

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

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

КРЫМСКИЙ АХМАТОВСКИЙ
НАУЧНЫЙ СБОРНИК

ВЫПУСК 11

Симферополь
Бизнес-Информ
2013

Издается по решению Научно-методического совета Крымского центра гуманитарных исследований от 26 февраля 2013 года, протокол № 06

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. 11. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2013. – 280 с., ил.

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

ISBN 978-966-648-364-8

© Крымский центр гуманитарных исследований, 2013
© «Бизнес-Информ», оформление, 2013

ВОСПОМИНАНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ



УДК 82.09 (045)

В. А. Черных

НАКАНУНЕ СТОЛЕТНЕГО ЮБИЛЕЯ АННЫ АХМАТОВОЙ

Возникла потребность вспомнить о том, как и чьими усилиями в конце 1980-х годов готовился столетний юбилей Анны Ахматовой. Мое участие в его подготовке было весьма скромным, но в личном архиве сохранились отрывочные дневниковые записи, переписка со многими участниками этих событий, газетные вырезки и другие материалы, позволяющие восстановить некоторые обстоятельства этого общественного движения, развивавшегося в относительно благоприятных, но отнюдь не однозначных условиях «горбачевской перестройки». Хотелось бы надеяться, что мои заметки подвигнут и других, значительно более активных и более осведомленных участников подготовки Ахматовского юбилея 1989 года на воспоминания о делах не столь давно минувших дней. Мне кажется, что пора сделать это, тем более, что «иных уж нет...», а «мы теперь уходим понемногу...».

Сейчас в это трудно поверить, но еще в начале 1988 года не было уверенности в том, что предстоящие столетние юбилеи крупнейших русских поэтов «Серебряного века» будут отпразднованы как

© Черных В. А.

подобает. Во всяком случае, «Литературная газета» весной 1988 года не сочла излишней публикацию такой моей заметки:

«Грядущие юбилеи поэтов

23 июня 1989 года – через год с небольшим – исполнится сто лет со дня рождения Анны Андреевны Ахматовой.

Пора, наверное, создать юбилейный комитет, который занялся бы подготовкой большого праздника поэзии, связанного с этой годовщиной. Следует также возобновить деятельность комиссии по литературному наследию Ахматовой. [...] Предстоящий юбилей Ахматовой открывает для нас сегодня целую цепь столетних годовщин замечательных русских советских¹ поэтов: 1990 год – Борис Пастернак; 1991 год – Осип Мандельштам; 1992 год – Марина Цветаева; 1993 год – Владимир Маяковский; 1995 год – Сергей Есенин. Каждый из этих юбилеев должен быть отпразднован всенародно». (ЛГ № 17. 27.4.1988. С. 2).

Ни автор заметки, ни редакция не считали тогда, что мы «ломимся в открытые двери». Хотя горбачевская идеологическая перестройка была в разгаре, отношение к имени Анны Ахматовой и ее творчеству в официальных и общественных кругах оставалось противоречивым. Позорное постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» еще не было отменено. Вместе с тем важнейшим переломным моментом, знаковым событием явилось почти одновременное опубликование в 1987 г. поэмы «Реквием» в журналах «Октябрь» №3 (публикация З.Б.Томашевской) и «Нева» №6 (публикация Л.К.Чуковской).

Годом раньше такая публикация еще была невозможной. Во всяком случае, когда в издательстве «Художественная литература» готовилось первое советское двухтомное издание «Сочинений» Анны Ахматовой,² его составители и редакторы были уверены в том, что нечего и пытаться провести через цензуру «Реквием», а также «Черепки», «Немного географии» и многие другие стихотворения 50-х – 60-х годов.

Публикация «Реквиема» в советских журналах и для составителей двухтомника, и для издательства «Художественная литература» послужила сигналом к скорейшей подготовке нового издания, свободного от цензуры. «Издание 2-е, исправленное и дополненное» с учетом зарубежных публикаций произведений Ахматовой, недавних отечественных публикаций в периодической печати и архивных

открытий, было подготовлено теми же составителями, что и первое. 3 апреля 1989 г. оно было сдано в набор и 22 сентября подписано в печать. Помимо полного текста «Реквиема» (из которого в первое издание вошли только пять отрывков), во второе издание были дополнительно включены 23 стихотворения, отсутствующие в первом издании по цензурным условиям того времени. Второе издание двухтомника вышло в свет уже после юбилея, в начале 1990 года. Однако все ранее не публиковавшиеся в СССР стихи, включая «Реквием», вошли в однотомник, выпущенный издательством «Книжная палата» и поспевший к юбилею³. Первое и второе издания двухтомника и однотомника были выпущены тиражами, которые ныне представляются фантастическими (соответственно 150 000, 100 000 и 200 000 экз.), но были распроданы очень быстро. По не очень понятным причинам до сих пор ссылки на первое издание двухтомника встречаются чаще, чем на второе, хотя после выхода второго издания первое следовало считать устаревшим.

Одновременно со вторым изданием сочинений Анны Ахматовой, выпущенным издательством «Художественная литература», в издательстве «Правда» тиражом 1 700 000 экз. вышел двухтомник ее сочинений, подготовленный ленинградским ахматоведом М.М.Кралиным под редакцией и с предисловием Н.Н.Скатова. По составу опубликованных поэтических текстов все названные издания, в основном, совпадают. Основное отличие двухтомника, вышедшего в издательстве «Правда», заключается в том, что его составитель и редактор сочли нужным включить в него вымученные, не похожие на ахматовские стихи, прославляющие Сталина, которые Анна Андреевна опубликовала в 1950 году в журнале «Огонек» в тщетной надежде облегчить участь сына, заключенного в лагере.

Небольшая группа составителей двухтомника, вышедшего в издательстве «Художественная литература», явилась едва ли не первым хоть как-то оформленным коллективом литературоведов, избравших преимущественной темой своих исследований творчество Анны Ахматовой. В целом же изучение биографии и творчества Ахматовой, публикация ее текстов оставались и в СССР, и за границей уделом энтузиастов-одиночек. Рукописи и документы, сохранившиеся в личном архиве Ахматовой на момент ее кончины, вот уже двадцать лет находились в государственных хранилищах, составив фонд 13 в ЦГАЛИ СССР в Москве и фонд 1073 в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки имени М.Е.Салтыкова-

Щедрина в Ленинграде. Оба фонда были разобраны и описаны (не очень подробно и не без существенных ошибок) в ЦГАЛИ – Еленой Ивановной Лямкиной, в ГПБ – Людмилой Алексеевной Мандрыкиной, но доступ к этим фондам был ограничен; руководство обоих хранилищ относилось к рукописному наследию Анны Ахматовой настороженно. В планах советских научных учреждений и вузов изучение творчества Ахматовой, как, впрочем, и многих других замечательных писателей и поэтов российского «серебряного века», не фигурировало.

Но 1987 год, несомненно, явился переломным в популяризации имени и творчества Анны Ахматовой в печати, на радио и телевидении, в деятельности музеев, в организации вечеров ее памяти, выставок и лекций. Инициаторами и организаторами всей этой деятельности выступали, как правило, энтузиасты-общественники. На Украине, в Киеве таким замечательным энтузиастом была поэт Евдокия Мироновна Ольшанская (1929-2003) – создатель обширной коллекции рукописей, документов, изобразительных материалов, организатор поэтической студии и журнала «Родник», автор венка сонетов памяти Анны Ахматовой⁴.

Из моих дневниковых записей.

6 февраля 1987. У меня Женя и Таня Степановы. Они ездили в Кишинев к Оресту Николаевичу Высотскому – сыну Н.С.Гумилева и Ольги Николаевны Высотской. Показали переснимки хранящихся у него фотографий. А главное – обнаружили и скопировали у него дневник африканского путешествия Гумилева 1913 года. Сейчас они вместе с Р.Д.Тименчиком готовят его к печати⁵. Показали мне переснимки фотографий семьи Горенко 1894 и 1909 годов, присланных Виктором Горенко из Америки Л.Н.Гумилеву. Обещали перепечатать их для меня. Я подарил им двухтомник с надписью: «... пролагающим новые пути в изучении Ахматовой...». Сегодня же получил письмо от Е.М.Ольшанской с ее стихами, посвященными Ахматовой, Гумилеву и Цветаевой. 30 января смог приобрести, наконец, 25 экз. двухтомника. Раздариваю его. Но экземпляров явно не хватит, чтобы подарить всем, кому надо бы.

23-27 февраля 1987. Ленинград. Беседы с Пуниными (Ириной Николаевной и ее дочерью Анной Генриховной). Они продолжают (хотя и очень медленно) писать свои воспоминания об А.А. И.Н. прочитала мне кусочки воспоминаний о В.С.Срезневской: Лето 1929 (?) года у Пуниных на станции Горская, а затем несколько лет подряд на Сестрорецком курорте. О «Долгоруковской тетради». И.Н. с явной досадой: «Всё это сильно раздуто. Неверно, что А.А. записывала в ней

окончательные тексты своих стихотворений. В ней рукой А.А. заполнены, наверно, 2-3 страницы. В последний раз я видела эту тетрадь (точнее – альбом) в Фонтанном Доме. На Красной Коннице ее уже не было. Скорее всего, она вернулась к Н.И.Харджиеву». После смерти А.А. Аня, вопреки протестам И.Н. отдала И.Бродскому для пересъемки (его отец был фотографом) стеклянные негативы фотографий А.А. 20-х – 30-х годов. Бродский потом отказался их вернуть, сказав, что «отдал их законному наследнику», то есть Л.Н.Гумилеву. А рукописи и письма [Ахматовой] И.Н. категорически отказалась отдавать кому-либо, и они полностью попали в ГПБ и ЦГАЛИ. В доме остались письма Н.Н.Пунина, его записные книжки, письма к нему⁶ (и, конечно, кое-что еще, что Пунины считают своей собственностью: книги, подаренные им Ахматовой; фотографии; сочинение о Красной Армии, написанное А.А. для Ани – школьницы и, наверно, еще что-нибудь...).

Аня рассказала как А.А. водила ее – первоклассницу (1946 год!) в школу на Троицкую улицу. Тогда А.А. еще не боялась переходить через Невский. «Лесная коряга» – в мастерской Лёни на Чкаловском проспекте. Лёня⁷ мечтает сделать чугунную отливку и водрузить ее как памятник в Комарове. Пунины познакомили меня с Ксенией Михайловной и Израилем Моисеевичем Меттерами (своими соседями). Они обещают прислать свои воспоминания об А.А. для сборника.

В Ленинграде подарил двухтомник Пуниным, С.А.Рейсеру, Г.П.Енину, Саше Румянцеву, Мише Кралину. Помимо меня двухтомник смогли приобрести Меттеры и М.Д.Эльзон. В Книжной лавке на Невском его продавали только членам ССП. А в Москве отказали Н.Я.Эйдельману, В.Я.Виленкину, В.Н.Турбину (им всем я подарил).

В ГПБ продолжаю изучать архив Ахматовой (фонд 1073). Отношение ко мне со стороны заведующего рукописным отделом Г.П.Енина самое благоприятное. В ЦГИА тщетно разыскиваю сведения об отце Ахматовой Андрее Антоновиче Горенко. Почти ничего не нашел. Более успешными оказались поиски в Архиве Военно-морского флота⁸.

6 марта 1987. Москва. С Виталием Яковлевичем Виленкиным у Веры Константиновны Лукницкой (на Ленинском проспекте). Обстановка и манеры – экстравагантность и безвкусица чудовищные. Но при этом – колоссальные богатства – архивные и этнографические. На архив удалось взглянуть лишь краешком глаза. Десятки папок с ежедневными записями П.Н.Лукницкого. Каждая запись на отдельном

листочке. Показала нам только записи за 1927 год. Есть вещи совсем неожиданные: автопортрет А.А. углем, подаренный Лукницкому; скульптурный автопортрет А.А. из пластилина, сделанный, якобы, при помощи шпильки. Трудно поверить. Ни мне, ни В.Я. не приходилось слышать, чтобы А.А. рисовала или лепила. Но надпись П.Н., кажется, не оставляет сомнения в подлинности этих материалов⁹. В.К. показала нам также статуэтку Ахматовой работы Н.Данько (нераскрашенную), портфель, с которым Н.Гумилев ездил в Африку (подарок Лукницкому от Анны Энгельгардт).

Ее рассказ о некоем знакомом, который ездит в Среднюю Азию охотиться на змей, а затем переплетает книги Ахматовой и Гумилева в змеиную кожу. У него, якобы, хранится подлинный африканский дневник Гумилева. (Интересно, как он соотносится с дневником, обнаруженным Степановым у Ореста Высотского).

С 27 февраля по 7 марта в Москве Евдокия Мироновна Ольшанская. 28-го она была у меня. Я очень рад познакомиться с ней. Она – такая, какой я ее и представлял себе по письмам. Пожалуй, даже лучше. Привезла мне в подарок свой «Венок сонетов», посвященный А.А. Очень хорошие стихи. Читала письма к ней Ф.Г.Раневской – замечательно интересные. Есть забавные вещи, ярко характеризующие Ф.Г. – ее прямоту и импульсивность. Она так была возмущена книгой Н.Я.Мандельштам, что отказалась принять от нее в подарок книгу самого Мандельштама!

Я подарил Е.М. двухтомник. Она очень мягко, но категорично отдала мне за него десятку. Такое больше никому в голову не приходило!

Осведомленность ее в современном ахматоведении очень велика, и круг контактов очень широк. Она сказала, что Л.К.Чуковская довольна двухтомником. Высказала только один упрек: зачем опубликовано стихотворение «Я умею любить...». Но я ведь стремился включить в первый том, по возможности, все стихи А.А. Неужели надо было какие-то стихи выбрасывать?!

21 марта 1987. У Ники Николаевны Глен собрались участники подготовки двухтомника. «Октябрь» № 3 с публикацией «Реквиема»! Э.Г.Герштейн сетует на З.Б.Томашевскую, считая написанную ею вводную заметку «саморекламой». Разве, мол, у нее одной есть авторизованный текст «Реквиема». И почему, собственно, он «самый лучший», «самый надежный»? По-моему, это всё – частности. Главное, что «Реквием» наконец-то напечатан в СССР! А это значит, что можно (и нужно!) печатать и всё остальное – «Черепки», «Немного

географии», «Все ушли, и никто не вернулся...» ... Решили, что надо написать письмо в Секретариат ССП о восстановлении Комиссии по литературному наследию Ахматовой.

Разговор зашел о подготовке В.Я.Вилениным с моим участием сборника воспоминаний об Ахматовой¹⁰. Э.Г. всё за что-то сердится на В.Я. На этот раз за то, что он будто бы отказался включить в сборник воспоминания Сильвы Гитович. Я сказал ей, что это не так, что он поручил мне выбрать из этих воспоминаний (многословных и неталантливых) отрывки для публикации. Оказывается, эту работу Э.Г. хотела бы сделать сама.

25 апреля 1987. Позвонила Вера Григорьевна Фридрих¹¹. Сказала, что сегодня в 18 часов по первой программе радио А.Баталов рассказывал о нашем двухтомнике; назвал позором то, что мы лучших наших поэтов знаем по зарубежным изданиям. Пообещала, что будет добиваться у нового директора Худлита – Г.А.Анджапаридзе включения в план переиздания двухтомника. Я рассказал ей о своей работе по дополнению корпуса стихотворений для первого тома. Поговорили о том, что надо бы попросить Ненашева (председателя Госкомпечати) написать письмо Ваганову (начальнику Главного архивного управления) с просьбой предоставить для нового издания материалы ЦГАЛИ. Они ведь уже 20 лет лежат мертвым грузом, а перспективы издания тома Литнаследства всё так же неопределенны.

Суббота, 27 июня 1987. Ахматовские торжества в Бежецке и Градницах.

Выехал вечером 26-го поездом с Савеловского вокзала вместе со Степановыми. Попутчики: Нина Краснова – поэтесса из Рязани и Людмила Анатольевна Земскова (возглавляет общество «Эстетика» при Доме культуры завода «Серп и молот»). В Бежецке остановились в гостинице «Ленок». Автобусом до поворота на Градницы. Пешком в Слепнево. Человек 12 растянулись на километр. Погода отличная, но до этого две недели шли дожди, и в низинах – грязь непролазная. Вскоре приходится разуваться и закатывать штаны выше колен. Особенно сыро перед самым Слепневским холмом. Долина речки Каменки совершенно заболотилась. Поднялись на холм; он выкошен. Воспетый Ахматовой дуб в хорошем состоянии. Новая табличка на столбе:

*Здесь в д. Слепнево
С 1911 по 1917 гг.
жила русская поэтесса
А.А. Ахматова*

Типичный пример некомпетентной и бестактной бюрократической «словесности»: а) не жила, а проводила лето; б) не в деревне, а в имении; в) ненавистное «поэтесса»; г) «А.А.» вместо Анна Андреевна.

Следы фундамента заросли травой и совершенно не просматриваются. Остаток пруда. А места – красивые! Не понимаю, почему Ахматова считала Слепнево неживописным местом. Пологие холмы. Далекие горизонты. Вид на Сулежскую церковь. Ныне ландшафт искажен большими прудами Градницкого рыбного хозяйства.

Читали стихи. К 18 часам вернулись в Градницы. Дружелюбие местных жителей. Если десять лет назад никто ничего не помнил о слепневских хозяевах, то теперь все всё рассказывают наперебой и ничего, что врут с три короба. Главное, настроение изменилось!

Автобусом вернулись в Бежецк. С Дмитрием Васильевичем Куприяновым на кладбище. Огромная кладбищенская церковь – действующая. Надписи на надгробиях:

*Гумилева Анна Ивановна. 4/VI 1854 - 28/XII 1942.
Александра Степановна Сверчкова. Умерла 28 мая 1952 г.
в возрасте 72 лет.*

Вечером в гостинице моя импровизированная лекция о родословной Ахматовой – до часа ночи!

Воскресение, 28 июня. Обширная программа. Гостей прибавилось. Вечером в субботу приехали: М.А.Дудин, Л.А.Озеров, Лариса Васильева с супругом, Лариса Сушко, Маргарита Григорьевна Бланк из ГПБ, Станислав Стефанович Лесневский, Ирина Савельевна Вербловская – из Ленинградского экскурсбюро...

В 10 часов утра – открытие выставки в музее В.Я.Шишкова. Открыла ее секретарь по пропаганде Бежецкого РК КПСС Н.В.Архипова – молодая женщина с холодным взглядом. Подлинный создатель выставки – Лидия Александровна Богданова – сотрудница Калининского (Тверского) музея М.Е.Салтыкова-Щедрина. Генеральный директор Калининского областного объединенного музея – генерал в отставке Ю.М.Бошняк не почтил торжества своим присутствием, как и все областные власти. На стене в зале маленькая табличка: «За возможность создания настоящей выставки музеем благодарит Зою Борисовну Томашевскую¹², а также:

Ольгу Иосифовну Рыбакову,
Эмму Григорьевну Герштейн,

Маргариту Григорьевну Бланк,
Людмилу Алексеевну Мандрыкину,
Станислава Стефановича Лесневского,
Павла Анатольевича Акмена,
Дмитрия Васильевича Куприянова.

Выставка получилась очень хорошей. Два зала. Первый: «Ахматова и Бежецкая земля». Отличные репродукции с очень редких фотографий. Второй зал – биографическая экспозиция. 12 стендов; на каждом – фрагмент из «Автобиографии» Ахматовой и фотографии лиц и мест, упоминаемых в этом фрагменте. На витринах – ахматовские издания, а по периметру под потолком фотографии Анны Андреевны от раннего детства до старости.

К 14 часам отправились на автобусе в Градницы. Дом. Лестница. Комната Ахматовой. Множество народа. Импровизированная трибуна. На доме укреплен мраморная доска: «В этом доме с 1911 по 1917 год жили русские поэты Анна Ахматова и Николай Гумилев». В фамилии Гумилева в последний момент и наспех буква *Е* исправлена на *И*. И опять «жили»; и дом ведь стоял совсем не здесь, а был разобран и перевезен из Слепнева в Градницы. Но все-таки подлинная комната и подлинная лестница – это здорово! Дом хорошо отремонтирован и дай ему Бог еще сто лет простоять!

Многолюдный полу-митинг, полу-концерт под дождем. Обед в совхозной столовой. Мое знакомство с М.Дудиным и Л.Васильевой. Разговор об изданиях произведений Ахматовой и о восстановлении комиссии по ее литературному наследию.

Идем назад. Прибаутки Дудина:

*Оригинальность люди чтут,
И я других не хуже:
Люди посуху идут,
А я иду по луже.*

На обратном пути в автобусе я сел рядом со Львом Озеровым. Он стал рассказывать, что Виленкин с каким-то Черныхом готовят сборник воспоминаний об Ахматовой. Мне пришлось признаться, что я – тот самый Черных.

18 часов – Вечер в городском Доме культуры. Народу – битком. Человек триста. Перед началом – мое интервью Калининскому радио. Похвалил выставку, раскритиковал табличку в Слепневе. Вел вечер Лев Озеров. Выступили:

Наталья Борисовна Банк – ленинградский литературовед:
М.А.Дудин читал почему-то свои стихи, никак к Ахматовой не относящиеся;

Н.В.Банников поделился воспоминаниями о подготовке им тома стихотворений Ахматовой в 1974 году¹³;

Нина Краснова – поэтесса из Рязани прочла стихи, неплохие, но явно «подахматовские»;

Ю.И.Иванов – чтец-декламатор из Калининграда;

Лариса Сушко хорошо сказала о том, что этот праздник должен из Бежецка разойтись по всей планете.

Александр Феодосьевич Гевелинг – тверской поэт – прочитал очень неплохие стихи

Потом – я. Сказал, что великие поэты – такие, как Анна Ахматова - отдали нам себя целиком. А мы часто бываем к ним неблагодарны; в глубоком долгу перед ними. Только начинаем этот долг отдавать. О необходимости издания произведений Ахматовой без купюр. Прочитал «Другие уводят любимых...» и «Под узорной скатертью...».

Лариса Васильева: «Строфу уже зовут, улицу – назовут!».

Выступили еще Наталья Прозорова из Шахматова, Д.В.Куприянов, С.С.Лесневский. Слайд-фильм Степановых. Кончили в 11-м часу.

С Куприяновым, одной бежечанкой и фотографом Колей Блиновым – к дому, где жили Анна Ивановна Гумилева, Александра Степановна и Лёва.

Очень доволен поездкой.

9 сентября 1987. Е.М.Ольшанская сообщила, что в Одессе 11-я линия Большого Фонтана переименована в улицу Ахматовой.

18 сентября. Позвонили из студии звукозаписи. Готовят пластинку с чтением «Реквиема», «Путем всея земли», «Эпических мотивов», «Северных элегий». Читать должна неизвестная мне актриса Таганки. Я согласился выверить тексты.

20 сентября. У Ники Николаевны Глен на Красноармейской улице. Прослушал запись чтения «Реквиема» в авторском исполнении. Запись на магнитофон сделана в 1962 году, когда Анна Андреевна жила у Н.Глен в коммунальной квартире на Садово-Каретной. Обстоятельств записи Ника Николаевна не помнит. Не может даже сказать, читала ли А.А. с листа или наизусть.

1 ноября. Давно ничего не записывал, а событий на «ахматовском фронте» в октябре было много:

1) Работа над патефонной пластинкой. Стихи Ахматовой читает Елена Николаевна Габец – артистка театра на Таганке; режиссер Елена

Леоновна Резникова. Спор с ней из-за первой же строчки: «В то время я гостила на Земле...». Я уверен, что ударение надо делать на словах «на Земле», а она – что на слове «гостила». Переубедить ее не смог: «иначе получается какая-то мистика». По-моему она и должна получаться. Кончили запись на студии 21 октября.

2) Сборник воспоминаний об Ахматовой. Готовим его вдвоем с Виталием Яковлевичем Виленкиным. Эмма Григорьевна Герштейн наряду со своими воспоминаниями, значительно расширенными по сравнению с ранее опубликованным текстом, предоставила отредактированные ею записки С.С.Гитович, Н.А.Ольшевской, Е.К.Осмеркиной, С.Б.Рудакова и очень ревниво относится к вносимой В.Я. и мною редакционной правке. Но без минимальной правки обойтись нельзя: встречаются повторения, явные неточности и анахронизмы. Так, сама Э.Г. приводит рассказ Н.А.Ольшевской о том, что А.Сурков в 1949 году (!) интересовался, какие продовольственные карточки получает Анна Андреевна (карточная система была отменена в конце 1947 года). Думаю, что и сведения о том, что у А.А. в 1946 году были отобраны хлебные карточки, скорее всего легендарны. Отобраны были, вероятно, литературные карточки, которые она получала как член Союза писателей.

3) Работа в ЦГАЛИ над записными книжками Ахматовой. До сих пор передачей текста записных книжек (рабочих тетрадей) для публикации в «Литературном наследстве»¹⁴ занималась Клара Николаевна Суворова. Эту работу она практически закончила, но с большими купюрами по цензурным соображениям того времени. Теперь совершенно очевидно, что эти купюры надо заполнить. Тут не было бы счастья, да несчастье помогло. Клара Николаевна заболела. Кроме того, ей необходимо закончить составление Летописи жизни и творчества А.Блока. 30 октября Наталья Борисовна Волкова поручила (правильнее сказать – доверила) эту работу мне. Я должен буду заново просматривать все записные книжки, переписывать пропущенные тексты и отдавать их печатать архивной машинистке. То есть я впервые буду работать над подлинными книжками (раньше я получал от Клары Николаевны машинописные тексты с купюрами). В ходе этой работы обнаружилось и неизвестные поэтические тексты Ахматовой, в том числе стихотворение «Защитникам Сталина», которого не знали ни Э.Г.Герштейн, ни Н.Н.Глен, ни А.Г.Найман.

4 декабря 1987. У А.Г.Наймана. Показал ему оглавление сборника воспоминаний об Анне Ахматовой. Он отозвался об его составе

одобрительно. Предложил для публикации воспоминания М.Мейлаха. Свои записки¹⁵ обещал показать мне, «когда будет свободный экземпляр». Печатать их по частям или в извлечениях не хочет. <...> Интересный разговор об иррациональном в мировоззрении и творчестве Ахматовой. Предостерегает от излишней, по его мнению, скрупулезности в ахматовской текстологии. «Всё было очень текуче и вариативно...». - На что же, в таком случае, можно опереться текстологу? ...

30 января 1988. У Э.Г.Герштейн. Она неожиданно много и подробно говорила о «домашних обстоятельствах» Анны Андреевны в Ленинграде на улице Красной Конницы и в Москве на Ордынке. Похоже, что «проигрывает» на мне отдельные главки своих воспоминаний¹⁶.

Общественные и издательские инициативы больше, чем на год опередили мероприятия официальных писательских организаций по подготовке к юбилею Анны Ахматовой. Лишь осенью 1988 года в печати появились сообщения о предстоящем юбилее Анны Ахматовой и открытии к этому времени музея в Шереметевском дворце на Фонтанке¹⁷. 20 октября 1988 г. Политбюро ЦК КПСС наконец-то «отменило постановление ЦК ВКП (б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» как ошибочное» («Правда». 21.10.1988). Но прошло еще четыре месяца, пока 22 февраля 1989 г. в «Литературной газете» появилось сообщение о создании решением Секретариата правления Союза писателей СССР «Всесоюзной юбилейной комиссии по подготовке и проведению 100-летия со дня рождения А.А.Ахматовой».

В комиссию было включено 80 человек. Ее председателем стал М.А.Дудин, его заместителем – Л.А.Озеров. И председатель, и заместитель, и многие члены комиссии приняли деятельное участие в подготовке юбилея. Бросалось в глаза отсутствие в составе комиссии И.Н.Пуниной и А.Г.Каминской, бывших фактически на протяжении многих лет членами семьи Анны Андреевны. Не включили в комиссию и А.Г.Наймана. Это, впрочем, не помешало всем им плодотворно участвовать и в подготовке юбилейной выставки, и в организации постоянной экспозиции создаваемого Музея Анны Ахматовой в «Фонтанном Доме» в Ленинграде.

Несколько раньше возобновила работу Комиссия СП СССР по литературному наследию Анны Ахматовой – организация как бы «полуофициальная». Эта комиссия была первоначально создана вскоре

после кончины А.А.Ахматовой под председательством А.А.Суркова, но после его смерти (1983) фактически прекратила работу. Первое заседание возобновленной комиссии под председательством М.А.Дудина состоялось 6 сентября 1988 г. В «Литературной газете» от 14 сентября опубликовано сообщение об этом заседании с перечислением всех его участников, но без изложения выступлений каждого из них. Краткие заметки, сделанные на заседаниях, (на котором я присутствовал, хотя не был еще членом комиссии) позволяют восстановить, хотя бы в общих чертах, содержание этих выступлений. Во вступительном слове М.А.Дудин высказал свои соображения о программе предстоящего юбилея. Л.К.Чуковская предложила выпустить к юбилею отдельными изданиями «Поэму без героя», «Реквием», каждый из шести сборников (от «Вечера» до «Тростника») и «Седьмую книгу». Первостепенное значение она придала изменению характеристики творчества Ахматовой в школьных учебниках. В.Г.Адмони предложил издать «Четки» в серии «Литературные памятники», издать сборник литературоведческих работ о творчестве Ахматовой («начиная от Недоброво и Жирмунского») и учредить стипендию имени Анны Ахматовой. Ю.А.Андреев сообщил о плане подготовки нового издания в серии «Библиотека поэта», в которое должен войти максимально полный корпус стихов Ахматовой и избранные переводы; ему возразила Л.К.Чуковская, сказав, что Ахматова просила никогда не печатать ее переводы вместе с оригинальными стихами. Было заслушано также мое сообщение о подготовке второго, дополненного издания двухтомника в издательстве «Художественная литература». С.С.Лесневский предложил обратиться с письмом от имени комиссии в ЦК КПСС о необходимости отмены постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года. (Этот вопрос тогда уже был, по-видимому, предрешен, но участники заседания еще не могли знать об этом). На этом же заседании Дудин поставил текстологический вопрос: как следует печатать в основном тексте стихотворения «А вы, мои друзья последнего призыва!..» - «для славы» или «для Бога»...

Только с этого времени к подготовке юбилея Анны Ахматовой активно подключились официальные писательские организации – Союз писателей СССР и его ленинградское отделение.

Примечания

- ¹ Этот эпитет еще считался обязательным.
- ² Анна Ахматова. Сочинения в двух томах. М., 1986. Том первый: стихотворения и поэмы. Сост. В.А.Черных; Том второй: проза, переводы. Сост.: Э.Г.Герштейн, Н.Н.Глен, Л.А.Мандрыкина, В.А.Черных. Вступительная статья М.Дудина: оформление художника В.Медведева.
- ³ Анна Ахматова. Я – голос ваш... М., 1989. Вступительная статья Давида Самойлова. Составление и примечания В.А.Черных.
- ⁴ См.: Евдокия Ольшанская. Поэзии родные имена. Воспоминания, стихи, письма. Киев, 1995.
- ⁵ См.: Гумилев Н. Африканский дневник // Огонек. 1987. №№ 14, 15.
- ⁶ См. Н.Пунин. Мир светел любовью. Дневники, письма. СПб., 2000.
- ⁷ Леонид Александрович Зыков (1940-2001), художник, муж А.Г.Каминской.
- ⁸ См.: В.Черных. Родословная Анны Андреевны Ахматовой // Памятники культуры. Новые открытия.: Ежегодник. 1992. М., 1993. С.71-84.
- ⁹ См.: П.Н.Лукницкий. Асцитіана. Встречи с Анной Ахматовой. Том 1: 1924-25 гг. Paris. Умса-Press, 1991; То же. Том II.: 1926-1927. Париж-Москва, 1997; Н.Гумилев, А.Ахматова: по материалам историко-литературной коллекции П.Лукницкого. СПб., 2005.
- ¹⁰ Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991.
- ¹¹ В.Г.Фридлянд – издательский редактор 2-го тома двухтомника в издательстве «Художественная литература»; издательским редактором 1-го тома была Виктория Борисовна Волина. Второй («младший») редактор обоих томов – Н.Ю.Гришкина.
- ¹² О деятельном участии З.Б.Томашевской (1922-2010) в организации выставки см.: Богданова Л.А. Почти не может быть, ведь ты была всегда... // Вестник Тверского гос. объединенного музея. 2011. № 29-30. С. 14-21.
- ¹³ Анна Ахматова. Избранное. М., 1974.
- ¹⁴ Издание Ахматовского тома «Литературного наследства» не состоялось. Записные книжки вышли отдельным изданием в Италии в 1996 году: Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966). Москва – Torino. Giulio Einaudi editore. Составление и подготовка текста К.Н.Суворовой; вступительная статья Э.Г.Герштейн; научное консультирование, вводные заметки к записным книжкам, указатели В.А.Черных.
- ¹⁵ А. Найман. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989.
- ¹⁶ Э.Герштейн. Мемуары. СПб., 1998.
- ¹⁷ «Известия» 28.8.1988; «Литературная газета» 14.9.1988; «Советская культура» 25.10.1988.

УДК 82.09 (045)

А. М. Эмирова

ОПЫТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ

*Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется...*
Ф. И. Тютчев

Произведения искусства изначально ориентированы на воспринимающего субъекта, поэтому проблема “художественный текст – читатель” является центральной в таком направлении теории литературы, которое принято называть герменевтикой, являющейся частью рецептивной эстетики (лат. *receptio* – принятие, восприятие).

Восприятие художественного феномена (в данном случае речь будет идти о поэзии), как известно, обусловлено психологическими особенностями индивида – типом мышления, структурой характера, способностями и др., а также его личностным опытом в разных сферах жизни и культуры. Мерилом значимости художественного текста для духовной жизни человека выступают не всегда осознаваемые им на вербальном уровне ассоциации, которые невидимыми нитями «привязывают» текст и его автора к реципиенту и делают их значимыми компонентами его духовного бытия. Думается, что при таком активном общении человека со «своей» поэзией происходит редукция его внутреннего мира: поэзия как бы возносит его над бытом, вводит в иное измерение жизни – в категориях общечеловеческого, духовного, горного, божественного – и приближает к Создателю.

Поэзия – язык, которым Бог говорит с человеком.

Воздействие художественного произведения на читателя может проявляться в разных формах: в заучивании наизусть целых текстов и актуализации их в соответствующих обстоятельствах; в сочинении к ним музыки и исполнении их в вокальном формате; в использовании строк из любимых текстов в качестве эпиграфов к произведениям любого рода и жанра; в создании научных работ разного типа, интерпретирующих особенности поэтики прецедентного текста, и др.

Далее – рефлексии и медитации о месте личности и поэзии Анны Ахматовой в духовном пространстве моего – восьмидесятилетнего – бытия.

В учебных программах филологических факультетов моих студенческих лет (1952 – 1957 гг.) имя А. Ахматовой не значилось по понятным причинам: прошло только шесть лет после 1946 г. Моя «встреча» с А. Ахматовой произошла в 1978 г., когда мне с большим трудом удалось достать сборник «Стихотворения и поэмы», вышедший в свет в Ленинградском отделении издательства «Советский писатель» в 1976 г. (В те годы такие книги в свободную продажу не поступали: их можно было приобрести с большой переплатой или «по благу» в обкомовских и горкомовских книжных лавках.)

С тех пор и до сего дня поэзия Ахматовой занимает особое место в моей духовной жизни. Анна Ахматова – мой Поэт. И, конечно, я могу назвать любимые стихи, которые знаю наизусть и периодически, по случаю, читаю: «Тебе покорной? Ты сошёл с ума!...»; «Мне ни к чему одические рати...»; «Долгим взглядом твоим истомлённая...»; «Это просто, это ясно...»; «Разрыв»; «Ржавеет золото и истлевает сталь...»; «Что войны? Что чума? Конец им виден скорый...» и др. С каждым из этих стихотворений связан свой клубок ассоциаций, прошивающих, пронизывающих мою жизнь и придающих ей особую, сокровенную, «ахматовскую» окраску.

В очередной мой приезд в Ленинград (1988 г.) я попросила коллегу съездить со мной в Комарово. Запомнились Будка, низкая надмогильная плита с чёрным железным крестом и высокие сосны, уходящие в вечное небо.

30 июня – 5 июля 2003 года в Санкт-Петербурге состоялся X Международный конгресс МАПРЯЛ «Русское слово в мировой культуре», в работе которого я тоже приняла участие – выступила с докладом «Русский дискурс в речевой деятельности крымских татар». После окончания работы участникам конгресса были предложены на выбор разные экскурсии. Я выбрала Фонтанный Дом. Услышала в записи голос Анны Андреевны: она категорично, с неодобрением говорила о Наталье Гончаровой. И очень поразил меня почему-то небольшой сундук в коридоре, на котором после освобождения из лагеря спал Лев Гумилёв.

Стихи я начала писать поздно. «Подражание Ахматовой» с эпиграфом из её раннего стихотворения было вторым по счёту моим сочинением:

Подражание А. Ахматовой

*И в тайную дружбу..
Походкою лёгкой вошла.*

А. Ахматова

И в тайную дружбу вступила,
И в тёмные очи глядела.
По нимбу волос серебристых
Рукой осторожной прошлась.
И сердце моё трепетало –
Рука твоя властно и нежно
С моею рукою сошлась.

Москва, 27 мая 1977.

А далее – только ахматовские эпиграфы:

*О, как весело мне думать,
Что тебя увижу я!*

А. Ахматова

Первобытное, древнее чувство,
Оторвав от привычного быта,
Закружило меня, заметало
По дорогам дальним земным.

Только б мне к тебе прикоснуться,
Окунуться в твои объятия,
И испить твоего дыханья,
И в глаза твои заглянуть!

Всё оставлю и всё заброшу,
Всё забуду и переиначу!
Ничего мне теперь не нужно ?
Только – ты – позови – меня!
Самарканд, 21 февраля 1981.

*Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...*

А. Ахматова

Как глаза твои жадно глядели
В тёмно-серые очи мои!
Как легко мои руки взлетели
На тяжёлые плечи твои!

Но безрадостна и бескрыла
Эта встреча с тобой была.
И я с горечью уронила
Два измятых тобой крыла.

Самарканд, 8 июня 1981.

*Вечерний и наклонный
Передо мною путь.*

А. Ахматова

Если б те, кого встречала я на жизненных дорогах,
Мне бы просто улыбались иль махали бы рукой,
Я б, наверно, не грустила, я бы вовсе не вздыхала,
Стала б чаще улыбаться и весёлою была.

Если б те, кого учила я премудростям науки,
Мне хоть изредка звонили и справлялись о делах,
Я бы вовсе не грустила, может, даже не болела,
Я бы чаще улыбалась и здоровою была.

Если б тот, кого любила, позвонил мне в день рожденья,
Позвонил бы и здоровья от души мне пожелал,
Я бы сразу улыбнулась, я бы больше не сердилась,
Я б забыла все обиды. Мне бы легче стало жить.

Если б тот, кого рожала в муках, нянчила, растила,
Мне бы чаще улыбался, резких слов не говорил,
Я б не плакала ночами, днём бы тяжко не вздыхала,
Я бы тоже улыбалась и счастливою была.

Если б те, кого встречала...
Если б те, кого учила...
Если б тот, кого любила...
Если б тот, кто родился...

Тех я больше не встречала.
Те меня давно забыли.
Тот уже ушёл из жизни.
А мой сын – всегда со мной.

Симферополь, 2.04.2012.

И последнее моё стихотворение, так и названное, –
«Ахматовское»:

«Вечерний и наклонный
Передо мною путь».
Пора остановиться.
И время отдохнуть.

Те трудные дороги
Достойно я прошла.
Подведены итоги.
Завершены дела.

А сердце неустанно
Стучит в моей груди.
Как будто говорит мне:
«Живи, не уходи!»

Симферополь, 1.01.2013.

* * *

Примерно в те же годы поэзия Анны Ахматовой начала входить в мой духовный мир и опосредованно – через стихи моего многолетнего корреспондента, русиста-филолога, доцента Андиганского педагогического института Израиля Моисеевича Ландсмана (родился 4 февраля 1926 года, скончался 9 марта 2007 в Кливленде, США).

Он был прекрасным знатоком русской (и не только) поэзии XIX – XX веков, но особенно выделял А. Ахматову. Вот как он сам написал об этом в маленькой заметке «Несбывшаяся встреча. Из воспоминаний филолога», напечатанной в газете «Андиганская правда» от 29 августа 1987 г.:

«С Анной Ахматовой я никогда не был знаком. Видел её однажды в Ташкенте, в годы войны. Она была с Н. Я. Мандельштам, женой Осипа Мандельштама.

Мои сокурсники, писавшие стихи, иногда обращались к Ахматовой за советом. Зое Тумановой, нашей студентке, она подарила фарфоровую вазочку для цветов.

После войны я учился в Ленинграде. Где-то рядом жила Ахматова, но мысль о встрече с ней казалась мне кощунством. В университет приезжали тогда многие поэты. Никогда не бывала Ахматова.

Общение с поэзией Ахматовой началось для меня ещё в годы войны и прошло через всю жизнь. Муза Ахматовой влекла меня в Ленинград. Это и предопределило разлуку с «ломтем чарджуйской дыны» и «розовым карликом» – гранатовым кустом.

*После Ленинграда льяной косой и васильковыми глазами
мелькнула Белоруссия, а потом – снова бирюза минаретов, будившая
воспоминания о золотой Адмиралтейской игле. В моих стихах,
навеянных Ахматовой, воскресал призрачный город, омытый весной:*

*У Крюкова канала золотится
В голубизне весенней колокольня,
И голуби воркуют у решётки
Никольского собора о любви.
А над водой бордюром изумрудным
Висят зазеленевшие деревья,
И посвежевшие дома глядятся
В серебряно-заманчивую глубь.*

*Четыре года спустя я поехал на Комаровское кладбище. Увидел
огромный железный крест, нахмуренные ели, алую звездику и белый
мраморный профиль поэтессы.*

Так «сбылась» несбывшаяся встреча».

Мы с И. М. Ландсманом были знакомы заочно с 1969 г. (среди откликов на мою кандидатскую диссертацию был и его отзыв), но встретились впервые в Самарканде в 1978 г., на очередной научной конференции. И с того дня началась наша переписка, которая длилась около двадцати лет. И почти в каждом письме были адресованные мне стихи. В них встречались цитаты, реминисценции, аллюзии из разных произведений Ахматовой, некоторые – в качестве эпиграфов (выделены курсивом):

*...И горжусь я обретенной Музою
На холмах гранатовой земли.*

*И придёт ахматовская нежность
Погасить горячую печаль.*

Вот целиком одно из его стихотворений:

И снова осень валит Тамерланом...

А. Ахматова

*Ахматовой предсказанная осень
На древней Тамерлановой земле.
И золотые в чёрных кольцах осы,
И город весь в сентябрьском тепле,*

*И бирюза воспетых минаретов,
«Сияние неутолённых глаз...»
И рядом в розах алых Сад Поэтов,
Где я в ту осень встретил Вас.*

Андижан, 6 августа 1980.

Позже присланные мне стихи И. М. Ландсман сам объединил в цикл и назвал его «Тамерланова осень» («И снова осень валит Тамерланом» – первая строка стихотворения, написанного в Фонтанном Доме в 1947 г., с посвящением Б.П. – Борису Пастернаку.)

В июне 1989 года в Ферганской области Узбекской ССР произошли массовые столкновения между узбеками и месхетинскими турками, известные как «Ферганские события». Угрозы со стороны узбеков раздавались и в адрес евреев. Так И. М. Ландсман оказался в США, в г. Кливленде, где уже давно жила его сестра. Я же в конце 1990 г. была приглашена ректором Симферопольского государственного университета на должность профессора кафедры русского языка. А вскоре – развал Советского Союза, галопирующая инфляция, нищета и т.п. Было не до писем. И когда через несколько лет я попыталась возобновить связи с коллегами, моё письмо, адресованное И. М. Ландсману, вернулось с пометой: *Адресат выбыл.*

Прошло ещё несколько лет. И вот в октябре 1997 г. я получила посланный мне с оказией пакет из Кливленда, в котором был сборник стихов И. М. Ландсмана. Во вложенном в сборник письме было и последнее адресованное мне стихотворение, в котором есть две цитаты из Ахматовой:

*За океаном Ваш портрет
Теперь в моём иконостасе.
Он светом памяти согрет,
Бег времени над ним не властен.*

*Напоминает он порой,
Как осень валит Тамерланом,
Засыпав золотой листвою
Седые камни Регистана.*

Кливленд, 17 октября 1997.

Этот единственный сборник стихов Ландсмана (1996 г.) назван им «Певческий мост»: «Петербург – столица русской поэзии. Певческий мост – её символ. В этом и смысл названия книги» (из авторского предисловия).

В посвящении мне на титульном листе книги написано: «*Дорогая Адиле Мемедовна! В этой книге есть маленький эмират Эмировой как след забываемой Тамерлановой осени в Самарканде*». В ней – несколько стихотворений из моего цикла «Тамерланова осень». Вот одно из них:

Адиле Эмировой
 Как липы цвет на расстоянии.
 Нас ароматами пьянит,
 Так и душа при расставании
 О вас возвышенно грустит.
 Но отцветают дни в страданиях
 И утишается печаль.
 И прелестью очарования
 Становится разлуки даль.

Сборник «Певческий мост» И. М. Ландсмана – своеобразное, возможно, уникальное художественное свидетельство человека, любившего Россию, русскую культуру, в частности – поэзию. В книге встречаются имена русских поэтов: А. Пушкин, Ф. Тютчев, М. Цветаева, О. Мандельштам, Б. Пастернак, С. Кирсанов, Б. Ахмадулина, Б. Окуджава и, конечно, А. Ахматова:

Со мной на чужбине любимые книги –
 Поэты России со мной.
 И кажется мне, что на гриновском бриге
 Я снова вернулся домой.
 Иду я, как прежде, знакомой дорожкой,
 Где кустик *граната* цветёт.
 И солнце горячей узбекской лепёшкой
 Встречает меня у ворот.

Некоторым из поэтов посвящены отдельные стихи: Б. Пастернаку, Б. Окуджаве, Б. Ахмадулиной и, конечно, А. Ахматовой:

Анна Ахматова

*Спадая с плеч, окаменела
 Ложноклассическая шаль.*

Осип Мандельштам

Я вижу золотую шаль
 И тот знакомый горбоносый профиль...

