считать с тем, что данная запись – **единственный** известный текст стихотворения, не имеющий дубликатов и вариантов в её рукописном наследии, корректировка публикаторов не кажется нам убедительной (тем более что никто её и не обосновывал). Попробуем самостоятельно понять логику сторонников версии «описки».

Однозначность трактовки (и, соответственно, правки⁹ ахматовского текста) основана, по сути дела, на автоматизме восприятия – всеобщей «угадываемости» смысла, заданного

темой смерти. Степень предсказуемости здесь особенно высока, поскольку смысл при таком прочтении базируется на устойчивых выражениях «минуты / часы / дни сочтены» и «отмеренные годы жизни». Однако такое качество, как «угадываемость», предсказуемость элементов структуры, свойственно, как показал Ю. М. Лотман, нехудожественным и эпигонским текстам – «в художественном тексте этого не наблюдается: степень “неожиданности” в следовании элементов или же приблизительно одинакова, или даже возрастает к концу <...>»¹⁰. Таким образом, «отсчитанные минуты» просто лишают финал стихотворения индивидуальной образности, переводя его на уровень банальности (всеобщности) естественного языка.

Что касается датировки В. М. Жирмунского, ясно, что время написания стихотворения он определяет как промежуток между выходом первого и второго сборников; В. А. Черных, по-видимому, руководствовался теми же соображениями, но, заключив дату в угловые скобки, тем самым указал, что она поставлена не Ахматовой, а публикатором. Заявления же остальных публикаторов о том, что дата «1914» и знак вопроса после года якобы принадлежат Ахматовой, заставляют сильно усомниться в качестве подготовленных ими изданий.

Сам автограф стихотворения записан простым карандашом с характерным грифелем на отдельном листе тонкой желтоватой бумаги формата А4. В архиве Ахматовой в Отделе рукописей РНБ подобных листов немного, а запись отличается от большинства других записей карандашом, хотя данное средство записи чаще всего бывает трудно идентифицировать. Мы обнаружили несколько листов похожей бумаги, на которых записи сделаны похожим карандашом¹¹. Это, по всей видимости, план книги и опять же проект титульного листа сборника Ахматовой «Стихотворения», который подготавливался ею в 1960-м, а вышел в свет в 1961 году¹². На проекте титульного листа сборника первоначальная дата «1960» исправлена на «1961». Таким образом, мы имеем еще

одно подтверждение о времени восстановления (а, возможно, и создания – здесь мы согласны с мнением М. М. Кралина и Н. В. Королёвой о «позднем происхождении» и «позднем осмыслении») стихотворения «Ты первый, ставший у источника...» как 1960 года (кстати, 80-летие со дня рождения Блока).

Почему Ахматова в перечне не указала к нему даты, а просто поместила между стихами с точной датировкой – 1913 – и стихами 1914 года «до войны» из «Белой стаи»? Возможно, всё дело в поправке на новый стиль, тогда стихотворение относится к концу 1913 ст. ст. – началу 1914 н. ст. (вскоре после её визита к Блоку 15 декабря 1913 года по ст. ст.). Но скорее всего, точной даты Ахматова просто не помнила (ведь между первичным текстом – если он действительно был создан в 1910-е годы – и известной нам записью пролегают четыре с половиной десятилетия), и память автора должна была опираться на некоторые значимые в контексте отношений с Блоком события, что опять отсылает к концу 1913 – началу 1914 года: встречи, обмен визитами¹³, письмами и стихотворениями.

Мифические сведения комментаторов о том, что знак вопроса после даты (1914) «принадлежит Ахматовой», проникли и в научные исследования, но, на наш взгляд, даже подтверждение подобного факта ничего не изменило бы в восприятии текста. В нём действительно угадываются две цитаты из стихов Блока 1914 года (строка «Но годы страшные пройдут» отсылает к блоковскому «Мы – дети страшных лет России»¹⁴, ср. там же – «испепеляющие годы», а *тайный холод* в последней строке – трансформированная цитата из послания «О, нет! не расколдуешь сердца ты...», написанного Блоком в день визита Ахматовой: «Но есть ответ в моих стихах тревожных: / Их *тайный жар* тебе поможет жить»¹⁵), но, как точно заметил В. В. Мусатов, «скорее всего<, > Ахматова позже всего лишь “записала” то, что отчетливо поняла в Блоке в 1914 году. Это – стихи не столько 1914 года, сколько “о 1914 году”»¹⁶.

Итак, при истолковании стихотворения мы предлагаем опираться на текст автографа – со строкой «Тебе отчитанных минут» и двойную датировку – «10-ые годы», «около 1960-го»; при этом особое внимание следует уделять событиям и стихам обоих поэтов конца 1913 – 1914 годов.

Из всех значений глаголов *отчитать/отчитывать* в ахматовском тексте, на наш взгляд, «работают» два: 1) прочесть что-то кому-то – с коннотациями исполнения некой обязанности или ответа перед кем-то (т.е. собственно *отчёта*); 2) «исцелить чтением Евангелий или заклинательных молитв» (В. И. Даль); отчитывали обычно больных, бесноватых и только что умерших (в последнем случае речь шла, разумеется, о спасении души).

Относительно первого значения – трудно представить, чтобы Ахматова, будучи у Блока, не читала ему своих стихов (хотя нигде об этом не упоминается). Но даже если исключить подобное предположение, её записные книжки однозначно свидетельствуют о том, что Блок воспринимался ею в конце 1913 года как мэтр¹⁷ и что она даже в 1965-м прекрасно помнила свои немногочисленные чтения стихов «при Блоке»¹⁸. В собирательном «мы» нет противоречия: многие держали своеобразный экзамен перед «величайшим европейским поэтом» или исповедовались перед «человеком-эпохой»¹⁹ – см., например, воспоминания Е. Ю. Кузьминой-Караваевой²⁰.

«Тайный холод» в контексте последней строки автографа – сильное душевное волнение и страх, как их нередко ощущает лирическая героиня Ахматовой, ср.: «Так беспомощно грудь холодела...» («Песня последней встречи»), «холодная дрожь» («Мелхола»), «О, сколько раз вот здесь я холодела / И кто-то страшный мне кивал в окне» («При музыке») и др. Сковывающий холодом страх – это нередко знак опасного приближения к границе жизни и смерти, к демоническому миру призраков, от которых надо «освободиться чтением», т.е. *отчитаться* (В. И. Даль²¹) молитвой, что и делает героиня-

автор в «Поэме без Героя»: «Но... / Господняя сила с нами! <...> И я чувствую холод влажный, / Каменею, стыну, горю...»; первоначальный текст – «Холодею, стыну, горю»). И в стихотворении «Ты первый, ставший у источника» вполне уместно это значение – молитвой освободиться от «измучившего» мёртвого взора полуночника. Однако в Блоке Ахматова видела не только демоническую, но и серафическую природу (что отмечается почти всеми исследователями данной темы) и даже назвала его как-то «типичным падшим ангелом»²², потому не менее важно значение исцеляющей молитвы, спасительной не для себя, а для другого.

В. В. Мусатов в стихах Ахматовой «об inferнальном двойнике Блока» отмечает «логику превращения старика в молодого (“мёртвого” в “живого”)²³, и преобразование это происходит на пороге смерти. Александр Блок в упоминаемом выше стихотворении «О, нет! не расколдуешь сердца ты...» включал адресата послания (а в этом адресате Ахматова, учитывая дату написания, не могла не видеть себя) в сюжет своей «человеческой» смерти и посмертного существования («И тень моя пройдет перед тобою / В девятый день и день сороковой...»). Одно из звеньев этого сюжета – отчитывание покойника: «Все будет сном: что ты хоронишь тело, / Что ты стоишь три ночи в головах». Три ночи читали над умершим молитвы во спасение его души; наиболее яркий (а в чем-то и близкий блоковской теме у Ахматовой) литературный пример этого сюжета дан в гоголевском «Вие». Панночка-ведьма ждет исцеления от того, кому известна её страшная тайна: «Никому не давай читать по мне, но <...> привези бурсака Хому Брута. Пусть три ночи молится по грешной душе моей. Он знает...». В «Вие» можно увидеть один из многих литературных источников некоторых черт образа Блока в творчестве Ахматовой. Вот описание мёртвой панночки: «Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармонической красоте. <...> Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно пронзительное. <...>

Ведьма! – вскрикнул он <...> и стал читать свои молитвы». Добавим сюда ощущение Хомя, когда несут покойницу в церковь (он «чувствовал на плече своем что-то холодное, как лед»), железное лицо Вия²⁴ и мотив опасного, губительного взгляда, повторяющийся в «блоковских» стихотворениях Ахматовой²⁵.

Безусловно, «религиозное беспокойство о судьбе Блока»²⁶ чувствовала не одна Ахматова²⁷ (хотя собирательное «мы» при обращении к «человеку-эпохе» вряд ли требует обоснования). Тем не менее П. Н. Лукницкий свидетельствует (с её слов), что, «когда умер А. Блок, у АА не было ощущения беспокойства за него <...>»²⁸. Действительно, в стихах Ахматовой 1921 года видна спокойная даже не вера, а уверенность в том, что «заступницей» поэта является сама Пресвятая Богородица – см. «А Смоленская нынче именинница...» (в первоначальном варианте: «Ах, Смоленская нынче именинница...» с заглавием «28 июля 1921») – о похоронах Блока, а также стихотворение, написанное на девятый день его смерти «Не чудо ли, что знали мы его...» (в некоторых публикациях «Не странно ли...»): «И Пресвятая охраняла Дева / Прекрасного Поэта своего». Именно этот поворот блоковской темы позволяет понять первую строку стихотворения «Ты первый, ставший у источника...».

О каком источнике идет речь? Мы думаем, что это отсылка к Апокалипсису, где говорится о тех, «которые пришли от великой скорби» (ср. в «А Смоленская нынче именинница...»: «Наше солнце, в муке погасшее»): «За это они пребывают ныне перед престолом Бога <...> Они не будут уже ни алкать, ни жаждать <...> Ибо Агнец <...> будет пасти их и водить их на живые источники вод <...>» (Откр. 7:14-17). Среди книг с дарственными надписями, полученных Ахматовой от Блока в январе 1914 года (надписи датированы 1913-м), были и «Стихи о Прекрасной Даме», где стихотворению «Верю в солнце завета...» предпослан эпитафия из Апокалипсиса: «И Дух и Невеста говорят: прииди». Призыв этот имеет прямое

отношение к теме благодатного обновления после смерти – обновления, исходящего от того самого источника, от «чистой реки воды жизни, светлой, как кристалл»: «И Дух и Невеста говорят: прииди! <...> Жаждающий пусть приходит, и желающий пусть берет воду жизни даром» (Откр. 22:1, 17). Неслучайно на странице автографа за стихотворением «Ты первый, ставший у источника...» следует ещё один «восстановленный» текст с той же датировкой («10-ые годы»): «Кому-то желтый гроб несут, / Счастливый кто-то будет с Богом <...>»

Таким образом, при внимательном отношении к источнику обнаруживается характерная черта поэтического словоупотребления Ахматовой – многозначность семантики, выстраиваемая на базе одной лексемы²⁹.

Примечания:

1. Русская литература. 1970. № 3. С. 57–82.
2. Там же. С. 82.
3. Ахматова А. Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста, примеч. В. М. Жирмунского; вст. ст. А. А. Суркова. Л., 1976. (Б-ка поэта: Большая сер.). С. 496.
4. Отдел рукописей РНБ. Ф. 1073. Ед. хр. 100. Л. 7 об.
5. Ахматова А. Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. В. А. Черных; вступ. ст. М. А. Дудина. М.: Художественная лит., 1990 (изд. 2-е, испр. и доп.). С. 365, 473.
6. Ахматова А. Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и примеч. М. М. Кралина; вст. ст. Н. Н. Скатова. М.: Правда, 1990. (Б-ка «Огонек»). Т. 2. С. 31, 319.
7. Ахматова А. Собрание соч. Т. 1–2. Стихотворения / Сост., подгот. текста, коммент., статья Н. В. Королёвой. М.: Эллис Лак, 1998. С. 217, 794.
8. «Я всем прощение дарую...»: Ахматовский сборник / Сост. Н. И. Крайнева. М.; СПб.: Альянс—Архео, 2006. (UCLA SLAVIC STUDIES. New Series. Vol. V).
9. Мы не знаем, впрочем, сознательно ли В. М. Жирмунский изменил слово или он именно так прочел автограф в силу

автоматизма восприятия. Неизвестно также в ряде случаев, видели ли другие публикаторы архивную рукопись или перепечатывали стихотворение «по Жирмунскому».

10. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 81.

11. Отдел рукописей РНБ. Ф. 1073. Ед. хр. 99. Л. 9, 12, 13.

12. Стихотворения. 1909–1960. М., 1961.

13. Ответный визит Блока, впрочем, состоял в том, что он принёс надписанные книги и «передал <их> дворнику», но это действительно был период высшего напряжения человеческого и поэтического диалога Блока и Ахматовой. См. об этом подробно: Мусатов В. В. «В то время я гостила на земле...». Лирика Анны Ахматовой. М., 2007. С. 126–153.

14. «Рожденные в года глухие...» // Аполлон. 1914. № 10.

15. Стихотворение опубликовано в третьем выпуске альманаха «Сирин» (см.: Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М., Т. 3. С. 551) в марте 1914 года (см.: Летопись литературных событий в России конца XIX – начала XX в. (1891 – октябрь 1917). Выпуск 3 (1911 – октябрь 1917). М., 2005. С. 312). Возможно, Ахматова прочла его именно тогда, поскольку дарственная надпись Блоку на «Четках» («От тебя приходила ко мне тревога / И уметь писать стихи») воспринимаются как отклик на финал блоковского послания («Но есть ответ в моих стихах тревожных»).

16. Мусатов В. В. «В то время я гостила на земле...». С. 162. Книга В. В. Мусатова не была им завершена, опубликована посмертно практически без редакторской правки, со свойственными черновой рукописи погрешностями, но это не умаляет ее научной ценности.

17. См. воспоминания о совместном выступлении осенью 1913 года: «Я взмолилась: “А<лександр>А<лек-сандрович> я (так! – Н.К., О.Ф.) не могу читать после Вас”. <...> В это время он был уже знаменит» // Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino, 1966. С. 621 (далее – Записные книжки, с указанием страницы).

18. См. предыдущую сноску, а также: Записные книжки. С. 745.

19. Записные книжки. С. 80.

20. Кузьмина-Караваева Е. Ю. Встречи с Блоком (К пятидесятилетию со дня смерти) // Елизавета Кузьмина-Караваева и Александр Блок. СПб., 2000. С. 109—110.

21. Ср. пример, приведенный В. И. Далем: «Нечистый привиделся, насилу отчитался от него!»

22. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997. Т. 1. С. 456.

23. Мусатов В. В. «В то время я гостила на земле...». С. 208.

24. В восьмитомном собрании сочинений Ахматовой комментатор соотнесла образ Железной Маски из «Поэмы без Героя» как с этой гоголевской деталью, так и с блоковской строкой «Ты – железною маской лицо закрывай...». См.: Ахматова А. Собрание соч. Т. 3. Поэмы. Pro domo mea. Театр / Сост., подгот. текста, коммент. и ст. С.А. Коваленко. М., 1998. С. 584.

25. См. об этом: Черных В. А. Блоковская легенда в творчестве Анны Ахматовой // Серебряный век в России. М., 1993. С. 292. Мусатов В. «В то время я гостила на земле...». С. 132–133.

26. Мусатов В. «В то время я гостила на земле...». С. 211.

27. Е. Кузьмина-Караваева тоже вспоминает «свою молитву о нем»: «У России, у нашего народа родился такой ребенок. <...> такой же мучительный, как она. <...> и мы должны его спасти <...> Как его в обиду не дать – не знаю <...> не своей же силой можно защитить человека» // Кузьмина-Караваева Е. Ю. Встречи с Блоком. С. 116.

28. Лукницкий П. Л. Асиmiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926–1927. Париж–М., 1997. С. 244.

29. В строке «Тебе отчитанных минут» следует также учитывать особенности авторской грамматики, анализировать которую нет возможности в рамках данной статьи.

УДК 801.73

А. В. Локиа, С. Э. Козловская

Структура художественного пространства в творчестве Анны Ахматовой эпохи войны и революции (1914–1921).

Приступая к анализу данной темы, сделаем несколько предварительных замечаний. Пространственная картина мира Ахматовой коррелирует, на наш взгляд, с *мифологической миромоделью*, корректно описанной В. Н. Топоровым [4, с. 161–164]. Ахматовское художественное пространство, так же как и пространство мифа, делится по *вертикали* на три яруса – верхний, средний и нижний; а также существенную роль в его структурировании играет *горизонтальная ось* координат. Оговоримся, что структура пространства лирики Ахматовой богаче и разнообразнее предложенной схемы, она включает большее число компонентов, обладает вариативностью и гибкостью.

Прежде всего, следует отметить, что в художественном мире Ахматовой пространство существует не само по себе – оно как бы продолжение бытия лирической героини. Поэтому отдельного рассмотрения заслуживают мотивы пространственного движения лирической героини Ахматовой, которые связаны как с вертикальной (движение вверх или вниз), так и горизонтальной осями.

При иерархическом выстраивании пространственной модели основными категориями Ахматовой являются две пространственные зоны: *внутреннее* и *внешнее*, противопоставленные как *ближнее / дальнее; свое / чужое; здесь / там; центр / периферия*. Все эти оппозиции чаще всего актуализируются в противопоставлении интегральных образов *неба и земли, дома и города*.

Все эти пространственные зоны, как вертикальные, так и горизонтальные, а также виды движения обретают такие аксиологические характеристики, как «положительное – отрицательное», «свое – чужое», «мнимое – явное», поэтому спациальные образы, попадая в ту или иную пространственную модель, меняют свою семантику и аксиологическую окраску.

Критиками и исследователями (К. Чуковским, В. Виленкиным, А. Павловским, Л. Кихней и др.) давно отмечено, что для Анны Ахматовой 1914 год – чрезвычайно значимая, «рубежная» дата. Начало Первой мировой войны знаменовало конец одной эпохи и начало другой. «XX век, – говорила она В. Виленкину, – начался осенью 1914 года вместе с войной, так же, как и XIX начался Венским конгрессом» [2, с. 102]. Резкий мировоззренческий сдвиг (который критиками интерпретировался как переход от *интимной* лирики к *гражданской*) проходил под знаком формирования эсхатологических установок как способа религиозного осмысления упомянутых событий. Именно в таком ключе в «Белой стае» (1917), «Подорожнике» (1920) и «Anno Domini MCMXXI» (1922) трактовалась Первая мировая война, Октябрьская революция и гражданская война.

Для Ахматовой всякая война – это «малый апокалипсис». Соответственно и пространство этой эпохи обретает эсхатологические черты. Прежде всего это касается пространства природы. Так, в цикле «Июль 1914» природное пространство становится символическим предзнаменованием роковых событий. В частности, засуха, лесные пожары, улетевшие птицы прочитываются в двойном символическом ключе как христианское свидетельство «не милости Божьей» и как народные приметы грядущей войны.

Пахнет гарью. Четыре недели
Торф сухой по болотам горит.
Даже птицы сегодня не пели
И осина уже не дрожит.
Стало солнце немилостью Божьей,
Дождик с Пасхи полей не кропил... [1, с. 96]

Неслучайно эти природные приметы проецируются на текст Апокалипсиса. В Откровении Иоанна Богослова говорится: «Четвертый Ангел вылил чашу свою на солнце: и дано было ему жечь людей огнем. И жег людей сильный зной...» [Откр., 16:8–9]. Поэтому дальнейшее пророчество о «страшных сроках» кажется уже подготовленным «апокалипсическим» состоянием природы:

Сроки страшные близятся. Скоро
Станет тесно от свежих могил.
Ждите глада, и труса, и мора,
И затмения небесных светил. [1, с. 97]

Во втором стихотворении цикла мы видим эсхатологические трансформации всех прежде ценностно-значимых элементов верхнего и среднего мира. Лес, который раньше был живительным началом, – горит и несёт в себе семантику смерти, которая передана через запах можжевельника, в мифологической системе – один из атрибутов похорон. Ср.:

Можжевельника запах сладкий
От горящих лесов летит.
Над ребятами стонут солдатки,
Вдовий плач по деревне звенит. [1, с. 97]

Небо, как отмечает Л. Г. Кихней [3, с. 45], утратило свою сакральную функцию, оно впервые предстает пустым. Ср.: «Низко, низко небо пустое...» [1, с. 97]; «Пустых небес прозрачное стекло» [1, с. 96]. Живительный дождь, исходивший прежде из него, оборачивается кровавым дождем, окропляющим не просто землю, а землю, над которой надругались. Ср.:

Не напрасно молебны служились,
О дожде тосковала земля:
Красной влагой тепло окропились
Затоптанные поля. [1, с. 97]

Тот же мотив надругательства над землей звучит в стихотворении «Памяти 19 июля 1914»: «Дымилось тело вспаханных равнин» [1, с. 106]. Заметим, что в этих олицетворениях крови как дождя, земли как живого тела

проступает древнейшая языческая семантика, где пространство земли, природы мифологически отождествляется с пространством человеческого тела.

Возникает соблазн считать цикл «Июль 1914» своего рода смысловой матрицей пространственно-природных композиций в сборнике «Белая стая», тем более, что цикл был написан на второй день войны. В дальнейшем мы видим продолжение и развитие эсхатологических мотивов, связанных с разрушением гармонического пространства. Так, в стихотворении «Господь немилостив к жнецам и садоводам...» (1915) мы видим другой вариант малого апокалипсиса – наводнение. Но, как явствует из названия, для Ахматовой это не просто природный катаклизм, а проявление той же немилости Божьей. Воды, прежде отражавшие небо, становятся могилой для «гниющих трав». Ср.:

Господь немилостив к жнецам и садоводам.
Звеня, косые падают дожди
И, прежде небо отражавшим, водам
Пестрят широкие плащи.
В подводном царстве и луга и нивы,
А струи вольные поют, поют,
На взбухших ветках лопаются сливы,
И травы легшие гниют. [1, с. 87]

Еще в более трагической тональности изображено пространство в стихотворении «Майский снег» (1916). В стихотворении воспроизведена ситуация неожиданных майских заморозков, когда снег и мороз убивают весеннюю природу:

Прозрачная ложится пелена
На свежий дерн и незаметно тает.
Жестокая, студеная весна
Налившиеся почки убивает. [1, с. 95]

Пространственный образ «прозрачной пелены» и «свежего дёрна» обретают второй смысл: прозрачная пелена воспринимается как саван, а свежий дерн как могила. Поэтому появляющаяся во втором четверостишии семантика смерти, безусловно, связанная со смертями молодых солдат на полях

Первой мировой войны, оказывается подготовленной этими пространственными символами. Перед нами уже не эсхатологическая картина, пророчащая гибель, а свершившийся апокалипсис: «И ранней смерти так ужасен вид, / Что не могу на Божий мир глядеть я» [1, с. 95].

Лирическая героиня Ахматовой отворачивается от Божьего мира, который она едва ли не благословляла в раннем творчестве (ср.: «Я вижу все, я все запоминаю, / Любовно-кротко в сердце берегу...»). Происходит это потому, что мир утратил некую изначальную гармонию и стал богооставленным.

Вот почему, даже описывая крестный ход в Новгороде, Ахматова отмечает такие детали, как «пустые небеса», а изданий ей бросается в глаза не храм, а тюрьма:

Пустых небес прозрачное стекло
Большой тюрьмы белесое строенье
И хода крестного торжественное пенье
Над Волховом, синеющим светло. [1, с. 96]

Эсхатологические мотивы, пронизывающие «Белую стаю», связываются Ахматовой также с пространством дома и города. Внутреннее пространство дома оказывается разрушенным, что приводит к появлению семантики смерти. В соответствии с древнейшими мифологическими коннотациями дом соотносится с могилой и гробом. Таким образом, границы между пространствами смещаются, и средний мир, к которому принадлежит образ дома, оказывается пустотным. Особенно ярко комплекс этих мотивов проявляется в стихотворении «Где, высокая, твой цыганенок...»:

«Где, высокая, твой цыганенок,
Тот, что плакал под черным платком,
Где твой маленький первый ребенок,
Что ты знаешь, что помнишь о нем?»
<...>
Станет сердце тревожным и томным,
И не помню тогда ничего,

Все брожу я по комнатам темным,
Всё ищу колыбельку его. [1, с. 99]

Другой вариант трансформации пространства дома связан с тем, что он становится «домом с привидением» (эта мысль будет далее развернута в «Северных элегиях»). Причем привидением, тенью, оказывается сама героиня. Это стало возможным потому, что пространство дома по-прежнему помнит своих бывших обитателей, сохраняя их духовную субстанцию. Вспомним, что тень во многих мифологиях соотносится с душой человека:

Там тень моя осталась и тоскует,
В той светло-синей комнате живет,
Гостей из города за полночь ждет
И образок эмалевый целует. [1, с. 112]

Однако при этом ситуация дисгармонии и хаоса, связанная с «последними сроками», также порождает совершенно иной тип внутреннего пространства, воплощающийся в образе «высокой башни». Высокая башня связана не с домашним уютом и защищенностью, а с мотивом преодоления, высокой скорби и поэзии. Ср., например, в стихотворении «Уединение»:

Так много камней брошено в меня,
Что ни один из них уже не страшен,
И стройной башней стала западня,
Высокою среди высоких башен.
Строителей ее благодарю,
Пусть их забота и печаль минует.
Отсюда раньше вижу я зарю,
Здесь солнца луч последний торжествует.
И часто в окна комнаты моей
Влетают ветры северных морей,
И голубь ест из рук моих пшеницу...
А не дописанную мной страницу –
Божественно спокойна и легка,
Допишет Музы смуглая рука. [1, с. 73]

Характерно, что этот тип дома структурируется по вертикальной оси и связывается Ахматовой с семантикой неба. Ср., например, появляющиеся в тексте стихотворения образы *солнца, ветра, заката* и проч.

Сходный мотивно-образный комплекс появляется в стихотворении «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...», где снова возникает мотив противопоставления уютного обжитого домашнего пространства – суровому пространству каменного города. В этом стихотворении снова возникает этический парадокс, связанный с тем, что разрушение уютного дома, принося страдание, в то же время коррелирует с духовным обновлением и поэтическим творчеством. Ср.:

Но ни на что не променяем пышный
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные, мрачные сады
И голос Музы еле слышный. [1, с. 89]

Что касается образа «уютного дома», который возникал в «Вечере» и «Четках», то в рамках новой модели пространства он исчезает, переходя в сферу далекого прошлого и мечты. Ср.:

Столько раз... Играйте, солдаты,
А я мой дом отыщу,
Узнаю по крыше покатою,
По вечному плющу.
<...>
Волынки вдали замирают,
Снег летит, как вишневый цвет...
И, видно, никто не знает,
Что белого дома нет. [1, с. 108]

Отсюда понятно, почему в целом пространство «Белой стаи» тяготеет к тому, чтобы стать мнимым и иллюзорным, что приводит к мотивам его разрушения, хаоса и энтропии. Представляется, что в стихотворении «И мнится – голос человека...» Ахматова рисует уже постапокалипсическую

картину, когда время вернулось к своим истокам, а пространство стало пустым, «неочеловеченным» и необжитым. Ср.:

И мнится – голос человека
Здесь никогда не прозвучит,
Лишь ветер каменного века
В ворота черные стучит.

И мнится мне, что уцелела
Под этим небом я одна, –
За то, что первая хотела
Испить смертельного вина. [1, с. 85]

В сборнике «Подорожник» (1921) Ахматова завершает основные сюжеты «Белой стаи» и начинает новые, которые будут более обстоятельно развернуты в «Anno Domini». В пространственной картине практически исчезают природные зарисовки (несущие самостоятельную ценность), теперь они растворяются в картине неблагополучного города и мира.

Сюжет «исчезающего» дома, который возник в «Белой стае», в «Подорожнике» доводится до логического конца: пространство дома практически исчезает со страниц сборника. Это связано с тем, что меняется общая модель пространства: оно становится дисгармоничным, открытым «всем ветрам истории», и в таком пространстве нет места уютному обжитому дому. Там царит неподвижная тишина, запустение, мрак:

Сразу стало тихо в доме,
Облетел последний мак,
Замерла я в долгой дреме
И встречаю ранний мрак.
Плотно заперты ворота... [1, с. 128]

Городское пространство – это пространство развертывающегося апокалипсиса. Октябрьский переворот нашел отражение в гротескных зарисовках, напоминающих полотна Босха:

И целый день, своих пугаясь стонов,
В тоске смертельной мечется толпа,

А за рекой на траурных знаменах
Зловещие смеются черепа.

В пространстве города происходит персонификация смерти, которая становится царицей города, «высылая дозорных по дворам».

Теперь уже Ахматова не ограничивается отдельными зарисовками города, содержащими узнаваемые городские реалии (типа Летнего сада, Медного всадника и Исакиевского собора), теперь это Северная столица, которая, с одной стороны, благодаря статусу столицы, становится символом России (ср. ниже: «Оставь Россию навсегда»), а с другой стороны, в ней проступают архетипические черты города-блудницы (В. Н. Топоров), «града обреченного». Мифологическим прецедентом в этом случае является, конечно, Вавилон (ср.: «После сего, увидел я другого Ангела... И воскликнул он сильно, громким голосом говоря: пал, пал Вавилон, великая блудница, сделался жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу, пристанищем всякой нечистой и отвратительной птицы; ибо яростным вином блудодеяния своего она напоила все народы, и цари земные любодествовали с нею, и купцы земные разбогатели от великой роскоши ее» [Откр., 18:2-3]).

Причем у Ахматовой эти черты проступают именно потому, что Петербург как столица православного государства потеряла свою святость, связанную с аскетическими устоями ортодоксального христианства, пришедшего из Византии:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал,
И дух суровый византийства
От русской Церкви отлетал,

Когда приневская столица,
Забыв величие свое,
Как опьяненная блудница,
Не знала, кто берет ее... [1, с. 143]

Знаменательно, что именно в «Подорожнике» Ахматова начинает мыслить глобальными пространственными категориями: для нее одной из важнейших пространственных оппозиций становится оппозиция Востока и Запада. Автор, разумеется, имеет в виду не географическое противопоставление сторон света, а противостояние России и Европы как двух типов ментальных, культурных пространств.

Впервые эта мысль прямо звучит в стихотворениях, посвященных Юрию Анрепу (уехавшему навсегда в Англию). Так, в стихотворении «Ты – отступник: за остров зеленый...» (1917) в парафрастических сочетаниях «остров зеленый» и «королевская столица» легко угадывается Англия и Лондон. Но это пространство – в отличие от топоса Венеции в одноименном стихотворении (вошедшем в «Четки») как «своего», «одомашненного» пространства (ср.: «Но не тесно в этой тесноте / И не душно в сырости и зное»), – чужое пространство (ср. в другом стихотворении появление образа «столицы иноземной»), лишенное благодати. Не случайно Ахматова резко противопоставляет «остров зеленый» и «родную страну», и предпочтение адресатом чужого топоса оценивает как отступничество, едва ли не предательство:

Ты – отступник: за остров зеленый
Отдал, отдал родную страну,
Наши песни, и наши иконы,
И над озером тихим сосну.
<...>

Так теперь и кошунствуй, и чванься,
Православную душу губи,
В королевской столице останься
И свободу свою полюби... [1, с. 128]

В оппозиции, с одной стороны, *Петербурга / России / Востока*, а с другой стороны, – *Европы / Запада* первый член оппозиции выступает то как сакральное пространство, что, несомненно, связано с трактовкой России как оплота православия. Отсюда мотив «потери благодати» у тех, кто

покинул Россию, отчетливо звучащий в финале стихотворения «Ты отступник: за остров зеленый...».

В то же время *Петербург / Россия* может в той же оппозиции с Западом выступать как «град обреченный», несущий наказание за грехи. А Запад тогда выступает в этой оппозиции как *праведное / гармоническое* пространство. Ср.:

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. [1, с. 138]

Подобная трактовка России и Петербурга становится лейтмотивом многих стихотворений «Anno Domini». Но что удивительно: и в первом и во втором случае, то есть в трактовке России (Петербурга) и как сакрального и как греховного пространства, героиня *остаётся* в этом пространстве! Мотив *выхода* из него мыслится как вероотступничество или как предательство отечества.

Подведем некоторые итоги. Те аксиологические акценты, которые были свойственны пространственной картине мира в ранней лирике Ахматовой, теперь радикальным образом переосмысляются: смещение пространственных границ мотивирует смещение ценностной парадигмы. Так, «верхний ярус» мироздания, явленный в образе неба, утрачивает свою сакральную функцию, которая была свойственна ранней лирике. *Небо* становится пустым, а живительный дождь, исходивший прежде из него, оборачивается кровавым дождем, окропляющим не просто землю, а землю, над которой надругались.

Здесь наблюдается интересный семантический «взаимообмен», при котором утрата своей функции одним «ярусом» пространства приводит к тому, что остальные «ярусы» также меняют свое аксиологическое значение. Границы между пространствами смещаются, и средний мир, к которому принадлежит образ дома, оказывается пустотным.

Исходя из анализа этого комплекса пространственных мотивов, которые наделяются аксиологической значимостью, становится понятно, почему в целом пространство «Белой стаи» (1917) и «Подорожника» (1921) тяготеет к тому, чтобы стать мнимым и иллюзорным, что приводит к мотивам его разрушения, хаоса и энтропии. В творчестве Ахматовой 1914–1921 годов практически исчезают природные зарисовки (несущие самостоятельную ценность), теперь они растворяются в картине неблагополучного города и мира. При этом *городской локус* оказывается макрокосмом развертывающегося апокалипсиса.

Литература:

1. Ахматова А. Соч. В 2 т. М.: Правда, 1990. Т.1.
2. Виленкин В. В сто первом зеркале. 2-е изд., доп. М., 1990.
3. Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. М.: Диалог МГУ, 1997.
4. Топоров В. Н. Модель мира мифопоэтическая // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т.2. М., 1988.

УДК: 81'1=16+81' 373.2+81' 373.21

А. П. Люсьй

«Все занялись военной суетою...»:

Царскосельский текст и царскосельская утопия в контексте глобального мира

Если исходить из текстологической концепции русской культуры, то творчество Анны Ахматовой, позволим себе предположить, следует рассматривать в контексте не

столько Петербургского, сколько Царскосельского текста. А. А. Ахматова видела отразившийся в царскосельских прудах «свой мраморный двойник», а само Царское Село как будто бы идентифицировало себя в качестве двойника Петербурга. Однако является ли при этом Царскосельский текст всего лишь субтекстом Петербургского, а не качественно иным полюсом культуры?

Тюрьма и зеркало для Моцарта и Сальери

«В сфере пространственной утопии – а слово „утопия“ основывается на пространственном представлении – можно выделить, по мнению Г. Гюнтера, – по сути дела две такие элементарные модели, которые я ради простоты назову „городом“ и „садом“. Все известные „островные утопии“ при ближайшем рассмотрении можно свести к этим моделям или к их комбинации. „Город“ и „сад“ отличаются пространственной или временной отдаленностью и четко выраженными границами. Ограниченность утопического города общеизвестна. Но она характерна и для утопического сада. Греческое слово „парадейзос“, или латинское „парадиз“ (paradisus), от которого ведет свою родословную название рая в западноевропейских языках, означало в древнегреческом языке место, ограниченное со всех сторон»¹.

Структура городского пространства и заполняющие его объекты наделены определенными смыслом и эстетическими качествами, имеющими свои функции, указывающие на высшее предназначение. Прекрасное и полезное образуют в этом пространстве нерасторжимое гармоническое единство, что относится не только к плану самого города, заключенного в рамках квадрата (Т. Мор) или, чаще, круга (Т. Кампанелла) но и к универсально-космическому контексту, в котором он находится. Утопический «сад» существенно отличается от урбанистических утопий, ориентированных на модель архаичного города. Пространство «сада», как свидетельствуют представления о рае в Ветхом Завете, а также античная идея «золотого века» – является не радиальной и не функционально-

геометрической конструкцией. Ему присуща изначальная, но окультуриванная естественность. Если в городской утопии в центре внимания находится общественно-государственный, технико-цивилизаторский аспекты жизни, то утопия-сад отводит это место непринужденной жизни в кругу семьи или близких друзей, а также исконной близости человека к природе.

В первом случае мы имеем дело с рационально освоенным пространством, во втором – с гармонией между человеком и его окружением. Разработка городской модели впоследствии ведет к рационалистической социальной утопии, а садовой – к пастушеской поэзии и идиллии. В своей исходной форме город и сад как элементарные утопические пространственные модели описательны и бессюжетны, в них представлены не события, а идеальное пространство и ритуализированные регулярные действия. Жанрообразующими эти утопические «ядра» становятся в комбинации с другими хронотопами. Петербург как город реализованной утопии изначально нуждался в таком оправдании, как сад, каковым стало Царское Село.

По мнению Е. Е. Приказчиковой, в России «проект модерн», выражением которого стали и Петербург, и Царское Село, был подготовлен новым отношением к литературе, которая во второй половине XVIII в. перестает быть «культурой единого текста» (сакрального, образцового), но превращается в «культуру различных грамматик» в зависимости от существования множества различных субкультур (масонская, вольтерьянская)². В системе текстов культуры, составляющих культуру единого текста. Царское Село противостоит Петербургу как Моцарт – Сальери³. Русский Моцарт – маркиз Сад (о чем ниже).

Обращение к системе утопий и культурных мифов применительно к литературному процессу второй половины XVIII в. непосредственно связано со спецификой мировоззрения эпохи Просвещения, для которой в высшей степени была характерна мечта об идеальной жизни. Расцвет утопии в это время во многом был связан со спецификой сознания людей

эпохи Просвещения, для которого характерен антропоцентризм философского мышления, принципиально новое отношение к окружающему человека миру, который можно перестроить, опираясь на законы разума. В статье с характерным названием «Петербургская утопия» И. П. Смирнов пишет о таком постоянном мотиве утопического дискурса, как зеркало. «Одно из русских утопических сочинений XVIII в., „Путешествие в землю Офирскую“ М. Щербатова, подчеркивает чрезвычайную скромность, с которой жители идеальной страны украшают свои жилища, но одновременно констатирует обилие в этих помещениях зеркал. Позже, в романе Замятина „Мы“ тротуары столицы „Единого государства“ сделаны из стекла, так что в них отражается целый город – со всем его населением. Зеркальность и прозрачность утопического мира – одного происхождения. Субъекту утопии всегда доступно самонаблюдение подобно тому, как ему открыт доступ к лицемерию других субъектов. В психологическом плане утопически мыслящий индивид отступает на тот, очень ранний, рубеж в развитии психики, которому Ж. Лакан дал название „зеркальной стадии“ (le stade du miroir), строит социально-антропологический проект, восходящий – при самой глубокой реконструкции – к восторгу ребенка, который, научаясь распознавать свой образ в зеркале, тем самым впервые получает возможность быть отчужденным от себя и в то же время самим собой – побеждать отчуждение. Пребывание тела за пределами тела, в том месте, где его нет, – в зеркале, служит префигурацией у-топоса. Ж. Лакан сказал бы, что утопия подставляет „воображаемое“ на место „символического“»⁴. Царское Село как зеркальная стадия русского Просвещения – моцартианский проект для выхода Сальери из рамок Эдипова комплекса.

Соглашаясь с И. П. Смирновым в части преимущественно петербургского происхождения зеркал русской литературы, как и значения их для утопического дискурса в целом, отметим, что в большей степени зеркало как организующая метафора

подходит для Царского Села с его хорошо показанной в литературе системой окультуренных природных «зеркал». Для петербургского же пространства большее значение имел односторонний правительственный контроль, а не взаимоотражения, что наглядно проявилось в архитектуре города с хорошо просматриваемыми проспектами и площадями. Вспомним о порожденной Петербургом идее бентамовской башни как машины «одностороннего» зрения, которая распространяла взгляд власти вовне, скрывая ее природу. Любопытно, что надзирающий Паноптикум Бентама, дающий образ власти как будто вездесущего Духа Святого, в России был предназначен для обучения судостроению и только в Англии стал использоваться в тюремном деле, послужив стимулом для реформирования всей пенитенциарной системы. В таком виде он и попался, как отмечено А. Эткингом, на глаза М. Фуко, став для него «мастер-тропом всякой дисциплинарной практики»⁵.

Одного порождающего миражи «дисциплинарных практик» Петербурга для дела российского Просвещения оказалось недостаточно. Утопия как деятельность нуждалась в пространстве сфокусированного системой ориентированных на самовоспитание зеркал жизнестроительства. Царское Село стало точкой пересечения разных утопий русского Просвещения – государственной утопии (утопия-эвномия), садово-парковой утопии (утопия-эвтопия), педагогической утопии идеального воспитания (утопия-эвпсихия).

Основным педагогическим проектом Екатерины II было «Генеральное учреждение о воспитании обоего пола юношества» (1764), которое ставило перед собой вполне утопические задачи воспитания в дворянском сословии людей «новой породы». Особое место в проекте занимал Смольный институт, который должен был способствовать появлению в эпоху Просвещения России новой породы женщин, будущих идеальных матерей и жен. Другим вариантом педагогической утопии Екатерининской эпохи была утопия кадетских корпусов, в которых должны были

воспитываться идеальные мужчины империи. Несмотря на то, что первый кадетский корпус (Шляхетский корпус, Рыцарская академия) был основан еще в эпоху Анны Иоанновны, осмысление нравственно-этической составляющей воспитания истинного «сына отечества» приходится только на век Екатерины II. Последней попыткой реализации просветительской утопии на практике была программа организации Царскосельского лицея, учебного заведения нового типа, где братья русского царя, Николай и Михаил, должны были учиться вместе с талантливыми юношами дворянского сословия. Цель лицейского воспитания заключалась не только в овладении определенными знаниями и науками, но прежде всего в формировании совершенной гармонической личности. Царское Село с его дворцами и парками способствовало созданию целостного идеального образа «школы» и «сада».

Царскосельские дворцы и парки представляли довольно характерное для эпохи Просвещения пространство утопий. «Мир просвещенного благополучия», «мир политических мечтаний» (пространство, насыщенное политическими образами, аллегориями), «мир грез». «Все – мраморные циркули и лиры, / Мечи и свитки в мраморных руках, / На главах лавры, на плечах порфиры – / Все наводило сладкий некий страх / Мне на сердце; и слезы вдохновенья, / При виде их, рождались на глазах» (III, 203).

Цель и задачи лицея – создание нового учебного заведения, в котором бы воспитывались нравственно совершенные новые люди, призванные служить своему отечеству, осуществлять государственные реформы, преобразования. С одной стороны, отгороженность от внешнего мира, с другой – отсутствие четких границ между жизнью и литературой приводило к тому, что жизнь воспринималась как литература, а литература становилась подлинной жизнью. Это сформировало особое отношение к своей жизни, в которой нет незначущих слов, действий, поступков. Лицей соединяет в утопическом проекте воспитания утопию пространства (Царское Село, в котором

располагается учебное заведение), утопию времени (постоянное обращение к античным началам, образцам), утопию преобразования (стремление создать новое учебное заведение, задача которого – «преобразование» человека, формирование совершенной творческой личности). Изначальная цель была в значительной степени реализована – был сформирован особый тип личности⁶. Лицейские воспитанники усвоили не только знания, идеи, но прежде всего особый тип поведения и человеческих отношений, который можно выразить формулой – *творческая беспечность в тени мемориала*.

Рождение царскосельской культурной лени из духа героической суеты

По мнению А. И. Иванецкого, «„смежность“ Лицея царскосельской резиденции русских монархов означали для Пушкина связь с двумя измерениями екатерининского века»⁷. С одной стороны, Царское Село, где «...каждый шаг в душе рождает / Воспоминанья прежних лет...», – это «элизиум полночный» и «Минервы росской храм», где «...мирны дни вели земные боги» (I, 76, 75)⁸. Уподобление Екатерины Минерве, а ее дворца – храму гораздо раньше стало общим местом оды, в которой, по словам В. П. Петрова, «...Во образе Екатерины / Сама Минерва се грядет; «У нас Минерва на престоле / ...Ей воздвигаем олтари»⁹.

С другой стороны, Царское Село является в пушкинской мемориальной элегии и мемориалом героического века дворянской монархии, ее времен золотых: «Когда под скипетром великия жены / Венчалась славою счастливая Россия, / Цветя под кровом тишины» (I, 75). Состоявшееся «венчание» России со славой означает переход самой истории в мемориальную фазу¹⁰.

Таким образом, обе ипостаси Царского Села – «Элизиума полночного» и героического мемориала – обуславливают две модели поведения в лирике Пушкина эпохи Лицея и первых послелицейских лет. Блаженству в земном Эдеме соответствует беспечность, которая раздваивается на бездеятельную форму «лени» и деятельную – «сует».

Воинский пафос Царского Села стал для Пушкина и поэтов его круга источником героической анакреонтики. В свое время Г. Державин, вопреки традиции, придал анакреонтике не только шуточное, но и трагическое звучание («Снегирь»). В пушкинской царскосельской лирике мотивы пиров, эроса и поэтической мечты слились с героическим пафосом битвы. Лицейсты – «рыцари лихие / Любви, свободы и вина». Их «с громким смехом сладостратье / Ведет... пьяных на постель». Лунин в X главе «Евгения Онегина» предстает как «друг Марса, Вакха и Венеры» (V, 212). Утверждая идеальное единство эроса, пиршества и боя Пушкин перекидывает своеобразный поэтический садово-парковый мост к веку минувшему и его идеальному вельможе – русскому маркизу Саду, но без приставки «де»: «Лихой товарищ наших дедов, // Он друг Венеры и пиров, // Он на обедах – бог обедов, // В своих садах он бог садов» (II, 231).

В поэзии героя Отечественной войны 1812 года Д. Давыдова «боевые» смыслы пиршества вдохновлены были обратной метафорой «битва – пир» («Гусарский пир»). В его «Песне» (1815) этот воинский пир – пожизненный и беззаботный¹¹. У К. Батюшкова война стала формой идиллической «беспечности». Только на тогдашних войнах и можно было встретить «отрадную сердцу тишину». Так рождался мотив блаженного соединения лени и сует. Лирический герой К. Батюшкова то «...вовсе умирал для света.../ то ... снова свой челнок Фортуне поверял», и жил при этом «в покойном уголке тихонько притаясь»¹².

У Пушкина «Торжество Вакха» (1818) показывает «пир» как «мирный бой»: «Бежим на мирный бой, отважные бойцы!» (I, 322). Приобщение к «суете приятной» царскосельского текста происходит в героико-вакхической форме, неизменно предполагающей и толику тщеславия: «Ах, ведает мой добрый гений, // Что предпочел бы я скорей // Бессмертию души моей // Бессмертие моих творений» (I, 253). Идеальное единство эроса, пира и битвы рождает особую форму поэтической лени

«свободы верного воина». Нашедшая свою нишу в суете царскосельская лень (отнюдь не позднейшая «обломовская») становится земной формой вечного блаженства: «Счастливой лени верный сын». Пушкин вспоминает, как он с друзьями-лицеистами «с Вакхом не жились лениво». К примеру, Галич – «мудрец ленивый». Гармония жизни открывается в том, чтобы «душой уснуть на лоне мирной лени» в тени мемориала. Парадоксальным образом рожденная из духа светской или героико-анактеонтической суеты лень оказывается синонимом поэтического «бродяжничества»: «...Луга, измятые моей бродячей ленью» (II, 79).

Триединство лицейского пира становится ритуалом постижения пиршественной мудрости, заключающейся в понимании единства земного и небесного в царскосельском синтезе природы, истории и культуры. Муза «божественным дыханьем» сообщает «гимны важные, внушенные богами, / И песни мирные фригийских пастухов» (II, 26). Позже, в зрелой пушкинской лирике, сама рифма («Рифма», 1830) как плод любви Феба и нимфы Эхо, повторяющей все звуки мироздания, соединит земное и небесное.

Смерть Екатерины II осмысливается Пушкиным как «расчудеснивание» империи. Лицейский пир превращается в тайный. Лицей становится «кельей», «кровом уединенья», где «с громом двери на замок / Запрет веселье молодое». Буйное пиршество больше не уподобляется царскому, а противостоит ему: «...и станут самые цари / Завидовать студентам» (I, 57). Это будет выражено позже в пушкинском обращении к лицеистам: «Все те же мы: нам целый мир чужбина; / Отечество нам – Царское Село» (II, 79).

Исчезнувший «чудесный мир» минувшего века уходит в потустороннюю область «угрюмой ночи», которая воскресает только в воспоминаниях – видениях. Так рождается царскосельское поэтическое *подполье* – ночная анакреонтика. Сам Анакреон служит образцом соединения жизни и смерти как двух измерений непрерывной блаженной лени.

Вершиной одухотворения природы и в то же время воинским мемориалом предстает царскосельский сад и в повести «Капитанская дочка»: «Мария Ивановна пошла около прекрасного луга, где только что поставлен был памятник в честь недавних побед графа Петра Алексеевича Румянцева» (VI, 536) – по мнению А. Иваницкого, скрытая цитата из царскосельских «Воспоминаний...», «Где, льва сразив, почил орел России мощный / На лоне мира и отрад» (I, 76)¹³. Природа в повести, в продолжение царскосельского импульса, является не просто истоком и побудителем истории, но субъектом саморазвития от хаоса к космосу (от «зимы» к «осени»). Поэтому каждая последующая жизненная «станция» в большей степени оказывается и «идиллией» (с возрастающим взаимопроникновением природы и культуры), и – «крепостью» (где формы жизни становятся все устойчивей и защищенней). «Следующая станция возвышается над предыдущей как ступень властной иерархии, венчаемой Царским Селом»¹⁴.

С помощью возвращения в царскосельское пространство Пушкин в «Капитанской дочке» существенно усложняет смысл имперской культуры по сравнению с «Медным всадником» посредством деконструкции Всадника. Екатерининская империя в целом предстает сориентированной не на преодоление природы, а на закрепление и защиту ступени возвышения природной стихии хаоса в устойчивые и одухотворенные формы культуры. Царскосельский сад осуществил лирический перевод патриархального союза земли и воды в культурное измерение. Фигура Петра – «Медного всадника», строителя и разрушителя, раздваивается в «Капитанской дочке» на Екатерину и Пугачева. В «Медном всаднике» монарх с помощью «имперской» модернизации подавлял стихию, тем самым возмущая ее к бунту, то в «Капитанской дочке» строительство соответствует восхождению природы от стихии к почве. Возмущение же стихии оказывается направленным теперь не только против культуры как таковой, но и против иного, устойчивого, состояния самой природы как культуры.

Новая либерально-героическая идентичность

Среди воспитанников Царскосельского лицея, помимо Пушкина и известных государственников, был и радикальный последователь утопии Ш. Фурье М. Петрашевский. Через много лет продолжатель пушкинских традиций в русской литературе В. Набоков писал: «...Внутри настойчиво и непоколебимо алогичного мира, который я полагаю домом духа, боги войны нереальны не потому, что они бесконечно далеки в физическом пространстве от реальности настольной лампы и надежности пера, но потому, что я не могу представить (и это о многом говорит), такие обстоятельства, которые могли бы посягать на этот прекрасный и любимый мир, который спокойно и настойчиво продолжает существовать, так же как я очень хорошо могу представить, что такие же мечтатели как и я, тысячи которых бродят по земле, верят в такие же иррациональные и божественные установления в самые темные и полные ослепления часы физической опасности, страдания, разрушения и смерти»¹⁵.

На наш взгляд, в современном мире царскосельская утопия соотносима с «либеральной утопией» американского философа Р. Рорти, отметившего в своей книге «Случайность, ирония и солидарность», в значительной степени вдохновленной творчеством В. Набокова, что двести лет тому назад в интеллектуальной жизни Европы произошли две основные перемены: усиление осознания того, что истина скорее создается, чем открывается, сделавшее возможной утопическую политику переустройства общественных отношений, и романтическая революция, которая привела к представлению об искусстве как о самосозидании, а не как о подражании действительности¹⁶.

Р. Рорти считает человеческую жизнь триумфальной лишь постольку, поскольку она избегает унаследованных описаний случайностей своего существования и находит новые описания. В этом заключается разница между волей к истине и волей к самопреодолению. В этом – разница в понимании освобождения

как соприкосновения с чем-то большим и чем-то более устойчивым, чем ты сам. Идеалы либерального общества могут осуществляться через убеждение, а не принуждение, через реформы, а не революцию, через свободное и открытое столкновение наличных языковых и других практик с предложением новых. Но это означает, что идеальное либеральное общество не имеет иной цели, кроме свободы, другой задачи, кроме готовности видеть, как происходят такие столкновения, и неуклонно придерживаться их исхода. Оно нацелено на то, чтобы сделать жизнь проще для поэтов и революционеров, внимательно следя, чтобы они со своей стороны усложняли жизнь других людей только словами, а не делами. Герои этого общества – «сильный поэт» и революционер, потому что оно принимает себя таким, как оно есть, с той моралью, какую оно имеет, с тем языком, на котором оно говорит.

Э. Лаклау, проясняя позицию Р. Рорти и отчасти полемизируя с ним, утверждает, что радикально-демократическое общество – то, в котором множество публичных пространств, образованных вокруг определенных проблем и требований и совершенно независимых друг от друга, исподволь внушает своим представителям гражданское чувство – основную составляющую их идентичности как индивидов. Тот, кто сталкивается с новыми историческими вызовами и имеет моральную силу признать случайность своих собственных убеждений, не ищет спасения в религиозных или рационалистических схемах, олицетворяет героическую и трагическую фигуру героя нового типа, который еще не до конца создан нашей культурой, но абсолютно необходим ей¹⁷. Остается добавить, что начало созидания такого героя было положено в Царскосельском лицее.

В отрывках поэмы А. Ахматовой «Русский Трианон» («Все занялись военной суетою...») отражен факт сожжения Екатерининского дворца в сентябре 1941 г. во время отступления советских войск из г. Пушкина. Стихотворение построено на

контрасте мотивов света и тьмы: юг, Царское Село, «залит темнотою» (обычно же: залито светом, солнцем). Изменение речевого клише вскрывает парадоксальность ситуации для поэта; сравнение Царского Села со свечкой («Оно вчера как свечка, догорело») подчеркивает, что Царское Село и было источником света, светильником. Рифма «светло – Царское Село» также обнажает связь со светом. Другая оппозиция в отрывке: все и лирическое «я» поэта («Все занялись военной суею» – «И спрашивать я больше не посмела»): все причастны суе, свету пожаров (свету дьявольскому), тогда как судьба поэта трагически проецируется на судьбу Царского Села – на уровне рифмы: *догорело – не посмела*¹⁸.

В XX веке высшие социальные или общенациональные ценности артикулировались преимущественно в экстраординарной модальности, взвинченной, экзальтированной ситуации подвига, самопожертвования, спасения, миссии, прорыва в новую реальность и отречения от обыденности, повседневности и «нормальной жизни». Экстраординарность – модус и условие воспроизводства данных ценностей и соответственно сообщества. Повседневность же не была культурно санкционирована и идеологически обеспечена, но долгое время третировалась как низкое, разлагающее или даже враждебное начало («мещанство», «обывательщина» и прочее – универсальные жупелы всех идеологических кампаний советского времени). Наше время опознается как период «несмелого» ожидания среди руин культуры.

Царское Село – Отечество такой героической идентичности (с либерально-имперским лицом) и «запекшейся раной», если вновь вернуться к строкам стихотворения Анны Ахматовой «В Царском Селе», с которого мы начали наши заметки.

Примечания:

1. Гюнтер Г. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // Утопия и утопическое мышление : Антол. заруб. лит.-ры. М., 1991. С. 252.

2. Приказчикова Е.Е. Культурные мифы и утопии в мемуарно-эпистолярной литературе русского Просвещения. Автореф. диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Екатеринбург, 2010.

3. «Разымая „музыку как труп“, „умерщвляя звуки“ и „поверяя алгеброй гармонию“, Сальери делает искусство той же формой самоотреченной аскезы, какой Николай сделал монархию. В этом контексте моцартианство соотносимо с Царским Селом, а сальерианство – с Петербургом». См.: *Иваницкий А. И.* Чудо в объятиях истории (Пушкинские сюжеты 1830-х годов). М., 2008. С. 144.

4. *Смирнов И. П.* Петербургская утопия // Анциферовские чтения. Л., 1989. С. 94, 95.

5. *Люсый А. П.* Нашествие качеств: Россия как автоперевод. М., 2008. С. 365.

6. *Овчинникова Е. А.* Эпоха русского Просвещения: Царское Лицей как утопический проект воспитания // Философский век. Альманах. Вып. 13. Российская утопия эпохи Просвещения и традиции мирового утопизма / отв. ред. Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. СПб., 2000. С. 248, 249.

7. *Иваницкий А. И.* Чудо в объятиях истории. М., 2008. С. 26.

8. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1994–1997 (в тексте в скобках том и страница).

9. *Петров В. П.* Соч.: В 3 т. СПб., 1811. Т. 1. С. 26

10. **Фаза мемориальная**, согласно теории этногенеза Л.Н. Гумилева — состояние этноса после фазы обскурации, когда отдельными его представителями сохраняется культурная традиция, а память о героических деяниях предков продолжает жить в виде фольклорных произведений и легенд.

11. *Давыдов Д.* Гусарская исповедь. Стихотворения. М., 1997. С. 32, 33.

12. *Батюшков К. Н.* Сочинения. М., 1955. С. 256.

13. *Иваницкий А. И.* Чудо в объятиях истории С. 276.

14. *Иваницкий А. И.* Чудо в объятиях истории. С. 277.

15. *Nabokov V.* Lecture of literature. New York, 1980. С. 373.

16. *Рорти Р.* Случайность, ирония и солидарность. М., 1996.

17. *Лаклау Э.* Сообщество и его парадоксы: «либеральная утопия» Ричарда Рорти // *Логос.* 2004. № 6. С. 100–115.

18. Вигерина Л.И. Тема Великой Отечественной войны в «Царскосельском тексте» русской поэзии (А. Ахматова, О. Берггольц, В. Васильев, Е. Рывина, Н. Тихонов) // *Пушкинские чтения–2005. Материалы 4 международной научной конференции «Пушкинские чтения» (6.06.2005).* СПб.: САГА, 2005. С. 124.

УДК 801.73

А. С. Серолян, Т. В. Гоголева

Мотив «Песни песней» как доминанта творчества Анны Ахматовой*

Распознавание и интерпретация религиозных мотивов и образов Анны Ахматовой осложняется тем, что почти все они намеренно завуалированы автором и присутствуют в тексте в виде зашифрованных отсылок. Причина ясна – религиозное целомудрие поэта, никогда не выставляющего напоказ свою религиозность, как глубоко сокровенные переживания. То, что Ахматова была не просто верующим, но и глубоко церковным человеком, обнаруживается в воспоминаниях современников: «И теософию и антропософию не люблю... всё это мне чуждо. Я, как православная христианка, отрицаю это, осуждаю и не понимаю» [6, с. 244].

* Статья подготовлена в рамках проекта «Литургическое слово в русской литературе» (Госконтракт П 662), поддержанного советом Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 годы.

значен записями, сохранившимися в архивах: «16 февраля. Сре-тенская Анна», «19 февраля – суббота на Масляной», «20 февраля Прощеного Воскресенья», далее «Завтра чистый Понедельник («Господи, Владыка живота моего...») и звон, который запомнился с детства» [1, с. 531–532].

Что касается поэтических произведений, то в них, как будет показано ниже, подобные чувства Ахматовой сокрыты – религиозное целомудрие являлось важнейшей эстетической установкой акмеистов, чему свидетельство программная статья Николая Гумилёва [3]. Определяя свой подход к выявлению лирического мотива, авторы публикуемой статьи исходят из суждений самой Ахматовой: «...чтобы добраться до сути, надо изучать гнёзда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта – в них и таится личность автора и дух его поэзии» [1, с. 12].

В настоящей статье и предпринята попытка такого изучения. Дело осложняется тем, что классические определения мотива, данные Веселовским, Проппом, Томашевским, определяют мотив применительно к эпическим жанрам. Что касается лирического пространства, то, на наш взгляд, следует исходить из впервые отмеченного Гинзбург феномена лирического героя, который является своего рода инвариантной структурой. Это и объединяет данный феномен с понятием мотивной структуры, т.к. мотив – это инвариантная смысловая единица, выступающая как организатор текста. Уже у ранней Ахматовой любовная лирика обращена к библейскому архетипу «Песни песней». Свои стихи она чаще всего называет песнями: «Я песней смутила его», «Одной надеждой меньше стало, Одною песней больше будет...». В знаменитом стихотворении «Тяжела ты, любовная память!» очевиден источник вдохновения: это именно «любовная память». Как известно, в ахматовской концепции поэтическое вдохновение – от Всевышнего. Таким образом, лирическая героиня, обладающая любовной памятью, противопоставлена тем, кто «греет» «пресыщенное тело» на «костре» претворенной в высокую поэзию ее любовной муки.