Звучат в душе классические строфы –
 И вновь жива Давидова печаль.
 И в платье, словно сотканном волной,
 Поднявшейся из Финского залива,
 Она оглядывает горделиво
 Убранство комнаты простой.
 Но отдаётся вновь её шагам
 Узорчатый паркет дворцовый,
 И прозвенели у ворот подковы,
 Околоколенно скользнув по льдам.
 Теперь её уносят кони вдаль,
 В холодный петербургский вечер,
 И снег ложится бережно на плечи,
 Как старая классическая шаль.

Обращает на себя внимание обилие эпитафий – строк из стихов разных авторов. Я специально подсчитала их и обнаружила следующее (авторы далее названы по нарастающей количества цитат): из Б. Пастернака – 1 эпитафия; из А. Пушкина, Б. Окуджавы и С. Кирсанова – по 2; из Ф. Тютчева и О. Мандельштама – по 3, из М. Цветаевой – 5, а из текстов А. Ахматовой – 7 эпитафий. Вот ахматовские строки, использованные И. М. Ландсманом в качестве эпитафий:

Настоящую нежность не спутаешь
 Ни с чем... (с. 38).

Мне летние просто невняты улыбки,
 И тайны в зиме не найду.
 Но я наблюдала почти без ошибки
 Три осени в каждом году (с. 53).

Смуглый отрок бродил по аллеям... (с. 83).

А в Библии красный кленовый лист
 Заложен на Песни Песней (с. 98).

А я иду – за мной беда,
 Не прямо и не косо,
 А в никуда и в никогда,
 Как поезда с откоса (с. 102).

Как будто Лунная соната
 Нам сразу путь пересекла... (с. 115).
 Когда б вы знали, из какого сора
 Растут стихи, не ведая стыда... ((с. 118).

Имя А. Ахматовой, а также аллюзии и цитаты из её стихов «рассыпаны» на всём текстовом пространстве сборника:

Она с *ахматовской* чёлкой
 В мир поэтический вошла... (с. 88).

Ворвалась в окно луна,
 Но только без Лунной сонаты,
 Не та, что пересекла
Ахматовой путь когда-то... (с. 115).

А это стихотворение привожу полностью, без купюр:

Бег времени
 Урну с водой уронив.
 Об угёс её дева разбила.
 А. С. Пушкин.

Кончается двадцатый век,
 А я живу его началом.
 Мне *времени* несносен бег:
 Оно в тупик меня загнало.
 Но я брожу вдоль тех аллей,
 Где Музу встретил *смуглый отрок*,
 Где ночью в прорези ветвей
 Дворцовые мерцают окна,
 Где дева, уронив кувшин,
 На камне северном томится,
 Где у рубиновых рябин
Ахматова, как тень, таится.

Оно от начала (*Бег времени*) и до конца (*Ахматова, как тень, таится*) инкрустировано ахматовскими образами и цитатами.

Последняя строка, кажущаяся несколько сомнительной в плане цитации, является парафразом ахматовских строк:

Из прошлого восставши, молчаливо
Ко мне навстречу тень моя идёт.

Когда-то, лет двадцать тому назад, я тоже бродила по аллеям царскосельского парка и вспоминала ахматовские строки:

Смуглый отрок бродил по аллеям,
 У озёрных грустил берегов,
 И столетие мы лелеем
 Еле слышный шелест шагов...

И еще:

Здесь столько лир повешено на ветки,
 Но и моей как будто место есть.
 А этот дождик, солнечный и редкий,
 Мне утешенье и благая весть.

Там же, в присланном мне сборнике, лежали две газетные вырезки: цитированная выше «Несбывшаяся встреча. Из воспоминаний филолога» и «Библиотеки мира благодарят кливлендского поэта» (газета «Город К» русскоязычной общины г. Кливленда). Во второй сообщалось, что благодарственный отклик на посланный И. М. Ландсманом сборник стихов «Певческий мост» пришёл также от директора Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург) В. Н. Зайцева: «Огромное спасибо за память, за то, что не забываете наш великий город, “где ночью в прорези ветвей дворцовые мерцают окна”...».

* * *

Ландсмановские рецепции поэзии Анна Ахматовой как бы наложились на мои и тем самым расширили и обогатили мой ахматовский мир.

Что такое для меня феномен Ахматовой? Это причащение к миру прекрасного, к вселенской гармонии. (Думается, поэтические ритмы Ахматовой как-то сопряжены с ритмами вселенной.) Поэзия А. Ахматовой бесчисленными нитями разного рода ассоциаций – зрительных, слуховых, тактильных, обонятельных – «прошила» всю мою внешнюю и внутреннюю жизнь. Они, эти прихотливые ассоциации, всплывают в моём сознании неожиданно и, как иногда кажется, немотивированно, даже в явном противоречии с реальными фактами и событиями моего физического бытия. Но это всегда волнует и создаёт впечатление приобщения к вечному и прекрасному.

Это – *моя* Ахматова.

ТЕМЫ, ОБРАЗЫ, СМЫСЛЫ



УДК : 821.161.1-82 Ахматова

В. П. Казарин, М. А. Новикова

СТИХОТВОРЕНИЕ А. А. АХМАТОВОЙ «ВНОВЬ ПОДАРЕН МНЕ ДРЕМОТОЙ...»

(Опыты реального комментария)

Публикация 2

<...> И откуда в царство тени
Ты ушел, утешный мой.

Есть мнение, что А. А. Ахматова будет потом горько сожалеть по поводу стихов 19 и 20, в которых она якобы напророчила будущую смерть от туберкулеза Н. В. Недоброво: «Невольно предсказав смерть друга в этих стихах, она считала себя отчасти виновной в его смерти, последовавшей 3 декабря 1919 г. Ахматова узнала это от О. Э. Мандельштама, который только в 1920 г. сумел пробраться из Крыма в Петроград. Чувство вины усугублялось тем, что для верующего человека, каким она была, говорить о живом человеке как о мертвом греховно. Страдальческая тень Недоброво не отпускала ее всю жизнь; чувство вины перед ним — один из источников темы взыскующей совести во всей последующей ее поэзии» [13, т. 1, с. 383]. Или: «Ахматова позже испытывала угрызения совести, считая, что в этих строках

© Казарин В. П., Новикова М. А.

предрекла скорую смерть друга, Н. В. Недоброво, который умер от туберкулеза 3 декабря 1919 г.» [1, т. 1, с. 825].

Что будет думать поэт о значении своих стихов после смерти друга, вопрос реальной (а не поэтической) биографии А. А. Ахматовой. Заметим, что она узнает о его кончине не в 1920-м, а в декабре 1925 года [1, т. 5, с. 36]. В действительности, эти строки, наполняемые некоторыми комментаторами мистическим смыслом, к кончине Н. В. Недоброво никакого отношения не имеют.

Во-первых, на момент встречи и поэт, и ее друг одинаково серьезно и давно болели туберкулезом. Для каждого из них этот недуг был суровой реальностью, а не поводом для сантиментов.

Во-вторых, в 1916 году Н. В. Недоброво не собирался умирать. Он проживет еще более трех лет, и станет скорее жертвой Революции и наступивших за ней в Крыму разрухи и голода, чем собственно туберкулеза. Об этом прямо говорит жена поэта в письме М. А. Волошину от 28 июля 1919 года: «Бедный Н. В. все время, хотя питается неизмеримо лучше нас трех, недокормлен, и страшно видеть, как человек не может поправиться исключительно из-за дурных условий, а здоровье и жизнь покупаются за деньги» [22, с. 220].

Как известно, Н. В. Недоброво умер от болезни почек, развившейся на почве туберкулеза [22, с. 221], но не 3-го, а 2 декабря (15 по н. ст.), как свидетельствует найденная метрическая книга [24].

В-третьих, в поэтической терминологии А. А. Ахматовой «царство тени» никогда не являлось обозначением смерти [см. 23]. Олицетворением смерти у поэта была только «тьма»:

*Я гощу у смерти белой,
По дороге в тьму.
Зла, мой ласковый, не делай
В мире никому.*

[1, т. 1, с. 245]

Это стихотворение «Как невеста, получаю...» написано за год до бахчисарайской встречи-расставания: в октябре 1915 года в туберкулезном санатории близ Хельсинки. И посвящено оно именно Н. В. Недоброво. Здесь поэт как раз прямо пророчит смерть, но свою. И отождествляет ее А. А. Ахматова именно со словом «тьма».

«Царство тени» в словаре поэта — это не смерть. Это мир воспоминаний, сумеречных видений, зыбкого состояния между сном и явью. Это жизнь, но только другая — в памяти, в воспоминаниях о прошлом:

*Сердце бьётся ровно, мерно.
Что мне долгие года!
Ведь под аркой на Галерной
Наши тени навсегда.*

[1, т. 1, с. 162]

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

[1, т. 1, с. 289]

Расставаясь с другом навсегда, поэт мучается этой разлукой («песнь прощальной **боли**»), однако надеется на то, что в мире ее воспоминаний он останется с ней надолго («**дольше в памяти** жила»).

Одним из доказательств глубокого одиночества, переживаемого в этот период поэтом, является то, как она назовет покидаемого друга «утешный мой».

Это знак внутреннего надрыва, в котором пребывала в это время А. А. Ахматова. Одинокая жизнь в Севастополе, по признанию самого поэта, протекала болезненно и трудно: «Задыхалась от астмы и мерзла в холодной наемной комнате» [5, с. 116]. 24 октября 1916 года родились страшные стихи:

*Все отнято: и сила, и любовь.
В немилый город брошенное тело
Не радо солнцу. Чувствую, что кровь
Во мне уже совсем похолодела.*

[1, т. 1, с. 273]

И далее про Музу, которая «слово не проронит», и про совесть, что «беснуется» и «великой хочет дани» [там же].

Утешением для поэта как раз и была эта более ранняя недельная встреча в Бахчисарае.

И тем более трагическим является тот факт, что с ним, «утешителем» посреди всех ее скорбей и трагических предчувствий скорых и новых утрат, она все равно расстается. Навсегда. Во всех смыслах этого слова.

Это расставание не только с ним, это расставание и с самой собой, с той частью своей жизни, которая уже не возвратится никогда.

Непонятной остается предметная природа ахматовской образности: в «царство» чем рождаемой «тени» уходит покидаемый друг? Какие

реалии конца сентября 1916 года рождают этот образ? Может быть, тенистые аллеи? Но в старом Бахчисарае ни больших парков, ни даже скверов, которые могли бы образовывать тень, не было. Только редкие отдельные деревья. Это тесно застроенный восточный город, в котором все дома обнесены глухими заборами. Только за ними у состоятельных жителей можно было встретить небольшие сады. Сколько-нибудь значительные леса вокруг древней ханской столицы тоже отсутствуют.

Подсказку таит признание А. А. Ахматовой, которое было сделано почти через 50 лет после интересующей нас бахчисарайской встречи-расставания.

В 1964 году, впервые за весь советский период, поэт получила возможность выехать за границу в Италию для получения Международной поэтической премии «Этна-Таормина». В своем дневнике 3 декабря 1964 года она делает следующую запись: «Подъезжаем к Риму. Все розово-ало. Похоже на мой последний незабвенный Крым 1916 года, когда я ехала из Бахчисарая в Севастополь, простившись навсегда с Н. В. Н.<едоброво>, а птицы улетали через Черное море» [1, т. 6, с. 319; 5, с. 116]. Как выразительны и показательны эти авторские подчеркивания слов «последний» и «навсегда»! Обратим внимание, что запись сделана 3 декабря, то есть в тот день, когда, как считалось ранее, умер в 1919 году Н. В. Недоброво.

Что могло быть «розово-ало» во второй половине сентября в окрестностях Бахчисарая (как и в начале декабря в окрестностях Рима)? Только рассвет или закат, окрашивавшие все вокруг в свои цвета. Запись «подъезжаем к Риму» сделана в поезде накануне утреннего прибытия в итальянскую столицу на следующий день. Более раннее упоминание «утренней Вены» позволяет уверенно предположить, что запись сделана вечером. Следовательно, в своем итальянском дневнике А. А. Ахматова говорит о закате. Можно ли так же уверенно утверждать, что бахчисарайский эпизод тоже происходил вечером?

Если отъезд поэта вечером в Севастополь еще можно как-то понять, то для Н. В. Недоброво отправляться на исходе дня в долгий и трудный путь на Алушту (где он тогда жил и лечился), было делом весьма рискованным. Дело в том, что самая короткая для него обратная дорога из трех возможных (через Симферополь, Севастополь или вершину Ай-Петри) лежала как раз через горный перевал, превращавший ее в головокружительный серпантин. Впрочем, петербуржцы той поры воспринимали крымские расстояния как весьма условные. Так, С. Э. Радлов, уже прочитавший в № 1 «Аполлона» за 1917 год стихот-

ворение «Вновь подарен мне дремотой...», пишет А. А. Ахматовой 20 июля 1917 года из Алушты из пансиона Е. П. Магденко, в котором, вероятно, лечился в 1916 году Н. В. Недоброво: «Живу около (!! Авт.) Бахчисарая, Вами воспетого <...>» [5, с. 123].

Может быть, в окрестностях Бахчисарая А. А. Ахматова все же видела не закат, а рассвет?

Ответ на вопрос дает упоминание поэта о «птицах», улетающих «через Черное море». Консультация с одним из ведущих крымских орнитологов, научным сотрудником Ялтинского горно-лесного заповедника, кандидатом биологических наук С. Ю. Костиным позволяет заключить, что А. А. Ахматова наблюдала перелет на юг серых журавлей. Именно к концу сентября они собираются для отдыха и пополнения сил на Сиваше и озерах Джанкоя. В настоящее время их количество достигает 70 000 особей. По словам С. Ю. Костина, сто лет назад птиц было значительно больше. Выбрав на основе своих вековых инстинктов дни, благоприятные для перелета (ясная погода, попутный ветер и др.), птицы утром отправляются в полет с севера Крыма. В зависимости от состояния погоды это может быть и в сентябре, и в октябре.

На первом этапе пути (более 200 километров полета над сушей) птицы настойчиво поднимаются все выше и выше в небо. Это им нужно не только для преодоления главной гряды крымских гор, высота которых достигает 1 500 метров, но и для подготовки ко второму этапу пути к перелету через Черное море, протяженность которого составляет уже около 600 километров. И мест для отдыха на всем протяжении полета морской простор птицам не предоставляет.

К концу светового дня журавли достигают прибрежных районов Крыма и с набранной высоты отправляются в ночной перелет через Черное море, главная стратегия которого состоит в планировании с постепенной потерей высоты. К утру, когда птицы достигают турецкого берега (где их могут подстергать охотники), они уже находятся в опасной близости от воды. Но избранная стратегия ночного перелета позволяет журавлям сберечь силы для последнего, третьего этапа пути нового активного набора высоты и полета над сушей с ее многочисленными городами и селениями к месту отдыха на островах в Мраморном море (еще 50-100 километров).

Таким образом, именно вечером (а никак не утром) и могла А. А. Ахматова наблюдать журавлиные клинья и слышать курлыканье птиц, пролетающих над ней высоко в небе на юг.

Происходило это по местному времени после 16 часов. К 18 часам в конце сентября в Крыму уже наступают сумерки. Следовательно, в этот же интервал времени, провожая взглядом пролетающих над ее головой журавлей, А.А. Ахматова могла наблюдать закат, который сделал все вокруг, по ее словам, «розово-алым».

По свидетельству поэта, это был день ее отъезда из Бахчисарая. Не зная числа, мы, однако, можем взять на заметку для нового издания «Летописи» поэта, что А. А. Ахматова покинула ханскую столицу в один из дней второй половины сентября накануне захода солнца.

Простившись, наши герои садятся на Бахчисарайской станции на конные экипажи, которые сначала следуют по одной дороге в направлении на юго-запад, а потом разъезжаются, направляясь пока еще равнинными дорогами (горы ждут их впереди) каждый в свою сторону. А. А. Ахматова едет в Севастополь, то есть продолжает двигаться на юго-запад вслед уходящему солнцу и его последним краскам. Н. В. Недоброво предстоит неблизкая дорога в Алушту через гору Ай-Петри его путь лежит на юго-восток. Следовательно, он отправляется как раз навстречу быстро надвигающимся сумеркам и ночи. Визуально для оглядывавшейся назад А. А. Ахматовой ее друг «ушел» в сторону поглощавшего Бахчисарай, догонявшего их обоих «царства тени», растворяясь в нем, как она не раз писала (еще и подчеркивая это слово!), навсегда.

Становится ясно, что именно этими вполне реальными обстоятельствами и рожден неповторимый и многозначный финальный образ анализируемого нами стихотворения.

Вместе с тем, следует обратить внимание, что сама зрительная связка заката и наступающей «тени» уже была до этого поэтически «освоена» А. А. Ахматовой. Например, в стихотворении 1913 года «О, это был прохладный день...»:

*Лежал закат костром багровым,
И медленно густела тень.
[I, т. 1, с. 153]*

Цитируемое стихотворение не имеет посвящения, но нельзя не вспомнить, что именно в 1913 году начался роман А. А. Ахматовой и Н. В. Недоброво. Поэт говорила по поводу интересующего нас стихотворения, что «оно автобиографично очень» [1, т. 1, с. 764-765]. Посвящение «Н. В. Н.» имело в черновике стихотворение того же периода «9 декабря 1913» [1, т. 1, с. 759], которое отчетливо обнаруживает

близкие мотивы со стихотворением «О, это был прохладный день...». Связку «тени» и «заката» наблюдаем и в «Стихах о Петербурге», которые некоторыми исследователями тоже включаются в цикл стихов, посвященных Н. В. Недоброву [см. 22, с. 36]. На другой доказательной базе Р. Д. Тименчик также приходил к выводу о связи мотива «тени» в творчестве А. А. Ахматовой именно с Н. В. Недоброву [22, с. 51; 25]. Это дает нам основание высказать осторожное предположение, что повторяющийся образ заката и тени в стихотворениях 1913 и 1916 годов был совсем не случаен.

Завершая историю своих взаимоотношений с Н. В. Недоброву, поэт сознательно ввела этот параллелизм, зрительно запечатлевающий их окончательное расставание. В стихотворении 1913 года лирическая героиня и ее избранник, только начинающие историю своих взаимоотношений, статически находятся в пространстве, которое одновременно заполняют «закат» и «тень». В 1916 году миры расстающихся героев уже разделены. Ей и ее «памяти» принадлежат красные цвета заката, ее оставляемому спутнику неотвратно надвигающееся «царство тени».

Список литературы

1. Ахматова А. А. Собрание сочинений. В 6 т. Москва: Эллис Лак, 1998-2002; Т. 7 (дополнительный). 2004.
2. Малиновская Л. Н. Семантическое поле Бахчисарайского фонтана («слез») в контексте исламской традиции // История и археология юго-западного Крыма: Сборник научных трудов. Симферополь: Таврия, 1993.
3. Вся Россия. Т. II. Санкт-Петербург, 1901.
4. Коран. Перевод с арабского академика И. Ю. Крачковского. Москва: Дом Бируни, 1990.
5. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889-1966. Издание 2-е, исправленное и дополненное. Москва: Индрик, 2008.
6. Ахматова А. А. Сочинения. В 2 т. Москва: Художественная литература, 1986.
7. Бахчисарайский государственный историко-культурный заповедник: Путеводитель. Симферополь: ИПП «Таврия», 2000.
8. Бахчисарай: Фотоальбом. Фотограф Н. П. Орлов. Киев: Мистецтво, 1983.
9. Бронштейн А. И. «В Бахчисарай приехал я больной...» // «К пределам дальным...»: Очерки путешествия А. С. Пушкина по Крыму / Под редакцией профессора В. П. Казарина. Симферополь: Крымский Архив, 2010.

10. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 16 т. [Москва-Ленинград]: Издательство АН СССР, 1937-1949; Т. 17 (справочный). 1959.
11. Москвич Г. Г. Иллюстрированный практический путеводитель по Крыму. Издание 25-е. СПб., 1913.
12. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2 т. Издание 3-е, дополненное. Санкт-Петербург: «Академический проект», 1998.
13. Ахматова А. А. Сочинения. В 2 т. Москва: Правда, 1990.
14. Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы // Составление, подготовка текста и примечания В. М. Жирмунского. Изд. 2-е. Ленинград: Советский писатель, 1977. (Библиотека поэта. Большая серия).
15. Муравьев-Апостол И. М. Путешествие по Тавриде: В 1820 году. СПб., 1823.
16. Художники братья Чернецовы и Пушкин. СПб: Государственный Русский музей, 1999.
17. Чертежи Ханского дворца 1820 и 1823 годов И. Колодина // ЦГИА, Ф. 1488, оп. 4, д. 159.
18. Маркевич А. И. К истории Ханского Бахчисарайского дворца // ИТУАК. 1895. № 23.
19. Сумароков П. И. Досуги Крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду. В 2 ч. СПб., 1803-1805.
20. Новикова М. А. Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. Москва: Наследие, 1995. Серия «Пушкин в XX веке».
21. Осоват А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить...». Москва: Книга, 1987.
22. Орлова Е. И. Литературная судьба Н. В. Недоброву. Томск-Москва: Водолей Publishers, 2004.
23. Виленкин В. Я. Образ «тени» в поэтике Анны Ахматовой // Вопросы литературы. Москва. 1994. Вып. 1. С. 57-67.
24. Казарин В. П., Новикова М. А. «Не бойся; подойди...»: (Установлена и документирована дата смерти Н. В. Недоброву) // Сайт «Ахматова. Ты выдумал меня» (akhmatova.org). 20.02.2013.
25. Тименчик Р. Д. Ахматова и Пушкин: Заметки к теме // Ученые записки Латвийского государственного университета. Т. 215. Пушкинский сборник. Вып. 2. Рига, 1974. С. 32-56.
26. Виленкин В. Я. В сто первом зеркале. Москва: Советский писатель, 1987. 318 с., ил.

УДК : 821.161.1-82 Ахматова

В. П. Казарин, М. А. Новикова

**СТИХОТВОРЕНИЕ А. А. АХМАТОВОЙ
«ВНОВЬ ПОДАРЕН МНЕ ДРЕМОТОЙ...»
(Опыты реального комментария)
Публикация 3**

<...> Осень смуглая в подоле
Красных листьев принесла

И посыпала ступени,
Где прощалась я с тобой <...>

Стих 16-й с его «красными листьями» нарушает уже обозначенный А. А. Ахматовой в 4-м стихе осенний цветовой колорит Ханской столицы «золотой Бахчисарай». Действительно, в октябре бывшая столица Крыма подернута желтизной увядающей листвы. В городе нет деревьев, листья которых во время увядания окрашиваются в красный цвет.

Отметим, что А. А. Ахматова с точностью ботаника передает осенний колорит описываемых ею в стихах растений. Так, мотивами увядания пронизано написанное в то же время по тем же бахчисарайским впечатлениям стихотворение «Царскосельская статуя»:

*Уже кленовые листья
На пруд летают лебединый,
И окровавлены кусты
Неспешно зреющей рябины <...>
[1, т. 1, с. 274].*

Это по контрасту с Бахчисараем петербургская осень и растения Царского Села (клен, рябина), поэтому «золото» сменяется «красным». По поводу упомянутого в этом стихотворении клена можно вспомнить еще в цикле «Черный сон» строки из «Третьего Зачатьевского»:

<...> *А напротив высокий клён
Красным заревом обагрён <...>
[1, т. 1, с. 480].*

© Казарин В. П., Новикова М. А.

Все эти примеры говорят о том, что если А. А. Ахматова именуется осенний Бахчисарай «золотым», она точна в этом определении.

Это внутреннее тяготение к точности и достоверности деталей подтверждает следующий рассказ В. Я. Виленкина. В 1911 году А. А. Ахматова напишет известное восьмистишие из цикла «В Царском Селе», посвященное Пушкину, «Смуглый отрок бродил по аллеям...» После многочисленных публикаций этого стихотворения, поэт неожиданно внесет коррективы в стихи 2-й (вместо «У озерных глухих берегов» появится «У озерных грустил берегов») и 5-й (вместо «Иглы елей густо и колко» появится «Иглы сосен густо и колко»). На вопрос В. Я. Виленкина о причинах этих изменений А. А. Ахматова ответила: «Просто вспомнила, что в царскосельском парке никаких «глухих берегов» не было и гораздо больше там было сосен, чем елей» [26, с. 121].

Тогда откуда у нашего по-научному точного в природных деталях поэта появляются «красные листья», которые приносит в подоле «смуглая» осень?

Если мы, читатель, сегодня вслед за Анной Андреевной приедем в октябре в Бахчисарай в Старый город, который прячется в долине глубокого ущелья, мы увидим по верхнему краю тянущихся с двух сторон откосов длинные ярко-красные строчки. Это будут листья аборигенного для Крыма и всего черноморско-средиземноморского региона кустарникового растения «сумах дубильный» или «скумпия кожевенная».

Это растение известно еще со времен Древней Греции. Из его листьев, древесины и корней издавна добывали органические красители и медицинские препараты. Благодаря высокому содержанию дубильных веществ листва сумаха использовалась также для выделки высококачественных кож. Из-за этого своего качества, которое превосходило аналогичные достоинства коры дуба, высушенные листья были даже предметом активной торговли.

Для Крыма это было тем более важно, что растущий на полуострове дуб еще в меньшей степени, чем его континентальный собрат, годился для выделки кож. Это делало листья сумаха незаменимым сырьем для кожевенного производства. В Бахчисарае в 1916 году кожевенных фабрик, как рассказала нам научный сотрудник Бахчисарайского историко-культурного заповедника О. А. Желтухина, было целых пятнадцать. Одна из них располагалась совсем рядом с гостиницей, в которой жили А. А. Ахматова и Н. В. Недоброво. В осенний период работницы из числа крымско-татарских женщин регулярно поднимались на плато для сбора ярко-красных листьев сумаха, которые нужно было заготовить на целый год. Именно этот эпизод запечатлен в 15-ом и 16-ом стихах: работница

в подоле несет с плато в долину охапку собранной ею листвы. Более темный оттенок кожи крымско-татарских женщин как раз и рождает у поэта образ «смуглой» осени.

Жители старого города поднимались на плато не только за листвою сумаха. Наверху были пастбища, там заготавливали сено, собирали травы и ягоды, туда отправлялись на праздники, народные гуляния и разные состязания (конные скачки и прочее). Именно поэтому через каждые 100-150 метров по склонам были устроены лестницы, по которым жители города могли подняться и спуститься. Даже сегодня часть этих лестниц сохранилась, превратившись в духе времени в бетонные ступени, карабкающиеся наверх.

Видимо, на одну из этих лестниц на окраине мусульманского Бахчисарая отправились подалее от посторонних глаз прощаться наши герои. Именно там им и встретила женщина, спускавшаяся в город, из подола которой, видимо, выпало несколько листьев (оступилась? порыв ветра?), «посыпавших» ступени лестницы, оставшейся, благодаря этому, в русской поэзии навсегда.

Приложение

1. *Ахматова А. А.* Собрание сочинений. В 6 т. Москва: Эллис Лак, 1998-2002; Т. 7 (дополнительный). 2004.
2. *Малиновская Л. Н.* Семантическое поле Бахчисарайского фонтана («слез») в контексте исламской традиции // История и археология юго-западного Крыма: Сборник научных трудов. Симферополь: Таврия, 1993.
3. *Вся Россия.* Т. II. Санкт-Петербург, 1901.
4. *Коран.* Перевод с арабского академика И. Ю. Крачковского. Москва: Дом Бируни, 1990.
5. *Черных В. А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889-1966. Издание 2-е, исправленное и дополненное. Москва: Индрик, 2008.
6. *Ахматова А. А.* Сочинения. В 2 т. Москва: Художественная литература, 1986.
7. Бахчисарайский государственный историко-культурный заповедник: Путеводитель. Симферополь: ИПП «Таврия», 2000.
8. Бахчисарай: Фотоальбом. Фотограф Н. П. Орлов. Киев: Мистецтво, 1983.
9. *Бронштейн А. И.* «В Бахчисарай приехал я больной...» // «К пределам дальным...»: Очерки путешествия А. С. Пушкина по Крыму

/ Под редакцией профессора В. П. Казарина. Симферополь: Крымский Архив, 2010.

10. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. В 16 т. [Москва-Ленинград]: Издательство АН СССР, 1937-1949; Т. 17 (справочный). 1959.
11. *Москвич Г. Г.* Иллюстрированный практический путеводитель по Крыму. Издание 25-е. СПб., 1913.
12. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2 т. Издание 3-е, дополненное. Санкт-Петербург: «Академический проект», 1998.
13. *Ахматова А. А.* Сочинения. В 2 т. Москва: Правда, 1990.
14. *Ахматова А. А.* Стихотворения и поэмы // Составление, подготовка текста и примечания В. М. Жирмунского. Изд. 2-е. Ленинград: Советский писатель, 1977. (Библиотека поэта. Большая серия).
15. *Муравьев-Апостол И. М.* Путешествие по Тавриде: В 1820 году. СПб., 1823.
16. Художники братья Чернецовы и Пушкин. СПб: Государственный Русский музей, 1999.
17. Чертежи Ханского дворца 1820 и 1823 годов И. Колодина // ЦИА, Ф. 1488, оп. 4, д. 159.
18. *Маркевич А. И.* К истории Ханского Бахчисарайского дворца // ИТУАК. 1895. № 23.
19. *Сумароков П. И.* Досуги Крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду. В 2 ч. СПб., 1803-1805.
20. *Новикова М. А.* Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. Москва: Наследие, 1995. Серия «Пушкин в XX веке».
21. *Осват А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальную повесть сохранить...». Москва: Книга, 1987.
22. *Орлова Е. И.* Литературная судьба Н. В. Недоброво. Томск-Москва: Водолей Publishers, 2004.
23. *Виленкин В. Я.* Образ «тени» в поэтике Анны Ахматовой // Вопросы литературы. Москва. 1994. Вып. 1. С. 57-67.
24. *Казарин В. П., Новикова М. А.* «Не бойся; подойди...»: (Установлена и документирована дата смерти Н. В. Недоброво) // Сайт «Ахматова. Ты выдумал меня» (akhmatova.org). 20.02.2013.
25. *Тименчик Р. Д.* Ахматова и Пушкин: Заметки к теме // Ученые записки Латвийского государственного университета. Т. 215. Пушкинский сборник. Вып. 2. Рига, 1974. С. 32-56.
26. *Виленкин В. Я.* В сто первом зеркале. Москва: Советский писатель, 1987. 318 с., ил.

УДК 801.73

Л. Г. Кихней

ОНОМАСТИЧЕСКИЙ ШИФР В ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ

В творчестве Анны Ахматовой ономастический шифр появляется в начале 1920-х годов, с началом установления советской цензуры; но особенно часто поэт к ним прибегает во времена Большого террора. Именно в этот не самый лучший для русской литературы период - перед Ахматовой особенно остро встала проблема выстраивания новых коммуникативных стратегий, связанных с подцензурными условиями бытования поэзии.

Ее стихотворения, написанные в соответствии с цензурными запретами, становятся принципиально двуплановыми. Кодировав второй, потаенный смысл, который, в соответствии с авторским замыслом, должен доходить до читателей - посвященных, но не доходить до профанных читателей (включая идеологических цензоров), Ахматова разрабатывает ряд шифровальных приемов, в частности, основанных на использовании ономастического потенциала интертекста, а также на опыте своих товарищей по акмеистическому «цеху».

Как правило, «означающим» у нее является мифологическая, литературная или историческая ситуация, а «означаемым», как правило, не выводимым на поверхность, становится жизненно-биографическая ситуация. Этот прием используется Ахматовой для кодирования ее личных жизненных ситуаций, в том числе и ее взаимоотношений с властью. Так, в «Причитании» (1922) в упоминании имени св. Анны Кашинской (ср.: «Анна в Кашин, уж не княжити, / Лен колючий теребить», [1, т.1, с.154] зашифрован автобиографический подтекст. Механизм кодирования запускается *совпадением* имен героинь, и далее поддерживается сходством трагических судеб их супругов и топонимными сходжениями. Анна Кашинская вдова казненного татарами тверского князя Михаила Ярославича (1271-1318) и Анна Ахматова вдова расстрелянного большевиками Гумилева, родовые корни которого также тесно связаны с Тверью. Напомним общеизвестный факт, что Слепнево, родовое имение Гумилева, находилось в Тверской губернии, и именно там Ахматова проводила

© Кихней Л. Г.

после замужества каждое лето, воспевая в стихах 1910-х гг. «тверскую скудную землю» и «тверское уединение». В свете указанных параллелей жанровая семантика «Причитания» реализуется и как тайный плач вдовы по казненному супругу.

Для литературы сталинской эпохи подлинные взаимоотношения поэта и власти тема абсолютно запретная, а для Ахматовой еще и крайне болезненная. Ахматова намного раньше Джорджа Оруэлла понимает, что самое страшное свойство политической диктатуры в том, что она «гнет» и «ломает» человека изнутри, унижая, подчиняет его себе. И перед ней стоит задача поиска путей сохранения человеческого достоинства в нечеловеческих условиях. И она находит эти пути в моделях поведения Данте и шекспировской *Клеопатры*. Поэтому именно их имена, вынесенные в заглавия стихотворений, написанных в самый разгар Большого террора, используются Ахматовой как ономастический код для передачи абсолютно запретного содержания.

В стихотворении «Данте» (1936) ономастический код организует социально-политический подтекст, который становится своего рода интерпретантой личного выбора в ситуации сталинского режима. Иначе говоря, происходит наложение литературно-биографических реалий на реалии социально-политические, и сама наличная действительность начинает моделироваться с помощью имени Данте, биографическая ситуация которого становится интертекстуальным ключом к потаенному смыслу стихотворения.

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

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

Он из ада ей послал проклятье
И в раю не мог ее забыть,
Но босой, рубахе покаянной,
Со свечей зажженной не прошел

По своей Флоренции желанной,
Вероломной, низкой, долгожданной...

[1, т.1, с. 187]

Автор таким образом организует текст, что он начинает работать как шифр, рассчитанный на несколько регистров восприятия. При этом дантовская ситуация предельно семиотизируется, то есть идеально подходит по всем параметрам исходной лирической задаче, заданной самой действительностью, а именно служить одновременно и кодовым замком для непосвященных, и кодовым ключом для посвященных. На игре *означающего* (имени Данте) и различных *означаемых* (регистров восприятия) строятся разные коммуникативные тактики, а соответственно реализуются разные смысловые планы текста.

Скажем, неискушенным читателям открывается только внешний план лирического повествования о горькой судьбе Данте-изгнанника, который не может поступиться политическими принципами ради любви к родине. Для эмигрантской аудитории, хорошо помнящей стихи Ахматовой конца 1910-х начала 1920-х годов, стихотворение знаменует «смену вех» в ахматовском отношении к эмиграции. И действительно, логика прототипического сценария такова, что на судьбу Данте проецируются судьбы многих российских поэтов, прозаиков, философов, обреченных на изгнание. При этом в подтексте стихотворения моделируется иная вынужденная стратегия поведения, когда человек предпочитает остаться на Родине (или вернуться на Родину) ценой невероятных унижений.

Однако возникает вопрос: почему изгнанники рубежа 1910-х 20-х годов осуждались автором (ср.: «Но вечно жалок мне изгнанник...»), а в 1936-м году Данте-изгнанник воспевается (ср.: «Этому я песнь свою пою»)? Дело, очевидно, в том, что первые отправлялись в благополучную Европу, а вторые в колымские лагеря. За границу их уже не выпускали. И вот тут-то «дантовский ключ» открывает самый глубокий, самый потаенный смысл стихотворения. Апеллируя к имени Данте и к перипетиям его изгнания, Ахматова опосредованно воплощает мысль о трагизме выбора: отвергая компромисс с властью, писатель фактически становится изгнанником, отщепенцем в собственной стране. Таким «отщепенцем» ровно через 10 лет станет сама Ахматова.

Поэтому для *посвященного* читателя это стихотворение о новом амбивалентном переживании чувства родины («Вероломной, низкой, долгожданной»), ведь при тоталитарных режимах понятия государство

и отечество отождествляются, и о стойкости и тайном героизме тех, кто не пошел на компромисс с властью. А чтобы воспользоваться этим ключом, нужно сделать весьма простую вещь: спроецировать ситуацию Данте на советские тридцатые годы с громкими процессами над «врагами народа», ритуальными покаяниями, казнями при «горячей поддержке» народных масс...

Роль кода, рассчитанного на разные регистры восприятия, играют как онимы, так и топонимы, связанные с культурой и историей. Так, эпиграф к стихотворению: «Il mio bel San Giovanni / Dante», переводится автором дословно: «Мой прекрасный святой Иоанн. Данте» [1, т.1, с. 187]. Неискушенному читателю представляется, что речь здесь идет о святом Иоанне. На самом деле автор зашифровывает место крещения Данте баптистерий *Сан Джованни*, о чем сам Данте говорит в Божественной Комедии, в Песни девятнадцатой *Ада* (ср. в переводе Михаила Лозинского: «Они <скважены> совсем такие же на взгляд, / Как те, в моем прекрасном Сан-Джованни, / Где таинство крещения творят...») [2, с. 153].

По странному совпадению именно в эту церковь Данте должен был следовать в позорном колпаке со свечою в руках, если бы согласился на амнистию. Таким образом, самая сакральная точка пространства для Данте, с которым связано интимное переживание чувства родины должна стать местом его невероятного унижения. Именно это контрапунктное столкновение зашифрованных смыслов в проекции на современную Россию - придает стихотворению трагическое звучание.

Использование Ахматовой дантовского ключа не просто обогащает текст Ахматовой, заставляя читателя искать иные смыслы, но включает само имя Данте в совершенно новый контекст. Это доказывают переключки [см.: 4, р. 66.] «Данте» с потаенным стихотворением (опубликованным в России только в эпоху перестройки) «Зачем вы отравили воду...» (1935), где те же образы означают не унижительный компромисс, но жертвенный героизм. Ср.:

...Пусть так. Без палача и плахи
Поэту на земле не быть.
Нам покаянные рубахи,
Нам со свечой идти и выть
[1, т.1, с.255]

По тому же принципу построено и стихотворение «Клеопатра» (1940), основанное на двойном интертекстуальном коде (мнимом и подлинном). Первый смысловой пласт, к которому отсылает имя *Клеопатра* и пушкинский эпиграф к стихотворению («Александрийские чертоги / Покрыла сладостная тень. / Пушкин» [1, т.1, с. 187]), - это история Клеопатры как роковой соблазнительницы. Эта история была изложена в трактате Виктора Аврелия «О знаменитых людях» и художественно воплощена в «Египетских ночах» Александра Пушкина. Но Пушкинская концепция Клеопатры (равно как и трактовка Аврелия) лежит совсем в иной плоскости. Это мнимый код. Подлинным же шифровальным ключом является шекспировская трагедия «Антоний и Клеопатра», название которой зашифровано в заглавии стихотворения и первом стихе, в котором появляется имя *Антоний*.

Каждый из ключевых мотивов стихотворения (прощание Клеопатры с умирающим Антонием; падение на колени Клеопатры перед Цезарем; намерение императора повести царицу в окопах вместе с другими пленниками в триумфальном шествии при его победном возвращении в Рим; решение Августа использовать в том же качестве и детей Клеопатры) имеет свой аналог в пьесе Шекспира:

Уже целовала Антония мертвые губы,
Уже на коленях пред Августом слезы лила...
И предали слуги. Грохочут победные трубы
Под римским орлом, и вечерняя стелется мгла.
И входит последний плененный ее красотой,
Высокий и статный, и шепчет в смятении он:
«Тебя как рабыню... в триумфе пошлет пред собою...»
Но шеи лебяжьей все так же спокоен наклон.
А завтра детей закуют...

[1, т.1, с. 187-188]

Но вместе с тем Ахматова отбирает для лирического сюжета своего стихотворения те мотивы шекспировской пьесы, которые корреспондируют с ее личной драмой, связанной с арестом сына. Так, Ахматова общественным сознанием воспринималась как вдова опального Гумилева, уничтоженного советской властью (воинско-героическая ипостась последнего вполне могла ассоциироваться с личностью Антония). Сталин в своем непомерном честолюбии и жажде триумфа имел на Ахматову свои виды. Ему, осознававшему значение Ахматовой как поэта-мастера, хотелось заставить ее писать

оды, чего, он, собственно, впоследствии и добился, держа в заложниках сына Ахматовой (вспомним ее одический цикл *Слава миру*). Тогда аналогом шекспировского эпизода коленопреклонения Клеопатры становятся ахматовские письма Сталину с прошениями об освобождении сына. Действуя с помощью посулов и угроз, в точности как Август, Сталин прибегает к изощренному шантажу.

Эта жизненная коллизия проецируется на шекспировский источник, а стало быть, имплицитно содержится в ахматовском стихотворении. Сходство ситуаций тем более разительно, что Сталин, после письма к нему Ахматовой, освободил в 1935 году из-под ареста ее сына и мужа (Николая Пунина), как бы тем самым, предоставляя поэту шанс проявить лояльность и доказать верноподданническими стихами свою преданность власти.

Особое место в лирике Ахматовой 1930-40-х годов занимают стихотворения, в которых соединяются *прямой* и *обратный ход* ономастического кодирования, причем, *прямым ходом* возводится к историческому прототипу ситуация, лежащая вне непосредственного опыта поэта, хотя и современная ему. А *обратным ходом* тот же прототип выводит на поверхность переживаемую самой Ахматовой ситуацию «советской ночи».

Так в стихотворении «Август 1940» историческая ситуация оккупированного гитлеровцами Парижа (этот топоним выполняет функцию «означающего») насыщается отсылками к шекспировскому «Гамлету» - аллюзии на смерть Офелии, мотивы погребения без надгробного псалма, распад дружеских и родственных связей, образ финальной «тишины»). Вышеперечисленные шекспировские аллюзии являются шифровальным ключом к пониманию стихотворения. Однако сам ключ оказывается многозначным, он задает по меньшей мере *два регистра* прочтения текста.

Первый регистр прочтения связан с истолкованием падения Парижа как трагического предвестия «заката Европы». Эта интерпретация актуализирована эпиграфом из сонета Вячеслава Иванова «Латинский квартал» (1903 или 1904) «*То град твой, Юлиан!*», имплицитно противопоставленным основному тексту. Но почему Ахматова избирает для эпиграфа цитату не слишком любимого ею Вячеслава Иванова? Дело в том, что в эпиграфе тоже кроется шифр. Образованный читатель, по разумению Ахматовой, должен помнить о том, что именно император Юлиан спас Галлию от нашествия германцев, сделав своей резиденцией Лютецию (будущий

Париж). В свете этих исторических фактов, к которым отсылает эпитафия, выстраивается параллель: *Галлия* IV в. н.э., страдающая от нашествия германцев и современная *Франция*, страдающая от нашествия немецких войск. Однако из контрапунктного соположения эпитафия с финалом стихотворения в подтексте формулируется вопрос-упрек: почему же древнюю Лютетию могли отстоять, а современный Париж сдали без боя?

Однако тот же топонимический мотив, заданный в эпитафии и выступающий после его идентификации уже в качестве *означающего*, обратным ходом суггерирует картину Ленинграда, только что пережившего Большой Террор.

Это *второй регистр* прочтения. Он возможен потому, что град Юлиана – это не только Париж, к которому отсылает Вячеслав Иванов в упомянутом стихотворении, но и Константинополь, резиденция Юлиана Отступника, который после того, как он стал императором, начал в столице Византии, где не осталось ни одного языческого храма, восстанавливать языческие культы и притеснять христиан. параллели с современной эпохой довольно прозрачны... В свете нового значения «града Юлиана» те же шекспировские реалии, проецируясь на атмосферу 1930-х годов, обретают новый смысл.

Погребение эпохи, сюрреалистически слитое с мотивом ее последующей экзугации, оказывается двойным. Это не только «закат Европы», но и российский апокалипсис, насильственное «погребение» прежней, дореволюционной эпохи с ее культурными и этическими ценностями. (ср.: «Крапиве, чертополоху украсить ее предстоит»). В то же время благодаря ассоциациям с «Гамлетом» образ лихо работающих могильщиков и мотив «погребения» без отпевания наполняется *буквальным* значением. Ахматова дает страшные приметы сталинского террора: могильщики лихо работают, потому что много трупов; осужденных хоронят без «надгробного псалма», а зачастую и без могил, когда буквально «крапива и чертополох» - единственное «украшение» мест захоронения. Для самой Ахматовой это еще и автобиографический шифр: место захоронения Гумилева, а также ее близких друзей — Мандельштама, Пильняка — было неизвестным. Строки «И матери сын не узнает, / И внук отвернется в тоске» [1, т.1, с.204] знаменуют изменение ценностных ориентиров нового, постреволюционного поколения, которому дореволюционная эпоха чужда и враждебна. Кроме того, здесь скрыт еще один злободневный подтекст, связанный с ситуацией отречения детей от родителей,

осужденных по политическим статьям (ср. расхожий в 1930-40-е годы лозунг: «Сын за отца не отвечает»). По-новому переиграна и финальная *тишина*. Это не только тишина небытия (в гамлетовской проекции), не только паралич социальной жизни в «погибшем Париже», но и запрет на свободу слова в сталинской России.

Если сравнить «Август 1940» Ахматовой с «Ольгой» и «Змеем» Гумилева и с «Веком» Мандельштама, то нельзя не заметить глубокие аналогии между ономастическими стратегиями этих художников. В частности, можно видеть, как особый типологический ряд образуется эсхатологическим мотивом распавшейся связи времен, разрушения единства мира, вызванный антихристианскими силами эпохи. В семиотическом плане *Юлиан Отступник* (как реставратор неоязычества) из ахматовского эпитафия тождествен *Змею* Гумилева и *зверю* с разбитым позвоночником в мандельштамовском «Веке». Чрезвычайно знаменательно, что задачу восстановления прежнего порядка берет на себя каждый из названных художников, и каждый из них с помощью ономастического кода предлагает свой путь разрешения трагической ситуации. Для Гумилева это путь военного отпора (Вольга, Олег) и нового крещения (Ольга), реанимирующего погрязшие христианские ценности. Для Мандельштама – это утопический путь флейты, то есть поэтического (заклинательного) слова (возможно, своего собственного), которое должно стать новой мировой *осью*, соединяющей разрыв времен (это – бескровная жертва в противовес жертве Иисуса Христа, склеившего «своею кровью» две эры). И наконец, для Ахматовой – это путь Шекспира, сумевшего иносказательно воплотить в сюжете, повествующем о Датском королевстве, истину о беззакониях, творящихся в собственной стране.

Список литературы:

1. Ахматова А. Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1990.
2. Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. Пер. М.Л.Лозинского. М.: «Художественная литература», 1967. С.75-526.
3. Дживелегов Алексей. Данте Алигьери. Жизнь и творчество. М.: ОГИЗ, 1946. Эле- ктронная версия: режим доступа: http://az.lib.ru/d/dzhivelegow_a_k/text_0090.shtml.
4. Мейлах Михаил, Топоров Владимир. Ахматова и Данте // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, Vol. XV, 1972 P. 29-75.

УДК 882.0

Л.Г.Кихней, Т.Л.Павлова

НОВЕЛЛИСТИЧНОСТЬ РАННЕЙ АХМАТОВОЙ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЛИРИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА

Вопрос о новеллистической природе и о жанрово-родовом статусе ранних стихотворений ранней Анны Ахматовой, вошедших в сборники «Вечера» (1912), «Четок» (1914) и «Белой стаи» (1917), до сих пор остается дискуссионным.

Напомним, что понятие «лирическая новелла» применительно к ранним стихотворениям Ахматовой впервые ввел Борис Эйхенбаум. Причем сначала «новеллистичность» рассматривалась мэтром формалистической школы как стилистическая категория. В частности, он писал: «Явилась особая свобода речи, стих стал выглядеть как непосредственный, естественный результат взволнованности. Чувство нашло себе новое выражение, вступило в связь с вещами, событиями» [12, с. 115].

Но впоследствии, Эйхенбаум, с опорой на суждение В. Брюсова (который писал в статье «Сегодняшний день русской поэзии», о том, что в стихах Ахматовой разворачивается «целый роман, героиня которого характерно современная женщина» (Русская мысль. 1912. № 7. С. 22)), выдвинул романную концепцию ранних ахматовских сборников [см.: 14, с. 232-234]. Таким образом, исследователь стал придавать термину «лирическая новелла» жанровый смысл. Он рассудил, что, по сравнению с «синкретической формой» романа, новелла представляет собой «форму основную, элементарную» [13, с. 171].

Той же - жанровой - точки зрения на раннюю лирику Ахматовой придерживался и В.М. Жирмунский: «...Обыкновенно каждое стихотворение это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, откуда открывается возможность обозреть все предшествовавшее течение фактов» [5, с. 120].

Но здесь возникает один существенный вопрос: обретает ли лирическая новелла Ахматовой родовые признаки своих эпических «двойников» - романа и прозаической новеллы? Иными словами, является ли феномен новеллистичности новым способом передачи сугубо *лирической* эмоции или он приводит к жанрово-родовым трансформациям, формируя *романно-повествовательную* доминанту в художественном пространстве ранних сборников поэтессы?

© Кихней Л. Г., Павлова Т. Л.

Современные исследователи дают разные ответы на этот, далеко не риторический, вопрос. Так, Б.О. Корман лирическую новеллу считает «двуродовым образованием». Именно так он идентифицировал лирические новеллы Некрасова и Блока, указав, что «лирическая поэзия во многом следует здесь за романной (повествовательно-драматической) литературой, создавая ее поэтический аналог» [8, с. 12]).

Отличительные признаки лирических новелл, синтезирующих родовые черты эпоса и лирики, литературоведы усматривают в: а) последовательном разворачивании сюжета, отражающего причинно-следственные и событийные закономерности реальной действительности (Б.О. Корман [8, с. 12-14]); б) персонажности, то есть в наличии помимо лирического героя (*alter ego* автора) еще по крайней мере одного героя - объекта авторской рефлексии или участника лирического события (А.А. Реформатский [10, с.560]); в) наличии центральной перипетии, сводящей «жизненный материал в фокус одного события» (В.А. Грехнев [3, с. 71]).

По Гегелю, содержание лирики «составляет субъективность, внутренний мир, созерцающая, чувствующая душа вместо того, чтобы обращаться к действиям, она скорее останавливается на себе, как внутренней стихии; поэтому-то как субъект высказывается, является единственной формой и последней целью лирики» [2, с. 225].

Но понятие «субъективности» на практике «размывается», поскольку авторская субъективность всегда феноменологически направлена на внешний предмет, другое сознание и т.п. Так, В. Кайзер справедливо отмечает: «В лирическом нет недостатка в предметности уже потому, что поэзия создает ситуацию, из которой возникает весть. Но предметность в лирике это не только основа для субъективной вести. Она не остается неподвижной: в *лирическом* мир и «я сливаются, взаимопроникают, и все это в ходе возбуждения настроения, которое есть, собственно, самораскрытие. Духовное пропитывает предметность, и она одухотворяется. Одухотворение всего предметного в этом сиюминутном волнении есть сущность *лирического*» <курсив мой - Т.П.> [15, с. 362].

Франциска Тун, анализируя лирическую субъективность А. Ахматовой, в структуру лирического субъекта вводит понятие «семиотической границы», которая каждый раз генерируется на стыке внешнего и внутреннего модуса, авторского сознания и эпохи. В представлении исследовательницы лирическая субъективность не есть

«некая устойчивая внутренняя субстанция, требующая лишь простого словесного или несловесного выражения. Наоборот, исходным является положение, что субъективность устанавливается в каждом дискурсивном и недискурсивном акте заново. Именно эта неустойчивость субъективности позволяет обозначить ее как своеобразную границу, <...> как рубеж определенного исторического и биографического опыта» [см.: 11].

Помимо *лироэпической* трактовки ранних ахматовских стихотворений существует еще и их *драматургическая* интерпретация. Так, В.В. Мусатов считает, что лирика Ахматовой по своей жанрово-родовой природе «...тяготела не к роману, а к драме» [9, с. 107]. Целостность ахматовской лирики, согласно его исследовательской концепции, обусловлена «единством драматической коллизии» [9, с. 107]. Последнее справедливо, но сама по себе «драматическая коллизия» не есть неперемный формант драмы как *жанра*: ее присутствие в лирике столь же правомерно, что и в драме и никоим образом не деформирует ее родовую принадлежность.

Нам кажется, некие точки над «i» в этой дискуссии можно расставить, если рассмотреть феномен ахматовской новеллистичности сквозь призму художественного конфликта.

Категорию конфликта у Ахматовой постигла участь так называемых *базовых* категорий, которые вроде бы не требуют точных определений. Между тем, конфликт в поэтической системе ранней Ахматовой является, на наш взгляд, ключевым понятием, моделирующим сферу сознания автора/лирической героини, и определяющим векторы семантического развертывания поэтического текста (образно-стилевой, сюжетный, жанровый и хронотопический).

А.Г. Коваленко в одной из лучших книг о теории художественного конфликта [7, с. 8-10] справедливо связывает конфликт в лирике с антиномиями, имеющими место в авторском мироощущении. Если исходить из этой идеи, то конфликт в раннем творчестве Ахматовой предстает как динамическое выражение неких антиномий сознания лирической героини. Прежде всего, это центральная антиномия между *свободой личности* и *диктатом любви*, которая формирует едва ли не все драматические коллизии ахматовского раннего творчества.

Однако, специфика художественного воплощения бинарного архетипа сознания в случае заключается в том, что Ахматова «прячет», уводит в

подтекст его антиномии, оставляя на смысловой «поверхности» вещные, портретные или пространственные детали, которые становятся семантическим шифром разыгрываемого в подтексте конфликта. Покажем, как Ахматова это делает, на примере 1-го стихотворения из цикла «Смятение»:

Было душно от жгучего света,
А взгляды его - как лучи.
Я только вздрогнула: этот
Может меня приручить.
Наклонился - он что-то скажет...
От лица отхлынула кровь.
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

[1, т. 1, с. 45]

В первых двух стихах мы можем наблюдать, как Ахматова выстраивает пространственную антиномию, контрастно разводя с помощью грамматических средств (а именно, противительного союза «а») семантические родственные образы «свет» и «лучи». Однако, если «свет» относится к характеристике пространства, то «лучи» являются метафорой взглядов второго героя стихотворения, на ком, собственно и сосредоточено все внимание героини. Вместе с тем, автор вплетает в описание внешней реальности образные элементы, характеризующие чувственное восприятие лирической героини, но не ментальное или духовное, а скорее, телесное: «было душно».

И далее в смысловом пространстве стихотворения (а также во всех последующих стихотворениях, входящих в этот цикл) мы видим синтагматическое выстраивание семантических оппозиций *Его* микропоступков (внешних, портретных деталей) и *Ее* чувственной реакции на них (чувственно-телесных деталей: «Я только вздрогнула...», «От лица отхлынула кровь»).

И точкой бифуркации этих противоречий - *внешнего* (независящего от *Ее* воли) и *внутреннего* планов изображения оказывается осознание героиней острого конфликта «жизни» и «любви», свободы воли и испытываемой ею страсти (ср., появление во втором стихотворении антиномии между утраченным ощущением «крылатости» и нынешней неспособностью «взлететь»). Вещная метафора любви - «надгробного камня» в модальности должествования («Пусть... ляжет») подчеркивает абсолютную на данный момент времени *неразрешимость* этого конфликта.

Наш анализ образной структуры этого стихотворения наглядно показывает, что наличие острейшего конфликта никоим образом не выводит его, равно как и весь цикл «Смятение» за рамки лирики. Мы не находим в этом ахматовском тексте ни повествовательных элементов, ни драматического, ни тем более, эпического сюжета. Откуда же тогда берутся новеллистические принципы построения?

Мы полагаем, что в сборниках «Вечер» (1912), «Четки» (1914) и «Белая стая» (1917) имеет место новый, по своей сути, феноменологический, способ воплощения моделирования процессов, протекающих в сознании. Феноменологическая подоплека творчества ранней Ахматовой становится особенно заметной при сравнении ее способа воплощения эмоции с открытиями философов-феноменологов, прежде всего Э. Гуссерля [см.: 4]. Ахматова творчески освоила принципы построения смысла посредством вещных ассоциаций, феноменологически смоделировав процессы, протекающие в психике. Читатель ахматовских стихов тоже не в готовом виде воспринимает эмоцию, а следует за смещением фокуса авторского сознания: останавливаясь на тех же вещных вехах, что и субъект переживания, он воспринимает их в той же последовательности и в том же оценочном ключе. В итоге, «повторяя» работу авторского сознания, читатель сам реконструирует переживание в соответствии со своим душевным опытом и системой ценностей [см. подробнее: 6, с. 8-39].

Феноменологическое, изначально присущее человеческому сознанию восприятие бытия и сознания в их неразрывной слитности обретает в творчестве Ахматовой новые грани словесного воплощения, благодаря трем авторским открытиям:

а) пониманию, что переживание в сфере психологии это не конечный результат, а процесс непрерывного становления и перехода, возникновения / затухания противоречий;

б) осознанию, что в лирической передаче это непрерывное становление возможно только через образную инсталляцию противостоящих элементов, образующих непрерывные бинарные оппозиции тех или иных семантических тождеств);

в) мифопоэтическому отождествлению части и целого, игре внутренним и внешним планами бытия, вербальным уровнем текста и подтекстовыми значениями;

Мы полагаем, что эти психолого-поэтологические находки привели к качественно новому уровню лирической передачи жизни души. Автор не просто констатирует то или иное эмоциональное

состояние, но с помощью метонимических деталей развертывает сложнейшие и тончайшие процессы, происходящие одновременно и в сознании героини, и в объективной реальности в модальности как настоящего, так и будущего времени.

Причем архетипическим качеством лирического сознания героини/автора оказывается наличие внутреннего конфликта, который становится «сокрытым двигателем» лирической коллизии, в которую оказываются втянутыми Она и Он, пространство и время... При этом строительным материалом, создающим коллизии душевного, чувственного, временного и пространственного несовпадения чаще всего оказываются художественные детали.

Пожалуй, до сих пор никто не обратил внимание на то, что ахматовская деталь не только воссоздает явление в его целостности (школа А.П. Чехова) и не только опосредованно отражает психологическое переживание героини (школа Иннокентия Анненского), но *внутренне антитетична*, то есть содержит в себе зародыш конфликта. Приведем некоторые примеры:

– «Последний луч и желтый и тяжелый / Застыл в букете ярких георгин»;

– «Смотрю, блестящих севрских статуэток / Померкли глянцевиные плащи»;

– «Взлетевших рук излом больной»;

– «Безветрен вечер и грустью скован / Под сводом облачных небес»;

– «...насторожившийся покой»;

– «На стенах цветы и птицы / Томятся по облакам».

Подводя итоги, отметим, что родовая основа ранних ахматовских новелл все-таки *лирическая*, поскольку предмет художественной рефлексии автора не внешний мир, а «внутренний человек», и нарративно-сюжетные элементы играют феноменологическую роль проводника *лирической вести*.

Архетипическим содержанием этой *вести* является увиденный в подтекст конфликт: героини и мира (героини и *Другого*), сознания и подсознания, страсти и воли, любви и нелюбви и т.д. И если в эпической новелле или в драме конфликт разрешается на сюжетно-событийном уровне, то в лирической новелле Ахматовой он развертывается в системе портретных, вещных, пейзажных, речевых деталей, символически отображающих его зарождение, кульминацию и разрешение / затухание.

Литература

1. *Ахматова А.* Сочинения: В 2 т. / Сост. и примеч. М. М. Кралина. М., 1990.
2. *Гегель.* Сочинения. Т. XIV. Лекции по эстетике. Кн. 3. М.: Соцэкгиз; Полиграфкнига, 1958. С. 225.
3. *Грехнев В. А.* Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1985. С. 71
4. *Гуссерль Э.* Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1 (пер. с нем. А. В. Михайлова). М.: ДИК, 1999.
5. *Жирмунский В. М.* Преодолевшие символизм // *Он же.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977.
6. *Кихней Л. Г.* Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. М.: Диалог МГУ, 1997.
7. *Коваленко А. Г.* Очерки художественной конфликтологии: Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века. М.: РУДН, 2010.
8. *Корман Б. О.* Проблемы личности в реалистической лирике / Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1983. № 1. С. 3-15.
9. *Мусатов В. В.* К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой // Царственное слово: Ахматовские чтения. Вып. 1. М.: Наследие, 1992. С. 103-110.
10. *Реформатский А. А.* Опыт анализа новеллистической композиции (1922). // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 560
11. *Тун Ф.* Субъективность как граница: Цветаева, Ахматова, Пастернак // Электронный ресурс [Режим доступа]: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/06_3_2001.htm
12. *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова: Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: Сб. статей. Л., 1986. С. 374-440.
13. *Эйхенбаум Б.* О'Генри и теория новеллы // *Он же.* Литература: Теория. Критика. Полемика. Л.: Прибой, 1927. Цит. по: Электронный ресурс [Режим доступа]: http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry_intro.html.
14. *Эйхенбаум Б. М.* Роман-лирика // Анна Ахматова : Pro et Contra : Антология. СПб.: РХГИ, 2001. С. 232-234.
15. *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk (пер. Н. Лейтес). Цит. по: Теоретическая поэтика: Понятия и определения. / Авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. М.: Алгоритм, 2001.

УДК 141.201

А. П. Люсый

ХЕРСОНИСИДКА УТОЧНЯЕТ: ТЕКСТУАЛИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ «ТЕКСТУАЛЬНОЙ РЕВОЛЮЦИИ»

С. Н. Чупринин в одном из «установочных» словарей «Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям» ошибочно отождествляет нынешнюю «текстуализацию» гуманитарного знания в ее локальном аспекте и «провинциализацию», в одном ряду приводя «инициативы энтузиастов», такие как проект «Культурная столица Поволжья» под патронажем Сергея Кириенко, Форумы молодых писателей России Сергея Филатова, попытки воссоздать и исследовать, по аналогии с «московским» и «Петербургским», «Пермский» и «Крымский» тексты русской литературы [10, с. 456]. Однако текст культуры и региональная литература отнюдь не совпадающие сферы [3, с. 169].

Понятие локальный текст охватывает два явления. «Во-первых, так может быть назван текст о некоторой определенной местности, имеющий общее, не местное значение, как, например, крымский текст. Во-вторых, так может быть назван текст, обслуживающий только определенную местность и практически не актуальный за ее пределами; таков, например, любой текст о каком-нибудь районном городе, пускай даже имевшем славное и общезначимое прошлое, новоторжский текст. «Современная практика изучения локального текста даёт достаточно чёткое ощущение того, что при его исследовании на первый план выходит не только «значимость» культурного пространства (предполагающая определённым образом совершенно естественное обозначение оппозиции «столица провинция»), а «техника» его описания (интерпретации/ толкования), то есть, по сути, мастерство его «толкователя» (и создателя, если он этого хочет, - одновременно). И это достаточно серьёзный стимулирующий фактор» [12, с. 310].

Механизм становления локального текста подчинен схеме «вызов - ответ». В каждом из этих текстов возникает внутреннее напряжение между внешним (классическим, «столичным») взглядом и внутренним, «местным» ответом. Эта дихотомия была проблематизирована Н. П. Анциферовым в ходе совместной с А. А. Золотаревым работы над

книгой о Ярославле, во время которой он собственный «книжный» подход к материалу «ценил неизмеримо ниже «локального чутья» местного соавтора [4 с. 54]. В самой организационной структуре, идеологии, в научно-теоретических трудах и практической деятельности инициированного работами Н. Андиферова краеведческого движения как последнего отблеска «серебряного» века воскресли «историко-топографические чувства», среди которых «отказ от “умышленного” знания ради документальной записи жизни родного края; локальное чутье, способное в родном ландшафте распознать исторический документ; братское служение не только землякам, но всем народам и странам» [4, с. 39].

Пространственная контекстуальность Петербурга стала выражением исторического предопределения. Город возник как «ось времени», относительно которой формируется в качестве «композиционного целого» полутысячелетний период отечественной истории с его проекцией в будущее. Закладка Новой столицы происходила «перед лицом всей Европы» и имела форму «исторического ответа». Петербург – артикуляция симметрично-неравноправного «имперского диалога». В «симметрии» Невского проспекта оказались расставлены неслучайные смысловые акценты, при том что приоритеты политического и экономического партнерства не могли распространяться на равенство позиций в сфере духовной (кумира на бронзовом коне и местного маргинала Евгения).

Ответом на имперский романтический («туристический», по определению М. А. Волошина) миф Тавриды стал «внутренний» миф Киммерии, который, впрочем, А. А. Ахматовой тоже казался неуместным «вызовом», почему она полемически идентифицировала себя в своем крымском измерении как «последняя херсонидка» [5, с. 240]. Ответом на поверхностно-идеологическое рассмотрение Сибири представителями русской классической литературы, позволявшей, в частности, Л. Н. Толстому стать «толстовцем», было литературное и общественное движение «областничества». Урал тоже место поиска общей, но «геологически обоснованной истины» [7, с. 78-79]. В конечном счете, самой концепцией Петербургского текста В.Н. Топоров бросил методологический вызов России и та ответила ему текстуальной революцией гуманитарного знания.

Вызов В. Топорова заключался в заявленной эксклюзивности данной концепции, постулирующей ее «непереносимость» на другие пространства. Ответ в повсеместном учреждении разнообразных локальных «текстов культуры» разного уровня и масштаба.

Внимательное изучение данных наработок позволяет сделать вывод, что, как правило, весь уже накопленный здесь материал является не поверхностным подражанием, как это может показаться на первый взгляд, а ответом самого российского пространства, со всеми его особенностями, и всего ранее сформировавшегося комплекса гуманитарного знания на глубинные потребности национального семиозиса. В то же время учреждение локальных текстов культуры нередко обнаруживает, пользуясь выражением Э. Гуссерля, принципиальную методологическую наивность, которая отличается от обыденной наивности лишь тем, что является «наивностью более высокого ранга» [13, с. 2] (что, в частности, проявляется в смешении тематических и текстуальных аспектов в процессе проблематизации предмета исследования). Возникновение каждого нового типа семиозиса и семиосферы представляет собой не что иное как *семиотическую мутацию*. Сама по себе семиотическая мутация возникает в ситуации, описанной А. Тойнби как механизм «Вызова-и-Ответа». В общем же механизме поиска, отбора и внедрения семиотической мутации видится аналогия с синергетическим механизмом самоструктурирования социума.

Некоторые филологи держат текстологическую оборону, пытаются построить разделительную филологическую «решетку», охраняющую наследие ученого («строгую» филологию) от вольной интерпретации («популярной культурологии») и использования применительно к иным пространствам. Между тем, сам Топоров не только отстаивал уникальность Петербургского текста, но и обучал желающих правилам выхода за его пределы, не боясь «сорваться с проспекта прямо в метафизику». Эта «метафизика» выхода на оперативные просторы новой «русской теории», как можно закрепить данное, по разному используемое ранее понятие именно за текстологической концепцией русской культуры в ее локальном измерении, получает мощную концептуальную поддержку в других работах В.Н. Топорова, в которых он вольно или невольно возвращается к андиферовским принципам.

«Даже в этом неполном виде (т.е., еще не столь семантически насыщенном, как пространство Петербургского текста.- А.Л.) портрет Земли весьма информативен, - пишет он в статье “К реконструкции балто-славянского образа земли-матери”, . он характеризуется двумя согнями ключевых слов, которые в сочетании с словом Земля и некоторыми другими словами как полнозначными, так и служебными образуют большое количество контекстов... Из этих контекстов легко

составляются тексты, чаще всего вполне самостоятельные. Одни из этих текстов довольно близки (или даже просто тождественны) известным и реально засвидетельствованным текстам, другие дают возможность реконструировать “потенциальные” тексты, которые некогда могли существовать, но в русской или славянской традиции не сохранились. Тем более важны такие потенциальные “микротексты”, если они находят подтверждение в родственных культурно-языковых традициях балтийской, древнеиндийской, древнеиранской, древнегреческой, древнегерманской и других, и в таком случае позволяют приблизить потенциальную реконструкцию неизвестного славянского фрагмента к реальной... Учитывая множество подобных “микротекстов” и целый ряд некоторых более пространственных текстов, можно утверждать, что в распоряжении исследователя оказывается и значительная часть морфологического инвентаря и даже ряд синтаксических схем, а иногда и некоторые элементы поэтики соответствующих текстов, что также повышает надежность реконструкции» [8, с. 272-273]. Реконструкция места В. Топорова типологический ответ на вызов М. Хайдеггера, настаивавшего на том, что наш язык и наши земные пределы это та открытость, в которую мы выходим по ту сторону нашего собственного «я», наших привычек, истории и мира как такового. «Наше место в той темной и расплывчатой экстратерриториальности, которая и есть теперь фундамент нашего дома. Таковы исторические координаты земного существования, которое настойчиво вопрошает нас, не предлагая комфорта воспроизводства тех готовых локальных истин, которых мы жаждем, тех «истин», которые только укрепляют нас в нашем эгоизме и ставят нас в центр мира. Именно эту экстратерриториальность, открытость Хайдеггер называет местом нашего бытия» [9, с. 41].

Касаясь отражения процессов текстуализации гуманитарного знания в современной литературе, отметим, что писатель сейчас не столько пишет произведение, сколько учреждает текст в освещенном выше аспекте, или подключается к его функционированию. «Итак, город звался Глинск...», - начинает О. Н. Ермаков роман «Холст», в котором пытается замкнуть историко-мифологическую образную цепь Смоленска [2, с. 6]. Роман С. П. Шенбрунн «Пилюли счастья» интересен с точки зрения иллюстрации текстуального характера современной культуры как таковой. В первом же абзаце изложено нечто вроде художественного кредо автора: «... ты еще и глаз не продрал, а все уже описано. Не успел родиться, а уже наперед все предсказано

и рассказано. Полагаешь наивно, что живешь по воле своей, а на самом деле катишься по выбитой колее издавна составленного текста. Воспроизводишь своим присутствием текущую строку» [11, с. 5].

То есть, авторский герой (героиня!) представляет себя в качестве объекта некоего текста. «Всунулся в койку, как карандаш в пенал, и дрыхни». Карандаш потенциальный субъект текста, эмигрантского текста русской литературы. Той его хитроумной двухступенчатой схемы попадания под одеяло эмигрантского рая, которое, кажется, впервые художественно обнародовал Л. И. Гиршович в романе «Обменные головы»: сначала в Израиль, а потом в «нормальную» европейскую страну. Впрочем, если бы не перипетии личной жизни, героиня романа успокоилась бы и на первой ступени. «Новый день... Рассвет. Слабенький пока, еле уловимый. Не потому, что рано, а потому, что северно. Что делать за белые ночи приходится расплачиваться тусклыми днями.

Зато одеяло что за прелесть у меня одеяло облачно невесомое. Букет ландышей и незабудок. Майский сад!.. подумать только середина февраля, и уже жара. Солнечная сказка... В Израиле Негев пустыня. В России в лучшем случае потянул бы на засушливую степь. Страсть к преувеличениям» [11, с. 6]. «Карандаш» глубже прорабатывает сдержанные ленинградские, чем преувеличенные эмигрантские реалии. Отчасти с помощью блокадного дневника матери, считавшей: «Но я обязана рассказать...». Комментарий дочернего карандаша: «Никому ты, мама, ничего не обязана...».

Роман (или, как определил жанр сам автор, «Портреты для романа») А. Н. Бузулукского «Исчезновение» воссоздает на современном уровне художественного осмысления нашего бытия преемственную связь с традициями русской классической литературы в ее петербургском измерении. Здесь описывается исчезновение сменяющего идентичность петербургского бандитско-предпринимательского пейзажа трех внешне похожих двоюродных братьев. Один, крупный чиновник, Куракин, переходит на работу в Москву («Это случилось в тот момент, когда власть в городе делала себе операцию по перемене пола. Преображенной власти мужланистый ерник Куракин был не к лицу»). Другой, простой водитель Колька, пройдя через раскольниковские искушения убийства своих обидчиков, заставляет собутыльников выбросить себя с балкона 12-го этажа. Третий, Гайдебуров, полумистически-полусамобийственно растворяется в темноте. Он самый сложный

персонаж романа. «Упадок Петербурга привел горожан к разжиженному состоянию. Питерцы лишились альтруистского размаха он перешел к Москве. Питерцы вынуждены мельчить, ревновать и памятно тщеславиться. Даже самую кондовую провинцию отличает чистота материала. Питер (уже не столица и пока не периферия) все еще томится, как хитрое блюдо, на медленном огне» [1, с. 125]. Так и вся современная Россия, а за ней и все постсоветское пространство, томятся на «хитром блюде» текста.

Список использованных источников

1. Бузулукский А. Антипитерская проза. СПб., 2008.
2. Ермаков О. Холст // Новый мир. 2005. № 3.
3. Люсьи А.П. Поэтика предвосхищения: Россия сквозь призму литературы, литература сквозь призму культурологи. М., 2011.
4. Московская Д.С. Н.П. Анциферов и художественная местнография русской литературы 1920-1930-х гг. К истории взаимосвязей русской литературы и краеведения. М., 2010.
5. Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 2009.
6. Свясян К.А. Феноменологическое познание. Ереван, 1987.
7. Славникова О. А. 2017: Роман. М., 2006.
8. Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. 4. Кн. 1. М., 2010.
9. Чемберс Й. Рамки земли: Хайдеггер, гуманизм и «Дом» // НЛО. № 114 (2012. № 2).
10. Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. М.: Время, 2007.
11. Шенбрунн С. Пилули счастья. М., 2010.
12. Юхнович В.И. Еще немного о локальном тексте // Старорусские университетские чтения «Социально-экономические, исторические и культурные аспекты регионального развития». Сборник материалов II Межрегиональной научно-практической конференции преподавателей и аспирантов 18 мая 2011. Старая Руса, 2011.
13. Husserl E.. Formale und transcendente Logik. Halle, 1929.

УДК 801.73

Т. А. Пахарева

КИНОМЕЛОДРАМА 1910-Х ГГ. И РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО АННЫ АХМАТОВОЙ

Продолжая начатые ранее наблюдения над взаимодействием художественной системы акмеизма и поэзии Анны Ахматовой с кинематографом (см.: [8, с. 53–64], [9, с. 214–223.]), хочется обратиться к исходной точке этого процесса – к 1910-м годам как, с одной стороны, времени расцвета ранней поэзии Ахматовой и мифологизации ее образа в сознании современников и в жизнетворческих проявлениях, с другой же стороны – периоду становления кино как искусства, полноправно вписывающего себя в эстетическое пространство эпохи и начинающего активно взаимодействовать с другими видами искусств.

Наиболее очевидные пересечения раннего творчества Ахматовой с современным ей кинематографом обнаруживаются, как представляется, в жанровой сфере: любовная лирика, определяющая собой мир ранней ахматовской поэзии и мелодраматичная, если не по своей природе, то по многим структурным показателям, явно резонирует с киномелодрамой как ведущим жанром кино 1910-х гг. (как свидетельствуют А. Ковалова и Ю. Цивьян, «комический жанр, наиболее популярный в 1900-е годы, к середине 1910-х годов уступил первенство жанру мелодрамы – таковы данные социологического исследования, которое было проведено в России в 1913 году» [6, с. 225]). И первым уровнем корреляции ахматовской лирики и кинодрамы можно считать мотивный уровень. Здесь отметим, прежде всего, актуализацию романтических мотивов мертвой возлюбленной (невесты) и лунной героини как в ахматовской поэзии, так и в кинодраме 1910-х гг. Так, в фильме А. Алексеева 1911 г. «Под властью Луны» (не сохранился, аннотацию см. в: [5, с. 232]) героиня, страдающая лунатизмом, трагически погибает из-за происков ревнивца, поводом для которых становятся ее визиты в мастерскую к молодому художнику, совершаемые по карнизу в сомнамбулическом состоянии. Свой лунатизм в поэзии Ахматова мифологизирует уже в поздние годы, однако то обстоятельство, что «девой Луны» она выступает в поэзии Гумилева начала 1910-х гг., как и то, что прогулки с молодым художником по карнизу становятся одним из ключевых эпизодов

стихотворения «Покинув рощи родины священной...» (1914), создает едва намеченное общее смысло-образное поле фильма и «ахматовского текста» 1910-х гг. Гораздо же более ощутимые и многочисленные переключки между киномелодрамой и ранними стихами Ахматовой находим в пространстве реализаций мотива мертвой возлюбленной. Так, в фильме 1911 г. «Суженый» (не сохранился, аннотацию см.: [5, с. 232]) встречаются и мотивы обручения с дьяволом, и святочное гадание, и роковое кольцо, надетое «Суженым» на руку героине, и ее смерть. Ахматовская поэзия («Сказка о черном кольце», «Голубя ко мне не присылай...», «Как невеста, получаю...», «Новогодняя баллада») вступает в определенный резонанс с этим и подобными ему кинотекстами не только через общий претекст романтической баллады начала XIX в., но и через посвященную Ахматовой «Балладу» Гумилева, в которой подаренное «другом Люцифером» кольцо герой отдает «деве луны», так что можно предположить, что ахматовско-гумилевские опыты неоромантических баллад в сознании читателя (и зрителя) 1910-х и даже начала 1920-х гг. естественным образом визуализировались с помощью соответствующих кинотекстов. К этому же ряду относится и известный фильм Е. Бауэра «Грезы», в котором не только воспроизводится мотив мертвой возлюбленной, но и детали, с помощью которых формируется ее образ, примыкают к частотным или заметно проакцентированным в ахматовской поэзии деталям (портрет, зеркало, черная коса героини). Совпадения с кинодрамой Серебряного века находим в сюжетно-мотивном ряду ахматовской ранней лирики и вне мотива мертвой возлюбленной – например, сюжет стихотворения «Меня покинул в новолунье...» коррелирует с многочисленными «цирковыми» драмами («Золото, слезы и смерть» (1914), «Петля смерти» (1914), «Черный сон» с Астой Нильсен в роли цирковой наездницы (1911)), а его героиня, «канатная плясунья», полностью соответствует сразу двум распространенным типажам героинь раннего кино – цирковой актрисы и танцовщицы (что естественно для кино, поскольку оно сосредоточивается на возможностях пластической выразительности, и достаточно неожиданно для лирики).

И более всего переключек и ассоциаций с кинодрамой ранняя поэзия Ахматовой дает именно на уровне поэтики женского образа. Героини кинодрамы начала века и ахматовской лирики нередко образуют единые типологические ряды: «простая девушка», страдающая от самоотверженной любви («Ты письмо мое, милый, не комкай...»);

деревенская «молодка» («Я окошка не завесила...»), женщина-«вамп» («Подошла. Я волненья не выдал...»), молодая горожанка (цикл «Смятение», «Песня последней встречи» и подавляющее большинство других ахматовских стихов на тему несчастливой любви) и даже русалка («Мне больше ног моих не надо...»).

Таким образом, пресловутые «масочность» и «ролевой» характер ранней ахматовской героини во многом оказываются соположены с женскими образами кино 1910-х гг., что способствует их «визуализации» в читательском восприятии и органично включает в новейшее эстетическое пространство «настоящего XX века», с его визуальной доминантой, ведь пройдет совсем немного времени, и в 1927-м г. Б. Эйхенбаум уже уверенно констатирует: «Можно сказать, что наша эпоха – менее всего эпоха словесная, поскольку речь идет об искусстве. Кинокультура противостоит как знак эпохи культуре слова, книжной и театральной, которая господствовала в прошлом веке» [11, с. 19]. Если помнить об ахматовской постоянной внутренней нацеленности на то, чтобы быть современным поэтом (и даже акмеизм выводить из ощущения поэтами-акмеистами себя «людьми XX века», не желающими «оставаться в предыдущем»), то многочисленные переключки с кино в мотивно-образной сфере и использование общих с киноэстетикой приемов в лирике можно считать глубоко органичным для ее творчества явлением.

Ассоциацию с кинодрамой поддерживает и поэтика портрета и жеста в стихах Ахматовой. Лицо и тело героев ахматовской лирики становятся средствами выражения той «струнной напряженности переживания» (Н. Недоброво), которая так потрясла первых читателей и ценителей ахматовской поэзии, и при этом акцентированность на пластических способах выражения психологических состояний в стихах Ахматовой вполне соотносится с той новой ролью, которую обрел язык тела в кинематографе. Так, уже Б. Балаш указывал на то, что мимика и жест в кино не дублируют слово; то, что они выражают, «не является логически формулируемым, ясным и однозначным человеческим переживанием» [2, с. 56–57]. Именно такого рода сложные, не определяемые однозначно состояния и переживания чаще всего выражаются в стихах Ахматовой с помощью пластических деталей. Так, «движенье чуть видное губ» в особенной улыбке, предназначенной только для любимого, становится одновременно и знаком тайны, объединяющей героиню стихотворения «У меня есть улыбка одна...» с героем, даже не отвечающим на ее чувство, и

мимическим выражением любви как благословения и дара, и импрессионистичной по сути деталью, создающей атмосферу нежной меланхолии в начале стихотворения. Эта меланхолия во второй строфе сменится тоном уверенной правоты любящего перед нелюбящим, так что «чуть видное» движение любви перерастет в ее торжествующий апофеоз – и все это на пространстве двух строф, которое не было бы столь плотно психологически и эмоционально наполнено, если бы не эта ключевая мимическая деталь. И еще добавим: кажущаяся в начале едва ли не беспомощной улыбка ретроспективно выглядит уже всезнающе-победоносной, благодаря изменившемуся контексту («все равно... предо мной золотой аналой, // И со мной сероглазый жених» [1, т. 1, с. 137]). Изменение впечатления, производимого выражением лица (здесь – улыбкой), в зависимости от смены фона в кадре, – это, как известно, один из распространеннейших и сильнодействующих эффектов кинопоэтики, «эффект Кулешова», и представляется, что в рассмотренном примере из ахматовской лирики можно усмотреть нечто аналогичное.

Рассмотрим еще примеры мимических деталей, несущих ключевую психологическую нагрузку в стихах Ахматовой и соотносимых с кинопоэтикой. Здесь, прежде всего, бросается в глаза обилие «крупных планов» лиц героев, в выражении глаз и мимике которых прочитываются их драмы, причем именно в динамике развертывания переживания, в «немом монологе», о котором как одним из открытий кино пишет Б. Балаш: «Кинематограф сделал возможным немой монолог, когда лицо говорит тончайшими мимическими нюансами, оттенками...» [2, с. 79]. Так, только через мимические нюансы передано психологическое движение героя стихотворения «Сжала руки под темной вуалью...». Его лицо на протяжении нескольких секунд меняется от прямого выражения страдания в начале («искривился мучительно рот») к «спокойной и жуткой» улыбке в конце, и эти метаморфозы сигнализируют о непоправимости внутренней катастрофы, которая тем необратимее, чем быстрее внешне герой овладевает собой: непосредственная реакция боли в начале еще демонстрирует открытость героя перед героиней, а значит, в эту секунду интимно-доверительное пространство между ними еще не уничтожено; в финале же овладевший собой, закованный в броню внешней корректности и сдержанности герой уже внутренне полностью отъединен от героини, его мысли и намерения уже наглухо скрыты от нее, так что можно сказать, что в

мимике героя полностью оказывается разыгран сюжет разрыва, мгновенного преодоления людьми пути от предельной близости к столь же предельному отчуждению. Выражение глаз и лица также часто в стихах Ахматовой становятся неким эталонным, исчерпывающим воплощением того или иного состояния, которое до введения в текст портретной детали представляло не до конца оформленным, смутным. Так, знаковым выражением любви-ненависти становится неподвижность «просветленно-злого лица» героя в стихотворении «Гость»; угасание воли к жизни влюбленного мальчика в стихотворении «Мальчик сказал мне: «Как это больно!»...» исчерпывающе передано деталью: «Потускнели и, кажется, стали уже // Зрачки ослепительных глаз» (т. 1, с. 130); окончательность одиночества брошенной женщины в стихотворении «Проводила друга до передней...» зафиксирована в «уже суровом» выражении глаз в зеркале и т.д.

Но наиболее кинематографично воспринимается поэзия Ахматовой, когда «киногеничными» предстают не только герои, но и весь мир стихотворения. Как известно, мир кинотекста изначально определяется, прежде всего, точкой зрения (план, ракурс изображения), последовательностью соединения отдельных кадров (монтаж), а также акцентированностью предметно-вещественного ряда (ср.: «новым миром, открытым кинокамерой во времена немого кино, был мир малых вещей, увиденных с близкого расстояния» [2, с. 73]; «фотогения ставит «человека» в одинаковый ряд восприятия с «вещью» или «натурой»» [10, с. 96]). На последнем критерии немного задержимся. О корреляции акмеистической «вещности» с поэтикой вещи в кинематографе нет нужды говорить пространно, поскольку она лежит на поверхности и представляется аксиоматичной, но в индивидуальной поэтике вещи у Ахматовой обнаруживается достаточно специфичная параллель с кино, о которой упомянем, прежде чем переходить к разбору целостно «киногеничных» стихотворений. Еще классиками кинотеории констатировано, что стремление кинематографа передать «иллюзию жизни» в ее неинсценированности обуславливает особую эстетическую значимость как случайности в сюжетике, так и случайных деталей в визуальном ряде кино (неоднократно с разных сторон к этой мысли обращается, например, З. Кракауэр [7]). Поэзия Ахматовой, генетическую связь которой с «сором» жизни, как известно, подчеркивала сама поэтесса, включает и такие «киногеничные» детали, передающие ощущение случайности попадания в «кадр» (в пространство изображения в стихотворении) и тем самым – ощущение

ненарочитости, спонтанности и беспредельности «потока жизни», из которого в наше поле зрения попадают лишь случайно выхваченные фрагменты. Именно так – немотивированно, «случайно» - в мире ахматовского стихотворения «Как соломинкой пьешь мою душу...» возникает деталь: «...И везут кирпичи за оградой» (т. 1, с. 50). Так же «спонтанно» появляется в стихотворении «Жарко веет ветер душный...» «на стволе корявой ели // Муравьиное шоссе» (т. 1, с. 29), а в стихотворении «Сколько раз я проклинала...» – совсем не обязательные в концептуально выстроенном общем предметном ряду «улитки и полынь» (т. 1, с. 242). На фоне виртуозно выбранных психологических деталей ахматовской лирики, с момента поэтического дебюта ставших ее «визитной карточкой», такие «необязательные», сюжетно и психологически не мотивированные детали особенно бросаются в глаза своей жизненной ненарочитостью и «достоверностью», сближающей их с киновещами.

Однако, как было сказано выше, в ранней лирике Ахматовой можно обнаружить полностью «киногеничные» стихотворения, дающие переключку, прежде всего, с кинодрамой Серебряного века на уровне художественного целого. Такой «кинодрамой» представляется не только анализированное нами ранее стихотворение «Сжала руки под темной вуалью...» [8], но и, например, «Ты письмо мое, милый, не комкай...». Экспозиция, заданная в первых стихах, предстает как кадр, в котором герой сперва порывается скомкать письмо, а затем начинает его читать. Разворачивающееся далее стихотворение представляет собой экспликацию содержания этого письма, причем не в виде эпистолярного текста, а в виде визуального ряда. Здесь представлено и то, о чем читает герой («Надоело мне быть незнакомкой, // Быть чужой на твоём пути»), и его реакция, данная как бы крупным планом лица («Не гляди так, не хмурься гневно»). Далее следуют те образы, с которыми отказывается отождествляться героиня (пастушка, королева, монашенка), – и это не только романтические типажи, эксплуатируемые неоромантизмом и символизмом, но и типажи примитивных первых «костюмных» кинодрам, по отношению к которым новый образ героини любовного сюжета («в сером будничном платье, // На стоптанных каблучках») выглядит не только прозаично, но и адекватно кинодраматургии более высокого качества. Скромная девушка, становящаяся «рабой любви» или претерпевающая разительные перемены при столкновении с циническими законами жизни – это расхожий мотив лент Е. Бауэра,



П. Чардынина и др. Поэтому героиню ахматовского стихотворения несложно ассоциировать с кинообразами В. Холодной, В. Каралли, О. Баклановой, В. Павловой, З. Баранцевич и других кинодив Серебряного века, тем более, что Ахматова, переходя к

портретированию героини, также создает образ, отличающийся кинематографической экспрессией: «Но, как прежде, жгуче объятье, / / Тот же страх в огромных глазах» (т. 1, с. 111). Слезы героя по прочтении этого признания и жест, означающий, что память о верной возлюбленной будет им сохранена, выводят финал стихотворения к кинематографически эффектной развязке: герой, который в начале чтения письма воспринимался как типичный внутренне холодный «кинолюбownik», не слишком стремящийся вспоминать забытую возлюбленную, в финале предстает чуть ли не нищим странником с «бедной котомкой», из всех богатств которого только только и уцелело это старое письмо. Таким образом, и сюжетные перипетии этой лирической новеллы, и монтажная композиция, и поэтика образов способствуют соотносению стихотворения Ахматовой с кинодрамой. Не менее киногенично и стихотворение-портрет «На шее мелких четок ряд...», где внутренняя драма героини передана через цепочку пластических деталей (жесты, взгляд, походка – это не статичные, а именно кинематографически динамичные черты внешнего облика, раскрывающие внутренний мир), а завершает этот ряд образ «дрожащих» на груди «цветов небывшего свиданья», словно наплывом перекрывающих поле зрения и превращающихся в подчеркнутую макроплановым изображением деталь-символ, которая подытоживает содержание всего предыдущего текста. Заметим, что здесь образ цветов у Ахматовой слегка коррелирует с кинообразами цветов, правда, не приколотых, но прижимаемых к груди в состоянии любовного отчаяния. Таковые, очевидно, являлись едва ли не штампом кинодрамы 1910-х гг., поскольку, при небольшой численности сохранившихся до наших дней фильмов, образ этот встречается не единожды. Два примера приведем: это прижимающая к груди лилии В. Янова в фильме «Венчал их сатана», а также В. Каралли с прижатыми к груди хризантемами в ленте «Хризантемы». Заметим, что оба фильма появились позже ахматовского стихотворения (соответственно, в 1917-м и 1914-м гг.), так что речь не может идти о влиянии кинотекстов на ахматовские стихи – скорее, наоборот, учитывая популярность ее поэзии. Но значимо, на наш взгляд, не установление влияний, а выявление глубинного соответствия образного языка ахматовской лирики языку кинодраматургии ее эпохи.

Если далее говорить о языках кинодрамы и ахматовской лирики, то главным элементом, сближающим оба эти языка, будет, конечно, жест. Канонизированные кинематографом начала века жесты отчаяния,

выраженного заламыванием рук («ломала иссохшие пальцы» (т. 1, с. 19), «сжала руки под темной вуалью» (т. 1, с. 44)) или сомнамбулической замедленностью походки («и неверно брела, как слепая» (т. 1, с. 103), «и не похожа на полет // Походка медленная эта, / / Как будто под ногами плот, // А не квадратики паркета» (т. 1, с. 165)); томно-небрежная пластика женщины-«квамп» («подобрала ноги, села удобнее, // Равнодушно спросила: «Уже?»» (т. 1, с. 37), «села, словно фарфоровый идол, // В позе, выбранной ею давно» (т. 1, с. 196)); мимические и жестовые знаки смятения («я на правую руку надела // Перчатку с левой руки» (т. 1, с. 78), «я только вздрогнула» (т. 1, с. 115), «безвольно пощады просят // Глаза» (т. 1, с. 191), «и сухими пальцами мяла // Пеструю скатерть стола» (т. 1, с. 253)) – все эти и многие другие жесты (молитвы, негодования и т.д.) сближают телесный код ахматовской поэзии с кодом мелодрамы, который закрепляется в раннем кинематографе, «возрождая стиль живых картин и «живописную» ... манеру игры, ориентирующуюся на позы статуй и иконографические жесты из живописи» [3, с. 21].