Уже в книге стихов «Белая стая» символический образ, подтверждающий духовную слитность любви и поэзии, функционирует на основе лексем «песни» и «стихи», а также символа «белая стая стихов»:

Я к нему влетаю только песней
И ласкаюсь утренним лучом [1, с. 120].

Вместе с тем в осмыслении этого глубоко духовного образа участвует интерферент сна. Сон – это стихия, в которой чувства раскрываются во всей своей духовной красе – возлюбленные беспрепятственно общаются друг с другом:

Я знала, я снюсь тебе,
Оттого не могла заснуть [1, с. 111].
В другом стихотворении:
Все мне чаще снится, всё нежнее
Мне о ней бывают сны [1, с. 112].

В сборник «Anno Domini» Ахматова вводит новые лексемы, подчеркивающие способность окружающего мира преобразовываться под влиянием глубокого чувства любви. Это видно на примере стихотворения «Небывалая осень построила купол высокий...»

Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник,
И весенняя осень так сильно ласкалась к нему,
Что казалось – сейчас забелеет прозрачный подснежник...
Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему [1, 152].

В сборнике «Белая стая» присутствуют мотивы Божьего благословения любви, которая осмысливается как чувство, дарованное Богом. Как и в предыдущем сборнике, обнаруживаются лексемы единого тематического поля: «религия», «церковь», «молить», «молитва», «Престол», «Креститель», «храм», «Бог», «венчаться», «ангел» (например: «Божий ангел, зимним утром...», «Первый луч — благословенье Бога...», «Долго шел через поля и села», «Выбрала сама я долю...» и др.). Неземное, божественное происхождение любви в лирическом «Я» утверждается упоминанием о Песне Песней:

Под крышей промерзшей пустого жилья
Я мертвенных дней не считаю,
Читаю посланья апостолов я,
Слова псалмопевца читаю.
Но звезды синют, но иней пушист,
И каждая встреча чудесней, –
А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней [1, с. 87].

Устойчивость образного мотива совершенно очевидна: зубчатость листьев клена, пусть даже отдалённо, напоминает форму сердца. Посредством этого образа Ахматова переплетает в единое целое, под одной обложкой, книгу Духа и книгу Природы, чем еще более усиливается мотив Песни Песней с её садами Ваал-Гамона.

В сборнике «Подорожник» в осмыслении любви как освященного небесами чувства вступает образ Господа который и одаряет лирическую героиню великой земной любовью:

...Ты, росой окропляющий травы,
Вестью душу мою оживи, –
Не для страсти, не для забавы,
Для великой земной любви [1, с. 130].

В следующей книге стихов «Нечет», на первый взгляд, доминирует семантическая составляющая «страсть», которая формируется на основе лексем, обозначающих предметы и явления окружающего мира. Но и весь этот мир оказывается вовлеченным в тайну сакральной встречи лирического субъекта с возлюбленным – всё вокруг овеяно не волшебством, а таинством:

...В ту ночь мы сошли друг от друга с ума.
Светила нам только зловещая мгла [1, с. 245].

Стихи кажутся предельно страстными, но обратим внимание на образы: таинственная мгла, полуночный зной, алмазная фелука месяца.

Картина проясняется в стихотворении «Муза ушла по дороге», в котором на основе словесных образов страна, небо и

отнодь не метафорического, а символического сравнения [5] небесной зари с «воротами» в страну муз формируется индивидуальный метаобраз неземного мира музыки как источника вдохновения:

Я глядя ей вслед молчала,
Я любила ее одну.
А в небе заря стояла,
Как ворота в ее страну [1, с. 81].

Требует осмысления термин «знак», употребляемый Г. М. Темненко [8, 110]. Представляется, что в тезаурусе исследователя этот термин может быть плодотворным именно в осмыслении символики лирического текста. Мы считаем, что именно знаки (греч. «*семейя*» – А. С.) творения обращают к вечному знаку Логоса. *Семейя* Христа – свидетельство о природе Его как творящего Слова, властно восстанавливающего все слова творения. И значит, все знаки тварного бытия могут без противоречия говорить о Нем.

У Ахматовой далее обнаруживаются лексемы художественной системы, которую можно смело определить как сердечное чувство, освященное небесами: «божий подарок», «Господь», «небесный», «церковь», «аналой», «ангел», «Песнь Песней», «причаститься любви».

Еще весна таинственная млела,
Блуждал прозрачный ветер по горам,
И озеро глубокое синело –
Крестителя нерукотворный храм.

.....
Ты не со мной, но это не разлука:
Мне каждый миг – торжественная весть.
Я знаю, что в тебе такая мука,
Что ты не можешь слова произнести [1, с. 93].

Авторы далеки от мысли, что контент-анализ поэтического текста революционен по своей сути. Он лишь подтверждает, что многие поэты, в том числе и Ахматова, использующая библейские мотивы, уделяют внимание не «версификации

словесного ряда и не создают новой религиозно-языковой реальности» [4, с. 22], поскольку молитвенное творчество совершается не на поверхности текста, а в более глубоких слоях речи.

Выделим наиболее распространенные в творчестве Ахматовой лексемы: глаза – 62 словоупотребления, голос – 54 словоупотребления, сердце – 48, ночь – 46, любовь – 39¹. Но если мы присовокупим к лексеме «ночь» синонимичный «мрак» (11), полночь (10), сумрак (4), то получим обширное тематическое поле **мрак**, что приводит к безусловному выводу: лирика Ахматовой рождается соприкосновением дня с ночью и бодрствования со сном, «когда бессонный мрак вокруг клокочет».

Ни в коей мере пластичность ахматовского стиха не предполагает текучести или повествования, перед читателем всегда – момент напряжения сошедшихся в роковом поединке двух противоборствующих сил. Возникает картина устрашающей красоты и могущества, ослепительной игры небесного света:

Но если встретимся глазами –
Тебе клянусь я небесами,
В огне расплавится гранит [1, с. 156].

Здесь нельзя не обратиться к стихотворению Гумилёва, где Ахматова изображена с молниями в руке:

Она светла в часы томлений
И держит молнии в руке,
И четки сны ее, как тени
На райском огненном песке [3, с. 119].

Размышления о пластичности усиливаются «скульптурным» образом Ахматовой, созданным Мандельштамом («вполоборота, о печаль...»). Добавим, что на переключку этого образа с аллегорической фигурой «ночи»

¹ Авторы выражают благодарность за помощь в составлении частотника поэзии А. Ахматовой научному сотруднику Института русского языка имени В. Виноградова Елене Анатольевне Осокиной.

на крышке саркофага Медичи обратил внимание Н. Харджиев в эссе «О рисунке» Модильяни [9, с. 198]. Рисунок не просто изображение Анны Гумилевой 1911 года, но совершенно ахроничный образ поэта. Как и мраморная «ночь» Микеланджело, она дремлет, но это полусон ясновидящей. Да и в конце концов сон является одним из художественных средств постижения сокрытой жизни души, выражая устремлённость художника в тайное тайных загадочного человеческого чувства.

Обратим внимание на то, что у одного из величайших толкователей Песни Песней Г. Нисского мрак – это аллегоризация мрака исхода в соединении с образом ночи в Песне Песней: «чем более ум приближается к созерцанию, тем он видит яснее, что божественная природа незрима. Истинное познание того, кого ищет ум, заключается в том, чтобы понять, что видеть – значит не видеть» [7, т. 3, с. 295].

Таким образом, по учению Г. Нисского, Бог являет себя в начале как свет, а затем как мрак. У Ахматовой нет и не может быть виденья божественной сущности – соединение с Богом она понимает как путь, превосходящий виденье, это соединение – за пределами разума: там, где только Любовь, а точнее – там где гнозис становится любовью. Все сильнее желая Бога, душа превосходит себя, и по мере соединения с Богом ее любовь становится все более пламенной и неугасимой.

Так в Песне Песней Невеста достигает своего Возлюбленного в сознании, что соединению не будет конца, что восхождению в Боге нет предела и что блаженство – это бесконечное возрастание и ожидание. Именно поэтому – «Тебе покорной? Ты сошел с ума! Покорна я одной Господней воле».

В этих словах – выражение подлинно пережитого, Ахматова говорит о нескончаемом ночном пути, на котором приходит сознание, что единение с Богом не предел: ночь, мрак, указывающие на непостижимость божественной сущности, усиливают пламенное стремление к соединению, в котором

тварное существо поэта пытается превзойти себя, бесконечно раскрываясь навстречу общению, никогда не достигая насыщения (...). «Блаженство не в том, чтобы что-то знать о Боге, а в том, чтобы иметь его в себе», – говорит Г. Нисский [7, т. 1, с. 194]. Именно соединение есть условие познания Бога, а не наоборот:

Что мне до них? Семь дней тому назад,
Вздыхнувши, я прости сказала миру,
Но душно там, и я пробралась в сад
Взглянуть на звезды и потрогать лиру [1, с. 162].

Характер беспредельности, вечной незавершенности этого соединения с трансцендентным Женихом выражен в образе мрака, у Ахматовой служащего символом, назначение которого – напоминать о всегдашнем проникновенном желании Невесты Песни Песней: «Да лобзает он меня лобзаньем уст своих...». И это желание исполняется: в очередном стихотворении, посвященном музе – источнику вдохновения, на вопрос лирической героини «Ты ль Данту диктовала страницы Ада?» следует ответ: «Я».

Литература:

1. *Ахматова А.А.* Собрание сочинений в 6 томах. Москва. Эллис Лак, 1998. т. 1. – 968 с.
2. Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. С. 531–532.
3. *Гумилев Н.С.* Собрание сочинений в четырех томах, Москва, “ТЕРРА-TERRA”, 1991. – Т.3. 500 с.
4. *Котельников В.А.* Язык Церкви и язык литературы // Русская литература. 1995 № 1. С. 5–26.
5. *Лосев А. Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С. 31–65.
6. *Струве Н.А.* Бог Анны Ахматовой // Струве Н. Православие и культура. М., Христианское изд-во, 1992. С. 243–244.

7. Творения святого *Григория Нисского*. М.: Тип. В. Готье, – 1862. – 410 с.

8. *Темненко Г.М.* К вопросу о традициях классицизма в поэзии А. Ахматовой (стихотворение «Летний сад») // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский сборник. Вып. 7. Симферополь. Крымский Архив. 2009. – С. 100–113.

9. *Харджиев Н.* О рисунке А. Модильяни // День поэзии 1967. М.: Советский писатель, 1967. – С. 196–198.

УДК 801.73

Г. М. Темненко

Действительно чужое слово и поэтические традиции в стихотворении Ахматовой «Настоящую нежность не спутаешь...»

Помолчав, она сказала еще: – Лирический поэт идет страшным путем. У поэта такой трудный материал: слово. <...> Подумайте, в самом деле: ведь поэт работает теми же словами, какими люди зовут друг друга чай пить...

Л. Чуковская. Записки об Анне Ахматовой.

Принципы анализа лирического стихотворения остаются актуальной проблемой. Обсуждение их на теоретическом уровне всегда требует эмпирической проверки на конкретных примерах. Увлечения поисками интертекстуальных связей в последнее время практически вытеснили или серьезно редуцировали понятие индивидуального стиля как результата взаимодействия поэтических традиций. Настоящая статья ставит своей целью рассмотрение этих проблем на примере

одного стихотворения. Разумеется, этого мало для серьезных теоретических выводов, но показательно для выяснения жизнеспособности некоторых построений.

В 1914 году поэт и литературный критик Н. В. Недоброво написал статью с простым названием «Анна Ахматова» – это был непосредственный отклик на выход её второй книги стихов «Чётки» [10]. Статья задержалась в печати из-за событий Первой мировой войны и потому промелькнула тогда почти незаметно, но теперь широко известна как наиболее серьезный и глубокий ранний анализ ахматовской лирики, оценённый самой поэтессой чрезвычайно высоко [9; 11; 14; 18 и др].

Статья начинается с анализа её стихотворения «Настоящую нежность не спутаешь...» (1913) [1, т. 1, с. 56].

*Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.*

*И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные,
Несытые взгляды твои.*

Недоброво исследовал на этом примере единство лексических и ритмических средств, неповторимое интонационное своеобразие, организующее воздействие рифмы на композицию как доказательства «вольности и силы ахматовской речи».

Известен и другой его отклик на это же произведение – стихотворный, сохранившийся в рукописи статьи [14, с. 63]:

*Не напрасно вашу грудь и плечи
Кутал озорник в меха
И твердил заученные речи...
И его ль судьба плоха!
Он стяжал негленье без раздумий,
В пору досадивши вам:
Ваша песнь – для заготовки мумий
Несравненный бальзам.*

Несколько преувеличенная галантность эпиграммы помогает почувствовать лёгкий привкус иронии: «нетлень» как синоним бессмертия снижено упоминанием «заготовки мумий». Биографический комментарий может напомнить, что Недоброво, как известно, был равнодушен не только к стихам Ахматовой, но и к ней самой, что позволяет предположить в этих строках оттенок ревности. Однако адресат ахматовской миниатюры не раскрыт не только в её стихотворении, но и у Недоброво, более того, и у него он дан отстранённо описательно, не как живое лицо, а именно как персонаж стихотворения. Поэтому интересен литературный и культурный подтекст этого восприятия.

Поэтическая реплика Недоброво останавливает внимание на ситуации, послужившей отправной точкой для лирического высказывания Ахматовой. Почему тот, кто «бережно кутает...» – «озорник»? Понять это помогает повторяемость описанной ситуации в русской классике. В «Евгении Онегине», например, она варьируется дважды.

Влюблённый Онегин, встретив холодный приём у вышедшей замуж Татьяны, страдает от невозможности близко с нею видаться и говорить: «Он счастлив, если ей накинёт / Боа пушистый на плечо...» – то есть укутает ей плечи в меховую накидку, как и персонаж ахматовского стихотворения. Этот жест Пушкин не комментирует. Продолжение этих строк, завершающее XXX строфу последней главы, говорит само за себя: «... Или коснётся горячо / Её руки, или раздвинет / Пред нею пёстрый полк ливрей, / Или платок подымет ей» [12, т. 5, с. 179]. Стремление приблизиться и прикоснуться к объекту страсти включено в перечень действий, которые служат той же цели.

Интересно, что в «Альбоме Онегина», не вошедшем в канонический текст романа, есть сходное описание: «Я чёрным соболем одел / Её блистающие плечи, / На кудри милой головы / Я шаль зелёную накинул, / Я пред Венерою Невы / Толпу влюблённую раздвинул». Но в этот раз речь идёт о даме

полусвета («... Летели шумною толпой / За одалиской молодой») [12, т. 5, с. 542].

В обоих отрывках пушкинского текста и в ахматовском стихотворении единственное лексическое совпадение – плечо, плечи. Поведение пушкинского героя относится к двум, казалось бы, несхожим ситуациям: проявлениям истинной страсти и участию в эротической игре. Это помогает понять двусмысленность самой поведенческой модели. В северной столице укутывание дамских плеч могло рассматриваться и как проявление истинной заботы, и как жест галантности, и как использование одного из немногих пристойных поводов для прикосновения. Модель эта, видимо, имела весьма широкое распространение. В первом томе «Войны и мира» Л. Толстого Андрей Болконский с женою уезжают домой после вечера у Анны Павловны Шерер, и Ипполит Курагин под видом помощи маленькой княгине в одевании никак не отнимает руки от её плеч. Ему самому это кажется проявлением донжуанства, а князь Андрей смотрит скучающе и презрительно: он человек чести, но в смешное положение ставить себя из-за этой выходки не собирается.

Таким образом, «плечи» не дают нам повода для разговора об интертекстуальной перекличке, это не чужое, а просто общее слово, и формы его употребления принадлежат к различным контекстам, отличающимся по смыслу. Совпадает не лексический уровень, а элемент поведенческой культуры. Вряд ли Ахматова перед написанием стихотворения перечитывала Пушкина или Толстого – она явно отталкивалась от реального события, обусловленного известным обычаем. Недоброво не стал комментировать ситуацию, возможно, именно из-за её очевидности. Неслучайно в его эпиграмме сказано «озорник... твердил заученные речи» – в данном случае расхождение с ахматовским текстом говорит о его правильном понимании. «Покорные» слова поклонника не заслуживают доверия именно потому, что сопровождают банальный двусмысленный жест. (Может быть, и Татьяна по этой же причине с недоверием

отнеслась к признаниям Онегина и назвала его чувство «мелким»?)

Пожалуй, на этом фоне и сама ситуация может показаться настолько избитой, что будь всё дело только в ней – стихотворение не заслужило бы пристального внимания. На это указывает и стихотворный отклик Недоброво. Тогда его ирония может быть воспринята как указание на противоречие между высоким уровнем искусства и незначительностью предмета изображения. Стихотворение – образец бессмертной поэзии, но его персонаж – «озорник», который заслужил всего лишь мумификацию. В статье это противоречие рассмотрено на лексическом уровне: «Речь проста и разговорна до того, пожалуй, что это и не поэзия?» – Но далее критик показал именно поэтическую выразительность словесного уровня стихотворения. Что же касается содержания, то постараемся увидеть, как это противоречие разрешается при целостном прочтении текста. Он производит впечатление живости и непосредственности, но это результат многомерности, созданной искусством и дающей обманчивое ощущение простоты.

Стихотворение начинается лапидарным двестишiem *«Настоящую нежность не спутаешь / Ни с чем, и она тиха»*, – смысл которого гораздо шире рассмотренной ситуации. Это высказывание может восприниматься как только что пришедшая в голову житейская сентенция или как некая всерьёз сформулированная абстрактная истина – в стихотворении присутствуют обе возможности. Эпиграмматическая отточенность, афористичность начальных или заключительных строк составляют заметную черту ахматовской лирики, но принадлежат не только её индивидуальному стилю. Это традиционное для классицизма явление, начало которого лежит ещё в античной литературе. Отсюда и выражение «нетленность» у Недоброво, по ассоциации приведшее за собою сравнение с «заготовкой мумий». Ирония не отменяет здесь

восхищения, поскольку классичность – несравненная образцовость, она идёт от классицизма, воспринимаемого и как источник представлений о совершенстве, и как нечто всё-таки очень давно прошедшее, почти мумифицированное. «Классицизм – это мировоззрение объективное, но абстрактное»[7, с. 29].

На отечественной почве такие энергичные лаконизмы нередко встречаются у Г. Р. Державина. Знакомство с его поэзией состоялось у Ахматовой очень рано. «Первые стихи, кот<орые> я узнала, были Державин и Некрасов»[9, с. 79 и др.] Это не раз подчёркнутое обстоятельство позволяет ставить вопрос о ней как о его «наследнице»[6].

Державин похож на Ахматову своей любовью к лапидарности начальных строк («Что ты заводишь песню военну...» – «Что ты бродишь неприкаянный...» «Цель нашей жизни – цель к покою» – «Сколько просьб у любимой всегда», «Прочь, буйна чернь, непросвещенна / И презираемая мной!» – «Тебе покорной – ты сошёл с ума! / Покорна я одной господней воле», «Напрасно, Кубра, дорогая, / Поёшь о славе ты моей» – «И напрасно слова покорные / Говоришь о первой любви» и т. д.). Разумеется, здесь нет какой-либо сознательной переклички, «отсылок», «реминисценций» или «опрокинутых цитат». Здесь нет даже ритмического совпадения. Налицо лишь интонационное сходство, близость грамматических конструкций, которую можно связать со стремлением к логизированности речи и эпиграмматичности зачинов.

Однако если стихи Державина были знакомы Ахматовой с детства, трудно представить, чтобы не сохранилось в её памяти нечто более существенное, чтобы какие-либо лирические мотивы не были ею усвоены. И подтверждает это предположение стихотворение Державина «Нине» (1770; 1804)[8, с. 299]. Высказанная в нём сентенция «Нежнейшей страсти пламя скромно» похожа на начало ахматовского стихотворения, есть и другие основания для сближения:

Не лобызай меня так страстно,
Так часто, нежный, милый друг!
И не нашёптывай всечасно
Любовных ласк своих мне в слух;
Не падай мне на грудь в восторгах,
Обняв меня, не обмирай.

Нежнейшей страсти пламя скромно;
А ежели чрез меру жжёт
И удовольствий чувство полно, –
Погаснет скоро и пройдёт.
И ах! Тогда придёт вмиг скука,
Остуда, отвращенье к нам.

Желаю ль целовать стократно,
Но ты целуй меня лишь раз,
И то пристойно, так бесстрастно,
Без всяких сладостных зараз,
Как будто брат сестру целует:
То будет вечен наш союз.

Тема у обоих стихотворений почти совпадает: просьба о сдержанности и целомудрии и противопоставление истинного чувства его назойливым демонстрациям. У Ахматовой доминирует существительное «нежность», у Державина – однокоренные прилагательные. Разумеется, сходство позволяет увидеть отличия, которые можно отнести к проявлениям прогресса в поэтическом искусстве.

Стихотворение Державина проявляет в полной мере свойства поэтики классицизма: объективность и абстрактность. «Нина» присутствует только в заглавии в качестве адресата, ни одна её черта не проступает в стихах – в качестве персонажа она остаётся чистой условностью. Поведение, от которого поэт в первой строфе рекомендует ей отказаться, – перечень действий, между собою внутренне не связанных, это распространённые, объективно названные проявления любовной страсти, лишённые индивидуальности, данные извне, со стороны, и лицом как будто совершенно бесстрастным. Формы прилагательного «нежный»

использованы дважды и создают логическое единство: «нежной» подруге сообщается, каковы проявления «нежнейшей» страсти. Вторая строфа – сухое, абстрактное по сути нравоучение, в котором лирическому началу остаётся места не больше, чем в басенной морали. И только в третьей строфе появляется намёк на оправдание ласкового обращения, прозвучавшего в самом начале: «нежный, милый друг!» Только в ней появляется упоминание реального желания, влияющего на конкретные отношения двоих, однако и оно здесь имеет обобщённый характер – это также и «случай вообще», «пример вообще», который должен обеспечить более длительное и ровное горение чувства – то есть почти инструкция.

Уже в начале XIX века такая риторическая правильность в любовной лирике выглядела анахронизмом. Пушкин, как известно, в одном из своих писем 1826 года к Вяземскому высказался неодобрительно о стихотворении, в котором тот по пунктам изъяснял красавице, как и почему надо правильно любить. Фразу из этого письма «Поэзия, прости господи, должна быть глуповата» [12, т. 10, с. 207] – часто повторяют, не уточняя, что он сердился не на разум, а на рассудочность. Именование известного направления «ложный классицизм» на этом фоне напоминает нам, что и греки, и римляне в эпоху античности были более непосредственны в выражении своих чувств – не только Сафо или Катулл, но и Гораций, – чем их примерные ученики в XVII – XVIII веках. Державин в этом стихотворении, подражая Фридриху Клопштоку, переусердствовал.

Правда, стихотворение вряд ли воспринималось его современниками как холодное. Перечисление открытых проявлений страсти, хотя и не одобренное, должно было вызывать определённые чувственные реакции. Это тоже достаточно почтенная традиция, идущая от античности. Например, Гораций, по меткому наблюдению Гаспарова, «обладал парадоксальным искусством развивать одну тему, говоря, казалось бы, о другой. Так, в оде Агриппе он, казалось

бы, хочет сказать: «Моё дело – писать не о твоих подвигах, а о пирах и забавах»; но, говоря это, он успевает так упомянуть о войнах Агриппы, так сопоставить их с подвигами мифических времён, что Агриппа, читая эту оду, мог быть вполне удовлетворён»[5, с. 19]. Сам по себе этот приём скорее риторический, чем поэтический, но в традициях классицистской лирики утвердился довольно прочно. Молодой Пушкин, например, только в 1820 году по этой же схеме построил стихотворения «Мне вас не жаль, года весны моей...»[12, т. 2, с. 11] – где воспел радости юного возраста, «В. Ф. Раевскому» («Не тем горжусь я, мой певец...»)[12, т. 2, с. 110], где перечислил всё, чем по праву мог гордиться, и т. д.

Так и Державин, призывая к сдержанности, «бесстрастности», доставил читателям удовольствие перечислением «сладостных зараз». Эротика получила выражение и в его стихотворении «Скромность» (1791)[8, с. 364].

Тихий, милый ветерочек,
Коль порхнешь ты на любезну,
Как вздыханье ей в ушко шепчи;
Если спросит, чьё? – молчи.

Чистый, быстрый ручеёчек,
Если встретишь ты любезну,
Как слезинка ей в лицо плещи;
Если спросит, чья? – молчи.

Ясный, ведренный денёчек,
Как осветишь ты любезну,
Взглядов пламенных ей брось лучи;
Если спросит, чьи? – молчи.

Темный, миртовый лесочек,
Как сокроешь ты любезну,
Тихо веткой грудь ей щекочи;
Если спросит, кто? – молчи.

Это тоже подражание, на этот раз итальянскому поэту Пьетро Метастазіо. Здесь классицистская продуманность и

риторичность соединены с галантностью рококо. Скромность в этих строках не совсем похожа на себя, она весьма игрива – разве что это скромность анонима. Проявлением скромности для Державина становится тихость. «Тихий ветерочек» первой строфы перекликается с «тихо щекочи» в последней. Уменьшительные и ласкательные суффиксы каждой строфы создают настроение, которое можно было бы назвать нежностью или, точнее, негой, но этих слов здесь нет – как нет слов тихий, тихо в «Нине».

Мы можем предположить, что соединение этих слов в памяти Ахматовой произошло не без влияния раннего знакомства с текстами Державина, однако настаивать на «отсылках» или интертекстуальном взаимодействии было бы необоснованным. В. Н. Топоровым, считавшим, что Ахматова построила «сознательно глубоко разветвлённую систему из отражений из «чужих» слов»[15, с. 343], предложено представление о «сборной цитате»[16, с. 292], однако оно не выглядит здесь уместным, поскольку значения этих слов у Державина определяются слишком неоднородными контекстами, а у Ахматовой различия ещё явственнее. Слово «скромность», объединяющее оба державинских стихотворения, вообще отсутствует у Ахматовой. В её стихотворении, конечно, не осталось и тени риторики – сказалось более чем вековое развитие русской лирики. Более того, адресат её лирического монолога ведёт себя вовсе не так, как державинская «Нина», а скорее противоположным образом: он «бережно кутает», – возможно, как раз «тихо» или «скромно», что похоже на нежность, но ахматовские строки разоблачают подделку. Здесь нет речи о старинной «добросовестной, ребяческой», говоря словами Лермонтова, эротике, нет попытки смаковать удовольствие или научить его растягивать. Эта державинская лексика может быть названа действительно чужой для Ахматовой.

Ключевое слово ахматовской миниатюры в выражении «настоящую нежность не спутаешь» – конечно,

«*настоящую*», для державинской любовной лирики неактуальное. Истинность чувства – главный его критерий со времён сентиментализма, впервые начавшего анализировать душевную жизнь. А романтики, как известно, сделали способность жить чувствами важнейшей характеристикой личности, что ещё более усилило значение представлений об их истинности.

Любопытно, что в том самом стихотворении П. Вяземского «Мнимой счастливце» [4, с. 170], насмешливый пушкинский отклик на которое приведён выше, рассуждение шло как раз об истинной и неистинной любви:

Где в двух сердцах нет тайного сродства,
Поверья общего, сочувствия, понятия,
Там холодны любви права,
Там холодны любви объятья!

У нас нет никаких оснований говорить об интертекстуальной переключке ахматовской миниатюры с двадцатью пятью четверостишиями (плюс одно повторяется дважды) стихотворения Вяземского, хотя очень внимательное чтение и позволило бы обнаружить несколько общих слов (например, любовь).

Приведённое четверостишие несёт заметный отпечаток той же классицистской традиции – это лаконично выраженное абстрактное суждение, унаследовано здесь и требование к точности слова, уместности его употребления. Однако в целом стихотворение, хотя и грешит риторичностью, всё же к ней не сводится. Вяземский взялся за объяснение того, почему не надобно выходить замуж без любви. Ему пришлось говорить о человеческой судьбе, переменах представлений о счастье, о свете, его стеснительных условностях, о жизни души и сердца – всё это со времён сентиментализма составило благодатный материал бурно развивавшегося жанра романа. Но он ни разу не решился коснуться конкретных обстоятельств и деталей, создать жизненно убедительные образы. Здесь поэтических метафор и обиняков оказалось недостаточно, риторичность

убила очарование сентиментальных и романтических упоминаний о розах, заре, душе, пери, огне, потаённом пламени и т. д. Называемые им «сердечное забытьё», «мятежные мечты» тяготели к романтической лексике. Романтизм в это время уже утвердил свои позиции в русской поэзии, принес на смену классицистским принципам субъективность и конкретность [7, с. 29] как важнейшие стороны мироощущения свободной личности, именно благодаря страстям способной ощутить своё присутствие в этом мире, утвердиться в нём. В стихотворении «К мнимой красавице» этим принципам было оставлено слишком мало воздуха. Вяземский впал в явное противоречие, проповедуя необходимость жить жизнью сердца – объективным тоном бесстрастного резонёра.

Оставим в стороне всю богатую историю развития любовной лирики в XIX веке, отметив лишь, что некоторые её черты определяются не только утверждением и развитием романтизма и прочих направлений, но и традициями лирики, говорящей от лица мужчины. Нам удалось выявить, что для создания любовной женской лирики ей помогла опора на сплав лирического и эпического начал в пушкинском романе «Евгений Онегин» [13].

Ахматова в своей миниатюре предельно конкретна и свободна в выражении субъективного чувства, хотя разговор о романтизме затрудняет отсутствие романтической лексики, точность называния действий и чувств. Речь от первого лица здесь предполагает непосредственное присутствие и участие этого лица. Строки: «*Ты напрасно бережно кутаешь / Мне плечи и грудь в меха...*» называют реальные плечи и грудь.

Кстати, не *плечи*, а *грудь* находим в обоих приведённых выше стихотворениях Державина, но можно утверждать: в двух его контекстах и одном ахматовском перед нами три разных слова, принадлежащие разным семантическим полям. «Не падай мне на грудь в восторгах» – идиома, в которой конкретная часть тела почти незаметна, выражение «упасть кому-либо на грудь» понимается обычно как попытка максимального

приближения с целью признаний. «Тихо веткой грудь ей щекочи» – проявление безличной эротической вольности. Но «*Мне плечи и грудь в меха*» – это не просто конкретный, но и целостный единичный образ, вернее, часть такового, созданного обеими процитированными строками. Энергия отталкивания, заданная словом «*напрасно*», делает отношение «*ты*» – «*мне*» сугубо личностным. Дело не в «плечах и груди» вообще, а в том, что «*мне*» этого делать не следует. Небольшой эпизод в поэтическом тексте приобретает значительность благодаря общему контексту книги, посвящённой почти исключительно любви.

В то же время конкретная ситуация выступает метонимией отношений между «я» и «ты» в целом. (Метонимичность, отметим, является одним из устойчивых признаков классицистского стиля). В ахматовской миниатюре ощущение того, что отношения двоих не сводятся к маленькому конкретному эпизоду, создаётся сменой точек зрения. Третья и четвёртая строки соединяют объективный и субъективный планы: выражение «напрасно» содержит внутреннюю оценку действия, а «бережно кутаешь...» – внешнюю. «Мне плечи и грудь в меха» – вновь даёт взгляд изнутри. В пятой мы можем услышать косвенную речь собеседника: «*И напрасно слова покорные*», приближающуюся в шестой к прямой речи: «*говоришь о первой любви*». Последние две строки, окончательный ответ, не только создают впечатление диалога, но и неожиданно раздвигают временную характеристику лирического сюжета. «*Как я знаю эти упорные, / Несытые взгляды твои!*» Здесь несколько смыслов, которые не мешают и не противоречат один другому, но создают впечатление ещё большей многомерности.

Обратим внимание на это явление, которое достигается совмещением в одном тексте, в одной фразе различных точек зрения. Б. А. Успенский в своей «Поэтике композиции» основную массу примеров композиционных приёмов, создающих такое ощущение многомерности, взял в основном из русских романов, более всего – из «Войны и мира». Выражение «несобственно-

прямая речь» отграничивается им от вошедшего в широкий оборот бахтинского обозначения «чужого слова»[17, с. 67] как его частный случай. Не вдаваясь в терминологические тонкости, отметим, что речь идёт прежде всего о поэтике эпического рода, в основном – о поэтике жанра романа. В этом плане разговор о чужом слове применительно к ахматовской поэтике представляется законным и необходимым, поскольку её диалогичность не раз обращала на себя внимание исследователей. По мысли М. Бахтина, «язык романа – это система диалогически взаимоосвещающихся языков. Его нельзя описать и проанализировать как один единый язык»[2, с. 88]. В данном случае «несобственно-прямая речь» собеседника выполняет важную функцию: она отчётливо противопоставлена позиции лирической героини, которая словам о первой любви не верит. Это для неё чужие слова.

Собственно говоря, уже упоминание *о первой любви* раздвигает рамки ситуации до намёка на делящиеся отношения, может быть, на целый роман. Была ли героиня когда-то первой любовью героя, или же он говорит, что влюбился по-настоящему впервые лишь теперь – не сказано. Но первая любовь ассоциируется в культурной традиции с *настоящей* любовью, и в таком случае «*настоящая нежность*» первой строки противопоставлена подделке не только по её проявлениям, о чём шла речь выше. Следовательно, слово *нежность* обозначает здесь не оттенок любовного чувства, а его самостоятельную ипостась, что, опять-таки, не имеет ничего общего с державинским текстом.

Восклицание «*Как я знаю...*» свидетельствует, что мужской персонаж – отнюдь не полужнакомый «озорник» вроде Ипполита Курагина. В подтексте возникает произнесённое слово близость. Попытка приблизиться отвергается, но последние строки совершенно неожиданно позволяют догадаться, что близость когда-то была, и интонация этих строк не говорит о том, что она совершенно исчезла. Сказано лишь: «*...я знаю*». «*Упорные, несытые взгляды твои*» производят впечатление

гораздо более чувственное, чем длинный перечень не рекомендуемых проявлений страсти у Державина. Называние своей конкретностью утверждает право на существование этих «несытых взглядов» гораздо сильнее, чем если бы они воспевались. Вспомним о приведённом выше свойстве Горация утверждать – отрицая, унаследованном поэтикой классицизма как один из безотказно работающих приёмов. Близость, не уничтожаемая отталкиванием, создаёт особое смысловое поле в стихотворении Ахматовой. Можно теперь понять, что Н. В. Недоброво испытал не только литературное, а и действительно близкое к ревности волнение, что и вызвало к жизни его эпиграмму. В то же время он отдавал себе отчёт, что это следствие чисто литературных достоинств стихотворения, о которых он вполне компетентно высказался в своей статье.

Однако этот художественный эффект имеет под собой и другой основание – результат усвоения Ахматовой пушкинской традиции. Е. Г. Эткинд обратил внимание на то, что «Пушкин умел испытывать к своим персонажам одновременно противоположные чувства: от любви до ненависти, от восхищения до отвращения. Достаточно назвать Дона Гуана и Пугачёва, Онегина и Сальери, Петра и Мазепу. Такая же непримиримость одновременных чувств наблюдается в отношении всего сущего – реального и воображаемого» [19, с. 100-101]. Достаточно напомнить о слезах, которые льёт Татьяна над письмом Онегина, о том, что говорит она ему о своём чувстве в финале романа. Способность понимать и любить человека в его противоречиях – свойство не только литературное, но само умение выражать и показывать необходимость такой позиции было выработано русским реалистическим романом XIX века и усвоено Ахматовой.

Существенно, что М. Бахтин, положивший начало множеству исследований проявления «чужого слова» в литературе, связывал это явление с поэтикой романа. Для лирики, считал он, дело обстоит противоположным образом: «И о чужом поэт говорит на своем языке» [3, с. 75]. «Поэт

определяется идеей единого и единственного языка и единого монологического высказывания» [3, с. 82]. «Всё входящее в произведение должно утопить в Лете, забыть свою предшествующую жизнь в чужих контекстах» [3, с. 83].

В рассмотренном стихотворении Ахматовой, как видим, дело обстоит несколько сложнее, но это не противоречит основным положениям теории Бахтина. Лексические совпадения с несомненно ей знакомыми стихотворениями Державина демонстрируют дистанцию, разделяющую этих поэтов, поскольку одни и те же слова у них принадлежат к различным семантическим полям. Здесь развитие литературного языка делает некорректными разговоры о «цитатности» или «вживлении» «чужого слова» – ахматовская лексика обогащена новыми значениями, что и позволяет говорить о «неповторимых словах». И всё же «чужое слово» в стихотворении «Настоящую нежность не спутаешь...» присутствует, но не как игра интертекстуальными ассоциациями, а как результат освоения автором некоторых свойств поэтики романа, которые, однако, оказываются в подчинении законам построения лирического произведения.

Удивительным оказывается другое – обнаруженное нами в ходе анализа устойчивое присутствие некоторых черт, выработанных античной и закреплённых классицистской поэзией. Эти формальные качества можно соотнести с основными структурообразующими принципами ахматовской лирики.

Литература:

1. Ахматова А. Сочинения. В 2 т. – М.: Худож. лит., 1986.
2. Бахтин М. М. Слово в романе // Вопр. лит. – 1965. – № 8. – С. 84-90.
3. Бахтин М. М. Слово в поэзии и в прозе // Вопр. лит. 1972. – № 6. – С. 55-85.
4. Вяземский П. А. Стихотворения – Л.: Советский писатель, 1958.
5. Гаспаров М. Л. Поэзия Горация // Гораций. Сочинения. / Редакция, вступит. Статья и коммент. М. Гаспарова – М.: Худож. лит., 1970. – С. 5-38.

6. Гончарова О. М. «Наследница» (А. Ахматова и Г. Державин). – Гумилевские чтения. Материалы международной научной конференции 14–16 апреля 2006 года. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. – С. 159-173.

7. Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. – Саратов, 1946.

8. Державин Г. Р. Стихотворения. – М.: ГИХЛ, 1958.

9. Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966). – Москва – Torino: РГАЛИ, Giulio Einaudi editore, 1996.

10. Недоброво Н. В. Анна Ахматова // Рус. мысль. – 1915. – Кн. VII, отд. 2. – С. 50-68. Также // Анна Ахматова: pro et contra / Сост., вступ. ст., примеч. Св. Коваленко. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 117-137.

11. Орлова Е. Литературная судьба Н. В. Недоброво. – Томск–Москва: Водолей Publishers, 2004.

12. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 10 т. – М.-Л., 1949.

13. Темненко Г. М. Роман в стихах и роман-лирика: к вопросу о влиянии творчества А. С. Пушкина на поэзию А. Ахматовой. // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 1998. – № 5. – С. 54-72.

14. Тименчик Р. Д., Лавров А. В. Материалы А. Ахматовой в рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома в 1974 году. – Л., 1976. – С. 53-82.

15. Топоров В. Н. Блок – Жуковский: Проблема реминисценций // Russian Literature. – 1977. – № 4. – Р. 323-343.

16. Топоров В. Н. Две главы из истории русской поэзии начала века: I. В. А. Комаровский, II. В. К. Шилейко (К соотношению поэтики символизма и акмеизма) // Russian Literature. 1979. № VIII.

17. Успенский Б. А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000.

18. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Кн. I. 1938–1941. – М., 1989.

19. Эткинд Е. Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. – М.: Языки русской культуры, 1999.

ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА АННЫ АХМАТОВОЙ



УДК 821.161.1-94

Р. Д. Тименчик

Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой¹

Ахмадулина Белла (Изабелла) Ахатовна (1937-2010) – поэтесса. Среди участников планировавшегося в январе 1964 г.

¹ Предыдущие публикации из этого свода см.: К 65-летию С. Ю. Дудакова. История, культура, литература. – Иерусалим, 2004. – С. 221-234; Quadri-ivium. К 70-летию проф. В. А. Московича. – Иерусалим, 2006. – С. 205-224; Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. – М., 2006. – С. 614-639; «Я всем прощение дарую...»: Ахматовский сб. – СПб., 2006. – С. 492-517; Эткиндовские чтения. II-III. – СПб., 2006. – С. 214-276; Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. Вып. 4. – Симферополь, 2006. – С. 142-180; На меже меж Голосом и Эхом: Сб. ст. в честь Татьяны Владимировны Цивьян. – М., 2007. – С. 331-346; Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. Вып. 5. – Симферополь, 2007. – С. 156-189; Пути искусства: Символизм и европейская культура XX века. – М., 2008. – С. 393-471; Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. Вып. 7: к 120-летию со дня рождения поэта. –

«Устного альманаха» (С. 426). В списках молодых поэтов, посвятивших стихи Ахматовой (С. 471). Стихотворение 1958 г., сохранившееся в папке «В ста зеркалах»:

О черную доску стирался
Мелок. Мы учились с утра.
Мой бедный учитель старался
Открыть мне границы добра.
Но в этой словесной разрухе
Стихов, обрисованной им,
Все наполнилось страшной разлукой
С тем именем, схожим с моим.
Была в нем нечистая сила,
Так грешница гордо жила,
Лиловые платья носила,
Роняла из рук зеркала.
И в бархатном этом покрове,
В фарфоровой белизне
Таилось то имя, по крови
Такое родимое мне.
Знать, предки веселые наши

Симферополь, 2009. – С. 37-82; Memento vivere: Сб. памяти Л.Н. Ивановой. – СПб., 2009. – С. 529-548; Пермьяковский сборник. Ч. 2. – М., 2009. – С. 561-617; Лесная школа: Труды VI Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе. – Поселок Поляны (Уусикирко) Ленинградской области, 2010. – С. 143-172; Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. Вып. 8. – Симферополь, 2010. – С. 34-71; Блоковский сборник XVIII. Россия и Эстония в XX веке: диалог культур. – Тарту, 2010. – С. 26-51; Russica Romana. – 2010. – Vol. XVII. – P. 203-222; От Кибирова до Пушкина: Сб. в честь 60-летия Н.А. Богомолова. – М., 2011. – С. 599-621; Некалендарный XX век. – М., 2011. – С. 408-445.

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.

Вовек не боялись беды,
Их кони ступали иначе,
Иначе ложились следы.
Надменные очи богини
Оставлены женщине той,
И все уговоры благие
Отступят пред их правотой.
Об это священное древо
Утешу ладони свои.
Достанет Вам, Анна Андреевна,
Покою, хвалы и любви.

(Цит. по: И в скольких жила зеркалах: Стихи, посвященные А. Ахматовой. – Винница, 1995. – С. 110).

Об этом стихотворении Ахмадулина писала в очерке «Всех обожаний бедствие огромно»: «Впервые я услышала имя Анны Ахматовой в школе. У меня были добрые, неповинные в общем зле учителя, но им было велено оглашать постановление: Ахматова и Зощенко.

Я пойму это потом, но из непонятных “обличающих” Анну Ахматову слов возник чудный, прелестный, притягательный образ. Воспитание может иметь обратное значение.

Прошло некоторое время. Я раздобыла стихотворения Ахматовой и написала убогое посвящение. Вскоре я его порву и выкину. Подозреваю прекрасного Александра Володина, всегда любимого мной, в том, что он успел передать Анне Андреевне Ахматовой случайно уцелевший черновик».

Дерзкое созвучие имени юной поэтессы и ахматовского псевдонима, о котором идет речь в этом стихотворении, обыгрывалось современниками – ср. в воспоминаниях М. Д. Вольпина: «...когда она мне очень пренебрежительно говорила о Евтушенке, очень пренебрежительно об Ахмадулиной, я еще посмеялся и говорю: “Вы просто ревнуете, потому что – Ахма, да молодая, да хорошенькая, где ж Вам ее похвалить-то!”» (Анна Ахматова в записях Дувакина. – М., 1999. – С. 278).

Внимание читателей к стихам Ахмадулиной, помимо прочего, было привлечено частыми в начале 1960-х гг. критическими перепалками, например:

«**Л. Аннинский**: Когда вы разбираете Б. Ахмадулину, талант оказывается категорией формальной: впечатление “передано” умело, но вот идея скучна (незабвенный К. И. Самгин испытывал в этом случае раздвоение личности: он вслух ругал Брюсова за антисоциальность, втайне любясь его мастерством). <...> **Л. Крячко**: ...пресловутая “Газированная вода” Б. Ахмадулиной, в которой вы увидели устремленность к коммунизму. Видеть прекрасное в любом “пустячке” жизни – это великолепно, не против этого я возражаю, а против нытья и самобичевания, которыми празднословно занимается поэтесса. (“Я этой милости не стою”, – кокетливо стенает она. Какой милости? Оказывается, стакана газированной воды.)» (*Аннинский Л., Крячко Л.* Суть поиска. Критический диалог // Октябрь. – 1962. – № 8. – С. 202, 207); «О чисто вкусовых и явно бессодержательных оценках авторов статьи “За поэтическую активность” свидетельствует и разговор об одном из стихотворений Б. Ахмадулиной, в котором А. Меньшутин и А. Синаевский находят нравственную и психологическую значительность, глубину, “насыщенность лирических “мелочей” жизненным содержанием”, пример которой видят в следующих строках:

А ты проходишь по перрону,
закрыв лицо воротником,
и тлеющую папиросу
в снегу кончаешь каблуком.

Эти стихи, сами по себе мало примечательные, вызывают у авторов статьи прилив такого бурного восторга, что просто диву даешься их способности хмелеть от восхищения, имея для этого столь скромные поводы.

Оказывается, как уверяют критики, в этих стихах “...точные, безжалостные детали содержат нечто большее, чем в них непосредственно сказано... за тлеющей в снегу папиросой,

которую кончает (слово это почему-то до того поразило воображение молодых критиков. – Б. С.) каблуком, встает душа человека, переживающего глубокую драму, и частный, “мелкий” биографический эпизод превращается в событие, тему, предмет лирического искусства”.

Сознаюсь в своей нечуткости: никакого особо выдающегося события в приведенных строках я не усмотрел, и у той же Б. Ахмадулиной есть стихи гораздо более весомые. Когда же по поводу вполне обычного слова “кончаешь” авторы статьи начинают говорить с таким восторженным придыханием, словно поэт и в самом деле совершил какое-то удивительное открытие в области искусства и психологии, то такая критика приобретает явно надуманный характер» (*Соловьев Б.* Легкий несессер и тяжелая кладь // Октябрь. – 1961. – № 6. – С. 190); «Одним из “кумиров” – не подлежащих никакой критике! – тех литераторов, которые оказались подвержены эстетским увлечениям, явилась Белла Ахмадулина – поэтесса одаренная, но, в сущности, только начинающая, еще не сказавшая своего особого и значительного слова в нашей поэзии, во многом камерная по характеру своего творчества, своих переживаний и чувств. Но вот именно ее-то и превозносили до небес некоторые наши литераторы как явление области искусства необычайное (так, Андрей Вознесенский, теряя чувство реальности и ответственности за свои слова, сравнивал ее с... Лермонтовым!). Конечно, забвение больших общественных критериев, исключительно формальное понимание новаторства и “поэтической активности” могли привести к такого рода оценкам. <...> Так, с помощью критиков, подменяющих подлинно научный анализ неумеренной лестью и курением фимиама, в событие превращались весьма заурядные стихи, не вносящие ничего нового в затронутую в них тему разлуки. Это лишь один из наиболее наглядных примеров того, как некоторые критики, исходя из чисто вкусовых (а то и групповых) соображений, формальным образом понятых “новаторства” и “поэтической

активности”, возвеличивали “своих” поэтов, чтобы с таким же рвением разносить других, хотя бы и более достойных, но почему-либо неугодных им.

Еще более восторженный и панегирический характер носит статья В. Огнева, посвященная той же поэтессе (“Литературная Россия”, 1963, № 10). <...>

Неужели сам критик не видит, что нарисованный им образ героини стихов Б. Ахмадулиной, далеко не во всем соответствующий реальности, – это образ некоего эстетствующего индивидуалиста, живущего лишь своими интересами и чувствами (вернее, чувствованьями), кокетничающего своею утонченностью и решительно не знающего цели и смысла своего существования, а потому и не ведающего, чего он хочет, – лишь бы “утолить” свое “желание”. И такого рода человека – пресыщенного, изломанного, не знающего своего места в жизни, среди людей, занятого (согласно утверждению В. Огнева) только собою и своими изысканными, изломанными переживаниями, критик пытается представить как сугубо современного и самого что ни на есть доподлинного героя нашей эпохи! Он утверждает, что этот “герой” (хоть и “опосредствованно”) несет на себе “мету времени” – нашего времени!

Но в том облике, который нарисовал В. Огнев, нет ни одной приметы нашего времени. Облик этот скорее напоминает тех томящихся от безделья, обремененных своей “утонченностью” героинь, которых в изобилии поставляла декадентская литература старых времен. Подобная пресыщенность и изломанность претит каждому внутренне здоровому человеку, обладающему нормальными вкусами и запросами. И такого рода героя, созданного в своем воображении (и противоречащего тому лучшему, что есть в стихах Б. Ахмадулиной), В. Огнев славит и воспеваает как образец утонченности, возвышенности и “артистизма”!

<...> К числу певцов и хвалителей (а отнюдь не критиков в прямом смысле этого слова) творчества Б. Ахмадулиной

относится и Алла Марченко. В отзыве о книге “Струна” (“День поэзии”, 1962) она сообщает, что “лирическая героиня” книги “привлекает естественным отвращением ко всему “натужному”, что даже в любви поэтесса не хочет уступать свободы и, “уже сдавшись” (?!), все еще диктует условия:

Мне надобно свободы от тебя,

И торжества, и празднества, и мести...

И оказывается, что вместе с “трудным чувством” такой прихотливой и своеобразной “свободы” (вплоть до “свободы” мести!) поэтессе “достался еще один дар – уже не только трудный, но и опасный – незащищенность”. <...> Все расплывается в облаках фимиама, который курили молодым, наиболее “модным” поэтам такие невзыскательные, слишком уж восторженные и, в общем-то, очень слабо подготовленные теоретически критики дилетанты, как А. Меньшутин, А. Синявский, В. Огнев, А. Марченко» (Соловьев Б. Поэзия и ее критики. Poleмические заметки // Октябрь. – 1963. – № 7. – С. 195-196).

Сопоставление Ахмадулиной и Ахматовой не раз приходило на ум читателям этого десятилетия: «...преемницы Анны Ахматовой, поэтически-хрупкой, женственной и нежной» (*Сибирский Б.* Перед рассветом. На литературно-художественном фронте // Возрождение. – 1963. – № 136. – С. 108); «Ахмадулина – лирик чистой пробы. Если говорить об учителях, то можно уловить в ее творчестве, преобразенные собственным дарованием, мотивы и образы, идущие от Анны Ахматовой, от Пастернака. Вот, кажется нам, от Ахматовой:

Так были зеркала пусты,

как будто выпал снег и стаял.

Припомнить не могли цветы,

кто их в стакан граненый ставил.

(“Твой дом”)

Окна, закройте плотно, лампочка, не гори.

А сыну приснится лодка, синяя изнутри.

(“Лодка”)

Не уделяй мне много времени,
вопросов мне не задавай –
Глазами добрыми и верными
руки моей не задевай.

Не проходи весной по лужицам,
по следу следа моего,
Я знаю – снова не получится
из этой встречи ничего.

Ты думаешь, что я из гордости
хожу, с тобою не дружу?
Я не из гордости – из горести
так прямо голову держу.

(Без названия)

“Ахматовские” мотивы звучат и в “Сентябре”, стихах
высокого накала, тех, что из русской поэзии не вырubiшь и
топором:

Прозрели мои руки. А глаза –
как руки стали действены и жадны.
Обильные возникли голоса
в моей гортани, высохшей от жажды
по новым звукам. Эту суть свою
впервые я осознаю на воле.
Вот так стоишь ты. Так и я стою –
звучащая, открытая для боли.
Сентябрь добавил нашим волосам
оранжевый оттенок увяданья.
Он жить учил нас, как живет он сам,
напрягшись для последнего свиданья.

(“Сентябрь”, III)

(*Неймирок А. Б. Ахмадулина // Грани. – 1964. – № 55. – С. 172-173*). См. утверждение американской славистки русского происхождения: «Принцип “Пишу, как хочется” позволяет откликнуться на ахматовские характерные острые детали и

“ракурсы”. Deja vu стихов Ахмадулиной восхитительно именно потому, что оно эхо. Кто смел надеяться, что Ахматова, волшебница далекого Царского Села, обретет ученицу в 1960-е годы?» (Dunham Vera S. Poems about Poems: Notes on Recent Soviet Poetry // Slavic Review. – 1965. – Vol. XXIV. No. 1. – P. 62).

Ср. отклики после ухода Ахматовой: «После смерти Пастернака и Ахматовой, Ахмадулина – один из первых кандидатов на их место» (*Тарасова Н. Предисловие // Ахмадулина Б. Озноб: Избранные произведения. – Франкфурт-на-Майне, 1968. – С. 5*); «Да, права составительница этого сборника, Н. Тарасова, что Белла Ахмадулина, молодая советская поэтесса, представительница четвертого поколения советских поэтов, достойна называться наследницей Ахматовой (вернее, Цветаевой!) и Пастернака. Эта книга – первая попытка собрать воедино стихи Ахмадулиной разных лет.

Но как ни талантлива молодая поэтесса, все же нельзя не пожалеть, что учителями ее были именно Пастернак и Марина Цветаева. Она сама признается, что “воровала” у Цветаевой:

...брала себе тебя и воровала,

забыв, что ты – чужое, ты – нельзя...

Я несколько не желаю умалить достоинство этих двух больших поэтов, но надо сознаться, что как учителя Пастернак и Марина Цветаева – опасны для молодых восторженных почитателей и подражателей!

Конечно, изобилие бедных рифм, которыми они пользуются, дает большой простор выражению мыслей и чувств, но зато вносит некую дребезжащую музыку, а из-за многословия разбавляет крепкое вино ненужной болтливой “влажгой”... Обилие же метафор часто обедняет самую суть стихотворения. Этим грешат очень многие современные советские писатели, а также негармоничным нарушением ритма в таких режущих слух строчках: “...и бродит, видит белый свет, но тело мое опустело” (“Прощание”). При чтении, естественно, ставишь ударение на *мое* и недоумеваешь, – что это значит? Из молодых советских поэтов, пожалуй, заслуживает название мастера

только Иосиф Бродский – ученик (?) Анны Ахматовой. Ему она посвятила такие чудесные строчки – “Мне с Морозовой класть поклоны” (Последняя роза).

Однако, несмотря на все грехи против русской речи и русского стихосложения молодой советской поэзии, думаю, что права была Ахматова, сказавшая в свой последний приезд на Запад парижским друзьям, что за Серебряным веком, к которому сама она принадлежит, следует новый Золотой век русской поэзии. О приближении этой “прекрасной зари” уже поют многие строки Ахмадулиной и Евтушенко. Конечно, еще далеко до Золотого века! – но признаки оздоровления все больше и больше дают себя знать: есть бесстрашие молодости, жертвенность, без которых невозможна “победа моя над судьбой”! Ни у Ахмадулиной, ни у Евтушенко нет трагического отчаяния – предвестника скорой гибели, хотя и есть естественная горечь и грусть, присущие всякому настоящему поэту. Есть вера в свой народ, в будущее России. Всякая же слишком утонченная культура несет в себе отраву. О грехах этой элиты красноречиво говорит Анна Ахматова в своей “Поэме без героя” (*Можайская О. Озноб // Грани. – 1970. – № 74. – С. 210-211*).

См. записи Н. И. Ильиной: «Разбирая стихи Б. Ахмадулиной в Лит<ературной> Газ<ете>. Сердцась за небрежности (в 5-истопный ямб влезла строка шестистопного) “За это на Сенной бьют батожьем”» (РГАЛИ. Ф. 3147. Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 21). Состав преступления – в 13-м стихе:

По улице моей который год
звучат шаги – мои друзья уходят.
Друзей моих медлительный уход
той темноте за окнами угоден.

Запущены моих друзей дела,
нет в их домах ни музыки, ни пенья,
и лишь, как прежде, девочки Дега
голубенькие оправляют перья.

Ну что ж, ну что ж, да не разбудит страх
вас, беззащитных, среди этой ночи.
К предательству таинственная страсть,
друзья мои, туманит ваши очи.

О одиночество, как твой характер крут!
Посверкивая циркулем железным,
как холодно ты замыкаешь круг,
не внемля увереньям бесполезным.

Так призови меня и награди!
Твой баловень, обласканный тобою,
утешусь, прислонясь к твоей груди,
умоюсь твоей стужей голубою.

Дай стать на цыпочки в твоём лесу,
на том конце замедленного жеста
найти листву, и поднести к лицу,
и ощутить сиротство, как блаженство.

Даруй мне тишь твоих библиотек,
твоих концертов строгие мотивы,
и – мудрая – я позабуду тех,
кто умерли или доселе живы.

И я познаю мудрость и печаль,
свой тайный смысл доверят мне предметы.
Природа, прислонясь к моим плечам,
объявит свои детские секреты.

И вот тогда – из слез, из темноты,
из бедного невежества былого
друзей моих прекрасные черты
появятся и растворятся снова.

(Литературная газета. – 1962. – 22 сентября). «А. А. о “самолетике” Ахмадулиной

Или: на пари

Или: начало белой горячки. Всегда начинается с мелких предметов, а потом крупные» (Там же. Л. 21 об.). Речь идет о стихотворении «Маленькие самолеты»:

Ах, мало мне другой заботы,
обременяющей чело, –
мне маленькие самолеты
все снятся, не пойму с чего.

Им все равно, как снится мне:
то, как птенцы, с моей ладони
они зерно берут, то в доме
живут, словно сверчки в стене.

Иль тычутся в меня они
носами глупыми: рыбешка
так ходит возле ног ребенка,
щекочет и смешит ступни.

Порой вкруг моего огня
они толкаются и слепнут,
читать мне не дают, и лепет
их крыльев трогает меня.

Еще придумали: детьми
ко мне пришли, и со слезами,
едва с моих колен слезали,
кричали: “На руки возьми!”

Прогонишь – снова тут как тут:
из темноты, из блеска ваксы,
кося белком, как будто таксы,
тела их долгие плывут.

Что ж, он навек дарован мне –
сон жалостный, сон современный,
и в нем – ручной, несоразмерный
тот самолетик в глубине?

И все же, отрезвев от сна,
иду я на аэродромы –
следить огромные те громы,
озвучившие времена.

Когда в преддверье высоты
всесильный действует пропеллер,
я думаю – ты все проверил,
мой маленький? Не вырос ты.

Ты здесь огромным серебром
всех обманул – на самом деле
ты крошка, ты дитя, ты еле
заметен там, на голубом.

И вот мерцаем мы с тобой
на разных полюсах пространства.
Наверно боязно расстаться
тебе со мной – такой большой?

Но там, куда ты вознесен,
во тьме всех позывных мелодий,
пускай мой добрый, странный сон
хранит тебя, о самолетик.

Ср. «прокурорскую речь» Ахматовой о сборнике «Струна» 29 мая 1962 г.: «Полное разочарование. Полный провал. Стихи пахнут хорошим кофе – было бы гораздо лучше, если бы они пахли пивнухой. Стихи плоские, нигде ни единого взлета, ни во что не веришь, все выдумки. И мало того: стихи противные. Вот, прочитайте-ка.

Она протянула мне раскрытую книжку: стихотворение про молоко» (*Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. 1952-1962. – М., 1997. – С. 496). Ср. это стихотворение:

Вот течет молоко. Вы питаетесь им.
Запиваете твердые пряники.

Захочу – и его вам открою иным,
драгоценным и редким, как праздники.

Молоко созревает в глубинах соска,
материнством скупым сбереженное,
и девчонка его, холодея со сна,
выпускает в ведро луженое.

Я скажу вам о том, как она молода,
как снуют ее пальцы русалочки,
вы вовек не посмеете пить молока,
не подумав об этой рязаночке.

Приоткройте глаза: набухают плоды
и томятся в таинственной прихоти.
Раздвигая податливый шорох плотвы,
осетры проплывают по Припяти.

Где-то плачет ребенок. Утешьте его.
Обнимите его, не замедлите.
Необъятна земля, но в ней нет ничего.
Если вы ничего не заметите.

Ахматовская оценка, возможно, спровоцирована
стихотворением Ахмадулиной «Официантка»:

Так высока ее осанка!
Держа поднос над головой,
Идет она, официантка,
В кафе под крышей голубой!