При этом, как отмечает О. Булгакова, мелодраматический код является в наибольшей мере общепонятным «и перенимается как «язык читаемый»», так что ахматовская лирика, используя этот телесный язык, также выходит на массовую аудиторию, формируя в стихах легко узнаваемую, уже канонизированную кинематографом картину телесных проявлений той или иной эмоции. Утонченная акмеистическая поэтика, таким образом, существенно демократизируется у Ахматовой, подобно тому, как поколением раньше в поэтической практике Блока изысканно-символистское начало с парадоксальной органичностью слилось с «цыганско-романсной», «аполлоно-григорьевской» линией, производя неотразимое воздействие на читателя. Возможно, именно эта готовность рискнуть погрешить против высокого вкуса, соединяя, казалось бы, стилистически несоединимое ради обретения по-новому подлинной поэтической интонации, особенно сближает поэзию Ахматовой и Блока. Но подобное же слияние высокого и низкого, аристократического и плебейского – это и примета мелодраматической кинопластики: «Несмотря на то, что кино создает четкую градацию между телесным языком низших и высших социальных слоев, оно не совсем следует этикетным правилам и «пролетаризирует» аристократов. Они могут, нарушая правила хорошего тона, трогать при разговоре своих партнеров за руки и плечи, грозить в гнев

кулаками и удерживать женщин обеими руками» [3, с. 64]. Именно так иногда проявляют свои эмоции и герои ахматовских любовных стихов: «Он мне сказал: «Я верный друг!» // И моего коснулся платья» (т. 1, с. 120), «он снова тронул мои колени // Почти не дрогнувшей рукой» (т. 1, с. 122); влюбленный мальчик «беспомощно, жадно и жарко гладит // Холодные руки» героини (т. 1, с. 130); в нетерпеливом ожидании свидания герой «шпорою короткой // Рвет коврик пополам» (т. 1, с. 278); в порыве раскаяния героиня «бежит до ворот» вслед за героем, или мечтает: «Я в ноги ему, как войдет, поклонюсь, // А прежде кивала едва» (т. 1, с. 382); герой в момент расставания «от счастья или горя» плачет, припав к ногам героини, и т.д. Сами по себе, вне контекста ахматовских стихов, эти жесты органично вписываются в визуальный ряд немых кино melodрам, так же как и «мизансцены» некоторых стихов – объяснение в любви или поцелуй на лестнице; бегство на корабле, куда герой вносит героиню на руках; наблюдение издали несчастливо влюбленного в «вампа» героя за героиней, окруженной поклонниками (киногеничность отдельных деталей последнего стихотворения – таких, как «мельканье искусный проборов // Над приподнятой легкой рукой» (т. 1, с. 196) – вызывает просто прямые ассоциации с фильмами вроде «Дитя большого города» Е. Бауэра, который, кстати, появился в один год (1914) с процитированным стихотворением «Подошла. Я волненья не выдал...»).

Сказанное позволяет предположить, что осязаемая близость ранней ахматовской лирики и кинодрамы Серебряного века, улавливаемая, прежде всего, на мотивно-образном и сюжетном уровнях, провоцирует к размышлениям не столько о неких прямых взаимных воздействиях кинематографа и ахматовской поэзии друг на друга (хотя и исключать их не следует), сколько о влиянии кинематографа на восприятие стихов Ахматовой ее первыми читателями (и, соответственно, первыми российскими кинозрителями, аудитория которых была широкой и весьма разнообразной в социальном отношении – от аристократов до кухарок (см. об этом: [3, с. 186–234])). Представляется, что массовая популярность ахматовской поэзии до некоторой степени была подкреплена тем, что в лице кинодрамы 1910-х гг. она получила своеобразную «иллюстрацию» и тем самым стала еще «зримее» и ближе, понятнее для «простого» читателя.

Но у темы «Ахматова и кинодрама» можно найти и еще один аспект, связанный уже не с текстами, а с ахматовской стратегией автомифологизации, существенной частью которой является мифологизация внешнего облика поэтессы, с ее специфической

пластикой, осанкой, жестикуляцией, многожды зафиксированными «в ста зеркалах» ее портретных изображений. И если лирическая героиня Ахматовой тяготеет больше к демократическому типажу обычной горожанки, искренней и непосредственной в любви молодой женщины «в сером будничном платье, на стоптанных каблуках», то свой биографический мифологизированный образ Ахматова выстраивает в 1910-х гг. по аристократически-«роковому» женскому типу, ярче всего разработанному в раннем кино Астой Нильсен (О. Булгакова, кстати, утверждает, что «культ датчанки Асты Нильсен, первой панъевропейской кинозвезды, в десятые годы... повлиял на телесный язык россиян» [3, с. 23]). Ахматовские изображения полулежа с закинутыми за голову руками или сидя нога на ногу с подчеркнутой линией бедра, напряженной спиной и выглядывающей из-под узкой юбки ножкой с «натянутым» подъемом (последняя деталь акцентирована и в альтмановском портрете Ахматовой), вполне могли бы заменить собою соответствующие кадры из фильмов У. Гада или Е. Бауэра, а величавая скульптурность воспетых Мандельштамом и Блоком ахматовских поз «вполоборота» в знаменитой шали вполне коррелирует с задрапированной в «ложноклассические» складки Астой Нильсен в «Женщине в огне».





Таким образом, можем предположить, что жизнетворческая стратегия Ахматовой, как известно, изначально и до конца ее жизни реализовывавшаяся в большой степени в пластически-образительных формах (внешний облик поэтессы, ее царственная осанка и величавость поз, разнообразие и поражающая тех, кто общался с ней, своей системностью палитра жестов (см.: [4, с. 69]) и, конечно,

многочисленные фотографии, графические и живописные портреты, запечатлевшие этот образ), строилась с учетом особенностей киноэстетики, создавшей наиболее актуальный для эпохи начала века телесный язык и пластический канон.

Литература:

1. Ахматова А. Собр. соч.: В 6-ти т. – М. : Эллис Лак, 1998–2002. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием в скобках тома и страницы.
2. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М. : Прогресс, 1968. – 328 с.
3. Булгакова О. Фабрика жестов. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 304 с
4. Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. – СПб. : Искусство – СПб, 2002. – 768 с.
5. Ковалова А. Кинематограф в Петербурге (1907–1917). Кинопроизводство и фильмография. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, Скрипториум, 2012. – 384 с.
6. Ковалова А., Цивьян Ю. Кинематограф в Петербурге 1896–1917. – СПб. : Мастерская СЕАНС, Скрипториум, 2011. – 240 с.
7. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М. : Искусство, 1974. – 424 с
8. Пахарева Т. Кинематографическая составляющая поэтики акмеизма // К «оправданию филологии», или Вариации на тему общего дела. – Донецк, 2011. – С. 214–223.
9. Пахарева Т. Прапамять в кадре (незавершенный киносценарий о летчиках в мифопоэтическом контексте позднего творчества А. Ахматовой) // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 5. – Симферополь : Крымский Архив, 2007. – С. 53–64.
10. Пиотровский А. К теории киножанров // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». – СПб.: Российский институт истории искусств, 2001. – С. 93–109.
11. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». – СПб. : Российский институт истории искусств, 2001. – С. 13–38.

УДК 811.161.1'38 + 821.161.1

Н. Г. Петрова
(Новосибирск)

**ТИПЫ РЕГУЛЯТИВНЫХ СТРУКТУР
В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ А. А. АХМАТОВОЙ
(НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА «ВЕЧЕР»)**

Проблема адекватного восприятия, понимания и интерпретации текста является ключевой для ряда дисциплин, и не только лингвистических. Связано это прежде всего с тем, что текст – необходимый элемент любого акта вербальной коммуникации.

И литературоведы, и лингвисты при изучении художественного текста в последние годы исходят из положения, что автор, создавая произведение, ориентируется на читателя (см., например: [3, с. 13], [8] и др.). При этом вопрос о средствах и способах, обеспечивающих понимание, остаётся до сих пор нерешённым. Ср., в частности, точку зрения В. В. Прокурова: «Независимо от субъективных признаний художника, вероятный читатель – объективно существующая, определяющая творчество сила, это читатель, живущий в авторе (от эпика, драматурга или публициста до сокровеннейшего из лириков). Формы проявления читателя-адресата, способы их обнаружения в самой идейно-художественной структуре – область почти неисследованная» [9, с. 108].

С позиций одного из интенсивно разрабатываемых направлений коммуникативной стилистики текста – теории регулятивности (см. о ней: [3], [4] и др.) ведущая роль в организации деятельности читателей, направленной на постижение коммуникативной и эстетической сущности художественного произведения, принадлежит лексическим регулятивам.

Лексический регулятив трактуется нами как *совокупность языковых средств лексического уровня (включая и сверхсловные образования) в их текстовом воплощении, сознательно структурированная автором для организации читательской деятельности*. Именно лексические регулятивы формируют в сознании читателя некоторую мыслительную структуру, соотносительную с определённым «микросмыслом» и прагматическим зарядом.

Согласно предложенной нами типологии лексических регулятивов, учитывающей текстовый уровень, на котором они реализуют свою

© Петрова Н. Г.

регулятивную функцию, выделяются: заглавие, организующее познавательную деятельность читателя на уровне целого текста; регулятивные цепочки, значимые для постижения смысла на уровне высказывания; лексические регулятивные структуры, основанные на стилистическом приёме синтаксического параллелизма как частном случае повтора, активизирующие деятельность читателя как на уровне блока высказываний, так и целого текста [6].

Цель данной статьи состоит в рассмотрении особенностей лексических регулятивных структур, основанных на синтаксическом параллелизме, в поэтических текстах А. А. Ахматовой.

Материалом для исследования послужил первый сборник стихов А. А. Ахматовой («Вечер»), вышедший в 1912 году [1].

Необходимо отметить, что лексические регулятивные структуры, основанные на стилистическом приёме синтаксического параллелизма как частном случае повтора, представляют собой неоднородное явление. Во-первых, это объясняется существованием двух типов параллелизма (полного и неполного). Заметим, что термин «полный параллелизм» условен, поскольку, как справедливо указывал М. М. Бахтин, «В пределах одного и того же высказывания предложение может повториться..., но каждый раз это новая часть высказывания, ибо изменилось его место и его функция в целом высказывании» [2, с. 287]. Среди регулятивных структур, основанных на неполном параллелизме, выделяются три вида: регулятивная структура, основанная на неполном параллелизме, заключающемся в замене одного из членов; регулятивная структура, организованная по типу неполного параллелизма с усечением, и регулятивная структура, основанная на неполном параллелизме с распространением. Во-вторых, члены параллели (повторяющиеся высказывания или их фрагменты), образующие лексическую регулятивную структуру, могут располагаться в тексте как контактно, так и дистантно. (Подробнее о типах и видах лексических регулятивных структур см., например: [7, с. 41–44].)

Наблюдения показали, что для поэтических текстов А. А. Ахматовой, вошедших в сборник «Вечер», характерны лексические регулятивные структуры с дистантным расположением членов параллелей; регулятивные же структуры, основанные на принципе параллелизма (как полного, так и неполного), с контактным расположением членов параллелей отсутствуют.

Расположенные дистантно, совпадающие (в различной степени) высказывания не только обеспечивают интеграцию текста за счёт создания внутритекстовых связей, но и служат средством «управления»

познавательной деятельностью читателя, так как удерживают его внимание на важных, с точки зрения автора, моментах.

Так, в стихотворении «Память о солнце в сердце слабеет...» формально имеет место лексическая регулятивная структура, основанная на полном параллелизме, с дистантным расположением членов параллели:

*Память о солнце в сердце слабеет,
Желтей трава,
Ветер снежинками ранними веет
Едва-едва.*

*В узких каналах уже не струится –
Стынет вода,
Здесь никогда ничего не случится, –
О, никогда!*

*Ива на небе кустом распластала
Веер сквозной.
Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой.*

*Память о солнце в сердце слабеет.
Что это? Тьма?
Может быть! За ночь прийти успеет
Зима.*

Как видно, «полный» параллелизм возникает благодаря анжамбману.

Если в первой реализации параллели фиксируется внимание на ощущениях, возникающих при наступлении поздней осени, то во второй – в большей мере на душевном состоянии лирической героини, пережившей разрыв с любимым или близким человеком. Таким образом, лексическая регулятивная структура, основанная на полном параллелизме, с дистантным расположением параллелей, кроме экспрессивной функции, выполняет ещё и сопоставительную: позволяет увидеть общность двух разных состояний не только в эмоциональном плане, но и физическом.

Следует отметить, что среди регулятивных структур с дистантным расположением параллелей в сборнике стихов А. А. Ахматовой «Вечер» чаще встречаются регулятивные структуры, основанные на неполном параллелизме.

Например, в стихотворении «Сад» в дистантно расположенных членах параллели лексической регулятивной структуры, основанной на неполном параллелизме, происходит замена лексической единицы «бледный» на «мёртвый», тем самым актуализируется не только сема «лишённый яркости», но и сема «безжизненный / лишённый признаков деятельности». Этому также способствует постпозиция лексической единицы «мёртвый» по отношению к слову «тусклый»:

*Он весь сверкает и хрустит,
Обледенелый сад.
Ушедший от меня грустит,
Но нет пути назад.*

*И солнца бледный тусклый лик –
Лишь круглое окно;
Я тайно знаю, чей двойник
Приник к нему давно.*

*Здесь мой покой навеки взят
Предчувствием беды,
Сквозь тонкий лёд ещё сквозят
Вчерашние следы.*

*Склонился тусклый мертвый лик
К немому сну полей,
И замирает острый крик
Отсталых журавлей.*

См. приведённое выше стихотворение А. А. Ахматовой «Память о солнце в сердце слабеет...», в котором также есть регулятивная структура, основанная на неполном параллелизме с усечением:

*Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой.*

*Память о солнце в сердце слабеет.
Что это? Тьма?*

*Может быть! За ночь прийти успеет
Зима.*

Поэтические тексты, в которых бы употреблялись лексические регулятивные структуры, основанные на неполном параллелизме с распространением, нам не встретились.

Нередко дистантно расположенные члены параллели образуют регулятивную структуру особого типа – *регулятивную рамку*, служащую для организации познавательной деятельности на уровне блока высказываний или на уровне целого текста.

Выделение названной регулятивной структуры основано на понятиях автосемантии и синсемантии предложений [5, с. 79–80] с учётом их тематической соотнесенности. Высказывания, образующие регулятивную рамку, являются автосемантическими. Часть текста, ограниченная регулятивной рамкой, представляет собой регулятивное единство, поскольку состоит из ряда синсемантических высказываний, содержащих формально выраженные связи и направленных для достижения определенной коммуникативной задачи в рамках общей коммуникативной программы текста.

В зависимости от совпадения членов параллели регулятивные рамки могут быть конгруэнтными (от лат. *congruens* – совпадающий) и частично конгруэнтными. Конечно же, выделение конгруэнтной рамки в известной мере условно, так как совпадающие буквально высказывания имеют или разный смысл в пределах одного текста, или разную эмоциональную тональность.

Наблюдения показали, что частично конгруэнтная рамка с заменой одного из членов встречается в стихотворении А. А. Ахматовой «Муза». Регулятивная рамка данного вида на уровне целого текста акцентирует внимание читателя на сложном выборе, который приходится сделать лирической героине между призванием (быть поэтом) и женским счастьем:

*Муза-сестра заглянула в лицо,
Взгляд её ясен и ярок.
И отняла золотое кольцо,
Первый весенний подарок.*

Муза! ты видишь, как счастливы все –
Девушки, женщины, вдовы...
Лучше погибну на колесе,
Только не эти оковы.
Знаю: гадая, и мне обрывать
Нежный цветок маргаритку.
Должен на этой земле испытать
Каждый любовную попытку.

Жгу до зари на окошке свечу
И ни о ком не тоскую,
Но не хочу, не хочу, не хочу
Знать, как целуют другую.

*Завтра мне скажут, смеясь, зеркала:
«Взор твой не ясен, не ярок...»
Тихо отвечу: «Она отняла
Божий подарок».*

Если взгляд Музы-сестры в первой реализации параллели «ясен и ярок», то результат принятого лирической героиней решения, что называется, “налицо”: её взор «не ясен, не ярок».

Рассмотренный в статье материал позволяет сделать некоторые выводы.

1. На уровне коммуникативных блоков и целого текста в сборнике стихов «Вечер» А. А. Ахматова хоть и не так часто, как поэты-символисты (см. об этом: [7]), употребляет лексические регулятивные структуры, основанные на принципе синтаксического параллелизма как частном случае повтора. Данные структуры представляют собой те “слагаемые” художественно-словесной ткани, назначение которых, как отмечает В. В. Прозоров, – «особым образом, “сознательно” завладеть читательским вниманием, управлять им, непосредственно привлечь к себе читательский интерес» [9, с. 109].

2. Для поэтических текстов первого сборника стихов А. А. Ахматовой не характерны лексические регулятивные структуры с контактным расположением членов параллели.

3. Практическое отсутствие лексических регулятивных структур, основанных на полном параллелизме как с контактным расположением членов параллели, так и с дистантным, включая конгруэнтную рамку на уровне текста и коммуникативных блоков, с нашей точки зрения, можно объяснить тем, что данные регулятивные структуры направлены в первую очередь на создание эмоциональной тональности произведения, в то время как акмеисты, к числу которых принадлежала и А. А. Ахматова, в большей мере стремились отразить сходство разных ситуаций, состояний и т. д.

Перспективы исследования видятся в привлечении для анализа стихотворений, вошедших в последующие сборники стихов А. А. Ахматовой («Чётки», «Белая стая», «Подорожник» и др.). Это позволит получить более точные данные об особенностях идиостиля А. А. Ахматовой в плане организации читательской деятельности на уровне коммуникативных блоков

и целого текста за счёт лексических регулятивных структур, основанных на синтаксическом параллелизме как частном случае повтора.

Список использованных источников.

1. *Ахматова, А. А.* Собр. соч.: в 2 т. / А. А. Ахматова. – М.: Правда. Огонёк, 1990. – Т. 1. – 448 с.
2. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 318 с.
3. *Болотнова, Н. С.* Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня / Н. С. Болотнова. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. – 312 с.
4. *Болотнова, Н. С.* Регулятивность / Н. С. Болотнова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 328–331.
5. *Зарубина, Н. Д.* Языковые сигналы структуры связного текста и их использование в смысловом восприятии / Н. Д. Зарубина // Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации). – М., 1976. – С. 79–83.
6. *Петрова, Н. Г.* Лексические средства регулятивности в поэтических текстах К. Д. Бальмонта: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Н. Г. Петрова. – Томск, 2000. – 23 с.
7. *Петрова, Н. Г.* К вопросу о статусе лексического повтора в поэтическом дискурсе с позиций теории регулятивности / Н. Г. Петрова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2010. – Вып. 6 (96). – С. 39–45.
8. *Прозоров, В. В.* Художественный текст и читательское восприятие (к теории вопроса) / В. В. Прозоров // Науч. докл. высш. шк.: Филологические науки. – 1978. – № 1. – С. 11–17.
9. *Прозоров, В. В.* Читатель и литературный процесс / В. В. Прозоров // Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учеб. пособие / Сост.: П. А. Николаев, Е. Г. Руднева, В. Е. Хализев, Л. В. Чернец, А. Я. Эсалнек, Е. А. Цурганова; / Под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. – 4-е изд., перераб. и доп. – М., 2006. – С. 108–109. URL: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/library.php?view=d&course=3&raz=6&pod=1&pag=11> (дата обращения: 10.06.2011).

УДК 821.161.

**Г. М. Темненко,
(Симферополь)**

АХМАТОВА И ДЕРЖАВИН

Возвращение имени Ахматовой в советскую литературу, официальное признание её поэзии было в послесталинскую эпоху затруднено по ряду причин. Самая существенная – постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» 1946 года, отменённое лишь в 1988 году, накануне столетнего юбилея поэта. Оно содержало инвективы такого плана, что их прямое опровержение было чревато конфликтом с официальной идеологией. Однако некоторые литературоведы нашли компромиссный аспект трактовки ахматовского творчества. Её любовь к поэзии Пушкина, «пушкинские штудии» стали доказательством близости опальной поэтессы к магистральным традициям русской литературы, своеобразной индulgенцией, дававшей ей право на присутствие в поэзии советской.

В связи с этим на долгие годы генезис Ахматовой традиционно связывался с Пушкиным, что не противоречило реальному положению дел (формула Аполлона Григорьева «Пушкин – наше всё» выразила глобальную значимость пушкинского творчества). Однако такая установка сужала поле взаимодействия Ахматовой с прочими традициями русской литературы, в частности, допушкинской. И соотношение поэзии Ахматовой и Державина до сих пор рассматривалось в основном фрагментарно [5; 9; 27].

Сама Ахматова в автобиографических заметках и устных воспоминаниях не раз подчёркивала: «Стихи начались для меня не с Пушкина и Лермонтова, а Державина («На рождение порфирородного отрока») и Некрасова («Мороз, красный нос»). Эти вещи знала наизусть моя мама» [2, т. 2, с. 266; см. также 14, с. 79; 30, с. 23]. В 20-е годы, занимаясь исследованием истоков пушкинского творчества, Державина внимательно перечитывала. Уже на склоне лет, составляя краткий план автобиографической книги, вписала имена Державина и Некрасова отдельной строкой [14, с. 675]. Услышав по радио неизвестные ей стихи, пришла в восхищение: «Вчера по радио слышу стихи с музыкой. Очень архаично, славянизмы, высокий строй. Кто это? Державин, Батюшков?..»¹ [14, с. 711]. О том, что имя Державина

¹ Ахматова была удивлена, узнав, что стихи принадлежат Есенину.

оставалось для Ахматовой значимым на протяжении всей жизни, говорится и в её известном стихотворении 1959 г. «Наследница»: «О, кто бы мне тогда сказал, / Что я наследую всё это: / Фелицу, лебеда, мосты...» [2, т. 1, с. 348].

Вопрос, в какой мере могло повлиять на Ахматову раннее знакомство с поэзией Державина, актуализируется и наблюдением В. М. Жирмунского, отметившего в статье 1916 г. «Преодолевшие символизм» наличие классицистских тенденций в поэзии акмеистов [13, с. 110].

Державин, как известно, занимает в истории русской литературы особое место. Он предстаёт как фигура, исполненная противоречий. Самый замечательный представитель своей эпохи, предтеча Пушкина («старик Державин нас заметил / И в гроб сходя благословил») – и объект пушкинских же насмешек как поэт, переживший сам себя, слог которого в XIX веке выглядел уже во многом устаревшим. Впоследствии литературоведение по достоинству оценило смелые отступления Державина от правил классицизма, содержавшие потенциал дальнейшего развития поэтического искусства. В XX веке Державин получил шутовское наименование «Маяковский XVIII столетия».

Аня Горенко в детстве и отрочестве вряд ли задумывалась обо всех этих обстоятельствах. Обладая хорошей памятью, девочка, несомненно, многое запомнила. Но можно предположить, что многое и забыла. Лукницкий записал 9.07.1926: «АА сегодня, читая Державина, «нашла» превосходное, великолепное стихотворение (очень ей понравилось и – между прочим – ритм) Суворову» [19]². То есть знаменитый «Снигирь»³ был открыт ею заново. Другие, более поздние впечатления, видимо, заслонили результаты раннего знакомства. Что же сохранилось в глубинных слоях памяти?

Став поэтом, Ахматова относилась к выбору слов, в полном согласии с правилами классической поэтики, внимательно и строго. Об этом говорит, например сопоставительный анализ одного из её ранних стихотворений «Настоящую нежность не спутаешь...» с державинскими «Нине» и «Скромность» [24]. Не-

² Здесь и далее цитаты из книги П. Лукницкого [19] даются без указания издания и страниц, только по датировкам.

³ Здесь и далее в текстах Державина сохраняется орфография, принятая в издании 1958 г [10].

впадения подчёркивают дистанцию, разделяющую этих поэтов, поскольку одни и те же слова принадлежат у них к разным семантическим полям. «Нежность» и «тихость» остаются важными оттенками любовного чувства, но державинская условная эротика сменяется у Ахматовой живым диалогом, в котором присутствуют и элементы любовной игры, и подлинный драматизм отношений. При этом контекстуальные различия не отменяют некоторых общих черт, выработанных античной и закреплённых классицистской поэзией, в частности, эпиграмматичности начальных или заключительных строк, логизированности высказываний. Это побуждает к дальнейшим сопоставлениям творческих принципов обоих поэтов.

Принимая во внимание общую эволюцию поэтической лексики от XVIII к XX веку, а также смену тематических предпочтений, вряд ли можно было бы ожидать в этом направлении большого количества находок. Многие из слов Державина полностью устарело, некоторые его новации не прижились. Пушкин ещё в 1825 г. в письме к Бестужеву сетовал на отсутствие настоящей литературной аналитики: «... кумир Державина 3/4 золотой, 3/4 свинцовый доньне ещё не оценен» [23, т. X, с. 145]. Тогда же он вполне неприязненно высказался о Державине в письме к Дельвигу: «Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка (вот почему он и ниже Ломоносова). Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии, ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. Он не только не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы (исключая чего знаешь). Что же в нём: *мысли, картины и движения истинно поэтические*: читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника. Ей богу, его гений думал по-татарски, а русской грамоты не знал за недосугом» [23, т. X, с. 148].

Спустя сто один год (29.06 – 1.07.1926) Лукницкий записал мнение Ахматовой: «Сегодня читала Державина. Скучен старик. До чего безграмотен! Все глаголы неправильно употребляются. Словопроизводство – неправильность. Расстановка слов – ужасная. И только отдельные, зарытые в кучах мусора образы – прекрасны. Редко, но попадаются. <...> Держ. 1/4 зол., 3/4 свинец – “и я бы сказала – на 7/8 свинцовый”» [19]. Здесь оценка поэтической образности совпадает с пушкинской, а отрицательное отношение к державинскому языку заметно усилилось, что вполне естественно, если учесть увеличение временной дистанции.

Поэтому сходство отдельных ахматовских выражений или строк со строками и оборотами Державина кажется скорее неожиданностью, чем закономерностью. Впрочем, некоторые совпадения могут быть объяснены логикой сохранения определённых традиций общего характера.

Так, О. М. Гончарова обращает внимание на восходящий к Горацию и воспетый Державиным образ поэта – лебедя («Необычайным я паренем / От смертна мира отделюсь, / С душой бессмертною и пенем, / Как лебедь, в воздух поднимусь...»), усвоенный многими русскими лириками, в том числе и Ахматовой: «Устойчивость выраженной у Державина семантики подтверждает развитие образа лебедя в русской поэзии XIX–XX вв. (В. Жуковский, Ф. Тютчев, Е. Ростопчина, Н. Гумилёв, М. Цветаева, И. Заболоцкий, Н. Рубцов)» [9, с. 162, также см. 20]. Другими словами, перед нами не реминисценция, а миф⁴, ставший в русской лирике символом поэта. Заслуга Державина в том, что он «завершает формирование концепции Поэта и поэзии, которая стала константной для последующей русской лирики» [9, с. 162].

Столь же естественны указанные Р. Д. Тименчиком другие примеры поддержания мифопоэтической традиции, идущей *через* Державина от античности (кипарисы, нарциссы с их печальной символикой, Борей как северный ветер). Таково же сходство в использовании некоторых библеизмов, замеченное С. А. Васильевым [5] – здесь проявляется та связь с историей культуры, которая для поэзии классицизма была фундаментом, а последующими поколениями усвоена как часть общепозэтического арсенала.

Нередко встречаются у Ахматовой восходящие к традициям поэтики классицизма аллегорические фигуры, персонифицирующие явления природы и человеческой жизни. Они также не принадлежат исключительно державинской или ахматовской поэтике. Такие образы найдём у Тютчева, Анненского, у других. В «Вечере» это и «весёлый бог» любви, и «осень», развешивающая «флаги жёлтые на вязах», и «тоска», которая «выпила кровь», и «Муза-сестра», отнимающая обручальное кольцо, и «непрощённая ложь», приходящая во сне пытаться

⁴ «Поэтическое «парение», достигающее у Державина такого подъёма и взмаха, как, может быть, ни у кого из прочих русских поэтов, служит ему верным залогом грядущего бессмертия ...» [31, с. 142].

героиню стихотворения. Не иссякают подобные образы и в других сборниках. Как и у Державина, эти образы получают у Ахматовой характер самостоятельно действующих лиц, органично вписывающихся в лирические тексты⁵. Некоторые сближения возможны – там, где на образном уровне есть и лексические совпадения, хотя бы минимальные.

В державинской оде «Осень во время осады Очакова» (1788) критики и исследователи неоднократно подчеркивали живописную выразительность второй строфы: «Уже румяна Осень носит / Снопы златые на гумно, / И Роскошь винограду просит / Рукою жадной на вино. / Уже стада толпятся птички, / Ковыл сребрится по степям; / Шумящи красно-желты листья / Расстлались всюду по тропам» [10, с. 47]. Можно увидеть реминисценцию этих строк в окончании стихотворения Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...» (1916)⁶: «Чтобы песнь прощальной боли дольше в памяти жила, / Осень смуглая в подоле / Красных листьев принесла / И посыпала ступени, / Где прощалась я с тобой / И откуда в царство тени / Ты ушёл, утешный мой».

⁵ До какой степени этот приём всегда оставался естественной частью поэтического мира Ахматовой, говорит изображение богини любви в строках: «Красотка очень молода, / Но не из нашего столетья» («В зазеркалье»). Л. Чуковской в 1963 г. понадобилось разъяснения автора, чтобы принять логическое противоречие, которое ей виделось в том, что «состоянию души» «подвигают кресло» [32, с. 84]. Лишь спустя некоторое время она поняла, «что влюблённость в виде посторонней силы изображена в «Красотке» <...> Приходит некая третья сила и начинает распоряжаться двумя неповинными людьми» [32, с. 112]. Такое затруднение восприятия со стороны филологически культурного читателя свидетельствует о неожиданности смелой активации архаичного приёма, об этом же говорят и противоречивые истолкования «Красотки» у А. Наймана [22, с.109,112]. Никогда не вызывает вопросов фигура Музы, поскольку самостоятельность этого персонажа в литературной традиции имеет характер прочно укоренённого мифа [22, с.100]. С образом музы рядом в ахматовской поэзии может быть поставлена фигура памяти, играющая в её творчестве не менее важную роль – и она также вступает в диалог или взаимодействие именно с лирической героиней её стихов: «Там строгая память, такая скупая теперь, / Свои терема мне открыла с глубоким поклоном» («Бежецк», 1921) или «Не часто я у памяти в гостях, / Да и она меня всегда морочит» («Подвал памяти», 1940).

⁶ Здесь и далее тексты Ахматовой приводятся по изданию: Ахматова А. Сочинения. В 2 т. / Анна Ахматова. – М.: Художественная литература, 1990 [2].

Некоторое сходство есть, но Осень у Державина отличается от ахматовской не только тем, что у него она «румяная», а у неё – «смуглая», или тем, что они приносят, даже не тем, что у Державина фигура Осени более условна, у Ахматовой – более конкретна. Функции этих образов не совпадают, потому что различны контексты. Осень в оде Державина – абстрактное, но объективное воплощение сезонной человеческой деятельности, выполняющее служебную функцию наряду со множеством других живописных образов. Осень в элегической миниатюре Ахматовой – персонифицированное отражение субъективного состояния лирической героини, соучаствующее в любовной драме, её фигура необходима для создания эмоциональной кульминации и катарсической развязки стихотворения.

Ещё один штрих заставляет взглянуть на эти два стихотворения в целом более внимательно. У Ахматовой упомянут «орёл Екатерины». В любовной лирике XX века несколько неожиданно выглядит это поэтическое клише, восходящее к культуре XVIII столетия. Описание встречи с другом в осеннем Бахчисарае содержит узнаваемые конкретные детали места и времени, но хронотоп стихотворения неожиданно расширяется: *«Там, за пёстрой оградой, / Уздумчивой воды, / Вспоминали мы с отрадой / Царкосельские сады. / И орла Екатерины / Воруз узнали – это тот! / Он слетел на дно долины / С пыльных бронзовых ворот».*

Упомянутый здесь «орёл Екатерины», как убедительно показывает исследование В. П. Казарина и М. А. Новиковой, до 1917 года в качестве символа российской государственности находился в Бахчисарае на навершии «екатерининской мили» перед Ханским дворцом [16, с. 65]. А само это словосочетание, восходящее к оде В. П. Петрова «Мордвинову» и превращённое Пушкиным в традиционную формулу, служит у Ахматовой созданию в стихотворении «царкосельского мифа» [16, с. 68].

Орёл державинской оды «Осень во время осады Очакова» мог бы считаться родоначальником этой образной цепочки, протянувшейся через два столетия.

Державин изображает торжество осени и наступление зимы как грандиозное драматическое действие, в котором участвуют и силы природы, и животные, и люди. Эта картина соединяет аллегорические фигуры и реальные, зримые зарисовки природы в единое событие, которому противопоставлены независимые от времён года доблести «росских Ахиллесов», участников осады Очакова. Патетическое

прославление государственных деятелей: Голицына, Потёмкина, Екатерины II – неожиданно сменяется интимным и несколько сниженным тоном воспевания семейных радостей, ожидающих дома будущего победителя. «Российский <...> Марс Потёмкин» одновременно предстаёт как «орёл», который «летает и темнит луну» [10, с. 48] – то есть олицетворяет оживший герб России, побеждающий силы турецкого (мусульманского) войска. А далеко от театра военных действий его племянница, супруга князя Голицына, «В простой одежде, и власы / Рассыпав по челу нестройно, / Сидит за столиком в софе» и «вседневно» пишет мужу ... [10, с. 50] Единство одического стиля нарушено. Зато создано многомерное изображение, в котором мифические персонажи уживаются с побелевшим к зиме зайцем, выражение верноподданнических чувств не умаляет гордости воинским героизмом, которому «вселенна – зритель», а исторические события не отменяют частную жизнь людей с характерными приметамы быта

Хронотоп этой «неправильной» оды пульсирует. Время и пространство обозначены точно и конкретно – осень, осада Очакова, – и всё же способны то дробиться на мозаику мгновенно совершающихся событий и миниатюрных статических зарисовок, то расширяться до безграничности. Ода постепенно утрачивает единство лирического высказывания и приобретает свойства эпического повествования. В. Ф. Ходасевич в статье, посвящённой столетию со дня смерти Державина, увидел в этом предвестие пушкинского романа в стихах: «Он гордился, конечно, не тем, что открыл добродетели Екатерины, а тем, что первый заговорил «забавным русским слогом». Он понимал, что его ода – первое художественное воплощение русского быта, что она – зародыш нашего романа. И, быть может, доживи «старик Державин» хотя бы до первой главы «Евгения Онегина», – он услышал бы в ней отзвуки своей оды» [31, с. 139]. Эти слова могут быть отнесены не только к «Фелице», но и к «Осени во время осады Очакова», и к ряду других произведений.

Ахматовская поэзия не случайно заслужила наименование «Лирики-романа» (таково было первоначальное название статьи Б. М. Эйхенбаума 1921 г., впоследствии известной как «Роман-лирика»). Приметы современного быта, характеризующие не только обстановку, в которой находится её лирическая героиня, но также социальную и культурную среду, к которой она принадлежит, уже в первых сборниках создавали впечатление объёмности изображаемого мира и живой достоверности выражаемых чувств. «Стихи г-жи Ахматовой – это ряд

маленьких романов», – писал один из критиков ещё в 1914 году [6, с. 86]. К сожалению, некоторые исследователи восприняли эту идею слишком буквально – как повод для разыскания внетекстовых событий, которые помогли бы им дописать «роман». Подробности превращаются не столько в комментарий к ахматовской лирике, сколько в некий симулякр, пытающийся соперничать с этой лирикой и вытеснить её из сознания читателей. Знаменитая «романность» поэзии Ахматовой заслуживает рассмотрения в нескольких аспектах, но выявление её основных свойств возможно только на основании анализа конкретных текстов. Уже установлена генетическая связь этого явления с художественными принципами «Евгения Онегина» [26]. Мнение Ходасевича о Державине как предшественнике романа в стихах подтверждается непосредственными связями между державинской одой и ахматовским стихотворением.

По наблюдению В. П. Казарина и М. А. Новиковой, в стихотворении «Вновь подарен мне дремотой...» Ахматова намеренно избегает пушкинских ассоциаций и воскрешает державинские [16, с. 64]. Но главное – то, что в нём расстающаяся пара живёт, по созданной Державиным традиции, не только «здесь и сейчас», но и в большом историческом времени, и в огромном пространстве российской культуры, «её ценности сопровождают их повсюду» [25, с. 94]. Бахчисарай, оставаясь конкретным локусом, оказывается «звёздным раем», репрезентантом огромного ментального топоса. В данном случае, сопоставляя оду «Осень во время осады Очакова» и «Вновь подарен мне дремотой...», обнаруживаем сходство в эпическом расширении пространства и времени, развёрнутом хотя и на ином материале, но в тех же координатах, что и у Державина. Эти стихотворения сближает совмещение частного и общего масштабов бытия, индивидуального и вселенского, что и свойственно именно жанру романа.

В этом отношении не менее показательны ахматовское стихотворение 1922 г., где осень также предстаёт самостоятельно действующим лицом: *«Небывалая осень построила купол высокий, / Был приказ облакам этот купол собой не темнить. / И дивилися люди: проходят сентябрьские сроки, / А куда провалились студёные, влажные дни? / Изумрудною стала вода замутиённых каналов, / А крапива запахла, как розы, но только сильнее. / Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых, / Их запомнили все мы до конца наших дней. / Было солнце таким, как вошедший в*

столицу мятежник, / А весенняя осень так жадно ласкалась к нему, / Что казалось – сейчас забелеет прозрачный подснежник... / Вот когда подошёл ты, спокойный, к крыльцу моему». Здесь нет ни одной реминисценции или «отсылки» к Державину. Осень ещё более заметно, чем в стихотворении «Вновь подарен мне дремотой...», непосредственно связана с субъективным состоянием героини. Хотя приход её описан через ряд ярких конкретных деталей, последние объединяет импрессионистичность восприятия. Оксюморон «весенняя осень» в равной мере передаёт и свойства природного феномена, и душевную смуту героини перед приходом неожиданной любви. Но при этом, как и у Державина, природные перипетии не теряют своей самостоятельности, не превращаются в символ сугубо личностных душевных переживаний – они объективны, их изображение, как и у Державина, создаёт грандиозный хронотоп, вбирающий в себя бытие множества людей (*«дивилися люди», «их запомнили все мы»*).

Природное начало здесь исполнено дионисийских, «бесовских» страстей, смешивающихся с образами красоты. Стилистически сталкиваются прекрасный высокий купол чистого неба и нестерпимо душные зори, крапива и розы, мутная застоявшаяся вода каналов и драгоценный изумруд, жадные ласки солнца и невинная полупрозрачность подснежника. Между «природным» и «интимным» сюжетами существует заметная асимметрия. *«Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник»* – *«Вот когда подошёл ты, спокойный, к крыльцу моему»*. А речь лирической героини приобретает спокойный, даже аполлинически торжественный характер благодаря пятистопному анапесту с правильным чередованием женских и мужских клаузул, ритм нарушается только паузой в середине восьмой строки: *«Их запомнили все мы (..) до конца наших дней»*. Это создаёт эффект переведённого дыхания, невольного вздоха, выделяет строку с не совсем, казалось бы, обязательным *«все мы»*, благодаря чему создаётся ощущение многомерности бытия, «романности» текста. Сюжета как такового в этом стихотворении, разумеется, нет. Однако встреча персонажей приобретает особую значимость, объединяя частное и общее, природное и культурное начала. Интимная встреча становится частью жизни, взятой в почти вселенском масштабе.

Ещё один, несколько менее близкий, пример аналогичного построения находим в стихотворении 1915 г. *«Господь немилостив к*

жнецам и садоводам...». Здесь нет аллегорических фигур, олицетворяющих силы природы – но слово «Господь» в данном случае выполняет аналогичную функцию. Хронотоп этого стихотворения сначала охватывает если не всю землю, то большой регион, в котором «*звоня, косые падают дожди*». Затем, по мере сужения плана, обобщённые образы («*В подводном царстве и луга, и нивы, / А струи вольные поют, поют*») сменяются всё более конкретными деталями пейзажа и быта: «*И сквозь густую водяную сетку / Я вижу милое твоё лицо, / Притихший парк, китайскую беседку / И дома круглое крыльцо*». Асимметрия между «природным» и «интимным» началами, как и в предшествующем стихотворении, – неполная. Контраст между восприятием дождей как божьей **немилости** и радостью, вызванной **милым** лицом, включает, с одной стороны, ощущение преодоления власти дождя, почти равного потоку (лицо увидено «*сквозь густую водяную сетку*»), а с другой – соприродности внутреннего состояния души и свободной стихии («*А струи вольные поют, поют...*»). Всё это уводит довольно далеко от державинских текстов, но не отменяет внутренней связи с их свойствами. Персонификация сил природы и человеческих свойств у Ахматовой более тесно связана с передачей субъективного состояния лирической героини, однако, как и у Державина, служит созданию многомерного представления о мире, его объективно сложного бытия. Кроме того, все подобные образы не утрачивают сверхличностного мифического ореола, что обуславливает их способность выполнять ценностные функции.

В этом отношении несколько неуклюжее новаторство Державина, Пушкину ещё казавшееся неуместным, можно рассматривать как проявление более широкой закономерности литературного процесса: «Настоящие, недвусмысленные признаки нового состояния литературы обнаруживаются лишь во второй половине XVIII в., причем одним из важнейших симптомов был подъем романа, самым своим присутствием, как показал М. М. Бахтин, разрушавшего традиционную систему жанров и, что еще важнее, самое концепцию жанра как центральной и стабильной теоретико-литературной категории» [1, с. 113].

Примечательно, что Ходасевич говорил не о сюжетности лирики Державина, а о её пропитанности бытом. К слову сказать, наличие сюжета вовсе не является чем-то несвойственным лирическому роду. По свидетельству В. М. Жирмунского, «поэзия XVIII в. вообще имела тенденцию к объективным лирическим жанрам: элегия Парни или Андрея Шенье всегда заключает рассказ или сцену. Лирика песенного

типа возникает уже в эпоху романтизма. Сюжетная лирика занимает особенно важное место в поэзии Пушкина. В этом отношении характерны не только такие стихотворения, приближающиеся к типу лирической баллады, как «Талисман», «Ангел», «Заклинание», но даже произведения, обычно относимые к чистой лирике, как «Не пой, красавица, при мне...» или «Я помню чудное мгновенье...», где повествование о прошлом играет существенную роль» [12, с. 45]. Этот перечень мог бы быть значительно расширен. На наш взгляд, достаточно упомянуть хотя бы широко известную сюжетность лирики Некрасова, тяготение к жанру баллады в лирике В. Брюсова и Н. Гумилёва, а также вспомнить, что в некоторых романах XX века сюжетные линии бывают редуцированы до почти полного отсутствия, как, например, у Марселя Пруста. Таким образом, дело не в наличии сюжета или намёка на него.

Роман ввёл в европейскую литературу изображение частной человеческой жизни, развёрнутое в пространстве и времени. «Роман представляет индивидуальную и общественную жизнь как относительно самостоятельные, не исчерпывающие и не поглощающие друг друга стихии» [18, с. 330]. Державин обогатил русскую поэзию картинами частной жизни, его лирический герой – личность многогранная: «Он был первым поэтом русским, сумевшим и, главное, захотевшим выразить свою личность такой, какова она была – нарисовать портрет свой живым и правдивым, не искажённым условной позой и не стеснённым классической драпировкой. Недаром и на иных живописных своих портретах он, пиит и сановник, решался явиться потомству в колпаке и халате» [31, с. 139].

Приверженность Державина к бытовым зарисовкам в своё время была не только поэтической новацией, но и шокирующей дерзостью. Интерес представляет усвоение Ахматовой самого принципа сочетания разговорного и возвышенного стилей, введенного в литературу именно Державиным. В его лирике, как не раз отмечалось многими исследователями, органично сочетается пафосная риторика с домашними, интимными интонациями. Жизнь частного человека в его поэзии, вопреки известным канонам, не просто заняла значительное место, но и стала объектом поэтизации и эстетизации. Известно что Карамзин в 1796 году отказался включить в Альманах державинское стихотворение «Приглашение к обеду» – настолько частными показались ему эти стихи. [10, с. XXXII]. Известно, сколько упреков пришлось выслушать Ахматовой за внимание к деталям быта.

Её обвиняли в чрезмерной узости домашнего мирка, хотя на самом деле уже в её ранней лирике можно найти присутствие широкого кругозора и элементы высокого слога. Примечательно, что В. Я. Брюсов, который первым, ещё в 1912 году, произнёс слово «роман» применительно к ахматовской лирике, охарактеризовал ее так: «В ряде стихотворений развивается как бы целый роман, героиня которого – характерно современная женщина...» [4, с. 22] – то есть в «романности» почувствовал новаторское соединение личностного начала с объективно изображёнными качествами современницы.

Существенно, что и у Державина, и у Ахматовой сохраняется разграничение высокого и низкого – именно их столкновение порождает художественный эффект, который в начале XX века В. Шкловский назвал остранением. Державинское внимание к подробностям быта проистекает из усвоенной им концепции частной жизни как убежища свободного человека, отказавшегося от участия в политических интригах⁷. В то же время прямое называние людей, предметов и их свойств создаёт возможность сатирического осмысления действительности. Объединяет оба плана присутствие в стихах личности, сознающей своё право жить независимой жизнью ума и сердца. Наличие высоких ценностей обуславливает значимость высокого стиля.

Державин, конечно, оставался лириком и романа не создавал. На плодотворность державинских новаций именно для лирики обратил внимание в 1921 году В. Шкловский: «То, что пишет Пушкин про Державина, не остро и не верно. Некрасов явно не идет от Пушкинской традиции. Среди прозаиков Толстой также явно не происходит ни от Тургенева, ни от Гоголя, а Чехов не идет от Толстого. Эти разрывы происходят не потому, что между названными именами есть хронологические промежутки. <...> В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизованный гребень. Другие существуют не канонизованно, глухо, как существовала, например, при Пушкине державинская традиция в стихах Кюхельбекера и Грибоедова» [33, с. 120].

Идею Шкловского вскоре подхватил Ю. Тынянов в известной работе «Архаисты и Пушкин». Он показал условность разделения поэтов пушкинской поры на приверженцев классицизма и романтизма, сложность стилистических исканий внутри существовавших литературных группировок: «...в борьбе с малой формой и малым стилем

шероватая «грандиозность» Державина» была и знаменем и совершенно определённой традицией (Кюхельбекер стилизует Державина, Катенин переводит его на французский язык и т. д.), противопоставляемой гладкости стиля и лёгкости языка поэзии младших карамзинистов.