(День поэзии. – М., 1960. – С. 18). «Потом Анна Андреевна
потребовала, чтобы я прочитала ей вслух то единственное
стихотворение, которое мне понравилось. Я прочитала “Мазурку
Шопена” [И тоненькая, как мензурка / Внутри с водицей
голубой, / Стояла девочка-мазурка, / Покачивая головой.] <...>.

– Ну, Лидия Корнеевна, ну что это с вами? Не узнаю вас.
Мазурка порыв, буря – она либо плавно скользит, либо несется
с грохотом – как же это мазурка – стоит? “Стояла девочка-

мазурка, покачивая головой”? И вы – верите? Вздор.

Она отвернулась. <...>

– Ариша, дочка Марии Сергеевны, четыре раза ходила
слушать Ахмадулину. И все четыре раза возвращалась с
заплаканными глазами. Мой друг Тарковский заявил публично,
что подобных стихов никогда не существовало на русском
языке. Ариша с детства окружена дивными стихами матери,
Тарковский прекрасный поэт. Даже таким читателям стихи
Ахмадулиной по душе. Дело в том, что Ахмадулина эстрадница;
все они “умеют выступать”. Это не стихи, а эстрадные номера.
<...> Бывают такие случаи: выступит человек один раз со
своими стихами на эстраде, вызовет аплодисменты, и далее
всю свою жизнь подбирает слова применительно к
собственному голосу. Незавидная участь» (Чуковская Л. К.
Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. – С. 496-498).

См. также: «О современной поэзии мы с Анной Андреевной
не говорили. Только однажды я решила показать ей стихотворение
Б. Ахмадулиной “Мотороллер”, – меня сместило его начало:
“Завиден мне полет твоих колес, // О, мотороллер розового цвета”.
Анна Андреевна, не зная это стихотворение, прочла и сказала,
что его нужно сократить ровно вдвое; в целом же о творчестве
поэтессы выразилась так: “Это – очень добротное, вполне
удовлетворительное... кафе”» (Саакянц А. А. Спасибо Вам!
Воспоминания. Письма. Эссе. – М., 1998. – С. 294). Ср.:

Завиден мне полет твоих колес,
о мотороллер розового цвета!
Слежу за ним, не унимая слез,
что льют без повода в начале лета.
И девочке, припавшей к седоку
с ликующей и гибельной улыбкой,
кажусь я приликающей к листку,
согбенной и медлительной улиткой.

Прощай! Твой путь лежит поверх меня
и меркнет там, в зеленых отдаленьях.

Две радуги, два неба, два огня,
бесстыдница, горят в твоих коленях.

И тело твое светится сквозь плащ,
как стебель тонкий сквозь стекло и воду.
Вдруг из меня какой-то странный плач
выпархивает, пискнув, на свободу.

Так слабенький твой голосок поет,
и песенки мотив так прост и вечен.
Но, видишь ли, веселый твой полет
недвижностью моей уравновешен.

Затем твои качели высоки
и не опасно головокруженье,
что по другую сторону доски
я делаю обратное движенье.

Пока ко мне нисходит тишина,
твой шум летит в лужайках отдаленных.
Пока моя походка тяжела,
подъемлешь ты два крылышка зеленых.

Так проносись! – покуда я стою.
Так лепечи! – покуда я немею.
Всю легкость поднебесную твою
я искупаю тяжестью своею.

Впоследствии, на вопрос В. М. Василенко об Ахмадулиной, – «Она помолчала... Она любила всегда перед тем, как отвечать, помолчать. “Она, – говорит, – пишет стихи, но она не поэт”» (Анна Ахматова в записях Дувакина. – С. 323).

В разговоре с читателями из Харькова инженером В. А. Волошиным и его женой И. С. Гончаровой, посетившими Ахматову в Комарове 3 июля 1962 г., она «заметила, что Ахмадулина хорошо читает стихи и

пользуется успехом» (*Волошин В.* Анна Ахматова. Коллекция рукописных книг и архивных документов Харьковской государственной научной библиотеки им. В. Г. Короленко; благодарю И. Я. Лосиевского).

7 октября 1962 г. Ахматова рассказывала Л. К. Чуковской: «...тут на днях ее постигла неудача. Заехала за нею Белла Ахмадулина с благим намерением увезти ее из города куда-нибудь подышать. Ахмадулина села за руль, Анна Андреевна рядом, но через полкилометра машина намертво застряла. Белла под руку отвела Анну Андреевну домой.

– Бедняжка, она была в отчаянии, – говорит Анна Андреевна. – Пока вела меня домой, всю дорогу твердила: “Вы больше со мной никогда не поедете, никогда не поедете”. И правда, пожалуй, не поеду» (*Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. – С. 525). Со слов водительницы об этом эпизоде рассказал Василий Аксенов (*Аксенов В.* Прогулка в калашный ряд // *Грани.* – 1984. – № 133. – С. 174-175), со слов пассажирки – некоторые мемуаристки (*Алигер М.* В последний раз // *Воспоминания об Анне Ахматовой.* – М., 1991. – С. 365; *Жукова Л.* Эпипоги. Кн. 1. – Нью-Йорк, 1983. – С. 150). Ср. позднейшую запись Н. И. Ильиной: «...Липкин о давнем разговоре с А. А. Она гневалась по поводу автомобильной истории с Беллочкой (застряли посреди Садового кольца). Липкин: “Это с каждым могло случиться”. Ахматова: “С Наташей Ильиной это не могло случиться никогда!”» (*Ильина Н.* Из последней папки: Записи разных лет (1957-1993) // *Октябрь.* – 2000. – № 6. – С. 130).

См. запись югославского писателя-диссидента о разговоре 1964 г.: «В комфортной, со вкусом обставленной вилле, переполненной картинами и скульптурами молодых современных русских художников и скульпторов, чьи произведения еще нет возможности где бы то ни было открыто выставлять, нас приняла интересная и избалованная молодая дама с татарскими чертами лица, в брюках, спортивной майке и с папирсой во рту. Она производит совершенно не советское впечатление,

благодаря чему ее фотографии чаще всего появляются на обложках европейских и американских журналов.

Рассказывают, что в Ахмадулину влюблена половина всех московских студентов.

Хозяйка предложила нам американские сигареты (в Москве это особый “шик”) и в непринужденной беседе в течение одного часа рассказала о себе столько, что, мне кажется, я сейчас мог бы написать полную биографию поэтессы.

Но я этого делать не стану. Это уж кто-нибудь другой сделает, а я отмечу только несколько мелочей, которые мне “зацепились за ухо”. Как и остальные молодые поэты, Ахмадулина тоже считает своими учителями Пастернака, Мандельштама и Цветаеву. Несмотря на то, что Андрей Вознесенский, ее близкий друг, несколько раз предлагал ей посетить Пастернака, которым она всегда восхищалась, поэтесса не согласилась.

– Чтобы не разочароваться, – объяснила она.

С Ахматовой она также избегала встречи, но встретилась случайно и даже однажды повезла ее в машине на прогулку. Машина посреди дороги испортилась, и Ахматова вернулась домой на такси. И вообще – ох, эта машина! Недавно у Беллы за нарушение правил движения отобрали водительские права, сроком на один год. Муж ругался. А позже и у него отобрали права. Сейчас ездят в Москву автобусом.

<...> Позже Белла нам прочла (причем прекрасно!) отрывки из своего новейшего и поэтому наиболее любимого произведения “Поэма о дожде”. Очевидно, русская поэзия движется в направлении модернизма Хлебникова, Белого, раннего Маяковского, Пастернака. В поэме дождь входит в дом, играет с детьми и вообще ведет себя как живое существо. Тут вообще нет ни следа “соцреализма”. Ахмадулина без сомнения – необыкновенно одаренная и сильная поэтическая личность. Несколько лет тому назад я прочел один сборник ее стихов и был глубоко разочарован. Сегодня я вынужден переменить свое мнение. “Поэма о дожде” и “Поэма о Пастернаке” (напечатана

в журнале “Литературная Грузия”) свидетельствуют о большом и глубоком таланте, который в прочитанном мною сборнике был парализован официальной тематикой. Между тем Ахмадулина, как и Булат Окуджава, все чаще пишет прозу. Ахмадулина хотела бы писать как Пруст, которого она любит и читает в русском переводе (первое и единственное издание 1929 года “В поисках потерянного времени”, в четырех книгах с предисловием Луначарского, – библиографическая редкость, которую невозможно достать). “Как Пруст” пишет она сейчас новеллу “Пушкинские места”, но признает, что такой вид прозы принимается еще с неохотой. <...> О Джойсе она слыхала, о Вирджинии Вульф – нет» (*Михайлов М.* Лето московское 1964. Мертвый дом Достоевского и Солженицына. – [Б. м.], 1967. – С. 29).

Об истории неудачной поездки Ахмадулина рассказывала на вечере памяти Ахматовой в ВТО в 1972 г. (цитируем выборочно по направленной стенограмме): «Однажды утром Н. О. <sic!> Ильина говорит мне: почему бы Вам не увидеть Ахматову. Она приехала сейчас в Москву. Мне это показалось и диким и ужасным». Спустя какое-то время Ахмадулина отвозила двух итальянских гостей к гостинице «Пекин». «Когда мы остановились возле гостиницы, вдруг прямо перед нами тормозит машина Ильиной. И я поняла, что та, которая сидит рядом – Анна Андреевна Ахматова. Я на подкосившихся ногах делаю вид, что ничего не происходит. Подхожу к машине, стараюсь не смотреть. Сквозь судьбу, сквозь изменившийся рисунок профиля просвечивает то, что останется навеки ахматовским рисунком лица, голосом. Сквозь это просвечивает тонкость. Подхожу. Ильина говорит: позвольте Вас представить Анне Андреевне. Потом я разозлилась на итальянцев, как будто они были в чем-то виноваты.

Я думала, что в моей фамилии есть что-то такое, что должно оскорбить Анну Андреевну.

Так вот, познакомилась я с Анной Андреевной. Она спрашивает, кто такие чужестранцы? Отвечаю: один журналист,

второй – писатель. Она говорит: ах, этот мерзавец. Она это сказала с такой живостью, с такой женской прелестью. Потом мы доехали до Ордынки.

Я решила – один раз судьба меня подсторожила, больше этого не будет.

Опять мне звонит Н. О. Ильина. Ну что, вы упорствуете в вашем нежелании видеть Ахматову? А она хотела поехать за город.

Я обреченно говорю: Вы считаете, что мне надо позвонить? Ильина спрашивает: почему Вы так робеете?

Я позвонила Анне Андреевне:

– Вы сказали, что хотите поехать за город. Вы действительно хотите? Я готова.

– О да! Благодарю Вас, приезжайте.

Я понимаю, что это закончится очень плохо. Приезжаю в этот дом, обреченно поднимаюсь по лестнице. Звоню. Прелестная немолодая дама открывает мне дверь и говорит:

– Приехали. А Вы умеете водить машину?

Отвечаю, что умею.

В ответ слышу:

– Анна Андреевна не любит дорожных происшествий» (РГАЛИ. Ф. 1822. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 11-12). Случившееся тут же происшествие описано в цитированном очерке «Всех обожаний бедствие огромно...» (*Ахмадулина Б.* Сочинения. Т. 2. – М., 1997. – С. 559-564). В очерке Ахмадулина вспоминает, что в ответ на ее самоуничижительную божбу Ахматова вдруг спросила: «Верите в Бога?» Вероятно, этот вопрос мог иметь короткую историко-литературную предысторию – *poïnte* стихотворения Ахмадулиной «Бог» (Знамя. – 1961. – № 8. – С. 92):

За то, что девочка Настасья
добро чужое стерегла,
босая бегала в ненастье
за водкою для старика, –

ей полагался бог красивый
в чертоге, солнцем залитом,
щеголеватый, справедливый,
в старинном платье золотом.

Но посреди хмельной икоты,
среди убожества всего
две почерневшие иконы
не походили на него. <...>

А дождик солнышком сменялся,
и не случилось ничего,
и бог над девочкой смеялся,
и вовсе не было его, –

и его резонанс в критике: «...содержащееся в последней строчке стихотворения “открытие”, что бога все-таки нет» (*Крячко Л.* Наблюдатель или участник? (Заметки читателя) // Октябрь. – 1962. – № 1. – С. 214). В связи с воспоминаниями Ахмадулиной ср. версию Н. А. Роскиной: Ахматова «рассказывала мне, что Ахмадулина была у нее три раза, желая почитать ей свои стихи, но все неудачно: каждый раз у Анны Андреевны начинался приступ стенокардии» (*Роскина Н.* «Как будто прощаюсь снова...» // Воспоминания об Анне Ахматовой. – С. 537).

См. также: Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова. – СПб., 2001. – С. 135-136; Тименчик Р. Анна Ахматова в 1960-е годы. – М.; Toronto, 2005. – С. 538.

Цирель-Спринцсон Соломон Давидович (1900-1988) – инженер-геолог.

Номера телефонов (С. 225, 331). В списке «Кому дать книгу» 1961 г. (С. 121, 122). «Кто у меня был в больнице (окт<ябрь 1961> – янв<арь 1962>)» (С. 187). В списке адресатов дарения «Реквиема» (С. 314, 333), «Поэмы без героя» – с перепечаткой и возвращением трех экземпляров (С. 315, 316) – см. о нем в записке от 12 мая 1963: «...я жду Соломона с поэмой» (Звезда.

– 1996. – № 6. – С. 152), отмечены его визиты 2 мая 1963 г. (С. 319), 2 января 1965 г. (С. 503), в июле 1965 г. (С. 632). В списке «Кому 7 стихотворений» [«Полночные стихи»] сентября 1963 г. (С. 543); «Кому дать книгу <19>65 <г.>» (С. 573); «14 сент<ября> 1965. Будка. Кому дать книгу “Бег времени”» (С. 633). Предполагалось подарить ему книгу «Голоса поэтов» (С. 681).

Ему было продиктовано 30 сентября 1963 г. стихотворение «Что нам разлука? – Лихая забава...», подарена машинопись двух стихотворений из цикла «Полночные стихи»; на сборнике 1961 г.: «Соломону Давидовичу Цирель-Спринцсону в его день привет от Ахматовой 15 дек<абря> 1961 Ленинград»; фрагмент фотографии с О. А. Глебовой-Судейкиной: «Соломону Давидовичу Цирель-Спринцсону какая я была 18 авг<уста> 1962 Ахматова» – на обороте: «13 апр<еля> 1963 (1924 – Фонтанка 2)»; на фотографии работы П. Н. Лукницкого 1927 г.: «Соломону Давидовичу Цирель-Спринцсону на память Ахматова» (Анна Ахматова. 1889-1966. Материалы юбилейной выставки. – СПб., 2009. С.21); фотография с портрета работы Ю. П. Анненкова (Толмачев М. В. Бутылка в море. Страницы литературы и искусства. – М., 2002. – С. 14). См. его письма и телеграммы к Ахматовой (ОР РНБ. Ф. 1073. № 1041).

В письме от 25 июня 1961 г. Е. М. Тагер просила Ахматову подарить ему книгу 1961 г., напоминая о нем – «приходил к Вам в Комарово и громил Шкловского» (ОР РНБ, Ф. 1073. № 1015). Соломон (как его называла Ахматова) «громящий» предстает в присланном им ей письме о «подлости», как он это называл:

29 сентября 1964 г.

Ленинград

Соломон Давидович Цирель-Спринцсон
Ленинград, В-106, ул. Шевченко 9, кв. 63

Редакция журнала «Москва»
Многоуважаемый редактор!

Журнал «Москва» напечатал немало замечательных вещей, и каждый следующий номер журнала мы всегда ожидаем с большим интересом. Популярность Вашего

журнала и уважение к нему читателей совершенно заслуженно.

И вот, вышел № 8 «Москвы» (1964 г.).

Всех порадовало, что журнал напечатал восемь неопубликованных стихотворений замечательнейшего поэта О. Мандельштама, самое имя которого столь долго замалчивалось.

Спасибо Вам за это.

И, вдруг, рядом с О. Мандельштамом оказался Н. Чуковский со своими «Встречами».

Не будет преувеличением, если я скажу, что сейчас в Ленинграде – надо думать – и в Москве, – пожалуй, нет ни одного интеллигентного дома, где бы не говорилось с величайшим возмущением по поводу глупых, ничтожных и оскорбительных для памяти преступно убитого поэта и оскорбительной для всех мыслящих людей «воспоминаний» Н. Чуковского.

Как могла редакция серьезного и уважаемого журнала напечатать на своих страницах это беспардонное вранье Н. Чуковского, который, не чувствуя ни стыда, ни долга, говорит о том страшном кровавом периоде, о жертве его – поэте Осипе Эмилиевиче Мандельштаме с легкостью и развязностью такого светского говоруна.

Откройте, пожалуйста, журнал и прочтите еще раз.

«В наступившие вскоре недобрые времена (разрядка моя. Ц-С) его выслали в Воронеж».

Времена, когда миллионы безвинных людей подвергались неслыханным репрессиям, скажем прямо – истязаниям и уничтожению, когда лилась кровь, Н. Чуковский называет просто недобрыми временами. Какая стыдливость, какая стыдливая сдержанность! Другого определения для этого периода у Н. Чуковского не нашлось? Может быть и «деятели» того периода, эти ежовские кровавые псы по Н. Чуковскому тоже были лишь недобрые дяди, такие дяди бяки?

Далее:

«Он, постоянно кочевавший из города в город, мог бы жить и в Воронеже».

Мандельштама хватают, разлучают с женой, с дорогим и столь необходимым ему другом, отрывают от всего круга друзей и близких, ссылают по этапу в Воронеж под надзор Ежовского НКВД, с обязательной регулярной явкой на отметку в НКВД, а Н. Чуковскому представляется, что Мандельштаму все равно где было жить.

Самому-то Н. Чуковскому, конечно, было не все равно где жить и он, можно думать, очень даже боялся в то время, чтобы ему не пришлось распрощаться с Ленинградом, где он тогда жил, а вот Мандельштам «мог бы жить и в Воронеже». Чудесно!

Правда, мимоходом Н. Чуковский далее замечает:

«...беда заключалась в том, что там (в Воронеже) у него не было никаких средств к существованию», и он испытывал голод и тоску.

Одна эта беда уже сама по себе была более чем достаточной бедой, но Н. Чуковский говорит о ней весьма легко, а других бед он больше и не увидел!

И далее:

«Пользуясь слабостью надзора, гонимый голодом и тоской, (разрядка моя. Ц-С) он несколько раз сбежал из Воронежа в Москву...».

Это в те-то Ежовские времена был слабый надзор?!

Хочется спросить Н. Чуковского, в какой стране он жил в то время и чьей информацией он пользуется, говоря о якобы слабом надзоре Ежовского НКВД? И второе: Не имеет ли Н. Чуковский тайную мысль как-то реабилитировать период культа личности?

Оказывается, что все, что не раз писалось и говорилось о том периоде произвола и террора, Н. Чуковскому представляется несправедливым, наоборот, надзор НКВД был слабый, может быть даже излишне мягкий, либеральный? Н. Чуковский недоволен что ли этим, бывшим по его мнению, слабым надзором?

Хорош и конец этих «Встреч».

«Через неделю Стенич был арестован, потом был арестован и Мандельштам». И далее, с эпическим спокойствием: «Оба они погибли».

Хочется сказать Н. Чуковскому по поводу его «воспоминаний» несколько крепких русских слов, но в письме их употреблять не принято и я удержусь от этого. Однако прошу Вас считать эти слова как бы сказанными.

Я ничего не сказал о «Встречах с Мандельштамом» в целом, но то, что мы прочитали в них о Мандельштаме, остальное уже не имеет никакого значения.

Собственно, в этих «Встречах с Мандельштамом» меньше всего говорится о Мандельштаме (а лучше бы и вовсе ничего не говорилось, чем то, что наговорено Н. Чуковским), а в основном Н. Чуковский скучно и нудно что-то рассказывает о себе. Кому это может быть интересно?

Но вот совсем уж неожиданно:

Во «Встречах с Мандельштамом» целых два столбца заняты пересказыванием сплетен о митрополите Александре Введенском и всяких прочих, которые ходили в двадцатых годах между самыми безнадежными обывателями. И эти сплетни выдаются Н. Чуковским за исторические факты. Что за чушь, например, будто бы митрополит Александр Введенский повесил в Захарьевской церкви среди икон портрет А. Блока. Бог ты мой! И при чем тут церковные дела, при чем тут «настроенный белогвардейски» (разрядка моя. Ц-С) патриарх Тихон?! Вот уж подлинно – пришей кобыле хвост.

Жаль, очень жаль, многоуважаемый редактор, что Вы позволили испачкать Ваш журнал этакой мерзостью.

С искренним уважением

Постоянный читатель Ваш

P. S. А как Вам нравятся эти строчки: «Выслали без всякой вины, а просто так, потому, что он был как «беззаконная комета среди расчисленных светил». Беззаконная комета и

расчисленные светила – какая жалкая фронда и непристойнейшее кокетство!

Ц-С

(ОР РНБ. Ф. 1073. № 1041). В бумагах Н. Я. Мандельштам сохранилась копия ответа из журнала:

12 октября 1964 г.

Уважаемый товарищ ЦИРЕЛЬ-СПРИНЦСОН!

Нас огорчило и удивило Ваше письмо. Называть главу из воспоминаний Н. Чуковского «беспардонным враньем» у Вас не было никаких оснований.

Со всем, что в этой главе относилось непосредственно к О. Э. Мандельштаму, мы познакомили вдову поэта Н. Я. Хазину-Мандельштам. Она подтвердила всю фактическую сторону написанного и выразила благодарность автору воспоминаний за добрую память и тонкое понимание стихов поэта.

Что касается всего остального, о чем пишет в своих воспоминаниях Н. Чуковский, то, как и всякие мемуары, они могут быть более или менее интересны разным читателям. Такого рода материалы не претендуют на всеяность <sic!> и всегда субъективны.

Непонятно почему достоверные факты о митрополите Введенском (подтвержденные и другими свидетелями-очевидцами) Вы голословно обзываете «сплетнями».

Вообще весь тон Вашего письма вызывает удивление. Нехорошо так грубо, несправедливо писать о работе уважаемого писателя, даже если эта работа Вам чем-то не понравилась.

Редактор отдела поэзии <Е. С. Ласкина> (РГАЛИ. Ф. 1893. Оп. 3. Ед. хр. 286. Л. 6).

Н. К. Чуковский выступал на тему реабилитации имени Мандельштама при обсуждении дела Ю. Г. Оксмана:

«Н. Рыленков. <...> Можно ли считать обвинением в хранении антисоветской литературы то, что у него были книги Гумилева или Мандельштама?

(Г. М. Марков: Разве об этой литературе говорится?)

Речь идет о том, что создан нездоровый интерес вокруг некоторых имен нашей литературы, выведенных за пределы советской литературы неправомерно и не закономерно. Не будь этого, никакого нездорового интереса не было бы.

В журнале «Москва» напечатаны воспоминания о Мандельштаме Н. К. Чуковского. Должен был выйти сборник Мандельштама – он не вышел... Это частный случай, единичный случай. Но мы должны убить нездоровый интерес к некоторым именам советской русской литературы, который нам подбрасывают с запада, тем, что мы сами их будем издавать со своими комментариями. И этим мы фактически отведем то, что они делают. <...>

В. Перцов: <...> Действительно обидно, что мы не издаем какие-то книги, и нужно издавать и развязаться, чтоб эти сволочи не привязывали к Гумилеву.

(*В. М. Кожевников.* Издадут полное).

(*И. И. Анисимов.* Все равно будут привязываться). <...>

Н. К. Чуковский: <...> Я согласен с тем, что говорили т. Рыленков и Перцов, я согласен, что мы слишком много отдаем врагам без всякой нужды. Я знал Мандельштама и уверен, что он не был антисоветским человеком, хотя и не был 100%-но советским человеком. Но тут не дело в том, что хочет [Г. П.] Струве от него и что он о нем пишет. Но дело совсем не в этом. Мы будем эти книги издавать, а Струве будет к нам относиться совершенно так же. Поэтому думать, что если мы это будем издавать, то к нам эти белогвардейцы будут относиться лучше, это совершеннейшее заблуждение. <...>

А. Б. Чаковский: <...> Издавать надо, но если издадите Мандельштама, потом будет статья, что издали фальсифицированно. С этим трудно бороться» (Протоколы и стенограмма объединенного заседания секретариата правления Союза Писателей СССР, Союза Писателей РСФСР, Московского отделения Союза Писателей РСФСР и дирекции ИМЛИ о членстве в Союзе советских писателей д. ф. н.

Оксмана от 7 октября 1964 г. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 30. Ед. хр. 1052. Л. 40-42, 47, 48-50, 72).

С. Д. Цирель-Спрингсон трижды находился в заключении (Репрессированные геологи. – М.; СПб., 1999. – С. 138).

Его мемуарный очерк о похоронах Ахматовой был обнародован в самиздатском альманахе С. Д. Умникова; см.: *Копылов Л. Ю., Позднякова Т. С.* Послесловие: Мартовские дни 1966 года. – СПб., 2006. – С. 20-22, 24.

Якубович Дмитрий Петрович (1897-1940) – поэт, пушкиновед. Упомянуто его стихотворение в альбоме Ахматовой (С. 707):

В день Веры, Надежды и Любви,
Смущенный и солнцем залитый,
Сидел как во сне vis-a-vis
С поэтессою знаменитой.

Блуждая по странам золотым,
По сказочным генералифам,
Зашла она чудом к книгам моим,
Ведомая сказкой-мифом.

Я с ней разговаривал наобум –
Глаза ее были строги –
Об Ибрагиме-ибн-Абу –
Египетском астрологе.
Она не узнает, –
Ну что ж, ну и пусть! –
Что скрыт в ученом художник,
Который с утра твердил наизусть
Душистый ее «Подорожник».

Ибрагим ибн Абу Аюб (Ibrahim Ebn Abu Ayub) – персонаж «Легенды об арабском звездочете» Вашингтона Ирвинга, которую Ахматова анализировала в статье «Последняя сказка Пушкина» как источник «Сказки о золотом петушке»: «На ста-

рого мавританского короля Абен-Габуза нападают враги. Арабский звездочет Ибрагим, ставший советником короля, рассказывает ему о талисмানে, предупреждающем о нападении врагов (петух и баран из меди), и сооружает другой талисман с тем же назначением (медного всадника)». Там же высказано предположение о заимствовании персонажа из «Истории покорения Гренады»: «Звездочет – безымянный араб-волшебник, принимавший участие в защите Малаги».

Другое стихотворение Якубовича было включено Ахматовой в папку с материалами сборника «В ста зеркала»:

В ее устах не удивят,
Презрительных неуловимо,
Слова изысканных цитат
Из Данте и поэтов Рима.
Пройдя сквозь огненные дни,
Напоминание она нам
О том, что позади, взгляни,
Залитый лавой Геркуланум.
Не согнутая и в беде
Она ведет, как Беатриче,
И царскосельских лебедей
Стихом, как флейта, звонким кличет.

(См.: *Тименчик Р. Д.* Ахматова и Пушкинский Дом // Пушкинский Дом. Статьи. Документы. Библиография. – Л., 1982. – С. 114-115; *Мейлах М. Б.* Альбом Ахматовой 1910 – начала 1930-х годов // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1991. – М., 1997. – С. 48).

Ему принадлежит неподписанная рецензия на «Белую стаю»: «Новый сборник Анны Ахматовой “Белая стая” несомненный шаг вперед в творчестве талантливой поэтессы. В “Четках”, с которыми выступила Ахматова, она еще вся не сложившаяся, начинающая, ищущая. “Белая стая” гораздо зрелей и определенной. Но оба сборника внутренне едины и, говоря об одном из них, нельзя не говорить о другом. Если “Белая стая”

есть дальнейший, более уверенный шаг, то тем ясней выступают в нем основные недостатки и достоинства творчества Ахматовой, только эскизно наметившегося в первом сборнике. “Четки” – книга переживаний женщины, повесть неразделенной любви и влюблений. Автор, как бы боясь сбиться со счета в своих поклонах и молитвах божеству Любви, тщательно и усердно перебирает эти четки. Не любовь нежная и действенная, не любовь яркая и могучая, полнозвучная и торжествующая воспета здесь Ахматовой, но любовь слишком современная – раздвоенная, с вечным анализом, копанием в себе и неумолчными сомнениями. Ахматова в “Четках” не знает любви-счастья, органически не приемлет любви светлой и здоровой, благоухающей и целящей – ее любовь это “камень надгробный”, это муки, тревоги, терзания своей и чужой души, которая “верно и тайно ведет от радости и от покоя”. Надломленность и изошренность сплетаются в этом определении. Это не экзотическая страстность М. Лохвицкой, это какая-то русалочья, больная любовь под налетом города и культуры. В “Четках” Ахматовой владеет земное, может быть, даже слишком полно владеет: истерическая надорванность (“десять лет замираний и криков”!), манерность, слишком обостренное жизненное восприятие, чувственная окраска – все это, в значительной части “Четок”, создавало даже атмосферу пошлости, не убеждая, впрочем, никого в личной “порочности” поэтессы, чего ей, по-видимому хотелось.

Литературное течение, к которому примыкает Ахматова, соответствовало как нельзя лучше такому мировосприятию. В теории “акмеизма” было зерно истины, но только в теории; противопоставляя себя символизму, он стремился быть жизненным, заменяя абстракции реальностями, символы – вещами в их непосредственной осязаемости. Вещи, предметы воспринимаются акмеистами как нечто живое и всегда значительное. Расплывчатость заменяется конкретным. Параллельно с этим для акмеистов характерно учение о

“точности” и “первоначальной цельности” слова, о “бережности” к нему.

Stredo учения в “Белой Стае” Ахматова выражает так:

Нам свежесть слов и чувства простоту

Терять не то ль, что живописцу зренью?

Теория, конечно, не нова: еще Пушкин завещал хранить “драгоценную свежесть, простоту и, так сказать чистосердечность выражений”. Оставалось осуществлять великий завет на практике. Надо однако сказать, что ценного акмеистами было создано в области лирики не очень много, а у менее талантливых из них высокая теория нередко выливалась исключительно в заботу о форме, технике, в ущерб содержанию, художественной концепции.

Не избавилась от этого окончательно и Ахматова в “Белой Стае”. Если способность особенно остро чувствовать предметы и слова, если такое умение конкретизировать создает нередко известную интимность, напоминает что-то знакомое, то у Ахматовой эта способность по-прежнему утрирована до возведения в художественный метод. Локализация, детализирование (чаще всего при помощи числительных) утомляет: “так же влево пламя клонит стеариновая свечка”, “21-ое, ночь понедельник”, “дождик с Пасхи полей не кропил”, “3-ий час меня ты ждешь”, “2 большие стрекозы”, “6 броненосцев и 6 канонерских лодок”, “7 дней звучал” медный смех, “4 недели горел торф”, “в 6-ом часу утра, когда я спать ложилась”, “то 5-ое время года” (вместо – Май) и т. д.

Иногда это доходит до курьезов:

Заточенье стало родиной второю,

А о первой я не смею вспоминать <sic!>

Я не предчувствую встречу второю <sic!>

Ты был испуган нашей первой встречей

А я уже молилась о второй.

Вся эта хронологическая путаница, характерная для “Четок”, к сожалению, осталась внешним недостатком “Белой Стаи”. Его нельзя не отметить. По существу же в “Белой Стае”,

сборнике более продуманном, внимательней внутренне-взвешенном, поэтесса идет дальше, обнаруживая жизненность своего дарования. От земного и преходящего она устремляется к вечному. Болезненная отзывчивость сменяется классической строгостью; импрессионистический субъективизм уступает не без борьбы место объективности подлинного художника. Эти два борющиеся начала – содержание “Стаи”. С одной стороны отрешение от прошлого:

Ушла к другим бессонница-сиделка,
Я не томлюсь над серою золой.

“так прошлое над сердцем власть теряет”, “по-новому спокойно и сурово живу”; с другой стороны еще не всегда чувствуется уменьше “мудро, просто жить”; взамен этой стихийной мудрости, по признанию самой поэтессы, есть только “опытность, пресное, не утоляющее питье”.

В “Четках” классические образы и формы были случайны – теперь поэтесса вышла на путь, который мы бы назвали пушкинским. Законченности формы соответствует содержание гармонически-спокойное: чаще звучат белые стихи, величавее и проще становятся ямбы. Уста поэтессы уже “не целуют, а пророчат”; торжественно произносит она: “я ведаю”, “дух почиет”, “солея молений”, “небесный крин”, “хранилище молитвы и труда” – это не прежняя Ахматова. Есть что-то от спокойствия летописца в стихах:

Под крышей промерзшей пустого жилья
Я мертвенных дней не считаю,
Читаю посланья Апостолов я,
Слова псалмопевца читаю.

Воскрешается и самый мир пушкинских образов: “ослепительно-стройные, нарядно-обнаженные” царскосельские статуи, “Бахчисарайские водометы”, “орлы Екатерины”, “Петров город”, и “милый сон под Рождество”, и “голос Музы еле слышный”. И ритмы и образы кажутся воспоминаниями из Пушкина:

А город помнит о судьбе своей:
Здесь Марфа правила и правил Аракчеев.

Или вот, шестистишие и внутренне и внешне, так напоминающее послания и элегии пушкинской плеяды:

Да, я любила их, те сборища ночные, –
На маленьком столе стаканы ледяные,
Над черным кофеом пахучий, тонкий пар,
Камина красного тяжелый, зимний жар,
Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.

Мотивы примиренности, легкости, душевного очищения, осенней грусти – все стремится возратить нас к Пушкину. Это его настроение в послании к Чаадаеву:

Для сердца новую вкушаю тишину...
...Познал я тихий труд и жажду размышлений...
Богини-музы вновь явились мне...

Не характерно ли, что Ахматова, отказываясь от тютчевского “молчи, скрывайся и тай”, решительными стихами: “но не пытайся для себя хранить тебе дарованное небесами”, целиком и, можно сказать, почти дословно принимает понятие именно пушкинского поэта:

Иди один... и исцеляй слепых,
Чтобы узнать в тяжелый час сомненья
Учеников злорадное глумленья
И безразличие <sic!> толпы...

Пушкинское устремление приятно и неожиданно у Ахматовой, но там где поэтесса вполне оригинальна, недостатки книги старые: ахматовские перепевы собственного, вульгарность, самовлюбление, злоупотребление словами и эпитетами (напр. “смуглый”; стр. 11, 20, 57, 101, 112, 135). Рядом с технически совершенными аллитерациями, ретардационными паузами, смелыми рифмами и т. п., как следствие излишней манерности – безвкусица (“О Венеции подумал и о Лондоне зараз”), неуклюжесть выражений (“в тобою созданном для глаз ее раю”), туманность образов (“и прежде небо отражавшим водам пестрят широкие плащи”). От новой Ахматовой можно было бы требовать большей строгости к себе, но в итоге,

несмотря на неистребимый балласт прошлого, “стихов моих белая стая” есть, конечно достижение, конечно, шаг вперед» (Русское богатство. 1918. № 1-2-3. С. 302-305; *Пушкин завещал...* – «Упомянув об исключительном употреблении французского языка в образованном кругу наших обществ, г. Лемонте столь же остроумно, как и справедливо, замечает, что русский язык чрез то должен был непременно сохранить драгоценную свежесть, простоту и, так сказать, чистосердечность выражений» («О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова»).

Якубович участвовал в обсуждении доклада Ахматовой «Последняя сказка Пушкина» в Пушкинском Доме – см. письмо Ц. С. Вольпе к Н. И. Харджиеву от 27 февраля 1933: «Якубович говорил, что Пушкин хотел все действие перенести в среднюю Россию, от этого-де “сорочинская шапка” (...не знал, что сорочинская не от гоголевских Сорочинцев, а от сарацин), и что у Пушкина в рукописи даже сказано не только “сорочинская шапка”, но “астраханская шапка”.

Анна Андреевна сказала: “Нет, астраханской шапки в рукописи нет!” Якубович: “Но я читал и помню!” “Зачем же спорить, – сказала Анна Андреевна, – вот фотография рукописи”...» (*Бабаев Э. Г. А. А. Ахматова в письмах к Н. И. Харджиеву (1930-1960-е гг.) // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. Вып. 2. – М., 1992. – С. 202*). Ср. записи Л. Я. Гинзбург 1933 года: «Якубович в своей речи сказал: До сих пор об источниках “Петушка” ничего не знали, но теперь, выражаясь словами присутствующего здесь поэта (аудитория тихо охнула)... это просто, это ясно, это всякому понятно»; «Д. П. Якубович при молодости лет – человек девятнадцатого века. В Пушкинском Доме сидят Анна Андреевна и Якубович, сличая два текста “Конька Горбунка”. Подходит Гуковский.

Г.: А, здравствуйте! Все изучаете арапа?

А. А. (поясняя Якубовичу): Сологуб говорил про Пушкина: “Этот арап, который бросался на русских женщин...”

Як.: Но ведь это совсем не верно...

Г.: Ну как сказать – не верно!

Як. (задетый): Вы вот любите вашего Хераскова...

Г.: Конечно. Он милый был человек. Он не кидался на русских женщин.

А. А. Но в конце концов разве это так плохо?..

А. А. добавляет: Тут Гуковский и Якубович оба проваливаются в люк» (*Гинзбург Л. Записи 20-30-х годов // Новый мир. – 1992. – № 6. – С. 177, 176*).

Он писал В. Д. Бонч-Бруевичу о докладе Ахматовой и публикации ее статьи в «Звезде», а 27 апреля 1933 сообщил ему: «Строки об Ахматовой из Вашего письма я немедленно же прочел ей по телефону, и она была обрадована Вашим приглашением в “Звенья”» (*Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889-1966. – М., 2008. – С. 274*).

См. дневник А. Л. Слонимского: «1934. 20 марта. Д. П. Якубович. Дневник Пушкина. 1833-35. 7? веч<ера>. Была Ахматова. Я выступал» (РГАЛИ. Ф. 228. Оп. 1. Ед. хр. 45. Л. 12). Ахматова также упомянула его в примечании к вышедшей в 1936 статье «“Адольф” Бенжамена Констана в творчестве Пушкина»: «На поиски имени Констана в черновиках “Евгения Онегина” навел меня Д. П. Якубович».

Ср. запись Л. К. Чуковской от 3 июня 1940: «Анна Андреевна рассказала мне, что была в Пушкинском Доме на панихиде по Якубовичу.

– Было хорошо, все говорили о нем очень сердечно. Особенно Томашевский. Якубович был бы так рад услышать эти слова, он всю жизнь обожал Томашевского прямо по-институтски. И вот – не слышал... Когда гроб несли вниз по лестнице, на площадке зазвонили часы – там старинные часы с прелестным мелодическим звоном. А он уже их не слышал. Под ногами всех, кто нес гроб, и провожающих на ступеньках валялись цветы – хризантемы, случайно рассыпанные. Я обошла их, не могла наступить – живые. Он их уже не видел» (Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. 1938-1941. – С. 132).

Ср. некролог Б. В. Томашевского: «Дмитрий Петрович окончил гимназию в 1915 г. и поступил на историко-филологический факультет Петроградского университета. К выбору факультета Дмитрия Петровича привела и домашняя литературная обстановка и рано определившаяся личная склонность к поэзии. В первый же год пребывания в университете он вступил в Пушкинский семинарий, работавший под руководством проф. С. А. Венгерова. Университетский Пушкинский семинарий, основанный в 1908 г., стал колыбелью нового русского пушкиноведения. <...> До последнего времени изучение жизни и творчества Пушкина было уделом “просвещенного дилетантизма”. Пушкинисты XIX в., за немногими исключениями, были в науке любителями; этот налет дилетантизма окрашивал и работы тех, кто получил специальную филологическую подготовку. Для старого пушкиноведения характерной чертой является злоупотребление биографизмом, почти исключительное внимание, уделявшееся фактам жизни Пушкина и ближайших его современников; сам Пушкин был предметом культа, а не изучения. На фоне старого архивно-библиографического собирательства молодой актив венгеровского семинария едва ли не впервые поставил на очередь вопрос об изучении творчества Пушкина в рамках русской истории литературы и методами филологической науки. Пушкиноведение стало входить в русло общей науки о литературе. Произошло это не столько благодаря научному руководству С. А. Венгерова, сколько под влиянием почти стихийного роста научно-литературных интересов университетской молодежи, заполнявшей ряды Пушкинского семинария. <...> Характерной чертой научной работы Д. П. Якубовича было то, что он, посвятив 25 лет жизни изучению Пушкина, овладев всеми специфическими “тайнами” работы над пушкинским материалом, не превратился в узкого “пушкиниста”. Пушкин никогда не был для него изолированной “специальностью”, мертвым предметом кропотливых изысканий. Пушкин был для него окном в мир. Через Пушкина

перед ним открывались широкие горизонты мировой литературы и мировой культуры. Во всех своих темах Д. П. Якубович широко освещал творческую мысль Пушкина фактами мировой литературы. В этом отношении характерна его работа над “Бедным рыцарем”. В ней вскрыта связь баллады Пушкина с литературой английской, старофранцузской, итальянской, с легендами средневековья и новыми их интерпретациями. Свои исследования Д. П. Якубович строил в широкой перспективе мировой литературы» (Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. – М.; Л., 1941. – Вып. 6. – С. 5, 13).

УДК 821.161

В. Ф. Державина

**Севастопольские родственники Ахматовой.
Новые документы.**

Судьбы севастьяпольских родных Анны Ахматовой... Мы знаем о её деде Антоне Андреевиче Горенко. В Крымскую войну он воевал на Николаевской батарее, защищая Севастополь. За храбрость и мужество Антон Андреевич был награждён орденом Святой Анны III степени с бантом и мечами. После войны служил в должности смотрителя севастьяпольского морского госпиталя. В 1887 году Горенко был уволен со службы «с мундиром и пенсией» полковником по Адмиралтейству. За заслуги перед Отечеством ему разрешили построить дом на улице Екатерининской, где бывала Анна Ахматова. Выйдя на пенсию, Антон Андреевич Горенко продолжал трудиться на благо города.

В Таврических епархиальных ведомостях за 1891 год напечатан отчёт Петро-Павловского братства на Северной



стороне, из которого мы узнаём, что полковник Антон Андреевич Горенко был его председателем при церковно-приходской школе. Забот у председателя было много: собрать деньги, приобрести шкаф для школьной библиотеки, учебники,

оштукатурить коридор, побелить здание, переделать печи в школе, заказать новые рамы, оплатить отопление и освещение.

28 июля 1891 года в церковно-приходской школе на Северной стороне состоялось годовое общее собрание членов Петро-Павловского братства, на котором было сообщено о смерти председателя совета Братства полковника Антона Андреевича Горенко, «на что собрание выразило искреннее свое соболезнование и почтило его память вставанием».

У Антона Андреевича Горенко было девять детей. 5 мальчиков:

А н д р е й ,
П ё т р ,
Л е о н и д ,
В л а д и м и р ,
М и х а и л и 4
д е в о ч к и :
М а р и я , А н н а ,
Н а д е ж д а и
Е в г е н и я .

Надежда
Антоновна
Горенко

О Т Ч Е Т Ъ

Петро-Павловскаго Братства, что на сѣверной сторонѣ г. Севастополя за 1891/92, братскій годъ.

Настоящій годъ былъ шестымъ отъ основанія на сѣверной сторонѣ г. Севастополя Петро-Павловскаго православнаго Братства, и Собраніе состоялъ изъ председателя полковника Антонія Андреевича Горенко, а за смертію его, Кандидата по немъ Теодора Дмитріевича Карцова, — товарищи председателя священника Юлія Явевскаго, члены: Алексѣя Николаевича Рѣвкова, Михаила Прокофьевича Минаева, казначей Корилія Созонова Богомаза, и Дѣлопроизводителя Василія Васильевича Манзюка.

Оставалось отъ прошлаго 1890 года къ сему 1891 году 109 р. 36 коп.

родилась в 1861 году. О ней пишет в воспоминаниях С.А. Никонов – один из руководителей севастопольской организации партии социалистов-революционеров. Характеризуя состав организации, он писал: «Теперь перейду к коренным севастопольцам, принимавшим участие в нашей организации. Кроме молодёжи из кружка Мельникова, у нас были ещё многочисленные помощники севастопольцев. Из них особенно выделялась молодая учительница начальной школы Надежда Антоновна Горенко из семьи севастопольских старожилов. Надежда Антоновна принадлежала к типу очень скромных, но в высшей степени полезных сотрудников, готовых исполнять всякое поручение. Кроме революционной деятельности, она давно уже принимала участие в местной культурной работе преимущественно по части просвещения (библиотека, воскресная школа и т.д.) и вела в индивидуальном порядке революционную пропаганду среди рабочих».



Совсем недавно нашёлся любопытный документ в Вестниках Таврической епархии за 1898 год, из которого мы узнаём, что Надежда Антоновна Горенко служила учительницей в школе грамоты в приходе Петро-Павловских церквей.

Л. Л. Никифорова

Анна Ахматова в истории одной крымской семьи

С городом Николаевом связано немало эпизодов жизни рода Горенко. Дед А. Ахматовой, Антон Горенко, как свидетельствуют новые данные севастопольских исследователей, начинал военную службу юнгой в Николаеве, а позже, как участник обороны Севастополя, подпоручик Антон Горенко, ещё до завершения военной кампании в Крыму, в июне 1855 года, был командирован из Севастополя в Николаев конвоиром сухопутного транспорта с ранеными. Предполагают, что он прожил там с семьёй до 1861 года, до возвращения в Севастополь [6, с. 155]. Как теперь известно, в этом городе проживали родственники подпоручика Горенко. Видимо, младший сын Антона Андреевича и его жены Ирины Ивановны – Владимир – родился здесь [6, с. 157]. А старший, Андрей, будущий отец А. А. Ахматовой, начавший военно-морскую карьеру в 10 лет кадетом Черноморской штурманской роты, в 24 года получил в Николаеве должность преподавателя юнкерских классов. По старой патриархальной традиции, как старший, он помог своему брату Петру: устроил его, «непригодного к военной службе», на педагогические курсы в Николаеве [3]. Первый брак отца А. А. Ахматовой – Андрея Антоновича Горенко – был заключён именно в этом городе.

«Сей город, расположенный на левом возвышенном берегу реки Ингул, по устройству и местоположению почитается в числе лучших Новороссийского края. В нём Соборная Адмиралтейская церковь во имя Св. Георгия Армянского обращает на себя внимание, с одной стороны, как памятник Великой Екатерине, а с другой – как место,

где находятся следующие редкости: два осьмиконечных креста – золотой, присланный князем Потёмкиным из Асс, и серебряный...», – свидетельствовал очевидец тех лет [4, с. 13].

22 сентября 1874 года в Адмиралтейском соборе города Николаева «мичман 1-го Черноморского флота генерал-адмирала экипажа Андрей Антонов Горенко, православный, сочетался первым браком с девицей Марией Григорьевой Васильевой, дочерью умершего капитана корпуса штурманов Григория Никитина Васильева». Таинство брака совершил протоиерей Андрей Евнитский. Среди поручителей «по женихе» архивный документ называет корпуса инженеров-механиков штабс-капитана Ивана Горенко* [2].

В феврале 2010 года автор этих строк познакомилась с Мариной Фёдоровной Павловской, жительницей Симферополя, с ее слов, – дальней родственницей А. А. Ахматовой.

При личной встрече Марина Фёдоровна предъявила копию выписи о рождении и крещении дочери капитана Ивана Андреева Горенко Валентины, что зафиксировано в метрической книге Николаевского Адмиралтейского собора за 1876 год под № 28. Таинство крещения, как видно из документа, совершил тот же протоиерей Андрей Евнитский. Копия выписи сделана в Санкт-Петербурге (возможно, оригинал затерялся?) 27 февраля 1882 года за подписью главного священника Армии и Флота протоиерея Петра П...вского (фамилия неразборчива), кроме того, подписана правителем канцелярии Павлом Бобровским и скреплена печатью главного священника Армии и Флота. 128 лет этот документ передавался из рук в руки, от одного поколения другому, бережно хранился, был свидетельством замечательной истории семьи, наконец, перешёл в руки Марины Фёдоровны Павловской. Сохранился также аттестат Валентины Горенко, выданный ей 8 июня 1895

* Предоставлено автору статьи преподавателем вуза и журналистом из Николаева Евгением Мирошниченко. Такое объединение усилий в архивных поисках нам кажется перспективным – Л.Н.

года Мариинской гимназией города Николаева. Есть и замечательный альбом, некоторые фотографии из которого представлены читателям.

Но кем является этот Горенко Марине Фёдоровне Павловской и как он «вписывается» в родословную Анны Андреевны Ахматовой? Собеседница, однако, сразу при встрече сказала, что она и все её родственники всегда знали, что находятся в родстве с большим русским поэтом – Анной Ахматовой.

Семейная легенда, которую поведала М. Ф. Павловская, состояла в том, что её предок Иван Горенко, умерший в 1911 году, – это двоюродный брат отца А. А. Ахматовой. Женился И. Горенко на Анне Яковлевне Ивановой, умершей в 34 года. Очевидно, во время венчания и эти молодые стояли перед аналоем всё в том же Адмиралтейском соборе Николаева. У супругов Горенко было четыре дочери (Валентина, Елена, Евгения, Анна) и два сына (Пётр и Александр). Таким образом,



Валентина Ивановна Горенко
(в замужестве Опперман)
(1876-1963)

старшая их дочь Валентина Ивановна (1876–1963гг.) – это прабабушка Марины Фёдоровны Павловской. Она вышла замуж за преподавателя математики той же гимназии, которую сама кончала, – Андрея Фёдоровича Оппермана.

При первой же встрече мы с Мариной Фёдоровной сумели вычертить схему её родословной. Итак, прабабушка... Её дочь – бабушка Марины Фёдоровны Валерия

Андреевна, в замужестве Пеганова (1903–1983 гг.). Мама моей собеседницы – Светлана Арнольдovна, 1936 года рождения, дочь Валерии Андреевны. Это она свяжет свою судьбу с Симферополем, став студенткой Крымского педагогического института.

Во время нашей первой встречи М. Ф. Павловская твёрдо сформулировала, что её Горенки родственных связей с отцом Ахматовой не поддерживали из-за ухода Андрея Антоновича из семьи. И со временем связи эти были вовсе утрачены. До войны, правда, были ещё какие-то открытки, поздравления, всё же знали, кто и где обитает. Война оборвала все оставшиеся контакты.

Конечно, обо всём услышанном и увиденном должен был первым узнать главный биограф А. А. Ахматовой, российский учёный В. А. Черных. Если сопоставить услышанное с выстроенной этим учёным родословной поэта, получается, что Иван Горенко – это внук Андрея Яковлевича Горенко и его жены Марьяны. С этим я и обратилась к известному ахматоведу. Вот его ответ от 18 мая 2010 года:

«Иван Андреевич Горенко (1838–1911гг.), по видимому, не двоюродный брат отца Ахматовой, а родной брат её деда Антона Андреевича (1818–1891). Возможно, что матери у них разные. Иначе трудно объяснить двадцатилетнюю разницу в возрасте.



Иван Андреевич Горенко
(1838- 1911)

Потомством И. А. Горенко серьёзно занимался его правнук Алексей Станиславович Наумов, внук его дочери Анны (1880–1945). Я переписывался с ним в 2008 году. У И. А. Горенко было шестеро детей. Интересно, к кому из них возводит свой род Ваша знакомая?».

Что в итоге получается? Сходится год смерти Ивана Горенко, количество детей. М. Ф. Павловская также указала, что у того было шестеро детей, а одну из дочерей тоже звали Анна Ивановна, в замужестве Андрианова. Та самая бабушка А. С. Наумова? До сих пор в Интернете можно найти его январское 2008 года письмо к пользователям этой сети с просьбой помочь «как минимум найти отчество прапрадеда старшего инженер-механика Ивана Горенко».

Сегодня известно, что Алексей Станиславович уже нашёл и отчество своего предка, и даже знает теперь о существовании своих крымских родственников. Связавшись с ним уже после нашей встречи, М. Ф. Павловская узнала, что он заместитель декана географического факультета МГУ, что о своём предке Иване Горенко он собрал много материала. Они обменялись, кроме того, фотографиями. Так недавно познакомились потомки родных сестёр – Валентины и Анны, дочерей Ивана Горенко. Двоюродных сестёр отца Ахматовой, его кузин, как тогда говорили.

То есть родство М. Ф. Павловской с Андреем Антоновичем Горенко, отцом Анны Ахматовой, как видим, оказывается ближе? По меньшей мере – иное.

Первая встреча с Мариной Фёдоровной Павловской запомнилась ещё и резкой её реакцией на слова о принадлежности её рода к дворянству, о, так сказать, «голубой крови». Собеседница жёстко ответила, что её род – это интеллигенты-труженики: профессиональные военные, преподаватели, учёные. В её роду родину никто не предавал, через все войны, революции и лишения прошли достойно, как истинные русские патриоты и глубоко нравственные люди. Такая непосредственная реакция

на, казалось бы, безобидное, а главное, объективное толкование социального статуса её рода говорит о многом. М. Ф. Павловская – из рода Ивана Горенко, породы ответственных, строгих к себе и к жизни людей. Такие, как офицер Иван Горенко, и поручительство своё перед церковным аналогом за жениха-племянника не могли иначе расценивать, как очень серьёзный и ответственный акт. А когда Андрей Антонович Горенко презрел таинство брака и оставил семью, поручитель простить этого не смог. Возможно, именно это как-то объясняет разрыв родственных связей двух ветвей Горенко?

До сих пор ни слова не сказано об Анне Андреевне Ахматовой, её месте в семейной легенде потомков Ивана Горенко. Неужели ничего не сохранилось в памяти самых старших, ныне живущих?

Нет, сохранилось, но очень немного. Вот такая история.

Мама Марины Фёдоровны, Светлана Пеганова, будучи старшекласницей, учила дома, в Николаеве, в присутствии своей бабушки Валентины Ивановны известное Постановление ЦК ВКП(б) 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград». Вслух проговаривала текст документа. В какой-то момент, на словах «Анна Ахматова», бабушка встрепенулась: «О какой это «Анне»? О нашей Аньке что ли?»

Так запомнилось советской школьнице знакомство с опальным поэтом – своей родственницей. Запомнилось грубоватой реакцией бабушки Валентины Ивановны Опперман на чужую её семье родню. В описанной сцене, по-видимому, выразилось стремление старшего в роду оградить, уберечь внучку, сформировать у девочки защитную реакцию на такую новость. Но хорошо известно, сколько боли доставила Ахматовой эта идеологическая акция руководства страны – обязательное изучение названного Постановления в школах СССР! Убийственная акция!

Вот свидетельство друга Анны Андреевны, известной актрисы Ф. Г. Раневской. «Когда же появилось “постановление”, я помчалась в Ленинград. Открыла дверь А. А. Я испугалась её

бледности, синих губ. Молчали мы обе. Хотела её напоить чаем, отказалась. В доме не было ничего съестного.<...> Потом стала выводить её на улицу, и только через много дней она вдруг сказала: “Скажите, зачем великой моей стране, изгнавшей Гитлера со всей его техникой, понадобилось пройти всеми танками по грудной клетке одной больной старухи?..”» [5, с. 421].

Чтобы всю страну, начиная с детей, школьников отторгнуть от признанного ПОЭТА?

Неуклонно, тупо и жестоко
И неодолимо, как гранит,
От Либавы до Владивостока
Грозная анафема гремит,

– так с болью писала Ахматова в 1959 году о длившейся уже 13 лет и не прекращавшейся травле [1, с. 247]. Постановление 1946 года отменили в её стране только в 1988 году.

Не могла знать В. И. Опперман, умершая в 1963 году, что через год в стране Данте Анне Андреевне вручат международную премию «Этна-Таормина», а годом позже в стране Шекспира ей присвоят степень почётного доктора Оксфордского университета. Но её потомкам это известно.

Автор искренне благодарит за оказанную помощь кандидата исторических наук, старшего научного сотрудника Института славяноведения Российской Академии наук, учёного секретаря Археографической комиссии В. А. Черных, а также кандидата филологических наук Евгения Мирошниченко.

Литература:

1. Ахматова Анна. Сочинения. В 2-х т. Т.1. – М.: Правда, 1990.
2. Государственный архив Николаевской области. Ф. 484, оп.1, д. 1333, запись №30, часть вторая метрической книги Адмиралтейского собора города Николаева о бракосочетавшихся за 1874 год.
3. Зленко Г. Перший учитель – дядько Анни Ахматової. «Кримська світлиця», № 23, 1995.
4. Мирошниченко Е. Литературный Николаев (Путеводитель. Вып. 1). Николаев: Изд. И. А. Гудым, 2008.

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

6. Шевченко С. М., Ляшук П. М.. Род Горенко в Севастополе. Новые данные к родословной Анны Ахматовой. // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 3. Симферополь: Крымский Архив, 2005. – С. 153–159.

УДК 821.161

В. Мешков, Л. Никифорова

Анна Ахматова и дом Пасхалиди

Широкому кругу поклонников творчества Ахматовой и исследователям ее биографии дом Пасхалиди в Евпатории стал известен сравнительно недавно. Это тем более удивительно, что Ахматова оставила сведения о своей жизни в Евпатории в 1905–1906 годах [1, с. 266] и указала на место проживания: «Евп<атория>. Дом Пасхалиди. 1905-06» и «Евпатория. (На въезде в город) последний дом. Пасхалиди» [7, с. 221; с. 662].

Однако только в 1999 (?) году евпаторийский краевед Вера Константиновна Катина (1951-2005) обнаружила архивные документы, позволившие ей определить местонахождение этого дома. Сообщения о своих поисках и находках она публиковала как в периодических изданиях, так и в Ахматовских научных сборниках [8, 9]. Усилиями культурной общественности Евпатории и особенно руководителя Клуба любителей поэзии, энтузиаста-краеведа Ады Харитоновны Эренграсс (1919 – 2004) удалось добиться установления памятной доски на доме

Пасхалиди. Часть улицы, которая до революции называлась Дачной, была переименована в проезд Ахматовой.

К сожалению, в кратких публикациях Катиной отсутствуют ссылки на архивные документы и цитаты из них. Возможно, это стало одной из причин появления среди краеведов-любителей и экскурсоводов Евпатории версии, что Ахматова проживала в другом доме Пасхалиди и в другом месте города.

Поэтому Евпаторийским культурно-просветительским обществом имени Анны Ахматовой были предприняты усилия по обнаружению в Государственном архиве АРК документов, позволяющих однозначно решить возникшую проблему. Поиски в архиве, проведенные зимой 2010/2011 года, позволили такие документы найти, и в настоящее время они подтверждают правильность сведений В. К. Катиной о месте расположения дома Пасхалиди.

Это в первую очередь рукописный документ на двух страницах под названием «Журнал» [4], текст которого мы приводим ниже в современной графике, а курсивом выделен печатный типографский текст протокола:

Ж У Р Н А Л

1898 года Июня 11 дня на основании 99 ст<атьи> Город<ского> Полож<ения> изд<ания> 1892 года в коллегиальном заседании Евпаторийской Городской Управы, на котором присутствовали:

<i>Председатель Городской Голова</i>	Граф Н.А. Мамуна
<i>Члены Управы:</i>	И. Х. Ламбров
	Г. К. Панас
<i>находился Секретарь</i>	Г. П. Софроньев

СЛУШАЛИ: постановление Евпаторийской Городской Думы от 23 Сентября 1897 года, которым удовлетворено ходатайство Севастопольского купца Анания Савельевича Пасхалиди о прирезке к его дворовому месту, находящемуся во 2-ой части

города Евпатории по Новой улице, в квартале 154, приобретенному им от Степана Иосифовича Млинарича по купчей крепости, утвержденной Старшим Нотариусом Симферопольского Окружного Суда 3 Июня 1898 г. и отмеченной в реестре крепостных дел часть 7 № 82 отд<ела> 1 № 1 и 2, участка городской земли, размерами по фасаду 8 саж<ен>, а площадью всего сто сорок шесть целых и сорок сотых квадрат<атных> саж<ен>, в границах с юга 8 саж<ен> Новая улица, с запада 17 саж<ен> городское пустопорожнее место, с севера 8,50/100 саж<ен> Дачная улица и с востока 19,60/100 саж<ен> дворовое место просителя Анания Пасхалиди при условии уплаты в пользу города по 8 рублей за 1 кв<адратную> саж<ень>. Городская управа, принимая во внимание 1-е, что изложенное постановление Думы утверждено Г<осподином> Таврическим Губернатором 14 октября 1897 года за № 4902 и 2-е, что следуемые за прирезку деньги в сумме одной тысячи ста семидесяти одного руб<ля> двадцати коп<еек> Ананием Пасхалиди внесены в городскую кассу и записаны по приходному журналу Управы за 1898 г. под № 926. Определила Выдать Севастопольскому купцу Ананию Савельевичу Пасхалиди копию настоящего журнала для совершения на его расходах крепостного акта.

Далее идут подписи городского головы, членов Управы и ее секретаря. После этого внизу на второй странице документа имеется запись: «Копию настоящего журнала за № 1541 получил» с подписью «Ананий Пасхалиди».

Из документа следует, что большая часть участка была приобретена купцом Пасхалиди у его прежнего владельца Млинарича, а меньшая «прирезка» – у города. «Прирезка» была предназначена для постройки служб или достройки уже существовавшего дома, что доказывается употреблением в документе термина «дворовое место» и его сравнительно

* Сажень – русская единица измерения длины, применялась до введения в СССР метрической системы мер. 1 С = 3 аршинам = 48 вершкам = 7 футам = 84 дюймам = 2,1336 м. (МСЭ, 1960, т.8, ст.129).

небольшая площадь. В противном случае использовались термины «дачный участок» (площадь в этом случае была гораздо значительнее) или «пустопорожнее место».

К документу был приложен план под названием «Выкопировка Высочайше утвержденного плана гор. Евпатории с указанием места, просимого к продаже А.С. Пасхалиди и А.М. Жолниренко». На нем обозначены именно тот участок и улицы, которые имела в виду В. Катина. Вместе с тем становится понятно, что место нахождения дома Пасхалиди было ею установлено косвенным путем, на основании вторичных документов. Поэтому в своей публикации она не могла указать даты продажи Млинаричем дома и участка купцу Пасхалиди, заключая, что это произошло «очевидно, в 1899 году, ибо в 1900 г. им, а не Млинаричем уплачен налог на дом в размере 24,83 рубля» [8, с.43]. Однако из приведенного выше документа следует, что уже к сентябрю 1897 года Пасхалиди владел бывшим «дворовым местом» Млинарича, а следовательно, и его домом. Вряд ли участок приобретался без дома или дом без участка. Сделка, как следует из этого же документа, была утверждена нотариально только в июне 1898 года.

Тем не менее, первичный документ по сделке между Пасхалиди и Млинаричем остается не найденным. Причина в том, что в архиве могли сохраниться далеко не все дела и документы Евпаторийской Городской Управы, часть дел могут реставрироваться, часть не выдаваться из-за ветхости.

Ныне найденный документ был, судя по всему, неизвестен В. Катиной. Сегодня он позволяет уточнить некоторые её сведения и выводы. Мы не будем касаться событий более далекого 1892 года, когда участок был впервые приобретен Млинаричем. Но далее Катина утверждает, что «он продает дом и оставшийся незастроенный участок земли в квартале 108 (его по ошибке именуют 154) А. Пасхалиди. Тот в свою очередь продает часть участка, «пустопорожнее место», в

1900 г. за 50 руб. неким А. М. Жолниренко и А. С. Нечипоренко. Затем этим «пустопорожним местом» владеет Е. Х. Жолниренко, но оно по-прежнему называется «местом бывшим Пасхалиди» в силу известности его владельца» [8, с. 45].

Анализ документов Управы показывает, что термин «пустопорожнее место» применялся к участкам, на которых не было строений и какой-либо хозяйственной деятельности. Из «Журнала» и «Выкопировки» следует, что Пасхалиди приобрел часть «пустопорожного места», «прирезку», то есть свободный участок земли, принадлежавший городу, и у города, а не у Млинарича. Далее на запад находилась остальная часть «городского пустопорожного места», которую «просил к продаже» у города и приобрёл Жолниренко.

Часть «прирезки», которую приобрел у города Пасхалиди, он в дальнейшем мог продать Жолниренко. Однако за 50 рублей, даже если продажа происходила по прежней цене 8 рублей за квадратную сажень, Жолниренко мог приобрести всего лишь около 6 кв. саж. Утверждение Катиной, что дворовое место Жолниренко якобы называлось «местом бывшим Пасхалиди», очевидно, неверно. Просто когда выбиралось место для постройки библиотеки на участке городской земли, примыкающем к участку Жолниренко, то в Думе и Управе, чтобы кратко обозначить место говорили: «рядом с местом бывшим Пасхалиди» и т.п. Именно «в силу известности его владельца» и его дома. Но участок Жолниренко называть «местом бывшим Пасхалиди» могли только по ошибке, т.к. в целом этот участок никогда Пасхалиди не принадлежал.

Неточно замечание В. Катиной о том, что квартал 108 *по ошибке* именуют кварталом 154, хотя сама автор в начале своей публикации утверждает, что дом Пасхалиди находился в квартале 154 [8, с. 43]. Как видно из приведенных выше документов, везде фигурирует номер 154, просто гораздо позже произошло изменение нумерации кварталов.

Заметим, что все эти частные уточнения не отменяют вывода о том, где находился дом Пасхалиди. Но, может быть, Пасхалиди имел в Евпатории еще дом, как приходилось слышать от сомневающихся, и Ахматова проживала в этом другом доме?

С учетом изложенного выше эта версия уже выглядит недостоверной. Найденные архивные сведения позволяют ее отвергнуть окончательно. В публикациях Катиной тоже рассматривается этот вопрос: «почему один и тот же дом сначала значился по ул. Новой (ул. Бартенева), а затем стал числиться по ул. Дачной (ул. Братьев Буслаевых)» (по документам 1908 года). По ее сведениям: «Приобретение иного дома по Дачной улице или продажа дома по Новой улице не подтвердились архивными документами» [8, с. 44].

Объяснения В. Катиной, приводимые в этой публикации, не являются исчерпывающими, т.к. возможно возражение, что такие документы она просто не смогла найти или они утрачены. Между тем имеющиеся архивные документы позволяют решить этот вопрос окончательно и однозначно. При этом достаточно ограничиться 1905-1906 годами, когда Ахматова находилась в Евпатории.

В одном из архивных дел Евпаторийской Городской Управы имеется «Список лиц и учреждений, имеющих право участвовать в выборах Гласных Евпаторийской Городской Думы ... на 4-летие с 1906 г. Составлен 27 сентября 1905 года» [5]. В этом списке под № 86 значится купец А. С. Пасхалиди с оценкой его недвижимого имущества в 1500 рублей. В чем состояло его имущество, в этом документе не указывается.

Однако имеется также другое архивное дело, связанное с уплатой налога на недвижимость [6]. В заседании оценочной комиссии 10 июля 1906 года в соответствующем списке указано под № 14, что недвижимое имущество Пасхалиди – дом по улице Новой оценен вновь в 1500 рублей. Сопоставление этих двух документов однозначно доказывает, что в «ахматовский период» все недвижимое имущество

Пасхалиди заключалось только в одном доме по улице Новой. Он действительно находился на въезде в город или, что одно и то же, на выезде из города на запад – на приведенном плане это соответствует переходу улицы Новой в Мойнакский проспект. Далее в то время располагались пустыри, редкие строения и дачные участки.

Так что А. Ахматова дала достаточно точные ориентиры для своего местожительства в Евпатории. Действительно, в то время даже в качестве почтового адреса достаточно было указать «Евпатория, дом Пасхалиди, для Анны Андреевны Горенко». К сожалению, письма на этот адрес, судя по всему, и сама Ахматова, и ее родные не сохранили (?).

Вопрос о том, почему дом Пасхалиди, как утверждает Катина, в 1908 году стал числиться по ул. Дачной, мы оставляем за рамками данного исследования, т.к. при Ахматовой он числился по ул. Новой (см. выше). Вероятно, это связано с дальнейшими достройками и перестройками дома, но эти процессы в настоящее время трудно проследить документально и к данной проблеме они отношения не имеют. Также неизвестно, в какой части дома проживала семья Горенко. Однако точно известно, что осенью 1906 года все Горенко уехали из Евпатории. Вопрос о том, где следовало установить памятную доску, на северном фасаде дома (как сегодня) или южном (ранее улица Новая) не представляется авторам статьи сугубо принципиальным.

Предстоит уточнить также утверждение В. Катиной, что Пасхалиди «согласно архивным документам, владел в Евпатории только двумя домами. Вернее, домом и небольшой дачей, оцененной в 1900 году в 150 рублей и располагавшейся на углу улиц Второй Продольной (ныне ул. Кирова) и четвертой линии (теперь ул. Московская). Дача не сохранилась» [8, с. 43]. Но, как мы видели, через пять лет за Пасхалиди дачи уже не числилось, а также после его смерти в качестве его наследства в 1908 году упоминается только дом, оцениваемый уже в 1800 рублей [8, с.44; 3].

Этот вопрос тоже представляет некоторый интерес. Дача могла быть либо продана, либо переписана на родственников, в частности на жену Пасхалиди. Случаи, когда муж владел домом, а жена дачей, или наоборот, неоднократно встречаются при изучении архивных документов. Если дача сохранялась за семейством Пасхалиди, то повышается вероятность, что на ней тоже могла некоторое время проживать в 1906 году Аня Горенко.

Имеются сведения самой Ахматовой, что после ее поездки в Киев весной 1906 года для сдачи экзаменов за 7 класс гимназии и возвращения в Евпаторию семья Горенко лето проводила на какой-то даче [7, с. 586].

В своей публикации В. Катина рассказывает о непростых отношениях в семье Пасхалиди, об измене жены, ухудшении отношений купца с представителями городских властей и других его неприятностях [9, с. 241–242]. В данной статье мы не занимались специально этим вопросом, однако обнаружился документ, косвенно подтверждающий эти обстоятельства. Он представляет собой прошение в Евпаторийскую Городскую Управу «жены бывшего Евпаторийского купца Марии Панайотовны Паскаль оглу» от 14 марта 1906 года: «Прилагая при сем две марки по 1 р. 25 коп., покорнейше прошу выдать мне удостоверение в том, что я до 1 января 1906 года состояла записанной в семействе мужа своего в числе Евпаторийских купцов». Хотя в шапке прошения указана фамилия «Паскаль оглу», прошение, как и запись «Удостоверение за № 372 получила», подписаны «Мария Пасхалиди».

Представляет интерес и текст выданного Удостоверения: «Дано из Евпаторийской Городской Управы жене бывшего Евпаторийского 2-й гильдии купца Марии Панайотовны Паскаль оглу вследствие ее прошения, в том, что она, Мария Паскаль оглу до 1 января 1906 года значилась записанной в купеческом списке в семействе мужа своего Анания Савва Паскаль оглу, в настоящем же 1906 году, ввиду необъявления мужем ее,

Ананием Савва Паскаль оглу, капитала в числе купцов города Евпатории не состоит.

Гербовый сбор уплачен. Марта 14 дня 1906 г.»[2].

Не вполне понятно, почему Пасхалиди, ранее именовавшийся в документах Управы под этой фамилией, указывавшей на греческое происхождение, через 8 лет именуется на «турецкий манер» Паскаль оглу в таких же официальных документах. Как сообщает Катина, на момент своей смерти 24 июля 1907 года Пасхалиди был православным, и его отпевали в том же евпаторийском Свято-Николаевском соборе, который он строил в качестве подрядчика. Возможно, это мелкая месть чиновников – следствие конфликта Пасхалиди с властями. У него, по сведениям Катини [9, с. 242], постановлением суда хотели отобрать вид на жительство. Опять же непонятно, что это за «вид на жительство», то ли Пасхалиди имел турецкое или греческое гражданство, то ли оставался жителем Севастополя, и требовался вид на жительство для проживания в Евпатории.

Изучение различных исторических, краеведческих и бытовых обстоятельств и документов периода 1905-1906 года в Евпатории позволяет лучше понять условия жизни и среду, в которой оказалась в свои 16 лет Аня Горенко. Особенно это имеет значение, когда сведения самой Ахматовой и другие источники оказываются недостаточно полными или противоречивыми. Последние работы евпаторийских исследователей направлены на то, чтобы попытаться восполнить пробелы наших представлений о том времени. Важность дальнейших исследований в этом направлении определяется тем, что «евпаторийский период» во многом был переломным и решающим для формирования характера и личности будущего поэта Анны Ахматовой.

Литература:

1. Ахматова А.А. Сочинения в 2 т. Т. 2. – М., 1990.
2. ГААРК.Ф.681, оп.2, д.338, л.7-8.

3. ГААРК.Ф.681, оп.2, д.364, л.17

4. Евпаторийская Городская Управа. Дело о прирезке к дворовым местам полос из приуличной городской земли. – ГААРК. Ф. 681, оп.1, д. 753, л.10–11.

5. Евпаторийская Городская управа. Список лиц, имеющих право участвовать в выборах гласных. – ГААРК. Ф. 681, оп. 2, д. 228, л. 68.

6. Евпаторийская Городская Управа. Дело об оценках недвижимого имущества для платежа государственного налога, городского и земского сборов на 1906 год. – ГААРК.Ф. 681, оп. 2, д. 331, л. 28.

7. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). – Москва–Torino: Giulio Einaudi editore, 1996.

8. Катина В.К. «Живу в Евпатории, в доме Пасхалиди». // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество. Научный сборник. – Симферополь: Крымский Архив, 2001. С. 42–45.

9. Катина В.К. Судьба Анания Пасхалиди. // Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Выпуск 7. – Симферополь: Крымский Архив, 2009. С. 239–243.

ЛИТЕРАТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА



УДК 82 (091)

О. В. Байбуртская

Т. Чурилин и Крым: избранные страницы

*За то, что ты не обескрылен,
За сей крылатый твой возврат,
За то, что снова ты: Чурилин, —
За жизнь, мой нареченный брат!*

София Парнок

Жизнь и творчество Тихона Чурилина уже многие годы привлекают пристальное внимание исследователей. Поэт, к которому испытывали чувство высокого творческого родства М. И. Цветаева, Гр. Н. Петников и С. Я. Парнок, лучшие строки которого помнили и восхищенно читали наизусть О. Э. Мандельштам и В. В. Маяковский, вплоть до сегодняшнего дня остается знакомым читателю по раритетным малотиражным прижизненным изданиям.¹ Личность и

¹ В мае 2010 года в Мадриде вышла в свет книга стихов Тихона Чурилина. Издание подготовлено А. М. Мирзаевым и включает произведения 1914–1920 гг., многие из них относятся к крымскому периоду творчества поэта.

творчество Т. Чурилина – поэта, прозаика, актера, теоретика искусства, фольклориста, критика и переводчика еще требует пристального изучения, а разнообразное литературное наследие поэта ждет обобщения и отдельного издания.

Рукописное наследие поэта Т. Чурилина рассредоточено по обширному ряду государственных и частных собраний, как в России, так и за ее пределами. Наиболее весомая часть рукописного и документального фонда содержится в Москве, в РГАЛИ. Основной массив материалов образует в Архиве отдельный фонд, часть включена в иные фонды. Материалы фонда Тихона Чурилина поступили в Архив при формировании фондов ЦГАЛИ из Государственного литературного музея в 1941 г., куда в свою очередь были переданы в 1934 – 1937 гг. женой писателя Брониславой Иосифовной Корвин-Каменской. В 1941 г. часть материалов была передана в Архив самим Чурилиным. В 1950 году часть материалов передал близкий друг и душеприказчик Т. Чурилина Григорий Николаевич Петников. Владельцем и распорядителем архива Т. Чурилина он стал 16 октября 1944 г., согласно письменному распоряжению поэта². Другая часть архива, включавшая фотографии, рукописи неизданных произведений, письма, прижизненные издания и публикации, была присоединена Г. Петниковым к его личному собранию, включавшему, в том числе, и дружескую переписку Т. Чурилина с владельцем собрания. Творчество поэта, признанное «формалистски вредным» на закате его жизни, не могло быть опубликовано долгие десятилетия и после его трагической гибели. Вдова поэта Г. Петникова, Екатерина Кузьминична, передала значительную часть литературного архива своего супруга в Киевский Архив-музей литературы и

² Текст этого документа гласит: «Все мои рукописи, черновики, весь литературный архив, находящийся в моей квартире [...], а также те рукописи и книги, которые я вручил Г. Н. Петникову 16. <10.> 1944, отдаю в полное его распоряжение и собственность для хранения, издания как мое литературное наследство, ведать и распоряжаться которым поручаю ему» (СИЛМ КП 906).

искусства УССР, большая часть документов, касающихся жизни и творчества Т. Чурилина, не вошла в собрание Архива, оставаясь в Крыму, будучи частью домашнего архива Петниковых. В период с 1993 по 2000 год основной блок этого собрания, включающий и документы архива Т. Чурилина, был приобретён старокрымским музеем. Исследуя материалы архива Тихона Чурилина, хранящиеся в Крыму в фондах Литературно-художественного музея г. Старый Крым и Мемориального дома-музея М. А. Волошина, а также в РГАЛИ и других собраниях, нельзя не сосредоточить своего внимания на той заметной и во многом определяющей роли, которую сыграл Крым в жизни и судьбе поэта.

Многие нити личной и творческой биографии поэта связаны с Крымом узами памяти. В счастливом для писателя 1916 году Т. Чурилин переживает значительный творческий подъем, много пишет, публикуется и выступает. При этом испытывает восторженный интерес критики к своему поэтическому творчеству, благодаря вышедшей в 1915 году книге «Весна после смерти»; обретает известность в самых широких литературных, художественных и театральных кругах. В мае 1916 г. поэт выезжает в Крым. В июле-августе этого года в Бахчисарае Т. Чурилин пишет пропитанную автобиографическими мотивами повесть «Конец Кикапу». 22 августа в Симферополе Т. Чурилин преподносит Б. И. Корвин-Каменской свой фотопортрет, снабжая его дарственной надписью на обороте: «*Последней и Единственной Двора Ронке. Т. де Кикапу*».

Осенью 1917 года после окончания договора с Московским камерным театром Т. Чурилин вновь приезжает в Крым. В сентябре живет и работает в Бахчисарае, где на него огромное впечатление производит звучание традиционного крымскотатарского оркестра. В ноябре Т. Чурилин организует «*вечера новой поэзии и прозы*» в Евпатории³. Он выступает в качестве артиста Московского камерного театра, представляя

³ РГАЛИ Ф 1222 Оп.1 Ед. хр. 8 Л. 3

в собственном исполнении произведения близких ему авторов: В. Каменского, В. Хлебникова, Д. Бурлюка; О. Мандельштама, С. Парнок, И. Северянина, читает собственные произведения. В марте 1918 г. Т. Чурилин отправляется на гастроли в Харьков, где В. Хлебников принимает поэта в «Общество Председателей Земного Шара». В 1918 году в издательстве «Лирень» выходят две книги Т. Чурилина: «Вторая книга стихов», с посвящением Григорию Петникову, и «Конец Кикапу».

Проникнувшись ещё в 1904 г. революционными идеями, Т. Чурилин проводит огненный 1920 год во «*Врангелевском Крыму*», оказывая «*активное содействие крымскому подполью*»⁴. Летом 1920 г. поэт живет в Евпатории, организует публичные поэтические вечера, пропагандируя поэзию футуризма, совместно с Л. Аренсом, Б. Корвин-Каменской, П. И. Новицким. В РГАЛИ хранится несколько программ подобных выступлений, датированных июнем-августом 1920 г.⁵

Нуждаясь в восстановлении разорванных гражданской войной литературных и человеческих связей, молодые «будетляне» Т. Чурилин, Б. Корвин-Каменская и Л. Аренс образуют творческое содружество футуристов «Молодые Окраинные Мозгопашцы». Здесь они пишут воззвание-манифест, приветствующее приближение войск Красной Армии, которое, по их мнению, откроет путь к объединению их небольшой литературной группы с более мощными объединениями футуристов Москвы и Петрограда. Свою деятельность в подполье они определяют так: «*Молодые мозги целинные, крепкие неосоренностью, пашем ныне и будем для нови творческой пахать мы*»⁶. Эти месяцы скрепили юношескую дружбу, и многое сложили в личной жизни «мозгопашцев». Евгений Львович Аренс об этих днях сообщает: «*Тихон Чурилин в 1920 году в Евпатории познакомил моего отца с моей будущей мамой – Сарой Иосифовной Савускан.*

⁴ РГАЛИ Ф. 1222. Оп. 3. Ед. хр. 3. Л. 1. С.2.

⁵ РГАЛИ Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 8. Лл. 6-10.

⁶ РГАЛИ Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 1-2.

Она, караимка, приняла православную веру, и в декабре 1920 года родители поженились. 7 октября 1921 года, в Симферополе, родился я, это было время, когда в Крыму на улицах лежали трупы погибающих от голода»⁷. Л. Аренс в 1919 - 1920 гг. состоял ассистентом кафедры гистологии Крымского (Таврического) университета и секретарем Крымского Наробраза. Дружбой с Л. Аренсом Т. Чурилин дорожил до конца жизни, вел с ним активную переписку. В письме к Г. Петникову в Малоярославец от 23.04.44 г. Т. Чурилин с восторгом пишет: «Получил...из Новохоперска из заповедника очень хорошее письмо от Льва Аренса. Отправил ему 2 заказных». Двум самым близким людям этих памятных дней, Б. Корвин-Каменской и Л. Аренсу, Т. Чурилин 24-25 июня 1920 г. посвятил свои строки:

*У двери четыре руки
Играли Моцарта арс, —
Пылом золотой муки
Грелись лев, лань и барс*⁸.

Много лет спустя поэт неоднократно возвращается к памяти крымских событий этих дней. В письме Г. Н. Петникову от 23. 04. 1944 г. Чурилин восторженно называет Крым своей «гражданской ювенией»⁹. События и встречи начала 1920-х гг. в Крыму Т. Чурилин определяет в этом письме тремя словами: «Подполье, работа и Аренс».

После восстановления советской власти в Крыму Т. Чурилин, в значительной мере отойдя от поэтического творчества, принимается за разнообразную общественную работу. В 1920-1921 гг. Т. Чурилин живет в Симферополе, но много ездит по Крыму, выполняя обязанности более чем десяти различных ответственных должностей. Он работал завлитом

⁷ РГАЛИ Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 8. Лл. 6-10

⁸ Футурум АРТ No_ 4_ Малоизвестные стихи Тихона Чурилина (публикация Арсена Мирзаева).htm

⁹ СИЛМ КП 906, письмо 4, с. 1.

Крымнаркомпроса, Крымполитпросвета, горкома комсомола, заведующим отделом искусств Совнаркома КАСР, был членом Крымской КУБУ, литруком различных армейских курсов. Выполнял обязанности ответственного секретаря «Общества писателей, живущих в Крыму», был членом редколлегии газеты «Красный Крым», где продолжал выступать с пропагандой «нового искусства», организовывал благотворительные акции в помощь голодающим¹⁰. Афиша одного из вечеров поэзии, организованного Т. Чурилиным 31 мая 1922 г. в Симферополе, копия которой хранится в фондах Дома-музея М. А. Волошина (А-1056), указывает на участие в программе М. А. Волошина, А. К. Герцык, П. И. Новицкого. Известно также, что Т. Чурилин и М. А. Волошин встречались в феврале-марте 1921 г. в Феодосии и 23 ноября 1922 года в Ялте¹¹. С 12 сентября по 9 декабря 1922 года Т. Чурилин и Б. Корвин-Каменская находились в Гаспре по направлению Крымской КУБУ, откуда они телеграммой Наркомпроса были срочно отозваны в Москву «для работы по специальности»¹². Вернувшись в Москву, Т. Чурилин продолжает поддерживать сложившиеся в Крыму литературные связи.

Встреча с крымскотатарским национальным искусством стала знаменательной для Т. Чурилина. Особое значение имело знакомство и сотрудничество с Бекиром Чобан-Заде и его творчеством.¹³ Тихон Чурилин переводит некоторые стихи поэта на русский язык и включает его выступление в программу упомянутого уже майского концерта 1922 г. в помощь голодающим.

¹⁰ РГАЛИ Ф. 1222. Оп. 3. Ед. хр. 3. Лл.1-5, ЦГАМЛИ Ф. 440 Оп. 1 Д. 19

¹¹ Волошин М. А. Лики творчества. Л.: Наука, 1988, с 770.

¹² РГАЛИ Ф. 1222. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 1

¹³ Б. Чобан-заде, известный крымскотатарский поэт, ученый-тюрколог, общественный деятель, один из разработчиков тюркского алфавита на базе латиницы. С 1921 - член Крымского ЦИКа. С 1922 г. - профессор Крымского университета. Репрессирован в 1937 г., погиб в 1938. Многие его стихи легли в основу народных татарских песен.

Музыкальным сопровождением концерта служил традиционный крымский чал. «Чал, — пишет Т. Чурилин в примечаниях к отрывку из повести «Агатый Ага», вышедшей в Симферополе в 1922 г., — татарский оркестр из своеобразнейших инструментов: зурна, даул, кавал, скрипок, флейт и кларнетов. Чалом также называется само действие, музыка, игра. Игроки чала — цыгане, татары. Лучший чал был в Бахчисарае под управлением дирижера и композитора Ашира (ныне умершего от голода). Ашир был всероссийски известен и записан на граммофонных пластинках»¹⁴. Чалу посвящены несколько стихотворений Т. Чурилина 1917 г., образ бравурно играющего оркестра на пороге жизни и смерти запечатлен в повести «Агатый Ага» и преломлен в неопубликованном романе «Тяпкатань» (1935 г.).

В 1926 г. Музсектором ГИЗа изданы «...песни крымских татар» в литературной обработке Т. Чурилина. В своей статье «Похвала литературной неграмотности», опубликованной в «Альманахе пролеткульта» в том же году, Т. Чурилин продолжает исследовать поэтическое народное творчество как материал творчества литературного. В 1932 г. «Литературная газета» публикует 24 «Песни» Т. Чурилина, получившие положительный отзыв О. М. Брига: «Таких стихов у нас немного. У Чурилина есть чему поучиться»¹⁵.

В конце 1930-х гг. поэт отправляется в фольклорную экспедицию в Архангельский край, где собирает сказки и песни и пишет собственные стихи. А. И. Цветаева, хорошо знавшая Т. Чурилина времен «Весны после смерти», позже замечает в его стихах разительные перемены: «То были какие-то заповки, заговоры, заклинания. В них проснулся некий сказочный дух»¹⁶. Многие из этих произведений не были опубликованы при жизни поэта, часть из них только ждет своей публикации.

«Татарский», «караимский» Крым – месторождение

¹⁴ Чурилин Т. «Агатый Ага». Симферополь: Помощь, 1922, с. 15

¹⁵ РГАЛИ Ф. 1222. Оп. 3. Ед. хр. 31. Л. 2

¹⁶ Цветаева А. И. Неисчерпаемое. М.:1993. С. 43

новой чурилинской стилистики, здесь сложился Чурилин – теоретик нового искусства, здесь он выступил как автор одного из манифестов отечественного футуризма. Это место, в котором сложились и укрепились пронесенные через всю жизнь творческие и дружеские связи между Т. Чурилиным, Г. Петниковым и Л. Аренсом. В Крыму произошла встреча с Б. Корвин-Каменской, сложилась любовь-сподвижничество, оказавшаяся больше, чем жизнь, с потерей которой Т. Чурилин не смог смириться, не смог найти в себе силы и желание жить.

Пронзительны строки Г. Петникова о Т. Чурилине:

*Ты,
Архивариус, постой,
Его,
Живого,
Заносить в историю!¹⁷,*

написанные в октябре 1940 г., за шесть лет до трагической его кончины. Необходимо как можно скорее отозваться на этот призыв поэта, обращенный к нам.

УДК 801.73

В. П. Казарин

Стихотворение О. Э. Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (Опыты реального комментария)

В августе 1917 года в Алуште О. Э. Мандельштам написал стихотворение, текст которого мы позволим себе напомнить читателю:

¹⁷ СИЛМ КП 906/40

1. *Золотистого меда струя из бутылки текла*
2. *Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:*
3. *– Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,*
4. *Мы совсем не скучаем, – и через плечо поглядела.*

5. *Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни*
6. *Сторожа и собаки, – идешь, никого не заметишь.*
7. *Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни.*
8. *Далеко в шалаше голоса – не поймешь, не ответишь.*

9. *После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,*
10. *Как ресницы, на окнах опущены темные шторы.*
11. *Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,*
12. *Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.*

13. *Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,*
14. *Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке;*
15. *В каменистой Тавриде наука Эллады – и вот*
16. *Золотых десятин благородные, ржавые грядки.*

17. *Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,*
18. *Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.*
19. *Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, –*
20. *Не Елена – другая, – как долго она вышивала?*

21. *Золотое руно, где же ты, золотое руно?*
22. *Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,*
23. *И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,*
24. *Одиссей возвратился, пространством и временем полный.*

В окончательном варианте стихотворение не имеет названия, но дважды (в 1918 и в 1922 годах) оно публиковалось под заглавием «Виноград» [1, с. 478].

И это не случайно, потому что «службами Бахуса» – культурой винограда и вина – пронизана вся образная структура

стихотворения. С этой культурой, в частности, связана загадка, заключенная в первых же двух стихах произведения.

I. Золотистого меда струя из бутылки текла Так тягуче и долго <...>

Здравый, житейский смысл возражает против того, что написано в стихах 1 и 2 приведенного стихотворения: мед не хранят в бутылках, потому что он быстро засахаривается и его трудно будет из этой бутылки извлечь. Кто-то возразит, что это трудно, но возможно (можно растопить мед, погрузив бутылку в горячую воду). Другие упрекнут нас в буквализме и скажут, что эти строки – просто поэтическая вольность. И те и другие будут не правы. Написанное в двух первых стихах имеет очень простое объяснение, опирающееся на специфические крымские реалии той далекой поры.

О. Э. Мандельштам и его гостеприимные хозяева [4, с. 39], будучи приезжими людьми в ориентальном Крыму, принимали за мед покупаемый ими у местных жителей *бекмес* – сгущенный виноградный сок, который действительно хранили в бутылках, потому что он не засахаривается. Чтобы получить бекмес, виноградный сок уваривали на медленном огне до четверти его первоначального объема. В результате получался густой, тягучий сироп «золотистого», медового цвета, который можно было долго хранить в стеклянной посуде без дополнительной стерилизации. Иногда бекмес варили из груш или яблок. Из арбузного сока изготавливали другой тип сиропа – *нардек*. Бекмес и нардек являлись также основой для последующего изготовления спирта [3, с. 20].

Эта традиция сироповарения характерна в той или иной мере для всех стран средиземноморско-черноморского региона, перед которыми всегда стояла проблема сохранения и переработки обильных урожаев садов и виноградников. С депортацией крымских татар, а также армян, греков и болгар из Крыма в

мае-июне 1944 года эта традиция на полуострове умерла. Что же касается, например, Турции, то разлитые в бутылки бекмес и нардек читатель и сегодня может купить в магазинах Стамбула.

Бекмес заменял обитателям Крыма вплоть до первой половины XX века дорогой сахар, и его, разливая в розетки, подавали на стол к чаю. Именно этот момент запечатлел в своем стихотворении О. Э. Мандельштам (см. начало 9-го стиха: «После чаю мы вышли <...> (выделено нами – Авт.)»).

II.

<...> молвить хозяйка успела:

– **Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скучаем, – и через плечо поглядела.**

О. Э. Мандельштам стал свидетелем этого эпизода на даче В. А. и С. Ю. Судейкиных, которым и посвящено стихотворение. Это зафиксировано в автографе, вложенном в «Альбом» актрисы и художницы Веры Судейкиной [4, с. 51]. Автограф, с которого, несомненно, была осуществлена публикация стихотворения в Тифлисе в 1919 году [1, с. 478], содержит посвящение «Вере Артуровне и Сергею Юрьевичу С.» и датировку «11 августа 1917. Алушта». Кстати, издатель «Альбома» Джон Боулт ошибается, предлагая читать правильное «Артуровна» в посвящении как «Августовна» и выстраивая на этом основании целую концепцию [4, с. 39].

В августе 1917 года О. Э. Мандельштам гостил в Алуште в Профессорском уголке на даче у родственников А. А. Смирнова, там же снимали дачи С. К. Маковский, С. Н. Андроникова (снимала дом у Л. П. Магденко, здание сохранилось) и многие другие [1, с. 478]. В Крыму волею обстоятельств (уже состоявшаяся Февральская революция, явно обозначившийся в России голод и первые проблемы в работе транспортной системы) собралось такое количество известных и ярких людей, что «скучать» действительно не приходилось. Многочисленные

концерты, выставки, вернисажи, театральные представления, диспуты, презентации книг достаточно плотно заполняли течение дней.

Но то, что мучило всю эту приезжую крымскую элиту, называется не «скукой», а совсем другим словом.

Голод отчетливо ощущался уже и в Крыму. В. А. Судейкина, вспоминая о визите поэта, писала в своем дневнике, что угостить его хозяева могли «только чаем и медом (! – Авт.)», не было даже хлеба [7, с. 70].

В. А. и С. Ю. Судейкиных «судьба занесла» в «печальную Тавриду» в мае-июне 1917 года. Они прожили в разных городах Крыма (Алушта, Ялта, Мисхор) до апреля 1919 года, потом супруги морем отправились в Новороссийск, затем на Кавказ (Тифлис и Баку), откуда в мае 1920-го уплывут из Батума во Францию [4, с. XI].

Эта и многие другие судьбы вынужденных «крымских затворников» придавали не слишком радостный колорит «таврическому сидению» большого количества знаменитых людей. Это были не только деятели культуры, но также видные политики, военные и государственные деятели, университетские профессора, журналисты и издатели, крупные предприниматели.

История Тавриды – северной Эллады – с готовностью подсказывала всем этим событиям мифологическую параллель: вынужденное прибытие на землю киммерийцев Одиссея, отчаявшегося добраться после падения Трои до родной земли. В традиции Гомера, называвшего эти места «печальной областью» [8, с. 136], О. Э. Мандельштам вкладывает в уста «хозяйки» определение «печальная Таврида».

Несомненно «гомеровское» происхождение имеет и фраза «куда нас судьба занесла». И Одиссеей, и «крымские затворники» именно «занесены» судьбой в «область киммериян»: они жертвы глобального катаклизма, ход которого совершенно от них не зависит.

Одновременно и Одиссей, и «крымские затворники» надеются найти в Тавриде разгадку своего будущего. Герою Троянской войны это, как известно, удалось: он у находившегося здесь входа в царство Аида принесет жертвы подземным богам и сможет узнать у явившегося ему прорицателя Тиресия, что его ждет. Стихотворение заканчивается рассказом о возвращении Одиссея домой. Будущее скитальцев новейшего времени пока скрыто в неизвестности.

Неизвестность мучает их, хотя они это и скрывают. «Хозяйка» настойчиво убеждает гостя, что «здесь <...> мы совсем не скучаем». В дневнике В. А. Судейкиной подробнее передано то настроение, которое она как «хозяйка» пыталась внушить, конечно же, не только О. Э. Мандельштаму, но и самой себе: «Белый двухэтажный дом с белыми колоннами, окруженный виноградниками, кипарисами и ароматами полей <...>. Здесь мы будем сельскими затворниками (!! – Авт.), будем работать и днем дремать в тишине сельских гор. Так и было. Рай земной». Их разговор с пришедшим к ним в гости поэтом «был оживленный, не политический (!! – Авт.), а об искусстве, о литературе, о живописи» [7, с. 70].

О. Э. Мандельштам в эту благодать не поверил. Слишком страстно в эмоциональном отношении «набросились» на него во всех смыслах изголодавшиеся (и по еде, и по людям своего круга) хозяева гостеприимной дачи: «Мы наслаждались (! – Авт.) его визитом» [7, с. 70]. Какая сверхэкспрессивная оценка встречи: не «получали удовольствие» или «радовались», а – ни много ни мало – «наслаждались»! Именно поэтому, на наш взгляд, монолог «хозяйки» поэт заключил фразой: «<...> и через плечо поглядела».

Кстати, так как в этой встрече участвовали три человека – Вера Судейкина, ее муж (известный художник) и поэт, – то взгляд «хозяйки», скорее всего, был адресован Сергею Судейкину, которого, видимо, ей тоже нужно было убеждать в том, что все у них обстоит хорошо. Как известно, в недалеком будущем

супругов ждет развод и новый брак у каждого (у нее – четвертый, у него – третий).

С учетом этих обстоятельств, жест «хозяйки» – взгляд через плечо – исследователи чаще всего толкуют как эротический знак. Думается, что мировоззренческий смысл стихотворения подсказывает совсем другую его трактовку. Согласно народным и сакральным приметам, если человек не хочет сглазить то, во что он верит и на что надеется, он должен трижды сплюнуть или бросить три щепотки соли через плечо (левое). Если же он не до конца верит в то, что декларирует, за что борется и чего добивается, ему достаточно оглянуться, чтобы погубить, как сегодня выражаются, свой «проект» (Орфей, оглянувшийся на Эвридику и потерявший возможность вернуть ее из царства Аида) или даже самого себя (жена Лота, оглянувшаяся на родной город Содом и превратившаяся в соляной столб).

Поглядев через плечо, «хозяйка» (пусть даже бессознательно) обнаружила свое внутреннее сомнение в том, что она так горячо при встрече доказывала поэту. Их «неполитический» разговор, их семейный «рай земной» будут в итоге разорены и сокрушены политикой, которую так старались не замечать искатели «наслаждения».

Через год – в 1918-м – в Алушту приедет еще один «крымский затворник» – И. С. Шмелев. Через четыре года он будет лицезить, а еще через два года (уже в эмиграции) в эпопее «Солнце мертвых» описывать трагический финал этого «нескучного» таврического сидения: разграбленные дачи с выбитыми окнами и дверьми; заброшенные и вырубленные сады и виноградники; винные подвалы, заполненные разбитыми бочками, из которых не столько выпили, сколько повыливали прямо на земляные полы вино. И страшные трагические судьбы десятков тысяч из тех, кто не успел или не захотел уехать...

Что же касается «крымских изгнанников», то в отличие от Одиссея, плавание которого домой займет всего-навсего двадцать лет, они будут ждать возможности даже не вернуться,

но хотя бы посетить свою бывшую родину и сорок лет (как Вера Судейкина, которая со своим последним мужем Игорем Стравинским сможет приехать повидать родные им Москву и Ленинград только в 1962 году), и шестьдесят, и восемьдесят.

Большинство из них даже этого часа так и не дожидется.

III.

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни

Сторожа и собаки, – идешь, никого не заметишь.

Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни.

Далеко в шалаше голоса – не поймешь, не ответишь.

В период уборки винограда южнобережные города пустели, так как многие были заняты сезонной работой – «службами Бахуса» (подготовка к уборке, сама уборка, охрана урожая, транспортировка винограда, его обработка). Работы было много, так как города той поры буквально утопали в садах и виноградниках. По свидетельству той же В. А. Судейкиной, их дача в Профессорском уголке была даже не окружена, а «затворена» «виноградниками» и «полями» [7, с. 70]. В период голода, естественно, сезонная работа становилась особенно актуальной для местных жителей. В целом, потребность в рабочей силе в летний период была так велика, что работников нанимали даже в нечерноземных губерниях России. Поэтому герою, не занятому на уборке урожая, видны на опустевших улицах города только «сторожа и собаки».

В стихотворении встречаются и другие реальные приметы алуштинской виноградной страды. О. Э. Мандельштам сравнивает спокойное течение августовских дней с тем, что повседневно вокруг себя наблюдает, – с перекачиванием «тяжелых бочек», которые готовят для приема вина нового урожая. Поэт в своих отношениях с реальностью снова и снова пунктуально следует в этом стихотворении зафиксированному им зрительному образу.

Охрана виноградников традиционно набиралась из крымских татар. Этой реалией рожден последний в строфе 8-й стих («Далеко в шалаше...»). «Голоса», которые слышит герой из далекого шалаша, – это крики крымских татар, которые, вероятно, предлагают ему купить у них виноград или молодое вино, но незнание языка не позволяет ему ни «понять» их, ни «ответить» им.

IV.

**После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,
Как ресницы, на окнах опущены темные шторы.**

9-й стих комментируемого нами стихотворения правильно может быть осмыслен лишь в контексте того, что говорится в стихе 16-м. Поэт снова отталкивается в лирическом повествовании от зафиксированного им зрительного образа.

Определение «коричневый сад» вызывает некоторое удивление. Что может быть «коричневым» в южнобережном саду 11 августа? Ни цветом плодов (будь то даже груши, которые в августе еще безусловно зеленые, а не желтые или коричневые), ни цветом листвы (которая тоже в это время еще всюю полыхает зеленью), ни цветом стволов (которые у фруктовых деревьев скорее серого с легким коричневатым оттенком цвета) это определение не оправдаешь.

Остается (как и в 16-м стихе) обработанная, взрыхленная почва состоявшегося только наполовину вулкана Кастель, которая своим «ржавым», коричневым цветом полностью подпадает под описание поэта.

Сады Южного берега той поры состояли из крупных фруктовых деревьев (пальметных садов еще не существовало), высаживавшихся на большом расстоянии друг от друга, чтобы облегчить уборку урожая в летне-осенний период (установка настилов и лестниц). Ветки расходились от стволов на высоте полутора и более метров. Земля была тщательно взрыхлена и обработана, так что на

ней не оставалось ни одной травинки. В результате человеческий взгляд фиксировал бесконечное пространство коричневой почвы, над которой высоко вверх уходили кроны деревьев.

Тот же самый зрительный эффект О. Э. Мандельштам зафиксировал в описании виноградника (см. комментарий VI).

Что же касается опущенных на окна «темных штор» в 10-м стихе, то это не знак наступающей ночи, а традиционный на юге способ (наряду с другим – толстыми стенами) борьбы с дневным зноем, на который обратил внимание поэт, зафиксировав его. Герои наблюдают, как «сонные горы» обливаются «воздушным стеклом» (12-й стих). Они стали свидетелями характерного для дневного зноя марева, эффект которого создается поднимающимися от земли массами раскаленного воздуха, вызывающими иллюзию «льющихся» по склонам гор «стеклянных» потоков.

Защищая комнаты от зноя, хозяева опускали на это время шторы, стараясь сохранить в доме остатки прохлады. В средиземноморских странах на период сиесты с той же целью окна домов закрывали зарешеченными деревянными ставнями.

V.

**Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,
Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.**

Атрибутировать дом, в котором жили в Алуште Судейкины, до сих пор не удается (как и место жительства О. Э. Мандельштама). И именно точный в реальных деталях и подробностях текст стихотворения лег в основу предположения авторитетного алуштинского краеведа Л. Н. Поповой, согласно которому Судейкины, скорее всего, снимали дом А. В. Давыдовой под горой Кастель. Дом был разрушен во время крымского землетрясения 1927 года. Фотография разрушенной дачи А. В. Давыдовой приводится

в альманахе «Крымский альбом – 2002» [6, с. 105]. Мы предлагаем ее вниманию читателя:



Видимо, с той поры сохранилась булыжная мостовая, которая вела к дому. Она проходит как раз между двух белых колонн, которые фигурируют и в стихотворении (стих 11-й). Все это позволяет признать версию Л. Н. Поповой достаточно обоснованной.

Что касается похода, в который отправились гость и хозяева для того, чтобы «посмотреть виноград» (стих 11-й), то он зафиксирован в дневнике В. А. Судейкиной: «Мы повели его на виноградники – «ничего другого не можем Вам показать <...>» [7, с. 70]. Приходится еще раз констатировать, что стихотворение О. Э. Мандельштама дотошно передает не только накопленный им в эти дни в Алуште и на даче зрительный материал, но и фактически оказывается конспектом всех событий этой встречи и –

соответственно – тех разговоров, которые участники между собой вели.

VI.

**Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке <...>**

Нашим современникам очень трудно «прочитать» образ, запечатленный поэтом в стихах 13 и 14. Современные виноградники, сформированные длинными регулярными рядами (шпалерами), сложно отождествить с некоей «кудрявой» битвой, которую ведут непонятные «курчавые всадники». Разве что резной виноградный лист и извилистая лоза, нарушающая строго геометрический порядок посадки, могут вызывать отдаленно подобные ассоциации.

Исследователи уже отмечали, что сравнение виноградника с «кудрявым войском» впервые сделано А. Белым при описании Сицилии в его «Путевых заметках» 1911 года, фрагментами опубликованных в газетах еще до 1917 года [9, с. 181]. При этом комментаторами в стороне было оставлено самое главное: О. Э. Мандельштам сделал свое сравнение не потому, что он повторил образное сравнение А. Белого (неизвестно, читал ли он его заметки вообще), а потому, что старые виноградники и на Сицилии, и в Крыму, и в других местах действительно были похожи на битву «курчавых всадников <...> в кудрявом порядке».

Разгадка этого мандельштамовского образа заключена в том, что вплоть до Великой Отечественной войны в Крыму существовала совсем другая система посадки виноградников, характерная для той эпохи, когда еще не начали прибегать к механизированной и машинной сборке винограда. Ряд стран частично сохранили эту систему посадки лозы до сих пор – Турция, Хорватия, регионы Средней Азии. Каждая лоза высаживалась как отдельное деревце, и не в линию, а в шахматном порядке. Не использовались традиционные сегодня

столбики и проволока, образывавшие регулярные шпалеры. В результате, каждая лоза имела свою крону, очень похожую на курчавую человеческую головку, в целом напоминая всадника на своеобразном коньке-горбунке. Объективный характер этого зрительного восприятия подтверждает то, что с интервалом в шесть лет его независимо друг от друга зафиксировали два крупных художника слова – Андрей Белый и Осип Мандельштам.

Для современного читателя в качестве иллюстрации мы приводим картину крымского художника С. Г. Мамчица «Старый виноградник» (1966 г.)



VII.

**<...> В каменистой Тавриде наука Эллады – и вот
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.**

С одной стороны, поэт в 16-м стихе точно зафиксировал «ржавый» цвет почв Южного берега Крыма, образованных из

уплотненных глин и мелкозернистых песчаников (сланцевые песчаники, шиферные почвы). Иначе их еще в геологии называют «коричневые почвы южного бережья».

С другой стороны, перед нами еще один пример поэтической вольности в описании южнобережной реалии. Как человек средневропейской культуры О. Э. Мандельштам называет привычным огородническим словом «грядки» обработанную землю (вскопанную, прополотую, «прошиту») специальными канавками для воды) вокруг виноградных лоз.

Существует и другое толкование этой строки. Крымские краеведы (Л. Н. Попова, Р. Г. Неведрова и др.) связывают этот поэтический образ с особенностью традиционного для окрестностей горы Кабель винограда «Мускат белый» приобретать благородный коричневый цвет, «загорать» или «ржаветь» под солнцем. Сравнительно невысокие кусты виноградной лозы (в аграрной традиции XIX – первой половины XX веков), могли спровоцировать, по их мнению, появление образа «ржавых грядок».

Однако такой трактовке противоречит 9-й стих, приведенный в комментарии IV, в котором сад также назван «коричневым». Кроме того, полное созревание винограда начинается с конца августа. Поэтому опять мы можем констатировать совершенную точность поэтической передачи реального зрительного образа – «коричневых почв» садов и виноградников крымского южного бережья.

В стихе 15-м поэт касается полемической в это время темы: от кого наследована культура виноделия? Одни утверждали, что основоположниками этого искусства были скифы, другие – греки. Вся эта полемика велась в рамках общей модной теории «скифско-азиатских» корней России и русской культуры, которой отдали дань в своем творчестве А. А. Блок, В. Ф. Хлебников и другие.

О. Э. Мандельштам и его хозяева, как следует из текста стихотворения, коснулись в разговоре этой темы и заявили себя сторонниками эллинистической концепции.

VIII.

**Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.**

Что касается 18-го стиха, то неподалеку от разрушенного во время землетрясения дома А. В. Давыдовой сохранился до наших дней винный подвал. Наличие такого подвала было традиционным для южнобережных домов той поры. Мало того, зачастую подвалы для вина устраивали и в самих домах. Судя по стихам, таковой был и в разрушенном доме. Его подготовили к новому урожаю, поэтому в комнате пахнет не только использованной во время ремонта «краской», но также «уксусом» и «свежим вином».

Такое устройство домов на Южном берегу Крыма было продолжением античной традиции домостроения, которую и сегодня можно наблюдать в Греции. Именно поэтому в 19-м стихе ассоциативно появляется упоминание «греческого дома» и живущей в нем «любимой всеми жены» – Пенелопы, отбивающейся от восплававших к ней страстью многочисленных женихов.

Упоминание в стихе 17-м «прялки» мы попробуем объяснить в комментарии IX.

IX.

**Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, –
Не Елена – другая, – как долго она вышивала?**

«Ошибка» поэта, о природе которой так много спорили комментаторы («другая» жена – Пенелопа – не вышивала, а ткала), на наш взгляд, опять же основана на реалии быта дома Судейкиных, которую наблюдал гость: хозяйка дома, по ее свидетельству, именно в это время занималась вышивкой на полотне сюжета о Коломбине и Пьеро [4, с. 39].

Можно предположить, что ее напольный станок для вышивки О. Э. Мандельштам и называет, не очень в этом домашнем

ремесле разбираясь, – «прялкой». Маловероятно, что Вера Судейкина сама прядла нити для своего вышивания.

Станок-«прялка», на время оставленный «хозяйкой», не работает, пребывая в недвижимом молчании, а потому становится символом «тишины». Мало того, «тишина» в комнате не висит, не царит, не пребывает, а, – как и прялка, – «стоит».

Несомненно, гость и хозяйка говорили во время встречи о той работе, которую задумала и исполняла Вера Судейкина. Именно этот реальный факт того августовского вечера 1917 года, вероятно, побудил поэта, нарушая правду мифологического предания, назвать Пенелопу в 20-м стихе вышивальщицей.

Основание для этой параллели опять подсказывает текст. «Хозяйка» хороша собой, она верная и заботливая жена, она любима мужем и вызывает восхищение у окружающих. Она занята вышивкой большого полотна, которое отнимает у нее много времени. Работа будет долгой. Именно эти факторы – «любима всеми» и обречена на «долгую» работу – создадут параллель с Пенелопой, в рамках которой одно рукоделие (вышивание) вытеснит другое (ткачество).

Х.

Золотое руно, где же ты, золотое руно?

Много копий в литературной науке сломано вокруг того, почему О. Э. Мандельштам вспоминает о Золотом руно в одном контексте с плаванием Одиссея. Как известно, это греческие мифы разных эпох.

Проделанный нами анализ позволяет предложить совершенно новое объяснение этого странного, на первый взгляд, факта.

Мы уже говорили о том, что анализируемое стихотворение является систематическим сводом не только зрительных образов, накопившихся у поэта за время пребывания в Алуште, но также своеобразным конспектом событий и тем разговоров

той встречи, которая состоялась на даче Судейкиных. Написав свое стихотворение, поэт дарит его автограф хозяевам дачи с полным их именованием и точным указанием даты и места создания. Он вручил им автограф не только как знак благодарности за проведенный вместе вечер, но и как своеобразный (полностью понятный только им) отчет или памятную запись того, что они вместе делали и о чем они говорили. В числе тем разговора, как мы уже выяснили, были мечты о скорейшем возвращении домой, об истории и современном дне Тавриды, о смысле скитаний Одиссея, верности и домашнем тепле.

Нет сомнения, что в кругу тем долгого разговора была и тема «золотого руна», которую включает в свой конспективный отчет поэт. Эта тема по-особенному была близка Сергею Судейкину. Знакомство с А. Н. Бенуа приведет художника в круг «мирискусников», сотрудничая с которыми он, в частности, 1908 году станет одним из оформителей журнала «Золотое руно». Позднее, в 1919 году, в Тифлисе С. Ю. Судейкин, в частности, будет оформлять литературное кафе «Ладья аргонавтов». Как известно, аргонавтами называли себя и русские символисты.

Словом, нет никаких оснований сомневаться в том, что тему «золотого руна» обсуждали достаточно подробно, как и проблему странствия Одиссея.

При таком подходе к стихотворению (оно является своеобразным конспектом-темником разговоров, которые вели участники встречи), мы должны по-новому проанализировать его содержательную сторону, осознавая, что логика образного ряда отражает не мифологические параллели сами по себе, а современную, актуальную для человека 1917 года полемику о судьбе человека и России.

Именно в этом контексте собеседники революционной поры причудливо связывали воедино и «золотое руно», и «пространство» и «время» Одиссея, и «греческий дом» Пенелопы, и судьбу «науки Эллады» в Тавриде, и «службы

Бахуса» и, наконец, мучавшую их всех в августе 1917 года пророческую тоску предощущения чего-то страшного, ожидающего всех впереди.

Литература:

1. *Мандельштам О. Э.* Сочинения. В 2 т. Т. 1. / Сост. П. М. Нерлера, подгот. текста и коммент. А. Д. Михайлова и П. М. Нерлера. Вступ. ст. С. С. Аверинцева. – М.: Худож. лит., 1990. – 638 с.
2. *Аверинцев С. С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // *Мандельштам О. Э.* Сочинения. В 2 т. Т. 1. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 5–64.
3. Ваше здоровье!: Энциклопедия напитков. – К.: Орион, 1994. – 364 с.
4. The salon album of Vera Sudeikin-Stravinsky / Edited and translated by John E. Bowlt. – Princeton university Press, Princeton, New Jersey, 1995.
5. *Капитоненко А.* Сергей Судейкин: из Крыма в эмиграцию // *Литературный Крым.* – 2002. – Май. – № 17–18. – С. 11.
6. Крымский альбом – 2002. – Феодосия; М.: Изд. дом «Коктебель», 2003.
7. *Лекманов О. А.* Осип Мандельштам. – М.: Молодая гвардия, 2004. – Серия «Жизнь замечательных людей».
8. *Гомер.* Одиссея. Перевод с древнегреческого В. А. Жуковского / Предисл. А. Нейхардт. – М.: Правда, 1984.
9. *Силард Л.* Таврида Мандельштама // Крымский текст в русской культуре: Материалы международной научной конференции (СПб; 4-6 сентября, 2006 г.). – СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2008.

УДК 882-95

Л. Г. Кихней

К концепции времени в акмеизме

Сравнительный анализ лирических систем Осипа Мандельштама, Николая Гумилева, Анны Ахматовой, Михаила Зенкевича и Владимира Нарбута выявляет глубокие аналогии между творческими методами этих художников. В частности, особый типологический ряд составляют временные мотивы, репрезентирующие не только «оправданный» акмеистами реальный мир в его самоценности, но и некое «длящееся» бытие (то, что А. Бергсон называл «чистой длительностью»), по-разному концептуализируемое поэтами-акмеистами.

В период самоопределения и самоидентификации акмеизма перед поэтами стояла задача реабилитировать реальное бытие, ценность которого девальвирована символистами. Не случайно С. Городецкий в программной статье, постулирующей новые акмеистические установки, заявляет: «Борьба между акмеизмом и символизмом <...> есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время...» [4, т. 3, с. 93]. Однако оправдание реальности предполагало аспект её *явленности* – т.е. самообнаружения единичных вещей, предметов, явлений, *бытийствующих* в конкретном пространственно-временном континууме.

Задачу запечатления бытия – не в статике, а в некоей экзистенциальной «текучести» – первым из акмеистов поставил О. Мандельштам, призвав в «Утре акмеизма» собратьев по перу любить «*существование* вещи больше самой вещи, а свое *бытие* больше самих себя...» (здесь и далее в цитатах курсив мой – Л.К.) [7, т. 2, с. 144]. Решение этой задачи повлекло за собой «контрабандное» вовлечение в художественное пространство стихотворений категории *реального* времени.

Ведь если реальный мир реабилитируется, то реабилитируется и посюстороннее время.

Из этого постулата следуют два вывода, значимые для поэтики раннего акмеизма.

Во-первых, на смену трансцендентальному времени вечности (культивируемому символистами) приходит эмпирическое, дискретное время. Отсюда давно отмеченные в критике и как бы ставшие «визитной карточкой» акмеизма конкретные указания на конкретное время протекания события в проакмеистических сборниках Ахматовой, Мандельштама, Гумилёва и Нарбута. Ср., например, у Ахматовой в «Вечере»: «Хочешь знать, как все это было? – / Три в столовой пробило...» [1, т. 1, с. 30], или у Мандельштама в «Камне»:

От вторника и до субботы
Одна пустыня пролегла.
О, длительные перелеты!
Семь тысяч верст – одна стрела.

И ласточки, когда летели
В Египет водяным путем,
Четыре дня они висели,
Не зачерпнув воды крылом [7, т. 1, с. 103].

И, во-вторых, в соответствии с манифестируемым критерием «явленности», в текстах акмеистов становится всё более ощутимым сам процесс *течения* времени. При этом мерой времени становятся вещи и события.

В поэтике эти установки приводят к двойному эффекту: с одной стороны, к эффекту *специализации* времени, а с другой, – к наделению пространства темпоральными качествами. В приведённом выше мандельштамовском стихотворении мерой протяжённости моря оказывается «четырёхдневная» длительность перелёта ласточек («От вторника и до субботы / Одна пустыня пролегла»), а мерой времени становится *пространство* морской

«пустыни», воду которой так и «не зачерпнули крылом» ласточки.

Процесс *овеществления* времени особенно ярко проявлен в ранней поэтике Мандельштама, благодаря тому, что автор даёт нам ощутить предметность мира как бытия–для–себя. Время как «чистая длительность» нередко воплощается Мандельштамом в образах «тягучих» или «сыпучих» веществ, например, мёда (в стихотворении «Золотистого мёда струя из бутылки текла...» [ср.: 2, с. 105-106]) или песка (ср. в стихотворениях: «В таверне воровская шайка...», «Не веря воскресенья чуду...»).

Мерой времени выступают также и микрособытия, соположение и смена которых приводят к появлению квазисюжета. Ср. в «Клубнике» В. Нарбута:

Что делать на хуторе летом – в июне?
Отраву разложишь для мух да хлопущей
велишь погонять их увесистой Дуне;
завяжешь в платочек (калекам) полушку. –
К обедне наведаться б надо: Купало
подходит, а с Троицы лба не крестила.
Всё – некогда [8, с.96].

В «грамматике поэзии» установки на воплощение *длящегося бытия* приводят к превалированию форм настоящего времени, категорий состояния, назывных и безличных предложений, которыми буквально изобилуют первые сборники акмеистов (см., например, стихотворения: «Звук осторожный и глухой...», «Невыразимая печаль...» О. Мандельштама; «Клубника», «Горшечник» В. Нарбута, цикл «Обман» А. Ахматовой; «Я верил, я думал...» Н. Гумилева; «Мясные ряды», «Валгалла» М. Зенкевича).

В жанровом отношении те же установки инициировали появление жанровых форм, имитирующих жанровую живопись (портрет, натюрморт, пейзаж и др.).

Для того чтобы не только интуитивно ощутить, но философски осознать самоценность феноменального бытия,

в художественном сознании поэтов нового поколения должна была сформироваться новая картина мира. В ранних сборниках Ахматовой, Мандельштама, Зенкевича и Нарбута, в сборниках Гумилёва, начиная с «Чужого неба», построение картины мира подчиняется имажинативной логике мифа. При этом мифологическая трактовка времени в представлениях акмеистов подчас парадоксальным образом смыкается с новейшими бергсонскими и феноменологическими идеями.

Именно в мифопоэтических координатах сформировалась общая для акмеистов «органическая» концепция мира. В рамках этой концепции земное бытие трактовалось как многоуровневое морфологическое единство, в котором аксиологически значим каждый элемент. Причем, как и в мифологической архаике, в художественном сознании акмеистов присутствовала идея синкретической нерасчленённости пространственно-временных комплексов; что на практике приводило к тождественности и изоморфизму разных «текстовых уровней» реальности (включая «языковую реальность» и «реальность искусства»).

На уровне поэтики этот изоморфизм реализовался в однотипных сравнениях и метафорах. В качестве примера приведём тропы Мандельштама, в которых «означающим» выступает один и тот же темпоральный объект – «день»:

День сгорел, как белая страница...

[7, т. 1, с. 77],

Как бы цезурою сияет этот день...

[7, т. 1, с. 95]

И медленный день, как в соломе проснувшийся вол,

На стогнах шершавых от долгого сна шевелится.

[7, т. 1, с. 134]

Трактовка мира как органического *единства* – не только пространственного, но и временного – закономерно приводит к формированию в философии акмеизма новой пространственно-временной модели бытия.

Здесь напрашивается параллель акмеистических представлений с темпоральными идеями, развиваемыми русскими православными философами, в частности с идеями П. Флоренского и Н. Лосского. Так, Н. О. Лосский в трактате «Мир как органическое единство» пишет, что «телеологическая связь есть единство, части которого обоснованы целым и существуют ради целого. Отсюда следует, что там, где есть телеологическая связь, должно существовать также органическое строение и, наоборот, где есть органическое строение, там есть телеологическая связь» [6, с. 453–454]. Философ полагает, что понятие целесообразности можно применить не только к организму, но и к последовательному ряду временных процессов», где временные звенья относятся друг другу как «члены организма» [6, с. 454].