Жанр державинской сниженной оды, «бытовой» сатирической оды был столь же комбинированным жанром, как натуралистическая «русская» баллада Катенина; оба жанра резко рвут с эстетической абстрактностью среднего штиля; именно низкая лексика, именно снижение к быту способствует оживлению образа» [28, с. 42]. «Ломоносовско-державинская литературная традиция была с самого начала неприемлема для Пушкина; литературные принципы её были ему чужды»⁸ [28, с. 70].

В. Шкловский связал дальнейшее рассмотрение роли державинского наследия с языковыми характеристиками различных социальных слоёв, получавших в литературе право голоса: «Державин ввёл в высокий язык оды солдатские навыки, навыки гвардии» [34, с. 191]. «В городе Петербурге языком высшего общества, языком Онегина – был язык архивного юноши, привилегированного чиновника. Гоголь же заикался голосом чиновника-бедняка. И перебивал эту речь «великолепной», «громкой» прозой. У Гоголя мы видим высокую линию, с ее определенной лексической подчеркнута высокой окрашенностью, с определенным словарем, синтаксисом, и рядом с ней другую – заикающуюся, подчеркнута реалистическую, бытовым образом окрашенную речь. Итак, две языковые линии, разно происшедшие, сведенные в одно художественное произведение, ощущаются как жанр. Это путь Державина, Гоголя, Маяковского» [34, с. 197].

Таким образом, новаторство Державина, не канонизированное в пушкинские времена, всё же не было забыто. Его тенденции подспудно

⁷ Концепция эта, известная со времён античности, замечательно выражена у Горация, любимого Державиным и Ахматовой.

⁸ Чрезмерная категоричность этого мнения опровергается многими фактами. Дело не только в замеченной Ходасевичем связи державинской оды с пушкинским романом в стихах. Лирика Пушкина в разное время по-разному соотносилась с державинской, об это написано немало, – для примера достаточно наблюдения В. В. Гиппиуса о сознательном использовании державинской реминисценции в пушкинском стихотворении «Нет, я не льстец, друзья...» [8, с. 45].

Однако мысль о самостоятельности созданной Державиным традиции выглядит убедительно.

оказали влияние и на поэзию Кюхельбекера, Катенина, Грибоедова, Некрасова, даже Маяковского. И в пушкинском романе в стихах – пусть иначе, чем в прозе Гоголя, – были реализованы его потенции. Правда, в таком аспекте вопрос о развитии этих тенденций в творчестве Ахматовой получает настолько широкое истолкование, что возникает опасность утери конкретных очертаний.

Но наглядным примером непосредственного усвоения Ахматовой жанра державинской «сниженной оды» может послужить написанная ею в конце творческого пути, в 1961 г., «Царскосельская ода». Это стихотворение как будто призвано разрушить высокий «царскосельский миф» русской лирики – «поэтический миф бессмертия культуры» [15, с. 172], в воплощении которого сама она принимала столь деятельное участие на протяжении всего творческого пути. В этой «оде» всё, за исключением названия, скорее противоречит, чем соответствует жанровым ожиданиям. Слово *«ода»* имеет демонстративно сниженную рифму *«одурь»*. Ни упоминания о «смуглом отроке», ни парковых аллей, ни статуй, ни красот архитектуры нет. *«Тут ещё до чузунки / Был знатнейший кабак»*. Силуэт *придворной кареты* мелькает где-то вдали. На первом плане – *«интендантские склады»*, *«извозчичий двор»*, *струя махорки* и едкость *солдатской шутки* – тот самый мир, который, по мнению В. Шкловского, впервые открыл для русской поэзии Державин.

Разумеется, не стремление воспроизвести державинский стиль было причиной написания этих стихов. Представление о Царском Селе как своего рода поэтическом заповеднике далеко не всегда вызывало у Ахматовой одобрение. Известно её неприятие вышедшей в 1927 г. книжки Э. Голлербаха «Город муз». В разговоре с Н. Лукницким 27.11.1927 Ахматова говорила о ней как о воплощении торжествующей пошлости: «А кроме всего – образы поэтов, даваемые в ней, совершенно неверны. Очень многие, прочитавшие эту книжку, хвалят её и как одно из достоинств её называют занимательность. Тем хуже для этих людей, такие их похвалы доказывают только их же примитивность. Эти люди склонны идеализировать предыдущую эпоху, и они восторгаются такими словами, как “попона”, “гайдук”, “граф Комаровский”» [19]. Реальный город был населён людьми, многие из которых не имели ни малейшего отношения к поэзии, не знали и не любили её. В прозаических записях Ахматовой встречаются внутренне

полемичные голлербаховскому «сюсюку» зарисовки состояния Царского села в разное время – сохранилось его изображение в послереволюционной разрухе, но, к сожалению, утрачен ещё более драматический портрет города после окончания войны [14, с. 675].

В мае 1953 года празднование 250-летия со дня основания Петербурга стало поводом популяризации архитектурных красот города, дворцов и садово-парковых комплексов его знаменитых пригородов. Во времена хрущёвской оттепели этот интерес в более широком плане распространяется на черты дореволюционной культуры и быта. Некоторые оттенки публикаций на эти темы, видимо, Ахматовой не нравились, так же, как в своё время не понравилась книжка Голлербаха. Об этом позволяют судить прозаические заметки «Город», «Сейчас прочла с изумлением...», «Дальше о городе» [2, т. 2, с. 278–279]. В Записных книжках она набрасывает план заметки «Царскосельские древности» и первым пунктом вызывающе ставит городскую портмойню [14, с. 134]. Сопоставление этих записей с текстом «Царскосельской оды» показывает, что шокирующие подробности прозаических набросков всё же оказались в стилистическом отношении неприемлемыми для поэтического текста. В «Царскосельской оде» Ахматова обращается к более далёкому прошлому, подчёркивая провинциальность городка («как... Витебск»). Здесь нет державинской сатиры на пороки сильных мира сего, но показана сниженная изнанка парадного быта, диссонирующая с мифизированным фасадом. С «Фелицей» ахматовскую оду роднит не только внимание к непарадной действительности, но и чувство полноценности существования этой стороны жизни. Стремление Ахматовой запечатлеть, «воспеть» её и делает стихотворение одой: *«Ворон криком прославил / Этот призрачный мир... / А на розвальнях правил / Великан-кирасир»*. Уже после упоминания ворона – птицы, питающейся мертвечиной, после слов о призрачности, то есть отсутствии какой-либо телесности, возникает живой образ, конкретный и запоминающийся. *«Великан-кирасир»* соединяет высокое и низкое начала – он всего лишь правит санями-розвальнями, и всё же в его фигуре угадывается монументальная величавость минувшего. Ода остаётся одой, достойной, как сказано в её начале, быть спрятанной *«В роковую шкатулку, / В кипарисный ларец»*.

Для понимания сути этого соотношения высокого и низкого стилей интересно мнение О. М. Гончаровой относительно истоков другого знаменитого ахматовского образа *«Свежо и остро пахли морем /*

На блюде устрицы во льду» из стихотворения «Вечером» (1913): «Это своеобразная “соборная цитата”, в терминологии В. Н. Топорова, из ряда “пиров” Державина: “Тремит музыка <...> / Вкруг лакомых столов”, “<...> уже обед готов / Тогда-то устрицы, го-гу, / Всех мушелей заморских грузы”, “То льдом, то пламенем манят”» [9, с. 161–162]. Называть совпадение нескольких слов из разрозненных стихотворных строк «цитатой», на наш взгляд, некорректно – более уместно говорить о близости словарного материала. О происхождении «устриц» есть не менее интересное наблюдение Л. Гинзбург, указавшей на строки из «Путешествия Онегина»: «Что, устрицы пришли – о радость, / Летит прожорливая младость / Глотать из раковин морских / Затворниц жирных и живых» как пример того, что Ахматова использовала образ, уже получивший, благодаря Пушкину, право на присутствие в поэтической речи: «Устрицы здесь – «морская вещь», несущая образ моря – «свободной стихии», вносящая его в душное томление городского сада» [7, с. 346].

Заметим, что «устрицы» у трёх поэтов не тождественны. У Державина они воспеты, наряду с прочими блюдами, как одна из радостей жизни. У Пушкина устрицы находятся в нарочито сниженном и иронически обыгранном контексте. Ахматова подчёркивает реальность происходящего созданием стилистического оксюморона, по-новому соединив высокое и низкое, упомянув рядом с устрицами «*дальних скрипок голоса*», которые поют о любви. Ирония в том, что перед лирической героиней не море, а лишь устрицы, которые *пахнут морем*. И рядом с нею человек, который называет себя *верным другом*, которого героиня называет *любимым*, а при этом не может назвать ни влюблённым, ни любящим. Но устрицы пахнут морем, и любимый находится рядом, и скрипки поют, кажется, всё же о любви...

Привкус горечи заметен гораздо сильнее, чем у Державина – тот в любви не разочаровывался (да и любовью называл нечто не совсем похожее). Но его поэтизация частной жизни была связана с горьким разочарованием в возможности быть гражданином, деятельно участвовать в защите справедливости. С. Аверинцев увидел особую прелесть в чувственной конкретности его стихов: «Весь Державин – в той наивной простоте, с которой зарифмованы, но также и сопряжены по смыслу “раки красны” и “прекрасны”» [1, с. 125]. Можно сказать, что прекрасны, хотя и несколько иначе, ахматовские устрицы. Не менее примечательно, что именно у Державина мы впервые находим равноправие достойных поэтизации предметов, убеждение, что

«прекрасное всегда таким и останется» [31, с. 138]. Ахматову, особенно на первых порах, хвалили прежде всего за конкретную и отчётливую образность, за способность «понимать и любить вещи именно в их непонятной связи с переживаемыми минутами» [17, с. 59]. Однако наиболее важным представляется то, что острота наблюдений и точность их передачи не были самоцелью ни для Державина, ни для Ахматовой. Оба поэта строили из этих деталей целостную картину мира, включающую множество противоречивых черт. Отсюда диссонансы Державина – и о диссонансах ранней Ахматовой критика тоже говорила.

Восприятие мира художником – явление сложное, неотделимое от проблемы мировоззрения как такового, и в полной мере его рассмотрение для каждой отдельной личности, а тем более для двух таких значительных фигур – вопрос очень серьёзный, требующий исследования обширных материалов. Но представление о **типах** художественного мировосприятия разработано в истории литературы или, шире, в истории эстетики давно и вполне отчётливо.

П. Бицилли увидел в поэзии Державина выражение мировоззрения Ренессанса с его пафосом «открытия мира и человека», с его «космическим сознанием», со стремлением «всё охватить, всё усвоить себе, ко всему приобщиться» «охватить жизнь во всей ее полноте», с переживанием «духовного в плотском». «Это не вульгарный гедонизм; это радость жизни, умиленное, восторженное, благоговейное, религиозное по своему существу отношение к ней, к ее разнообразию, богатству, красоте». И продолжение, развитие этого мировоззрения в пушкинском творчестве, по мнению П. Бицилли, – не в его романических поэмах, а в «Евгении Онегине» и «Маленьких трагедиях» [3]. Таким образом, «романность» ахматовской лирики, передающая её стремление увидеть мир целиком («*Я вижу всё, я всё запоминаю, / Любовно-кротко в сердце берегу...*») имеет достаточно глубокие корни.

Конечно, у Ахматовой эти свойства проявлялись иначе, чем у Державина, раскидывавшего пышные перечни событий, предметов, блюд, озиравшего в десятках строф огромные пространства. Ахматова умела быть предельно лаконичной. Это удавалось благодаря художественному мастерству в выборе слов – не только объектов изображения, но и эпитетов, описанному В. М. Жирмунским: «Часто эти определения объединяются группами по два или три: в таких случаях они по смыслу разнородно определяют предмет с разных точек зрения,

можно было бы сказать, что связь между ними не аналитическая, а синтетическая» [11, с. 90]. Такую же роль в создании синтеза не только разнородных впечатлений поэта, но и противоречивых свойств изображаемого играют замеченные многими исследователями ахматовские оксюмороны. Сравнение здесь возможно лишь издали, но оно всё же вполне правомерно. К этой ситуации применимы слова Ю. Тынянова: «... самое сличение тех или иных литературных явлений должно производиться по функциям, а не только по формам. Совершенно несходные по видимости явления разных функциональных систем могут быть сходны по функциям, и наоборот» [29, с. 148].

Ренессансное восприятие мира неотделимо от ренессансного типа личности, осознающей право доверять своим собственным чувствам и мыслям. Нередко эпоху Возрождения трактуют как возврат к античности, воскрешение в искусстве античной «телесности», языческой жизнерадостности – и упускают из вида лежащее в основе этой культуры стремление к синтезу античных и христианских идеалов. Величие Сикстинской мадонны Рафаэля не в том, что моделью для неё послужила несравненная красота Форнарины, а в том, что она стала воплощением идеала истинно прекрасного человека, знающего заветы любви и самопожертвования. Бессмертие фресок Микеланджело не только в замечательной скульптурной выразительности фигур Сикстинской капеллы. В «Сотворении Адама» атлетическое сложение первого на земле человека контрастирует с младенческим выражением его впервые открывающихся глаз, с неуверенностью руки, поднимающейся ещё не своей волей – а рядом могучая фигура Бога потрясает зрителя неукротимой и в то же время точно направленной энергией руки творца, протянутой навстречу Адаму. Дух созидания возвеличен и в то же время очеловечен. Красота мига творения воссоздана и прославлена титаном Возрождения, человеком, осознавшим своё право это представить.

Нечто близкое выражено Державиным, гордившимся в «Памятнике», что дерзнул «В сердечной простоте беседовать о Боге / И истину царям с улыбкой говорить» [10, с. 166]. В его оде «Бог» человек предстаёт как воплощенное противоречие великого и малого: «Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю, / Я царь – я раб – я червь – я бог!» [10, с. 34]. Прославив безмерное величие Бога и противопоставив ему малость, ограниченность существования смертного, Державин увидел основу достоинства человека в его

способности вмещать в себе божественное начало, быть «чертой начальной божества». Здесь ренессансное начало проявилось и в способности не только «беседовать о Боге», но и бесстрашно общаться с ним – вся ода «Бог» есть речь, прямо к нему обращённая: «Твоё создание я, Создатель!» [10, с. 34] Христианское милосердие он считал одной из первых добродетелей сильных мира сего. Об этом говорил и в стихотворном переложении 81 псалма «Властителям и судиям», едва не сыгравшем в судьбе поэта роковую роль: «Ваш долг есть: сохранять законы, / На лица сильных не взирать, / Без помощи, без обороны / Сирот и вдов не оставлять. // Ваш долг: спастись от бед невинных, / Несчастливым подать покров; / От сильных защищать бессильных, / Исторгнуть бедных из оков». Он не только обличает неправедность сильных мира сего, но и взывает к Богу: «Воскресни, боже! Боже правых! / И их молению внимли: / Приди, суди, карай лукавых / И будь един царём земли!» [10, с. 41–42] Прямое и страстное обращение исходит от человека, сознающего свою причастность к истине, добру и красоте и своё право защищать их. Надо признать, что Бог Державина – это грозный Бог-отец Ветхого Завета, а если Христос, – то Страшного суда Сикстинской капеллы. Христианского молитвенного смирения, как у Ахматовой, у Державина нет.

Ахматова, по ее собственному выражению, верила в Бога «как простая кухарка» – т.е. без изощренных мудрствований. Ее постоянные упоминания Бога в стихах не были стилизацией. Иногда они, как в приведённой выше строке *«Господь немилостив к жнецам и садоводам»*, означали некое космическое природное начало, иногда были частью бытовой фразеологии: *«И я стану – Христос помоги! – / На покров этот, светлый и ломкий»* («Столько просьб у любимой всегда!», 1913) или *«А над кроватью надпись по-французски / Гласит: Seigneur, ayez pitié de nous»* («Вечерняя комната»). Если рассмотреть все случаи таких упоминаний, понадобится весьма подробная классификация, поскольку все они отражают разные стороны сознания человека, принадлежащего к христианской культуре: *«Я научилась просто, мудро жить, / Смотреть на небо и молиться Богу»* (1912); *«И в киевском храме премудрости Бога, / Припав к солее, я тебе поклялась...»* (1915); *«Помолись о нищей, о потерянной / О моей живой душе...»* (1912). Но для всех контекстов общим будет то же, что и у Державина: чувство сопричастности божьему миру и божьей правде. Знаменитая «Молитва» (1914) поражает абсолютной открытостью и бесстрашием: *«Дай мне долги»*

годы недуга, / Задыханья, бессонницу, жар, / Отыми и ребёнка, и друга, / И таинственный песенный дар – // Так молюсь за твоей литургией / После стольких томительных дней, / Чтобы туча над тёмной Россией / Стала облаком в славе лучей».

Как и у Державина, возможность и право непосредственного разговора с Богом основаны не на сознании собственной праведности. Лирическая героиня Ахматовой, как правило, знает о своём несовершенстве и способна сурово осуждать себя. Но она, как и лирический герой Державина, помнит: «Твоё создание я, создатель», и не теряет достоинства ни при каких обстоятельствах. Самым же существенным в соотношении этих двух поэтических миров представляется принципиальная близость творческих позиций: установка на максимальную искренность и уважение к человеку как таковому.

Видимо, высокий одический стиль в таком случае не должен рассматриваться как исключительное свойство поэтики классицизма. Вера в Бога неразрывно связана для обоих поэтов с твёрдой верой в непреходящие ценности гуманистической культуры и высокую миссию поэта, призванного их отстаивать – это и определяет функциональную необходимость возвышенного стиля. Само отношение к человеку как существу, несущему в себе частицу божественного начала, присуще, конечно, не только Ахматовой, но и многим лучшим представителям российской литературы.

Высокая риторика Державина оказала воздействие на развитие гражданской тематики в лирике XIX века, в частности, в творчестве Тютчева. По наблюдению ряда исследователей (Л. В. Пумпянского, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, Ю. М. Лотмана), влияние державинской школы сказалось «на фрагментарности (стих начинается как продолжение предыдущей мысли), дидактичности, риторичности (ораторские формулы, императивы, риторические вопросы, восклицания и обращения с междометием «О!»), одическая фразеология и «спотыкающийся» синтаксис) тютчевских текстов» [35, с. 67]. Эти черты встречаются и у Ахматовой. Каким образом они были унаследованы: через Тютчева или непосредственно от Державина? – Вероятно, оба варианта ответа могут быть в равной степени справедливы.

Непосредственное воздействие Державина подтверждается совпадением не столько текстов, сколько мотивов, справедливо отмеченное Р. Д. Тименчиком [27]. О бессмертии героев, павших за

отечество, говорится в окончании державинской оды «На взятие Измаила» (1790): *«А слава тех не умирает, / Кто за отечество умрет; / Она так в вечности сияет, / Как в море ночью лунный свет. / Времен в глубоком отдалении / Потомство тех увидит тени, / Которых мужествен был дух. / С гробов их в души огонь польётся, / Когда по рошам разнесется / Бессмертной лирой дел их звук [10, с. 83].* У Ахматовой об этом же сказано в стихотворении 1942 года: *«А вы, мои друзья последнего призыва! / Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена. / Над вашей памятью не стыть плакучей ивой, / А крикнуть на весь мир все ваши имена! / Да что там имена! Ведь всё равно – вы с нами! / Все на колени, все! Багровый хлынул свет, / И ленинградцы вновь идут сквозь дым рядами, / Живые с мертвыми. Для славы мертвых нет».* При публикации по цензурным соображениям были исправлены следующие строки: *«Да что там имена! – захопываю святцы; / И на колени все! – багровый хлынул свет, / Рядами стройными проходят ленинградцы, / Живые с мертвыми. Для Бога мертвых нет».* [с. 207, 435–436]. Тема бессмертия героев-патриотов, конечно, – одна из «вечных» тем. Лексический совпадений мало. Но оба поэта верят в бессмертие подвига и в бессмертие души, говорят о встрече и единении поколений, видят свой долг в том, чтобы подвиги были воспеты. У Державина и Ахматовой есть стихотворения с одинаковым названием «Мужество». Они совсем не похожи ни композиционно, ни лексически. Объединяет их высокий стиль, обусловленный темой.

Оба поэта отстаивали справедливость – в разных формах представала она в эти столь разные эпохи. Апелляция к Богу как источнику и хранителю высшей правды объединяет державинское «Властителем и судьям» и ахматовский «Реквием». Державин взывал к Божьему суду, Ахматова оплакала жертвы террора. Её заупокойная молитва не звала к возмездию, но была исполнена веры в то, что зло не может оставаться вечным, что люди сохраняют память о пережитом горе. Актуальность «Реквиема», в частности, проявляется в продолжении споров об этой поэме. Любопытно, что автор серьёзного исследования ахматовской лирики В. В. Мусатов с некоторым неодобрением отнёсся к тексту «Реквиема», поскольку, по его мнению, «Реквием» претендовал не на то, чтобы выразить некий фрагмент сталинской эпохи, а всю её – как целостность» [21, с. 305]. Это не соответствует действительности, поскольку само начало поэмы чётко обозначает, о чём поэт собирается рассказать: о тюремных очередях, о горе близких. В. В. Мусатов не только приписывает Ахматовой

«претендование», но и объясняет постигшую поэта, по его мнению, неудачу тем, что она «впервые столкнулась с реальностью, которая оказалась за пределами её творческой эстетики» [21, с. 304]. «Поэтому Ахматова вынуждена прибегнуть к чисто риторическим средствам, которые должны были восполнить нехватку запредельного – тюремного и лагерного – опыта: “*Перед этим горем гнутся горы, / Не течёт великая река, / Но крепки тюремные затворы, / А за ними «каторжные норы» / И смертельная тоска*”» [21, с. 305]. Мусатов пишет: «Очень трудно представить себе, как могут “гнуться” горы или остановиться течение “великой реки”» [21, с. 305]. Эти слова кажутся ему неоправданной «литературщиной», прикрывающей незнание реалий.

Однако как раз в этом случае можно говорить о скрытой реминисценции, об отсылке к финалу державинского стихотворения «Мужество» (1804): «Кто встанет против нас? Бог с нами! / Мы вспеним понт, тряхнём холмы» [10, с. 221]. Поэма Ахматовой принадлежит не к эпическому, а лирическому роду. Она – не только плач и молитва, но и выражение гражданского сознания. Патетические строки, удивившие Мусатова, – горькое переосмысление горделивой державинской гиперболы. Высокий пафос гражданской лирики, столь прочно заложенный в XVIII веке, не потерял своей искренности и правдивости.

Эти позиции обусловили сходство некоторых сторон столь далеких поэтических судеб. Державину и Ахматовой приходилось претерпеть немало цензурных запретов. В 1798 году, когда вышел первый том собрания сочинений Державина, цензура исключила из него стихотворение «Властителям и судьям» и даже некоторые строки из «Изображения Фелицы». «Державин возмутился и с характерным для него упорством вписал запрещенные строки собственной рукой во многие экземпляры» [10, с. XX–XXI]. То же самое, по свидетельствам ряда друзей, приходилось проделывать Ахматовой с ее послевоенными томиком, в которых она заклеивала стихи из цикла «Слава миру» и вписывала те, которые не были пропущены редакцией.

Самым же существенным в соотношении этих двух поэтических миров представляется принципиальная близость творческих позиций: установка на максимальную искренность и уважение к человеку как таковому. Искренность бывает опасна и в обыденной жизни. Поэтам она обходится ещё дороже. Достаточно вспомнить, какую роль в её поэтической судьбе сыграла строка «*Все мы бражники здесь,*

блудницы...» Однако в этом пункте Ахматова прямо следует за Державиным. В оде «Фелица», обличая пороки современников, он не отделял себя от них: «Таков, Фелица, я развратен». Позже Ахматова высказалась о себе не менее категорично: «*Какая есть. Желаю вам другую...*» (1940). Право поэта бесстрашно оставаться самим собой и не кривить душою в стихах и у Державина и у Ахматовой – проявление самоуважения, основанного на представлениях о месте человека на земле и роли поэта в культуре. В 1807 году в стихотворении «Признание» Державин писал «Не умел я притворяться, / На святого походить / <...> Я любил чистосердечье, / Думал нравиться лишь им, / Ум и сердце человекче / Были гением моим» [10, с. 423].

Отметим, что слово человек и Державин и Ахматова использовали как смысловой ключ к пониманию сути своей поэзии. В 1807 году в стихотворении «На рождение в Севере порфирородного отрока» (1779) Державин призывал наследника: «Будь на троне человек!» [10, с. 312]. Ахматова в позднем стихотворении «Подражание корейскому» («Приснился мне почти что ты...») высказала кредо своей любовной лирики: «*Это призрак приходил, / Как предсказала я полвека / Тому назад. Но человека / Ждала я до потери сил*».

Таким образом, и некоторые традиции, заложенные классицизмом, – гражданский пафос, высокий слог – были усвоены Ахматовой отчасти от Державина непосредственно, отчасти же, несомненно, через его последователей. Но столь же несомненно выглядит и связь ахматовской поэтики с теми отступлениями от канонов классицизма, которые были сделаны именно Державиным. В его поэзии находят и черты барокко, и зачатки реализма, что также свойственно и ахматовской поэзии. Однако не менее существенны черты ренессансности поэтического мира Державина. Это особенно значимо, поскольку представление о Серебряном веке как о ренессансе русской культуры стало ныне одним из наиболее признанных.

Список использованной литературы

1. *Аверинцев С. С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986, с. 104–116.
2. *Ахматова А.* Сочинения. В 2 т. / Анна Ахматова. – М.: Художественная литература, 1990.

3. *Бицилли П.* Пушкин и Вяземский. К вопросу об источниках пушкинского творчества. / Пётр Михайлович Бицилли. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. / Сост., вступит. статья, коммент. М. Васильевой. Москва, 2000, с. 31–79. Электронный ресурс: <http://liternet.bg/publish6/pbicilli/salimbene/viazemski3.htm>

4. *Брюсов В. Я.* Сегодняшний день русской поэзии / В. Брюсов // Рус. мысль. – 1912. – № 7, отд. 3. – С. 11–34.

5. *Васильев С. А.* Стихотворение А. А. Ахматовой «Лотова жена»: трансформация ветхозаветного образа (Державин и Ахматова) Электронный ресурс: <http://www.portal-slovo.ru/philology/40417.php?PRINT=Y>

6. *Вентцель Н.* Муза с лица необщим выраженьем. / Н. Вентцель / Анна Ахматова: pro et contra / Сост., вступ. ст., примеч. Св. Коваленко. – СПб: РХГИ, 2001. – С. 86–87.

7. *Гинзбург Л.* О лирике. / Л. Гинзбург – Л.: Советский писатель, 1974. 408 с.

8. *Гиппиус В. В.* К вопросу о пушкинских «плагиатах» / В. В. Гиппиус // Пушкин и его современники: Материалы и исследования / Пушкинская комиссия при Отделении гуманитарных наук АН СССР. — Л.: Изд-во АН СССР, 1930. – Вып. 38/39. – С. 37–46.

9. *Гончарова О. М.* «Наследница» (А. Ахматова и Г. Державин). / О. М. Гончарова – Гумилевские чтения. Материалы международной научной конференции 14–16 апреля 2006 года. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. – С. 159–164.

10. *Державин Г. Р.* Стихотворения. / Г. Р. Державин / Сост., вступ. статья и коммент. А. Я. Кучерова. – М.: ГИХЛ, 1958. – 564 с.

11. *Жирмунский В. М.* Творчество Анны Ахматовой. / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1973. – 184 с.

12. *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики / В. М. Жирмунский. // В его кн.: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука. 1977. 408 с. С. 15–55.

13. *Жирмунский В. М.* Преодолевшие символизм. / В. М. Жирмунский. // В его кн.: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. С. 106–133.

14. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / Сост. и подготовка текста К. Н. Суворовой. Вступ. ст. Э. Г. Герштейн. Вводные заметки и указатели В. А. Черных. – Москва–Torino: Giulio Einaudi editore, 1996. – 850 с.

15. *Ильичёв А. В.* Диптих А. А. Ахматовой «Городу Пушкина»: опыт интертекстуального анализа. / А. В. Ильичев // Гумилевские чтения. Материалы международной научной конференции 14–16 апреля 2006 года. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. – С. 164–173.

16. *Казарин В. П.* Стихотворение А. А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...» (Опыты реального комментария) Публикация 1. / В. П. Казарин, М. А. Новикова // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып.10. – Симферополь: Крымский архив, 2011. – С. 60–72.

17. *Кузмин М. А.* Предисловие к первой книге стихов А. Ахматовой «Вечер». СПб, 1912. / М. А. Кузмин // Анна Ахматова: pro et contra / Сост., вступ. ст., примеч. Св. Коваленко. – СПб: РХГИ, 2001. – С. 59–61.

18. *Литературный энциклопедический словарь.* / Под общей ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.

19. *Лукницкий П. Н.* Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т.1. 1924–25 гг. Т. 2 1926–27 гг. / Павел Николаевич Лукницкий – Paris, YMCA-PRESS, 1991. Электронный ресурс: <http://lib.rus.ec/a/7535>

20. *Майкльсон Дж.* Жанр «Лебединой песни» в русской лирике (символизм и XIX век) / Джеральд Майкльсон // Международные научные конференции. Символизм и русская литература XIX века (памяти А. Пушкина и А. Блока). 06.02.–10.02.2001. Пушкин и Шекспир 24.09.–30.09.2001. Материалы. / Ответственный редактор В. М. Маркевич. / СПб: Изд-во С-Петербургского университета, 2002. – С. 104–108.

21. *Мусатов В. В.* «В то время я гостила на земле...». Лирика Анны Ахматовой. / В. В. Мусатов – М.: Словари ру, 2007. – 496 с.

22. *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века» / А. Найман / Сост. раздела «Приложения» А. Г. Наймана. – М.: Художественная литература, 1989. – 302 с.

23. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. В 10-ти т. Т. X. / А. С. Пушкин – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1949.

24. *Темненко Г. М.* Действительно чужое слово и поэтические традиции в стихотворении Ахматовой «Настоящую нежность не спутаешь...» / Г. М. Темненко // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 9. – Симферополь: Крымский архив, 2011. – С. 92.–108.

25. *Темненко Г. М.* Макромир лирического стихотворения. / Г. М. Темненко // Учёные записки Таврического национального

университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». Том 24 (63) № 1. Ч. 1. – Симферополь, 2011. – С. 89-97.

26. *Темненко Г. М.* Роман в стихах и роман-лирика: к вопросу о влиянии творчества А. Пушкина на поэзию А. Ахматовой. / Г. М. Темненко // Культура народов Причерноморья. Научный журнал. № 5. – Симферополь: Межвузовский центр «Крым», 1998. – С. 54–72.

27. *Тименчик Р.* Ахматова и Державин (заметки к теме) / Р. Д. Тименчик // Jews and Slavs. Vol. 4. Jerusalem. С. 305–310. Электронный ресурс:

<http://www.akhmatova.org/articles/timenchik17.htm>

28. *Тынянов Ю.* Архаисты и Пушкин. // Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. – М.: Наука, 1968. – С. 23–121.

29. *Тынянов Ю.* О литературной эволюции // Тынянов Ю. Литературный факт - М., 1993. С 137–148.

30. *Хейт А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. / Аманда Хейт / Пер. с англ. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой / Предисл. А. Наймана; коммент. В. Черных и др. – М.: Радуга, 1991. – 383 с.

31. *Ходасевич В.* Державин (к столетию со дня смерти) // Ходасевич В. Колблемый треножник: Избранное. – М.: Советский писатель, 1991. С. 137–143.

32. *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. 1963–1966. Т. 3. / Лидия Чуковская. – М.: Согласие, 1997. – 544 с.

33. *Шкловский В. Б.* Гамбургский счёт: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / В. Б. Шкловский – М.: Советский писатель, 1990. – 544 с.

34. *Шкловский В. Б.* Чулков и Лёвшин. / В. Б. Шкловский – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. – 264 с.

35. *Шмони́на М. С.* Функция тютчевских реминисценций в лирике Вл. Соловьёва / М. С. Шмони́на // Русская филология – 11. Тарту, 2000. – С. 64–70.

УДК: 821.161.1.09

О. Д. Филатова

**«ПЛАЧ О ТАММУЗЕ» В КОНТЕКСТЕ
МИФОПОЭТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ АННЫ АХМАТОВОЙ:
К ТОЛКОВАНИЮ ОДНОЙ БИБЛЕЙСКОЙ ЦИТАТЫ
В АХМАТОВСКИХ ЗАПИСНЫХ КНИЖКАХ***

В творчестве Анны Ахматовой библейские сюжеты, образы и реминисценции встречаются достаточно часто, гораздо реже, всего несколько раз – прямые цитаты в записных книжках; обычно и те, и другие как-то мотивированы: либо биографо-психологической близостью сюжета, либо (в случае цитат) афористичностью («Разве смерти нечестивому я желаю... а не того, чтобы он отстал от путей своих и был жив?»¹). Однако в одной из записных книжек есть цитата из книги пророка Иезекииля, которую трудно мотивировать: «... и вот там жены сидят и плачут по Фаммузе» (ЗК. С. 26). По библейскому *сюжету* плач по Фаммузе означает поклонение ложным богам (наряду с Ваалом и пр.) и трактуется как «мерзость», но Ахматовой этот мотив чужд, и нет никаких оснований рассматривать цитату в таком ключе. Нельзя также отнести ее к *афоризмам* или ярким *образам*, хотя определенная лирическая окраска фразе (но только при условии ее отстраненности от библейской трактовки!) присуща. Почему же Ахматова выписала ее?

Фаммуз (Таммуз²) – еврейская и арамейская трансформация имени умирающего и воскресающего шумеро-аккадского бога плодородия Думузи/Дуузу, культ которого распространился позже в сиро-палестинском регионе, что и нашло отражение в книге Иезекииля.³ Р.Д. Тименчик, комментируя персоналии из записных книжек Ахматовой, отмечает, что «Ахматова должна была знать о нем <Таммузе> прежде всего из трудов В.К. Шилейко»⁴ (участник первого Цеха поэтов, ассириолог, второй муж Ахматовой), и дает фрагменты его статьи 1922 года в журнале «Восток», включающие пересказ мифа о Таммузе в связи с мотивом весеннего обряда отпущения птицы на волю в русской литературе. В приведенных фрагментах статьи 1922 года, безусловно, можно увидеть некоторые параллели с устойчивыми мотивами/образами ахматовского творчества: приход мертвецов в

*Первая публикация: Печать и слово Санкт-Петербурга. – СПб., 2012
© Филатова О. Д.

некие сакральные дни («в дни Таммуза крылатым душам <...> бывает позволено оставить свой темный дом для солнечного света и простора»); превращение Иштар в русалку; заместительная / искупительная жертва («Этот благодостный выкуп <освобождение птицы – О.Ф.> противоположен жестокому обряду жертвы, при котором жизнь покупается ценой уничтожения и смерти: Козленок – замена человека, / он приносит козленка за свою жизнь»).⁵ Однако все эти смыслы – далеко не самые общеизвестные составляющие мифа о Таммузе, они акцентированы именно в *статье* В.К. Шилейко, причем эту статью от ахматовской записи отделяют 36 лет, так что все-таки остается неясным, почему в декабре 1958 года записывается цитата из книги пророка Иезекииля об оплакивании Таммуза.

В.К. Шилейко в своих работах достаточно подробно излагает сюжет, в котором Таммуз – сын богини Иштар, и лишь коротко замечает в одной из статей, что общий для многих культур этот «хтонический миф растет и превращается: <...> дитя, связующее мать с отцом, само становится супругом матери».⁶ В отличие от него, Дж. Фрезер указывает, что «<в> вавилонской религиозной литературе Таммуз фигурирует в качестве юного супруга или любовника Иштар»⁷, и о другом варианте не упоминает; аналогично передают миф и современные научные и энциклопедические издания. Отмечая, что сведения об отношениях Таммуза и Иштар «туманны и фрагментарны» (о чем говорят и современные исследователи), Фрезер останавливается в основном на второй части сюжета – оплакивании, скорби Иштар, ее схождении «в землю, откуда нет возврата» и затем возвращении «вероятно, вместе с ее возлюбленным Таммузом».⁸

В нашем случае не имеет значения научная точность результатов исследований Дж. Фрезера или В.К. Шилейко (многое в позднейшем ассириоведении стало трактоваться иначе). Для понимания ахматовского текста важно знать лишь то, из каких источников могла она узнать этот мифологический сюжет, в каком его варианте и чем он мог ее заинтересовать, что для нее значил. «Золотая ветвь» Фрезера издавалась начиная с 1890-го года в России многократно и была очень популярна, хотя этого, конечно, недостаточно, чтобы объяснить интерес Ахматовой. Вернемся к сюжету мифа – первая часть его восстанавливается по более ранним, шумерским текстам: богиня Инанна (в аккадском пантеоне – Иштар), чтобы выйти из царства мертвых, должна заплатить выкуп – отправить кого-то туда вместо себя; получив отказ от тех, к кому она обращалась с такой просьбой, Инанна

останавливает «взгляд смерти» на своем супруге-возлюбленном Думузи.⁹ Таким образом, очевидно, что Таммуз, как и Думузи, – заместительная жертва, но поскольку в аккадских вариантах мифа эти звенья сюжета в основном утрачены, а семантика жертвы не прояснена и взаимоотношения Думузи/Таммуза и Иштар «менее ясны <...> и совсем не мотивированы»¹⁰, то в вавилонских текстах Таммуз предстает как жертва жгучей, но недолговечной страсти Иштар и ее неистового нрава. Именно в таком качестве он упоминается в хорошо знакомом Ахматовой источнике – вавилонском эпосе о Гильгамеше, который вошел в русскую культуру в 1919 году в переводе не Шилейко (хотя он сделал свой перевод примерно в то же время), а Н.С. Гумилева. Внимательное изучение контекста, ближайшего к выписанной Ахматовой библейской цитате (т.е. ее записей самого разного характера того же времени, а также чтения в данный период), и соотнесение обнаруженных связей со смысловыми константами ахматовского творчества позволило предположить, что цитата об оплакивании Таммуза отсылает именно к памяти Н. Гумилева. В цепочке Гумилев – Гильгамеш – Таммуз можно выделить два узловых момента, сопрягающие важные для ахматовского творчества смыслы. Это мифологемы священного брака и заместительной жертвы: возрождение/ творение мира (а священный брак относится к кругу мифов творения) обеспечивается жертвой, причем это жертва не только искупительная, но и заместительная – ею становится божественный супруг или сын; в мифе о Гильгамеше мотивы брака и жертвы реализуются иначе, но и там заместительной жертвой становится другое я героя – его побратим.

В эпосе «О все видавшем...» (Гумилев назвал его по имени главного героя) священный брак с богиней уже осознается как грозящий гибелью: Гильгамеш отказывается от любви богини Иштар, не желая печальной участи ее возлюбленных, первым среди которых он называет Таммуза:

Ну, Гильгамеш, отныне ты мой любовник!
Твоим вождельем я хочу насладиться.
Ты будешь мне мужем, я буду тебе женою,
Гильгамеш отверзает уста и вещает,
К владычице Иштар обращает слово:
«Сохрани для себя свои богатства,
<...>

Ведь любовь твоя буре подобна,
Двери, пропускающей дождь и бурю,
Дворцу, в котором гибнут герои,
<...>

Где любовник, которого бы ты всегда любила,
Где герой, приятный тебе и в грядущем?
Вот, я тебе расскажу про твои вождельня:
Любовнику юности первой твоей, Таммузу,
На годы и годы назначила ты стенанья!¹¹

Итак, Таммуз обречен на страдания своей божественной женой-возлюбленной, такова же участь множества других ее избранников. В творчестве Ахматовой не раз звучит мысль, что быть ее поклонником (в том числе и читателем) – это суровое испытание, возможно, смертельное, что людей от нее надо «оберегать»¹²: «Один поэт ведет в хоромы, / Другой – под своды шалаша, / А третий – прямо в ночь истомы, / Моим – и дыба хороша»¹³ («Выход книги», 1961), «Я научу шарахаться всех “смелых” от меня» («Не лирою влюбленного...», 1956; I, 281) – ср. вышеприведенный ответ Гильгамеша, героя, которому нет равных по силе и смелости. Исследователями многократно отмечался и анализировался такой устойчивый мотив творчества Ахматовой, как чувство неискупленной вины перед «дорогими мертвецами». Чувство это питалось из разных источников. Во-первых, Ахматова считала «вещное слово поэта» самой «грозной и страшной» властью (ЗК. С. 35), часто губительной для тех, кто с ней соприкасается слишком близко:

Я гибель накликала милым,
И гибли один за другим.
О, горе мне! Эти могилы
Предсказаны словом моим.
(II, 79)

Стихотворение написано вскоре после гибели Гумилева (октябрь 1921), а летом 1958 года и в новых стихах, и в восстановленных строках, и в работах о Пушкине настойчиво повторяются мотивы смерти поэта, самоубийства¹⁴, появления призрака – «голоса из тринадцатого года», когда из прошлого «сыростью пахнуло гробовой» («При музыке», 20 июля 1958; I, 290) и др., прихода «мертвого мужа» и т.п., что, соответственно, позволяет трактовать чувство вины и в другом (не «пророческом»), более личном, автобиографическом плане. Летом

1958 года выходит статья Ахматовой «“Каменный гость” Пушкина», где одной из основных стала тема «загробной ревности-верности»; в июне она восстанавливает «черновик» стихотворения 10-х годов:

Если в небе луна не бродит,
А стынет – ночи печаль...
Мертвый мой муж приходит
Любовные письма читать.
<...>
Сверяет часы свиданий
И подписей смутный узор.
Разве мало ему страданий,
Что вынес он до сих пор.

(ЗК. С. 9)

В основе возникновения этого лирического сюжета – случайная находка Н. Гумилевым письма Модильяни к Ахматовой и то, как он его воспринял: «<...> он <Гумилев> белый сидит, склонив голову. Дает ей письмо... Письмо это прислал АА один итальянский художник, с которым у АА ничего решительно не было. Но письмо было сплошным символом...»¹⁵. В 1962 году Ахматова в записных книжках дважды упоминает «парижскую трагедию» Гумилева, имея в виду его страдания (из-за ее отказа выйти за него замуж) и две попытки самоубийства, но, думается, эпизод с «любовными письмами» из Парижа в подтексте здесь тоже прочитывается. Интересен первый набросок воспоминаний о Модильяни: «Пьяным я его [никогда] не видела, – от него никогда не пахло вином. <...> (Вообще он никогда не говорил мне ты и для этого не было оснований.)» (ЗК. С. 5). Вряд ли случайность, что самое первое (по крайней мере, в записных книжках) воспоминание о Модильяни оформлено как возражение-оправдание и по сути является продолжением объяснений с Гумилевым – ср: «Только раз Н.С. Гумилев, когда мы в последний раз вместе ехали к сыну в Бежецк (в мае 1918 г.) и я упомянула имя Модильяни, назвал его «пьяным чудовищем» (выделено мной – О.Ф.) или чем-то в этом роде <...>» (I, 286 – 287), особенно если учесть, что набросок о Модильяни в записной книжке (лист 6) находится между двумя гумилевскими цитатами – на листах 4 и 6 об.

О том, что стихотворение о «загробной ревности» мертвого мужа не просто одна из попыток восстановить забытое или утраченное (в ряду многих других текстов), а звено в цепочке упорных, значимых для

Ахматовой размышлений и переживаний, говорит ряд близких по тематике записей, приходящихся на июнь 1958 года, и дальнейшее развитие этой линии – пунктирно, с перебивками и разветвлениями, но последовательно и настойчиво. Так, в июне же сделана попытка восстановить строки, которые, видимо, являлись откликом на известия о попытках самоубийства Гумилева: «Улыбнулся, вставши на пороге, / Умерло мерцание свечи, / Сквозь него я вижу пыль дороги / И косые лунные лучи...» [10-ые годы (или раньше)] Балаклава» (ЗК. С. 15). На это указывает поправка в дате (*раньше* 10-х годов – возможно, потому, что попытки самоубийства были ранней осенью и в декабре 1908 года¹⁶) и место написания, см. в записях П.Н. Лукницкого со слов Ахматовой: «1/III 08 телеграммы о том, что Николай Степанович остался жив еще не было. Это видно из стихотворения АА, которое помечено 1 марта 1908 года»¹⁷, а весной 1908-го Ахматова жила на даче в Балаклаве¹⁸. (Возможно, именно это стихотворение, восстановленное в 1958 году, имелось в виду, так как в собраниях сочинений текста с датой «1 марта 1908» нет.)

В первых двух записных книжках Ахматова еще лишь намеками, условными знаками-эмблемами обозначала те непростые, болезненные для себя темы, к раскрытию которых впрямую она подойдет позже, и цитата об оплакивании Таммуза – один из таких «иероглифов», обозначающих ее отношения с Гумилевым, с одной стороны, в реально-биографическом, с другой – в надбытовом, духовном или даже мистическом плане. Что касается первого плана, то неразделенную любовь Гумилева к ней Ахматова назвала в записях 1962 года «ужасом его юности» – ср. упрек Гильгамеша Иштар: «Любовнику юности первой твоей, Таммузу, / На годы и годы назначила ты стенанья!». Однако это все-таки не объясняет глубины и долговечности, «пожизненности» чувства вины, особенно если учесть, что она знала, так сказать, итоговое отношение Гумилева к их совместной жизни: «Когда в 1916 г. я как-то выразила сожаление по поводу нашего в общем несостоявшегося брака, он сказал: “Нет – я не жалею. Ты научила меня верить в Бога и любить Россию”» (ЗК. С. 364).

Маргарита Финкельберг, развивая излюбленную ахматоведями тему «вины», принимаемой на себя Автором в «Поэме без Героя», приходит к выводу, что это должно быть «нечто вполне конкретное», но не ограничивающееся коллизиями любовного треугольника, более того – вообще лежащее в иной плоскости. По мнению М. Финкельберг, Н. Гумилев является прототипом не только героя поэмы, но и образа

Поэта («полосатой версты») и в этом качестве «сопротивопоставляется» с Демоном (прототипом которого был А. Блок): «Ретроспективное противопоставление обоих Автором носит в первую очередь ценностный характер: “размалеванный пестро и грубо” Верста открывается как выходящий на авансцену герой, тогда как Демон, воплощение “бесовского очарования” эпохи, оказывается “мертвецом”. Очевидно, в первоначальном противопоставлении обоих, приуроченном к 1913 году, оценка Автора была иной. Именно к этой ошибочной оценке и восходит, по моему мнению, тема вины».¹⁹ Не все здесь можно принять безоговорочно (в частности, не бесспорно отождествление отсутствующего Героя и Версты, т.е. Поэта с большой буквы – это все-таки образ собирательный; вызывает сомнение также слишком жесткое привязывание прототипов к образам и в результате – выдвигание на первый план противопоставления Гумилев – Блок), но главное схвачено, на мой взгляд, верно: все дело в отношении Ахматовой к Гумилеву-поэту, которое, видимо, с течением времени действительно менялось – от достаточно прохладного к подлинно уважительному. О периоде 10-х годов Ахматова заметила: «<...> к стихам Гумилева никто особенно внимательно не относился» (ЗК. С. 252); см. также весьма показательный эпизод более раннего времени: Гумилев «сжег рукопись пьесы “Шут короля Батинволя” за то, что я не захотела ее слушать» (ЗК. С. 219), а ведь сам Гумилев эту пьесу считал тогда едва ли не лучшим своим творением, см. письмо Брюсову 1906 года: «Одна моя надежда на драму “Шут короля Батинволя”. У меня даже честолюбивые мечты поставить ее в театре <...>»²⁰. В контексте мифа о Таммузе следует отметить здесь линию некой особенной, избранной пары (в данном случае – два поэта), где первенствует женщина, что создает особый драматизм отношений – такое видение неоднократно засвидетельствовано в воспоминаниях Ахматовой, записанных и ею, и ее собеседниками. Приведу лишь несколько примеров. Возражая против мнений зарубежных литературоведов о влиянии Гумилева на ее становление как поэта, она писала: «<...> напоминаю, что я выходила замуж не за главу акмеизма <т.е. не за мэтра – О.Ф.>, а за молодого поэта-символиста <...>» (ЗК. С. 82). См. также устные высказывания Ахматовой разных лет: «Раз мы ссорились <...> и я сказала: “А все равно я лучше тебя стихи пишу”»²¹; «У меня в молодости был трудный характер, я очень отстаивала свою внутреннюю независимость и была очень избалована. <...> Это был поспешный брак. <...> Он <Гумилев – О.Ф.> думал, что женится на

простенькой девочке, что она воск, что из нее можно будет человека вылепить. А она железобетонная. Из нее не только нельзя лепить – на ней зарубки, царапины нельзя провести»²². Последнее высказывание сделано отчасти «на публику» (в ответ на расспросы Л.К. Чуковской), но через двадцать лет в ноябре 1962 года Ахматова записывает уже «для себя» (с пометой – «Про 10-ые годы»): «Но ведь и я от-стаивала себя. Мне тоже надо было остаться самой собой, а не стать ученицей, мироносицей и т.д. <...> Он написал: “Ты победительница жизни, / И я товарищ вольный твой”» (ЗК. С. 233). Приведенная здесь цитата Гумилева имела для Ахматовой концептуальное значение – она была записана ею неоднократно, в том числе и в первой записной книжке (лето 1958) – тогда еще без комментариев. Этой стороне отношений Ахматовой и Гумилева посвящены две главы в книге М.В. Серовой: «Их недолгая семейная жизнь, по свидетельству Ахматовой, представляла не традиционное противоборство супружеских характеров, а поединок двух волей, спровоцированный обстоятельствами и причинами отнюдь не житейского плана. Этот план Ахматова преподносила в своих поздних записях как глубинно мистический»; «Ахматова в этой сфере оказалась более “сильной” волей и поняла это раньше Гумилева. Гумилев в конечном итоге тоже все понял, назвав свою роковую избранницу (сначала “царскосельскую гимназистку”, а потом жену, красивую темноволосую даму, которую он прежде всего повез в Париж) “победительницей жизни”, а на себя взяв только роль ее “товарища”»²³.

Действительно, Гумилев в поэтической мифологии Ахматовой ни Царевичем, ни Женихом (как она именovala в ранних стихах равного партнера в любовном союзе или «священном браке») никогда не был, и супружество их эту ситуацию не изменило. Интересно в этом плане ее высказывание 1925-го года: «У Блоков рано измены начались <...> Но во всяком случае это был брак, а не то, что у Н.С. Разве можно считать, что он был в браке с Анной Николаевной? Или со мной? Разве э т о б ы л б р а к?»²⁴ В.В. Мусатов, признавая, на первый взгляд, странность подобного восприятия, прокомментировал его так: «Все дело в том, что для Блока его мистический брак с “Любой” оставался нерушимым, несмотря ни на какие “измены”. Ахматова с горечью ощущала, что именно этого ей не дано»²⁵. Однако с течением времени житейский, духовный, психологический опыт Ахматовой (включая сюда сновидения и разного рода «совпадения», которым она придавала большое значение) привел ее к осознанию, что этот брак все-таки *был*,

и был он, как справедливо отметила М. Серова, именно «глубинно мистический», несмотря ни на какие житейские обстоятельства. Ср. заметки Ахматовой о Гумилеве 1963 года: «Сейчас <...> я не касаюсь тех осо-бенных, исключительных отношений, той непонятной связи, ничего общего не имеющей ни с влюбленностью, ни с брачными отношениями, где я называюсь “тот дру-гой” <...> Для обсуждения этого рода отношений действительно еще не настало время» (ЗК. С. 365) – или наброски того же года ее незавершенной драмы «Пролог, или Сон во сне»: «С ней делил я первозданный мрак, / Чьей бы ни была она женою, / Продолжался (я теперь не скрою) / Наш преступный брак» (ЗК. С. 402).

М. Финкельберг сделала в своей статье интересное наблюдение, касающееся восприятия Ахматовой не только духовной, но и официальной стороны своей биографии: несмотря на то, что она и Гумилев развелись и оба вступили в брак вторично, Ахматова в написанной в конце 50-х годов автобиографии «Коротко о себе», в отличие от «Моей биографии» 1946 года, ни развод с Гумилевым, ни брак с В.К. Шилейко не упоминает (как, кстати, и свой союз с Н. Пуниным), «<o>чевидно, в ретроспективном взгляде на свое прошлое Ахматова видела своим мужем лишь Гумилева – позиция, нашедшая выражение в образе Командора и в связанной с ним теме “загробной ревности-верности”»²⁶. Таким образом, в последние годы жизни Ахматова все больше осознавала себя как вдова Гумилева, которая «должна и гробу быть верна» – кредо пушкинских героинь, отмеченное ею в статье о «Каменном госте». Но в чем состоял смысл этой «верности» по прошествии десятилетий? Видимо, в принятом на себя пожизненном долге памяти-скорби и памяти-славы. И это вновь возвращает нас к линии Гумилев – Гильгамеш – Таммуз.

На первый взгляд, выявляемая мною связь может показаться некоторой натяжкой: ведь если выписанную Ахматовой цитату от работ (статьи) Шилейко отделяют тридцать шесть лет, то от гумилевского перевода эпоса о Гильгамеше – все сорок! Однако многие, если не все, вопросы снимаются, если учесть, во-первых, что восприятие библейской цитаты о Таммузе в «гумилевском» ключе было подготовлено предшествующими чтением, воспоминаниями и сопутствующими творческими замыслами, и, во-вторых, что многие смысловые линии эпоса «О все видавшем» в сознании Ахматовой прочно были связаны с Гумилевым.

Как уже говорилось, цитата об оплакивании Таммуза записана в конце 1958 года. В записных книжках этого периода содержатся (помимо списков текущих дел, переводимых поэтов, визитеров, адресатов и т.п.) наброски новых и строки восстановленных стихотворений 10-х годов, воспоминания, в основном относящиеся к окружению Ахматовой 10-х годов, и автобиографические заметки. При всем многообразии содержания можно назвать одну из объединяющих многие записи тем: «... смерть стоит за каждым поворотом / И гибели достаточно для всех» (ЗК. С. 28) – и выделить ее подтемы: судьба поколения, которая в творческом воплощении видится как «кроваво-черный карнавал» (ЗК. С. 2) и «трагический балет» (ЗК. С. 19), и вписанная в нее частная судьба Ахматовой, женщины и поэта. В этот пласт входит и цитата из Гумилева, навеянная Ахматовой чтением Библии. Во второй половине 1958 – начале 1959 годов Ахматова, видимо перечитывала книги пророков, поскольку в записной книжке № 2 на следующем после цитаты о Фаммузе листе идет запись имен двенадцати пророков в том порядке, в каком их книги следуют в Библии (с пропуском двух имен): «Исаия, Иеримия, Иезекииль, Осия, Авдий, Иона, Наум, Аввакум, Захарий, Аггей, Малахий Сима», а в предшествующей записной книжке (№ 1) есть отсылка к книге Исаяи и, одновременно, к стихам Гумилева: «Страх и яма, и петля на тебя, туземец! (Исаия, гл. 24, стих. 17, стр. 688)<-> Сравнить Н.Гум<илев> “Звездный ужас”». (ЗК. С. 4) Таким образом, библейский текст становится лишь отправной точкой глубоко личных размышлений, в частности, о судьбе Гумилева: через один лист записывается первый набросок о Модильяни «Пьяным я его [никогда] не видела...» (см. выше) и уже откомментированная гумилевская цитата («Ты – победительница жизни <...>»). Еще через один лист (л. 8) записано сновидение: «В ночь под 20-ое ноября видела во сне Х в Безымянном переулке. Он дал мне белый носовой платок <...> чтобы вытирать слезы, и бродил со мной в темноте по переулку» (ЗК. С. 5 – 6). Иксом Ахматова обозначала в своих текстах разных людей и персонажей, в том числе и Гумилева. В данном случае на него однозначно указывает Безымянный переулок, потому что это не только автобиографическая царскосельская деталь (адрес семьи Горенко – дом Е.И. Шухардиной, ул. Широкая, «второй дом от вокзала, угол Безымянного переулка» (см.: ЗК. С. 564), но и аллюзия на гумилевский «Заблудившийся трамвай»: строку из этого стихотворения – «А в переулке забор дощатый...» – Ахматова взяла эпиграфом к «Царскосельской оде», которая первоначально называлась

«Безымянный переулок» (см.: ЗК. С. 142).²⁷ Таким образом, библейский текст, соотносимый с фактами личной и творческой биографии близких людей, «страдательная» судьба супруга-возлюбленного и роковая предопределенность его гибели, его вторая роль в царственной паре, рядом с «победительницей жизни», и символический жест, когда он дает *белый* (один из цветов траура) платок, чтобы она утирала слезы, подводят к совершенно однозначной трактовке цитаты об *оплакивании* Таммуза. В книге Дж. Фрэзера приводится изумительный по красоте поэтический текст, сохранившийся на глиняных табличках и носящий название «Стенание флейт по Таммузу»²⁸:

Когда он исчезает, она поднимает плач:
«Мой чародей и жрец!»
Когда он исчезает, она поднимает плач
у великолепного кедра, пустившего корни на просторе.

«Чародей» – это и автохарактеристика Гумилева («колдовской ребенок, взглядом останавливавший дождь» – «Память»²⁹), и та сторона его поэтического дарования, которую Ахматова особенно подчеркивала в 60-е годы, указывая на пророческое значение его строк. О символике кедра у Ахматовой здесь достаточно сказать, что она прочно связана с семантическим комплексом «смерть поэта» (безымянная/забытая/ ненайденная могила).

Оплакивание (память-скорбь) – лишь одна из форм исполнения вдовьего долга, не покрывающая полностью космический, вневременной масштаб «священного брака», где в роли божественного супруга выступает герой и поэт. Упоминание Таммуза метонимически вводит и тему Гильгамеша (метонимический принцип как особый способ ахматовской тайнописи – одновременного обозначения и сокрытия некоего содержания – отдельная тема), с которым связан мотив памяти-славы, т.е. достойного посмертного существования, входящий в более сложную семантику мифологемы «смерть поэта». То, что отдельные элементы переведенного Гумилевым эпоса стали составляющими ахматовско-гумилевского мифа, не вызывает сомнений. Так, в стихотворении «Так отлетают темные души...» (1940; II, 123), многие реалии которого однозначно отсылают к Н. Гумилеву, Ахматова упоминает друга-двойника Гильгамеша – Эабани, созданного богами специально для того, чтобы у героя появился

товарищ, во всем ему равный, при этом Эабани (позднейшая транскрипция его имени – Энкиду) является так называемым «младшим героем», основная функция которого в героическом эпосе – «смерть за героя в обстоятельствах, по логике которых смерть в первую очередь угрожает самому герою»³⁰, т.е. функция заместительной жертвы. Также в строфе, не вошедшей в последний текст «Поэмы без Героя», создавая образ «Поэта с большой буквы»³¹, она называет Гильгамеша его воплощением («Гильгамеш ты, Геракл, Гессер – / Не поэт, а миф о поэте»³²). Мнение, что эта строфа «восходит к памяти о В.К. Шилейко»³³, вряд ли обоснованно. Пусть Гильгамеш как *имя*, как реалия неизбежно напоминал Ахматовой и о Шилейко, и о Гумилеве, но Гильгамеш как *образ* соотносился, конечно, только с Гумилевым: названных Ахматовой троих мифологических героев объединяет то, что они вступают в борьбу с чудовищами, а это одна из важнейших составляющих гумилевской концепции художника (ср. в «Волшебной скрипке»: «Посмотри в глаза чудовищ»³⁴). Все трое, как и положено героям, постоянно отправляются в дальние походы и с кем-то борются, Гильгамеш же оказывается еще и поэтом (см. в переводе Гумилева: «Ходил он далеко, и устал, и вернулся / И выбил на камне свои труды»³⁵), а в личности Гумилева как современники, так и потомки отмечали три неразделимых ипостаси – поэта, воина, путешественника. Что касается великих познаний Гильгамеша, который «прочел совокупно все писанья, глубину премудрости всех книжечетов»³⁶, то это действительно можно отнести в первую очередь к Шилейко, который еще студентом подготавливал к печати древневосточные тексты и переписывался «как равный с крупнейшими востоковедами Европы»³⁷, однако стоит отметить, что Ахматова относилась к его премудрости без особого пиетета, см.: «Лозинский <...> был образованнее всех в Цехе. (О шилейкинском чаромугии не берусь судить)» (II, 93).

Насколько глубоки и обширны гумилевские подтексты, аллюзии и реминисценции в линии Поэта с большой буквы в «Поэме без Героя», обстоятельно показала М. Финкельберг.³⁸ На гумилевский след указывает и тот факт, что строфа с упоминанием Гильгамеша была вписана в рукопись с редакцией поэмы 1963 года, а именно в 1962-1963 годах написана большая часть воспоминаний Ахматовой о Гумилеве – в том числе и о той глубинной таинственной связи между ними, которую не отменили ни развод, ни сама смерть. Записи Ахматовой свидетельствуют, что В.К. Шилейко не было места в творимом ею

автобиографическом мифе, в то время как фигура Гумилева в рамках этого мифа с годами становилась все значительнее, а их взаимоотношения – все значимее для Ахматовой (о чем отчасти было сказано выше). Это было замечено и ее собеседниками: «<...> в последние годы жизни ее рассказы о себе обычно имели определенную цель, утверждение собственной концепции ее жизни, и главная роль в этой концепции принадлежала Гумилеву».³⁹ Воспоминания Ахматовой о Гумилеве так и не обрели завершенность, следовательно, не обрела ее и «концепция», но несомненно, что в ней не последнее место занимала семантика посмертной жизни поэта и героя – семантика, объединяющая (наряду со страстью Иштар) мифы Гильгамеша и Таммуза.

Сюжет *смерти поэта* обозначен в первых двух записных книжках в основном именно в аспекте смерти. Так, строки из Библии и гумилевского «Звездного ужаса» вводят мотивы страха и казни (*петля*), а также могилы-*ямы* (т.е. неухоженной и безымянной, в отличие от могилы-памятника) – последний особенно значим для Ахматовой, хорошо прослеживается в ее записях и творчестве и, конечно, в первую очередь связан с памятью о расстрелянном и неизвестно где захороненном Гумилеве. В собственно автобиографических заметках основное место также занимает описание индивидуального варианта ситуации изгойство/гибель поэта. Своей «могилой», «гражданской смертью» Ахматова называет долгий период молчания, непечатания и дает своеобразный мартиролог своих поэтических сборников, нередко подчеркиванием усиливая значимость слов *уничтожен* (четырежды), *запрещен* (четырежды), *возвращен* (дважды) и др. (ЗК. С. 28 – 29). Таким образом, в понимании Ахматовой подлинная смерть поэта – забвение. Последние четыре главы (таблицы) эпоса о Гильгамеше рассказывают о скорби Гильгамеша по умирающему другу («Шесть дней и ночей над ним я плакал»⁴⁰) и его попытках добыть растение бессмертия. Боги по просьбе Гильгамеша ненадолго выпускают из «обители мрака» тень друга, по которому он тоскует, и тот раскрывает ему безотрадный «закон земли», т.е. закон смерти: все в загробном мире «пыли подобно». Но Гильгамеш спрашивает дальше:

«А того, кто убит в бою, ты видел?» –
«Видел! Мать и отец его голову держат, жена над ним аклонилась». –
А того, чье тело брошено в поле, ты видел? – «Видел!»
Его тень не находит в земле покоя». –

«А того, о чьем духе никто не печется, ты видел?» –
«Видел! Остатки в горшках и объедки с улицы ест он».⁴¹

Безусловно, строки о том, чье «тело брошено в поле», о чьей памяти «никто не печется» (что лишает мертвого достойного посмертия) в свете судьбы Гумилева не могли оставить Ахматову равнодушной. Возможно, подготовленное «гумилевским» контекстом восприятие библейского сюжета оплакивания Таммуза напомнило ей о гумилевском переводе и тем самым послужило одним из толчков и к наброску строфы о Поэте с большой буквы с упоминанием Гильгамеша, и к возникновению темы мистического брака в последующем стихотворном тексте «Пролога». Может быть, в какой-то степени – и к очередной активизации ее усилий по «собираанию и обработке материалов по наследию Г<умиле>ва» (ЗК. С. 365), что она считала своим долгом, поскольку его слава, его «воскрешение» в России еще были под большим вопросом и даже до выхода первого тома его стихов за рубежом оставалось еще четыре года.

Примечание

¹ Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). – М.; Torino, 1996. – С. 39. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с пометой ЗК. и указанием страницы

² В научной и научно-популярной литературе дается в основном эта транскрипция имени бога – она будет использоваться и в данной статье.

³ См.: Афанасьева В.К. Думузи // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. – М., 1994. – С. 409.

⁴ Тименчик Р.Д. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой // Некалендарный XX век. – М., 2011. – С. 350.

⁵ Там же. – С. 350–351.

⁶ Шилейко В.К. Иштар // Шилейко В.К. Через время. – М., 1994. – С. 91.

⁷ Фрэнгер Дж. Золотая ветвь. – М., 1980. – С. 364.

⁸ Там же.

⁹ Афанасьева В.К. Инанна // Мифы народов мира. Т. 1. – С. 511.

¹⁰ Афанасьева В.К. Думузи // Мифы народов мира. Т. 1. – С. 410

¹¹ Гильгамеш. Перевод Николая Гумилева // Эпос о Гильгамеше. Сказание о все видавшем. – М., 2005. – С. 218–219.

¹² См.: «Скучно мне оберегать от себя людей...» (Ахматова А. Сочинения: в 2 т. Т. 1. – М., 1990. – С. 355).

¹³ Ахматова А. Победа над Судьбой: в 2 т. Т. 1. – М., 2005. – С. 317. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием тома – римскими цифрами, страницы – арабскими.

¹⁴ В этот период Ахматова готовит статью о теме самоубийства у Пушкина и делает один из первых набросков балетного либретто по «Поэме без Героя, включающего сцену самоубийства мальчика-драгуна (в дальнейших набросках он обозначен и как поэт) и сцену появления его призрака (видение).

¹⁵ Лукницкий П. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. – Париж, 1991. – С. 75.

¹⁶ См. Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889

–1866. – М., 2008. – С. 48–49.

¹⁷ Там же. – С. 188.

¹⁸ См.: Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1866. – М., 2008. – С. 50.

¹⁹ Финкельберг М. О герое «Поэмы без героя» // Русская литература. – 1992. – № 3. – С. 219.

²⁰ В огненном столпе. – М., 1991. – (Русские дневники). – С. 163.

²¹ Роскина Н. «Как будто прощаюсь снова...» // Воспоминания об Анне Ахматовой. – М., 1991. – С. 529.

²² Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. – М., 1997. – С. 138.

²³ Серова М. В. Анна Ахматова: Книга Судьбы (феномен «ахматовского текста»: проблема целостности и логика внутривидовых взаимодействий). – Ижевск; Екатеринбург, 2005. – С. 117, 120.

²⁴ Лукницкий П. Асуміана. Т. 1. – С. 180.

²⁵ Мусатов В. В. «В то время я гостила на земле...». Лирика Анны Ахматовой. – М., 2007. – С. 134.

²⁶ Финкельберг М. Указ. соч. – С. 211.

²⁷ См. также в наброске балетного либретто фрагмент «Линия отсутствующего героя», почти весь состоящий из гумилевских цитат: «Связь с поэмой в поздней фантастике: заблудившегося трамвая: **(Наш Безымянный пер<еулок>)дощатый забор**» («Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / изд. подг.

Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. – СПб., 2009. – С. 1237). Разные шрифты указывают разные (по времени) уровни записи.

²⁸ Фрэнсер Дж. Золотая ветвь. – М., 1980. – С. 365 – 366.

²⁹ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. – М., 1990. – С. 338. Это стихотворение Ахматова ценила и цитировала его в своих заметках о Гумилеве.

³⁰ Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. (Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока»). – М., 1974. – С. 231-232.

³¹ «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. наброски балетного либретто: материалы к творческой истории. – СПб., 2009. – С. 1051.

³² Там же. – С. 910.

³³ Ахматова А. Собр. соч.: в <8> т. Т. 3 Поэмы. Prodomomea. Театр / Сост., подгот. коммент. и статья С.А. Коваленко. – М., 1998. – С. 647.

³⁴ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. – М., 1990. – С. 338.

³⁵ Гильгамеш. Перевод *Николая Гумилева* – С. 196.

³⁶ Эпос о Гильгамеше. Сказание о все выдавшем. – М., 2005. – С. 187. Перевод В.К. Шилейко (здесь не воспроизводятся квадратные скобки, означающие, видимо, утраченные фрагменты текста) – в его предисловии к гумилевскому переводу, в котором эти строки выглядят так: «Испытывал судьбы земли и неба, / Глубины познания всех мудрецов» (С. 195).

³⁷ Иванов Вяч. Вс. Одетый одеждою крыльев // Шилейко В.К. Через время. – М., 1994. – С. 5.

³⁸ Финкельберг М. Указ. соч. – С. 207-224.

³⁹ Роскина Н. Указ. соч. – С. 529.

⁴⁰ Гильгамеш. Перевод *Николая Гумилева*. – С. 228.

⁴¹ Гильгамеш. Перевод *Николая Гумилева* – Режим доступа: <http://gumilev.ru/translations/3/> (1.10.2012). Цитируется по электронному ресурсу, поскольку в указываемом ранее издании (Эпос о Гильгамеше. Сказание о все выдавшем. М., 2005) на с. 253 допущена ошибка – пропуск двух строк.

УДК 882.0

Л. А. Яковлева

АПОКАЛИПСИЧЕСКИЕ ПОДТЕКСТЫ В ПОЭЗИИ А. АХМАТОВОЙ 1930-Х ГГ.

Ощущение дисгармонии, катастрофичности мира, экзистенциально-эсхатологические темы нарастают в литературе XX века, в творчестве поэтов Серебряного века. Творческая эсхатология, поиск нового Града (см. поэму Анны Ахматовой «Путем всея земли (Китежанка)») сплетаются с катастрофическим мироощущением. В.М. Раков в статье, посвящённой атмосфере Серебряного века, отмечает: «Социальный фон культурной ситуации конца XIX — начала XX века был очень тревожным, в сущности — предкатастрофичным. Эсхатологические пророчества Брюсова, Мережковского, Блока и др. не были ни неожиданными, ни единичными, они были частью общей культурной тревоги, вскоре оправдавшейся вполне» [3, с.3].

И это неслучайно, ведь 1930-е годы прошлого столетия были отмечены в нашей стране как годы Большого Террора. Эти годы стали высшей точкой репрессивной политики И.В. Сталина, пиком политических преследований в СССР. Предпосылками столь жестоких преступлений принято считать убийство С.М. Кирова 1 декабря 1934 года. В тот же день ЦИК СССР принял постановление «О внесении изменений в действующие уголовно-процессуальные кодексы союзных республик».

Лидия Чуковская в «Записках об Анне Ахматовой» написала: «Даже сейчас, через тридцать лет после ежовщины, когда я пишу эти строки, власти не терпят упоминания о тридцать седьмом. Боятся памяти. Это сейчас. А что же было тогда? Преступления еще были свежи; кровь в кабинетах следователей и в подвалах Большого Дома еще не просохла; кровь требовала слова, застенков – молчания...» [4, с.103].

А. Ахматова не могла остаться равнодушной к происходящему: ведь репрессиям были подвергнуты ее родные и близкие: муж Н.С. Гумилев расстрелян без суда и следствия в 1921 году; Н. Пунин, спутник её жизни в 1930-е годы, погиб в лагере в 1953 году; сын Л.Н. Гумилев был трижды арестован, провёл в заключении более 13 лет. Ее друзья О.Э. Мандельштам и Б.А. Пильняк погибли в 1938 г. в лагерях. В свете этих фактов мы не можем не понимать, что А. Ахматова одна из немногих написала об этой трагедии своих современников.

© Яковлева Л. А.

Следует отметить, что она не только оплакивала невинно убиенных – она видела свою задачу в избличении тех сил, на которых лежит вина за все происходящее. При этом написать об этом она могла только иносказательно, ведь она понимала, что не сможет опубликовать ни «Реквием», ни другие произведения, в которых она поминает своих близких и друзей, оплакивает гибель родных и арест сына.

Отсюда и мифопоэтические проекции на евангельские тексты и прежде всего на «Откровение Иоанна Богослова». В ахматовской интерпретации время Большого террора в России – это «власть зверя», Антихриста, потому что именно в «Откровении Иоанна Богослова» мы встречаем эсхатологическую версию прихода к власти «зверя» как предвестие апокалипсиса: «Зверь, которого я видел, был подобен барсу; ноги у него – как у медведя, а пасть у него – как пасть у льва; и дал ему дракон силу свою и престол свой и великую власть» (Откр., 13: 2-3).

Этот фрагмент Откровения фактически дословно перекликается со стихотворением о палачах, застрельщиках Большого Террора «И яростным вином блудодеянья...»:

И яростным вином блудодеянья
Они уже упились до конца.
Им чистой правды не видать лица
И слезного не ведать покаянья.
[1, с.302]

Употребленное Ахматовой местоимение множественного числа 3-го лица в этом стихотворении является неким собирательным целым, сошедшим со страниц апокалипсиса. «Они» – это люди, которые отпали от Бога, они пьяны своею властью. Власть их абсолютно изменила, лишила человеческого, то божественное, что есть в человеке, их покинуло навсегда. Ср.: «...пал, пал Вавилон, великая блудница, сделался жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу... ибо яростным вином блудодеяния своего она напоила все народы...» (Откр., 18: 2-3).

Стихотворение «С армянского» (1937) построено на древнем мифологическом коде. Приведем все стихотворение полностью:

Я приснюсь тебе черной овцою
На нетвердых, сухих ногах,
Подойду, заблею, завою:
«Сладко ль ужинал, падишах?»

Ты вселенную держишь, как бусу,
Светлой волей Аллаха храним...
Так пришелся ль сынок мой по вкусу
И тебе, и деткам твоим?»

[1, с.256]

Стихотворение спроецировано на автобиографическую ситуацию: оно было написано в 1930-е годы, а в 1935 г. в первый раз арестовали ее сына. Ахматова понимала, что сына (об этом писал и Л.Н. Гумилев) посадили из-за матери. «Я отсидел восемь лет за отца и столько же за мать», - скажет позже Лев Гумилев.

Образ черной овцы восходит к архетипу жертвенного овна, который был символом жертвы в Ветхом и Новом Завете: «Он истязуем был, но страдал добровольно и не открывал уст Своих; как овца, веден был Он на заклание, и как агнец пред стригущим его безгласен, так Он не отверзал уст Своих» (Исайя, 53: 1-7), «И начал Исаак говорить Аврааму, отцу своему, и сказал: отец мой! Он отвечал: вот я, сын мой. Он сказал: вот огонь и дрова, где же агнец для всесожжения?» (Быт, 22: 7-8).

Здесь, возможно, идет отсылка к тому, что и у армян как у христиан мог возникнуть этот образ. Однако жертва эта напрасна, поскольку человеческих жертв не было. Ахматова одухотворяет этот образ, это материнская жертва. Вспомним стихотворение «Молитва»:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар...
[1, с.99]

Во-вторых, сакральная жертва – добровольная, здесь же мать никто не спросил. Обратим внимание на мотив, который связан с указанием на вероисповедание Властителя: он не христианин, но он абсолютный властитель. Помимо Христа это мог быть только Антихрист. Приход Антихриста, которому все поклоняются, кому приносятся жертвы, – это тоже предвестие апокалипсиса.

Заметим, что в синоптических евангелиях звучит пророчество Иисуса Христа о том, что к власти придут лжемессии, которые будут выдавать себя за пророков, потом придет Антихрист. В Евангелии от Матфея сказано: «Тогда, если кто скажет вам: «вот, здесь Христос», или «там», – не верьте. Ибо восстанут лжехристы и лжепророки,

и дадут великие знамения и чудеса, чтобы прельстить, если возможно, и избранных. Вот, Я наперед сказал вам. Итак, если скажут вам: «вот, Он в пустыне», не выходите: «вот, Он в потаенных комнатах», – не верьте. Ибо, как молния исходит от востока и видна бывает даже до запада, так будет пришествие Сына Человеческого» (Мф, 24: 23-27).

Л.Г. Кихней в статье «Эоническое и апокалипсическое время в поэтике акмеизма» отмечает: «... Ахматова разоблачает его <падишаха – Л.Я.> как абсолютно противное человеческой природе существо. Жертва все-таки принесена, но не бескровная, христианская, а человеческая, языческая – жертва Молоху» [2, с.52].

Подобная же «власть зверя» отражена в стихотворении «Зачем вы отравили воду...» (1935):

Зачем вы отравили воду
И с грязью мой смешали хлеб?
Зачем последнюю свободу
Вы превращаете в вертеп?
[1, с.255]

Пособники Антихриста, которых Ахматова узнает в деятелях Большого террора, уничтожают, по Ахматовой, жизнь и человеческую свободу. Знаменательно, что в поэме-цикле «Реквием» поборники «власти зверя» обретают конкретно-реалистический и в то же время обобщающее-символический облик.

Так, в строках «...Звезды смерти стояли над нами, / И безвинная корчилась Русь / Под кровавыми сапогами / И под шинами черных марушь...» [1, с.197] Ахматова воссоздает реальную ситуацию тех страшных лет, когда невинных людей увозили на машинах для арестованных на допросы, откуда живыми практически никто не вернулся. Другим таким штрихом к портрету апокалипсической эпохи является метонимический образ палачей: «...верх шапки голубой / И бледного от страха оправдама...» [1, с.200], - известно, что сотрудники НКВД носили фуражки голубого цвета.

Пережитое Анной Ахматовой в эти годы нашло отражение не только в «Реквиеме», но и в «Поэме без героя», и в цикле «Черепки», и в ряде лирических стихотворений разных лет. Анна Ахматова была уверена, что «власть зверя» не может быть вечной: ее поборников ждет наказание, прежде всего, проклятие потомков. А главное, она

сама их обличает в стихотворении «Защитники Сталина», встраивая сталинские злодеяния в историческую перспективу:

Это те, кто кричали: «Варраву
Отпусти нам для праздника», те,
Что велели Сократу отраву
Пить в тюремной глухой тесноте.
Им бы этот же вылить напиток
В их невинно клеветущий рот,
Этим милым любителям пыток,
Знаатокам в производстве сирот.

[1, с.248]

Ахматова, написавшая это стихотворение в период «оттепели», в 1962 году, выступает как бы от лица потомков. Но вместе с тем она уверена, что преступления сталинской эпохи еще не получили достойного общественного порицания (какое получили преступления нацистов на Нюрнбергском процессе).

Во всех известных нам историософских эсхатологических концепциях (иудейской, христианской и мусульманской) сюжет, связанный с концом света, обусловлен греховностью людей, нарушивших божественные заповеди. Этот сюжет осложняется не только прологом «предсказания» и соответствующей фигурой предсказателя, но и коллизией искупления грехов. Вот почему аллюзия в конце цикла на образ Иисуса Христа и его добровольную жертву - не только дань историософской традиции, но и указание того пути, по которому должны пойти русские люди, российские поэты, спасти Россию от гибели.

Список литературы

1. Ахматова А. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1990. Т.1.
2. Kikhney L. Эоническое и апокалипсическое время в поэтике акмеизма // Modernités russes № 10: Le temps dans la poétique acméiste. Lyon: Lyon III-CESAL, 2010.
3. Раков В.М. Философия Серебряного века между прошлым и будущим // Два рубежа. Пермь, 2004.
4. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1989. Т.1.

ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА АННЫ АХМАТОВОЙ



УДК 82 – 14+801.73

Н. И. Крайнева
(Санкт-Петербург)

«СОМНОЮ БЫВАЕТ ТОЛЬКО ТАК...» (К ИСТОРИИ НЕ ВЫШЕДШЕГО «БЕГА ВРЕМЕНИ» 1962-1963)¹

1958-ой год... После 15-летнего перерыва² увидел свет сборник Анны Ахматовой «Стихотворения» (М., Советский писатель), куцый, состоявший на одну треть из переводов, которые, по выражению автора, «съедали» мозг. 85 стихотворений – по большей части уже

¹ Предисловие к книге Анна Ахматова. Первый “Бег времени”: реконструкция замысла”. СПб., 2013”.

² Сборник Ахматовой «Избранное» вышел в 1943 году в Ташкенте; подготовленные ею в 1946 году три сборника стихотворений до читателей не дошли: тираж двух из них пошел «под нож», третий не был вообще допущен к печати.

печатавшиеся в сборниках или периодических изданиях, из новых – в основном «проходные», те, что не вызывали у цензуры вопросов и желания выкинуть их из состава книги.

И только в конце раздела «Стихи разных лет» новые истинно ахматовские стихотворения, созданные ею в 1946-1956 годах: цикл «Cinq», «Предыстория», стихи будущего цикла «Сожженная тетрадь», фрагмент из «Эпилога» «Поэмы без Героя», правда с цензурной концовкой. «Остались от козлика рожки да ножки», — грустно шутила Ахматова о своей долгожданной книге, называя ее в дарственных надписях то «обломком», то — «хоть это». «...Анна Андреевна хоть и рада своему сборнику, но и огорчена им: она уверяет, что книжка эта — ерунда, мусор, что она только введет в заблуждение читателей (“так это и есть хваленая Ахматова? стоило огород городить!”) <...>», — отмечала Л. К. Чуковская в дневниковой записи от 26 марта 1958 года³.

Желание Ахматовой сделать другую, новую книгу вскоре подкрепилось предложением Государственного издательства художественной литературы. Конец 1959-го и всю первую половину 1960-го года Ахматова работала над книгой «Избранное»: отбирала стихи, составляла циклы, писала новое, в очередной раз передельвала «Поэму без Героя». Но после сдачи рукописи в Гослитиздат повторилась история предыдущего сборника. Хотя в новой книге не было ахматовских переводов, но состав ее редакторы, цензоры и рецензенты заметно подправили: «<...> редакция безобразничает, хочет целиком выкинуть весь цикл “Из сожженной тетради”, вставляет те стихи, которых Анна Андреевна вставлять не желала и пр., и т. п.» —, писала Л. К. Чуковская⁴. А «не желала» Ахматова вставлять, по определению К. И. Чуковского, «сугубо-советские» стихи, написанные ею ради лояльности властей, для спасения находившегося в лагере сына, для заработка. Длительные переговоры с редакцией («из не печатавшегося нового – ни строчки») стоили Ахматовой дорого; по записям Л. К. Чуковской, о приближающемся выходе книги она «поминала не иначе, как с бешенством», была часто нездорова и раздражена: «<...> мне вообще эта книжка не нужна <...>. Третья книжка, дающая ложное представление об авторе; третья моя плохая книжка. Ташкентская — плохая, “красненькая” — плохая, и вот теперь

³ Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1-3. М., Согласие, 1997. Т. 2. С. 288. (Далее – Записки, с указанием тома и страниц).

⁴ Там же. С. 425.

надвигается третья плохая. <...> Нет, лучше никакой книги, чем этот очередной поклеп» —, так передала слова Ахматовой Л. К. Чуковская запись от 8 октября 1960 года⁵. Но, в конечном итоге, пришлось согласиться на включение все тех же «советско-патриотических» стихов, на переименование «Сожженной тетради» в «Шиповник цветет», на исключение лучших образцов гражданской лирики Ахматовой. Прошло почти пять месяцев с момента разговора Ахматовой с Чуковской и книга была подписана в печать, а в апреле 1961 года вышла в свет⁶. И опять в дарственных надписях — «хоть такую», «с чувством смущения», «пруклятую мною книгу». Составляя список исправлений к «Стихотворениям» (1961), Ахматова записывала заглавия стихов, которых «не хватало» в книге и которые затем были включены ею в следующий сборник: «Посвящения (О. М.<андельштаму> — Б. Пастернаку — Б. П.<ильняку>»). Добавить в стихотворения» «Путем всея земли»: “Окопы, окопы...” “И вот уже славы // высокий порог, // Но голос лукавый // Предостерег...” Дать “Один идет...”, “Последний тост”, “Кто чего <боится>...” <...>

Явно не хватает: 1) Ива (1940) 2) Клевета (1923) 3) Если плещется (1928) 4) Борис Пастернак (19 янв<аря> 1936) 5) [И упало каменное слово.] Не прислал ли лебеда (1936) <...>. Еще не хватает: “Многим”. 1922, “Новогодняя баллада”. 1923, “И мы забыли навсегда”, “Видел я...”⁸. Почти все эти стихи впоследствии были включены ею в новую книгу.

Уже в октябре того же, 1961-го, года на страницах записных книжек Ахматовой начинают появляться не только списки исправлений и дополнений к книге «Стихотворения» (1961), но и планы новых поэтических книг: «Новая книга / [(Седьмая)] / (1961)» или «П. Седьмая книга (Две фотографии) 1) Стихи последних лет “Бег времени” (“Цветы последние”) 2) Поэма без Героя»⁹.

⁵ Там же. Т. 2. С. 426-427.

⁶ Анна Ахматова. Стихотворения (1909-1960). М., ГИХЛ, 1961. (Б-ка советской поэзии).

⁷ В издании записных книжек Ахматовой (см. ниже) ошибочно «Б. П.<астернаку>».

⁸ Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966). М.; Torino, 1996. С. 193. Далее — Записные книжки, с указанием страниц. В издании сохранена пунктуация подлинников, которая оставлена неизменной и в настоящей книге.

⁹ Там же. С. 171, 173.

Пока еще — это чаще всего не имеющие стройной системы перечни стихов: Ахматова искала путь сделать книжку действительно новой, не похожей на три предыдущие. 1 января 1962 года она сказала Л. К. Чуковской, навестившей Ахматову в больницу: «В честь Нового года я начала в уме составлять новую книжку. Она будет называться: “Цветы последние”. Два отдела. К первому будет эпиграфом “Бег времени”»:

Чту войны, чту чума? — конец им виден скорый.

Им приговор почти произнесен.

Но кто нас защитит от ужаса, который

Был бегом времени когда-то наречен!»¹⁰

Но нужен был еще год для того, чтобы книга обрела абсолютно новый состав: Ахматова отказалась от включения стихотворений из своих ранних сборников «Вечер», «Четки», «Белая стая», «Подорожник» и «Anno Domini» и, дав книге название «Бег времени. Седьмой сборник стихотворений Анны Ахматовой»¹¹, составила ее из

¹⁰ Записки. Т. 2. С. 480.

¹¹ Впервые «Седьмой книгой» Ахматова назвала следующий по порядку после сборника 1940 года «Из шести книг» сборник своих избранных стихотворений. Он был составлен в 1946 году из стихотворений 1940–1945 годов и содержал написанные за это время новые, в том числе «военные», стихи и стихотворения более раннего времени, до этого не печатавшиеся. Машинописный экземпляр книги, на титульном листе которой было указано: «Седьмой сборник стихотворений Анны Ахматовой. 1940–1945. Ленинград 1946», был отдан незадолго до постановления 14 августа 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград» в Ленинградское отделение издательства «Советский писатель», где пролежал семь лет. Неизданная книга была возвращена Ахматовой в 1952 году, а в начале 1960х годов она записала на обороте титульного листа: «Рукопись возвращена мне “за истечением срока архивного хранения”». К возвращенной издательством рукописи Ахматова обратилась только в 1957 году, когда впервые за годы «второго антракта» появилась реальная возможность издать следующую книгу стихотворений. Именно тогда она изменила заглавие сборника, исправив на титульном листе: «Седьмая книга. Нечет. Сборник стихотворений Анны Ахматовой. 1940–1957. Ленинград — 1958». Таким образом, на этом этапе работы «Седьмая книга» и «Нечет» стали одной и той же книгой. Ахматова начала интенсивно работать с рукописью, вписывать в нее новые стихи, составлять новые циклы и перестраивать прежние. Однако эта работа не отразилась ни в издании «Стихотворения», выпущенном в 1958 году, ни в книге «Стихотворения», изданной в 1961 году. До 1962 года возвращенная Ахматовой рукопись «Седьмого сборника стихотворений, переименованная в 1957 году в «Седьмую книгу. Нечет. Сборник стихотворений Анны Ахматовой», продолжала служить ей черновиком для записи большая

часть которых ранее не была опубликована. Однако в нее вошли не просто не печатавшиеся стихи, многие из этих произведений были написаны в годы сталинских репрессий и рассказывали о тех страшных событиях, свидетельницей и участницей которых пришлось быть Ахматовой («Мне зрительницей быть не удавалось...»). Многие новые стихи были посвящены ушедшим из жизни близким и друзьям Ахматовой, так или иначе пострадавшим в годы репрессий, некоторые из новых стихов должны были поведать читателю о нелегкой судьбе самого автора. Так почему же именно в это время Ахматова решилась на столь смелый и опасный шаг?

Самый первый план «Бега времени. Седьмого сборника стихотворений» был составлен в ноябре 1962 года. Толчком к реальной работе над новой книгой послужило предложение от Ленинградского отделения издательства «Советский писатель». 29 октября 1962 года Ахматова отметила в своей записной книжке: «Сейчас (29-ое окт<ября>) позвонила Галя Корнилова <...> и просила принять редактора “Сов<етского> пис<ателя>” на предмет нового небольшого сборника. <...>».

Предложение не очень серьезное, но это так не сложно — собрать книгу»¹².

29 октября в Москве в квартире М. С. Петровых у Ахматовой был А. И. Солженицын: «Я прочитала ему... Он сказал: “Я так и думал, что вы не молчите, а пишете что-то, чего нельзя печатать”». «<...> — Я не уеду в Ленинград <...> пока не подержу в руках № 11 “Нового мира”. Хочу убедиться, что новая эпоха настала. А чуть прочту Солженицына в журнале, сразу уеду <...>»¹³.

не-опубликованных ранее и «восстановленных» стихотворений, для изменения циклов и т. п. В ней отражены важнейшие этапы работы поэта над своими стихами, многочисленные творческие замыслы, частью реализованные, частью оставшиеся только в этой рукописи. Вот почему в некоторых примечаниях мы указываем по данной рукописи, называя ее «Нечет I», первоначальные заглавия, варианты текстов или включение разных стихо-творений в определенные циклы. Существует еще, по крайней мере, два плана «Седьмой книги» на отдельных листах в ОР РНБ (Ф. 1073. Ед. хр. 99. Л. 9-10, 11), составленных Ахматовой в 1960 и <1961> годах (иллюстрации в наст. издании). О плане 1960 года см. подробнее: Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 480-481. (Большая серия «Б-ки поэта»). Далее - БП БС, с указанием страниц.

¹² Записные книжки. С. 257.

¹³ Записки. Т. 2. С. 532, 551

Для «небольшого сборника» Ахматова, вероятно, решила собрать стихи разных лет и стихи последних лет, не очень-то, на самом деле, веря в то, что книжка будет напечатана. С другой стороны, как многим тогда казалось, время было еще не «заката», а «сумерек» хрущевской оттепели: уже пять лет, как был издан роман «Не хлебом единым» В. Д. Дудинцева, теперь его переиздали на Западе, в «Новом мире», который являлся печатной «платформой» сторонников оттепели, через две недели после визита редактора «Советского писателя» к Ахматовой был напечатан «Один день Ивана Денисовича» А. И. Солженицына, в редакции журнала лежала повесть Л. К. Чуковской «Софья Петровна», там же Ахматова надеялась издать и легализованный совсем недавно «Реквием», и свое главное произведение — «Поэму без Героя». После отказа публикации в «Новом мире», она передала «Поэму» в журналы «Знамя» и «Москва», в дальнейшем горькая история с отказом повторилась. Но еще оставалось больше месяца до разгрома выставки художников МОСХ'а в Манеже и больше трех месяцев до встречи Хрущева с творческой интеллигенцией. Еще были надежды... Хотя массовые беспорядки в стране уже начались и обсуждались в разных кругах общества, в том числе и литературных. Л. К. Чуковская описала «разговор» с Ахматовой во время посещения ее 4 ноября 1962 года: «<...> Потом вдруг, одним движением руки, перенесла меня назад — в Фонтанный Дом, в тридцатые. Из шестидесятых в тридцатые <...>. Она порывисто схватила клочок бумаги, придвинула к себе пепельницу со спичками <...>, быстро вывела карандашом несколько слов и протянула клочок мне. Я обрадовалась: стихи? Но нет, новые стихи сейчас, в наше новое время, она уже читает вслух, под потолком, и не жжет. А эту бумажку приготовилась сжечь. “Что вы слышали о Новочеркасске?” — написано округлым, забирающим вверх, почерком. Я ответила на той же бумаге: “Мало. Говорят, летом, когда повысили цены на мясо, там люди сожгли милицию, а потом были аресты”. Анна Андреевна зачеркнула слово “аресты” и написала: “трупы”. Потом поднесла к бумаге спичку и долго, молча, медленно поворачивала ее в огне, стряхивая пепел в пепельницу»¹⁴.