Той же философской логики придерживаются и акмеисты. Малый замкнутый фрагмент реальности оказывается подобен макроструктуре мирового целого. При этом временная, а стало быть, причинно-следственная зависимость обретает характер телеологической связи, и все явления, протяжённые во времени, имеют тенденцию восприниматься как некое одномоментно разворачивающееся единство.

Отсюда следует, что новая концепция времени, складывающаяся в онтологической поэтике акмеизма к середине 1910-х гг., коррелирует с христианской теологической концепцией «эона». Эон (в переводе с греч. – *век*) в христианской философии – некое «свёрнутое» время до сотворения мира, включающее в себя все события мировой истории, предстающие одновременно, в единой синхронической картине. Понятие «эона» ввел преподобный Максим Исповедник, который полагал, что «вечность мира умопостигаемого <...> – это эон, эоническая вечность, имевшая, подобно времени, начало <...>. Эоническая вечность стабильна и неизменна: она сообщает миру взаимосвязанность и умопостигаемость его частей <...>, эон – это неподвижное время, время – движущийся

зон» [6, с. 233]. Любопытны переклички концепции эонической вечности с идеями неоплатоников. Это может быть объяснено тем, что Св. Максим Исповедник, ученик Дионисия Ареопагита, был одним из христианских богословов, творчески переработавших методологию раннего неоплатонизма, разработанного Плотинем и Проклом.

Иллюстрацией христианского понимания эона может послужить одно из ранних стихотворение Н. Гумилева «Сон Адама», где в «синхроническом» сновидении первочеловека как бы развернуто время всемирной истории. В то же время, это стихотворение – один из первых акмеистических опытов работы с культурными архетипами в рамках одного художественного текста. Время, изображённое в таких его стихотворениях, как «Пиза», «Стокгольм», «Заблудившийся трамвай», «У цыган», «Современность», приближается по своим характеристикам к эону. Ср.:

Все проходит, как тень, но время
Остается, как прежде, мстящим,
И Былое, тёмное бремя

Продолжает жить в настоящем» [4, т. 1, с. 181].

Причем если у символистов прорыв в трансцендентное состояние мыслится как испепеление настоящего (ср. у Блока: «Прошлое страстно глядится в грядущее. / Нет настоящего. Жалкого – нет»), то у акмеистов, наоборот, происходит совмещение в настоящем разновременных пространственных протеканий.

Сегодняшние, наличные вещи как бы помнят о прошлых трансформациях, о своих эонических архетипах. Отсюда, например, у Мандельштама в стихотворении «О временах простых и грубых...» «конские копыта», «дворники в тяжелых шубах», «царственно ленивый» привратник существуют одновременно в нескольких временных измерениях: а точнее, существуя в настоящем, оказываются образными «слепками» окраины античной ойкумены:

На стук в железные ворота
Привратник, царственно ленив,

Встал, и звериная зевота
Напомнила твой образ, скиф!

Когда с дряхлеющей любовью
Мешая в песнях Рим и снег,
Овидий пел арбу воловью

В походе варварских телег [7, т. 1, с. 94].

По тому же принципу построены мандельштамовские стихотворения «Летают Валкирии, поют смычки...», «Я не слышал рассказов Оссиана...», «Бессонница, Гомер, тугие паруса...», «Обиженно уходят на холмы...», «Петербургские строфы», «Вполоборота, о, печаль...», «На розвальнях, уложенных соломой...», «За то, что я руки твои не сумел удержать...» и др. В каждом из названных стихотворений можно наблюдать симультанное развертывание сюжетных ситуаций, относящихся к далеко отстоящим друг от друга эпохам, но связанных единством места или внешним либо внутренним подобием.

С похожими представлениями о времени мы сталкиваемся и при чтении сборника «Дикая порфира» Михаила Зенкевича, который связь далёкого прошлого и настоящего интерпретирует в духе концепции «эонического» времени:

О предки дикие! Как жутко крепок
Союз наш кровный. Воли нет моей,
И я с душой мятущейся – лишь слепок

Давно прошедших, сумрачных теней» [5, с. 53].

Те же временные закономерности открываются и читателям книги Владимира Нарбута «Аллилуйя», в пространстве которой уживаются «шишиги», «лихие твари» и другая «нежить» с вполне современными типажамы «пьяниц», «горшечников», «архиереев», «барынь», накрепко впаянных в мелкопоместный малороссийский быт.

В свете концепции «эона» становятся понятными мандельштамовские пассажи о синхронном сосуществовании в едином пространстве (пространстве настоящего) разновременных явлений, складывающихся наподобие веера,

«створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свёртыванию» [7, т. 2, с. 173]. Знаменательно, что в «Разговоре о Данте» Мандельштам со ссылкой на Данте сформулирует собственную (а по сути, общеакмеистическую) концепцию времени как *эонической вечности*: «Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронический акт, и обратно: содержание есть совместное держание времени – сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его» [7, т. 2, с. 234].

В онтологической поэтике акмеистов эоническое время реализуется в разных формах интертекста (цитатах, реминисценциях, аллюзиях, парафрастических элементах), при этом интертекстуальные тождества обретают гносеологические функции. Поиски «исторических рифм», мифологических аналогий, изоморфного сходства ситуаций на разных «текстовых уровнях» природы и культуры становятся способом объяснения настоящего и угадывания будущего. Ведь прошлое, в эоническом континууме, уже содержит в себе настоящее и будущее.

Не случайно у Мандельштама в «Разговоре о Данте» мы читаем, что «песни Данта <...> – снаряды для уловления будущего. Они требуют комментария в Futurum. <...> Вот почему Одиссеева речь... обратима и к войне греков с персами, и к открытию Америки Колумбом, и к дерзким опытам Парацельса, и к всемирной империи Карла Пятого» [7, т. 2, с. 234]. Акмеистическая футурология на первый взгляд напоминает историософские построения А. Блока, опиравшегося на ницшеанскую идею «вечного возвращения»:

Все это было, было, было,
Свершился дней круговорот.
Какая ложь, какая сила
Тебя, прошедшее, вернет?
(«Все это было, было, было...», 1909)

Однако сходство здесь лишь внешнее. Полемизируя с традиционным толкованием идеи «вечного возвращения»,

Мандельштам заявляет: «...вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. <...> Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий» [7, т. 2, с. 169–170]. Нетрудно заметить, что речь здесь идёт не о «вечном возвращении», а об эонической вечности, еще не развернутой во временной поток (в котором окажутся разделены прошлое, будущее и настоящее). В контексте мандельштамовских рассуждений о восхождении явлений будущего к своим надвременным архетипам, черновые слепки которых уже были в прошлом, стихотворение «Есть ценностей незыблемая скала...» воспринимается как характеристика эона. Ценности могут искажаться и деформироваться во времени, но есть некая «скала» – «над скучными ошибками веков», которая, конечно, ассоциируется с эонической вечностью.

Тот же образ эонической вечности развернут в стихотворении «За то, что я руки твои не сумел удержать...», в мотивно-образной ткани которого троянская трагедия только будет разыграна в ближайшем будущем, и ее участником будет лирический субъект стихотворения (alter ego автора):

За то, что я руки твои не сумел удержать,
За то, что я предал соленые нежные губы,
Я должен рассвета в дремучем Акрополе ждать.
Как я ненавижу пахучие, древние срубы!
<...>
Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?
Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник...

[7, т. 1, с. 133-134]

В «эонической» парадигме может быть интерпретирована структура «Заблудившегося трамвая» Н. Гумилева, в котором путь лирического героя может быть понят и как его восхождение к своему надвременному прообразу, и как совмещение всех разновременных событий в один панхронический пучок. При этом совмещение времён оборачивается и совмещением пространств, приуроченных к каждому из этих времён. Мотивацией подобных наложений могут служить механизмы человеческой памяти, которая вольна

«сжимать» время и трансформировать пространство. Но личная авторская память, постепенно расширяясь, начинает вбирать в себя мифопоэтически сдвинутое пространство культуры.

Так, ситуации современной действительности по ассоциативному принципу притягивают аналогичные литературные коллизии. Совсем не случайно в тексте стихотворения сразу после жуткого видения торговли «мертвыми головами» возникает идиллическая тема «Машеньки», развиваемая в коллизиях, типология которых напоминает инверсированный сюжет «Капитанской дочки». Ведь основная тема пушкинского романа – «русский бунт, бессмысленный и беспощадный», в условиях которого сохранение личной и дворянской чести возможно только ценою собственной жизни. Отсюда – и гумилёвские «поправки» пушкинского счастливого финала, и «панихидная» тональность последних строф «Заблудившегося трамвая».

Но это еще не всё. В зонический архетип всевремени и всепространства оказывается включено и будущее. Оно предстаёт в сюрреалистическом образе «зеленой», в которой

Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают...
В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне...

[4, т. 1, с. 298]

Гумилёв здесь не просто дает свою интерпретацию действительности, а творит новую реальность в графически чётких и в то же время как бы галлюцинирующих образах, содержащих предвидение собственной насильственной смерти и коллективной судьбы в эпоху Большого террора (когда человеческая жизнь будет стоить не больше, чем капуста и брюква).

Но если роковая «логика пути» приводит лирического героя к гибели, то мистический поиск «Индии Духа» увенчивается

небывалым духовным прорывом и сакральным озарением, позволяющим постичь тайну вселенского бытия и обрести духовную свободу:

Понял теперь я: наша свобода –
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа

В зоологический сад планет [4, т. 1, с. 298].

С подобным феноменом мотивно-образной «интерференции» мы сталкиваемся в стихотворении Гумилёва «У цыган», в котором сюжетное действие разворачивается одновременно сразу в двух пространственно-временных планах – в реальной действительности (в ресторане, где поют и пляшут цыгане, «где пробки хлопают, люди кричат») и в ирреальном мире («иных, родных... краях»: то ли на лесной поляне у костра, то ли «в струге алмазном», плывущем по реке). Соответственно, и лирический герой начинает двоиться: он и пьяный ресторанный гость (ср.: «Голстый, качался он, как в дурмане... На ярко-красном его доломане / Сплетались узлы золотых шнуров» [4, т. 1, с. 300]), и в то же время, – бенгальский тигр (ср.: «Ржавые листья топчет гость влюблённый, кружащийся в толпе бенгальский тигр»). По тому же «зоническому» принципу построены и многие другие стихотворения гумилёвского сборника «Огненный столп», семантическое пространство которого пронизано диахроническими параллелями, позволяющими мифологическим, культурным прототипам «просвечивать» сквозь современные реалии. Отсюда нарушение причинно-следственных связей и линейного течения времени во многих стихотворениях, лирическое развёртывание смысла происходит по принципу «наложения планов», как если бы на один «кадр» сделали несколько фотографических снимков.

И, наконец, в сугубо зоническом ключе прочитывается «Поэма без Героя». Ахматовская формула взаимодействия времен: («Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет – / Страшный призрак мертвой листвы» [1, т. 1, с. 324]) реализуется в синхронно развертываемом сюжете взаимодействия трёх временных пластов – прошлого

УДК 929+82

Л. Г. Кихней, Н. И. Петрова

**Своеобразие религиозного мироощущения
Осипа Мандельштама периода «Tristia»
(1915-1922)**

Творчество Осипа Мандельштама, проходящее под знаком 1-ой Мировой войны и революции, получает в критике название «эпохи “Tristia”» – по одноименному названию 2-й книги стихов

поэта. Отмечено, что в это время в мироощущении Мандельштама происходят перемены, затрагивающие глубинные слои личности, связанные, в частности, с постулатами веры.

Никита Струве в книге «Осип Мандельштам» (London, 1988) трактует мировоззренческую смену ориентиров поэта как однозначный переход на позиции ортодоксального христианства. Он пишет: «В 1915 году Мандельштам приходит к “внутренней свободе” христианина, и эта свобода для него источник “неисчерпаемого веселья”. Ведомый ею, он бросает Рим ради Византии, которая будет последним пристанищем его духовного пути. Конечно, не историческая Византия, с ее ограничениями, а христианство в греческом облики, иными словами Эллада, оплодотворенная христианским откровением. <...> Стихотворения с 1916 по 1920 год окрашены в определенно русский и православный цвет» [6, с. 134, 141].

В подобном духе он интерпретирует «иудаистическое прошлое» поэта: «От иудаизма Мандельштам сохранил главное – «настойчивую потребность практического монотеизма» <...> то есть все, что в иудейском мышлении подготовлено к тайне воплощения Бога в истории. Отрекаясь от иудаистической религии предков, от их духовного, культурного и социального гетто, Мандельштам оставался верен «крови пастухов, патриархов и пророков», что текла в его жилах. Практический монотеизм предполагал признание Воплощения» [6, с. 160]. Мандельштам, «став христианином, исповедуя во всех измерениях (включая филологию!) догмат Воплощения, лишь завершил, исполнил собственное иудейство. Тот же подход, по мнению Н. Струве, наблюдается у Мандельштама и к эллинистическому наследию: эллинизм – «это греческий дух, искупленный, очищенный христианством» [6, с. 160].

Для того чтобы разобраться в сути изменений культурно-религиозных установок Мандельштама, имеющих прямое отношение к его творческой практике, обратимся к его статьям и стихам второй половины 1910-х – начала 1920-х годов, где он достаточно ясно воплотил свои религиозно-философские взгляды.

Главная идея статьи «Скрябин и христианство» (1915) – это идея единства. Эта проблема стала актуальной в свете новой эпохи (1-ой Мировой войны и русской революции), мыслимой Мандельштамом как начало Апокалипсиса. Следует отметить, что идея единства, конечно же, разрабатывалась Мандельштамом и ранее, однако интерпретировалась им в духе парадигматического тождества разнопорядковых, но внутренне изоморфных элементов. Сейчас же проблема единства решается не на парадигматическом, а на синтагматическом уровне.

Знаменательно, что если в статье «Петр Чаадаев» (1914) Мандельштам ставит проблему единства, при этом не находя путей ее решения, то в «Скрябине и христианстве» проблема разрешена. Залогом единства становится христианство. В этой статье Мандельштам обозначает контуры концепции христианского искусства, главный критерий которой – единство. Всяческий отход от христианства означает отход от единства, а всяческий распад, разъединение означает отход от христианства. Если обратиться к конкретике, то *конец христианства* характеризуется Мандельштамом такими чертами как а) возврат к язычеству (ср.: «Единства нет!... Миров много... Бог царит над Богом!»), б) распад личности (ср.: ««Я» – это преходящее состояние – у тебя много душ и много жизней!»), в) уничтожение времени (ср.: «Христианское летоисчисление в опасности, хрупкий счет годов нашей эры потерян – время мчится обратно с шумом и свистом...»), г) разрушение искусства (ср.: «Новый Орфей бросает свою лиру в kloкочущую пену: искусства больше нет...») [2, с. 157–158].

Для того чтобы вернуть единство, а стало быть, утраченную сущность миру, времени, личности, следует обратиться к *христианству*, в том числе, и к христианскому искусству. Что Мандельштам понимает под христианским искусством? Это «всегда действие, основанное на великой идее искупления», это «подражание Христу», то есть «единственному творческому акту, положившему начало нашей исторической эре» [2, с. 158]. Однако Мандельштам отделяет понятие «подражания Христу»

в искусстве от идеи «подражания Христу» в жизни. Согласно его логике, «искусство не может быть жертвой, ибо она уже совершилась, не может быть искуплением, ибо мир уже искуплен, – что же остаётся?» [2, 158]. Мандельштам решает эту дилемму в духе древнегреческой (аристотелевской) эстетики, привлекая категории «мимесиса» и «катарсиса». «Ни жертва, ни искупление, – пишет он, – а свободное и радостное *подражание* Христу – вот краеугольный камень христианской эстетики» [2, с. 158]. Не искупление, а «божественная иллюзия искупления», своего рода «игра с нами Божества, которое позволяет нам блуждать по тропинкам мистерии, с тем, чтобы мы как бы сами от себя напали на искупление, пережив катарсис, искупление в искусстве» [1, с. 158].

В рамках концепции *мистериального подражания* (которым, собственно, и является ритуал христианских таинств, и прежде всего таинства Евхаристии), согласно рассуждениям Мандельштама, преодолевается пропасть, лежащая между Божественным Словом–Логосом и словами обычной человеческой речи. Следовательно, слово человеческой речи (не всякое, а слово христианского искусства) есть, по Мандельштаму, подражание Слову–Логосу, подражание особого рода – мистериальное, то есть «разрешающееся в событие».

Отсюда становятся понятными, во-первых, истоки мандельштамовской идеи «христианизации» современного искусства; а во-вторых, сам механизм превращения слова в «плоть», его «разрешение в событие». Именно эти идеи, намеченные в статье «Скрябин и христианство», будут развиты в статьях начала 1920-х годов, на которых мы остановимся чуть позже.

Постулат мистериального (и одновременно – сакрально-игрового) подражания чрезвычайно важен для понимания художественно-эстетических принципов Мандельштама, реализованных в «Tristia». В частности, получают объяснение *игровые* элементы его поэтики, одновременно трактуемые Мандельштамом как *сакральные*. Получает объяснение и идея *свободы* искусства – и прежде всего его *свободы* от

дидактических, учительных установок. И, наконец, становится понятной сама апелляция к *христианству* как к залогоу подлинной эстетической ценности современного искусства.

Поэтическим коррелятом, а возможно, и комментарием к статье «Скрябин и христианство» является стихотворение «Вот дароносица, как солнце золотое...» (1915):

Вот дароносица, как солнце золотое,
Повисла в воздухе — великолепный миг.
Здесь должен прозвучать лишь греческий язык:
Взят в руки целый мир, как яблоко простое.
Богослужения торжественный зенит,
Свет в круглой храмине под куполом в июле,
Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули
О луговине той, где время не бежит.
И Евхаристия, как вечный полдень, длится
Все причащаются, играют и поют,
И на виду у всех божественный сосуд
Неисчерпаемым веселием струится [1, 300].

В этом стихотворении Мандельштам сводит воедино идею «стояния времени», получившую у православных философов название «эонического» времени, идею целокупности мира, развиваемую им впоследствии, идею мистериального подражания как сакральной игры Бога с людьми и идею греческого языка (сакрального языка православных богослужений) как «плоти деятельной, разрешающейся в событие» [2, с. 176]. Ведь именно на греческом изначально велись литургические богослужения первых христиан (во время которых «вкушались» плоть и кровь Господа, то есть слово воплощалось), на греческом же языке были написаны Евангелия как Слова, «разрешающегося в действие», облакаемого плотью. Сакральным образом, объединяющим в себе эти начала, становится христианский символ Евхаристии, то есть таинства Причащения.

Однако в свете идеи христианского искусства как «подражания Христу», стихотворение можно прочесть и в

другом ключе – не просто как поэтическое проникновение в сущность основного православно-христианского таинства, но и как модель христианского искусства, которое тоже есть мистериальное подражание, с одной стороны, но с другой – сакральная игра.

На это указывает отсылка к сакрально-игровому началу в стихотворении («Все причащаются, играют и поют»), а с другой стороны, та атмосфера духовного веселья, пронизывающая стихотворение, которая отличает не только христианскую литургию, но и христианское искусство. Обратим внимание на то, что в финале стихотворения речь идет о «неисчерпаемом веселии», струящимся из «божественного сосуда»).

Стихотворение организовано рядом тождеств, устанавливающих тождество пространства и времени, малого и великого, сакрального и профанного. Ср.: «евхаристия» = «дароносица» = «божественный сосуд» = «целый мир» = «яблоко простое» = «зенит» = «вечный полдень» = «луговина, где время не бежит».

В свете логических построений Мандельштама творения христианского искусства должны содержать в себе тот же принцип тождества и быть пронизаны той же целостностью, что и «целый мир». Подобную идею мы обнаруживаем в «Заметках о Шенье», где Мандельштам переносит органическую идею с мира на стихотворение. В частности, он пишет: «Чувство отдельного стиха, как живого неделимого организма, и чувство иерархии словесной в пределах этого цельного стиха необычайно присущи французской поэзии» [2, с. 163].

К рассматриваемому творческому периоду Мандельштама относятся и статьи «Слово и культура» (1921) и «О природе слова» (1921–1922), чрезвычайно важные в становлении поэтико-семантической концепции Мандельштама. Мандельштам начинает статью «Слово и культура» с тезиса о бытии «новой природы», «природы-Психеи» [2, с. 168] ибо «старый мир», по выражению Мандельштама, – «не от мира сего», но «он жив более, чем когда-либо» [2, с. 168]. Но эта

жизнь старого мира особого рода, считает Мандельштам, жизнь, скорее, духовная, чем материальная. Метаморфозы мира, о которых пишет Мандельштам, напоминали процесс сакрализации культуры, ибо всё вещное, плотское, то, что могло быть разрушено, разрушалось. Оставался дух, душа, мысль, то есть культура стала существовать как некий духовный институт, наподобие первых христианских общин, которые, как известно, подвергались гонениям и преследованиям.

Напомним, что статья написана в один из самых страшных периодов новейшей истории России, когда в Петрограде шли расстрелы, царил голод. В это время носители старой культуры бедствовали, подвергались гонениям и преследованиям, как некогда первые христиане. Вот почему Мандельштам приходит к выводу, что культура стала церковью. И именно церковью первых лет новой эры.

«Христианин, – пишет Мандельштам, – а теперь всякий культурный человек – христианин, не знает только физического голода, только духовной пищи, для него и слово – плоть, и простой хлеб – веселье и тайна» [2, с. 168].

Здесь наблюдаются культурологические переключки с Новозаветными текстами. Аллюзия на Евангелие от Иоанна (ср.: «Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу его, славу как едиnorodного от Отца» [Ин., 1:14]) давно отмечена в критике. Но здесь обнаруживаются переключки и с другими евангельскими эпизодами. В частности, «тайна» соотносится с новозаветной ситуацией: насыщением пяти тысяч человек – пятью хлебами, четырех тысяч – семью хлебами. «Веселие» связывается с вкушением сакральной пищи (ср.: «И каждый день единодушно пребывали в храме и, преломляя по домам хлеб, принимали пищу в веселии и простоте сердца» [Деян., 2: 46]); «Хотя и не переставал свидетельствовать о Себе благодеяниями, подавая нам с неба дожди и времена плодоносные и исполняя пищею и веселием сердца наши» [Деян., 14: 17] – и с победой одухотворенной плоти над смертью.

Сочетание лексем «хлеб» и «тайна» в контексте мандельштамовской статьи ведут, конечно, к таинству причащения. В той же «Евхаристии» – Мандельштам таинство причащения трактует как «веселье». Отсюда следует, что вещи в переломные эпохи теряют свою «плотскую» суть и одухотворяются в слове, а слова, в свою очередь, как бы оплотняются, облекаются плотью.

Концепция слова в статье «Слово и культура» по сравнению с ранними статьями и стихами обретает ярко выраженный сакральный и в то же время формообразующий смысл. Поскольку слово, по Мандельштаму, – «плоть и хлеб», оно «разделяет участь плоти и хлеба – страдание» [2, с. 170]. Здесь опять-таки очевидны отсылки к первым векам существования христианства (христианскому мученичеству), включенные в контекст апеллятивов творческой интеллигенции к теме мученичества, воспринимаемой в христианском ключе в годы революции и гражданской войны.

Однако Мандельштам проецирует мотив «мученичества» и «жертвы» не на поэта (как это наблюдалось, например, у Ахматовой), а на слово. Отчего слово страдает в современную для поэта эпоху? По его мнению – от деформации и разрушения. Не случайно Мандельштам в «Слове и культуре» соотносит футуристические эксперименты со словом с распадом духа; для него это вещи – одного порядка (ср.: «Можно разобрать <слово>, можно и сложить: как будто испытывается форма, а на самом деле гниет и разлагается дух...» [2, с. 170].

С другой стороны, в «мученическом» образе слова чувствуются, безусловно, новозаветные аллюзии, ибо по церковному преданию Слово-Логос отождествляется со второй ипостасью Троицы – с Богом-Сыном. Страдающее слово, по Мандельштаму, не исчезает, не «развеществляется», а оборачивается, как некогда Иисус Христос, духовной своей ипостасью, отсюда призыв поэта: «Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности» [2, с. 171].

Этот призыв диссонирует с основными постулатами акмеизма, суть которых как раз в утверждении адекватности

слова и вещи. В «Слове и культуре» Мандельштам вопрошает: «К чему обязательно осязать перстами?» [2, с. 171]. В этом вопросе – утверждение «излишности» вещественных доказательств, предъявляемых сомневающемуся Фоме, вкладывавшего персты в рану Иисуса Христа. Здесь обозначается своего рода силлогизм, построенный на аналогии с новозаветным Словом-Логосом: а) страдание слова отождествляется со страданиями Иисуса Христа, поскольку слово-Логос и есть вторая ипостась Троицы; б) слово есть «плоть и хлеб», но в то же время, это – духовная эманация, свободная от материального закрепощения.

Следует отметить, что изоморфизм понятий *слово* и *хлеб* развернут в статье Мандельштама «Пшеница человеческая» (1922). Е. А. Тоддес, анализируя символические смыслы *зерна, пшеницы, нивы* как ключевые образы этой статьи, пишет: «Через мифологему хлеба, через сквозные или локальные метафоры кодируются различные феномены культуры, в том числе и поэтическое слово» [8, с. 185].

Идеи статьи «Слово и культура» нашли продолжение в другой статье начала 1920-х годов – «О природе слова» (1921–1922). Чудо «словесного воплощения» *разыгрывается* здесь в культурно-исторической ситуации бытования языка. Черты, приписываемые ранее «слову», перенесены на русский язык, «эллинистическую природу» которого автор отождествляет с его бытийственностью: «Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. Русский язык... есть волнуемое море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти» [2, с. 176]. Как видим, Мандельштам вновь обращается к евангельской модели воплощения слова-Логоса (ср.: «Слово стало плотью» [Ин., 1: 14]), но поворачивает её по-новому, имея в виду тенденцию «материализации» слова в действии. Ср.: «Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие» [2, с. 176].

Согласно логике Мандельштама, русский язык эллинистический именно потому, что в наследство от Греции

России досталось православно-религиозное мироощущение (а отнюдь не греческий язык!) с его установкой на воплощение Логоса в ситуации Литургического богослужения. Именно поэтому русский язык хранит «тайну эллинистического мировоззрения», то есть «тайну свободного воплощения».

Таким образом, Мандельштаму не были чужды «космоцентристские» установки, уходящие корнями в эллинское мирозерцание. В поэтической теории и поэтической практике Мандельштама «эллинизм» – это, как верно отмечает А. И. Немировский, не «насыщение русского языка чем-то ему чуждым, а, напротив, возвращение к его простонародности и вещественности» [4, с. 462]. Таким образом, христианские установки Мандельштама оказываются неразрывно слиты с апелляцией к античности. Обращение к эллинизму признаётся Мандельштамом плодотворным для русской культуры, поскольку оно необходимо для её возрождения в эпоху «сумерек свободы». Эллада трактуется Мандельштамом как культурная предшественница православия. Отсюда можно сделать вывод, что эллинско-христианское начало стало определяющим фактором мироощущения поэта в период «Tristia».

Однако важно не забывать о том, что Мандельштам в этот период не полностью ушел от римского католичества. В 1919 году он возвращается к католической теме в стихотворении «В хрустальном омуте какая крутизна». Наряду с ветхозаветными мотивами (*лестница Иакова, псалмы Давида*) это стихотворение, как точно подметил К. Тарановский, содержит и образы, отсылающие к римско-католическому церковному ритуалу: *орган* — «Святого Духа крепость», «Палестины песнь» [7, с. 183]:

Вот неподвижная земля, и вместе с ней
Я христианства пью холодный горный воздух,
Крутое «Верую» и псалмопевца роздых,
Ключи и рублища апостольских церквей [3, с. 90].

Отсюда можно сделать вывод, что Мандельштам неким образом помышляет о возврате к изначальному синтезу

православия и католичества. Его позиция принятия католичества при одновременном увлечении православием может быть понята в свете рассуждений православного философа В. Эрн в 1911 году, который культурологически объясняет своё приятие католицизма: «Церковно признавая католицизм, я религиозно признаю сами основы европейской культуры, ибо культура Европы почти во всех своих высших моментах теснейшим образом связана с католицизмом» [9, с. 81].

Симптомы подобного культурно-религиозного синтеза можно увидеть ещё в стихотворении «Айя-София» (1912). Можно предположить, что «Запад» и «Восток» в этом раннем мандельштамовском шедевре – не только стороны света, но и христианские конфессии, а именно – католицизм и христианство. И действительно, поэт упоминает в этом стихотворении имя строителя храма императора Юстиниана. «При Юстиниане, – отмечает А. М. Ранчин, – христианство ещё не было разделено на западное и восточное. Юстиниану удалось воссоединить целостность Империи, отвоёвав Запад (Италию) у варваров. Конфессиональные различия блекнут или исчезают перед лицом культуры» [5, с. 207]:

Айя-София – здесь остановиться
Судил Господь народам и царям!
Ведь купол твой, по слову очевидца,
Как на цепи подвешен к небесам.

И всем векам пример Юстиниана,
Когда похитить для чужих богов
Позволила Эфесская Диана
Сто семь зеленых мраморных столбов.

Но что же думал твой строитель щедрый,
Когда, душой и помыслом высок,
Расположил апсиды и экседры,
Им указав на запад и восток? [3, с. 48]

К. Тарановский пишет, что «в христианстве Мандельштама привлекала, в первую очередь, его этическая сторона» [7,

с. 185]. Мы усматриваем в обращении поэта к христианству в переломную культурную эпоху нечто большее. Церковь в представлении христиан – «дом Божий». Мандельштам, следуя этой логики, утверждает: «Культура стала церковью. Произошло отделение церкви-культуры от государства» [2, с. 168]. Домом Божьим, таким образом, становится культура, причём европейская. В восприятии Мандельштама европейская культура и есть «то место, где ярче всего сказалось присутствие Христа в истории, она – как бы продолжение Церкви. Связь между христианством и культурой нерасторжима» [6, с. 151]. Человек современности не может быть чужд культуре, «которая, как подчеркивает Н. Струве, целиком обязана своей сутью христианской вере в реальность Воплощения. <...> Отказ от веры в Воплощение Бога ведёт неизбежно к варварству» [6, с. 151].

Таким образом, христианство осознаётся Мандельштамом как единственная сила, обеспечивающая непрерывность традиции и возрождающая культуру. Для нас важнее всего то, что христианское сознание у Мандельштама неотделимо от культурогенной идеи, трансформирующей хаос в гармонию. При этом христианство осознаётся Мандельштамом универсальной религией. Именно оно призвано быть хранителем культуры прошлого и возрождающим началом современной культуры, оказавшейся под угрозой в тоталитарную эпоху.

Литература:

1. *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. Т.1. Стихотворения. переводы/ Сост. П.М. Нерлера. М: Худож. лит., 1990.
2. *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. Т.2. Проза / Сост. С.С. Аверинцева, П.М. Нерлера. М.: Худож. лит., 1990.
3. *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Проза / Сост. Ю.Л. Фрейдин. М., 2001.
4. *Немировский А.И.* Обращение к античности // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к

биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990. С. 452–465.

5. *Ранчин А. М.* Византия и «Третий Рим» в поэзии Осипа Мандельштама (к интерпретации стихотворений «Айя-София» и «На развалинах, уложенных соломой...») // *Смерть и бессмертие поэта: Материалы научной конференции.* М., 2001.

6. *Струве Н.* Осип Мандельштам. London, 1988.

7. *Тарановский К.* Очерки о поэзии Мандельштама // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 13-208.

8. *Тоддес Е.А.* Статья «Пшеница человеческая» в творчестве Мандельштама начала 20-х годов // *Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения.* Рига, 1988. С.184–213.

9. *Эрн В.* Борьба за Логос. Опыты философские и критические // Он же. Борьба за Логос. Г. Скворода. Жизнь и учение. М.: Харвест, 2000.

10. *Broyde S.J.* Mandel'stam and His Age: A Commentary on the Themes of War and Revolution in His Poetry, 1913–1923. Cambridge, MA, 1975. P. 79–106.

УДК 821.161.1.

Н. С. Литовченко

Образ пророка-мессии в сборнике Андрея Белого «Золото в лазури» (Статья первая)

Предмет статьи – динамика религиозно-философских взглядов Андрея Белого, изучение духовной основы его поэтического мира через образ пророка-мессии, который выражен в нескольких ипостасях: в символическом образе Иисуса Христа, в образе пророка-поэта, который, «возносясь

над землей», уподобляется Богу, а также в образе юродивого, идентифицирующего себя с «новым Христом». Рассмотрим особенности их художественного воплощения.

Образ Христа в мировой культуре рассматривается как высший идеал духовной красоты. Не составляет исключения и русская литература. В ней особенно ярко представлена традиция отождествления лирического субъекта с образом Иисуса Христа (В. Жуковский, В. Кюхельбекер, М. Лермонтов). Ее новый импульс зафиксирован в религиозно-поэтическом сознании модернизма (А. Блок, Ф. Сологуб, К. Бальмонт, В. Маяковский) [7, с. 30]. При этом литературоведы отмечают разницу между средневековой этикетной моделью «подражания Христу» (смирненное принятие страданий) и модернистской «уподобления Христу». В культурно-религиозном сознании модернизма с его разновекторным богоискательством отмечены такие модели уподобления Спасителю, как отождествление творчества поэта с Божественным трудом; уподобление лирического субъекта Богу-Сыну в его крестном пути и искупительной жертве [8, с. 31]. Свой вклад в развитие и функционирование этой традиции вносит Андрей Белый. В его сборнике «Золото в лазури» уподобление Христа и лирического героя осуществляется по-разному: изначально он – пророк-мессия, а завершается образом юродивого, идентифицирующим себя с «новым Христом». Эти модификации отмечены рядом ученых (С. К. Маковский, Л. К. Долгополов, А. Пайман, Л. А. Колобаева, Н. И. Ильинская).

Для дальнейшего исследования проблемы рассмотрим динамику религиозных взглядов поэта в период написания сборника «Золото в лазури» (1901–1904 гг.). Началом литературного пути поэт считает 1901 год. Характеризуя этот период, А. Белый отмечает ряд символов, важных для его становления, как-то: 1) Откровение Софии, 2) Духа Иоанновой, белой зари, 3) осознание, что «уже – заря», 4) ожидание Денницы [3, с. 20]. Все эти символы, исповедуемые писателем как религиозные, являются основными мотивами его поэтического сборника «Золото в лазури».

В структуре религиозно-поэтического сознания Андрея Белого доминантным является учение о теургии. Поэт называет искусство будущего «религией жизни», наделяя художника, и, шире, – творческий процесс в целом, преобразующей силой, способной качественно изменить личность творца и мир вокруг него. Белый называет процесс улучшения жизни силами искусства «жизнетворчеством» и приравнивает это понятие христианскому догмату о преображении, спасении человека и мира во время второго пришествия Христа. Однако следует подчеркнуть: учение Белого о житнетворчестве, вырастая из христианского учения о спасении, теряет ценностную вертикаль христианства. Жизнетворчество оказывается либо проявлением интереса художника к духовной сфере, либо его способностью сказать “новое слово” в искусстве, либо желанием преобразовать свою жизнь в соответствии с собственным мировоззрением [2, с. 65].

По отношению к христианству житнетворчество означает создание новой «философско-литературной религии», которая мыслилась Белым учением о символизации жизни. Такой взгляд обусловил как новаторство художественного метода писателя, так и своеобразие его поэзии, которая является сложным сплавом философии, литературоведения, культурологии, что и делает ее столь многомерным объектом исследования.

Ключевым для поэта становится образ пророка–мессии. Он формируется, прежде всего, в стихотворениях «Вечный зов», «Не тот», «Жертва вечерняя», «Безумец», «Возмездие», «Старинный друг», «Мания», «Солнце», «Вестники», «Покой», «Забота», «Священные дни», «На закате», «Возврат», «Один», «Кладбище», «Старец». Эти стихотворения, в которых мотив уподобления Христу является смыслообразующим, можно разделить на несколько групп,:

а) Первая группа стихотворений включает в себя мотивы воскресения и преображения мира; уподобление лирического героя Спасителю в его искупительной жертве («Старинный друг», «Старец», «Вестники», «Забота»).

б) Во второй группе четко прослеживается мотив уподобления Солнца Христу («Солнце», «За Солнцем», «Закаты», «Золотое руно»).

в) Третья группа отождествляет творчество поэта с Божественным трудом, где поэт выступает и пророком, и прорицателем («Блоку», «Священные дни»).

г) Четвертая группа насыщена мотивами несостоявшегося чуда, богопотерянности, тщетного ожидания мессии, горечи духовного одиночества, трагического уподобления лирического героя Христу в его крестном пути («На закате», «Возврат», «Один», «Кладбище»).

д) В пятой группе концептуальным является образ лже-Христа, где лирический герой - то осмеянный «Спаситель» с его напрасной «мольбой за всех», то безумец «с робким взором ребенка», возомнивший себя новым Христом, наивно пытающийся «разбудить» человечество. Уподобление лирического героя Спасителю в его крестном пути разрешается в образе юродивого, который сравнивает себя с «новым Христом» («Возмездие», «Мания», «Жертва вечерняя», «Безумец», «Вечный зов», «Не тот»).

Образ Иисуса Христа, олицетворяющий собой единственную возможность освобождения мира от тьмы и греха и приведения его, в конечном итоге, к спасению, появляется в стихотворениях «Старинный друг», «Старец», «Вестники», «Забота». Наиболее ярко образ Христа представлен в цикле стихотворений «Старинный друг», посвященном Э. К. Метнеру, в котором лирический герой переносится в духе через длинный ряд тысячелетий и «из мглы веков» видит свет общего воскресения. Этот цикл представляет собой пять формально самостоятельных стихотворений, объединенных тематикой – воскрешение лирического героя и старинного друга из мертвых, сквозными образами-символами, движением ассоциаций. Проанализируем каждое стихотворение.

Первое стихотворение цикла «Старинный друг, к тебе я возвращался...» композиционно распадается на две части. В

первой части происходит встреча лирического героя, пришедшего в мир иной, с другом. «Надев одежды пышно-золотые», со словами «божественной молитвы», старинный друг вводит героя торжественно в «чертоги», где «вперив друг в друга очи голубые», они «у очага за чашами сидели» [4, с. 579]. Встреча лирического героя со старинным другом представлена как диалог:

Ты говорил: «А если гном могильный
из мрака лет нас разлучить вернется?»

А я в ответ: «Суровый и бессильный,
уснул навеки. Больше не проснется»... [4, с. 579].

Долгожданная встреча, передача душевного состояния героев наполнена христианской символикой: поэтоним «чертоги» символизирует Царство Небесное, чаша – символ причащения к таинству евхаристии. Песня божественной молитвы подчеркивает встречу героев не на земле, а на небесах. В религиозно-поэтическом сознании Андрея Белого молитва является проводником на пути восхождения к высшим сферам бытия. Этот этап восхождения к истине символизируется белым цветом одежд Богочеловека, указывающим на Его святость. В статье «Священные цвета» поэт отмечает, что в молитве происходит соединение вершин искусства с мистикой, что также является выражением теургии [2, с. 53]. В стихотворении слова употребляются исключительно в их символическом значении.

Во второй части, которая начинается со стиха: «Вдруг видим – лошади в уборе жалком», происходят изменения сюжетной линии текста. Лошади, привезшие два железных гроба, а также крик воскресшего гнома: «Уйдите вы в свои могилы оба», вводят в текст образ последнего пути. В его семантическое поле попадают ритуальные образы, характерные для похоронного обряда. Так, движение «побрели в гроба, сложивши руки» напоминает о христианской традиции захоронения покойников: руки покойника скрещивают, а пальцы правой руки складывают как для крестного знамения. Колористические эпитеты – пунцовый свет, пунцовый жар, червонный щит, золотое знамя,

одежды пышно-золотые – создают разноплановый ассоциативный ряд. Так, пунцовый свет, обрамляющий старинного друга, ассоциируется с божественным и царским достоинством героя; пунцовый жар, раздуваемый холодным ветром, употреблен в значении “опасный”, “волнующий”, как знак тревоги и предстоящей разлуки.

В колористике Андрея Белого доминируют «золотые» тона. Лексема «золотой» образует собственный словообразовательный ряд (золотой – золотистый, золотисто-огненный, пышно-золотой, озолоченные пещеры), а также включается в словарную дефиницию цветообозначения жёлтый и является самой употребительной колоремой в сборнике «Золото в лазури».

В этом стихотворении образ Христа не отображен непосредственно, но четко прослеживаются религиозно-евангельские мотивы встречи, смерти и воскресения. Во втором стихотворении цикла «Янтарный луч озолотил пещеры...» к ним добавляются мотивы веры и безверия. Уже в первой строфе звучит христианский мотив веры: «В моей душе так много детской веры». Это реминисценция евангельской истины, произнесенной Иисусом: «И сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в царство Небесное» (Мф. 18:3). То есть нужно поверить в чистоте сердца, подобно детям, в ожидание невозможного, в воскресение и новую встречу, во Христа. Здесь же звучит надежда на преображение мира, которая разрушается появлением образа кровавого карлика. Появление карлика как символа тьмы воспринимается поэтическим сознанием читателя как борьба Христа с силами Антихриста. Сам же А. Белый в белом цвете видит символ воплощенной полноты бытия, а в черном — символ небытия и хаоса [2, с. 201]. Следует отметить, что цикл стихотворений написан в 1903 году, когда понятие теургии активно врывается в творчество А. Белого. Примерно в это же время была написана статья «Священные цвета», в которой поэт отмечает, что полнота цветов, заключенных в свете, и есть Бог [2, с. 22].

Стихотворение «Янтарный луч озолотил пещеры...» переполнено контрастами и символическими образами: суровый гном у входа, «весь в огненном, в бессильной злобе на тебя косится» ассоциируется с Люцифером, стоящим у ворот ада. Ему противопоставлен образ «купающихся» в бледно-бирюзовом эфире ласточек. В мировой культурной и религиозной традициях ласточки – символ надежды, весны, удачи, бледно-бирюзовый эфир – символ царства Небесного. В религиозно-поэтическом сознании Андрея Белого ласточки-касатки – символ обретения веры. Эпитеты «бирюзовое небо», «воздушно-голубая волна», «бледно-бирюзовый эфир» как символы неба принципиально неоднозначны и формируются на уровне читательского восприятия. Лирический герой, вспоминая «завет ненарушимый», «бесцельно ждет какого-то свиданья».

Третье стихотворение «Над гробом стоя, тосковал бездонно...» тесно связано с первым и вторым образностью и мотивами, а также привнесённой к ним внетекстовой ситуации [4, с. 580]. Стихотворение переполняют эмоции, переживания, сомнения в том, что никогда не состоится новая встреча, ибо нет веры, нет Бога, а значит, нет и воскресения. Лирического героя окружает лишь «провальная бездна», пещера и все тот же «могильный гном». В работе А. Белого «Символизм как миропонимание» содержится мысль поэта о том, что подлинной бездны нет, а есть только бунтующий хаос, который следует преодолеть. Путь к этому лежит через видение цвета, первого сияния, разрезающего мрак, которое окрашено желто-бурым зловещим налетом пыли [2, с. 202].

Цветовая символика в этом стихотворении отсутствует, но эмоции безнадежности «безвинной жертвы» создают отглагольные деепричастия: «зарыдал, крича, ломая руки». Лирический герой, потеряв надежду обрести свободу, остается один на один со своими страданиями, «могильным гномом» и «провальной бездной». Во второй части стихотворения проносится «грустно-милое шептание»: «Пройдут века, и ты восстанешь, мертвый / Старинный друг придет к тебе из гроба»

[4, с. 581]. Появившаяся надежда на грядущее воскресение преобразует героя, его настроение меняется: «И я молчал, так радостно задетый, крылами черных, шелковых касаток» [4, с. 581]. Мотив черной ласточки связан со смертью и закатом, птицы уже не являются вестниками грядущего воскресения [16, с. 816].

Мистериальные мотивы умирания и воскрешения наиболее проникновенно и убедительно звучат в четвертом и пятом стихотворениях цикла «Старинный друг». Путь жизни, предначертанный Богом для каждого человека, включает в себя воскрешение и встречу с Ним на небесах. Иносказательно и символично подводит поэт читателя к встрече со Спасителем. Метафора «русла смерти иссякали» и эпитет «лазурные бессмертные потоки», омывающие железные гробницы, настраивают на грядущее воскресение из мертвых и лирического героя, и старинного друга, и людей, «лежащих в железных гробницах».

Ученые отмечают, что божественная природа образа Спасителя в поэтической христологии Андрея Белого отражена посредством колористической символики и цвета. Цветовая гамма довольно лаконичная – это белый и золотой. Белый цвет близок по семантике к золоту и выражает трансцендентность, Божественность, чистоту, непорочность и жертвенность [8; с. 319]. Лицо Спасителя озарено счастьем: «Его лицо янтарно-восковое в лазурно-ясном счастье цепенело» [4, с. 581]; Он в льняной одежде, обвитый «золотистою парчою». И как в Новом Завете, Христос – «первенец из умерших» (1 Кф. 15:20), так и у Андрея Белого Он первый воскрес из мертвых, но не единственный: «И он сказал: «Летите с щебетаньем в страну гробов – весенние предтечи» [4, с. 581]. Повержены силы ада: «кровавый гном», как символ ада и вечной бездны, затрепетал, распластался, заплакал слезно, вручив Христу «от смерти ключ железный» – символ вечной жизни и бессмертия.

Лирический герой делает ещё одно открытие: с приходом Христа и воскресением людей из мертвых всё вокруг

преображается: «Перекрестясь, отправились мы оба / Сквозь этот мир, на праздник воскресенья. / И восставали мертвые из гроба. / И раздавалось радостное пенье» [4, с. 582]. Мотив преобразования вводится поэтом для того, чтобы показать метаморфозу, происходящую с современным человеком, который в момент слома привычных основ бытия способен изнутри воспринять слово Божье, не услышанное людьми в момент пришествия Христа. «Я постигаю не иконописный Лик Христов, – писал Белый, – а Лик, встающий в середине своего собственного сердца» [10, с. 126].

Таким образом, анализ религиозно-поэтического сознания поэта в цикле «Старинный друг» показывает, что духовные искания поэта сложны, противоречивы и не располагаются в парадигме канонического православия. Цикл наполнен религиозной мотивикой, символикой и образностью. Это обращение поэта к образу Иисуса Христа, к символическим знакам христианства: кресту, чаше, ключу как символам вечной жизни, а также христианским мотивам смерти и бессмертия, преобразования и веры, к евангельским мотивам встречи и не встречи.

Литература:

1. Белый Андрей: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. – М.: Советский писатель, 1988. – 832 с.
2. *Белый А.* Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители XX в.)
3. *Белый А.* Начало века. – М., 1990. – 570 с.
4. *Белый А.* Петербург: Роман. Стихотворения / Андрей Белый; [вст.ст. Вл. Ходасевича]. – М.: Эксмо, 2008. – 800 с. – (Библиотека Всемирной Литературы).
5. *Блок А.* О современном состоянии русского символизма / А.Блок // О литературе. – М.: Художественная литература, 1980. – С. 204-214.
6. *Иванов-Разумник.* Вершины: о романе Андрея Белого «Петербург» [Электронный ресурс]. / Иванов-Разумник. Режим

доступа: <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=870>, свободный.

7. *Ильинская Н.И.* Между миром и Богом: духовные и художественные искания Юрия Кузнецова: Монография. – Херсон: Айлант, 2008. – 164 с.

8. *Ильинская Н.И.* Религиозно-поэтические искания в русской поэтической традиции рубежей XX века: специфика сознания, концептосфера, типология: Монография. – Херсон: Айлант, 2005. – 468 с.

9. *Колобаева Л.А.* Русский символизм. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2000. – 296 с.

10. Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. – М., 1995. – 336 с.

11. *Лосская-Семон М.В.* О религиозном призвании русской литературы // Вестник Санкт Петербургского университета. Сер. 2. Вып. 2. (№ 9). – СПб, 1993. – С. 27–34.

12. *Пайман А.* История русского символизма / Авторизованный пер. с англ. В.В. Исаакович. – М.: Республика, 1998. – 495 с.

13. *Маковский С.К.* На Парнасе Серебряного века. – М: Изд-во «Наш дом»; Екатеринбург: У-Фактория, 2000. – 400 с.

14. Русские символисты: Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. – Томск, 1996. – 423 с.

15. *Шабловская И.В.* История зарубежной литературы XX века (первая половина): учеб. пособие для студ.вузов / И.В. Шабловская. – Минск: Экономпресс, 1998. – 382 с.

16. *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. – СПб.: Академический проект, 2003 – 816 с.

17. *Хмельницкая Т.Ю.* Литературное рождение Андрея Белого // Блоковский сборник VI. А. Блок и его окружение. – Тарту. 1985. – С. 66-84.

УДК 801.73

Т. А. Пахарева

Образ «монахини-блудницы» в культурном контексте серебряного века

Данная тема вызвана к жизни ощущением неполной проясненности вопроса об обиде Анны Ахматовой на Б. М. Эйхенбаума после появления его книги о ней в начале 1923 г. Л. Я. Гинзбург приводит объяснение этого конфликта, ссылаясь на рассказ Г. А. Гуковского: «А. утверждает, что главная цель, которую поставил себе Б. М. (Эйхенбаум) в книге о ней – это показать, какая она старая и какой он молодой...» [4, с. 167]. Джеймс Кертис в своей книге «Борис Эйхенбаум: его семья, страна и русская литература» объясняет обиду Ахматовой тем, что она, «как многие другие гениальные люди... была до крайности сосредоточена на себе – ей, видимо, польстила книга Эйхенбаума, но она не могла вытерпеть ни единого, даже случайного, упоминания других писателей» [6, с. 80]. Все ссылаются на дневниковые записи Н. Н. Пунина и К. И. Чуковского («Она разрушена последние дни бесстыдной и наглой книгой Эйхенбаума [7, с. 162]; «Был у Ахматовой. Она со мной – очень мила. Жалуется на Эйхенбаума – “После его книжки обо мне мы раззнакомились”» [13, с. 240]), но природа ахматовской реакции на книгу Эйхенбаума всё же остается неясной. Представляется, что главная причина этой обиды – слишком активно утверждаемая Эйхенбаумом связь акмеизма вообще и поэтики Ахматовой как «поэта, завершающего модернизм», с символизмом: «Здесь – не «преодоление» символизма, а лишь отказ от некоторых тенденций, явившихся у позднейших символистов и не всеми ими одобренных (Кузмин, Брюсов). Если не отождествлять символизм (а тем более весь модернизм, обнимающий три поколения) с теориями Иванова и А. Белого, то в акмеизме, а в том числе и в творчестве Ахматовой, нельзя видеть нового направления. Ни основные

традиции, ни основные принципы не изменились настолько, чтобы у нас было ощущение начала новой поэтической школы» [14, с. 88]. Он говорит о поэтике Ахматовой как о сложившемся до конца каноне, «которому можно подражать, но развивать который сейчас невозможно» [14, с. 85].

И печально знаменитая по позднему вульгаризированному повторению в докладе Жданова формула, описывающая героиню Ахматовой как «парадоксальный своей двойственностью (вернее – оксюморонностью) образ героини – не то «блудницы» с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у бога прощенье» [14, с. 136] – эта формула тоже глубоко укоренена в символистском архетипе антиномичной женственности. Об этом символистском архетипе, его генеалогии и его преодолении в поэтической практике Анны Ахматовой писала Г. М. Темненко [11]. Мы подробнее рассмотрим его истоки и культурные контексты, дабы точнее уяснить тот культурно-исторический фон, на котором восприятие ахматовской героини вписывалось даже внимательными и чуткими к ее поэзии современниками в символистскую парадигму женственности.

Прежде всего, амбивалентный образ «монахини-блудницы» произрастает в большой степени из средневековой традиции, востребованной и актуализированной в эпоху раннего модернизма. Речь идёт о персонифицированных воплощениях «высокой» и «низкой» любви (оппозиция «Дама/девка») в средневековой рыцарской лирике, а также о заданном церковью восприятию женщины, с одной стороны, как воплощённого соблазна, исчадия ада и источника греха («блудница»), а с другой – как небесного существа, сияющего чистотой и святостью (Дева Мария).

Земное и небесное начала вечной женственности – Души Мира, её двойственность и обоснованная в философии Серебряного века В. Соловьёвым в книге «Смысл любви» «двунаправленность» любви (восходящая и нисходящая)

порождают и в литературе этой эпохи амбивалентный образ женственности, в котором прослеживаются в резко поляризованном виде духовное и чувственное, божественное и демоническое начала.

Особенно ярко контрасты «высокой» и «низкой», божественной и демонической ипостасей женственности отразили в своем поэтическом творчестве символисты. В их художественной мифологии актуализируется идущее от Средневековья иерархическое представление о «степенях» любви и соответствующих им обликах женственности. Но в мире трубадуров такая иерархия была незыблемой, так же как и миропорядок в целом: в строгой взаимной согласованности все явления пребывали на отведённых им изначально местах, так что «идеал Мадонны» никоим образом не рисковал быть подмененным «идеалом Содомским». В поэтическом мире символистов этой простой упорядоченности, естественно, уже нет. Иерархия степеней любви вновь актуализируется прежде всего затем, чтобы быть нарушенной: драматизм и даже трагизм концепции любви в символистской поэзии коренится в постоянном смешении, подмене или конфликтном столкновении противоположных начал любви и женственности. Уже у Соловьёва «Мадонна» деградирует в «Матрену», что порождает в его стихах интонацию горькой иронии:

Мадонной была для меня ты когда-то:
Алмазною радугой лик твой горел,
Таинственно всё в тебе было и свято,
Рыдал я у ног твоих тысячекрат и
Едва удавиться с тоски не успел,
Но скрылся куда-то твой образ крылатый,
А вместо него я Матрену узрел. [9, с. 73]

Аналогичный соловьевской «Матрёне/Матроне» амбивалентный женственный образ создаётся в художественной идеологии Ф. Сологуба – в оппозиции «Дульсинея/Альдонса». Сологуб концептуализирует эту оппозицию как выражение отрицающего мир и его грубую правду лирического

мирочувствования и противоположной ему позиции приятия мира во всей его прозаической неприглядности. Лирика, отрицая реальный мир, претворяет грубую Альдонсу в нежную Дульсинею: «Данное в грубом опыте дивно преобразуется, – и над грубою Альдонсою восстает вечно прекрасная Дульсинея Тобозская» [10, с. 163]. Однако от самообмана мироотрицания истинная поэзия движется к тому, чтобы «принять и утвердить до конца всё являемое», оставив Альдонсу такой, какой она подлинно является. «Пламя лирического восторга сожигает обольстительные облики мира, и тогда перед тем, кто способен видеть, – а слепые не творят, – обнажается роковая противоречивость и двусмысленность мира. И приходит ирония» [10, с. 164-165].

Интересно реинтерпретируется оппозиция Fin'Amors/ Fals'Amors и воплощающие ее образы «дамы» и «девки» в поэтической мифологии М. Цветаевой, где с их помощью реализуется идея антиномичной природы свободы – в стихотворении «Из строгого, стройного храма...». Ритмически оно перекликается с хлебниковским «Свобода приходит нагая...» и тем самым вполне явственно выстраивается как полемический ответ прекраснотушному «боттичеллиевскому» видению свободы, которая «бросает на сердце цветы». Замечательно то, что сознательным этот ответ быть не может, поскольку оба текста написаны практически одновременно – хлебниковский в апреле, а цветаевский в мае 1917 г. Образной основой стихотворения Цветаевой являются блоковские «Стихи о Прекрасной Даме», и тем самым в цветаевском стихотворении именно понятие Вечной Женственности – Души Мира коррелирует с понятием свободы:

Из строгого, стройного храма
Ты вышла на визг площадей...
– Свобода! – Прекрасная Дама
Маркизов и русских князей.

Свершается страшная спевка, –
Обедня еще впереди!
– Свобода! – Гулящая девка
На шалой солдатской груди! [12, с. 351]

Актуальность средневековому коду в данном стихотворении придает ещё и авторская позиция. Подобно тому, как Средневековье делит любовь на «высокую» и «низкую», Цветаева представляет свободу столь же иерархически разделенной на возвышенно-аристократическую и низменно-охлократическую разновидности¹.

А. Блок в своем творчестве полнее и последовательнее других реализует драматический потенциал столкновения «высокой» и «низкой» сфер любви и «высокого» и «низкого» воплощений Вечной Женственности. «Душа Мира», являясь у Блока в столь же противоречивых обликах, как и у Соловьева, Сологуба и других символистов, прежде всего, отражает состояние самого этого мира. Пока мир гармоничен, в нем царит Прекрасная Дама; «страшному миру» соответствуют уже иные – либо демонизированные, либо профанированные, сниженные облики женственности. На полюсах блоковского художественного мира находятся две противоположных, но «нераздельно-неслиянных» ипостаси Вечной Женственности – Прекрасная Дама первого тома его лирики и Катька из «Двенадцати», образ которой замыкает «трилогию вочеловечения». Как заметил А. Белый,

¹ В такой интерпретации свободы сказывается «средневеково-рыцарская» составляющая художественного мышления М. Цветаевой. На актуальность рыцарской ценностной модели для поэтического мира Цветаевой точно указал П. Вайль, анализируя стихотворение «Генералам двенадцатого года». В эссе, симптоматично названном «Рыцарский роман», исследователь выявляет «рыцарский комплекс» в стихах Цветаевой (в частности, востребованность в ее лирике модели недостижимой любви, по образцу куртуазной лирики трубадуров), а главное – в самой ее поэтической личности. См.: Вайль П. Рыцарский роман (М. Цветаева. Генералам 12 года) // Вайль П. Стихи про меня. – М., 2006. – С. 102 – 124.

«Поэзия Блока – показ изменения облика «ангела» в «ведьму» по фазам: «Прекрасная Дама», «Незнакомка», увы, «знакомая» многим» [2, с. 314].

Приведенные слова Белого обращают к еще одному варианту, в котором проявляет себя антиномичная модель женственности, – варианту «ангел/ведьма», который не менее актуален и для Серебряного века, и для Средневековья, чем вариант «дама/девка». Оппозиция «ангел/ведьма» актуализирует отмеченное налетом мистицизма и по-своему характерное для обеих эпох представление о женщине либо как о небесно чистой Деве (ангел [6], Богородица), либо как об «исчадии ада», воплощении демонических сил (ведьма). В литературе Серебряного века (прежде всего, в символизме) женский образ нередко «двоится» обоими началами так, как это происходило и с вариантом «дамы/девки».

Прежде всего, вспомним о развитии в Средневековье культа Девы Марии и его отголосках в литературе интересующих нас эпох. Оговоримся, что мы рассмотрим здесь культ Богородицы именно в его западном варианте Девы-Дамы – не только небесной заступницы, но и небесной госпожи своего рыцаря. Развитый богородичный культ изначально и абсолютно автономно существовал и на Руси, но здесь доминировал патриархально-внесловный образ Матери-заступницы, лишенный аристократических черт. В литературе Серебряного века – от Бунина до Ремизова, от Блока и Волошина до Ахматовой и Есенина – мощно отразилась родная традиция почитания Богородицы, но развитое художественное воплощение получила и европейская версия. Вероятнее всего, это внимание к европейским традициям почитания Богородицы связано не только с европейскими культурными ориентирами Серебряного века, но и с общим усилением интереса к католицизму на фоне активных «религиозных исканий» эпохи (Вяч. Иванов переходит в католичество, Вл. Соловьев пытается выйти к объединению католической и православной ветвей христианства, ощутимо присутствие католической составляющей в «новом религиозном

сознании» Мережковского, в начале 1910-х гг. тяготение к католицизму испытывает О. Мандельштам и т.д.).

Первым существенным для русской поэзии обращением к образу Девы-Дамы является пушкинское «Жил на свете рыцарь бедный...» (стихотворение, значение которого для художественной адаптации европейского средневековья в русской литературе вообще трудно переоценить). В пушкинском тексте можно обнаружить, прежде всего, упоминания таких реалий средневековой жизни и культа Богородицы, которые свидетельствуют о глубоком знании поэтом данной эпохи. Так, «бедность» рыцаря – это не столько указание на его имущественное положение, сколько напоминание о том, что уставами первых рыцарских орденов предписывалась бедность. Любопытным является также факт существования рыцарских орденов, посвященных Богородице – например, в Италии в XIII в. действовал орден «Рыцарей блаженной девы Марии», одним из членов которого был известный поэт Гвигтоне д'Ареццо, предшественник авторов школы «сладостного нового стиля». Неизвестно, знал ли Пушкин об этом ордене, но глубокий и постоянный интерес русского поэта к Данте и к итальянской культуре [1] не позволяет полностью исключить такую возможность. Находим мы в стихотворении Пушкина и жанровую «память» о такой форме прославления Девы Марии, как «похвалы богородице – laude (или lauda), возникшие в Умбрии. Они пелись в Тоскане, Романье, Кампаньи, Анконской марке, проникая на север. Их исполняли члены религиозных братств и нищенствующие монахи, особенно францисканцы. Древнейший сборник лауд был составлен около 1260 г. в Кортоне... нотариусом Гарцо даль Инчиза, что в долине Арно... прадедом Франческо Петрарки» [5, с. 166]. Любопытно, что пушкинская баллада ритмически совпадает с ритмом лауд, которые часто были «восьмисложными с хорейской тенденцией» [5, с. 166]. Этот ритм потом использует и Н. Гумилев в своей «вариации» сюжета о «рыцаре бедном» – в стихотворении «Он поклялся в строгом храме...». Но основной

мотив «Жил на свете рыцарь бедный...», передающий европейскую специфику почитания Богородицы, – это эротизация ее культа², не свойственная православной традиции и, собственно, и обыгранная в пушкинском сюжете. Именно этот аспект затем подвергается дальнейшему художественному переосмыслению в поэзии символистов и постсимволистов.