В это же время, как запомнила Л. К. Чуковская, «в соседней комнате Ника <Ника Николаевна Глен – Н.К.> стучала на машинке. Анна

¹⁴ Там же. С. 544-545.

Андреевна объяснила мне, что с помощью Ники она составляет новую книгу: туда войдут стихи тридцатых годов и отрывки из “Реквиема”.

Книга будет называться “Бег времени”. — Может быть, лучше — “Сожженная тетрадь”? — предложила я. — Цензура не пропустит, — сказала Анна Андреевна¹⁵.

Как покажет время, цензура не пропустит и этот, задуманный осенью 1962-го и загубленный в следующем, 1963-м году «Бег времени» — *первый* «Бег времени».

В воспоминаниях Н. Н. Глен о знакомстве и встречах с Ахматовой, озаглавленных ею «Вокруг старых записей», она писала: «<...> примерно с 1958-го года по начало 1963 года <...> оказывала секретарские услуги, помогала в литературных делах, в отношениях с издательствами и журналами, в переписке и т. д. <...>. С двадцатых чисел сентября 1962 года по январь 1963 года Ахматова жила у меня на Садово-Каретной, 8 (<...> примерно с десятидневным перерывом, когда Анна Андреевна переселялась к М. С. Петровых). <...> В те месяцы, которые пришлось на мой дом, Ахматова очень много работала: продолжала свои пушкинские штудии <...>, работала над воспоминаниями о Мандельштаме, <...> занималась составлением новой книги своих стихов “Бег времени” с подзаголовком “Седьмой сборник стихотворений Анны Ахматовой”. В эту книгу Ахматова предполагала включить и “Реквием” <...>. Издание не осуществилось, а название перешло на книгу, традиционно составленную по сборникам и вышедшую в 1965 году»¹⁶.

Некоторые стихи, перепечатанные на пишущей машинке Н. Н. Глен, сохранились в отдельных единицах хранения архивных фондов А. А. Ахматовой в Российском государственном архиве литературы и искусства¹⁷, Отделе рукописей Российской национальной библиотеки¹⁸, Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом), других архивохранилищах и частных собраниях. Полностью же подборка текстов стихотворений, перепечатанных Н. Н. Глен для первого «Бега времени», не сохранилась, хотя в «Записках» Л. К. Чуковской сказано,

¹⁵ Там же. С. 546.

¹⁶ Воспоминания об Анне Ахматовой. М., Советский писатель, 1991. С. 627, 632-633. Далее – Воспоминания, с указанием страниц.

¹⁷ Далее – РГАЛИ, с указанием номеров фонда и единиц хранения.

¹⁸ Далее – ОР РНБ, с указанием номеров фонда и единиц хранения.

что у Ахматовой она была: «<...> Анна Андреевна достала из чемоданчика и протянула мне великую драгоценность: свой экземпляр всего прежнего “Бега”. Машинопись с ее поправками, с ее пометками на полях и даже с черновиками и вариантами новых стихов»¹⁹. Не сохранился и самый ранний, составленный в самом начале ноября 1962 года, план сборника. Определить, каким был первоначальный состав книги, представляется возможным – кроме записей Л. К. Чуковской²⁰ – благодаря двум внутренним рецензиям на первый «Бег времени» — И. Л. Гринберга и Е. Ф. Книпович, последняя из них, «заказная», и стала причиной запрета выхода в свет первого «Бега времени».

В рецензии Е. Книпович (передаем текст согласно подлиннику) сказано, что «“Бег времени” – седьмой сборник стихотворений А. А. Ахматовой состоит из одиннадцати разделов, в которые вошли лирические стихи и двух поэм – “Путем всея земли” и “Триптих” (поэма без героя)». Стало быть, в самом начале подготовки книги стихи должны были располагаться по одиннадцати разделам, две поэмы составляли еще два раздела. Из разделов в рецензии названы семь: «Тайны ремесла», «Сожженная тетрадь», «Стихи разных лет», «Стихи последних лет», «Венок», «Из стихотворений 30-х годов», а также «Четверостишия», с которых Книпович «не начинала бы сборник», — какими были еще четыре раздела в рецензии не указано. В другой рецензии — И. Гринберга, традиционно предлагавшего включить в «Бег времени» полный набор «советско-патриотических» стихов и цензурную концовку в «Эпилоге» «Поэмы без Героя» из сборника «Стихотворения» (1958), упоминаются те же, что и у Книпович,

¹⁹ Записки. Т. 3. С. 134. Запись от 5 ноября 1964 года, в то время началась работа А.А.Ахматовой и Л. К. Чуковской над «Бегом времени» (1965).

²⁰ См.: «Этот сборник сильно отличался от того “Бега времени”, который вышел в свет в 1965 году. В нем было двенадцать стихотворных циклов, поэма “Путем всея земли” и тогдашний вариант “Поэмы без героя”. Отличался он от всех сборников Ахматовой почти совершенным отсутствием стихов из ее первых книг. Подзаголовок “Седьмая книга”. Никаких “Цветок”, “Anno Domini”, “Подорожника”, “Белой стаи” — любовные стихи задвинуты на торой план. Открывается книга четверостишием 1961 года “Чту войны, чту чума...”. В сборник введены и отрывки из “Реквиема”, и “Венок мертвым”, и антисталинские стихи тридцатых годов. Шел 62-й, еще “оттепельный”, еще солженицынский год. Ахматова хотела редстать перед читателем в своем истинном, не замурованном в десятилетиях, виде». (Записки. Т.2. С. 546. Примечание к записи от 11 ноября).

разделы: «Из стихотворений 30-х годов», «Тайны ремесла», «Сожженная тетрадь», «Венок», «Стихи последних лет», цитируются строки из раздела «Четверостишия», названо стихотворение «Когда погребают эпоху...» из раздела «Стихи разных лет». Из не названных в предыдущей рецензии разделов говорится о «Ташкентских страницах», «Античных страничках <sic!–Н.К.>», указывается стихотворение «Есть три эпохи у воспоминаний...», относящееся к разделу «Из “Ленинградских элегий”». Таким образом, десять из одиннадцати разделов нам становятся известны. Одиннадцатый раздел, по-видимому, был разделом «Песенки», включавшем в себя пять «песенок», в которых оба рецензента либо ничего не поняли и особого внимания на эти стихи не обратили, либо и сказанного уже было достаточно, чтобы поставить под сомнение выход книги в свет.

Сохранились два плана первого «Бега времени», предположительно датируемые ноябрем 1962. Они являются двумя закладками одной машинописной перепечатки, о чем свидетельствует несколько фактов: полное совпадение опечаток, исправление замеченных опечаток непосредственно в момент перепечатки, характерные особенности шрифта и конфигурации букв. Как это часто бывает при перепечатке результатов совместной работы, когда автор и помощник (или соавтор) оставляют у себя разные закладки одного и того же экземпляра, так и в данном случае один (первый) экземпляр был передан Ахматовой и хранится в ее архиве в ОР РНБ (Ф. 1073. Ед. хр. 99. Л. 13-18), другой (второй) остался у Н. Н. Глени и находится в Музее Ахматовой в Фонтанном Доме (Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 242. Л. 1-4). В первом и втором экземплярах плана в основном машинописном тексте – одиннадцать разделов и две поэмы. Это означает, что сборник «Бег времени», составленный согласно их основному машинописному тексту, без учета последующих добавлений, сделанных в обоих экземплярах по-разному, полностью соответствует книге, представленной на рецензии Е. Книпович и И. Гринбергу. Реконструировать первый «Бег времени», то есть определить, какие свои произведения Ахматова намеревалась включить в книгу, по планам, сохранившимся в архиве А. Ахматовой в ОР РНБ и в материалах Н. Н. Глен в Музее Ахматовой, представляется вполне возможным. План, принадлежавший лично Ахматовой, уникален также потому, что, являясь ее «рабочим экземпляром», он содержит многочисленные добавления и исправления, происходившие в составе первого «Бега времени», начиная с весны 1963 года, заканчивая осенью

того же года, что дает возможность проследить весь путь создания этого поэтического сборника. Если же убрать все последующие дополнения и изменения, внесенные рукой Ахматовой в перечни разделов и стихов, сохранив только первоначальный машинописный текст, мы будем иметь план первого «Бега времени» 1962 года, стихи которого были отданы ею в издательство.

Приблизительную дату передачи рукописи в Ленинградское отделение «Советского писателя» позволяют определить дневниковые записи друзей Ахматовой Л. К. Чуковской и Ю. Г. Оксмана, исходя же из записей самой Ахматовой, дата устанавливается с большой погрешностью²¹. «<...> Рукопись нового сборника уже несколько месяцев лежит неподвижно в здешнем, московском “Советском Писателе” — валяется где-то в низинах. Теперь Ахматова ее оттуда возьмет», — указано в записи Л. К. Чуковской от 22 февраля 1963 года²². Днем позже Ю. Г. Оксман записал в дневнике: «Она <А. А.> хочет забрать и сборник свой из “Советского писателя”. Два месяца оттуда ни слова. Лесючевский явно не хочет печатать Ахматову»²³. Из приведенных записей явствует, что рукопись первого «Бега времени» была сдана Ахматовой в конце года, как свидетельствует Л. К. Чуковская, в Ленинградское отделение издательства, но ее передали в Московское отделение, где директор издательства «Советский писатель» Н. В. Лесючевский и учинил расправу над сборником, воспользовавшись «заказной» рецензией Е. Книпович. Правда, и рецензия И. Гринберга не была бесспорно положительной, но не она уничтожила самую смелую книгу стихотворений Анны Ахматовой.

Итак, исключив из плана, сохранившегося в архиве Ахматовой в ОР РНБ, все позднейшие вставки, можно увидеть, каким был первый «Бег времени». В него входили:

- 6 стихотворений в разделе «Четверостишия»;
- 18 стихотворений в разделе «Стихи разных лет»;

²¹ В воспоминаниях М. В. Латманисова говорится, что 23 апреля 1963 года, отвечая на его вопросы, Ахматова сказала: «Сейчас, когда я была в Москве, я передала сборник стихов для печати, но когда он выйдет в свет – не знаю. Я и не тороплю». (Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой (1889-1966). М., 2008. С. 605. Далее – Летопись, с указанием страниц).

²² Записки. Т. 3. С. 32.

²³ Воспоминания. С. 644.

12 стихотворений в разделе «Венок»;
 8 стихотворений в подразделе «I» и 7 стихотворений в подразделе «II» раздела «Из стихотворений 30-х годов»;
 8 стихотворений из раздела «Ташкентские страницы»;
 2 стихотворения «Из “Ленинградских элегий”»;
 5 стихотворений из раздела «Песенки»;
 10 стихотворений из раздела «Сожженная тетрадь»;
 2 стихотворения из раздела «Античная страничка»;
 9 стихотворений из раздела «Тайны ремесла»;
 10 стихотворений из раздела «Стихи последних лет».
 В общей сложности – 97 стихотворений²⁴.

К этому составу надо добавить две поэмы — «Путем вся земля» «Поэму без Героя»: Ахматова впервые включила в книгу их полные (на тот период) тексты. Поэму «Реквием» Ахматова в раннем плане представила только восемью отдельными стихотворениями в подразделе «I» раздела «Из стихотворений 30-х годов». В «Записках об Анне Ахматовой» Л. К. Чуковской – уникальном и бесценном источнике сведений для исследования не только жизни и творчества Анны Ахматовой, но и для понимания политической и культурной жизни страны противоречивой эпохи 1950-х-1960-х годов в целом – есть запись о количестве включенных в первый «Бег времени» стихотворений: «<...> она позвала Нику и попросила ее показать мне список стихотворений, отобранных для сборника, который она намеревается предложить издательству “Советский писатель”. Всего 96 стихотворений. Я посоветовала включить “К смерти” из “Реквиема”, так вот вместе со стихотворением “Ты все равно придешь” и выходит 96»²⁵. Разница с реконструированным планом первого «Бега времени» в одно стихотворение! Но в плане, единственном самом раннем до нас дошедшем, стихотворение «К смерти» находится в основном машинописном тексте и потом уже зачеркнуто. Вероятно, Ахматова последовала совету Чуковской и включила на какой-то стадии работы стихотворение «К смерти», но очень скоро его вычеркнула. Можно предположить, что Л. К. Чуковская видела другой, не найденный пока

²⁴ Автор статьи «Анна Ахматова. Жизнь поэта» Н. В. Королева ошибается, утверждая, что первый «Бег времени» «состоял из 123-х стихотворений и трех поэм: “Requiem” (1935-1940), “Путем вся земля” и “Триптиха” (“Поэма без героя”) (1940-1962)»: Ахматова А. Собр. соч. Т. 2. Кн. 2. М., 1999. С. 281.

²⁵ Записки. Т. 2. С. 550.

перечень стихов, входящих в первый «Бег времени», и еще более ранний. Но это не отменяет того факта, что первоначальный состав «Бега времени» 1962 года на данный момент определен.

В самый первый период времени, когда рукопись книги находилась в издательстве «Советский писатель», Ахматова, по всей вероятности, над первым «Бегом времени» не работала. Доподлинно неизвестно, когда ее уведомили, что книга не допущена к печати. Рецензия И. Гринберга датирована 6-м марта 1963 года²⁶, можно предположить, что и рецензия Е. Книпович появилась примерно в это же время²⁷: дата в ней отсутствует, но в архиве издательства «Советский писатель» обе рецензии подшиты в одно дело, при этом рецензия Книпович (автограф и машинописная копия) находятся на листах 1-5, а Гринберга (машинопись) на листах 6-15²⁸. Вполне может быть, что «заказная» рецензия Книпович появилась вскоре после встреч «руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства», состоявшихся 7-8 марта 1963 года²⁹. Из записных книжек Ахматовой явствует, что отзыв Гринберга на «Бег времени» она получила 10 сентября³⁰, а в «Записках об Анне Ахматовой» сказано, что 22 августа 1963 года Л. К. Чуковская получила «отрывок из рецензии» Книпович от Ф. А. Вигдоровой, которая «чуть не каждый день бывает у Анны Андреевны в Будке <дача в пос. Комарово – Н. К.>»³¹, следовательно, Ахматовой этот текст был известен еще раньше. Можно предположить (хотя вся история с прохождением рукописи первого «Бега времени» достаточно запутана), что официально Ахматовой объявили о необходимости пересоставить сборник где-то в конце июня – начале

²⁶ Дата «6 ноября 1963» в книге Н. Г. Гончаровой «“Фаты либелей” Анны Ахматовой» (М.; СПб., 2000. С. 302) неверна.

²⁷ Предположение Н. В. Королевой, что рецензия Книпович написана в середине 1963 года, на наш взгляд, ошибочно, Ахматовой стало известно об этом в середине 1963 года: Ахматова А. Собр. соч. Т. 2. Кн. 2. М., 1999. С. 282.

²⁸ РГАЛИ. Ф. 1234. Оп. 19. Ед. хр. 1634.

²⁹ Реакция Ахматовой («Симптом поворота к сталинщине») на рассказы К. Г. Паустовского передана в записи Л. К. Чуковской от 23 мая 1963 года: Записки. Т. 3. С. 49.

³⁰ Записные книжки. С. 158. В этот же день Ахматовой был создан первоначальный вариант стихотворения «Ночное посещение» (Нет, не на московском злом асфальте...), заглавие которого было вписано в план первого «Бега времени» примерно в это же время.

³¹ Записки. Т. 3. С. 60-61.

июля 1963 года: «Анна Ахматова предложила редакции <издательства “Советский писатель” – Н. К. > русской поэзии (в Москве) ознакомиться с ее рукописью. Товарищи из редакции почему-то не напомнили автору о том, что ей надлежит обратиться в Ленинградское отделение»³². Мы попросили Е. Ф. Книпович прочесть эту рукопись, что она и сделала. В июле <подчеркнуто нами. – Н. К. > А. Ахматова взяла свою рукопись для пересоставления», – говорится в письме главного редактора издательства «Советский писатель» В. М. Карповой в Ленинградское отделение издательства³³. Ахматова уехала из Москвы 15 июня 1963 года и не возвращалась туда до 27 октября, возможно, что «рукопись для пересоставления» ей тоже привезла Ф. А. Вигдорова вместе с отзывом Книпович, поскольку следующие после апреля-начала июня исправления и дополнения в плане первого «Бега» относятся к августу-началу сентября. Сама Ахматова отмечала в записных книжках: «В 1963 мне вернули VII сборник моих стихов “Бег времени” с ругательной статьей Книпович»³⁴. 15 октября 1963 года, находясь в Доме Творчества в Комарово, Л. К. Чуковская записала сказанные ей слова Ахматовой: «“Бег времени” зарезан, и 25-го я еду в Москву набирать переводы. Для денег <...>»³⁵

Исследование используемых Ахматовой при работе с планом первого «Бега времени» средств записи позволяет определить время, когда были сделаны те или иные изменения и дополнения в плане, что, в свою очередь, помогает точнее восстановить историю работы Ахматовой над своей книгой. За период, прошедший с появления первого плана «Бега времени» в ноябре 1962 года до прекращения работы с этим планом предположительно в сентябре 1963 года, состав первого «Бега времени» увеличился почти в полтора раза, последний вариант плана включал в себя заглавия 125 стихотворений.

Дальнейшая работа Ахматовой над первым «Бегом времени» представляла собой череду исправлений в структуре сборника,

³² Ср. в «Записках» Л. К. Чуковской: «<...> Называется “Бег времени”. Он был принят ленинградским отделением издательства, но внезапно затребован Лесючевским в Москву и отдан на рецензию — то есть на расправу! — Книпович...». (Записки. Т. 3. С. 61).

³³ Летопись. С. 613 со ссылкой на кн.: Узилевский А. Дом книги. Л., 1990. С. 281.

³⁴ Записные книжки. С. 29.

³⁵ Записки. Т. 3. С. 74.

новых. Отразилась она в правленной, авторизованной машинописи изменений в текстах и датах, замену одних стихов другими, вписывание рукописными вставками и рукописным титульным листом, сохранившейся в архиве А. А. Ахматовой в Российском государственном архиве литературы и искусства³⁶. Однако это не та «великая драгоценность», которую Ахматова давала Л. К. Чуковской в самом начале их совместной работы над книгой. Этот экземпляр состоит из листов, напечатанных на разных пишущих машинках, в нем отсутствуют некоторые стихотворения, перечисленные в плане первого «Бега времени», нет также текста «Поэмы без Героя». Но, безусловно, это один из экземпляров, хотя и не полный, в котором частично сохранилась попытка Ахматовой «пересоставить» свой первый сборник. Основные изменения коснулись структуры первого «Бега времени»: в начало книги был перемещен раздел «Тайны ремесла», далее следовал (без названия) бывший раздел «Стихи разных лет», дополненный новыми стихами и стихами из раздела «Стихи тридцатых годов» с поэмой «Путем вся земли» в конце, далее шли стихи раздела «Ташкентские страницы», далее – «Из Ленинградских элегий» с добавлением «Кого когда-то называли люди...», затем были отнесены «куда-то в середину», как советовала Книпович, «Четверостишия» (исправлено на «Вереницу четверостиший»), после них шел цикл «Сожженная тетрадь» (заглавие было исправлено Ахматовой на «Стихи из сожженной тетради»), потом несколько стихотворений конца 1950-х годов, далее «Из цикла “Песенки”», еще несколько отдельных стихотворений, потом «Венок мертвым» и раздел «Стихи последних лет» с тем же составом, что и в первом «Беге времени», но без «Полночных стихов». Отсутствовала поэма «Реквием» и самые «крамольные» антисталинские стихи.

Можно предположить, что Ахматова работала с этим экземпляром с середины лета 1963 года до 20-х чисел ноября, то есть с того момента, когда ей стало известно содержание рецензии Е. Книпович, до того времени, когда она получила согласие Л. К. Чуковской на совместную подготовку *второго* «Бега времени». 23 ноября 1963 года Л. К. Чуковская записала разговор с Ахматовой: «Мне уже давно предлагает “Советский писатель” — ленинградское отделение — выпустить мой

³⁶ РГАЛИ. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 79.

однотомник. Сурков предлагал. Я всё отказывалась: хотела одни только новые стихи, “Седьмую книгу”. Теперь согласилась. Пусть однотомник. Дело только за вами. — За мной? — Да. Составлять будете вы»³⁷. Через некоторое время началась работа над однотомником, который по предложению Чуковской, был назван «Бегом времени», тем названием, которое предназначалось ранее только для сборника новых стихов, «сборника, столь успешно зарезанного Лесючевским и Книпович»³⁸. Второй «Бег времени» был подписан к печати 31 мая 1965 года, в середине сентября вышел сигнальный экземпляр, весь тираж увидел свет в самом начале октября. В сборник вошли пять разделов, содержащих стихи из первых пяти книг Ахматовой, раздел «Тростник», никогда отдельной книгой не выходивший, и разделы «Седьмая книга» и «Нечет», имеющие мало общего с их первоначальными планами. Ни о «Реквиеме», ни о «Поэме без Героя» целиком, ни о стихах 1930-х годов в то время уже не могло быть и речи. Из первого «Бега времени», содержащего сначала 97 стихотворений, и дополненного, включающего в себя уже 125, во второй «Бег времени» вошло с разночтениями и искажениями 76 стихотворений (из общего количества — 400). «Бессонная, тяжелая ночь из-за безобразия с “Бегом времени”»³⁹. А. А. Тарковский писал Ахматовой «в утешение»: «Всё, чего нет в книге, или известно читателям или воображается ими, они видят книгу такой, какой она могла бы быть, и пусть Вас не огорчает ее неполнота. Всё же — это самая полная Ваша книга, самая большая по охвату созданного Вами. Выход ее в свет — праздник русской поэзии <...>»⁴⁰. А сама Ахматова почти одновременно отметила в автобиографической прозе: ««Как я была тогда <в 1956 году. — Н. К.> уверена, что ни одна моя строка не будет никогда напечатана, как эта уверенность удобно и вольно жила в моем сознании, не причиняя мне ни малейшего огорчения. <...> А теперь <...> скоро 10 лет, как я снова печатаюсь, ну и пути же это...»⁴¹.

Все перипетии «догутенберговского» и «гутенберговского» периодов жизни дорого стоили поэту. «Бег времени» (1965) стал последней книгой Анны Ахматовой.

³⁷ Записки. Т. 3. С. 109.

³⁸ Там же. С. 134. Все сложности текстологической и редакторской подготовки второго «Бега времени» описаны Л. К. Чуковской в 3-м томе «Записок об Анне Ахматовой».

³⁹ Записные книжки. С. 655.

⁴⁰ Летопись. С. 699.

⁴¹ Анна Ахматова. Победа над Судьбой. Т. 1. М., 2005. С. 37.

УДК 821.161.1-94

Р. Д. Тименчик
(Иерусалим)

ИЗ ИМЕННОГО УКАЗАТЕЛЯ К «ЗАПИСНЫМ КНИЖКАМ» АХМАТОВОЙ

Список предшествовавших публикаций из этого свода см. в предыдущем выпуске «Крымского ахматовского сборника», к которому теперь следует добавить: 1) Venok: In Honor of Stefano Garzonio. Stanford, 2012 (Великий Немой; Каннегисер; Козловский; Медный Всадник; Солсбери; Чаплин); 2) Стих. Проза. Поэтика. Сборник к юбилею доктора филологических наук, профессора Ю.Б. Орлицкого. СПб: 2012 (Бицилли; Квятковский; Малахов); 3) История литературы. Поэтика. Кино. Сборник в честь Мариэтты Омаровны Чудаковой. М., 2012 (Зелинский Корнелий) 4) From Medieval Russian Culture to Modernism: Studies in Honor of Ronald Vroon. Frankfurt/M, 2012. (Буренин; Вечный жид; Голенищева-Кутузова; Добин; Костелянец; Летучий Голландец; Наполеон; Неведомский; Пастернак Евгений; Поливанова; Селиверстов; Старостин; Степанов; Шварсалон) 5) «...Как в прошедшем грядущее зреет...»: Полувековая парадигма поэтики серебряного века. М. 2012 (Авраменко; Аллилуева; Анненкова; Долматовский; Дымшиц; Лоретти; Никитина Зоя; Чеботаревская-Сологуб; Шенгели Георгий).

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.

Катаев Валентин Петрович (1897-1986) — поэт, прозаик; для автобиблиографии зарегистрирована в книге о нем Людмилы Скорино цитата из воспоминаний Ю. Олеси (С.256) - «Когда мы были молодыми, Багрицкий, такой же молодой, как мы, пропагандировал среди нас хорошую поэзию. Мы впервые услышали от него стихи Иннокентия Анненского, Пастернака, Асеева, Петникова, Хлебникова, Ахматовой, Вячеслава Иванова, Белого, Гумилева, Клюева, Нарбута, Мандельштама» (Скорино Л. Писатель и его время. М., 1965. С.41). Ср. о юном Катаеве как поэте в паре с Адалис: «наперебой переписывают

© Тименчик Р. Д.

современных поэтов с накрепком на Пастернака» (*Инокков А. [Оксенов И.]*. Рецензия на кн.: Россия. 1923. №5// Литературный еженедельник. 1923. №14-15. С.22).

Ахматова была с ним лично знакома, по крайней мере, с начала 1930-х годов.

См., например, свидетельство Анны Радловой в ее письме мужу от 28 августа 1930 года: «Катаев рассказал, как весной на его “Квадратуре круга” была Ахматова с Эфросом и Демьян Бедный, который рассыпался перед Ахматовой в комплиментах» (*Ахматова А. Requiem. М., 1989. С.12*; водевиль Катаева шел на Малой сцене МХАТа с 1928 года). Ср. также эпизод встречи Ахматовой и Эфроса с Катаевым и Шкловским (*Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1999. С.279*).

К 1930 годам относится эпизод из «Листков из дневника»:

«Рассказывают, что он был как-то у Катаевых и приятно беседовал с красивой женой хозяина дома. Под конец ему захотелось проверить вкус дамы и он спросил ее: “Вы любите Ахматову?” На что та, естественно, ответила: “Я ее не читала”, после чего гость пришел в ярость, нагрубил и в бешенстве убежал. Мне он этого не рассказывал».

Этот рассказ подсвечен поздним свидетельством его героини, возможно, даже вспоминающей о другом эпизоде той же самой встречи: «Валя <...> обожал Мандельштама, чуть не всего его знал наизусть, называл великим поэтом - я же, честно сказать, его недолюбливала. Высокомерная посадка головы, страшная нервность, пуганый, комканый разговор, обида на всех... С ним было очень трудно. Но бывать у нас он любил (и после ссылки, когда ему негде было жить в Москве, и раньше, еще до первого ареста). Часто прибегал читать Вале новые стихи. <...> И вот однажды Мандельштам приходит к нам, Вали нет дома, - это его сердит, раздражает, он начинает метаться по квартире, хватает газету, ругает Сталина: “Сталинские штучки, сталинские штучки...” А у меня в это время сидит гостья, не сказать чтобы слишком доброжелательная. Я спокойно ему сказала, что очень прошу в моем доме не произносить ничего подобного. <...> Так вот, Мандельштам тогда обиделся и выбежал, а свидетельница этой сцены долго еще меня шантажировала - помните, как у вас дома шел такой-то разговор...» (Интервью Д.Быкова с Э.Д.Катаевой и Е. В. Катаевой//Собеседник.2000. 6 декабря).

Ср. также свидетельство Н.Я.Мандельштам: «Катаев <...> приехал в Ташкент и сообщил мне: “Ахматова переживает вторую славу, надо обязательно зайти к ней посмотреть, как это выглядит...”» (*Мандельштам Н. Об Ахматовой. М., 2007. С.126*).

После ждановского постановления фрагмент выступления Катаева на заседании правления президиума ССП 4 сентября 1946 г. был опубликован: «Ахматова никогда не считалась крупной поэтессой, она всегда была поэтессой маленькой, для узкого круга. И удивительно, что среди литературной молодежи сейчас есть люди, на которых воздействовало ее творчество. Это могло произойти только потому, что отсутствовало общественное мнение. Мы должны были рассказать молодежи, что представляет собой Ахматова, как смотрел Маяковский на ее творчество, как незначительно ее место в развитии литературы» (*Литературная газета. 1946. 7 сентября*); текст был несколько отредактирован – см. стенограмму: «Что касается Ахматовой - Ахматова никогда не была знаменем. Я помню ее книжки 1914- 15 гг. Она никогда не считалась крупной поэтессой, она считалась поэтессой маленькой, для избранного круга, иногда очень изящной. Но она не определяла никакой линии. И удивительно, что сейчас молодежь так подхватила эту Ахматову и сделала из нее знамя. Действительно, отсутствие общественного мнения! А нужно было бы нам рассказать молодежи о том, что представляет собой Ахматова, как Маяковский смотрел на Ахматову, какое она занимает место. И может быть, это и ей принесло бы пользу. Но выходить на арену и делать из нее знамя после такой великой войны и в преддверии, может быть, еще более великих войн, когда мы окружены этими мещанами, которые делают атомные бомбы, - мне стыдно было, когда я читал это постановление. И я решил, что, действительно, буду теперь говорить то, что думаю, не считаясь ни с чем» (РГАЛИ. Ф.631.Оп.15. Ед.хр.773. Л.73). См. также обсуждение Постановления 17 сентября 1946 г. на общемосковском собрании писателей: «Там <у М.М.Зощенко> не только аполитичность, как у Ахматовой, а скрытое злопыхательство. <> Наконец, у нас есть потребность в лирике, в настоящей чудесной лирике, и то, что Ахматова упражнялась в салонных писаниях, вовсе не значит, что наши поэты не должны писать прекрасные лирические стихи и о любви, и обо всем» (РГАЛИ. Ф.631.Оп.15. Ед.хр.782. Л. 123, 126). Еще и почти год спустя он в качестве депутата Верховного Совета РСФСР продолжал говорить, что думал, ни с чем не считаясь: «В нашу крепкую литературную среду стали проникать нездоровые, враждебные настроения. Появились произведения упадочнические, аполитичные, полные тошнотворного мещанского пессимизма, сугубо эстетские. А иногда были и просто хулиганские выходки против советских людей» (*Московский большевик. 1947. 25 июня*).

В эпоху «оттепели» на вечере воспоминаний о Михаиле Булгакове в Школе-студии МХАТ он сказал о присутствующей Ахматовой «великолепная поэтесса», чем вызвал аплодисменты, как и затем именем Зощенко, что можно слышать на сохранившейся магнитной записи вечера (<http://www.theatrolgia.su/audio/34>).

Качалов (Шверубович) Василий Иванович (- 1948) – актер МХАТ. В наброске 1965 г. о пребывании в Москве в 1914 г.: «...неизбежный вагонный московский разговор <о> ...Сандуновских банях, сказочных порц<иях> в куп<еческих> rest<augant'ax>, МХАТе (с неизбежн<ым> Васей Качаловым)...» (С.742). «В Кисловодске. На Крестовой Горе. Цекубу. Июль 1927. <...> Качалов, Рубен Орбели, Маршак» (С.664).

Незадолго до встречи в Кисловодске Ахматова видела Качалова в гостях у А.Н. Толстого на вечеринке в честь артистов МХАТ 10 июня 1927 г., о чем рассказывала П.Н. Лукницкому:

«Съезд был к 12 часам ночи. Были артисты: Москвин, Качалов, Книппер и еще два-три других. Были Замятины, Н. Никитин, К. Федин, В. П. Белкин...<...> АА на таких вечеринках не была очень давно, и эта произвела на нее впечатление грубости - все присутствующие говорили грубо.<...> Так, Качалов в присутствии АА сказал Толстому, указывая на АА: “Алеша, поцелуй ее...” - на что Толстой справедливо, хоть и грубо, возразил: “Не буду, она даст мне по морде...”».

Или: Качалов в присутствии АА спросил Федина, был ли он когда-нибудь в интимных отношениях с женщиной, которая была бы высоко интеллектуальной, культурной, духовно интересной и талантливой...

Федин ответил утвердительно. А Качалов на это сказал, что Федин - счастливый, и что сам он (Качалов) никогда не встречал такой женщины. После АА объяснила Федину, что в устах Качалова, этого Дон Жуана, любимца женщин, который знал несметное количество женщин всех видов, национальностей, стилей и т. п. - такое признание звучит трагически...» (*Лукницкий П.Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926-1927. Париж; М., 1997. С.269-271*).

После Кисловодска Ахматова рассказывала:

«С Качаловым? Шамуриным? подошла к Нарзану, к источнику. Он не лился... Махнула рукой и с мрачным спокойствием сказала: “Ну, пойдете отсюда, а тоон совсем засохнет...”. Местные жители говорят, что тридцать лет не было этого. <...> Качалов думал, что был роман с Блоком и ему посвящены стихи. Сказала, что не Блоку» (Там же. С.281).

«О своих беседах с Качаловым в Кисловодске рассказывала:

- Он все время ссылался на эпизоды знаменитых мхатовских спектаклей. Ему и в голову не могло прийти, что я ничего этого не видела» (*Ардов М. Возвращение на Ордынку. СПб., 1998. С.65*). «Он знал ее стихи с давних пор, еще с 10-х годов, с выхода “Четок” и “Белой стаи”, с редких предвоенных петербургских встреч; многие отдельные строки, строфы и целые стихотворения помнил наизусть. В разговорах об Анне Андреевне он с большой нежностью вспоминал встречу с ней в Кисловодске, в санатории Цекубу (сокращенное название Комиссии по улучшению быта ученых), летом 1927 года, когда “она была такая худенькая, бледная и вот с такими серыми глазами” - двумя пальцами показывал, с какими: от брови до щеки. Что-то его тогда, по-видимому, и тронуло и пронзило не только в ее стихах, но и во всем ее облике, физически почти невесомом и духовно негибачем. Это и теперь еще проскальзывало в каких-то интонациях его воспоминаний» (*Виленкин В. В сто первом зеркале. М., 1987. С.15*).

«В 1927 году А.А. была в санатории ЦКБУ в Кисловодске, где познакомилась с артистами МХАТа. “Качалов был очень милый и остроумный человек”» (*Будыко М.И. Загадки истории. Литературно-исторические эссе. СПб., 1995. С.359*). По отъезде Ахматовой Качалов написал ей послание, черновик которого сохранился в его архиве:

Анна Андревна! Привет Вам, привет.
 Скучно и грустно, что Вас с нами нет
 [Все уж не так, и]
 Приятно одно, что за «нашим» столом
 Павел Никитич с супругой вдвоем.
 [Мы с] С Заозерским [кое-как] на местах уцелели,
 Но потеряли из виду Орбелли [так!] –
 Скрыла его навсегда без следа
 Новых столов и пришельцев грядя.
 Мрачно сидит, чуть жужжит Цекубу,
 Глядя в тарелки, поджавши губу.
 Весело только одной – в Цекубе –
 Тощей Рахили. Совсем как бебе,
 Звонко смеется Рахиль- (фельдшерица,
 Помните, в белом, сама вроде шприца?)
 Шприц свой вонзая в зады или в руки
 Полузасохших «мужей от науки»!
 Помните стол, где дарились Верховским –

Химиком - [милым, с талантом] с даром особым «чертовским» -
 Всем нам по чертику... Доктор Каган
 Страстные взоры кидал на Бриан,
 (Кстати, не знаю, - Каган или Коган?
 Коган – по-моему. Ох, как растроган
 Был он прелестной Марией Бриан!
 Впрочем, еще один Коган был «пьян»
 Ею же – помните? – был «опьянен»
 Тоже ведь Коган – изящный, как слон).
 Стол этот заняли три старика,
 Мрачно сидели, сопели, пока
 К ним не подседа М-ме Аксельрод –
 Дама ученая страшно – и вот
 Стол оживился и даже подчас
 Там раздавался «веселия глас».
 Вот что внести может дама собой,
 Даже ученая и с сединой.
 Все же другие столы приуныли,
 Словно их серым сукном придавили.
 [Серы, безлики. Один Реформатский
 Голосом громким шутил по-солдатски –
 Впрочем не долго, не более суток
 Прожил без Вас он и без своих шуток
 Тихо, лирично со всеми простился
 И с Богдановичем в путь свой пустился.]
 Снова утешил меня Каблуков
 (Ходит в сандалиях – без каблуков –
 Ростом от этого стал он как гном –
 Впрочем, рассказ мой сейчас не о том)
 Вот чем «утешил» меня Каблуков:
 Пуговку он потерял от штанов.
 Ночью он новую к ним пришивал, -
 Утром он так обо всем рассказал: -
 «Шить я могу. Нас отец научил –
 Беден он был, а – детей народил –
 Триста детей. То есть триста рублей
 В год получал, а тринадцать детей
 Было в семье». Ну, не милый старик?
 Бедный, недавно головкой поник: -
 «Да уж – служить отказалась скандалия» -
 (Вместо – сандалия). – Ну и так далее.

Скучно и грустно, что Вас с нами нет,
 Грустно завял на окне мой букет,
 Вам предназначенный. Тщетно я с ним
 Всюду искал Вас, тоскою томим –
 В окна заглядывал двух поездов,
 Но не нашел никакейших следов.
 Весь кисловодский обрыскал вокзал,
 Возле «уборной» я долго Вас ждал
 (Дамской, конечно), но след Ваш простыл.
 И восвояси, угрюм и уныл
 Вновь в Цекубу возвратился, и там
 Даже смотреть на оставшихся дам
 Я не хотел, и не пил, и не ел... -
 Вот как меня Ваш «поступок» задел.

(Музей МХАТ. Ф.43. №1575; Сакулин Павел Никитич (1868-1930) –
 литературовед; ср. объявление: «1915 года октября 28 дня в среду в 8 час.
 веч. в помещении Императорского Женского Педагогического Института
 состоится собрание Литературного кружка. Предметы занятий: <...>
 Доклад слушательницы IV курса А.А.Афанасьевой на тему: Поэзия Анны
 Ахматовой. Председатель: П.Сакулин» (Государственный Литературный
 Музей. Ф.40. Оп.2.№6); Заозерский Иван Николаевич (1887-1972) – химик;
 Верховский Вадим Никандрович (1873- 1947) – химик, брат поэта
 Ю.Н.Верховского; Аксельрод Любовь Исааковна (1868-1946) - марксистка
 (меньшевичка), философ (под псевдонимом «Ортодокс»); Коган Петр
 Семенович (1872-1932) – литературовед; Бриан (ур. Шмаргонер) Мария
 Исааковна (1886-1965) – оперная певица. Ср. в конспекте разговора после
 возвращения Ахматовой из Кисловодска: «Мнение о Бриан» (*Лукницкий*
П.Н. Асуміана. С.279); Богданович Александр Владимирович (1874-1950)
 - оперный певец; Каблуков Иван Алексеевич (1857- 1942; умер в
 эвакуации в Ташкенте) – физико-химик, прославившийся своей
 рассеянностью и спунеризмами («палка с набалдым золоташником»).
 Упомянут в поэме Андрея Белого «Первое свидание» в описании
 симфонического концерта: «Лысеет химик Каблуков –/ Проходит в топот
 каблуков»; Реформатский Александр Николаевич (1864-1937) – химик,
 отец лингвиста Александра Александровича Реформатского.

Беловик этого стихотворения в конверте, адресованном в «б.
 Шереметевский дворец на Фонтанке», Ахматова подарила
 В.Я.Виленину, из которого с ее разрешения он опубликовал последние
 14 строк в своей книге «Качалов. (1875-1948)» (М., 1976.С.223).

Ср. рассказ биографа артиста о лете 1927 года: «В санатории отдыхали Ольденбурги, Обручевы, Каблуков, Сакулин, Яблочкина, Рыжова, Л.И.Аксельрод и другие. В.И. описывал обеды в санаторной столовой: «...начинается «общий разговор», - сплошное недоразумение: никто друг друга не понимает, но все друг другом довольны. Затем обязательный отдых, сон, так называемые «мертвые часы», смешно: как будто все остальные часы у нас не мертвые, а полные жизни. И, собственно, от чего отдых: от еды или от разговоров?» (*Аганитова А.В.* Летопись жизни и творчества В.И.Качалова// Василий Иванович Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем./Сост. В.Я.Виленкин. М., 1954. С.556).

26 сентября 1943 г. Ахматова надписала сборник «Избранное» (1943): «Дорогому Василию Ивановичу Качалову в знак глубокого уважения и искреннего восхищения» (частное собрание) (*Черных В.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889-2006. М., 2008. С. 371).

См. в письме Ф.Г.Раневской к Ахматовой от 28 августа 1945 г. «В ночь перед операцией у меня долго сидел Качалов В.И. и мы говорили о Вас» (*Щеглов Д.А.* Фаина Раневская. Монолог. М.; Смоленск, 1998. С.330).

Видимо, в мае 1948 года Ф.Г.Раневская писала «безгранично любимому» (МХАТ. Ф.43. №1244) Качалову в больницу: «Часто слушаю Вас по радио – наслаждаюсь Вами. Чем больше слушаю, тем больше понимаю и люблю Вас. Кто-то верно сказал, что «искусство [лишь] посредник того, чего нельзя высказать». А уметь [так] «высказать» дано только Вам!!! (хотела свою образованность показать, но получилось что-то невразумительное, но Вы меня поймете правильно). Все наши актеры просят меня Вам кланяться. Ахматова просит Вас обнять, она в Москве сейчас» (Музей МХАТ.Ф.43.№1243; Театральная жизнь.1998.№9-10. С.12; цитируются афоризм Гете и чеховская «Свадьба»).

См. также в кисловодском сонете Веры Меркурьевой «Бесцветный день – оторванный листок...» (7 августа 1915):

Пустых речей – бряцающих кимвалов –
Чужих людей томительный поток.
А где-то есть Шалыпин и Качалов,
А где-то есть Ахматова и Блок

(Музей МХАТ. Ф.43. №196); в варианте: А где-то есть – единственный Качалов, И есть – о, есть – Ахматова и Блок; последняя строчка, впрочем, потом исправлена: «А где-то есть он – Александр Блок» (РГАЛИ. Ф.2209. Оп.1. Ед.хр.5.Л.89).

Козин Сергей Андреевич (1879- 1956) — монголовед, академик с 1943 г. «Сына, уже побывавшего в вечной мерзлоте Норильска и имеющего медаль «За взятие Берлина», начали гнать из аспирантуры Академии наук» (под руководством Боровкова и Козина), причем было ясно, что беда во мне. (Выгнали, кажется, осенью 1947 г.)» (С.265). Об этом конфликте писал археолог М. И.Артамонов 19 декабря 1955 г. в ходатайстве за Л.Н.Гумилева в Прокуратуру: «Встречая подозрительное к себе отношение, Л.Н.Гумилев нередко реагировал на него по-ребячески, показывая себя хуже, чем есть. Отличаясь острым умом и злым языком, он преследовал своих врагов насмешками, которые вызывали к нему ненависть. Обладая прекрасной памятью и обширными знаниями, Л.Н.Гумилев нередко критиковал, и притом очень остро, «маститых» ученых, что также не способствовало спокойствию его существования. <...> Особенно острым были столкновения Л.Н.Гумилева с его официальным руководителем акад. Козиним и с проф. Бернштамом, которых он неоднократно уличал в грубых фактических ошибках».

См. о нем: «С. А. Козин был одним из редчайших в России людей, по самой натуре своей принадлежащих к европейскому Ренессансу. Недаром он боготворил Пушкина, даже, может статься, превыше другого своего кумира — Достоевского. Эта отзывчивость на яркость, сочность и пестроту, цветущее многообразие не только европейской, но и азиатской культуры, вместе с органической приверженностью к исконно русскому, эта страстная любовь к жизни, к красоте именно в самой жизни, а не в книгах или театре только, это, наконец, неумное женолюбие, не умеряемое даже глубокой религиозностью, — все это делало Сергея Андреевича весьма сложной, цельной при всей противоречивости, своеобычной личностью. Его национализм никак не был петушково-самоварным. Он не выносил, например, балалаечных оркестров и «русского» стиля церковей эпохи Александра Третьего. Помню его спор с Марией Вениаминовной Юдиной, которую он любил и уважал чрезвычайно. Мария Вениаминовна, прихожанка того же Храма на Крови, что и Сергей Андреевич, жаловалась, что хор в этом храме упорно исполняет песнопения

итальянизиро-ванного Бортнянского, Чайковского, Рахманинова, а не старо-русские, знаменного распева, так что это скорее опера, а не церковная музыка...

— Богу нужна всякая красота, — возражал Козин, — и оперная музыка прекрасна, и итальянизированная хороша — почему же им не место в церкви?

Помню и один его спор с рьяным церковником из бывших эсеров, утверждавшим, что в грядущей вечной жизни все и вся сольется в одну величавую целокупную Осанну.

— Ну, нет, на такой рай я не согласен. На рай, в котором растворятся, пусть даже в божественной полноте и целостности гениальные творения Баха и Данте, Пушкина и Рембрандта, Достоевского и Лейбница! Нет, безличная, хотя бы и всецело божественная всеполюга — я не приму такого рая!» (*Филиппов Б.* Всплывшее в памяти//Новый журнал.1988. №171.С.242).

Рагозина (ур. Случевская) Софья Измайловна (1872- после 1964) –библиотекарь. Запись: «С.И.Рагозиной (м<ожет> б<ыть>, tel<egramme>)» (С.583) – по поводу письма к от 10 ноября 1964 г.: «Дорогая и глубоко уважаемая Анна Андреевна, как любимый поэт и настоящий человек Вы, м<ожет> б<ыть>, и забыли о наших встречах и даже краткое сожителство в особняке Волконского, санаторию ученых в Детском селе, которую Вы баловали своими посещениями! Гудзий, <И.Н.>Розанов, Гребенщиков и многие интересные личности. Встречи их с Вами и у меня. Даже Вы кратковременно - такое уж было время – почтили мою б<иблите>ку свои сотрудничеством как это ни забавно звучит, но такое было время! Но главное - В<аше> творчество ни на кого не похожие стихи, высоко ценимые и душевно близкими <sic!>мне по своему духу.