Здесь, прежде всего, вспоминаются «Итальянские стихи» А. Блока, в которых образ Богородицы последовательно выстраивается как «двоющийся», соединяющий в себе святость и лукавство. Об этой двойственности средневековых изображений Мадонны в итальянской живописи написал сам Блок в эссе «Вечер в Сиене», входящем в цикл его итальянских впечатлений «Молнии искусства»: «Сиена всех смелей играет строгой готикой – старый младенец! И в длиннооких ее мадоннах есть дерзкое лукавство; смотрят ли они на ребенка, или кормят его грудью, или смиренно принимают благую весть Гавриила, или просто взгляд их устремлен в пустое пространство, – неизменно сквозит в нем какая-то лукавая кошачья ласковость» [3, с. 395]. Религиозно-эротический пафос и соответствующие ему неоднозначные женские образы возникают последовательно почти в каждом стихотворении блоковского итальянского цикла – начиная от «блаженной

² Ж. Дюби пишет о специфическом взаимовлиянии куртуазного культа дамы и религиозного почитания Богородицы в культуре зрелого Средневековья: «Лучшее, что было в светской и религиозной литературе, перекликалось со скульптурами Шартра и поэзией культа Богородицы, который проповедовал святой Бернард. Франция того времени открывает для себя куртуазную любовь и любовь к Деве Марии. В этом заключалась некоторая двусмысленность. Подавить плотский эротизм, уловить эти движения души и направить их к богослужению – такова была цель духовенства, и прежде всего монашества». Бернард Клервоский, вдохновитель устава тамплиеров, «старался указать путь мистицизма пробудившимся чувствам, которые куртуазным языком воспевались в любовных песнях и романах». // Дюби Ж. Время соборов: Искусство и общество 980–1420 годов. – М., 2002. – С. 150-151.

Галлы), «страстию» к которой «взволнован и встревожен» поэт, в стихах о Равенне, далее – в «Девушке из Spoleto», чье имя Мария позволяет условно соединить ее образ с образом Девы Марии и прочесть влюбленные мольбы к ней не только в иносказательном, но и в буквальном плане:

Строен твой стан, как церковные свечи.
Взор твой – мечами пронзающий взор.
Дева, не жду ослепительной встречи –
Дай, как монаху, взойти на костер!

Далее этот мотив поддерживается стихотворением «Madonna da Settignano»:

Дашь ли запреты забыть вековые
Вечному путнику – мне?
Страстно твердить Твое Имя, Мария,
Здесь, на чужой стороне?

Искусительное начало в образе Девы Марии акцентировано и в стихотворении «Сиена», буквально повторяющем мысли, сформулированные в «Вечере в Сиене»:

И томленьем дух влюбленный
Наполняют образа.
Где коварные Мадонны
Щурят длинные глаза...

Наконец, на первый план религиозно-эротическая доминанта в изображении Мадонны выходит в стихотворении «Глаза, опущенные скромно...»:

Глаза, опущенные скромно,
Плечо, закрытое фатой...
Ты многим кажешься святой,
Но Ты, Мария, вероломна...

Гумилев во многом продолжает символистскую традицию, создавая женские образы в своем творчестве по уже знакомым нам моделям «ангел/демон» и «святая/блудница». Наиболее лаконично и ёмко эта концепция женственности выражена в «Сне Адама», где Ева предстает воплощением обоих противоположных типов женственности: «Вот Ева – блудница,

лепечет бессвязно, // Вот Ева – святая, с печалью очей», а также во многих других стихах – преимущественно, в тех, которые связаны с образом и лирической героиней Анны Ахматовой³. Святое и грешное, ангельское и демоническое начала, причастность и свету, и тьме отмечались в её природе не только Гумилевым, но многими, кто знал ее, так что антиномичность женственности, унаследованная от Средневековья и заново воспетая символизмом, в определенном смысле воспринималась современниками как реализованная в самой личности Ахматовой. «... ее начало – ангельское. <...> Ангел ее много уже страдал от нее, но я не знаю человека, в котором жил бы такой большой и чистый ангел в таком темном греховном теле» [7, с. 165], – записал об Ахматовой в своем дневнике 10 января 1923 г. Н. Н. Пунин. Ахматовский облик как «демонический» был запечатлен Цветаевой, назвавшей ее красоту «грустной и бесовской», и Гумилёвым в его знаменитой формуле «жены-колдуньи», а как «ангелоподобный» был канонизирован тем же Гумилевым (см. его акrostих «Ангел лег у края небосклона...») и Мандельштамом («Как черный ангел на снегу...»). Именно этой антиномичностью ахматовской лирической героини обусловлено и определение Б. Эйхенбаума, оказывающееся, таким образом, далеко не оригинальным и налагающим печать вторичности и на сам этот лирический женский образ.

³ А. Хейт, ссылаясь на Ахматову, пишет о том, что в ее поздней героине (героиня «Пролога») воплощены те черты, которые Гумилев ассоциировал с Ахматовой в своей лирике: «В том, как Гумилев описывал ее в юности, Ахматова узнавала свою последнюю героиню, воплощение всего, чем она была и чем стала, и вообще всего, чем женщина может быть и может стать. От Марии, от ветхозаветных женщин Ахматова возвратилась назад к самому раннему женскому образу, стоявшему у истоков иудео-христианской культуры, – к Еве» // Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. – М., 1991. – С. 197.

Литература:

1. См. об этом: *Асоян А. А.* «Почтите высочайшего поэта...». Судьба «Божественной комедии» Данте в России. – М., 1990.
2. *Бельй А.* Мастерство Гоголя: Исследование. – М., 1996.
3. *Блок А.* Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 5. – М.-Л., 1962.
4. *Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности. – Л., 1987.
5. *Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. – М., 1971.
6. *Кертис Дж.* Борис Эйхенбаум: его семья, страна и русская литература. – СПб., 2004.
7. *Пунин Н. Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. – М., 2000.
8. Об «ангелизации» дамы в лирике трубадуров см., например: *Пуришев Б.* Лирическая поэзия средних веков // Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. – Москва, 1974.
9. *Соловьев В. С.* «Неподвижно лишь солнце любви...» – М., 1990.
10. *Сологуб Ф.* Демоны поэтов // Сологуб Ф. Творимая легенда. Кн.2. – М., 1991.
11. *Темненко Г. М.* Лирический герой и миф о поэте (На материале ранней лирики Ахматовой) // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 3. – Симферополь, 2005. – С. 127-152.
12. *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7-ми т. – Т. 1. – М., 1994.
13. *Чуковский К. И.* Дневник. 1901 – 1929. – М., 1991.
14. *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. – Л., 1968.

И. Н. Шатова

**Об одном оккультном мотиве
в анаграмматических подтекстах
Кузмина и Волошина**

В рецензии на первый поэтический сборник М. А. Волошина «Стихотворения. 1900–1910», признавая за поэтом «своеобразную таинственность переживаний, большое мастерство, не похожее на приемы других художников», М. А. Кузмин отметил характерные черты его дарования: «Импрессионизм и оккультизм нам кажутся двумя определяющими особенностями этого интересного поэта» [6, с. 89]. «К сожалению, мы недостаточно осведомлены в тайных науках, чтобы судить, насколько глубок оккультизм Максимилиана Волошина <...>, – писал Кузмин. – Однако для нас важно, что сама точка зрения автора – его взгляд на вещи, природу и человеческие чувства – насквозь проникнута оккультизмом» [6, с. 90].

В 1907–1908 гг., проживая в одном доме с Вяч.И. Ивановым, Кузмин проникся духом мистицизма, свойственного в эти годы хозяину «башни». Интерес к оккультным и мистическим идеям и практикам участницы Международного теософского общества А.Р. Минцловой (которая произвела сильное впечатление на Вяч.И. Иванова, М.А. Волошина, М.А. Кузмина и оказывала на них существенное влияние) сблизил на время творческие искания столь непохожих поэтов. Проследим это сближение на уровне анаграмматических подтекстов поэзии Кузмина и Волошина 1907–1908 годов.

В русской поэзии Серебряного века популярным способом создания потаенных смыслов было анаграммирование – воспроизведение заданных слов путем перестановки букв или повторения звуков в ближайшем контексте. Скрывая

интимные, сакральные или иронические, игровые подтексты, анаграммы стали неотъемлемым атрибутом поэзии.

М.А. Кузмин был признанным мастером стиха и стиля, знатоком и приверженцем древних культур и новых исканий, другом и постоянным собеседником (в 1906–1912 гг.) Вяч.И. Иванова, замечательного мастера анаграмматического искусства. Анализируя «скрытые» имена в русской поэзии, В.Н. Топоров обнаружил два случая анаграммирования имени в ранних стихотворениях М.А. Кузмина: в «Акростихе» (1908), обращенном к В.Я. Брюсову, и «Петь начну я в нежном тоне...» (1909) с посвящением В.К. Шварсалон [9, с. 225–226]. Н.А. Богомолов выявил анаграммы в «Первом Адаме» (1922) [2, с. 162–163]. Наблюдения убеждают в том, что своеобразие анаграмматизма и криптографии поэта охарактеризовано недостаточно полно и нуждается в более тщательном анализе.

Подобно Вяч.И. Иванову и М.А. Кузмину, М.А. Волошин был сторонником анаграмматического метода, но случаи составления им анаграмм до настоящего времени не отмечены. Данное исследование предполагает решение таких задач: проведение анаграмматического анализа ряда известных ранних стихотворений и поэтических циклов Кузмина и Волошина; выявление специфики воздействия анаграмм на семантику художественных произведений; рассмотрение своеобразия одного общего скрытого оккультного мотива в анаграмматических подтекстах поэзии Кузмина и Волошина 1907–1908 гг.

Уже в 1900-е годы поэт-кларнетист Кузмин создавал стихи, в которых анаграмматическая зашифровка слов и потаенных имен адресатов позволяла реализовать отдельные игровые стратегии автора [10]. Так, анаграмматический анализ стихотворения «Разговор» из цикла «Ракеты» (1907) подсказывает предположительное имя прообраза друга маркиза: «Маркиз

гуляет с другом в **цветнике**, / У **каждого** левкой в руке» [7, с. 82] (ВИТЕНЬКЕ или ВИТЕНЬКА¹); адресат цикла – В.А. Наумов. Рассмотрим другой пример – известное стихотворение «Где слог найду, чтоб описать прогулку...», открывающее начальный цикл «Любовь этого лета» (1906) первого поэтического сборника Кузмина «Сети»: «Ах, верен я, далек чудес послушных, / **Твоим цветам, весёлая земля!**» (анаграмма уточняет, что автор верен своему другу: «твоим цветам», *весёлый МАСЛОВ*). Вероятную анаграмму имени адресата цикла П.К. Маслова навевают не только созвучия второй, третьей и предпоследней строк, но и внутренние рифмы вишен – слышен, и тройная рифма заключительной строфы (воздушных – душевных – послушных): «Ах, верен я, далек чудес **послушных**, / **Твоим цветам, весёлая земля!**» [7, с. 59] (*послушные чудеса ПАВЛУШЫ МАСЛОВА* или чудеса ПАВЛУШЫНЫ, «далек чудес» ПАВЛУШИНЫХ). Именные анаграммы того же адресата найдем и в последующих стихотворениях первого цикла «Сетей»: «**Умывались, одевались, / После ночи целовались** <...> Пили чай, не снявши **маск**. // Наши **маски** улыбались» [7, с. 61] (МАСЛОВ или МАСЛОВУ, Мас...аслов) («Умывались, одевались...»), «Ах, звуков Моцарта светлы лобзанья, / **Как дали Рафаэлева “Парнаса”**, / Но мысли не прогнать им, что свиданья / Я не имел с четвертого уж часа» [7, с. 61] (прочитывается в обратном порядке: ПАВЕЛ МАСЛОВ, лобзанья ПАВЛА, Павл...ли...ка Масло...ва) («Из поднесенной некогда корзины...») и т.д.

Обратимся к стихотворному посланию Кузмина «Петь начну я в нежном тоне...» (1909), адресованному В.К. Шварсалон. В.Н. Топоров отметил, что этот текст многократно воспроизводит имя адресата: **дверь**, «**Правят верно мерный ход**», **зарезого** (ВЕРА) и др. [9, с. 226]. Анаграмматический анализ убеждает в том, что здесь скрыты криптонимы не только имени, но и фамилии адресата. Появление звукообраза фамилии подготовлено шестикратным повтором ее начальных созвучий (*швар / шварса / шва*) в первых и заключительных строках

стихотворения: «Петь начну я в нежном тоне, / Раз я к **Мейстеру** попал. / **Шлёт** привет его Миньоне, / Кто избегнул злых **опал**. / **Кров нашёл** бездомный странник <...> Будто рыцарские дамы / **Вышивают синий шарф**. / И готовят **орифламы** / Под напевы звучных **арф**. / Синий цвет подходит к **шарфу**, / И **равна в вас** благодать, / Как, в одной **признавши Марфу**, / **В Вас Марии** не узнать? / То Мария, то Миньона, / Антигона вы всегда, – / **Зарезого небосклона / Засветившая звезда**» [7, с. 190] (ВЕРА Шварса...салон)².

Анаграмматический анализ стихотворений Кузмина цикла «Вожатый» (январь 1908 г.) позволяет уточнить многогранную семантику ключевых образов: Вожатого, жениха, друга, двойника, гостя, назвать имена прототипов лирических героев и ситуации, претворившиеся в мистический сюжет. Цикл обращен к юнкеру В.А. Наумову, который стал прообразом воина-Вожатого. Посвящение к циклу гласит «Victori Duci» – в переводе с латинского ‘Виктору Вожатому’. Рассмотрение тайнописи уже первого стихотворения «Я цветы собираю пестрые...» наводит на мысль о том, что прочтение текста должно быть более глубинным и многоплановым, так как Виктор – не единственный прототип центрального персонажа. Все знакомые поэта понимали, да и записи в его дневнике подтверждают, что именно этот молодой человек – главный адресат поэзии Кузмина конца 1907 – начала 1908 гг.: старший друг испытывал по отношению к нему редкое по силе и эмоциональной окрашенности чувство. Поэт не скрывал своих чувств, адресат был известен окружению автора, а потому и не нуждался в криптографическом утаивании. Среди многообразия звукообразов вводного произведения цикла именные анаграммы Виктора малоразличимы. Более убедительно, чем криптоним В.А. Наумова, поэт вводит в анаграмматический подтекст другое имя.

¹ М.А. Кузмин называл своих друзей уменьшительно-ласкательными именами: Павлик, Оленька, Юрочка или Юша, Моня, Тяпа.

Во 2-й строфе сказано: «Над упавшими знаменами / Разостлался дикий хмель» [7, с. 100]. Каким же «диким хмелем» мог быть оплетен лирический герой поэта? В декабре 1907 г. в жизни Кузмина появляется (неожиданно для него самого) еще одно увлечение. Вероятно, мысли о новом друге находят место в потаенном поэтическом фонде вступительного стихотворения: «Я цветы собираю **пестрые** / И плету, плету **венок**. / **Опустились копыя острые** / **У твоих победных ног** <...> Над **упавшими знаменами** / **Разостлался дикий хмель**. // **Пронеслась, исчезла конница** <...> **Пала, пала беззаконница** <...> Я стою **среди поля сжатого** <...> Ты **пойдешь стопою смелой**, / **Поведешь на новый бой**» (10-кратный анафорический повтор *по / на / оп*, двойной повтор звукового комплекса *законь* навевают фонетический образ фамилии По...зньако...ов, «пала беззаконница» По...зньако...ва, «плету венок» По...зньако...ву; позже, в 1911 г., поэт посвятил другу цикл газэл «Венок весен»), «Прогремел, умолкнул **гром** <...> Я стою **среди поля сжатого**» (Серь...о...жа или Сер...рге<й>, Серь...рьюге). Любопытно, что предполагаемые криптонимы С.С. Познякава в первой половине стихотворения уместно вплетены во фрагменты с отрицательно маркируемой семантикой, но последующие контексты наполняют скрытое имя потаенного адресата совершенно неожиданными коннотациями: «Я **обрёл себе Вожатого**» [7, с. 100] (Серё...ожа). Именные анаграммы нового друга позволяют высказать предположение о том, что Вожатый Кузмина – образ собирательный, а С.С. Позняков уже в январе 1908 г. вызывал у поэта ассоциации не только с «беззаконным» предметом страсти, мимолетным увлечением, но постепенно стал одной из ипостасей возвышенного поэтического образа. Об этом свидетельствуют анаграммы последующих произведений рассматриваемого цикла.

² Более подробный анаграмматический анализ этого и других произведений Кузмина содержится в книге «Криптографический карнавал М. Кузмина, К.Вагинова, Д. Хармса» [10].

Так, во 2-м стихотворении «“Лето Господнее – благоприятно”...» среди звукообразов имен главных прототипов гостя, что «надолго в доме поселится», именные анаграммы В.А. Наумова столь же маловыразительны и немногочисленны: «Все **откроется**, что было непонятно. / **Видишь** в чертах его знакомое лицо? // Нам этот год пусть будет **високосным** <...> Меч будет остр, надежна **тетива**» (ВИТЯ, ВИТЬА, ВИТЕ, Ви...ктор). Созвучия фамилии С.С. Познякава более настойчиво пронизывают весь текст, подсказывая того, кто был одним из основных претендентов на роль гостя: «Лето Господнее – благоприятно» <...> Все откроется, что было непонятно. / **Видишь в чертах его знакомое** лицо? <...> Сердце веще мудро **веселится**: / **Знает, о знает**, что близится **пора** <...> Свет горит **до позднего утра**. // **Сладко вести полночные беседы**» (пятикратный повтор *по*, звуковые комплексы в словах «до позднего утра», «его знакомое», «знает, о знает» навевают вероятный криптоним По...озньа...аков, Позднь...озняков или Познь...озньаков), «**Всё пройдет, что окажется** наносным <...> **Сердце веще мудро веселится** <...> Меч будет **остр**, **надёжна тетива**» [7, с. 101] (Сер...ежа или Серё...ожка, Сер...ёж...а). Ключевые смыслы для анаграмматического прочтения стихотворения заложены в третьей строке начальной строфы: «Все откроется, что было непонятно».

Обнаруженные именные анаграммы повторяются и в последующих произведениях цикла «Вожатый», придавая им новое освещение. Контактные анаграммы имени Наумова хорошо вписаны в контексты стихотворения «Пришел издалека жених и друг...»: «Он **очертил вокруг меня свой круг**. / **Целую руки твои!**» (дважды: ВИКТОРУ). Звуковой образ имени второго приятеля возникает в начальных словах и последней строфе стихотворения, выстраивается он тоже достаточно убедительно: «Пришел издалека **жених** и друг <...> На **сердце выжжено твоё** клеймо» (Сер...еженька, «на *сердце выжжено* клеймо» Сер...ежыно). В окружении своих друзей в словах о «земном кумире» можно обнаружить созвучия фамилии автора:

«И не влечет **меня земной кумир**» (КУЗМИН, не влечет КУЗМИНА, *земной кумир* М. КУЗМИНА). Анаграмма фамилии поэта соседствует с наименованием его известной повести «Крылья» – в следующей строке: «Целую крылья твои!» [7, с. 101]. С помощью шуточной, игровой детали криптографического подтекста поэт немного снижает возвышенный пафос своего творения. Рассмотрение звукообразов позволяет уточнить потаенных адресатов и выяснить, что лирические «жених и друг» – это два разных персонажа, объединенные в собирательный образ Вожатого, два действующих лица любовной коллизии, реальными прототипами которых могли быть два молодых человека, так как у поэта в декабре 1907 – январе 1908 гг. развивались две любовные истории одновременно.

В стихотворении «Одна нога – на облаке, другая на другом...» обнаруживаются многочисленные именные анаграммы адресата, указанного в посвящении к циклу: «“Но **кто ты, воин яростный?** тебя ли **вижу я?**» («*воин яростный*» ? ВИКТОР Н.), «Где **взор твой, кроткий, сладостный**» (*кроткий* ВИКТОР), «Так я к **нему, а он ко мне:** “**Смотри, смотри в стекло**» (НАУМОв или Наумо...в) и др. Ключевыми словами стали вопросы «Но кто ты, воин яростный? тебя ли вижу я?» Параллельно в тексте звучит вторая анаграмматическая тема, пронизывая каждое двустишие и не уступая первой по количеству звуковых повторов: «**Лицо его как молния, из уст его – огонь. / Внизу, к колю привязанный, храпит и бьется конь** <...> **А в зеркале по-прежнему знакомое лицо** <...> **И поднял я бестрепетно на небо ясный взор**» и др. (ПОЗНЯКОВ или ПОЗНЯКОВ, По...зньако...аков). Убедительны и анаграммы имени потаенного адресата: «**Все небо загорелось, как Божья купина** <...> **А в зеркале по-прежнему знакомое лицо**» и т.д. [7, с. 103–104] (Серьо...ожа или СЕРЬОГА, СЕРЬОЖКА, Серьо...режень...ка). В седьмом двустишии найдем не только имя и фамилию друга, но и ироничную, игровую подробность,

несколько снижающую «мистический» пафос стихотворения, ведь в зеркале прежде всего автор найдет свое отражение: «**А в зеркале по-прежнему знакомое лицо**» – «*знакомое*», так как это лицо самого КУЗМИНА.

Частотные именные анаграммы позволяют предположить, что адресатами этого стихотворения тоже были два юноши. Вероятно, эту догадку косвенно подтверждает первая строка: образ двух облаков, служащих опорой небесному покровителю поэта («Одна нога – на облаке, другая на другом»). Такая раздвоенность в душе Кузмина приводила к сомнениям, к мыслям о верности, о разлуке с воином (юнкером В.А. Наумовым), карающим, но и милосердным, о магическом двойнике в зеркале и «тени» Вожатого. Об этом же завуалированном «любовном треугольнике» повествуют и текст, и криптографический подтекст следующего (последнего, седьмого) стихотворения цикла «Вожатый» («С тех пор всегда я не один, / Мои шаги *всегда двойные*», «*И твой двойник* не самозванец»), и немотивированный переход в обращении к «Вождю и Господину» от единственного числа ко множественному – в финальной строфе: «*Тебя* и дар *твой* сохраняю, / *Двойной* любовью я сгораю, / Но свет один из *ваших* глаз / На всякий день, на всякий час» [7, с. 104–105] («С тех пор всегда я не один...»; курсив мой. – И.Ш.). В следующем цикле «Струи» (<1908>) само название созвучно слову ТРОЕ.

Итак, С.С. Позняков становится второй ипостасью Вожатого, но тоже не последней. Н.А. Богомоллов отмечал: «Конец декабря 1907 и январь 1908 г. были для Кузмина временем постоянных медитаций под водительством А.Р. Минцловой и следовавших за ними видений. Многие стихотворения данного и следующего циклов связаны именно с этим» [1, с. 698]. Повторяющиеся в уместных контекстах рассматриваемого цикла выразительные созвучия фамилии А.Р. Минцловой, известной оккультистки, теософки и штейнерианки, позволили обнаружить и ее именные анаграммы. Они убеждают в том, что перед нами – еще один потаенный

адресат, главная ипостась гостя и новая, мистическая ипостась Вожатого М.А. Кузмина – его эзотерического наставника. В 1907–1908 гг. известная теософка была постоянной и желанной гостьей в доме Вяч.И. Иванова, рядом с которым (этажом ниже) жил в то время и Кузмин. Звукообраз ее фамилии просматривается во 2-м стихотворении цикла «“Лето Господнее – благоприятно”...», повествующем о приходе гостя: «Всходит гость на высокое крыльцо. / Все откроется, что было непонятно. / Видишь в чертах его знакомое лицо? // Нам этот год пусть будет високосным <...> Слышит любовь небесные слова» [7, с. 101] (МИНЦЛОВА или Минцло...лова). Ключевыми смыслами для нахождения анаграмм обладают сами криптографические контексты.

В поэтическом признании «Взойдя на ближнюю ступень...» не менее значимую роль, чем звукообразы имен друзей, играют убедительные именные анаграммы духовного Вожатого М.А. Кузмина, Вяч.И. Иванова, М.А. Волошина тех лет: «Где куст блаженных роз, аляя, цвёл. // Но ярости пугаясь вод <...> В него смотря, обрящешь ты / То, что спасти тебя сумеет / От диких волн и мертвой темноты”. // И пред сиянием лица / Я пал, как набожный скиталец. / Минуты длились без конца. / С тех пор я перстень взял на палец, / А у него не видел я кольца» [7, с. 102–103] (дважды: Минцла...нцлова, Минцла...вой). В других стихотворениях цикла также угадываются звукообразы фамилии оккультного водителя поэта.

В связи с упоминанием криптонимов Анны Рудольфовны уместной будет новая вероятная анаграмма, которая хорошо вписана в контекст и наполняет его особым смыслом: «Опустились копыя острые / У твоих победных ног <...> Тишина и свет кругом» [7, с. 100] (штейнерианств...тво) («Я цветы собираю пестрые...»). Так благодаря предполагаемым потаенным уровням прочтения стихотворные признания, обращенные к *Victori Duci*, приобретают иной оттенок, новую трактовку (одну из многих) и становятся завуалированным посланием, адресованным не только друзьям, но и оккультному наставнику поэта с его тайными знаниями и практиками.

Тайнопись придает текстам новые, неожиданные смыслы, корректирует и углубляет их содержание.

Рассмотрим далее своеобразие анаграмматических подтекстов ранней поэзии М.А. Волошина. В любовной лирике Волошина именные анаграммы его первой жены М.В. Сабашниковой появляются довольно рано, к примеру, в стихотворениях цикла «*Amorі amaга sacrum*», посвященного жене: «Я изморозь зари, мерцанье дна морского», «Скованы в зори ударами молота», «Полон сухим ароматом сосны» [3, с. 46] (МАРГАРИТА) («Портрет», 1903); «Безмолвье мраморных статуй», «Шероховатость старых плит, – / (Там мрамор сер и мхом покрыт)» [3, с. 54] (МАРГАРИТА) («Письмо», 1904). Примеры показывают, что первые именные анаграммы в поэзии Волошина были неполными. Невозможно утверждать, что они осознанно привнесены поэтом в лирический текст. Вероятно, это лишь первые попытки анаграммирования имени возлюбленной.

В последующие годы анаграммы любимых имен в поэтическом творчестве Волошина становятся более отчетливыми, полными, контактными либо дистантными, и, вероятнее всего, осознанными. К примеру, в автобиографическом стихотворении «Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...» (1907) уже первые строки содержат предполагаемые скрытые смыслы: «По нагорьям терн узорный и кустарники в серебре» (начальные слова второй строки можно трактовать как анаграмматическое посвящение МАРГАРИТЕ). Еще трижды звучит анаграмма поэтического прозвища Маргариты Васильевны, которое поэт регулярно употреблял, обращаясь к жене, начиная с 1906 г.³: «По нагорьям терн узорный и кустарники в серебре», «И лежит земля страстная в черных ризах и орарях», «Обовью я чобром, мятой и полынью седой чело» [3, с. 85] (АМОРИЯ)⁴. Общеизвестно,

³ Дата указана научным сотрудником Дома-музея М.А. Волошина в Коктебеле И.В. Левичевым.

⁴ Еще одна предположительная анаграмма-закрепка: «По нагорьям терн узорный и кустарники в серебре» (АНАГРАММА — МАРГАРИТЕ и / или АНАГРАММА АМОРИЯ).

что поэтическое прозвище М.В. Сабашниковой обыграно поэтом и в названии его цикла «Amorī amara sacrum».

Наиболее показательным анаграмматическим произведением Волошина является «Гностический гимн Деве Марии» (1907). Уже само определение гимна – гностический, вынесенное в название, подразумевает наличие потаенного знания, сокровенного скрытого смысла. Теософский санскритский термин Мулапракрити (им оканчивается начальная строфа гимна: «Mula-Pracriti – / Покров Божества») отсылает у Волошина не только к первичной «Праматери-материи», покрову, наброшенному на Парабрамана (безусловную и абсолютную реальность), но и к иному «покрову», метафорическому, к иным «крестным тайнам» – криптографическим («В ритме вскрывается / Тайна глубинная»). Обращение поэта к гимнографии, к жанру священного гимна, адресованного божеству, предопределяло приобщение к древнейшей поэтической традиции сакральной лирики, в том числе античной и древнеиндийской (санскритской). Разыскания Ф. де Соссюра, В.Н. Топорова, Вяч.Вс. Иванова и других лингвистов выявили, что общим для древних индоевропейских традиций являлся особый принцип составления поэтических ритуальных текстов (в частности, священных гимнов) методом анаграмм [5, с. 617-627]. Анаграммами пронизан весь текст «Гностического гимна Деве Марии». Наиболее частотны криптонимы жены поэта: «Славься, Мария! / Хвалите, хвалите / Крестные тайны / Во тьме естества!» (славься, АМО^РЯ, хвалите ТАИАХ⁵), «Дремная греза / Отца Парабрамы, / Сонная Майя, / Праматерь-материя! / Греза из грезы» (АМО^РЯ, МАРГАРИТА, МАРГАРИТЕ), «Живая мистерия. // Марево-Мара, / Море безмерное» (АМО^РЯ или АМО^РЬА, АМО^РЕ), «Amor-Maria – / Звезда над морями! / Мерною рябью / Разбилась вселенная» (АМО^РЬА, АМО^РЯ,

⁵ М.А. Волошин называл М.В. Сабашникову именем египетской царицы на основании их внешнего сходства: «И ту же линию в губах, / Что у статуи Таиах» [3, с. 50]

АМО^РЕ), «Морем овита, / Из влаги рожденная – / Ты Афродита – / Звезда над морями» (АМО^РЕ, АМО^РЯ, МАРГАРИТА), «Море – Мария!» (АМО^РЕ, АМО^РЯ), «В областях звездных / Над миром царит» (АМО^РЬА, царит над миром АМО^РИ), «Майя – Мария!» (АМО^РЯ), «Ave Maria!» (АМО^РЬА) и др. Вероятная анаграмма фамилии жены появляется в 4-й строфе: «Верьте свершителю / Вышнего чуда: / Пламя, угасшее в безднах, – / Горит!.. // Майя – Мария! / Майя, принявшая / Бога на крест» (МАРГАРИТА САБАШНИКОВА или Сабаш...башникова). Таким образом, теософские термины и священные имена божеств Мария, Майя (а также Майя-Мария, море-Мария, Amor-Maria), Афродита, Праматерь-материя, Марево-Мара, Парабрама и т.п., привнося в текст оккультную символику, выполняют и иную функцию – фоносемантическую, звуко-символическую, криптографическую: они порождают звукообразы и анаграммы скрытых имен жены поэта. С большой долей вероятности можно предположить, что имена Маргарита и Аморя стали коренными звукообразами, символическим звуковым ядром гностического гимна Волошина и в то же время первым звуковым стимулом к его созданию.

В предпоследней, пятой строфе в уместных контекстах появляется вероятный криптоним еще одного адресата (указанного автором в посвящении) – Вяч.И. Иванова: «Славься, Мария! <...> Разбилась вселенная <...> Майя, зачавшая / Вечер – Гермеса. / С пламени вещей / Сверкающих звезд / Сорвана дня / Ледяная завеса» (славься, вечер-Вяче...слав или вселенная-Вяче...еслав). Вероятные слова-закрепки и подсказки для нахождения потаенных контекстов: «Дремная греза / Отца Парабрамы, / Сонная Майя, / Праматерь-материя! / Греза из грезы... / Вскрываются храмы <...> В ритме вскрывается / Тайна глубинная <...> Пламя, угасшее в безднах, – / Горит!.. // Майя – Мария! // Майя, принявшая / Бога на крест» [4, с. 82–83] (АНАГРАММА, анагр...грамма, анаграм...рамы, кр...риптограмма) и т.д.

В конце июля 1905 г. Волошин посещает совместно с ученицей Рудольфа Штейнера, теософкой А.Р. Минцловой Руан и Шартр, где под предводительством духовной наставницы его душа (по признанию поэта) «проходит ряд мистерий готических соборов» [цит. по: 8, с. 55]. Пережитым «мистериям» и «крестному пути» своего духовно-мистического восхождения Волошин посвятил поэтический цикл «Руанский собор» (1907), адресованный А.Р. Минцловой. По замыслу автора, семь стихотворений цикла соответствуют «семи ступеням крестного пути», т.е. «семи ступеням христианского посвящения, символически воплощенного в архитектурных кристаллах готических соборов» [цит. по: 8, с. 55].

Криптонимы знаменитой штейнерианки, «мистической Музы» Волошина [8] находим во многих стихотворениях цикла «Руанский собор». Например, именные анаграммы ясно прочитываются в третьем стихотворении «Вечерние стекла». Его открывает строфа, в которой различается звукообраз фамилии адресата: «Гаснет день. В соборе все поблекло. / Дымный камень лиловат и сер. / И цветами отцветают стекла / В глубине готических пещер» (МИНЦЛОВА или Ми<н>ц...ин<ц>лова, А.Р. МИНЦЛОВА). В последующих строфах, более всего — в финальной, многократные повторы *анны* / *ан* / *ян* обуславливают появление потаенного имени адресата или его созвучий: «Темным светом вытканые ткани» (ткани АННЫ, АНИ), «В них рубин вина, возникший в Кане <...> Хризолит осенний и пьянящий, / Мед полудней — царственный янтарь, / Аметист — молитвенный алтарь, / И сапфир испуганный и зрящий. // В них горит вечерний океан, / В них призыв далекого набата, / В них глухой, торжественный орган» (АННЕ, янтарь АННЫ). И наиболее отчетливо — в финальной строфе, в паронимах с заключительной женской рифмой: «Тем, чей путь таинственно суров, / Чья душа тоскою осиянна, / Вы — цветы осенних вечеров, / Поздних зорь далекая Осанна» (АННА). Многократный повтор криптонима в созвучных по смыслу контекстах, расположение потаенных

имен в сильных позициях (в начале и конце стихотворения) позволяет с уверенностью сказать, что перед нами — не случайное совпадение созвучий, а осознанное анаграммирование. В строке «Тем, чей путь таинственно суров» [3, с. 79] скрыта предполагаемая анаграмма-закрепка ТАЙНОПИСЬ.

Отчетливее всего фамилия А.Р. Минцловой прочитывается в заключительном стихотворении цикла — «Воскресенье». Восьмикратный повтор *ниц* / *ница* / *ицами* навеивает ясно различимые созвучия фамилии. Наиболее частотно — в двух финальных строфах: «Чьей рукой плита моя отвалена? / Кто запор гробницы отомкнул? <...> И стоит собор — первопричастница / В кружевах и белой кисее» (Минцло...лова), «Вижу я, идут отроковицами, / В светлых ризах, в девственной фате, / В кружевах, с завешенными лицами, / Ряд церковей — невесты во Христе» (МИНЦЛОВА, Минцла...ва), «Этим камням, сложенным с усильями, / Нет оков и нет земных границ! / Вдруг взмахнут испуганными крыльями / И взовьются стаей голубиц» (А.Р. МИНЦЛОВА). Звукопись последних строк приоткрывает вероятные потаенные слова-закрепки: «Этим камням, сложенным с усильями, / Нет оков и нет земных границ! / Вдруг взмахнут испуганными крыльями / И взовьются стаей голубиц» [3, с. 83] (АНАГРАММЫ, КРИПТАГРАММЫ).

Подобные контексты прочитываются и в заключительной строфе стихотворения «Смерть»: «Разорвись, завеса в темном храме, / Разомкнись, лазоревая твердь! / Вот она, как ангел, над мирами, / Факел жизни — огненная Смерть!» [3, с. 81] (огненная АННА, АННЕ, но здесь же — и АНАГРАММА, анаграм...рамма). Стихотворение «Стигматы» содержит вероятные криптонимы не только адресата цикла, но и поэта-символиста, увлеченного анаграмматизмом, равно как и мистическими идеями А.Р. Минцловой: «Чья рука, летучая как пламень, / По страстным путям меня ведет?», «Мрак ужален

пчелами свечей», «Свет страданья, алый свет вечерний» [3, с. 80] (ВЬАЧЕСЛАВ, ВЯЧЕСЛАВ) – предположительное потаенное имя Вяч. И. Иванова.

Таким образом, анаграмматический анализ поэтических произведений М.А. Кузмина и М.А. Волошина 1906–1909 гг. выявил, что оба поэта увлекались составлением потаенных имен (вероятно, испытывая в этом отношении определенное влияние Вяч.И. Иванова). Общей тенденцией их анаграмматизма стало введение в уместные контексты скрытых имен наиболее близких людей – возлюбленных, а также близких друзей и духовных наставников («Вожатых»), одним из которых была замечательная и загадочная личность своего времени А.Р. Минцлова.

Литература:

1. *Богомолов Н.А.* Примечания / Н.А. Богомолов // Кузмин М.А. Стихотворения ; [сост. Н.А. Богомолова]. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 679-788. – (Новая библиотека поэта).

2. *Богомолов Н.А.* «Тетушка искусств». Оккультные коды в поэзии М. Кузмина // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века и оккультизм / Н.А. Богомолов. – М.: Изд-во НЛЮ, 2000. – С. 145–185.

3. *Волошин М.А.* Избранные стихотворения / Максимилиан Волошин ; [сост., вступ. ст. и примеч. А.В. Лаврова]. – М.: Сов. Россия, 1988. – 384 с.

4. *Волошин М.А.* Стихотворения / Максимилиан Волошин ; [примеч. В.П. Купченко]. – М. : Книга, 1989. – 544 с. – (Из литературного наследия).

5. *Иванов Вяч. Вс.* Очерки по предыстории и истории семиотики // Избранные труды по семиотике и истории культуры : в 4 т. / Вяч. Вс. Иванов. – Т. 1. – М. : «Языки русской культуры», 1998. – С. 603-811.

6. *Кузмин М.А.* [Рец. на кн.: Волошин М. Стихотворения. 1900–1910. М.: Гриф, 1910.] // Кузмин М.А. Проза и эссеистика:

в 3-х т. / М. Кузмин ; [сост. Е.Г. Домогацкая, Е.А. Певак]. – Т. 3 : Эссеистика. Критика. – М. : «Аграф», 2000. – С. 89-90.

7. *Кузмин М.А.* Стихотворения / М. Кузмин ; [сост. Н.А. Богомолова]. – СПб. : Академический проект, 2000. – 832 с. – (Новая библиотека поэта).

8. *Левичев И.В.* Мистическая муза Максимилиана Волошина / И.В. Левичев // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 1999. – № 9. – С. 53-57.

9. *Топоров В.Н.* К исследованию анаграмматических структур (анализы) / В.Н. Топоров // Исследования по структуре текста / [отв. ред. Т.В. Цивьян]. – М. : Наука, 1987. – С. 193-238.

10. *Шатова И.Н.* Криптографический карнавал М. Кузмина, К. Вагинова, Д. Хармса / Ирина Шатова. – Запорожье : КПУ, 2010.

УДК 821.161.1:7.037.2

А. А. Шульдишова

Музыкальные образы в первой и третьей книгах лирической трилогии А. Блока

Для современного блоковедения характерны поиски нетрадиционных путей изучения блоковского наследия, позволяющих выявить новые нюансы концепции человека и мира, особенности художественного мышления поэта, а также в новом ракурсе раскрыть воплощение различных граней нравственно-философской проблематики его творчества. Одним из таких путей видится исследование лирики Блока в аспекте звуковой изобразительности.

Л. П. Якубинский особо подчеркивал слуховое воображение, присущее многим поэтам и являющееся “начальным моментом

стихотворного языкового мышления” [3, с.173]. Поскольку поэт мыслит прежде всего звуками, то такое мышление преломляется и может исследоваться на разных уровнях поэтики (на уровне звукописи-инструментовки, на уровне ритмики, на уровне метрической системы, на уровне рифмы, на уровне образов звучания – элементов образной системы, на уровне жанровой системы лирики (песня, романс и др.).

Особенности блоковской звукописи – инструментовки, особенности ритмики, рифмовки, метрической системы, музыкальность стихотворений поэта, их близость к жанровой природе песни, романса глубоко исследовались в работах Б. М. Эйхенбаума, Е. Г. Эткинда, Л. П. Якубинского, Е. Ф. Никитиной, С. В. Шулова, Б. В. Асафьева, Л. Л. Гервер, В. А. Васиной-Гроссман, Т. Болеславского и др.

Образы звучания – элементы образной системы лирики А. Блока до сих пор не были предметом специального изучения в блоковедении, несмотря на то, что практически все исследователи акцентировали их большую значимость в творчестве поэта (например, Л. В. Краснова пишет о Блоке следующее: “Погружаясь в звуки, чутко улавливая все оттенки могучей симфонии жизни, Блок создал гармоническую картину звучащего мира, где всё значимо и символично, конкретно и в то же время обобщено” [2, с. 96]).

Мы исследуем образы звучания – элементы блоковской поэтической системы. При этом используем следующие термины:

Музыкальные образы – художественные образы, запечатлевающие звуковые проявления человеческого и природного бытия, являющиеся органичными элементами единого художественного целого произведения. В качестве синонима мы также используем термин «звукообраз».

Среди звукообразов первой книги наибольшей частотностью обладает образ *песни*. “Песенность” и поэзия составляют в творчестве Блока органическое единство. Поэт широко раздвинул рамки “звучности” песни, котрая поражает

богатством красок, тембровых оттенков. Многим “песням” свойственно постепенное нагнетание динамики, темпа. Привнесение “приемов песенности” обогащает поэтическую “звучность”, сообщая особый колорит тексту.

Через звуковой образ песни поэт передает любовь с ее тревогами и предчувствием разлуки. Песня звучит робко и едва слышно (*piano*) как проблеск надежды, зародившейся в лирическом герое, как будто наполняя сердце спокойствием, давая мыслям несколько более радостную окраску:

Ты не ушла. Но, может быть,
В своем непостижимом строе
Могла исчерпать и избыть
Все мной любимое, земное...

И нет разлуки тяжелей:
Тебе, как роза, безответной,
Пою я, серый соловей,
В моей темнице многоцветной! [1, I, с. 197].

В поэтическом произведении «В часы вечернего тумана...» звучание песни вводит читателя в мир созерцательности, размышлений, тайных мечтаний:

В часы вечернего тумана
Слетает в вихре и огне
Крылатый ангел от страниц Корана
На душу мертвенную мне.

Ум полон томного бессилья,
Душа летит, летит...
Вокруг шумят бесчисленные крылья,
И песня тайная звенит [1, I, с.48].

В стихотворении «Моей красавице – царице...» песня исключительно тонко раскрывает психологический мотив: противопоставление стихов, которые, не в силах передать личные переживания, и песни как выражения душевного состояния героя:

Моей красавице – царице
Несу я юные стихи,
И сердца грустные страницы,
И дум неясные штрихи.
Вы – мой Кумир. *Стихом и песней*
**Хочу Вам только передать,
Что для меня Вы всех прелестней,
И в Вас вся сердца благодать.**
Как тихий ангел к изголовью,
Склонились Вы к моим мечтам,
**Но как я к Вам горю любовью,
Не в силах передать стихам.**
**Простите мне за гимны эти:
Мне в них поведать суждено,
Что Вас одну люблю на свете,
Что Вам одной молюсь давно** [1, I, с.390].

Бурное возбуждение достигает кульминации в звучании *fortissimo* “*песни громовой*”, выражающей душевное смятение героя в поэтическом произведении «Как сон, уходит летний день...»:

Я в этот час перед тобой
Во прахе горестной душою.
**Мне жутко с песней громовой
Под этой тучей грозovou** [1, I, с.511].

“Песни” А. Блока очень разнообразны, поскольку характер музыки определяется лежащим в основе стихотворения художественно-поэтическим образом – от философского раздумья до кипучего празднества, от лирического созерцания до страстных и нежных любовных признаний.

В стихотворении «Не пой ты мне и сладостно, и нежно...» представлена яркая панорама эмоциональной окрашенности, вызываемая пением любимой. Музыкальный образ предвосхищает интонационный и эмоциональный строй поэтической образности: с одной стороны, лирический герой внимает песне, а с другой – боится оказаться в плену этих

мелодий. Поначалу, несколько отвлеченный мотив первой строфы обретает властную непреклонность, которая с особой яркостью проявляются во второй строфе:

Не пой ты мне и сладостно, и нежно:
Утратил я давно с юдолюю связь.
Моря души – просторны и безбрежны,
Погибнет *песнь*, в безбрежность удалясь.

Одни слова без песни сердцу ясны.
Лишь правдой их над сердцем процветешь.
А песни звук – докучливый и страстный –
Таит в себе невидимую ложь.

Мой юный пыл тобою же осмеян,
Покинут мной – туманы позади.
Объемли сны, какими я оваян,
Пойми сама, что будет впереди [1, I, с.114].

Звуковой образ, проникнутый страстью, тонким психологическим оттенком, динамикой целеустремленного развития воплощает идею власти, призыва, постоянно взаимодействуя с музыкальным образом.

Мысли, высказанные в поэтическом произведении «Медленно в двери церковные...» развиваются благодаря звуковому образу. Поэтическая образность стихотворения проникнута задушевностью, непосредственностью простого, но сильного чувства к Христу. Музыкальный образ раскрывает драматические элементы и придает лирическому образу усложненный характер и обобщенное значение:

Медленно в двери церковные
Шла я, душой несвободная
Слышались песни любовные,
Толпы молились народные. [1, I, с.133].

Звуковой образ поэтического произведения является музыкальным выражением чувств и переживаний лирического героя. В стихотворении «Золотит моя страстная осень...» трагизм и скорбь, пламенность и страстность любовного

чувства актуализирована благодаря музыкальным песенным “проявлениям”:

Золотит моя страстная осень
Твои думы и кудри твои.
Ты одна меж задумчивых сосен –
И поешь о вечерней любви.

Погружаясь в раздумья лесные,
Ты училась меня целовать.
Эти ласки и **песни ночные** –
Только ночь – **загорятся опять.**

Я страстнее и дольше пробуду
В упоенных объятьях твоих
И зарей светозарному чуду

Загорюсь на вершинах лесных [1, I, с.525].

В музыкальном образе Блок стремился раскрыть поэтический образ стихотворения. Это произведение отличается воплощением большого человеческого чувства – любви, нежной и вместе с тем могучей страсти, блаженства.

В стихотворении «Помните день безотрадный и серый...» представлен напевный, лирический, живой музыкальный образ песни (“*песня живая*”), который органически включается в образность всего произведения:

Помните лунную ночь голубую,
Шли мы и **песня звучала впотьмах...**
Я схоронил эту песню живую
В Ваших очах! [1, I, с.40].

В поэтическом произведении «Летний вечер» “динамический сюжет”, построен на постепенном угасании звучания:

Последние лучи заката
Лежат на поле сжатой ржи.
Дремотой розовой объята
Трава нескошенной межи.

Ни ветерка, ни крика птицы,
Над рощей – красный диск луны,
И замирает песня жницы
Среди вечерней тишины.

Забудь заботы и печали,
Умчись без цели на коне
В туман и в луговые дали,
Навстречу ночи и луне! [1, I, с.334].

В основе стихотворения лежит всего один музыкальный образ, который становится смысловой доминантой текста. Образ молчания (“*замирает песня*”) актуализирован в тексте соответствующими настроениями и мыслями (“*забудь заботы и печали*”).

Воздействие умиротворенного *piano* “песни издалека” обогащает поэтическую образность в стихотворении «Последний пурпур догорал»:

Последний пурпур догорал,
Последний ветер вздохнул глубоко.
Разверзлись тучи, месяц встал,
Звучала песня издалека.

Все упованья юных лет
Восстали ярче и чудесней,
Но скорбью полнилась в ответ
Душа, истерзанная песней.

То старый бог блеснул вдали,
И над зловещею зарницей
Взлетели к югу журавли
Протяжно плачущей станицей [1, I, с.54].

Лирического героя преследуют противоречивые чувства: спор “духовного и плотского” начал: “*Все упованье юных лет*” противостоит “*душе, истерзанной песней*”. Конкретность музыкальной интерпретации создает иллюзию реальности происходящего.

В поэтическом произведении «Сумерки, сумерки вешние...» Блок изображает духовное смятение человека, ожидание чего-то хорошего. Приглушенная звучность («*песня далекая*») служит своего рода предвестником будущих событий, неким призывом. Так ощущается связь двух образов стихотворения, где развивается тема одиночества, невозможности сохранения счастья. Типичные блоковские символы «сумерки» «темнота», «холод» используются для выражения состояния безысходности («ничто невозможно вернуть»). В общем контексте стихотворения ярко выделяются два противоположных эмоционально-образных плана: «сумерки» и «надежды», являющихся носителями контрастного начала:

Сумерки, сумерки вешние,
Хладные волны у ног,
В сердце – надежды нездешние,
Волны бегут на песок.

***Отзвуки, песня далекая,
Но различить – не могу.
Плачет душа одинокая
Там, на другом берегу.*** [1, I, с.119].

Важную роль в стихотворении «Ветер принес издалека...» играет лейтмотив, выражающий человеческие чувства и страсти. Одним из наиболее ярких звуковых образов является мотив любви («*звучные песни твои*», «*песни весенней намек*»). Он привносит в поэтическое произведение лирический элемент; хотя в общем контексте стихотворения приобретает трагический оттенок. По мере развития сюжетного действия образы «*звучных песен*», «*песни весенней*», в общем, сохраняют свое образное значение, меняется лишь динамика (так, в первой строфе песня звучит *piano*, а в третьей строфе – *forte*):

Ветер принес издалека
Песни весенней намек,
Где-то светло и глубоко
Неба открылся клочок.

***Робко, темно и глубоко
Плакали струны мои.
Ветер принес издалека
Звучные песни твои*** [1, I, с. 76].

Итак, в структуре поэтических произведений песня может выполнять двойную функцию: иллюстративную (в качестве «аккомпанемента» определенной эмоциональной модели поэтического образа, которая находит параллель в ассоциативной памяти читателя и формирует эмоциональное состояние, адекватное «прослушанной» музыке) и метафорическую, когда происходит знаковая обратимость антропоморфного и предметного рядов.

Одна из центральных функций тембральной характеристики музыкальных образов – голоса певцов. Понимание «пения» Блока следующее: «поэт – пишет стихами, то есть приводит в гармонию слова и звуки, потому что он – сын гармонии» [1, VI, с. 161], так поэт вносит «гармонию во внешний мир» [1, VI, с. 162].

В третьей книге авторское внимание особо привлекают голоса певцов. В лирике А. Блока сохраняется возвышенное отношение к пению как восславлению божественного идеала, высшей гармонии, Возлюбленной («Ее»).

У поэта набор звучаний человеческих голосов расширен: «*громкий хор*», «*напев юный*», «*солдатская песня*», «*песня жницы*», «*голос важный*», «*дивный голос*», «*прозвенел золотой голосок*», «*голос низкий и грудной*» и т. д.

В стихотворении «На смерть Коммиссаржевской» Блок воплощает глубочайший мир человеческих переживаний – душевное смятение, умиротворенный покой, глубину горя. Все поэтическое произведение проникнуто высоким гуманизмом, страстной любовью к человеку, горячим сочувствием к его страданиям. Трагически-скорбное настроение актуализировано введением музыкального образа «*голоса юного*»:

Не верили. ***А голос юный
Нам пел и плакал о весне,
Как будто ветер тронул струны***
Там, в незнакомой вышине [1, III, с. 190].

Образцом идеального слияния поэтической и музыкальной интонации является стихотворение «Я вижу блеск, забытый мной...», логика интонационной композиции скрупулезно продумана поэтом. Кульминационная зона стихотворения выделяется благодаря применению целого ряда художественных средств, одним из которых является накопление средств музыкальной выразительности (темп, тембр, динамика, эмоциональная окрашенность):

Я вижу блеск, забытый мной,
Я различаю на мгновенье
За скрипками – иное пенье,
Тот голос низкий и грудной [1, III, с. 210].

По средствам выражения это поэтическое произведение предельно сдержанно, как бы намеренно лишено красок. Оно состоит из подлежащих и сказуемых, и лишь в одном случае при подлежащем появляется определение. Общий аскетический характер контекста подчеркнут строгостью синтаксических конструкций: стихотворение представлено тремя предложениями, что не лишает его внутренней ёмкости, многозначности подтекста.

Большое значение здесь имеют звуковые образы (“скрипки”, “голос низкий и грудной”). Явления внешнего мира, обстановки одушевляются и приобретают смысл, созвучный настроению поэта.

Интонационная организация поэтического произведения представляет собой большую волну с вершиной подъема на слове “любовь”. Музыкальные образы скрипки и женского голоса объединяют в единую мелодическую волну третью и четвертую строки, создавая образ Первой любви, юности, вызывающий ощущение лирической наполненности. Кажется, что эта “музыка” излучает теплый солнечный свет. Это связано со средствами музыкальной выразительности: медленным темпом, тихой динамикой (звучность выдержана на уровне “р” – “тр”), мажорным наклоном, низким регистром. Ярким контрастом является второй музыкальный образ: в светлую

безоблачную “музыку” вплетаются звуки скрипки как воплощения враждебной человеку стихии. Именно эти два образа являются носителями контрастного начала в поэтическом произведении.

Итак, с помощью средств музыкальной образности поэт противопоставляет два противоположных эмоционально-образных плана стихотворения. Логика поэтического и музыкальных образов, реализуемая такими средствами музыкальной выразительности, как темп, тембр, динамика, кульминация, образует своего рода интонационную композицию, развертывание смысла, воплощенное в форме интонационно-мелодической линии.

В стихотворении «Синеокая, бог тебя создал такой...» представлен мир других образов: лирический герой, переживший душевную трагедию, ищет успокоения:

Синеокая, бог тебя создал такой.
Гений первой любви надо мной

Вижу снова я тонкие руки,
Снова слышу гортанные звуки [1, III, с.183–184].

С удивительным мастерством Блок рисует в “музыке” образ Первой Любви. Звуковая картина мира любви – это мир звуков, музыки, пения (“Снова слышу гортанные звуки”), которые не только вводят читателя в круг интимных переживаний поэта, но и вызывают звуковые ассоциации. Как льющаяся песня, звучит спокойная, певучая, лирическая мелодия героини. Этот сольный запев соединяет в себе альтовую окраску, плавную ритмику и динамику, создавая привлекательный и светлый образ.

Средства музыкальной выразительности музыкального образа стихотворения «Мэри» совпадают с семантическим наполнением поэтического образа:

Когда же песню начинает,
Ее напев смущает пир,
И голос грустный отлетает
В далекий, совершенный мир. [1, I, с. 422–423].

На формирование поэтической интонации влияют *piano, andante, dogliosamente*. Эпиграф из пушкинского «Пир во время чумы», предопределяет дальнейшее развитие и в то же время “вбирает в себя” его смысл, поэтому интерпретация блоковского текста связана с образом чумы. Песня Мэри о прошлом сопровождается слезами, она звучит приглушенно, поется тихонько (“*Тихонько плачет и поет*”). Благодаря использованию всех средств выразительности музыкального образа. Возникает идейно-художественное сходство концепции стиха и звукового образа.

Воздействие выразительного человеческого голоса обогащает поэтическую образность блоковского стихотворения «Петербургские сумерки снежные...»:

*Запевания низкого голоса,
Снежно-белые руки мои,
Мои тонкие рыжие волосы, –
Как давно они стали ничьи!* [1, III, с.216].

Полная глубокого чувства “поющая” мелодия, звуки которой, как в вокальном произведении, плавно льются один за другим, направлена на воссоздание внутреннего состояния лирического героя.

Пример параллельного взаимодействия средств музыкальной выразительности – поэтическое произведение «Черный ворон в сумраке нежном...»:

Черный ворон в сумраке нежном,
Черный бархат на смуглых плечах.

*Томный голос пением нежным
Мне поет о южных ночах* [1, III, с.162].

Здесь отмечается однонаправленность поэтического и музыкального образов: соответствие деталей и средств музыкальной выразительности. Так, музыкальный образ “*Томный голос пением нежным*” вначале стихотворения способствует передаче печальных эмоций (*p, dolce, lento*); второй – “*Томный морок цыганских песен*” – связан с подъемом, нарастанием эмоциональной напряженности

(увеличение громкости, темпа, высотности). Первый звуковой образ – легкая, полетная “музыка” – звучит как воплощение молодости, бурного движения и романтического порыва. Ему противостоит образ страшного мира, явленного в примитивной “мелодии”, и выражающей обыденность и пошлость. Музыкальные образы гармонично сливаются с замыслом текста и звучат естественно.

Исследование творчества А. Блока в аспекте поэтики звукообразов позволяет выявить новые нюансы концепции человека и мира, особенности художественного мышления поэта, а также раскрыть воплощение различных граней нравственно-философской проблематики его творчества.

Литература:

1. Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.–Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1960–1963.
2. Краснова Л.В. Поэтика Ал. Блока: Очерки. – Львов: Издательство Львовского университета, 1973. – 96 с.
3. Якубинский Л.П. Язык и его функционирование: Избранные труды – М.: Наука, 1986. – С. 173

УДК 801.73

Д. А. Вангели, Г. М. Темненко

Миф о Лилит в стихотворениях Н. Гумилёва, М. Цветаевой, А. Ахматовой

Поэзия начала XX века предстаёт как сложное переплетение ряда течений, основные характеристики которых до сих пор находятся в процессе постоянного уточнения. Некоторые поэты остаются вне течений и групп или же занимают внутри них

обособленное положение. Поэтому общее название этого явления «Серебряный век», несмотря на поэтическую вольность или как раз благодаря ей, позволяет рассматривать свойственные этой эпохе тенденции независимо от групповых характеристик. В частности, представляют интерес некоторые романтические мотивы в их отношении к мифу.

«В начале XX века романтические тенденции в русской поэзии были, как и столетие назад, не только преодолены, но и усвоены, более того, внимательное рассмотрение этого явления указывает на романтизм как на неотъемлемую часть искусства, традиционно трактовавшегося как антиромантическое» [5, с. 36].

Неудивительно, что поэзии Серебряного века мы находим позитивное, иногда даже восторженное отношение к мифологии. Е. М. Мелетинский в «Поэтике мифа» объясняет это тем, что «мифологическая или квазимифологическая фантастика помогает романтикам создать атмосферу таинственного, причудливого, чудесного, трансцендентного и противопоставить её жизненной реальности как высшую поэзию низменной прозе или как область демонических влияний, исподволь определяющих судьбы людей, как борьбу светлых и тёмных сил, стоящих за видимыми жизненными коллизиями» [3, с. 286].

Эта общая установка позволяет рассмотреть некоторые отличия индивидуальных поэтических стилей на примере воплощения и интерпретации одного и того же мифологического образа. В данном случае это Лилит в стихотворениях Н. Гумилёва «Ева или Лилит» (1911) [2, с. 449–450], М. Цветаевой «Попытка ревности» (1924) [6, с. 123] и А. Ахматовой «Мелхола» (1959–1961) [1, с. 148–149]. Эти лирические произведения написаны в разное время, даже в разные исторические эпохи. Однако творческая манера Ахматовой сложилась в ту же культурную эпоху, что и у Гумилёва и Цветаевой. Стихотворение «Мелхола» вошло в цикл «Библейские стихи», начатый ею в двадцатые годы («Рахиль» и «Лотова жена»).

Энциклопедия «Мифы народов мира» даёт такое определение: Лилит – «злой дух, обычно женского пола, в иудейской демонологии. Имя восходит к именам трёх шумерских демонов: Лилу, Лилиту и Ардат Лили... В роли суккуба Лилит выступает и в еврейской традиции: она овладевает мужчинами против их воли с целью родить от них детей... Согласно одному преданию, Лилит была первой женой Адама... Благодаря большому интересу к каббале в Европе эпохи Возрождения предание о Лилит как первой жене Адама стало известно европейской литературе, где она обрела облик прекрасной, соблазнительной женщины...» [4, с. 55]. Образ Лилит встречается в эпосе о Гильгамеше, в свитках Мёртвого моря, в Библии, в Талмуде, в Зоар, Алфавите Бен-Сиры и других источниках.

Даже исходя из этих кратких сведений, мы можем заметить, что образ Лилит очень древний и восходит, видимо, к архаическим культам, почитавшим мать-землю как источник существования жизни и символ плодородия. Имя Лилит проходит через всю историю культуры, и мы находим её отражения в античной и средневековой мифологиях, в искусстве Нового времени, а также в современной нам культуре.

Однако стоит обратить внимание на то, что образ Лилит претерпевает изменения и трактуется по-разному в зависимости от веяний времени. В древнем мире, она, как и любое божество, амбивалентна: она и покровительница своего народа, и богиня плодородия, и богиня лунной ночи, но, с другой стороны, она – демоница, которая убивает детей, соблазняет мужчин. Хорошо проследить тенденцию амбивалентности мы можем на примере статьи Чарльза Моффета «The Fear of Lilith. Examining the Lilith Myth and male Fear of Dominant Woman», где слёзы Лилит даруют жизнь, но её поцелуи приносят смерть. В эпоху Возрождения образ демоницы обрастает различного рода легендами, и она предстаёт как прекрасная обольстительница.

В XX в. образ Лилит вновь становится актуальным, однако система координат несколько меняется.

В стихотворении Н. Гумилёва Лилит – противоположность Еве:

*У Лилит – недоступных созвездий венец,
В её странах алмазные солнца цветут:
А у Евы – и дети, и стадо овец,
В огороде картофель, и в доме уют.*

Гумилёв, не скупясь на восхищённые эпитеты для «девы Лилит», неведомой «первой Евы», связанной с космическими началами, признаёт и правоту земной женщины – жены, матери и хозяйки. Миф для автора является здесь олицетворением идеального мира, но он не закрыт для людей, человек свободно входит в этот мир, более того, он является постоянной, неотъемлемой его частью. Девушка, к которой обращено стихотворение, задумывается об обеих ипостасях женственного начала. Лирический герой стихотворения, более мудрый и опытный, способен существовать в обоих мирах: «Он умеет блуждать под уступами гор / И умеет спускаться на дно пропастей» ... «И в душе его звёздно от дум и страстей». «Он» изображён рыцарем, готовым ради возлюбленной на любые деяния:

*Если надо, он царство тебе покорит,
Если надо, пойдёт с воровскою сумой,
Но всегда и повсюду – От Евы Лилит, -
Он тебя сохранит от тебя же самой.*

Что значит «сохранить от Евы Лилит»? Н. Гумилёв считает, что в героине стихотворения есть «окрылённая душа», неземная сила, и нужно дать возможность сохранить эту привлекательность, не дать ей полностью погрузиться в рутину серых буден. Обычная женщина, которую олицетворяет Ева, – прекрасна, ей простительны и робость, и жадность, потому что сквозь них может проглядывать гораздо более прекрасная духовная сущность – Лилит. Читатель слышит голос влюблённого романтического поэта, сообщающего некую проверенную истину. Древний миф не рассказан, а только назван. Лилит – не столько персонаж, сколько символ возвышенной

сущности женщины. Символично упоминание звёзд, роднящее образы Лилит и лирического героя. Этот мотив существенно расширяет смысл стихотворения, он открывает путь к «вольным садам» – романтическому идеалу высокой свободы. Герои стихотворения существуют в мире, где миф остаётся реальностью. Ева названа «праматерью», что подчёркивает равноправие обоих начал, присущих героине, а также её способность и право на восхождение в идеальный мир. Стихотворение Гумилёва утверждает право на существование мифа и на существование в мифе.

Иначе смотрит на Лилит и Еву Марина Цветаева. У неё романтическое двоимире предельно заострено. Она категорически отдаёт предпочтение Лилит и вовсе не признаёт Еву, не называет её имени, лишь упоминает насмешливо о ребре, из которого, по библейскому преданию, она была сотворена, как о знаке покорности и подчинения. Перед нами страстный монолог женщины, обращённый к покинувшему её любимому. Причина их конфликта проста: «ему», не выдержавшему постоянного высокого душевного настроения отношений, захотелось обыкновенной, уютной, домашней и спокойной семейной жизни; «она» же – поэт и бунтарь – не создана для такого существования и не верит, что её возлюбленный сможет обрести на этих путях счастье.

*Как живётся вам с товаром
Рыночным? Оброк – крутой?
После мраморов Каррары
Как живётся вам с трухой
Гипсовой? (Из глыбы высечен
Бог - и начисто разбит!)
Как живётся вам с стотысячной –
Вам, познавшему Лилит!*

В этих строках читается противопоставление земной женщины, как вульгарного рыночного товара, и Лилит, как олицетворения «высокой» любви, подобной уникальному произведению искусства.

«Другая» женщина постоянно сравнивается с героиней, и эта пара образов по мере развёртывания монолога обогащается новыми смысловыми оттенками. «Другая» женщина – это женщина «простая», «без божеств», «любая», «чужая», «здешняя», «подобие», «труха гипсовая», «стотысячная», и наконец, «земная». Лирическая героиня – «плавучий остров по небу», «государыня на престоле», «мраморы Каррары», женщина с «шестыми чувствами», наконец, Лилит. Лилит у Цветаевой – не центральный образ, это только одно из определений, которое призвано усилить представление о главной героине в хороводе прочих эпитетов. Каждый из них подчёркнуто высок, однако их изобилие и культурная разноголосица снижают значение отдельных сравнений.

Для Цветаевой миф – это некий закрытый мир, путь в него открыт только для избранных, ярких личностей, таких как сама поэтесса и её возлюбленный. Остальные же – серая масса, другие, земные женщины и мужчины, недостойные запредельных миров и великой любви. Если у Гумилёва читатель находит стремление к таинственному и высокому, то Цветаева направляет свою творческую энергию на презрение к земному миру.

*Свойственнее и съедобнее –
Снедь? Приестся – не пеняй...
Как живётся вам с подобием –
Вам, поправшему Синай!*

В сущности, пред нами вызов, который поэтическая душа бросает душе обыкновенного, «земного» человека. Подтверждение этим словам мы находим у Е. Евтушенко в предисловии к сборнику произведений Марины Цветаевой из серии «Классики и современники» 1990 года: «своей великой гордостью Цветаева рассчиталась за всю «негордость» женщин, утративших своё лицо перед лицом мужчины. За это ей должны быть благодарны женщины всего мира. Цветаева мощью своего творчества показала, что женская любящая душа – это не только хрупкая свечка, не только прозрачный ручеёк,

созданный для того, чтоб в нём отражался мужчина, но и пожар, перекидывающий огонь с одного дома на другой» [6, с. 11]. Можно сказать, что Цветаева как бы заново творит романтический миф о женщине-поэте, а древнее имя Лилит здесь – так же, как и упоминание Синая, и каррарского мрамора, из которого были изваяны изображения античных богов, – выступает лишь условным знаком сакрального начала. Подлинным центром сотворённого мифа становится лирическая героиня стихотворения.

Имя Лилит мы встречаем и у А. Ахматовой в стихотворении «Мелхола» [1, с. 148–149], где изображено состояние любовного томления героини ветхозаветного предания – дочери царя Саула царевны Мелхолы, чей образ намного моложе, чем мифы о Лилит.

*А царская дочка глядит на певца,
Ей песен не нужно, не нужно венца,
В душе её скорбь и обида,
Но хочет Мелхола - Давида*

Ахматова подчёркивает мучительность и противоречивость её чувств. Образ могучей Лилит усиливает впечатление внутренней несвободы героини, зависимости от любовного желания.

*Бледнее, чем мёртвая; рот её сжат;
В зелёных глазах иступленье;
Сияют одежды, и стройно звенят
Запястья при каждом движеньи.
Как тайна, как сон, как праматерь Лилит...
Не волей своею она говорит:
«Наверно, с отравой мне дали питьё,
И мой помрачается дух,
Бесстыдство моё! Униженье моё!
Бродяга! Разбойник! Пастух...»*

Внимательный читатель может заметить в стихотворении контраст: болезненное состояние, слабость, как у отравленной («бледнее, чем мёртвая», «помрачается дух»), и прилив неземных сил, вызывающий буквально бурю страстей («в

зелёных глазах исступлень», «стройно звенят запястья при каждом движеньи»). Одежды Мелхолы сияют, в неё как будто вселился дух праматери Лилит, и героиня мучается от желания и нежелания быть с Давидом, которого она считает ниже себя: «Бродяга! Разбойник! Пастух! Зачем же никто из придворных вельмож, Увы, на него непохож?» А. Ахматова изображает лирическую героиню с богатым и сложным, противоречивым внутренним миром. Мелхола соединяет в одном образе и прекрасную деву, сгорающую от страсти, и взрослую женщину, которая понимает возможные последствия своих желаний. Это выражено, например, в строке «Не волей своею она говорит», которая относится ко всему монологу лирической героини, что показывает её стремление к сохранению рассудка. Имя Евы не названо, но приземленно-женское сознание пытается воздвигнуть между Мелхолой и её любимым стену социального неравенства.

Читатель замечает, что имя Лилит соединено с образами тайны и сна, покрыто романтической пеленой загадки. Оно символизирует внутреннее смятение, нелёгкий выбор Мелхолы между неумолимой страстью и пониманием того, что любовное влечение может быть бесстыдным, греховным. Однако Лилит названа праматерью, и это определение становится ключевым для понимания сути чувства, овладевшего Мелхолой. Здесь не условный знак сакральности, а образное воплощение могучего и вечного начала – того самого, которое у символистов называлось «Вечной Женственностью». Вслед за Гёте они видели в «Ewig Weibliche» мировую душу космической мощи – это представление, как мы увидели, несомненно повлияло на знаковую характеристику образа Лилит и у Гумилёва, и у Цветаевой. Но только в стихотворении Ахматовой Лилит присутствует как мучительно и сладостно воспринимаемая неодолимая сила, вселившаяся в героиню. Мелхола ощущает одновременно и «солнца лучи», и «звёзды в ночи», и «эту холодную дрожь», соединяя разные стороны одной любви – всеобъемлющую любовь космического масштаба и любовь земную.

Заслуживает внимания начало стихотворения – там говорится о чудесной игре Давида, разгонявшего «ночь беспросветную» царя Саула, подверженного приступам безумия. Эта игра – знак причастности Давида, в будущем великого царя, к божественным тайнам. Мелхолое предстояло не только полюбить Давида, но и спасти ему жизнь, подарить возможность осуществить своё великое предназначение. Именно поэтому в царевне воскресает «праматерь Лилит». У Ахматовой человек, переживающий сомнения и страсти, мучительно решая свою земную судьбу, именно благодаря этим страстям прикасается к таинственным сакральным началам.

Таким образом, в рассмотренных лирических произведениях, обращающих пристальное внимание к миру человеческих чувств и переживаний, утверждающих «высокую самооценку» человека, мы замечаем некоторые общие тенденции. Образ Лилит представлен вне негативных демонических черт, отброшена её архаическая злобность. Древняя амбивалентность сохраняется лишь как основания для противопоставления Лилит – Еве. Видимо, это связано с мифизированными символами образом Вечной Женственности, возможно, фигура Лилит при этом обретает архетипические свойства. В то же время в проекции на культурное сознание людей XX века образ Лилит становится составной частью романтических оппозиций «космическое – земное», «свободное – ограниченное», «возвышенное – житейское». Лилит предстаёт как знак свободолобивой, страстной, яркой и неземной женщины, романтический идеал нового времени.

Следует отметить также и отличия. Н. Гумилёв говорит о Лилит как о возвышенной части личности обычной женщины. М. Цветаева описывает Лилит, как исключительную, божественную, вольную личность. А. Ахматова же расширяет образ, делает его многогранным. Её героиня ощущает и «холодную дрожь», и исступлень, и дивный огонь страсти, и стыд, и унижень. В этом прослеживается различное отношение авторов к человеку и к мифу. Миф, как неотъемлемая часть культуры, воспринимается поэтами неоднозначно. Если у

Н. Гумилёва и А. Ахматовой он выражает идеальный мир, который доступен человеку в высших его духовных проявлениях, то у М. Цветаевой миф – место для избранных, и в своём стихотворении она выражает презрение к миру земному. Поэтому древний миф менее всего интересует Цветаеву – Лилит у неё предстаёт лишь как абстрактный знак. Гумилёв и Ахматова оказываются на более близких позициях. Гумилёв отстаивает реальность мифа и призывает лирическую героиню жить в нём или же оживить его в своей душе. Ахматова идёт дальше. Несмотря на то, что героиней её стихотворения является библейская ветхозаветная царевна – или же благодаря этому – она соединяет миф и реальность не в условно-романтическом, а в ярком, психологически достоверном образе. Лилит присутствует в её стихотворении как трудно познаваемая, но естественная часть человеческой души, живой нитью соединяющая человека с законами мироздания.

Литература:

1. Ахматова А. Сочинения. В 2 т. Т.1. – М.: Худож. лит., 1986.
2. Гумилёв Н. Сочинения. В 3 т. Т. 1. – М.: Худож. лит., 1991.
3. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский; Ин-т мировой литературы РАН. – 4-е изд., репр. – М.: Вост. лит., 2006.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т 2. – М.: Советская энциклопедия, 1992.
5. Темненко Г.М. Романтизм преодолённый, но непреодолимый (на материале творчества А. А. Ахматовой) // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Выпуск 2. – Симферополь: Крымский Архив, 2004. – С. 18–36.
6. Цветаева М. И. Стихотворения; Поэмы; Драматические произведения / Сост., подгот. текста, предисл. Е. Евтушенко. – М.: Худож. лит., 1990.

ПОЛЕМИКА И КРИТИКА



УДК 82.09

Т. Двинятина

Анна Ахматова и живопись: открытие темы

(Рубинчик О. Е. «Если бы я была живописцем...»: Изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой. СПб.: «Серебряный век», 2010.)

После ставшей уже классической книги Б. А. Каца и Р. Д. Тименчика «Анна Ахматова и музыка» (Л., 1989) работа О. Е. Рубинчик открывает смежную область: «Анна Ахматова и изобразительное искусство». Последнее понимается в ней не только как живопись, но и как графика и архитектура, поэтому само слово «живопись» в названии рецензии имеет, скорее, условное значение.

На исследовательский подход О. Е. Рубинчик понятное влияние оказал метод, утверждённый в работах Р. Д. Тименчика, который начал свою долгожданную книгу об Ахматовой словами: «Однажды Анна Ахматова мимоходом назвала свои рабочие блокноты “Книгой жизни”» (Тименчик Р. Д. Анна Ахматова в 1960-е годы. М.; Toronto, 2005. С. 7). Этот метод идет от конкретного высказывания, ситуации, строки и,

раскручиваясь, серпантином захватывает в свою орбиту ближайшие – ближние – удаленные, но в равной степени необходимые для понимания этой конкретной единицы явления и смыслы. Оборачиваясь и возвращаясь к начальной точке, эти явления и смыслы проявляют в ней творческий замысел поэта и ее собственную суть.

Это метод строго контекстуальный, использующий преимущественно слова, оставленные поэтом, и даты, вычитываемые из его жизни и из его эпохи, и потому конкретный. Но это метод и всесторонне содержательный, то есть вписывающий отдельную строку / высказывание / упоминание и в мировой поэтический текст, и в историческую реальность того времени.

Можно заметить, что, сочетая самоуглубленную предметность и открытость в общее культурное пространство, этот метод строго акмеистичен: исследователи акмеизма смотрят на него зрением, воспитанным самими акмеистами. Можно сказать, что это изучение капли и отражаемого в ней мира. Можно сказать, что это сочетание двух оптик – микроскопа и телескопа, дающее возможность увидеть явление во всех подробностях – и в общемировой (или хотя бы общеевропейской) культурной перспективе. В любом случае это наиболее продуктивный и обоснованный метод, который при всей своей подробности и конкретности сообщает филологии выходящий за ее пределы онтологический смысл. Не целью, но стремлением исследователя, выбирающего этот метод, и внутренним движением исследования является воссоздание даже не культурного контекста, а той ткани бытия, в которой и из которой сплетаются поэтические строки и звучит голос, их произносящий.

Книга О. Е. Рубинчик состоит из введения, пяти глав и заключения. Можно сказать, что в ней объединены несколько самостоятельных исследований, связанных общей темой, и каждое заслуживает отдельного разговора.

Во *введении* автор очерчивает взгляды Ахматовой на изобразительное искусство и на соотношение изобразительного

и словесного рядов в творческом сознании поэта. Уже здесь приводится огромный фактический материал: свидетельства, воспоминания, круг художественного общения Ахматовой, та среда, которая питала ее интерес к живописи (в том числе журнал «Аполлон», домашняя библиотека Н. Н. Пунина и т. д.). Здесь же точно обозначается место изобразительных искусств в творческом сознании Ахматовой: той «тоске по мировой культуре», которой ощущал себя акмеизм, «<и>образительные искусства давали <...> зримый облик» (с. 11), говорится о роли экфрасиса («словесное описание предметов изобразительного искусства», по определению М. Рубинс) и приводится литературоведческий контекст, с которым соотносится тема этой книги.

Первая глава посвящена сравнению ахматовского отношения к словесному искусству, с одной стороны, и к изобразительному, с другой. Сравнение ведется на конкретных примерах.

В первом разделе речь идет о том, как одно стихотворение Е. Баратынского – «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!...» – преломилось в художественном сознании Ахматовой, по-своему продолжившей тему «слова и краски». «Подумайте, в самом деле: ведь поэт работает теми же словами, какими люди зовут друг друга чай пить...», – сказала она однажды Л. К. Чуковской. В этом смысле стремление создать в стихах зримые образы, вся «живописность» поэзии – это один из ее способов преодолеть обыденность «косного словесного материала» (с. 22).

Второй раздел – завораживающая реконструкция одного ахматовского замысла: каким могло бы быть стихотворение Ахматовой «Если бы я была живописцем...», не написанное, но задуманное ею в 1940-м году. Как показывает О. Е. Рубинчик, стихотворение начиналось как реплика в разгорающемся в то время (1940-й год) внутреннем споре Ахматовой с М. Кузминым, предтечей и антагонистом акмеистов. Оно должно было быть построено «от

противного» по отношению к «Александрйским песням» Кузмина, самая известная из которых держится на анафорическом повторе «Если б я был...», и к его стихотворению «Был бы я художник, написал бы...», датированному тем же 1927-м годом, что и сборник «Форель разбивает лед», один из ритмических толчков к «Поэме без героя», до начала которой Ахматовой оставалось тогда несколько месяцев. Оно должно было быть написано «от противного» по отношению к игровой стилизации, эклектичности и экспрессионистичности, которым был привержен Кузмин, и это дает автору повод прояснить ахматовское отношение и к литературной стилизации, и к экспрессионизму, с которым у Кузмина обнаруживается много общего.

В третьем разделе говорится о свойственном художественному сознанию Ахматовой «соперничестве и взаимодействии» литературы и изобразительных искусств, что проявляется и в создании живописных / поэтических портретов, и в акмеистическом отношении к слову как к «материалу», «вещи». О. Е. Рубинчик показывает, что эта черта, свойственная сознанию Ахматовой, обусловлена ее впечатлениями от «древнего Херсонеса», Парижа 1911 года, Северной Италии 1912 года, архитектуры Петербурга и т. д. и прослеживается в ряде ахматовских высказываний – о Н. Харджиеве, А. Тышлере, А. Модильяни, о поэзии Микеланджело. В принципе, эту тему можно было бы развернуть и в сторону типологического сопоставления акмеизма и изобразительных искусств (особенно на фоне музыкальных предпочтений символизма), и в подробное сопоставление обширнейшей иконографии Ахматовой и не менее впечатляющего ряда ее поэтических отражений, но это слишком увело бы от главной линии книги.

Вторая глава называется «Ахматова и импрессионизм в литературе» и состоит из трех небольших разделов.

Первый – это развернутый комментарий к высказыванию Ахматовой о поэзии А. А. Фета: «Он восхитительный

импрессионист...». Фет оказывается поэтом, который не только выразил «импрессионистический путь создания произведения» (стих. «Как трудно повторять живую красоту...», 1888), но и послужил одним из источников хрестоматийного ахматовского стихотворения «Муза», ср. стих. Фета «Музе»: «Пришла и села. Счастлив и тревожен...».

Второй – еще один развернутый комментарий, на этот раз – к высказыванию Ахматовой о рассказе Дж. Джойса «Мертвые», в котором отразились впечатления от портретов О. Ренуара, не названного Джойсом, но угаданного Ахматовой.

Третий раздел («Сквозь призму импрессионистов») отведен наследию импрессионизма в художественном мировосприятии Ахматовой в целом. Но и здесь, как это принято в исследовании О. Е. Рубинчик, отправной точкой служит конкретное ахматовское высказывание, устная «картинка», воспоминание о детской прогулке в Царском Селе. Автор показывает, что оно построено по принципам импрессионистского изображения, а принадлежность этой «картинки» личным воспоминаниям подкрепляет тезис о том, что само «зрение Ахматовой было зрением человека, вобравшего в себя опыт восприятия мира через живопись импрессионистов» (с. 43).

Третья глава – «Ахматова и Шагал» – является, на наш взгляд, самой интересной во всей книге и представляет собой, по сути, монографию в монографии. В ней семь разделов: «Ахматова о Рахили Баумволь и Шагале», «Шагал в “Царскосельской оде”», «История контактов Ахматовой и Шагала», «“Шагаловское” начало в других стихах Ахматовой», «Царское Село, Витебск и Китеж», «Шагал и Гофман – спутники Ахматовой», «Другой Шагал».

В первом разделе О. Е. Рубинчик снова идет от конкретной реплики Ахматовой: в 1942-м году она одобрительно отозвалась о стихах своей младшей современницы Р. Баумволь, сказав: «Этакий Шагал». Подробно анализируя, что общего было у Баумволь и Шагала, исследователь называет и «нарочитый примитивизм» (по Ахматовой), и «фантастический реализм» в

изображении детских впечатлений потерянного мира, и далее отмечает то, что объединяло всех трех, Ахматову, Баумволь и Шагала. Это ситуация оглядки на свое детство и на свое прошлое («Я оглядываюсь» – стих. Р. Баумволь, «Лотова жена» – стих. Ахматовой, 1924, многочисленные картины детского Витебска и посвященные ему стихи художника и поэта Шагала). Само собой разумеется, что здесь же подробнейшим образом прослежена вся биографическая составляющая сюжетов «Баумволь – Шагала» и «Баумволь – Ахматова», как это чуть ниже будет и с линией «Ахматова – Шагала».

Второй раздел – детальный анализ шагаловского подтекста в «Царскосельской оде» (1961). Всё начиналось как своеобразное соревнование с Шагалом (в одном из ранних вариантов было: «И не хуже Шагала / Я тебя опишу»). Его имя было уже в первом наброске «Оды», о Шагале напоминают и лоскутное построение времени и пространства, и ощущение утраченного прошлого и своей связи с ним, и внезапные прорывы в сверхвременное измерение. Давая развернутое сопоставление всего «царскосельского текста» Ахматовой (мемуарных заметок, отдельных записей, стихов) и «витебского текста» Шагала, О. Е. Рубинчик выделяет множество сходных деталей, принадлежащих провинциальному быту (особенно акцентированы «забор» и «переулок», но см. также деревянные дома, вывески и т. д.). Неожиданный поворот возникает при скрещении в «Оде» Ахматовой имен Шагала и Гумилева: «забор дощатый» в ахматовской «Оде» – и от Гумилева («Заблудившийся трамвай»), и от Шагала, но, кроме того, возможно, что и «фантастический реализм» «Заблудившегося трамвая» в целом возник под влиянием художника, о котором Гумилев знал, читал и работы которого мог видеть в Петербурге. Исследователь предполагает, что работы Шагала могли отразиться также и на солдатской теме «Царскосельской оды», и здесь мы находим также много интереснейших параллелей. Всего в книге О. Е. Рубинчик приводится 19 иллюстраций Шагала, и в каждом случае прослеживается, знала ли и где могла видеть Ахматова эти картины.

В третьем разделе описывается история личных контактов Ахматовой и Шагала. Так, устанавливается, что первые впечатления от Шагала возникли у Ахматовой во время ее поездок в Париж в 1910-1911-е годы, тогда «Марк Шагала уже привез в Париж свой волшебный Витебск...» (очерк Ахматовой «Амедео Модильяни»). Затем была опубликованная в «Аполлоне» в 1916-м году статья Я. Тугендхольда «Марк Шагала» и выпущенная им в соавторстве с А. Эфросом книга «Искусство Марка Шагала» (М., 1918). В 1920-е годы Ахматова могла видеть картины Шагала («Вид из окна в Витебске» и «Розовые любовники») в коллекции Рыбаковых и говорить о нем с Н. Пуниным (ему с 1946 года принадлежала картина Шагала «Зеленые любовники»). В 1930-е – 1960-е годы источником сведений о Шагале для Ахматовой был И. Эренбург, в 1963-м году Ахматову в Ленинграде навестила дочь Шагала. О. Е. Рубинчик соглашается с мнением Р. Д. Тименчика, что Ахматова могла вспомнить о Шагале в 1960 году (перед написанием «Оды») в связи с его интервью, из которого она выписала значимую и для нее самую мысль («Стихотворение не решают написать. Оно пишется само»), и в связи с их соседством в итальянской истории всемирной литературы (Prampolini G. Storia Universale della Letteratura. Vol. VII. Torino, 1953. P. 501 – репродукция картины Шагала «Свеча» и краткий рассказ о ранней А. Ахматовой).

В четвертом разделе детально прослеживается «шагаловское» начало в других стихах Ахматовой, теми или иными своими мотивами связанных с «Царскосельской одой». Это стихотворения «Милому» (1915), «Призрак» (1919), «Тот город, мной любимый с детства...» (1929). В последнем тексте появляется «образ из числа тех, что можно назвать “маркой Шагала”, – скрипач» (с. 83), – и далее в работе следует целый реестр «скрипачей» Шагала (их «десятки», с. 86) с особым вниманием к скрипачам, играющим смерть, ибо у Ахматовой он «безносый», да и у Шагала таких множество. Находится и возможный общий источник этого образа – «Автопортрет со

смертью» А. Беклина (1872), одна из самых известных картин в истории европейского символизма. Отдельно анализируется наверняка знакомая Ахматовой картина раннего Шагала «Покойник» (1908), в которой сидящий на крыше скрипач играет на похоронах безликого покойника, и многие другие. В том же стихотворении («Тот город, мной любимый с детства...») у Ахматовой впервые появляется тема зазеркалья (не зеркала, а именно зазеркалья), и О. Е. Рубинчик связывает ее с картиной Шагала «Зеркало» (1915). В другом стихотворении, «Мои молодые руки...» (1940), с Шагалом соотносится мотив карнавала, феерии из прошлой жизни, происходивших на фоне неба с кровавым отсветом, и идущий отсюда мотив пейзажа как участника и свидетеля жизни лирического героя (затем – в картине Шагала «Венчание», см. автобиографическое у Ахматовой и Шагала).

Особо – в пятом разделе («Царское Село, Витебск и Китеж») – рассматриваются шагаловские мотивы в произведениях 1940-го года, объединенных темами Китежа и памяти. О. Е. Рубинчик замечает присутствие Шагала в «Поэме без героя», хотя оно буквально односложное – это слово «домой» в «Царкосельском лирическом отступлении» («А теперь бы домой скорее...»): «домой» как обозначение не только места (родного города), но и времени, которое у Ахматовой и у Шагала в силу историко-культурных обстоятельств оказывается общим. Это могло бы выглядеть натяжкой, если бы автор не увидел подкрепляющего начала поэмы «Путем всея земли», где Царское Село не называется, но узнается: «Прямо под ноги пулям, / Рассталкивая года, / По январям и июлям / Я проберусь туда... / Никто не увидит ранку, / Крик не услышат мой, / Меня, китежанку, / Позвали домой». К «Путем всея земли» через «китежанку» примыкает написанное в тот же год «Уложила сыночка кудрявого...». Источником этого стихотворения, наряду с известными стихами Н. Клюева о Китеже (стих. «Русь-Китеж», поэма «Песнь о великой матери» и др.), принято считать оперу Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о

невидимом граде Китеже и деве Февронии» (М. Кралин, коммент. в изд.: Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1996), но О. Е. Рубинчик обращает внимание на то, что, в отличие от источника, Ахматова не видит счастливого окончания (ни птицы Алконост, ни жениха у нее нет), напротив: «Оглянулась, а дом в огне горит». Это еще один случай «оглядки», аналог которому исследователь находит в творчестве Шагала: сопоставление ахматовского сюжета с его гуашью «Женщина с коромыслом», или «Водоноска на холме» (1914), вполне убедительно (хотя в данном случае за то, что Ахматова была знакома с ней, говорит только бьющее в глаза сюжетное сходство, документальной основы нет).

Шестой раздел посвящен соположению имен Шагала и Гофмана, – ему в «Путем всея земли» оказывается передоверена роль Шагала: в условно царсосельском пространстве по «переулку» «Пусть Гофман со мною / Дойдет до угла». Гофман не менее, чем Шагал, был связан для Ахматовой с темами воспоминаний, ушедшего мира, а еще и Петербурга 1910-х годов. Тем более что отдельные рисунки Гофмана (не только Шагал писал стихи, но и Гофман рисовал!), как показывает О. Е. Рубинчик, напоминают Шагала (например, иллюстрация к новелле «Враг музыки», изображающая безумного скрипача, другие рисунки, на которых изображены оторванные от земли люди и предметы). Наконец, все трое (Ахматова, Шагал, Гофман) не просто автобиографичны, но повторяемо автобиографичны в своем творчестве. Однако если Шагал – это «фантастический реализм», то Гофман – гротеск и театральность, большая заостренность и преимущество зазеркального мира перед «посюсторонним». Поэтому Гофман появляется и в связи с «Поэмой без героя» («Проза о поэме»), а Шагала там нет: ему чуждо столичное декадентство, он остается в более гармоничном пространстве провинции. Проводимое в исследовании сравнение Шагала и Гофмана добавляет новые оттенки и к пониманию отдельных образов «Поэмы без героя» (например, зеркал и часов: ср. время и

календарь в «Поэме без героя», рисунок маятника в «Записной книжке» Ахматовой, с. 749 – «Часы», 1914, Шагала и многие другие его «часы» – часы и канун Нового года, часовщик и чародей Дроссельмайер в «Щелкунчике» Гофмана), и к общим способам ахматовского воссоздания прошлого.

В седьмом разделе – «Другой Шагала» – «шагаловская» тема поворачивается светлой, «дневной» стороной. Это видно и в «Мартовской элегии» (1960), связанной с темой памяти и провинции, и в стихотворении «Он сам, себя сравнивший в конском глазом...» (1936), в котором сквозь портрет Пастернака просвечивает образ Шагала и в стилистике которого ощутимы живописные приемы последнего, и, по всей вероятности, в ряде других стихотворений.

В четвертой главе рассматриваются изобразительные аллюзии в «Поэме без героя». Здесь внимание исследователя сосредоточено на двух темах.

В первом разделе дается исчерпывающий анализ «испанской составляющей» «Поэмы», который, так же, как предыдущая глава, может считаться отдельным законченным исследованием. В первую очередь здесь идет речь об Эль Греко, (возникающем в строфе «Поэмы»: «Чтоб посланец давнего века / Из заветного сна Эль Греко / Объяснил мне совсем без слов, / А одной улыбкою летней, / Как была я ему запретней / Всех семи смертельных грехов»), одним из любимых художников Ахматовой, которого она видела в Эрмитаже («Апостолы Петр и Павел»), в Москве и Париже (не считая репродукций в различных изданиях, например, в «Истории живописи всех времен и народов» А. Бенуа (Т. 3. СПб., 1912), бывшей в библиотеке Н. Пунина). О. Е. Рубинчик приводит свидетельства интереса к Эль Греко со стороны поэта, провозглашенного Гумилевым одним из краеугольных камней акмеизма, – Теофиля Готье. Его книга очерков «Путешествие по Испании» с описанием жизни и творчества Эль Греко входила в круг чтения Ахматовой 1910-х-1920-х годов. Это было время общеевропейского открытия художника: «Эль Греко, в ореоле

гениальности и безумия, возникшем с легкой руки Готье, оказался созвучен эпохе модернизма, стал восприниматься как предтеча символизма и экспрессионизма в живописи» (с. 139). Для самой Ахматовой, полагает исследователь, особенно привлекательным был визионерский характер творчества Эль Греко, экзотичность и «потусторонность», с которой он вошел в мировую живопись. В дом Ахматовой (тогда – Фонтанный) альбом Эль Греко попал в 1945 году, в один год с И. Берлиным, которого в литературе об Ахматовой чаще других называют «Гостем из Будущего». Он тот, о котором в «Поэме» сказано: «И тогда из грядущего века / Незнакомого человека / Пусть посмотрят дерзко глаза, / И он мне, отлетающей тени, / Даст охапку мокрой сирени / В час, как эта минет гроза». В личной и поэтической мифологии Ахматовой Берлин явился отражением многих, но в первую очередь Артура Лурье, связанного с ним, в том числе, через «Чакону» Баха: Лурье играл ее Ахматовой в «прошлой» жизни, «Берлин» появляется под нее в нынешней (чакона по происхождению – испанский танец). О. Е. Рубинчик отмечает и мотивные переключки и портретное сходство Берлина, Лурье и героев Эль Греко, которое едва ли осталось незамеченным Ахматовой. Так проясняется принцип зеркального построения образа: «посланец давнего века» оказывается соотнесен для Ахматовой с Лурье, посланец (ср. посланник – дипломатический статус Берлина) «грядущего века» – с Берлиным, сквозь тот и другой образ просматриваются уходящие в глубь веков образы Эль Греко: от них Лурье перешла экзотическая одухотворенность, Берлину – рыцарское начало и интеллект. Мужскому образу, по логике, должен соответствовать женский, соотносимый с лирическим «я» Ахматовой. У Эль Греко есть изображения и Девы Марии, и Св. Анны, и Св. Марии Магдалины – и черты каждой из них можно отыскать в поэтическом образе лирической героини. Но наиболее подробного рассмотрения в этом контексте достоин собирательный испанско-цыганский образ молодой женщины, составленный по произведениям Мериме –

Блока – Гумилева – Готье – Гойи, условно говоря, образ Кармен (а ему, далее, соответствует испанский Дон Жуан, с. 151 и далее) – об этом вторая часть раздела.

В анализе испанской составляющей у Ахматовой сходятся все лучшие качества работы О. Е. Рубинчик: нахождение далекого источника и близкой параллели, умение показать взаимное наложение образов и тот новый смысл, который рождается в результате этого наложения, сочетание историко-литературного и культурологического подходов. Это приводит к тому, что в художественном мире поэта становятся явными те движения мысли и чувства, которые, одухотворяя его, оставались за гранью словесного выражения.

Столь же глубокий и разветвленный подтекст становится предметом рассмотрения во втором разделе, «Шелли и Байрон в “Поэме без героя”». Он представляет собой детальный комментарий к одной из первых по времени создания строф «Поэмы»: «Под Манфредовы вещи ели / И на берег, где мертвый Шелли, / Прямо в небо глядя, лежал. / И все жаворонки всего мира / Сотрясали бездну эфира / И факел Георг держал». Записи Л. К. Чуковской со слов самой Ахматовой дают подсказку: имеется в виду некая картина, – комментаторы «Записок» Чуковской отыскивали, какая: картина французского художника Л.-Э. Фурньера «Похороны Шелли», изображающая сожжение тела утонувшего поэта в присутствии нескольких людей, и в том числе Байрона. Но на картине нет ни жаворонков, ни «бездны эфира», и в руках у Байрона не факел, а шляпа. Как и откуда они попали в ахматовскую «Поэму» – открытие О. Е. Рубинчик: жаворонки – сразу из трех источников, связанных с переводами Шелли на русский язык Бальмонтом: из стихотворения Шелли «К жаворонку», предисловия к изданию Шелли К. Д. Бальмонта (назвавшего птицей дух Шелли) и его же комментария к стихотворению «К жаворонку» (приведенный в нем перечень поэтов, описывавших эту птицу, превращается у Ахматовой во «всех жаворонков всего мира»); факел у Байрона – из книги А. Моруа «Ариель. Роман из жизни Шелли и Байрона»

(Ахматова читала ее в 1925-м) и финала «Паломничества Чайльд-Гарольда», в котором гаснущий факел ассоциируется с окончанием поэтического труда. Остаются еще «ели» – автор книги выдвигает предположение, что они сошли в «Поэму» Ахматовой с героического пейзажа (акварели) англичанина Джона Мартина «Манфред на Юнгфрау» (1837). Таким образом, у одной строфы «Поэмы» обнаруживаются, помимо литературных, сразу два живописных источника.

Пятая глава – «Изобразительные аллюзии и экфрасис в стихотворении Ахматовой «Предыстория» – состоит также из двух разделов.

Первый раздел формально – о полутора строчках в названном стихотворении: «Темнеет жесткий и прямой Литейный, / Еще не опозоренный модерном», вот как раз об «опозоренности модерном», а по сути – об отношении Ахматовой к петербургской архитектуре на разных этапах ее развития, от классического Петербурга первой трети XIX века до модерна. Проводя топографический и историко-архитектурный анализ, исследователь приходит к заключению, что Ахматова относилась к «модерну» не только этот конкретный стиль, но и другие архитектурные новации конца XIX – начала XX века (эkleктику, стилизаторство в псевдорусском, «мавританском», «романском» изводах). При этом ее поэтическая инвектива имела и точный адрес, игравший в ее личной биографии особую роль из-за близости к Фонтанному Дому. Это неудачный (но не модерн) Шереметевский Пассаж (Литейный пр., 53), построенный в 1914-м году на месте уникальных памятников прошлого (грота и ворот) и части Шереметевского сада, прежде выходившего прямо на Литейный проспект. К этой основной версии О. Е. Рубинчик выдвигает и дополнительную: зданием, опозорившим Литейный проспект «модерном», по ее мнению, можно считать и Литейный, 4, – управление НКВД, «Большой дом». Но тут мы позволим себе не согласиться с автором: для этого здания Ахматова, кажется, подбирала бы неархитектурные определения.

Во втором разделе разбирается случай мнимого экфрасиса в том же стихотворении («Предыстория»). «Россия Достоевского. Луна / Почти на четверть скрыта колокольней. / Торгуют кабаки, летят пролетки, / Пятиэтажные растут громады / В Гороховой, у Знаменья, под Смольным. / Везде танцклассы, вывески менял, / А рядом: «Henriette», «Basile», «Andre» / И пышные гроба: «Шумилов-старший». / Но, впрочем, город мало изменился. / Не я одна, но и другие тоже / Заметили, что он подчас умеет / Казаться литографией старинной, / Не первой классной, но вполне пристойной, / Семидесятых, кажется, годов». У такого описания должен был бы, казалось, быть изобразительный прототип. Исследователь комментирует каждое слово (до предлогов: «В Гороховой, у Знаменья, под Смольным»), дает свод всего, что могла видеть, слышать и знать Ахматова о Петербурге Достоевского, находит место, с которого город Достоевского, луна и колокольня смотрятся как единая картина (при выходе из Фонтанного дома на Литейный проспект), приводятся все возможные кандидаты на роль «старинной литографии». В конце концов для мнимого экфрасиса находится-таки изобразительная параллель. Да, Ахматова ориентировалась не столько на конкретное изображение, но «на сам жанр петербургской графической ведуты» (с. 302), а больше других на «воспроизводимую» Ахматовой «старинную литографию» похожа литография И. Шарлеманя «Невский проспект» (1840-е), которую Ахматова могла видеть в собрании Рыбаковых.

В заключении автор говорит «о включенности Ахматовой в единый текст мировой культуры, в значительной степени ею же и творимый» (с. 307), в который наряду с другими искусствами входят и изобразительные искусства.

А мы, со своей стороны, должны еще раз сказать об исключительной разносторонности исследования. И по набору имён, и по спектру задействованных источников, и по разнообразию обсуждаемых вопросов оно создает матрицу для будущих разысканий на смежные темы. С одной стороны,

впереди Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рембрандт, Давид, Сезанн, Пикассо, Андрей Рублев, Александр Иванов, Суриков, Врубель... – все они, выделяемые Ахматовой, занимали в ее художественном мире не последнее место. С другой стороны, О. Е. Рубинчик удалось найти целый ряд картин не столь известных художников, которые совершенно определенно отложились в художественном сознании Ахматовой, и это направление исследований представляется не менее интригующим.

Одним из главных достоинств работы О. Е. Рубинчик является изучение искусствоведческих источников, окружавших Ахматову в разные периоды ее жизни: какие именно статьи в журналах по искусству были ей особенно интересны и чем, какие книги из библиотеки Пунина она читала, какие выставки посещала или могла посещать, в каких музеях видела те или иные картины. Все это дается с максимально возможной полнотой и точностью определения. При этом определяется и отношение Ахматовой к тому или иному явлению, художнику, критику, и то эмоциональное и смысловое содержание, которое они сообщили ее поэзии и взглядам на искусство.

В работе десятки иллюстраций, дающих представление о тех изображениях, которые описываются и упоминаются в тексте. Без них исследование было бы умозрительным, с ними оно получилось и разносторонним, и убедительным.

Предельно конкретный, экономный стиль изложения насыщен экскурсами в отдельные интереснейшие области, как то: отнесенные в примечания самостоятельный этюд об автопортретах Ахматовой (с. 23-24), полная справка об отражении в изобразительном искусстве сюжета о бегстве Лота и его семьи из Содома (с. 47-48, в связи с Р. Баумволь), такая же – на тему «Теофиль Готье и Испания» (с. 136-137), вскользь оброненное замечание, что вывешенный в 1911-м году в Эрмитаже двойной портрет Эль Греко «Апостолы Петр и Павел» мог быть одним из импульсов стихотворения «В городе райского ключаря...» (1917, с. 148-149), определение влияния

статей Г. Лукомского, печатавшихся в «Аполлоне», на представления Ахматовой о русской архитектуре (с. 227-229), и многие другие «вкрапления», даже перечислить которые в этой рецензии мы уже не можем. Читатель найдет в книге самые разные, всегда точные, справки, параллели, наблюдения, касающиеся не только Ахматовой, но и художественной жизни первой половины XX века в целом.

А наше желание рассказать о книге О. Е. Рубинчик так подробно вызвано уверенностью в том, что перед нами исследование, которое займет одно из ключевых мест в современном ахматоведении.

УДК 82.09

Роман Красильников

«Неоклассицизм» и «авангард» Олега Клинга

Клинг О. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. 356 с.

Клинг О. Последнее утро Бабра. М.: Школа Радости, 2009. 272 с.

«Серебряный век», пожалуй, самая сложная эпоха для историка литературы. Многочисленные течения, еще более многочисленные отклонения от них, бурная литературная жизнь, ожесточенные дискуссии, – очень трудно разобрать в этом эстетическом шуме даже одну ясно исполненную партитуру, не говоря уж о том, чтобы вывести стройную систему полифонии. Слишком велик риск для исследователя оказаться в пропасти своих собственных умственных конструкций, оставив

за бортом живую пульсацию восстанавливаемых художественных фактов и смыслов.

Поэтому для успешной работы о «серебряном веке» необходимы достаточно жесткие критерии. В своей книге Олег Клинг формулирует их при определении предмета исследования: «выявление влияния символизма на постсимволистскую поэзию на уровне индивидуальных стилей, изучение “скрытой фазы усвоения стиливого опыта” (Г. А. Белая), притяжение и отталкивание художников 1910-х годов от опыта символизма» (с. 32). В данном предложении скрываются целых четыре фактора, которые постоянно учитывает автор и должен учитывать читатель.

Во-первых, речь идет о динамических системах, меняющихся не только в зависимости от вдохновения, но и от эстетических споров, самоосознания писателями концепции своего творчества. Перед нами эпоха рефлексии творческого «я», которое, несмотря на декларируемый снобизм и солипсизм, находилось под прессом корпоративной критики и было склонно к трансформации (пусть и умело оправдываемой).

Во-вторых, ключевой категорией в книге становится понятие «стиля», понимаемого как «совмещение угла зрения художника на мир и эстетическое воплощение этого видения» (с. 31). Относительного «серебряного века» Олег Клинг вслед за В. М. Жирмунским удачно уточняет этот термин, признавая уникальность поэтических миров 1910-х гг. Так возникает понятие «индивидуального стиля», которое позволяет исследователю свободно себя чувствовать на уровне «микроанализа» (с. 33) отдельных творческих систем.

В-третьих, материалом для изучения объявляется поэзия, которую можно считать ведущим родом литературы в данную эпоху. С высоты современности представляется примечательным, что в этой плоскости позиционировали себя и символисты, и акмеисты, и футуристы. Ведь, к примеру, интерес акмеистов к вещному миру вполне сопоставим с французским «шозизмом» середины двадцатого столетия,

который представить вне прозы невозможно. Однако поэзия, по-видимому, привлекала представителей «серебряного века» своей мобильностью, способностью выразить на небольшом участке текста все задуманные эксперименты со словом и смыслом. Отсюда возник и характерный для этой эпохи кризис прозы, в первую очередь крупной формы.

Наконец, период 1910-х гг. выбран не случайно. Это время кризиса символизма, признаваемого и самими символистами, время возникновения и расцвета акмеизма и футуризма, которым довелось лишь несколько лет существовать в чисто эстетической борьбе, пока приоритетными не стали проблемы социально-политического характера. Если предыдущие два десятилетия характеризуются победным шествием символизма, появившимся в условиях отсутствия большого стиля в 1880-е гг. и соперничающим с новыми реалистическими формами с позиции превосходства, то в 1910-е гг. ему самому пришлось испытать на себе давление со стороны молодых и дерзких поэтов.

Вообще введение к книге выглядит как правила дорожного движения в хорошем смысле этого слова. Олег Клиг, предупреждая критические замечания со стороны коллег-профессионалов, делает множество оговорок относительно того, что он собирается исследовать: не предполагается подробно останавливаться на «биографических» связях, на вопросах стихосложения, на творчестве поэтов не «первого ряда» и т.д. Причем, осуществляя то или иное ограничение, автор книги отсылает нас к работам исследователей, которые могут расширить наше представление о смежных вопросах.

В этом плане хотелось бы сразу указать на предполагаемого и даже желаемого читателя книги (кроме, естественно, профессионалов в данной области) – начинающего филолога, желающего приобщиться к лучшим образам научных сочинений, где тщательно проработаны и эпистемологические, и методологические, и историографические вопросы. Отметим также присущие автору работы ясность стиля, ясность мысли

и ее изложения. Вкупе с прекрасным минималистским классическим (пусть и с эмблемой в стиле модерн) оформлением первые страницы книги создают тот настрой, который побудил нас говорить о «неоклассицизме» применительно и к самому серьезному академическому труду.

Но это труд не скучный и не занудный. В нем интересно следить за ходом мысли автора. Вот он рассматривает русский символизм, точнее творчество А. Блока и В. Брюсова (единственное сомнение – почему А. Блок раньше В. Брюсова?), с точки зрения его неоклассического (будущего акмеистического) и предавангардного (будущего футуристического) потенциала. Вот на примере поэзии Н. Гумилева, О. Мандельштама и А. Ахматовой разбирается влияние символизма на акмеизм. Затем рассматриваются символистские отзвуки в стихах В. Хлебникова и Б. Пастернака. Наконец, объектом сопоставительного анализа становятся сочинения нескольких «блуждающих» поэтов и поэтов вне школ (В. Шершеневича, М. Цветаевой, С. Есенина). При этом ограниченное количество заявленных имен не должно вводить в заблуждение: как только кажется, что не хватает стихотворений Ф. Сологуба, появляется их разбор; и точно так же обстоит дело с В. Маяковским, Б. Лившицем и пр.

И вновь, когда идут разборы текстов и эстетических программ писателей «серебряного века», хочется перенестись в аудиторию, где корпят над произведениями начинающие филологи, и попросить их посмотреть на виртуозность, даже ажурность этих разборов, на диалектику авторских размышлений. Олег Клиг по маленьким кирпичикам, по кусочкам реконструирует литературную жизнь 1910-х гг., обсуждение стилевых вопросов, которое обнаруживается как в критических статьях, так и стихотворных строчках поэтов. Правда, есть в данных главах и «ложка дегтя» для непрофессионального читателя: автор книги зачастую ориентируется на слишком богатый background в области «серебряного века», ссылаясь на события без дополнительных

разъяснений или на тексты без их цитирования. По всей видимости, он рассчитывает, что если после этого неподготовленный читатель не отвернется от его исследования, то самостоятельно разберется в неизвестных фактах, найдет и перечитает нужное произведение.

Наряду со скрупулезным анализом символистских элементов в постсимволистской поэзии книга наполнена и важными теоретическими наблюдениями. Например, интересным представляется проведение параллели между рубежами эпох: конца XVIII – начала XIX вв. и конца XIX – начала XX вв., – когда происходит схожая ломка предшествующего канона и формирование нового большого стиля (с. 60). Возможно, подобные размышления помогут нам лучше разобраться в сложных процессах, характерных для литературы конца XX – начала XXI вв.?

Важным теоретическим концептом является само понятие «влияния». Первая глава о «неоклассических» и «предавангардных» тенденциях в творчестве А. Блока и В. Брюсова, да и ход последующих рассуждений в книге, свидетельствуют, скорее, о «взаимовлиянии», или, как пишет Олег Клинг, «диффузии». На микроуровне, уровне отдельных текстов, циклов и сборников эти процессы показаны, как уже говорилось, виртуозно. Прослеживаются сходства стихотворных строк и приемов, сквозные образы («сад», «звезда», «зверинец», «сумерки» и др.). Но каковы механизмы влияния и почему оно происходит?

Этот труднейший и, наверное, неразрешимый теоретический вопрос остается за пределами исследования. Возможно, обращение к нему (пусть и пунктирное), равно как и к концепциям Ф. Брюнетьера, Ю. Тынянова, Х. Блума и т.д., обогатило бы книгу, придало бы ей новый разворот. Вероятно, как-то изменило бы ее и упоминание зарубежных работ, посвященных «серебряному веку», например исследований А. Ханзена-Леве.

Вместе с тем книга хороша и в таком виде. Она чрезвычайно перспективна для исследования прозы «серебряного века», тоже полистиличной, испытавшей на себе

различные влияния. Методологические наработки Олега Клинга были бы продуктивны относительно орнаменталистских штудий А. Ремизова, Ф. Сологуба, Л. Андреева и др.

Она перспективна для изучения сегодняшней полистилистической литературы. И речь идет не только о сосуществовании различных творческих концепций, но и о переплетении тех или иных стилевых приемов в произведениях одного писателя или даже в пределах одного текста.

За примером далеко ходить не надо. Олег Клинг известен не только как ученый, но и как автор нескольких романов. Что может быть занимательней: заметив интерес литературоведа к определенным явлениям в истории литературы, посмотреть, использует ли он знакомый арсенал в своем собственном художественном творчестве?

Последний роман Олега Клинга – «Последнее утро Бабра» – был опубликован совсем недавно – в 2009 году. Первый беглый взгляд на структуру романа, на авторское предисловие наводит на мысль о его постмодернистской концепции. Читателю предлагается конструировать восприятие текста самому, в чем ему призван помочь «путеводитель по роману»: как водится у постмодернистов (вспомним хотя бы акунинский «Квест»), можно читать все главы подряд или выбирать из них только те, что посвящены одной из сюжетных линий.

Произведение наполнено интертекстуальными связями. В облике и поведении возлежащего и рефлексизирующего Дерева угадывается аллюзия на Обломова, деятельный Вадим похож на Штольца, да и само развитие сюжета, обусловленное появлением тех или иных посетителей, напоминает ход романа И. Гончарова. Нельзя не заметить и реминисценции на творчество Л. Толстого: восприятие мира Деревом, вышедшим из сумасшедшего дома, прописано в духе приема остранения, на который когда-то указал В.Б. Шкловский; обращают на себя внимание и длинные «толстовские» предложения в начале некоторых глав. Образ писателя Ч.ека перекликается с булгаковским Мастером, таким же выпадающим из реальной

жизни в жизнь размышлений и эмоций. В романе также встречаются отсылки к М.Ю. Лермонтову (стремление персонажей к покою-смерти), О. Уайльду (Дерево называют «звездным мальчиком»), к Т. Манну (образ «волшебной горы»), М. Горькому (образ «сокола») и т.д.

Красной нитью через текст проходят фрейдистские мотивы. Разговоры Дерева с посетителями – психоаналитические сеансы, во время которых вскрываются комплексы и сексуальные травмы персонажей. Внутренний мир Бабра, олицетворяющего тему власти, тоже исполнен фобиями различного характера.

Все это создает высокий интеллектуальный градус в произведении. Но в отличие от постмодернистских штудий перед нами не текст-игра. Здесь нет иронии, легкости, затейливости, активного действия, – произведение не предназначено для массового читателя. Оно посвящено мироощущению интеллигентов и интеллектуалов на переломе эпох, при переходе от советской реальности к новой системе ценностей 1990-х гг. Это мироощущение связано с постоянными страхами, с неспособностью вписаться в череду пороков, описываемых через многочисленные перечисления в «толстовских» предложениях. И тогда интеллигенты (Дерево) и интеллектуалы (Бабр) «застывают» в состоянии рефлексии, в поисках духовной опоры, наблюдая и бездействуя.

Постмодернистская структура романа оказывается лишь декларируемой ширмой: дискурсы Дерева, Бабра, Ч.ека и других действующих лиц невозможно воспринимать отдельно, вне задуманной автором композиции. Вместо игры читатель сталкивается с постоянным внутренним напряжением, со сложными логическими связками в размышлениях и снах персонажей, сложным визуальным оформлением текста с многочисленными многоточиями и отрывочными фразами. Очевидно, перед нами «поток сознания» в его русском изводе – с нравственными метаниями и страданиями.

Внимание к человеку и его внутренней рефлексии, трагизм мироощущения, использование прустовско-вульфовой традиции

«потока сознания» свидетельствуют о модернистских тенденциях в романе. Так в «Последнем утре Бабра» происходит «взаимовлияние» ведущих стилей XX в. и, на наш взгляд, рубежа XX–XXI вв. Причем модернистское направление сегодня вполне воспринимается как «неоклассическое», а постмодернистское – как «неоавангардистское».

Следовательно, роман Олега Клинга в известном смысле можно воспринимать как реализацию его научной концепции. С другой стороны, сопоставляя эти две книги, литературовед почувствует и латентное влияние художественного сочинения на академическое. Оно заключается в освобождении научного дискурса от идеологического, в особой, сложившейся сегодня форме выхода интеллигенции за пределы коммерциализованной и политизированной реальности. Принимать или не принимать такой выход, такое освобождение – решать читателю.

УДК 82.09

Н. М. Малыгина

Символисты, акмеисты, футуристы – вражда-дружба

О. А. Клиг. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., Дом-музей Марины Цветаевой. 2010, 356 стр.

Монография О. А. Клинга при внешней академической сдержанности и строго научной манере повествования носит остро полемический характер.

Исследователь вступает в спор с большинством участников литературного процесса начала XX века, убежденных в том,

что заявить о себе, утвердить новые эстетические принципы и новые формы поэтики можно только отвергая и перечеркивая творческий опыт предшественников: «Литературно-эстетические программы новых литературных направлений – акмеизма в меньшей степени, футуризма в большей – строились на отталкивании от символизма, его преодолении». В центре внимания литературной критики начала XX века тоже была непримиримая борьба литературных направлений. На этой основе возникли концепции «преодоления символизма» Жирмунского и Эйхенбаума.

На протяжении XX века редко подвергалось сомнению представление, что акмеисты и футуристы резко порвали с традициями символистов, а друг с другом не желали иметь ничего общего. Такая ситуация казалась естественной, поскольку не видно единомыслия и между старшими и младшими символистами: старшие оставались в плену декадентских настроений, а их молодые последователи верили, что смогут пересоздать мир, человека и человечество.

О. А. Клинг замечает, что ожесточённая вражда писателей-современников не доказывает их реальных расхождений, а совсем напротив, свидетельствует об общности их интересов. Более того, яростное неприятие конкурентов в борьбе за лидирующие позиции в литературном процессе указывает на явную зависимость от объекта ненависти. Мнение о том, что у писателей одного поколения больше сходства, чем различий, высказывалось еще 1910-х годах, когда и символисты, и акмеисты, и футуристы активно работали (*сотрудничали*) и открыто полемизировали. С. А. Венгеров в 1914 году писал об их «психологическом единстве»: «Писатели одного хронологического поколения всегда теснейшим образом между собой связаны, хотя не всегда это осознают и ожесточенно враждуют между собой. Но ведь вражда часто есть самое яркое доказательство того, что люди интересуются одним и тем же, но только подходят к предмету своих стремлений с разных сторон». Однако только в 1970-х годах, когда были сняты запреты на упо-

минание модернистских течений русской поэзии начала XX века, советское литературоведение смогло вернуться к идее преемственности литературного развития.

В своей работе Клинг не только демонстрирует тесную связь поэзии 1910-х годов с традициями символистов. Он успешно решает и более общую задачу: показывает, что символисты, заявляя о своем новаторстве, (*поначалу*) больше декларировали обновление стиля русской поэзии, чем осуществляли его на деле. Исследователь доказывает, что творчество символистов в годы их вступления в литературную жизнь гораздо более традиционно, чем обычно принято считать, поскольку тесно связано с поэтическими открытиями XIX века. Именно символисты, и в первую очередь В. Брюсов, во многом способствовали возрождению интереса к поэзии Пушкина. Многочисленные переключки поэтов начала XX века с Пушкиным создают в книге сквозной внутренний сюжет.

Но лейтмотив книги – утверждение преемственности русской поэзии 1910-х годов с традициями поэтов-символистов. Книга состоит из четырех глав. В первой главе исследователь выявляет «предакмеистические» и «предавангардистские» тенденции в русском символизме. О. А. Клинг устанавливает родство всех модернистских литературных направлений, находя в символизме ростки будущего творчества акмеистов и футуристов.

Исследователь детально рассмотрел процесс творческого становления акмеистов и футуристов. Он заметил, что на «этапе самоопределения», еще до их организационного оформления, акмеизм и футуризм «находились в состоянии некой диффузии», что объяснялось их происхождением из одного источника.

Главными героями книги становятся Блок и Брюсов, а также те символисты, которые оказали заметное влияние на младших современников: Анненский, Бальмонт, Белый, Блок, Брюсов, Вячеслав Иванов, Сологуб. В поле зрения исследователя находятся участники зарождавшихся новых направлений:

Н. Гумилев, В. Хлебников, О. Мандельштам, Б. Лившиц, воспринявшие влияние символистов. Однако возникает впечатление, что автор монографии отчасти противоречит сам себе, ограничивая их интерес к символизму «дотворческим» периодом. В самом начале своего исследования автор утверждает: «Чаще всего силовое поле русского символизма сказывалось на дотворческом или раннем этапе творчества». Трудно представить, каким образом возможно выделить и исследовать «дотворческий» период в биографии поэтов.

Кроме того, исследователь отмечает, что влияние символизма распространялось только на раннее творчество поэтов, но опыт, к примеру Б. Пастернака, этому противоречит. Сам автор монографии замечает связь романа «Доктор Живаго» с традициями символизма и называет Блока прототипом образа главного героя романа.

Выясняется, что в отношениях акмеистов и футуристов был период мирного сосуществования. По воспоминаниям Анны Ахматовой, когда она выходила замуж за Гумилёва, он был символистом. Акмеизм возник позднее как отрицание символизма и сначала не имел собственной теоретической программы.

Гумилёв вполне доброжелательно откликнулся на первый футуристический альманах «Садок судей». Из всех авторов он выделил и высоко оценил Хлебникова и Каменского. Исследователь объяснил причину обычно несвойственной Гумилёву восторженности в оценке Хлебникова совпадением их творческих исканий той поры. Рецензия Гумилёва на второй выпуск альманаха «Садок судей» содержала доброжелательные суждения о новаторских устремлениях его авторов и была попыткой «проецировать собственную акмеистическую программу на футуристическую, «гилейскую»». В то же время в отношении Гумилёва к «гилейцам» обнаруживается «столкновение <...> эстетических установок, характерных для акмеизма (с его ориентацией на «неоклассицизм») и футуризма (с его

установкой на резкое обновление всех поэтических средств, порой лишь декларативное), которые тем не менее мирно уживались в самом символизме».

Особое внимание исследователь уделил роли Валерия Брюсова в борьбе литературных направлений. Поначалу Вяч. Иванов, Блок, Белый и Брюсов сходились в скептической оценке литературной молодежи. Общую точку зрения на новые течения в поэзии откровенно высказал Брюсов в письме Вяч. Иванову, заметив что в литературе царит «литературный распад», а новое поколение поэтов напоминает толпу дикарей, «ничего не переживших, ничего не выносивших», «плюющих» на идеалы старшего поколения. Брюсов писал: «Когда же как новое откровение предлагают мне идеи, нами пятнадцать лет тому назад отвергнутые и опровергнутые, я оставляю за собой право смеяться». Но вскоре Брюсов отдал предпочтение футуризму, так как эгофутуристическая программа обновления поэтического языка совпала с его собственным постоянным поиском новых художественных приёмов. Брюсов любил экспериментировать и был мастером стилизации. Стилизация под эгофутуристические поэты не вызвала у него никаких затруднений.

Сегодня трудно представить, что в конце 1910-х годов Валерий Брюсов и Вадим Шершеневич были более популярны, чем Есенин и Маяковский, и ради них приходили на литературные вечера юные поклонницы. Любопытный штрих, характеризующий отношения читателей и почитателей поэзии к Брюсову и Шершеневичу, сохранился в воспоминаниях подруги Есенина Галины Бениславской о проходившем 4 ноября 1920 года в Большом зале консерватории «Суде над имажинистами»: «Нас целая компания. Пришли потому что сам Брюсов председатель. А я и Яна – еще и голос Шершеневича послушать, очень нам нравился его голос»¹.

Дискуссия 1910 года о «конце символизма» обнажила разногласия между символистами, что привело к сближению

¹ Шубникова – Гусева Наталья. Сергей Есенин и Галина Бениславская. Санкт-Петербург. Росток. 2008, с.12.

Блока с Гумилёвым. В это время Гумилёв послал Блоку свою книгу стихов, на которую Блок откликнулся доброжелательно.

Стилевое влияние поэзии Блока на Гумилёва проявилось в его обращении к блоковскому «принципу метафоризации» (Жирмунский). Исследователь находит примеры сближения творчества Блока и Гумилёва: у обоих есть стихотворения под названием «Венеция» и циклы итальянских стихов, близкие не только тематически, но и стилистически. Однако вскоре Блок разорвал отношения с акмеистами, а в его дневнике появилась запись о «ненависти» к акмеизму.

Парадоксальность ситуации состояла в том, что, несмотря на расстройство личных отношений, сохранялись творческие связи Блока и акмеистов. Не только в поэзии Блока прослеживаются «предакмеистические» тенденции, но под влиянием акмеистов менялась лирика Блока: «Блок возвращает бытовавшим у символистов и у него самого метафорам *предметный смысл*», – замечает исследователь (курсив О. А. Клинга).

После разрыва с акмеистами Блок сближается с одним из основоположников футуризма Н. И. Кульбиным. Блок приходит к выводу: «Футуристы в целом, вероятно, явление более крупное, чем акмеизм <...> более живое и земное». Отношения Блока с футуристами и акмеистами подтверждают взаимосвязь новых литературных групп с символизмом.

Во второй главе монографии выясняется роль символизма в формировании акмеизма. Напоминая о более ранних сдержанных высказываниях Н. Гумилёва о символизме и о его манифесте «Наследие символизма и акмеизм» (1913), где он резко высказался об исчерпанности символизма, исследователь выясняет причины разрыва Гумилёва с символистами. Здесь свою роль сыграла и антиакмеистическая статья В. Брюсова «Новые течения в русской литературе. Акмеизм» (1913), и отказ Брюсова от предложения Гумилёва сотрудничать с акмеистами. В. М. Жирмунский писал о «двойственности» отношений символизма и акмеизма, их одновременном

притяжении и отталкивании. В центре внимания О. А. Клинга оказывается соотношение традиций символизма и новаторства в поэтике стихотворений Гумилёва, Ахматовой и Мандельштама.

В третьей главе рассматривается влияние символизма на поэтику футуризма и осуществляется анализ традиционного и новаторского в стиле поэзии Хлебникова и Пастернака. Проблема отношений символизма и авангарда до сих пор остаётся спорной в литературоведении. Утверждение, что символизм принципиально отличался от авангарда, который в своей творческой практике полностью отказался от традиций символизма, соседствует с представлениями о том, что авангард только довёл идеи символизма до логического завершения. В конце 1970-х годов В. М. Жирмунский изменил свои взгляды на русский футуризм и стал воспринимать это течение как продолжение символистской поэтики. В книге О. А. Клинга приведено мнение немецкого ученого Р.-Д. Клюге, который сопоставил типологические черты символизма и авангарда и пришёл к мысли, что, вопреки декларативным положениям манифестов авангарда, между этими течениями сохранялись непрерывные преемственные связи.

В главе четвертой устанавливается характер связей с символизмом Шершеневича, Цветаевой и Есенина – поэтов, не входивших в литературные школы.

Пolemичность монографии О. А. Клинга проявилась и в трактовке творческих биографий поэтов. Обращаясь к исследованию поэтического стиля М. Цветаевой, автор книги оспаривает миф о том, что Цветаева – поэт «вне поэтических школ», так как в этом случае: «Цветаева оказывается вне своего времени, вне литературы и вне художественных исканий своей эпохи». На первый взгляд, это суждение вступает в противоречие с тем, что разговор о Цветаевой в монографии ведётся в разделе, посвящённом поэтам, организационно не связанным с литературными группами. Однако наблюдения над стилем Цветаевой приводят к выводам о «глубинных связях

художественных систем противоположных, на первый взгляд, поэтов».

Автор книги не ограничился исследованием творчества тех поэтов, чьи имена памятны всем. В книге в один ряд со знаменитыми и признанными поэтами 1910-х годов встали те, кто надолго попал в разряд «второстепенных» или «зачёркнутых». Исследователь опирается на суждение известного филолога В. П. Григорьева, предлагавшего распространить понятие авангард «не только на все первостепенные достижения в духовной жизни XX века в целом, но и на деятелей “второго плана“ <...> независимо от того, насколько адекватно сам выдающийся художник или мыслитель оценивает свой опыт». В число поэтов «второго плана» был занесен и В. Шершеневич, которого до сих пор многие именуют не иначе как «стихотворец». Однако Шершеневич был одним из тех редких художников, в творческой эволюции которого проявилась органичность перехода от символизма к футуризму, а затем – к имажинизму. О. А. Клинг анализирует генетическую связь с символизмом сборника В. Шершеневича «Весенние проталинки» (1911) и находит приметы будущих творческих открытий, рассматривая эволюцию поэта «в русле общей для символистской поэзии музыкальной стихии <...>».

В небольшой группе «Мезонин поэзии», соединившей эстетические принципы эго- и кубофутуризма пересеклись пути В. Шершеневича и К. Большакова.

Поэзия надолго вычеркнутого из истории русской литературы Константина Большакова рассматривается под углом, позволяющим увидеть влияние символизма на поэтику раннего футуризма. О трагедии «зачёркнутых» написал Сигизмунд Кржижановский, сам оказавшийся в их числе. Вычеркнутым из литературы мог стать любой, независимо от таланта и даже наоборот: чем ярче был талант, тем реальнее была перспектива стать «зачеркнутым». Встреча с В. Я. Брюсовым, как впоследствии признавался в своей автобиографии Константин Большаков, стала для него важным событием. В 15 лет именно

Брюсову он задал «наивно-обязательный вопрос»: «Стоит ли мне писать». Встречу автобиографического героя с В. Я. Брюсовым Большаков подробно воссоздал в своем романе «Маршал сто пятого дня».

В предисловии Н. А. Богомолова к книге Константина Большакова «Бегство пленных, или История страданий и гибели поручика Тенгинского пехотного полка Михаила Лермонтова. Роман. Стихотворения» («Художественная литература», М., 1991) проблема отношения Брюсова к нарождавшемуся в начале десятых годов футуризму была названа одной из главных. Богомолов упоминает эксперименты Брюсова в эгофутуристическом стиле и поэму Большакова «Le Futur», где «перепевались» мотивы брюсовской поэзии и среди «поэтически неровных строчек <...> терялись немногие удачные». Однако именно Большаков первым догадался издать свою поэму «Le Futur» (1913) в новом художественном оформлении, в котором сам текст становился произведением живописи, где каждая буква, написанная рукой художника, представляла собой отдельный рисунок. Именно Большакову принадлежало открытие, которое определило уникальный облик футуристической книги.

В сборнике стихов Большакова «Сердце в перчатке» темы и приёмы футуристов, нарочитая антиэстетичность молодого Маяковского соединялись с «футуристическим дендизмом» Игоря Северянина и его подражателей (Н. Богомолов).

Уже в 1930-е гг. современники с удивлением восприняли напоминание Пастернака о близкой дружбе Большакова с Маяковским: «Часто его сопровождал поэт, с честью выходящий из испытанья, каким обыкновенно являлось соседство Маяковского. Из множества людей, которых я видел рядом с ним, Большаков был единственным, кого я совмещал с ним без всякой натяжки. Обоих можно было слушать в любой последовательности, не насилуя слуха. В обществе Большакова за Маяковского не болело сердце, он был в соответствии с собой и не ронял себя»².

² Пастернак Борис. Охранная грамота// Пастернак Борис. Полное собрание сочинений в 11 т. Т.3. Проза. М. Слово/ Slovo. 2004. с. 222-223.

XX век потратил немало усилий на искажение реальной истории русской литературы. Вместо неё был написан «краткий курс» литературы советской, где оказались вычеркнутыми не только отдельные писатели, но и целые литературные направления. Вскоре после большевистского переворота 1917 года символизм был признан идеологически неприемлемым за идеалистические философские взгляды. Так была подведена марксистская база под официально санкционированное искажение творческого вклада символизма в русскую литературу и умаление его влияния на поколение поэтов 1910-х гг.

Официальное неодобрение со стороны партийного руководства проявилось в судьбе В. Брюсова. Празднованию его 50-летия в 1923 году предшествовал отказ правительства на ходатайство А. В. Луначарского о награждении В. Брюсова Орденом трудового Красного Знамени. Партийные литераторы выступили в печати против Брюсова. Несмотря на высокий пост в Наркомпросе, он оставался чуждым им человеком.

Современники запомнили впечатление горького одиночества Брюсова на сцене Большого театра, где проходило торжество. По воспоминаниям Л. Ю. Брик, на этом юбилейном вечере Маяковский почувствовал состояние Брюсова и отправился за кулисы его поддержать.

Проблема, исследованная автором монографии, открывает перспективы для дальнейшей работы. Ведь влияние символизма не ограничивалось рамками 1910-х годов. И распространялось оно не только на тех поэтов, о которых идет речь в книге.

Символично присутствие В. Брюсова у самых истоков творческой биографии Платонова. Совсем не случайно именно Брюсов заметил и высоко оценил первую книгу стихов Платонова «Голубая глубина». Очевидно, он почувствовал генетическую связь образной системы книги с поэтикой символизма. Впоследствии в художественной системе Платонова были выявлены характерные для символизма образы-символы музыки, цветка, невесты (вариация Прекрасной Дамы).

О влиянии Блока на прозу Платонова, о роли образов-символов «музыки» и «цветка», генетически связанных с символизмом, впервые написано в конце 1970-х – 1980-х годов³.

Можно порадоваться тому, что хотя бы век спустя удалось добавить новые убедительные штрихи и раскрыть значение творческого опыта символизма для русской литературы. Однако мысль о том, что торжество справедливости не укладывается в пределы короткой человеческой жизни, вносит горечь в это позднее признание.

³ Малыгина Н. М. Идеино-эстетические искания Андрея Платонова начала 1920-х годов («Рассказ о многих интересных вещах»)// Русская литература. 1977. №4. С. 158-164; Малыгина Н. М. Эстетика Андрея Платонова. Иркутск. Изд-во Иркутского гос. ун-та. 1985. – 144 с.; Малыгина Н. М. Образы-символы в творчестве Андрея Платонова. – В кн. «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества». М. ИМЛИ РАН. Наследие. 1994, с. 162 - 184.

ВМЕСТО НЕКРОЛОГА



**Карло Риччо
(1932 – 2011)**

19 апреля 2011 года в Риме на 80-м году жизни скончался профессор Карло Риччо – известный итальянский филолог-русист, поэт, библиограф, исследователь творчества Анны Ахматовой и переводчик ее произведений на итальянский язык.

Карло Риччо (Carlo Riccio) родился в Риме 11 января 1932 года. Он вспоминал, что среди его предков по материнской линии были итальянцы, поселившиеся в России еще в начале XIX века, а также греки, литовцы и русские. Отец его матери

Микеле (Михаил Карлович) Де Антонини был адвокатом в российском Добровольном флоте. Он жил с семьей в Одессе и имел дачу на Большом Фонтане, неподалеку от дачи Саракини, где родилась Анна Ахматова.

В 1920 году семья эмигрировала (или репатрировалась) в Италию, но разговорным языком в семье матери Карло, ее матери, брата и сестер оставался русский. Карло рассказывал, что русскому языку его учила двоюродная сестра матери Елизавета Сергеевна Де Антонини, которая умерла в Риме в возрасте 107 лет. В 1994 г. Риччо написал автобиографическую поэму “Fontanagrande” («Большой Фонтан»), которая, по-видимому, осталась неопубликованной. Владение с детства русским языком и рассказы матери о жизни в России, несомненно, повлияли на его интерес к русской литературе и на последующий выбор специализации в университете. В 1958 году он окончил филологический факультет Римского университета и несколько лет работал корректором в издательстве римской газеты “Il Messagero”.

В 1963 году Карло Риччо перевел на итальянский язык «Реквием» Ахматовой, незадолго до того впервые опубликованный на языке оригинала «Товариществом зарубежных писателей» в Мюнхене. Это был вообще первый перевод «Реквиема» на иностранный язык¹. В Советском Союзе это трагическое произведение Ахматовой было опубликовано лишь в годы «перестройки», 14 лет спустя.

После издания этого перевода К. Риччо стал известен итальянским славистам. Не удивительно, что инициатор присуждения Анне Ахматовой международной литературной премии «Этна-Таормина», генеральный секретарь Европейского сообщества писателей Джанкарло Вигорелли представил его Ахматовой сразу по ее прибытии в Рим в декабре 1964 г. и поручил ему быть ее гидом и переводчиком. О своем общении с Анной Ахматовой в Риме,

¹ Anna Achmatova. Requiem. Versioni di Carlo Riccio // “Tempo presente”. 1964. № 1. P. 3-9.

где она пробыла несколько дней по дороге на Сицилию и на обратном пути, Карло Риччо рассказал в своих мемуарных заметках, которые впервые публикуются в нынешнем Ахматовском сборнике.

С апреля по октябрь 1965 г. Карло Риччо находился в Ленинграде в качестве стажера на курсах русской литературы и языка при Ленинградском университете. В эти месяцы он часто встречался с Анной Ахматовой в ее городской квартире и в Комарове. Пользуясь ее консультациями, он перевел на итальянский язык «Поэму без Героя» и несколько стихотворений.

Осенью 1966 года (полгода спустя после смерти Анны Ахматовой) в Турине вышел в свет двуязычный сборник избранных произведений Ахматовой в подлинниках и в переводах Карло Риччо, с его предисловием². Помимо «Реквиема» и «Поэмы без героя», в него вошли «Полночные стихи» и еще несколько стихотворений 1945–1964 годов.

В 1971/72 учебном году К. Риччо был принят на открывшуюся вакансию в старинный университет города Мачерата в провинции Марке. Там он совершил успешную педагогическую карьеру от скромного преподавателя русского языка и литературы до профессора, заведующего кафедрой. Он регулярно читал спецкурсы по творчеству Анны Ахматовой и других поэтов и писателей русского «Серебряного века»; несколько десятков студентов защитили по этим темам дипломные работы. При кафедре была создана библиотека русской литературы; в 1992 г. ей присвоили имя Анны Ахматовой.

В декабре 1989 г. К. Риччо принял участие в международной конференции, посвященной столетию со дня рождения Анны Ахматовой, в г. Турине. Там мне и довелось познакомиться с ним. В 1996 г. вышла в свет монография К. Риччо «Материалы для критического издания «Поэмы без

² Anna Achmatova. Poema senza eroe e altre poesie. Prefazione e traduzione di Carlo Riccio. Torino, Giulio Einaudi editore, 1966. 171 p. (Collezione di poesia, 33).

героя» Анны Ахматовой»³. В этой работе тщательно подведены все разночтения между печатными изданиями Поэмы; рукописные источники остались автору «Материалов» недоступными. Рецензия итальянской исследовательницы Т. Николеску на это издание опубликована в журнале «Новый мир» (1998. № 2. С. 238).

В 1997, 1999 и 2000 гг. К. Риччо трижды организовывал в Мачератском университете итало-русские научные конференции. В них, наряду с итальянскими славистами, приняли участие директор Музея А. А. Ахматовой в С.-Петербурге Н. И. Попова, а также исследователи творчества Ахматовой Н. В. Королева, Т. В. Цивьян, переводчик итальянской поэзии Е. М. Солонович и автор этих строк. По инициативе К. Риччо в ректорате благожелательно рассматривался вопрос о создании при Мачератском университете научно-учебного Ахматовского центра. Это аргументировалось тем, что в непосредственной близости от Мачераты находится городок Реканати – родина классика итальянской поэзии Джакомо Леопарди (1788–1837), стихи которого Ахматова переводила. Но средств для осуществления этой инициативы не нашлось.

В сентябре 1998 г. Риччо приезжал в Россию. На «Эйхенбаумовских чтениях» в Воронеже он прочитал доклад «Анна Ахматова и Италия». В дальнейшем он развернул этот доклад в подробные «био-библиографические заметки» под тем же названием. В этой своеобразной по жанру работе, написанной по-русски, биографические сведения о личных и творческих контактах Ахматовой с Италией и итальянской культурой, историко-библиографические данные о публикации в Италии переводов произведений Ахматовой и литературы о ней переплетаются с личными воспоминаниями о встречах с Ахматовой.

В 2002 году Карло Риччо исполнилось 70 лет, и он, по строгим академическим законам, вынужден был уйти на пенсию. Однако

³ Carlo Riccio. Materiali per un' edizione critica di Poema bez geroja di Anna Achmatova. Macerata, 1996. 298 p.

АННОТАЦИИ SUMMARY АНОТАЦІЇ

Ахвердян Г. Р. О «Подражании армянскому» Анны Ахматовой. Статья анализирует в качестве источника «Подражания армянскому» Ахматовой не только четверостишие Ованеса Туманяна, но и басню «Князь и вдова».

Ключевые слова: история переводов с армянского, судьбы поэтов, благословение-проклятие.

Azhverdyan G. Anna Akhmatova's «Imitation to Armenian». In the article the analysis of Ovanes Tumanyan's quatrain and fable «Prince and widow» is given as the source of Akhmatova's «Imitation to Armenian».

Key words: history of translations from Armenian, fates of poets, benediction-curse

Ахвердян Г. Р. Про «Наслідування вірменському» Анни Ахматової. Стаття аналізує в якості джерела «Наслідування вірменському» Ахматової не тільки чотиривірш Ованеса Туманяна, але й байку «Князь и вдова».

Ключові слова: історія перекладів з вірменського, долі поетів, благословення-прокляття.

Байбуртская О. В. Т. Чурилин и Крым: избранные страницы. Статья посвящена крымским страницам биографии поэта Т. Чурилина и их роли в формировании его творческих и личностных интересов, в расширении средств его поэтики.

Ключевые слова: Чурилин, Корвин-Каменская, Аренс, футуризм, крымский чал.

Bayburtskaya O. V. T. Churilin and Crimea: select pages. The article is devoted the Crimean pages of biography of poet T. Churilin and their role in forming of his creative and personality interests, in expansion of facilities of his poetics.

Key words: Churilin, Korvin-Kamenskaya, Arens, futurism, Crimean chal.

Байбуртська О. В. Т. Чурілін і Крим: вибрані сторінки. Стаття присвячена кримським сторінкам біографії поета Т. Чуріліна і їх ролі у формуванні його творчих і особових інтересів, в розширенні засобів його поезики.

Ключові слова: Чурілін, Корвін-Каменська, Аренс, футуризм, кримський чал.

Вангели Д. Д., Темненко Г. М. Миф о Лилит в стихотворениях Н. Гумилёва, М. Цветаевой, А. Ахматовой. В статье рассматривается образ Лилит в стихотворениях Н. Гумилёва, М. Цветаевой и А. Ахматовой, а также отношения авторов к мифу и человеку.

Ключевые слова: Лилит, миф, Н. Гумилёв, М. Цветаева, А. Ахматова.

Vangeli D., Temnenko G. Lilith myth in the poems of N. Gumilev, M. Tsvetaeva, A. Akhmatova. The article considers the Lilith image in poems by. and author's attitude to myth and man.

Key words: Lilith, myth, N. Gumilev, M. Tsvetaeva, A. Akhmatova.

Вангелі Д. Д., Темненко Г. М. Міф про Ліліт в віршах М. Гумільова, М. Цветасвої, А. Ахматової. У статті розглядається образ Ліліт у віршах, а також відношення авторів до міфу та людини.

Ключові слова: Ліліт, міф, М. Гумільов, М. Цветаєва, А. Ахматова.

Двинятина Т. М. Анна Ахматова и живопись: открытие темы. Рецензия посвящена книге О. Е. Рубинчик «Если бы я была живописцем...»: Изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой. (СПб.: Серебряный век, 2010.) В книге объединены несколько самостоятельных исследований, связанных общей темой проявления акмеистической «тоски по мировой культуре» в соперничестве и взаимодействии поэзии и изобразительных искусств в творчестве Ахматовой.

Ключевые слова: акмеизм, модерн, экфрасис, гротеск, Гойя, Эль Греко, Шагал.

Dvinyatina T. Anna Akhmatova and painting: The opening of the theme. Review is devoted to the O. Rubinchik's book «If I were a painter ...»: Fine Arts is in creative studio of Anna Akhmatova. (St. Petersburg: Silver Age, 2010). In the book there are several independent research works related to the overall theme of «yearning for world culture» in the competition and interaction between poetry and visual arts in the works of Anna Akhmatova.

Key words: Acmeism, Art Nouveau, ecphrasis, grotesque, Goya, El Greco, Chagall.

Двiнiятiнa Т. М. Анна Ахматова і живопис: відкриття теми. Рецензія присвячена книзі О. Є. Рубинчик «Якби я була живописцем ...»:

Образотворче мистецтво у творчій майстерні Анни Ахматової. (СПб.: Серебряный век, 2010.) У книзі об'єднано кілька самостійних досліджень, пов'язаних спільною темою прояви акмеїстичної «туги за світовою культурою» в суперництві і взаємодії поезії і образотворчих мистецтв у творчості Ахматової.

Ключові слова: акмеїзм, модерн, екфразис, гротеск, Гойя, Ель Греко, Шагал.

Державина В. Ф. Севастопольские родственники Ахматовой. Новые документы. Сообщаются сведения о дочери Антона Андреевича Горенко Надежде Антоновне Горенко.

Ключевые слова: родственники Ахматовой, школа грамоты Петро-Павловских церквей.

Derzhavina V. Anna Akhmatova's relatives in Sebastopol. New documents. The article includes information about Anton Gorenko's daughter Nadezhda Gorenko.

Key words: Akhmatova's relatives, Peter-Paul church school diplomas.

Державіна В. Ф. Севастопольські родичі Ахматової. Нові документи. Подаються відомості про дочку Антона Андрійовича Горенка Надію Антонівну Горенко.

Ключові слова: родичі Ахматової, школа грамоти Петро-Павловських церков.

Жирмунская Т. А. Что отдал – то твоё... Воспоминания об академике В. М. Жирмунском и его отношениях с поэтами Серебряного века и с литературой XX века, размышления о нравственной позиции учёного.

Ключевые слова: Ахматова, Гумилёв, редактирование сборника Ахматовой в издательстве «Библиотека поэта».

Zhirmunskaya T. The things given are yours... There are recollections of Academician V. Zhirmunsky and his relationship with the poets of the Silver Age and the literature of the XX century, reflections on the moral position of the scientist.

Key words: Akhmatova, Gumilev, the edit of Akhmatova's book by «Poet's Library.»

Жирмунська Т. О. Що віддав – те твоє ... Спогади про академіка В. М. Жирмунського та його стосунки з поетами Срібного століття та з літературою XX століття, роздуми про моральні позиції вченого.

Ключові слова: Ахматова, Гумільов, редагування збірки Ахматової у видавництві «Бібліотека поета».

Казарин В. П. Стихотворение О. Э. Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текала...» (Опыты реального комментария). В статье дается реальный комментарий стихотворения О. Э. Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текала...», созданного в 1917 году в Крыму.

Ключевые слова: реальный комментарий, стихотворение, виноград, мед, бутылка, крымские реалии, Мандельштам.

V. P. Kazarin. Osip Mandelstam's poem «Golden Honey stream flowed out of the bottle...» (The experience of real commentary). The article gives a real comment O. E. Mandelstam's poem «Golden Honey stream flowed out of the bottle...» that was created in 1917 in Crimea.

Keywords: real comment, poem, grapes, honey, bottle, Crimean realities, Mandelstam.

В. П. Казарін. Вірш О. Е. Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текала...» (Досліди реального коментаря). У статті дається реальний коментар віршу О. Е. Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текала...», створеного у 1917 році в Криму.

Ключові слова: реальний коментар, вірш, виноград, мед, пляшка, кримські реалії, Мандельштам.

Кирпичева Е. В. Интертекстуальность поэм А. Ахматовой «У самого моря» и «Путём всяя земли». Диахроническое прочтение двух поэтических текстов раскрывает изменения идиостиля Ахматовой, трансформацию образов автора и лирических героинь, сюжета и композиции, цветовых и звуковых реалий предметного мира, символов, мотивов.

Kirpicheva E. Intertextuality of Anna Akhmatova's poems «Near the Sea» and «Through all the earth». Diachronic reading of poetic texts reveals Akhmatova's idiostyle changes, transformation of images and lyrical heroines, plot and composition, color and sound realities of the world of objects, symbols, motifs.

Key words: spatial-temporal characteristics, the daughter of King of the Sea, Easter Week

Кирпичева Е. В. Интертекстуальність поем А. Ахматової «У самого моря» і «Шляхом всієї землі». Діахронічне прочитання двох поетичних текстів розкриває зміни ідиостилію Ахматової,

трансформацію образів автора і ліричних героїнь, сюжету і композиції, колірних і звукових реалій предметного світу, символів, мотивів.

Ключові слова: просторово-часові характеристики, дочка морського царя, Великодній тиждень

Кихней Л. Г. К концепции времени в акмеизме. В статье исследуется мотивно-образная парадигма *времени* в творчестве О. Мандельштама, Н. Гумилева, А. Ахматовой, М. Зенкевича, В. Нарбута и доказывается, что общая – *эоническая* - концепция времени становится философской основой дискурсивной практики акмеизма в целом.

Ключевые слова: акмеизм, концепция времени, эонический, дискурсивная практика, поэтика, время.

Kikhnei L. By the time concept in Acmeism. The typology of temporal motives in works of O. Mandelstam, N. Gumilyov, A. Akhmatova, V. Zenkevich, and V. Narbut is investigated in the article. It is also proved that it is general - "eonic" - conception of time that becomes a philosophical base for discursive practice of acmeism as a whole.

Key words: Acmeism, conception of time, eonic, discursive practice, poetic, time.

Кихней Л. Г. До концепції часу в акмеїзмі. У статті досліджується мотивно-образна парадигма часу у творчості О. Мандельштама, М. Гумільова, А. Ахматової, М. Зенкевича, В. Нарбута і доводиться, що загальна – еонічна - концепція часу стає філософською основою дискурсивної практики акмеїзму в цілому.

Ключові слова: акмеїзм, концепція часу, еонічний, дискурсивна практика, поезика, час.

Кихней Л. Г., Петрова Н. И. Своеобразие религиозного мироощущения Осипа Мандельштама периода «Tristia» (1915–1922). В статье рассматриваются религиозные установки О. Мандельштама 1915–1922 годов на материале его критических эссе и лирики. Доказывается, что в период «Tristia» в творчестве поэта складывается христианско-эллинистическая модель культуры, обуславливая его эстетические (концепцию искусства, слова) и поэтические принципы (принцип тождества). Вместе с тем показывается и роль «католической составляющей» в мировоззрении Мандельштама.

Ключевые слова: ортодоксальное христианство, религиозное мироощущение, эллинизм, православие, католицизм.

Kihney L. G., Petrova N. I. Originality of Osip Mandel'stam's religious perception of the world of the «Tristia» period (1915-1922). The article touches upon the religious orientation of Osip Mandel'stam in 1915-1922 on the data of his critical essay and lyric poetry. It proves that in the «Tristia» period there was formed the Christian – Hellenic model of culture which influenced on his aesthetic (conception of the art and the word) and the poetical principles (the principle of the identity). At the same time the role of the «Roman Catholic component» in Osip Mandel'stam's ideology is shown in this article.

Key words: orthodox Christianity, religious perception of the world, Hellenism, orthodoxy, Catholicism.

Кіхней Л. Г., Петрова Н. І. Своєрідність релігійного світовідчуття Осипа Мандельштама періоду «Tristia» (1915-1922). У статті розглядаються релігійні установки О. Мандельштама 1915-1922 років на матеріалі його критичних есе і лірики. Доводиться, що в період «Tristia» у творчості поета складається християнсько-еллініська модель культури, обумовлюючи його естетичні (концепцію мистецтва, слова) та поетичні принципи (принцип тотожності). Разом з тим показується і роль «католицької складової» у світогляді Мандельштама.

Ключові слова: ортодоксальне християнство, релігійне світовідчуття, елінізм, православ'я, католицизм.

Крайнева Н. И., Филатова О. Д. Возвращение к источнику: об автографе одного стихотворения Анны Ахматовой и его публикациях. Автограф обращённого к А. Блоку стихотворения «Ты первый, вставший у источника...» позволяет уточнить не только дату написания, но и смысл стихотворения.

Ключевые слова: датировка автографа, тема двойничества у Блока, многозначность семантики

Kraïneva N., Filatova O. Return to the source: About the Anna Akhmatova's autograph of the poem and its publications. The autograph of “Ты первый, вставший у источника” (“You’re the first who gets up at the source”) addressed to Alexander Blok makes it possible to specify both the date of writing, and the meaning of the poem.

Key words: dating of autograph, the topic of duplicity in Blok's work, polysemanticism

Крайнева Н. И., Филатова О. Д. Повернення до джерела: про автограф одного вірша Анни Ахматової та його публікаціях. Автограф зверненого до О. Блока вірша «Ти перший, що встав у

джерела...» дозволяє уточнити не тільки дату написання, але й зміст віршу.

Ключові слова: датування автографа, тема подвійності у Блока, багатозначність семантики.

Красильников Р. Л. «Неоклассицизм» и «авангард» Олега Клинга. Рецензия посвящена монографии профессора МГУ им. Ломоносова О. А. Клинга «Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов» (2010). Рассматриваются критерии, избранные автором для работы со сложными материалами «серебряного века»; выявляются характерные черты исследования, в том числе тщательный последовательный компаративный анализ, корректные теоретические изыскания; намечаются перспективы изучения поставленных проблем, возможности лучшего их понимания. Завершает рецензию сопоставление научного труда О. А. Клинга с его художественным романом «Последнее утро Бабра» (2009), который во многих своих аспектах пересекается с модернистскими студиями первой половины XX века.

Ключевые слова: Символизм, постсимволизм, акмеизм, футуризм, авангард, неоклассицизм.

Krasilnikov Roman L. «Neoclassicism» and «avant-garde» of Oleg Kling. The review is devoted to the monograph by the professor of the Moscow Lomonosov State University Oleg Kling “The Influence of the Symbolism on the Post-Symbolism Poetry in Russia in the 1910-s” (2010). The criteria, selected by the author for work with complex materials of the Silver Age, are examined; the features of the investigation are emphasized, including the scrupulous logical comparative analysis, correct theoretical elaborations; the perspectives of studying of raising problems, the opportunities of its best understanding are identified. The final of the review is a comparison of the monograph by Oleg Kling with his belletristic novel “The Last Morning of Babr” (2009) that is crossed with modernistic experiments of the first part of twentieth century in many aspects.

Key words: Symbolism, post-symbolism, acmeism, futurism, neoclassicism, avant-garde

Красильников Р. Л. «Неокласицизм» та «авангард» Олега Клінга. Рецензія присвячена монографії професора МДУ ім. Ломоносова О. А. Клінга «Вплив символізму на постсимволістську поезію в Росії 1910-х років» (2010). Розглядаються критерії, обрані автором для роботи зі складними матеріалами «срібної доби»; виявляються характерні риси

дослідження, в тому числі ретельний послідовний компаративний аналіз, коректні теоретичні дослідження; намічаються перспективи вивчення поставлених проблем, можливості кращого їх розуміння. Завершує рецензію зіставлення наукової праці О. А. Клінга з його художнім романом «Останній ранок Бабра» (2009), який у багатьох своїх аспектах перетинається з модерністськими штудіями першої половини ХХ століття.

Ключові слова: Символізм, постсимволізм, акмеїзм, футуризм, авангард, неокласицизм.

Литовченко Н. Образ пророка-месии в сборнике Андрея Белого «Золото в лазури». В статье рассматривается динамика религиозно-философских взглядов Андрея Белого. Доказывается, что духовные основы мира поэта раскрываются через образ пророка-месии, который художественно воплощен в нескольких ипостасях: в символическом образе Иисуса Христа, в образе пророка-поэта, который уподобляется Богу, а также в образе юродивого, идентифицирующего себя с «новым Христом».

Ключевые слова: образ Иисуса Христа, пророк-мессия, юродивый, Лже-Христос, религиозные мотивы.

Lytovchenko N. The image of the profet-messian in the collection of Andrei bely "Gold in the azure". The article deals with the dynamics of religious and philosophical views of Andrei Bely. We prove that the spiritual foundation of the poet's world is revealed through the image of the prophet-messiah, who is artistically embodied in several incarnations: a symbolic image of Jesus Christ, in the image of the prophet-poet who is equated with God, as well as in the image of a holy fool, identifying himself with «the new Christ».

Key words: Prophet-Messiah, God's fool, Jesus Christ, religious motives

Литовченко Н. Образ пророка-месії у збірці Андрія Білого «Золото в лазури». У статті розглянуто динаміку релігійно-філософських поглядів Андрія Білого. Доведено, що духовні основи світу поета розкриваються через образ пророка-месії, художньо втілений у кількох іпостасях: у символічному образі Ісуса Христа, в образі пророка-поета, який прирівнюється до Бога, а також в образі юродивого, що ідентифікує себе з «новим Христом».

Ключові слова: образ Ісуса Христа, пророк-месія, юродивий, Лже-Христос, релігійні мотиви.

Локша А. В., Козловская С. Э. Структура художественного пространства в творчестве Анны Ахматовой эпохи войны и революции (1914–1921). Статья посвящена анализу художественного пространства в творчестве Анны Ахматовой 1914–1921 годов. Вычленены и систематизированы основные семантические оппозиции пространственных образов, что позволило выявить основные пространственные закономерности и координаты художественного мира Ахматовой.

Ключевые слова: семантическая оппозиция, вертикаль, горизонталь, пространственные образы: *небо, земля, дом, город.*

Loksha A. V., Kozlovskaya S. E. The structure of artistic space in Anna Akhmatova's works during ages of wore and social upheaval (1914–1921). The article addresses to the analysis of the artistic space in Anna Akhmatova's works 1914-1921 ages. Main semantic oppositions of spacial images are defined and systematized what enabled us to uncover main spatial regularities and coordinates of Akhmatova's artistic world.

Key words: semantic opposition, spacial images, *vertical*, horizontal, spacial images: *heaven, earth sky, house, home, city.*

Локша А. В., Козловська С. Е. Структура художнього простору у творчості Анни Ахматової епохи війни та революції (1914–1921). Стаття присвячена аналізу художнього простору у творчості Анни Ахматової 1914–1921 років. Виокремлено та систематизовано основні семантичні опозиції просторових образів, що дозволило виявити основні просторові закономірності і координати художнього світу Ахматової.

Ключові слова: семантична опозиція, вертикаль, горизонталь, просторові образи: небо, земля, будинок, місто.

Люсый А. П. «Все занялись военной суетою...»: Царскосельский текст и царскосельская утопия в контексте глобального мира. Творчество Анны Ахматовой рассматривается в контексте Царскосельского текста русской культуры, а Царскосельский текст – как противоположный Петербургскому тексту культурный полюс (как утопия Города, рационально освоенного пространства, и утопия Сада, как полная гармония между человеком и его окружением). Просветительская Царскосельская утопия соотносится с «либеральной утопией» американского философа Ричарда Рорти. Позднее ахматовское творческое «возвращение» в Царское Село трактуется как возвращение в Отечество героической личностной идентичности, образцовой и для военного, и для «мирного» времени хаотичной постмодернистской энтропии.

Ключевые слова: анакреонтика, утопия, имперская модернизация, деконструкция всадника, радикально-демократическое общество.

Lyusy Alexandr All Were engaged military veniti...»: The Tsarskoje Selo text and Tsarskoje Selo utopia in a context of the global world. Anna Ahmatova's creativity is considered in a context of the Tsarskoje Selo text of Russian culture, and the Tsarskoje Selo text - as a cultural pole opposite to the Petersburg text (as a utopia of the City, rationally mastered space, and the Garden utopia, as full harmony between the person and its environment). The educational Tsarskoje Selo utopia corresponds with «a liberal utopia» American philosopher Richard Rorty. Later creative «returning» of Ahmatova to Tsarskoje Selo is treated as returning in Fatherland of heroic personal identity, exemplary both for the military man, and for «peace» time of chaotic postmodernist entropy.

Key words: anacreontic, utopia, imperial modernization, a deconstruction of the horseman, a considerably-democratic society.

Люсий О. П. «Всі зайнялися військової марнотою...»: Царськосільський текст і царськосільська утопія в контексті глобального світу. Творчість Анни Ахматової розглядається в контексті Царськосільського тексту російської культури, а Царськосільський текст - як протилежний Петербурзькому тексту культурний полюс (як утопія Міста, раціонально освоєного простору, і утопія Саду, як повна гармонія між людиною і його оточенням). Просвітницька Царськосільська утопія співвідноситься з «ліберальною утопією» американського філософа Річарда Рорті. Пізніше ахматовське творче «повернення» в Царське Село трактується як повернення на Батьківщину героїчної особистісної ідентичності, зразковою і для військового, і для «мирного» часу хаотичною постмодерністської ентропії.

Ключевые слова: анакреонтика, утопия, имперская модернизация, деконструкция всадника, радикально-демократическое общество.

Малыгина Н. М. Символисты, акмеисты, футуристы – вражда-дружба. В статье рассматривается монография О. А. Клинга «Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов» (2010), где убедительно выявляются традиции русского символизма в поэзии футуристов, акмеистов, имажинистов, а также поэтов, не принадлежавших к этим литературным направлениям и группам. Исследователь показал, что отталкивание поэтов 1910-х гг. от опыта предшественников нередко было декларативным и не подтверждалось их творческой практикой.

Ключевые слова: поэзия 1910-х годов, символизм, акмеизм, футуризм, эстетические принципы, традиции

Malygina N. M. Symbolists, acmeists, futurists: enmity-friendship (O. A. Kling. Symbolism influence on post-symbolists' poetry in Russia of 1910th years. Moscow. Marina Tsvetaeva's dom-muzej. 2010.356 pp.). In this article O.A.Kling's monography « Influence of symbolism on post-symbolists' poetry in Russia of 1910th years» (2010) is considered, where traditions of Russian symbolism in the poetry of futurists, acmeists, imagists, and also the poets who didn't belong to these literary directions and groups convincingly come to light. The researcher has shown that poets' of 1910th pushing away from experience of their predecessors was frequently declarative and didn't prove to be true in their creative practice.

Key words: poetry of 1910's, symbolism, acmeism, futurism, esthetic principles, traditions.

Малигіна Н. М. Символісти, акмеїсти, футуристи - ворожнеча-дружба. У статті розглядається монографія О. А. Клінга «Вплив символізму на постсимволістську поезію в Росії 1910-х років» (2010), де переконливо виявляються традиції російського символізму в поезії футуристів, акмеїстів, имажиністів, а також поетів, які не належали до цих літературних напрямків і груп. Дослідник показав, що відштовхування поетів 1910-х рр. від досвіду попередників нерідко було декларативним і не підтверджувалося їхньою творчою практикою.

Ключові слова: поезія 1910-х років, символизм, акмеїзм, футуризм, естетичні принципи, традиції.

Мешков В. А., Никифорова Л. Л. Анна Ахматова и дом Пасхалиди. В статье архивным документом подтверждена правильность сведений краеведа В.Катиной о местонахождении дома Пасхалиди в Евпатории, где в 1905-1906 году жила с семьёй Анна Горенко (Ахматова).

Ключевые слова: Ахматова, Евпатория, план квартала и участка Пасхалиди.

Meshkov V., Nikiforova L. Anna Akhmatova and the Paskhalidi's house. The correctness of information of V. Katina, who studied local lore and history, about the Paskhalidi's house location in Yevpatoria, where Anna Gorenko (Akhmatova) lived with her family, was confirmed by an archive document in the article.

Key words: Akhmatowa, Yevpatoria, plan of block of buildings and Paskhalidi's plot.

Мешков В. А., Никифорова Л. Л. Анна Ахматова і будинок Пасхаліди. У статті архівним документом підтверджено правильність відомостей краєзнавця В. Катіної про місцезнаходження будинку Пасхаліди в Євпаторії, де у 1905-1906 році жила з родиною Анна Горенко (Ахматова).

Ключові слова: Ахматова, Євпаторія, план кварталу і ділянки Пасхаліди.

Никифорова Л. Л. Анна Ахматова в истории одной крымской семьи. Стаття вводить в научний оборот нові свідчення о близьких родствениках отца А. А. Ахматовой – Іване Горенко и его потомках, в том числе ныне живущих в Крыму.

Ключевые слова: город Николаев, Иван Андреевич Горенко, В. И. Опперман (Горенко), М. Ф. Павловская, родственники А. Ахматовой, Постановление ЦК ВКП(б) 1946 года.

Nikiforova L. Anna Akhmatova in the life story of one Crimean family. The article introduces into the scientific circulation new information about close relatives of A. A. Akhmatova's father – Ivan Gorenko and his descendants including those living nowadays in the Crimea.

Key words: town Nikolayev, I. A. Gorenko's, V. I. Opperman (Gorenko), M. F. Pavlovskaya, relatives A. Akhmatova's, Resolution of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks), 1946 year.

Никифорова Л. Л. Анна Ахматова в історії однієї кримської родини. Стаття вводить в науковий зворот нові повідомлення про близьких родичів батька А.А.Ахматової – Івана Горенко та його нащадків, у тому числі і тих, хто зараз живе в Криму.

Ключові слова: місто Миколаїв, Іван Андрійович Горенко, В. І.Опперман (Горенко), М. Ф. Павловська, родичі А. Ахматової, Постанова ЦК ВКП(б) 1946 року.

Пахарева Т. А. Образ «монахини-блудницы» в культурном контексте серебряного века. В статье исследуются средневековые истоки амбивалентного образа женственности в поэзии Серебряного века, а также прослеживается связь между символистским архетипом женственности и мифологизацией образа Ахматовой ее современниками.

Ключевые слова: архетип женственности, поэтический миф, амбивалентность.

Pahareva T. The image of «nun-whore» in the cultural context of the Silver Age. The article deals with the medieval sources of ambivalent female image in the poetry of the Silver Age and inspects connection between the symbolist female archetype and the Akhmatova's image in it's mythicizing by contemporaries.

Key words: female archetype, poetical myth, ambivalence.

Пахарева Т. А. Образ «монахини-блудницы» в культурном контексте серебряного века. У статті досліджено середньовічні витoki амбивалентного образу жіночності в поезії Срібної доби, а також простежено зв'язок між символістським архетипом жіночності та мифологізацією образу Ахматової її сучасниками.

Ключові слова: архетип жіночності, поетичний міф, амбивалентність.

Риччо К. Мемуарные заметки о встречах с Анной Ахматовой / Публикация В. А. Черных. Описаны встречи автора с А. Ахматовой в 1964 году в Риме и позднее, в 1965 году в Ленинграде.

Ключевые слова: итальянские встречи, переводы Ахматовой на итальянский язык, папа Римский об Ахматовой.

Riccio C. Member's notes on meetings with Anna Akhmatova / V. Chernykh's Publishing. The article describes the author's meeting with Anna Akhmatova in 1964 in Rome and later in 1965 in Leningrad.

Key words: Italian meetings, translations of Akhmatova into Italian, the Pope and Anna Akhmatova.

Річчо К. Мемуарні нотатки про зустрічі з Анною Ахматовою / Публікація В. А. Черних. Описано зустрічі автора з А. Ахматової в 1964 році в Римі і пізніше, в 1965 році в Ленінграді.

Ключові слова: італійські зустрічі, переклади Ахматової на італійську мову, папа Римський про Ахматову.

Серопян А. С., Гоголева Т. В. Мотив «Песни песней» как доминанта творчества Анны Ахматовой. На основе контент-анализа текстов поэтических сборников А. Ахматовой выявляются наиболее значимые лексические категории. Ночь, мрак, указывающие на непостижимость божественной сущности, усиливают пламенное стремление к соединению, в котором существо поэта пытается превзойти себя, бесконечно раскрываясь навстречу общению, никогда не достигая насыщения. Тем и определяется доминанция мотива библейской Песни Песней в творчестве Ахматовой.

Ключевые слова: лирический мотив, интерферент, Песня Песней, метаобраз.

Seropjan A. S., Gogoleva T. V. Motive of the Song of songs as a dominant of creativity of Anna Ahmatovoj. On the basis of the content-analysis of texts of poetic collections of A. Ahmatovoj the most significant lexical categories come to light. Night, a gloom specifying in incomprehensibility of divine essence, strengthen ardent aspiration to connection in which the being of the poet tries to surpass itself, infinitely revealing towards to dialogue, never reaching saturation. That also defines domination of motive of a bible Song of Songs in creativity by Ahmatovoj.

Key words: lyrical motive, interferent, the Song of Songs, a metaimage.

Серопян А. С., Гоголева Т. В. Мотив «Пісні пісень» як домінанта творчості Анни Ахматової. На основі контент-аналізу текстів поетичних збірок А. Ахматової виявляються найбільш значущі лексичні категорії. Ніч, морок, що вказують на незбагненність божественної сутності, посилюють полум'яне прагнення до з'єднання, в якому істота поета намагається перевершити себе, нескінченно розкриваючись назустріч спілкуванню, ніколи не досягаючи насичення. Тим і визначається домінація мотиву біблійної Пісні Пісень у творчості Ахматової.

Ключові слова: ліричний мотив, інтерферент, Пісня Пісень, метаобраз.

Тименко Г. М. Действительно чужое слово и поэтические традиции в стихотворении А. Ахматовой «Настоящую нежность не спутаешь...». Совпадение отдельных слов в текстах различных авторов далеко не всегда можно считать признаком наличия интертекстуальных связей. Сопоставление одного стихотворения Ахматовой с текстами Г. Державина, П. Вяземского А. Пушкина, Н. Недоброво позволяет рассматривать некоторые особенност индивидуального стиля поэта как результат взаимодействия различных литературных традиций.

Ключевые слова: классицизм, романтизм, реализм, лирическая миниатюра, поэтика романа.

Temnenko G. An Actually «Foreign» Word and Literary Traditions in A. Akhmatova's Poem «Nastoyashuyu Nezhnost's ne Sputaesh...». Use of the same words in the texts written by different authors does not automatically mean there are intertextual connections between the texts. The paper compares one of Akhmatova's poems with texts written by G. Derzhavin, P. Vyazemsky, A. Pushkin, N. Nedobrovo and defines some

elements of the poet's individual style that had evolved as a result of interactions between various literary traditions.

Key words: classicism, romanticism, realism, lyrical miniature, poetics of a novel.

Тименко Г. М. Дійсно чуже слово і поетичні традиції в вірші А. Ахматової «Справжню ніжність не сплутаєш...» Збіг окремих слів у текстах різних авторів далеко не завжди можна вважати ознакою наявності інтертекстуальних зв'язків. Зіставлення одного вірша Ахматової з текстами Г. Державина, П. Вяземського А. Пушкіна, Н. Недоброво дозволяє розглядаються деякі особливості індивідуального стилю поета як результат взаємодії різних літературних традицій.

Ключові слова: класицизм, романтизм, реалізм, лірична мініатюра, поетика роману.

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.

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.

Тименчик Р. Д. З Іменного покажчика до «Записників» Ахматової. Примітки до осіб, згаданих у «Записниках» Анни Ахматової.

Ключові слова: Ахматова, записники, іменний покажчик.

Шатова И. Н. Об одном оккультном мотиве в анаграмматических подтекстах Кузмина и Волошина. Проведение анаграмматического анализа ряда текстов Кузмина и Волошина служит выявлению специфики воздействия анаграмм на семантику художественных произведений и своеобразия одного общего скрытого оккультного мотива в анаграмматических подтекстах поэзии Кузмина и Волошина 1907-1908 гг.

Ключевые слова: анаграмма, игровые стратегии, криптонимы, теософия, гимнаграфия.

Shatova I. An occult motif in the anagrammatical connotations of Kuzmin and Voloshin. The anagrammatical analysis of several texts of Kuzmin and Voloshin serves to identify the anagrams specific influence on the semantics of works of art and originality of a common motif.

Key words: anagram, game strategies, cryptonyms, Theosophy, hymnography

Шатова І. М. Про один окультний мотив в анаграматичних підтекстах Кузміна і Волошина. Проведення анаграматичного аналізу ряду текстів Кузміна і Волошина служить виявленню специфіки впливу анаграм на семантику художніх творів та своєрідності одного загального прихованого окультного мотиву в анаграматичних підтекстах поезії Кузміна і Волошина 1907-1908 рр.

Ключові слова: анаграма, ігрові стратегії, криптоніми, теософія, гімнографія.

Шульдишова А. А. Музыкальные образы в первой и третьей книгах лирической трилогии А. Блока. В статье предпринята попытка выявления и систематизации музыкальных образов в поэтических текстах А. Блока. Проведено сопоставление поэтических образов с музыкальными, направленными на выявление нюансов смысла стиха и согласующимися с идейно-художественным замыслом произведения в целом.

Ключевые слова: музыкальный образ, музыкальность поэзии, тембр, динамика, песня.

Shuldishova A. A. Musical images in first and third books in lyrical trilogy by A. Block. In the investigation an attempt to expose and systematize the musical images in poetic texts by A. Block in made. The ways of poetic text interpretation with the point of view of semantic organization are exposed. It is made a comparison of poetic images with musical images which is directed on the revealing of nuances in the sense of verse and coordinated with idea and artistic project of a work on the whole.

Key words: musical images, musicality of poetry, timbre, dynamics, song.

Шульдішова А. А. Музичні образи в першій і третій книгах ліричної трилогії О. Блока. У статті зроблена спроба виявлення та систематизації музичних образів у поетичних текстах О. Блока. Проведено зіставлення поетичних образів з музичними, які спрямовані на виявлення нюансів сенсу вірша і узгоджуються з ідейно-художнім задумом твору в цілому.

Ключові слова: музичний образ, музикальність поезії, тембр, динаміка, пісня.

Черных В. А. Карло Риччо. Стаття посвящена пам'яті известного итальянского филолога-слависта Карло Риччо, исследователя творчества Ахматовой и переводчика её произведений на итальянский язык.

Ключевые слова: итальянский язык, переводы, «Реквием», «Поэма без героя», библиография.

Chernykh V. Carlo Riccio. Article is devoted to the memory of the famous Italian scholar Carlo Riccio. He was a Slavist, scholar and translator of Akhmatova's works into Italian.

Key words: Italian language, translations, «Requiem», «Poem Without a Hero», Bibliography.

Черних В. А. Карло Річчо. Стаття присвячена пам'яті відомого італійського філолога-слависта Карло Річчо, дослідника творчості Ахматової і перекладача її творів на італійську мову.

Ключові слова: італійська мова, переклади, «Реквієм», «Поэма без героя», бібліографія.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ахвердян Гаяне Робертовна, *Армения, Ереван*. Поэт, литературовед. e-mail: gaifl@rambler.ru

Байбуртская Ольга Вадимовна, *Украина, Старый Крым*. Заведующая Мемориального дома-музея А. С. Грина КРУ «Коктебельский ЭИКЗ «Киммерия М. А. Волошина» e-mail: domikgrina@rambler.ru

Вангели Дарья Дмитриевна, *Украина, Симферополь*. Студентка культурологического отделения философского факультета Таврического национального университета.

Гоголева Татьяна Владимировна, *Россия, Шуя*. Студентка историко-филологического факультета Шуйского государственного педагогического университета.

Двинятина Татьяна Михайловна, *Россия, Петербург*. к.ф.н., старший научный сотрудник Рукописного отдела Пушкинского дома (ИРЛИ) e-mail: tim126@yandex.ru

Державина Вера Фёдоровна, *Украина, Севастополь*. Заведующая библиотекой-филиалом № 9 им. А. Ахматовой.

Жирмунская Тамара Александровна, *Германия, Мюнхен*. Автор двенадцати книг стихов и прозы, член Русского ПЕН-центра, лауреат премии Союза писателей Москвы «Венец».

Казарин Владимир Павлович, *Украина, Симферополь*. Д. ф. н, профессор, заведующий кафедрой литературы таврического национального университета.

Кирпичева Елена Викторовна, *Россия, г. Мичуринск*, к.ф.н., старший преподаватель кафедры литературы ГОУВПО «МГПИ».

Кихней Любовь Геннадьевна, *Россия, Москва*. д.ф.н., профессор кафедры истории журналистики и литературы Института международного права и экономики имени А. С. Грибоедова. e-mail: lgkihney@yandex.ru

Козловская Светлана Эдуардовна, *Россия, Москва*. К.ф.н, доцент кафедры филологических дисциплин

Международного независимого эколого-политологического университета (МНЭПУ). e-mail: gpkikhney@yandex.ru

Красильников Роман Леонидович, *Россия, Вологда*. Кандидат филологических наук, доцент Вологодского государственного педагогического университета e-mail: krasilnikov.rl@gmail.com

Литовченко Наталья Сергеевна, *Украина, Херсон*. Аспирант кафедры мировой литературы и культуры Херсонского государственного университета.

Локша Анна Владимировна *Россия, Владивосток*. К.ф.н., доцент кафедры маркетинга Дальневосточного государственного университета (ДВГУ). e-mail: fox1108@mail.ru

Люсый Александр Павлович *Россия, Москва*. Кандидат культурологии, старший научный сотрудник Российского института культурологии и Российского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева. Автор книг «Первый поэт Тавриды» (Симферополь, 1991), «Пушкин. Таврида. Киммерия» (М., 2000), «Крымский текст в русской литературе» (СПб., 2003), «Наследие Крыма: геософия, текстуальность, идентичность» (М., 2007), «Нашествие качеств: Россия как автоперевод» (М., 2008), «Поэтика предвосхищения: Россия сквозь призму литературы, литература сквозь призму культурологии» (в печати). e-mail: allyus1@gmail.com

Малыгина Нина Михайловна – *Россия, Москва*. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы ГОУ ВПО Московский городской педагогический университет. ninmal@yandex.ru

Мешков Валерий Алексеевич – *Украина, Евпатория*. Кандидат технических наук, штатный сотрудник газеты «Евпаторийская здравница», член Евпаторийского культурно-просветительского общества им. Анны Ахматовой.

Никифорова Людмила Леонидовна *Украина, Евпатория*. Учитель русского языка и литературы гимназии им. И. Сельвинского, в 1987-2000 гг. её директор.

Пахарева Татьяна Анатольевна *Украина, Киев*. Д.ф.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета им. Драгоманова. e-mail: pahareva@ Rambler.ru

Петрова Нина Ивановна, *Россия, Владивосток*, доцент кафедры английской филологии Морского гос. университета им. адм. Г. И. Невельского (г. Владивосток). e-mail petrova.nina.i@gmail.com

Риччо Карло *Италия, Рим*. профессор Мачератского университета, филолог-русист, поэт, библиограф, исследователь творчества Анны Ахматовой и переводчик её произведений на итальянский язык.

Серопян Аветис Сережаевич, *Россия, Шуя*. кандидат культурологии, преподаватель кафедры культурологии и литературы, научный руководитель лаборатории по изучению литургических основ русской словесности Шуйского государственного педагогического университета. e-mail: serpantin@mail.ru

Темненко Галина Михайловна, *Украина, Симферополь*, к.ф.н., доцент кафедры культурологии Таврического национального университета им. В. И. Вернадского, научный редактор сборника «Анна Ахматова: эпоха, судьба творчество». e-mail: galinatemnenko@sf.ukrtel.net

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. e-mail: odf16@mail.ru

Шатова Ирина Николаевна, *Украина, Запорожье*. Кандидат филологических наук, доцент кафедры английской

филологии и зарубежной литературы Института иностранной филологии Классического частного университета.

Шульдишова Алина Анатольевна, *Украина, Донецк*. Преподаватель кафедры русского, украинского языков Донецкого национального медицинского университета имени М. Горького.

Черных Вадим Алексеевич, *Россия, Москва*. К.и.н., старший научный сотрудник Института славяноведения Российской Академии наук, учёный секретарь Археографической комиссии.

СОДЕРЖАНИЕ

ВОСПОМИНАНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

- Жирмунская Т.* Что отдал – то твоё 3
Риччо К. Мемуарные заметки о встречах с Анной Ахматовой / Публикация В. А. Черных 21

ТЕМЫ, ОБРАЗЫ, СМЫСЛЫ

- Ахвердян Г. Р.* О «Подражании армянскому» Анны Ахматовой 26
Кирпичева Е. В. Интертекстуальность поэм А. Ахматовой «У самого моря» и «Путём вся земли» 37
Крайнева Н. И., Филатова О. Д. Возвращение к источнику: об автографе одного стихотворения Анны Ахматовой и его публикациях 47
Локша А. В., Козловская С. Э. Структура художественного пространства в творчестве Анны Ахматовой эпохи войны и революции (1914-1921) 59
Люсий А. П. «Все занялись военной суетою...»: Царскосельский текст и царскосельская утопия в контексте глобального мира 70
Серолян А. С., Гоголева Т. В. Мотив «Песни песней» как доминанта творчества Анны Ахматовой 84
Темненко Г. М. Поведенческий стереотип и культурные традиции в стихотворении А. Ахматовой «Настоящую нежность не спутаешь...» 92

ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА АННЫ АХМАТОВОЙ

- Тименчик Р. Д.* Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой 109
Державина В. Ф. Севастопольские родственники Ахматовой. Новые документы 145
Никифорова Л. Л. Анна Ахматова в истории одной крымской семьи 150
В. Мешков, Л. Никифорова Анна Ахматова и дом Пасхалиди 157

ЛИТЕРАТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

- Байбуртская О. В. Т.* Чурилин и Крым: избранные страницы 168
Казарин В. П. Стихотворение О. Э. Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (Опыты реального комментария) 175
Кихней Л. Г. К концепции времени в акмеизме 193
Кихней Л. Г., Петрова Н. И. Своеобразие религиозного мироощущения Осипа Мандельштама периода «Tristia» (1915–1922) 205
Литовченко Н. Образ пророка-мессии в сборнике Андрея Белого «Золото в Лазури». Статья первая 217
Пахарева Т. А. Образ «монахини-блудницы» в культурном контексте серебряного века 227
Шатова И. Н. Об одном оккультном мотиве в анаграмматических подтекстах Кузмина и Волошина 238
Шульдишова А. А. Музыкальные образы а первой и третьей книгах лирической трилогии А. Блока 253
Вангели Д. А., Темненко Г. М. Миф о Лилит в стихотворениях Н. Гумилёва, М. Цветаевой, А. Ахматовой 265

ПОЛЕМИКА И КРИТИКА

- Двинятина Т.* Анна Ахматова и живопись: открытие темы 275
Красильников Р. «Неоклассицизм» и «авангард» Олега Клинга 290
Мальгина Н. Символисты, акмеисты, футуристы – вражда-дружба 297

ВМЕСТО НЕКРОЛОГА

- Черных В. А.* Карло Риччо 308
Аннотации 313
Сведения об авторах 329

Наукове видання

**Анна Ахматова:
эпоха, судьба,
творчество**

Крымский Ахматовский
научный сборник

ВЫПУСК 9

(російською мовою)

Технічний редактор
Ю. М. Деркач

Комп'ютерна верстка
Ю. М. Деркач

Підписано до друку з оригінал-макету 05. 07. 2011 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