А я, несмотря на возраст, более чем солидный, с благодарной нежностью вспоминаю наши такие добрые отношения, которые я решаюсь назвать дружескими.

Уже несколько лет я персон<альный> пенсионер республик<анского> значения, хотя и беспартийна. Если у Вас есть хоть немного прежней милого давнего, я бы сказала даже внутреннего отношения ко мне и если у Вас есть хоть небольшое желание повидаться, то для меня это будет очень ценно. Я потеряла всех *самых близких*, но об этом не могу говорить.

Я хожу по улице храбро, но ездить на трамваях избегаю - с ногой не совсем ладно. Если Вам не хочется меня навесить, то я *постараюсь* (конечно, если Вам бы *тоже* хотелось свидеться) сама к Вам приехать.

Тел. мой: А-4-86-25, но раньше он был в моей комнате, а теперь в комм<унальной> кв<арти>ре общий, в коридоре, но меня вызовут – это займет минуты 2-3. Адрес на конверте: дом бывший особняк Елисеева, живу не высоко. Впрочем, можно обо всем *сговориться* по тел<ефо>ну. А если Вы не ответите, это значит... - ну, понятно, что это значит.

Сердечный, добрый привет от Вашей старой и верной поклонницы» (ОР РНБ. Ф.1073. №1203; адрес на конверте: Биржевой переулок 1/10, кв.63; помета на конверте: «Надо ответить»). *О.Н.К. Гудзии* и Ахматовой см.: Эткиндовские чтения. II-III. – СПб., 2006. – С. 231-232; *Розанов* Иван Никанорович (1874-1959) – литературовед; ср. на его книге «Пушкинская плеяда. Старшее поколение» (М., 1923): «Любимому поэту Анне Андреевне Ахматовой 16.8.23» (Музей Анны Ахматовой); встречался с Ахматовой в Кисловодске в 1927 г. (*Лужницкий П.Н.* *Acumiana*. Встречи с Анной Ахматовой. Т.П.С.282); ср. надпись на его книге «Русские песни XIX века»: «Лучшей из русских поэтесс – Анне Ахматовой от Ив. Розанова.2. IV.46» (*Толстяков А.П.* Из личной библиотеки Анны Ахматовой: собрание Ардовых-Толстякова. М., 1989, С.37); см. в его статье ноября 1922 г.: «Поэтическая Москва и поэтический Петербург – два враждебных лагеря. Петербург прославился консерватизмом, Москва погонею за новизной. В Петербурге акмеисты и остатки символистов. В Москве сотни школ и течений. Так было в 19 и 20 годах. За последние два года Петербург выдвинул несколько новых поэтов и поэтесс: Вс. Рождественского, Ирину Одоевцеву, Анну Радлову, Марию Шкапскую, но никто из них не обещает достигнуть того поэтического уровня, на котором стояли Гумилев или Ахматова» (*Розанов И.* Обзор художественной литературы за два года.//Литературные отклики. М., 1923. С. 72–73); см. также его, по-видимому, незаконченную статью 1910-х гг.: «Гиппиус – хотя она еще и пишет – уже прошлое русской поэзии. Подходим к настоящему моменту и видим небывалое [прежде] раньше явление. Если бы меня спросили, кто за последние два года всего более вызывал у нас симпатий и привлекал внимание со стороны всех истинных любителей поэзии [о шумном успехе среди толпы – успехе всегда эфемерном и подозрительном я не говорю: там Игорь Северянин до последнего времени, конечно, не имел соперников], мне

кажется, что я не ошибусь, если скажу, что в кругах самых требовательных в эстетическом отношении наибольшим успехом пользуется из всех современных поэтов – Анна Ахматова.

<...> Впрочем, яркого и талантливого воплощения материнского инстинкта в поэзии мы ни у кого еще до сих пор не находим. Гораздо талантливее говорят современные поэтессы о страстных прикосновениях и объятиях, или о темном, иррациональном, стихийном чувстве.

Не любишь, не хочешь смотреть.
О, как ты красив, проклятый!
И я не могу взлететь,
А с детства была крылатой.
Мне очи застил туман,
Сливаются вещи и лица...
И только красный тюльпан,
юльпан у тебя в петлице.

Наибольшего упоения это темное и звериное чувство достигается в поэзии Любовь Столицы. <...> Лучшая из современных поэтесс Анна Ахматова, поражающая своей глубокой искренностью и правдивостью с небывалой раньше остротой передает переживания женской души и женские ощущения, но она никогда не бывает ни излишне болтлива, ни чересчур откровенна. Ее совершенно невозможно упрекнуть в отсутствии женской стыдливости.

Никто никогда не выразил так остро, как она, то чувство жгучей обиды для женщины, когда на нее смотрят только как на женщину, как оскорбительны мужские ласки без истинной глубокой любви:

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!

Или, например:

Он мне сказал: “Я верный друг!”
И моего коснулся платья.
Как не похожи на объятия
Прикосновенья этих рук.

Так гладят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных...

До выражения общечеловеческого Анна Ахматова, кажется, никогда не доходит. Вращаясь в сфере исключительно своих женских чувств, она неизбежно обречена на известную узость и однообразие, в чем ее не раз и упрекали» (*Розанов И.* Три победы русской поэтессы// Государственный Литературный Музей. Ф.367. Оп.1.№3.ЛЛ.5-8); *Гребенщиков Яков Петрович* (1887- 1935) - библиограф, библиофил, друг Е.И.Замятина и А.М.Ремизова, помогал Ахматовой в составлении двухтомника для издательства «Петроград», арестовывался в 1924, 1928, 1933 годах, умер в ссылке.

См. о С.И.Рагозиной в первые пореволюционные годы: «Софья Измаиловна была дама разговорчивая, приветливая, уверенная в себе и предприимчивая. Несколько по-старомодному «эмансипе», была опытна по части библиотек и даже составила себе некоторое имя в этой области. Но, как все в те годы, отягощенная житейскими заботами. <...> Но в Софье Измаиловне высокие петербургско-интеллигентские традиции сочетались с цепкостью ожесточившейся в борьбе за свое и своего ребенка существование женщины» (*Розенталь Л.В.* Непримечательные достоверности. Свидетельские показания любителя стихов начала XX века/ Вступ. ст., публ. и комм. Б.А.Рогинского. М.,2010. С.559, 177).

Сарьян Мартирос Сергеевич (1880-1972) - художник, автор портрета Ахматовой (апрель 1946 г.)(100x81). В библиографии (С.501)- статья А. Пистуновой «Молодой Сарьян»: «Портрет Ахматовой я писал в своей московской мастерской, - говорит Мартирос Сергеевич. - В подьезде не работал в те дни лифт, но Анна Андреевна приходила на сеансы точно без опоздания, хотя идти надо было на восьмой этаж» (*Литературная Россия.* 1964. 6 ноября; *Пистунова* (Святова) Александра Михайловна (1932—1994)- искусствовед). Воспроизведен в книге: Сарьян М. М., 1964; по записи А.В.Любимовой, у Сарьяна было 6 сеансов (Об Анне Ахматовой. Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма / Сост. М. М. Кралин. Л, 1990. С.245), и «А.А. он <...> не

нравится» (Там же. С.257). «В иконографию. Сарьян.Каталог 1965 г. Бумага.Карандаш, сангина.1946» (С.643, ср. 729). Ср. воспоминания Н. И. Харджиева: «Не нравился ей и портрет работы М. Сарьяна (масло), превратившего ее в «этнографическую» обитательницу горного аула» (В. А. Фаворский. Воспоминания о художнике. М., 1990. С. 156).

Ср. отзыв историка С.С.Дмитриева о выставке М.С.Сарьяна в Москве 14 апреля 1956 г.: «Портреты русских людей ему плохо даются. <...>Только один портрет Анны Ахматовой (1946) привлекает (повешен он плохо)» (Отечественная история. 2000. № 1. С.171); ср.: «А портреты Сарьяна – разве мало в них психологических разгадок, проникновения в сущность модели? Мир современников: поэт Исаакян и Игумнов, маршал Баграмян и Уланова, Чаренц и Ахматова, Амбарцумян и Лозинский» (*Эренбург И. Неистовый Сарьян// Литературная газета.* 1960. 5 марта.).

Ср. также: «Сарьян мастерски владел приемами обобщения, здесь, собственно, основа его искусства. И про это вспоминаешь снова, когда видишь карандашный портрет Анны Ахматовой и Арама Хачатуряна 1940-х годов. В живописных портретах, которые находятся соответственно в собрании семьи художника в Ереване и в Московском Государственном музее Востока, определенная мера условности появилась, но рисунки искали сходство и в этих поисках как-то высохли. Ахматова стала похожа на несмелый портрет некоего персонажа XVIII века. . .» (*Курдюкова Д. Парижские газели на фоне Ахматовой: В Москве показали неизвестного Сарьяна//Новые известия.* 2010.16 марта).

Сахар Нора Яковлевна (псевд. «Н. Лидарт», «Н.Лидарцева; ум. в 1983) - поэтесса, журналистка, многолетняя петроградская и парижская приятельница О. А. Глебовой-Судейкиной, у которой встречалась с Ахматовой (*Кузмин М. Дневник 1921 года /Публ. Н.Богомолова и С.Шумихина//Минувшее.* 13. СПб.; М., 1993. С. 471). Предположительный список иностранных адресатов отсылки «Бега времени» в октябре 1965 г. (С.97).

Ср. ее воспоминания о похоронах Блока: «Помню бледное, залитое слезами лицо А. А. В гробу виднелось ставшее неузнаваемым исхудавшее лицо зеленоватого цвета, с заострившимся носом. На сгибе кисти — большое темно-зеленое пятно» (*Лидарцева Н. Памяти Александра Блока // Русская мысль.* 1971. 16 сентября). Вскоре после этих похорон она эмигрировала в Литву— ср. публикацию ее стихов: *Вольная Литва.* Каунас. 1921. 4, 11 сентября. Ее стихотворные опыты носят очевидные следы влияния «Четок» - см., например:

Чудеса дрессировки

I.

Улыбаться я буду любезней,
На душе моей станет легко,
Когда выйдет прекрасный наездник
В темно-розовом плотном трико.

Легким шагом вбежит на арену,
Выводя вороного коня,
И (как радостно знать!) непременно
В крайней ложе отыщет меня.

Улыбнется - и в этой улыбке
Целый мир открывается мне;
Зазвучат трафаретные скрипки.
Он стоит на бегущем коне.

Он бросает всей публике розы...
Я тюльпан получаю одна.
Муж мне шепчет смешные угрозы, -
Я не слушаю, я влюблена.

II.

Антракт. Мы идем в конюшню,
В конюшню прежде всего.
Я скучаю, я так равнодушна...
Но зорко ищу его.

Мой муж говорит с жокеем.
И гладит двух желтых львят.
Ах, вот он! Сначала не смеем
И только глаза говорят.

Решаюсь, - какой Вы смелый!..
А... скоро Ваш бенефис?
- Восьмого. Не в этом дело.
Вы - лучше наших актрис.

- Цените меня немножко,
Ведь Вы счастливей других.
Вот львята, жокей и кошка, -
Я, право, здесь не для них.

Мой муж мне делает знаки...
- Я завтра приду одна.

.....
 На арене, готовясь к атаке,
 Трубят четыре слона.

(Вольная Литва. 1921. 12 декабря).

Там же она опубликовала очерк, интересный как свидетельство настроений в окружении М.А.Кузмина (странным образом не упомянут вышедший в обозреваемый период «Подорожник»):

«Технические затруднения, бумажный и прочие кризисы, или как стали горько иронизировать, “утрата секрета книгопечатания” привели к тому, что поэт, книга которого стала появляться в напечатанном виде чрезвычайно редко и в ограниченном количестве, - все чаще появляется на эстраде “Дома Литераторов” и “Дома Искусств”. Он уже не только писатель, он - “чтец”, а читатели его уступили место “публике”. Все реже выступают в концертах артисты театра с “декламацией”: Кузмин, Сологуб, Андрей Белый, Анна Радлова, Георгий Иванов, Мандельштам - и еще совсем недавно - Блок и Гумилев! Сами “читают” свои произведения, их имена почти не сходят с афиш, которые ярко облепляют, налезая друг на друга, дряхлеющие дома советского Петрограда. И “публика” радостно узнает их при встречах, знает не только манеру письма, но и манеру читки каждого. Она уже не ждет театральной, наигранной декламации, не протестует больше против монотонной напевности “чтения”, - у каждого поэта особенной, своей, - она научилась ценить эту манеру, выявляющую музыку стиха и позволяющую вникать в его сущность безо всякого напряжения.

Отработав в советском учреждении, простояв в кооперативной очереди за одним фунтом кислого хлеба, наколов щепок для “буржуйки”, сбежав в общественную столовую, - “публика” со всех частей города, презирая мороз, отсутствие трамваев и уличного освещения, бежит в “Дом Искусств” и “Дом Литераторов”, и наполняет собой не только “ту комнату, где эстрада”, но и прилегающие к ней. На вечерах Кузмина, Евреинова, Чуковского в “Доме Искусств” сидели просто на полу, перед первым рядом, стояли в проходах, судорожно хватались за огромный хрустальный канделябр, чтобы как-нибудь сохранить равновесие.

Вполне понятно, что у петроградского интеллигента, у этого пресловутого существа, то высмеиваемого, то превозносимого до небес (и то и другое почему-то всегда пристрастным образом), вполне понятно, что у него есть потребность в духовной пище, которую

физический голод не заглушает, а обостряет, - и ни жалеть, ни хвалить его здесь нечего.

Но наши поэты! Трескучее и опошленное слово “герои” к ним неприменимо. Герои экрана, герои труда... плакатностью веет от этого слова.

Наши поэты...

Они терпят все обывательские невзгоды: хождение пешком с одного конца города в другой, колка дров, очереди за продовольственным пайком, материальная нужда, холод, голод; Рождественский и Гумилев были арестованы, причем, аресту второго был положен такой трагический конец; Блока выселяли, Кузмин всю минувшую зиму прожил без дров. Ко всему этому - ежевечерние лекции во всевозможных чрезутопах, балтфлотах, петрокоммунах, все опять-таки ради пайка, сокращаемого до смешного... нет, до трагикомичного; и все-таки этот паек слишком тяжел, когда его приходится таскать на спине с отдаленной линии Васильевского острова на одну из прилегающих к Знаменской улиц.

Наши поэты...

Они создали за последнее время столько прекрасного, подчас гениального. Их произведения многочисленны и так увлекательно новы и свежи по существу и по форме. Сплоченное *bel canto* - единственный протест аристократов духа против грубой современности. Создаются книги стихов, самые названия которых так далеки от русской современности, с ее пайками, печурками и чрезвычайкаами: “Нездешние вечера” и “Вторник Мэри” Кузмина, “Фимиама” и “Одна любовь” Сологуба, “Королева и рыцари” Белого... и великим праздником для изголодавшейся души петроградца является вид новой книги в витринах одного из трех книжных пунктов, существующих во всем городе.

Из поэтов, выдвинувшихся за последнее время, большого внимания заслуживает Анна Радлова. Она начала писать всего пять лет тому назад. Начинающим поэтом она уже печаталась в “Аполлоне”. В 1918 г. книга “Соты”, где наряду со “своими” нотами, звучало еще что-то от Ахматовой и Кузмина. В конце 1920 г. “Корабли” - уже совершенно самостоятельные, замечательные новым размером, еще не имеющим названия:

Бывают же на свете лимонные рощи,
 Земля, рождающая вдоволь хлеба,
 Нестерпимо теплое, фиалковое небо
 И в узорчатых соборах тысячелетние нестрашные мощи.

И гуляют там с золотыми, пустыми бубенчиками в груди люди.
 Господи, ты самый справедливый из судей,
 Зачем же сулил Ты, чтобы наша жизнь была так темна и так убога,
 Что самая легкая из всех наших дорог - к Тебе дорога?
 (Сахар Н. Как живут поэты // Эхо. 1921. 2 октября).

О ней в Петрограде 1920 года как о дочери известного петербургского адвоката и поклоннице Н.Н.Евреинова см.: *Лурье В.И.* Из воспоминаний//Континент. 1990. №62. С.240.

См. о ней: Российское зарубежье во Франции. 1919-2000 : биогр. словарь : в 3 т. Т.2. /Под ред. Л.Мнухина, М. Авриль, В.Лосской. М., 2010. С.58.

Топорнин Алексей Николаевич (1897–1974) – музеевед, этнограф, поклонник А.Н. Вергинского, корреспондент Ахматовой. В списке «Ответить на письма» (С.511), ср. «(благ<одарить>» (С.583) - см. его более раннее письмо от 19 сентября 1958 г. из Калуги:

«Глубокоуважаемая Анна Андреевна,

Я прошу заранее простить меня за то, что я не будучи с Вами лично знаком, обращаюсь к Вам с несколько необычной просьбой. Я убежденнейший и искреннейший поклонник и почитатель таланта покойного Николая Степановича Гумилева.

Вера, что настанет пора, когда его творчество будет широко известно и доступно всем, уже более двадцати пяти лет я работаю над большой книгой, посвященной его жизни и творчеству.

Считаю, что в истории русской литературы такие явления как русский символизм и акмеизм незаслуженно подвергнуты несколько своеобразному освещению, а творчество многих славных поэтов России (в том числе и Ваше, Анна Андреевна), попросту говоря – большинству незнакомо.

Если Вам было бы интересно, я готов поделиться с Вами некоторыми соображениями.

Мне хотелось подобрать для основного портрета, украсившего бы мою книгу наиболее характерную фотографию Николая Степановича, так же, как и для 2-3 портретов внутри книги, также характерных для определенных периодов его жизни.

Я хотел бы, чтобы Вы посоветовали мне: где такой иконографический материал хранится (Пушкинский дом, литературные музеи?), можно ли там заказать эти фотографии?

Буду весьма признателен Вам за Вашу помощь мне советом в этом вопросе.

Возможно, в Вашем распоряжении есть фотографии, с которых Вы разрешили бы сделать копии?

Заранее приношу глубокую благодарность за Ваш ответ мне.

Чтобы не затруднять Вас – я вкладываю конверт с уже готовым моим адресом.

Еще раз простите за беспокойство» (ОР РНБ. Ф. 1073. №1127).

По сведениям в новейшем справочнике (*Васильков Я.В., Сорокина М.Ю.* Люди и судьбы. Биобиблиографический словарь востоковедов - жертв политического террора в советский период (1917-1991). — СПб., 2003) он был арестован в 1943 г., ОСО при НКВД СССР приговорен за “антисоветскую агитацию” на 10 лет лагерей, освобожден в 1954 г., отправлен в ссылку, реабилитирован в 1957 г. Сидевший с ним в лагере вспоминает о фантастических версиях в его автобиографических рассказах. «Однако независимо от того, был ли он настоящим профессором или нет, сомнений не оставалось — это был феноменально образованный и в высшей степени интеллигентный человек, обладающий необыкновенной памятью и научным темпераментом. И все же я часто ловил себя на том, что вижу во внешнем его облике черты барона Мюнхгаузена — по известным иллюстрациям в детской книжке» (*Сомов Е.* Обыкновенная история в необыкновенной стране: Документальный роман. – СПб., 2001. С. 360).

ЛИТЕРАТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА



УДК 801.73

Г. Р. Ахвердян
(Ереван)

О СТИХОТВОРЕНИИ В ПРОЗЕ КАРА-ДАРВИША В ПЕРЕВОДЕ С АРМЯНСКОГО О. МАНДЕЛЬШТАМА

Как сообщает первый исследователь этой темы А.Е. Парнис, «первая встреча Мандельштама с Арменией и армянским языком произошла в Грузии и произошла в 1921 году – здесь он познакомился с армянским поэтом Кара-Дарвишем и перевел одно из его стихотворений. Работа над этим переводом еще до выхода на активный контакт с национальной культурой и была зарождением армянской темы, ставшей в зрелый период поэта важным этапом творчества...»¹

Армянская биографическая краткая энциклопедия (в двух томах) «Кто есть кто. Армяне» (на арм.) дает о Кара-Дарвише следующую справку: «КАРА-ДАРВИШ (Генджян Акоп, 1872, Ставрополь — 16.12.1932, Тифлис), писатель, переводчик. Закончил духовную семинарию в Нор-Нахичевани (1893). Был письмоводителем, педагогом. Писал футуристич. стихи, рассказы, повести (“Ерванд Гош”, 1911, “Скрипка жизни”, 1917, “Жанун дней”, 1928). Пробовал укоренить

¹ А. Парнис. Заметки о пребывании Мандельштама в Грузии в 1921 году // L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982, стр.215.

футуризм в армянской литературе (“Что такое футуризм”, 1914). Переводил из У. Уитмена. С армянского на русский переводил из произведений А. Ширванзаде, Л. Шанта, А. Агароняна.”²

Раскрывая подлинные имена армянских авторов уникальный Словарь армянских псевдонимов (25 000 псевдонимов 8 000 авторов) Б. М. Овакимяна (на арм.), представляет и подробную библиографию авторов, здесь же о Кара-Дарвише сообщается: “ГЕНДЖЯН АКОП МИНАСОВИЧ [12.04.1872, Ставрополь- (Северный Кавказ) — 16.12.1930, Тифлис] — писатель, переводчик, педагог.”³

Встретились ли Мандельштам и Кара-Дарвиш вновь — летом 1930-го в Эривани, а может быть, и в Тифлисе в октябре того же года? Это целая отдельная тема, связанная с кругом общения Осипа Мандельштама в Армении. Из адресации ряда писем и почтовых открыток 1929-1930гг. Григория Робакидзе Кара-Дарвишу⁴ проясняется, что они поступали в Эривань на адрес художника Мартироса Сарьяна — Рубени 55. Обращает на себя внимание одно из писем Робакидзе Кара-Дарвишу из Тифлиса о самоубийстве Маяковского, датированное 27.4.1930. Конверт не сохранился, но письмо наверняка отправлено в Ереван: сравним дату 15.7.1930 и адрес почтовой открытки (Л.11) «Эривань Докторская 38 Генджяну Кара-Дарвишу». Приводим апрельское письмо полностью:

«Дорогой Кара,

Спасибо за твоё «лирическое» письмо. Самоубийство Маяковского нас всех ужасно потрясло. Очевидно, жить гораздо сложнее, чем об этом принято думать. В жизни главное – найти свою личность. Задача простая и одновременно трудная очень. Я,

² Кто есть кто. Армяне. Том первый. Ереван, 2005, Стр.540. Здесь допущена фактическая ошибка: в дате смерти должен быть указан 1930, а не 1932 год. Подтверждаем и тем, что в книге описи фонда Кара-Дарвиша (пункт 545) значится: “Список архива покойного Кара-Дарвиша (Акопа Генджяна). Составлен Ольгой Генджян [1931].” Ещё один источник: запись карандашом на полях последней почтовой открытки Нины Туровой Кара-Дарвишу рукой его жены — «ПОЛУЧЕНО 28-го XII 30 ПОСЛЕ СМЕРТИ».

³ Б. М. Овакимян. Словарь армянских псевдонимов (25 000 псевдонимов 8 000 авторов). Изд-во Ереванского Университета. Ереван, 2005. Стр.586.

⁴ Хранятся в фонде 547 Кара-Дарвиша (ед.хр.755) в Музее литературы и искусства им. Е. Чаренца г. Еревана. Далее – М.Л.И. Выражаем надежду, что эти письма будут полностью опубликованы Т. Л. Никольской, исследовательницей творчества Г. Робакидзе.

разумеется, не сфинкс – как ты меня определяешь —: я бываю временами [лишь] забронирован – и только: броня для защиты от «будней»?

Когда приедешь обратно в Тифлис? Что поделываешь? Пишешь ли что-нибудь? Сердечный привет всем моим друзьям из Армении. Сердечный привет Мартиросу. Пиши обо всём. Я очень соскучился по тебе.

Твой Григорий. Тифлис Гурамишвили 10»⁵

Кара-Дарвиш в это время работает в Эривани сотрудником газеты «Нор уги» («Новый путь»): есть свидетельство на бланке (МЛИ, ед.хр.514) за подписью Арташеса Кариняна, известного нам и по страницам «Путешествия в Армению» Мандельштама - редактора этой газеты, датированное 16.УШ.1930(№160). — указан и адрес редакции: Эривань, ул. Рубени, № 2.

Кроме основного литературного имени «Кара-Дарвиш», судя по Словарю Бахтияра Овакимяна, у журналиста Акопа Генджяна было более 30 других, в большинстве криптонимов - подписей армянскими, русскими, латинскими инициалами. Так, его газетный очерк на армянском языке об английском писателе армянине Тигране Гуомджяне — «Майкл Арлен» (1925) подписан «К-Д.». Обращают на себя внимание армянские псевдонимы, к примеру «В. Нурьян», под которым был напечатан его рассказ «Скрипка жизни»; очерк «Борис Пильняк» подписан латинским «Х»; русские криптонимы Акопа Генджяна (Кара-Дарвиша): «Ган, А.»; «К.Д-виш». В словаре приведена подробная библиография этого ныне малоизвестного очеркиста, фельетониста в старом значении слова, сотрудничавшего со многими ведущими газетами и журналами не только Тифлиса, где в основном он жил, но и Баку, Еревана, Ростова-на-Дону, Константинополя, Москвы и Петербурга.

Стихотворение в прозе Кара-Дарвиша оказалось первым и единственным поэтическим переводом Осипа Мандельштама с армянского. Эти два рукописных текста впервые были найдены А.Е. Парнисом, о чем он и сообщил: « в личном архиве Кара-Дарвиша (Музей литературы и искусства им. Е. Чаренца, Ереван, 547, № 36) сохранился неполный беловой автограф перевода “Пляски на горах”,

⁵ Там же, Л.10.

представляющий собой текст без заглавия и одиннадцати последних строк (текст первых 18 строк — Г.А.), с разночтением в первой строке, а также — армянский подлинник этого стихотворения, датированный 11 августа 1919 года. Рукописный текст перевода написан Мандельштамом чернильным карандашом по смешанной орфографии.”⁶

Но опубликованный им текст перевода Мандельштама – стихотворение на почтовой открытке – приводится по собранию В. Нечаева, тогда как в ереванском архиве в фонде Кара-Дарвиша сохранилось целых пять почтовых открыток, из которых одна – с переводом О.Мандельштама “Пляска на горах” (ед. хр.597), изданная в Тифлисе в 1922. Другие четыре стихотворения Кара-Дарвиша на почтовых открытках – это «Сирень» (ед. хр.596) 1923 и «Кто я» (ед. хр.593) в переводе с армянского Татьяны Вечорки; «Спящая фея», посвященная Василию Каменскому (ед. хр. 595), и «Разбитая красавица» (ед.хр.594) в переводе с армянского Александра Хведченя.

В статье собирателя В. Нечаева, посвященной артистке С. Г. Мельниковой, об этих почтовых открытках сказано так: «Это редкое собрание было издано на русском и армянском языках в Тифлисе в 1918-1923 годах. Издательство «Шреш» (в переводе с армянского – «Клей») выпустило их небольшим тиражом, на толстой бумаге размером 11 x 15.»⁷ Название издательства и сам тип изданий говорит о почтовом издательстве.

Примечателен сам факт, что в фонде Кара-Дарвиша, где хранятся не только рукописи и редкие издания (к примеру, сборник стихов Александра Тамамшева «Из пламя и света». Петроград, 1918), но и обширный газетный архив с его публикациями, письма (И. Зданевич, Гр. Робакидзе, Р. Ивнев, М. Шагинян, Ст. Лисициан, А. Амбарцумян, П. Яшвили, Нина Туроверова, Цезарь Наль и др.), не затерялся уже упомянутый листок беловой автографа Мандельштама, идентифицированный А. Парнисом.

⁶ А.Парнис. Заметки..., стр. 216. Добавим, что этот текст находится на оборотной стороне листа с машинописью перевода стихотворения Кара-Дарвиша «Челнок» в переводе Александра Лишка.

⁷ В. Нечаев «Муза «41°»». Минувшее. Исторический альманах.10.М.-б.,1992, стр.158. Ateneum.Феникс. Издатель: Владимир Аллой.

В архиве В. В. Маяковского сохранилась «Чаша жизни» - стихотворение Кара-Дарвиша, изданное в виде открытого письма, посвященное В. Маяковскому.⁸ Ему же был послан и сохранился в этом архиве, судя по заметкам А.Е. Парниса, сборник стихотворений Кара-Дарвиша «Песни бунтующего тела». Он составлен из 15 стихотворений в переводах на русский язык с армянского Татьяны Вечорки (их 5), Леона Варганова, И.Аваминского, Коллау Чернявского (по одному), Александра Хведченя (два) и Александра Лишка (их 5). Перевода Мандельштама в сборнике нет. В фонде Кара-Дарвиша сохранилась машинопись этого сборника с дарственной М. Мамиконовой (дата -1920, Эривань); рисунок обложки выполнен Сигизмундом Валишевским; по форме он представляет собой тетрадь в 75 страниц из коричневатой почтовой оберточной бумаги, прошитой бечевкой. Проставлена дата «издания» — «май 1918 г.» Несколько стихотворений этого сборника стали известны по почтовым открыткам.

Сборник открывается эпитафией :

«К человеку

С факелом зажженным в душе, улыбкой любви на устах к тебе я иду,
жалкий, раздавленный, оплеванный человек.
Кара-Дарвиш».⁹

Этот же эпитафия (почерком автора) воспроизведен на почтовой открытке на фотографии Кара-Дарвиша (датирована 1918-У1-10) с программным стихотворением «Кто я» («Посвящается другу-человеку») в переводе Татьяны Вечорки, начинаясь так:

Я – сумасбродный мечтатель, луна и созвездья — мой сон,
Я – крепкотелый потомок гордых армянских племен,
Страж неусыпный всех ценностей, я – анархист-демократ,
Нет для меня инородца – всем я товарищ и брат.¹⁰

Судя по предисловию к этому сборнику, Кара-Дарвиш достаточно свободно владел русским языком, чтобы самому сделать «дословный перевод», т.е. подстрочники к своим текстам для друзей-переводчиков:

⁸ А. Парнис, Заметки..., стр.217

⁹ МЛИ, ед.хр.748.

¹⁰ МЛИ, ед.хр.593

«К настоящему сборнику.

Настоящий сборник переведен при моей помощи, выразившейся в дословной русской передаче текстов моих новелл-песен.

Переводчики – друзья мои, приложили все старания, чтобы выявить полно и выпукло лицо поэта, согрев свою работу большой любовью и теплотой.

Мне остается только благодарить их от души, от горячего сердца за возможность сделать мои немногие произведения достоянием широкой русской читающей публики, приобщив их к литературе большого и великого русского народа.

В недалеком будущем я надеюсь выпустить в свет в переводах на русский язык и более крупные мои произведения.»¹¹

Сказывалась неугомонная натура Кара-Дарвиша, дружившего со многими русскими поэтами-футуристами, выступавшего с ними и читавшего неоднократно лекции о футуризме в Тифлисе в атмосфере, открытой веяниям современности, хроникера литературной, художественной, театральной и музыкальной жизни... Переводчик Уолта Уитмена на армянский, «носившийся» вместе с братьями Зданевичами с именем художника - самоучки Нико Пиросмани...

Есть в очерке Мандельштама «О собеседнике», где речь идет о собеседнике провиденциальном, такой устойчивый образ письма в бутылке, который как вариант строки «Ты в духане поплывешь» есть в его стихотворении «Мне Тифлис горбатый снится» (1920, 1927) : «Ты в бутылке поплывешь». Сравните воспоминания Паустовского о Пиросмани, его рисунках на клеенках и жести, названий этих картин-вывесок, данных художником: «Одному не надо пить». Не строкой ли вывески Пиросмани «ничейным» стихом, тифлисской цитатой завершается одна из строф стихотворения Мандельштама «Мне Тифлис горбатый снится...»?

Сам образ публикаций Кара-Дарвиша – стихов на почтовых открытках, словно книжек с ладонь, всего-навсего из двух страниц с одним-единственным стихотворением, которое можно отправить почтой «городу и миру», как письмо в бутылке в странствие по волнам житейским в поисках своего читателя — открытым текстом, поразил когда-то воображение Константина Паустовского,

¹¹ МЛИ, ед.хр.748, стр.3

запомнившего Кара-Дарвиша: «Много разных людей бывало у Зданевичей. Они заходили кстаи и ко мне – и добродушный старый армянский поэт Кара-Дервиш, выпустивший полное собрание своих стихов на двенадцати почтовых открытках, и рыцарски-доброжелательный и мудрый поэт Тициан Табидзе, и художник Терентьев, сделавший первую попытку вынести театр на городские площади, и Василий Каменский, и Чачиков (он тоже переехал из Батума в Тифлис), и режиссер Шенгелая.»¹²

Интересно, что в архиве Кара-Дарвиша хранится в рукописи отрывок его поэмы под названием «Шреш блур» (букв. «Холм Шреш») (Ил.,ед.хр.35). С подзаголовком «Пляс дервишей» он открывает тоненькую рукописную тетрадь «Футур» с образцами футуристических стихотворных проб на армянском ныне почти неизвестных авторов, чьи имена указаны (!), но заключительное стихотворение на русском языке (автор не указан) – известное стихотворение Хлебникова(!) «О рассмейтесь, смехачи!» (почерк нами не идентифицирован).

Приведем к данному случаю страничку воспоминаний жены Тициана Табидзе — Нины Макашвили о посетителях «Фантастического кабачка» Тифлиса: «Все мы там собирались <...> Молодая талантливая актриса Верико Анджапаридзе приходила в закрытой зеленой кофте и в шляпе с зеленым пером <...> Футурист Алексей Крученых, который проявлял оригинальность в том, что очищал каштаны ножницами и коллекционировал лоскутки цветной бумаги. Вася Катанян.

Армянский футурист Кара-Дарвиш, который сам за свой счет, издавал свои футуристические стихи. Их распространял какой-то пульчинелло в очках. Стихи никто не хотел покупать, но сам Кара-Дарвиш был изумительный человек – много знающий, очень доброжелательный и беспредельно наивный. Как-то раз, когда опоздал Илья Зданевич, который обычно открывал вечера в «Фантастическом кабачке», вечер открыл Кара-Дарвиш. Он выступил от имени Каравана Ослов. Мы все очень смеялись. Вообще-то он и футуризм были довольно далеки друг от друга, но он так хотел быть футуристом!

Один из вечеров в «Фантастическом кабачке» был посвящен Хлебникову. Читали его стихи. Выступил Паоло Яшвили и тоже

¹² К. Паустовский. Повесть о жизни. Бросок на юг Том пятый. М.,1968. «ИХЛ» Собр.соч. в 8-ми тт. гл. «Каждому свое»,стр.382

прочитал только что сочиненное им заумное стихотворение, объявив, что это неопубликованный Хлебников. Успех был огромный. Паоло долго аплодировали. А мы помиралы со смеху...»¹³

Что могло привлечь друг к другу Мандельштама и Кара-Дарвиша? Пересечение культур, мифов и вер Востока и Запада, перекресток времен и языков в локусе Тифлиса, а не только общий обширный круг старых и новых знакомых в этом необычном, этнически многообразном и пестром по составу обитателей городе в начале века, который стал для многих пристанищем и прибежищем. К тому же, этот город был и крупнейшим очагом армянской культуры. Сама тема – тифлиссские круги общения Мандельштама, первопроходцем которой можно назвать А. Е. Парниса — также полна неизвестных страниц. Может быть, поэта привлек сам Кара-Дарвиш — его образ жизни, сказавшийся в избранном Акопом Генджяном псевдониме? Кстати, его стихотворение «Кто я?» заканчивается этим избранным именем – «Я – всё и ничего, я – Кара-Дарвиш», то есть, «черный дервиш»/ «дервиш в черном»? Интересно, что цвет одежды дервиша (суфия) должен быть белым, а здесь подчеркивается именно полярный ему черный. Черный цвет монашеских одежд инока-христианина? И на почтовой открытке с «Пляской на горах» Кара-Дарвиш – в черном. Ассоциативно прозвание его «дервиш» напоминает и пушкинский контекст из «Путешествия в Арзрум»: «Поэт — брат дервишу» ...

В автобиографии мая 1922 года Кара-Дарвиш расскажет о поисках своего призвания, кем ему только не приходилось работать, упоминая и работу на тот период продавца газет и книжек, «пока <я> окончательно не попал на свою прямую дорогу и не нашел истинное свое призвание – бродяга поэт. (...) Как публицист, фельетонист и корреспондент за долготлетнюю свою работу я принимал участие <в> более полусотне журналов и газет, как в столичных, кавказских, так и константинопольских некоторых армянских изданиях.»¹⁴

В заметках А.Парниса упомянута повесть Кара-Дарвиша на армянском языке «Канун дней» («Орериц арадж»). У нее есть красноречивый подзаголовок «Повесть из жизни интеллигенции

¹³ Т. Никольская. «Фантастический город». Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917-1921). М., «Пятая страна»,2000. Стр.63.

¹⁴ Там же,ед.хр.223, Л.6

дореволюционного периода»; она издана в Тифлисе в 1928 году тиражом 1600 экз.; объемом 112 страниц. Ее главный герой — странствующий Беник Сатьян — образ автобиографический. В архиве хранится пространный рассказ — предшественник повести, названный «Беник Сатьян», датированный октябрём 1924 года, объемом в 89 страниц (ед.хр.3). В переводе имя героя прочитывается по смыслу, возможно, как «добрый суфий», и, возможно, это вариация имени автора. Роман начинается с описания странника: “Это был еще молодой человек — среднего роста, худой, нервный, но крепкого и гибкого телосложения, который, казалось, уже повидал на своем веку несравненно больше, чем можно было предположить по его возрасту.

Издали, если судить по некоей загадочности его облика, он более напоминал духовное лицо: в черной, изрядно долгополой, куртке, с кожаным мешком на плече; в шляпе с широкими полями, довольно ветхой. Большие, темные как янтарь, глаза путника время от времени метали быстрый и пронизательный взгляд, а длинные, ниспадающие до плеч волосы, тоже как темный янтарь, довершали эту ауру таинственности.

Он шел быстрым шагом, опустив голову, лицо его было строго, задумчиво. Изредка он взглядывал на дорогу перед собой.

Беник Сатьян — таково было имя нашего путника.”

Из рассуждений героя обращает на себя внимание его сравнение человека с книгой, что каждый человек — это священник («духовное лицо»). А на вопрос собеседницы, не возникает ли у него желание вернуться к тому или иному человеку, то есть перечитать ту или иную книгу, следует ответ: “Я знаю, по счастью, только одну такую книгу — Евангелие, и автор её, как говорится, Бог, а не человек — это Христос.”

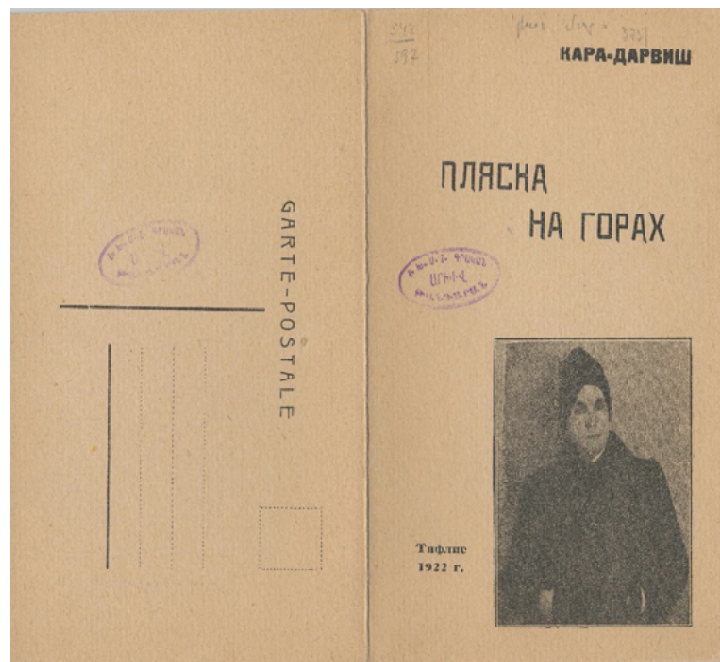
Стихотворение в прозе Кара-Дарвиша, которое перевел Осип Мандельштам, было создано в августе 1919 под явным влиянием Уитмена. Началом января 1919 года датирован ряд переводов Кара-Дарвиша из Уитмена, а в автобиографии Кара-Дарвиш откровенно скажет: «Последнее время я увлекаюсь очень и работаю и изучаю американского поэта Уота Уитмена. Уитмен стал моим любимым поэтом, с которым имею очень тесное духовное и творческое родство.»¹⁵. Возможно, что и название сборнику «Песни бунтующего

¹⁵ Л.8, Там же

тела» было дано под влиянием Уолта Уитмена, столь оно близко названию цикла стихотворений американского поэта «Электрическое тело я пою». Кстати, на русский язык его переводил не только К. Чуковский, но и один из акмеистов — М. Зенкевич.

Еще одно осознанное автором влияние обозначено в посвящении «Пляски на горах» Григорию Робакидзе, что можно связать и с отголоском влияния «Песней Заратустры» Ницше («Так говорил Заратустра»), столь значимого для Робакидзе. Но куда существеннее и сильнее объединяющий их интерес (а в случае выбора для перевода Мандельштамом произведения по теме) к мировой и особенно национальной мифологии и истории, и в этом ключе нельзя не отметить более близкого влияния на Кара-Дарвиша драмы Левона Шанта «Старые боги». Она настолько увлекла Кара-Дарвиша, что он перевел её на русский язык (в тексте издания указано, что стихотворный перевод принадлежит Мариэтте Шагинян) и даже издал его без ведома автора в Тифлисе в 1913 году (издание сохранилось с дарственной Ованесу Туманяну в мемориальной библиотеке в Доме-Музее Ованеса Туманяна в г.Ереване). Существует и театральная рецензия Кара-Дарвиша о постановке «Старых богов» Шанта на сцене тифлисского Армянского драматического театра. Перевод Кара-Дарвиша ныне прочно забыт как неудачный. Но существует ещё один перевод драмы Левона Шанта «Старые боги», авторизованный, выполненный Србуи Лисициан, дочерью Степана Лисициана (который будет упомянут Мандельштамом в набросках к «Путешествию в Армению»). Примечательно, что «Старые боги» в переводе с армянского Србуи Лисициан будут напечатаны с предисловием к драме Юрия Веселовского в 1915 году в кн. IX «Русской мысли», которая открывалась значительной подборкой стихов из армянской поэзии в переводе с армянского Валерия Брюсова. Это перевод песен ашугов, восьми песней Н. Кучака и трех песней Саят-Новы, они войдут в состав знаменитого сборника «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней» (Под ред., со вступ. очерком и примечаниями В. Я. Брюсова), изданного московским армянским комитетом в Москве в 1916 году. И «Русская мысль», и «Поэзия Армении» могли быть в кругу чтения Мандельштама, а значит — ещё одним источником знания поэзии Армении ещё до первой поездки поэта в Грузию.

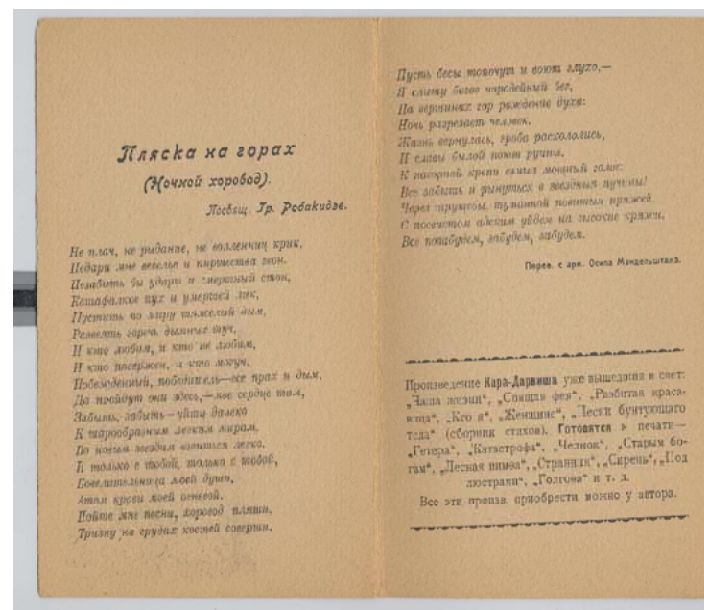
О «ПЛЯСКЕ НА ГОРАХ» — ОРИГИНАЛ И ПЕРЕВОД



Синтаксис стихотворения в прозе Кара-Дарвиша — это 12 предложений, записанных в 11 абзацев, где каждый звучит как один речевой период, как единая целая строка. Абзац-предложение оригинала передается Мандельштамом двустушием, более длинный речевой период- предложение — соответственно четверостишием.

Кара-Дарвиш, судя по предисловию к сборнику, разделял свои произведения на песни и на новеллы, где «песни» это стихи как таковые, а «новеллы» скорее всего стихи в прозе. Так что оригинал «Пляски на горах», по определению Кара-Дарвиша, вернее отнести к «новелле», а значит, к стихотворению в прозе.

Рифма — это смысловая опора стиха. Смысловик Мандельштам дарит строкам Кара-Дарвиша звуковой строй, музыку стиха, рифму, вводит их, переводя, в «родной звукоряд». Именно этот ритмический строй, сообщаемый Мандельштамом подлиннику, делает его



органичным на русской почве, а само стихотворение в переводе Мандельштама оказывается ориентированным в традиции русской поэзии. Владимир Плунгян определяет этот перевод как выполненный «вольным тактовиком, включающим строки дольника и правильных трехсложных метров.»¹⁶

В рукописи Кара-Дарвиша обращает на себя внимание значимая в армянском контексте дата произведения — 11 августа 1919 года. По древнему языческому армянскому летоисчислению 11 августа — это первый день Навасарда, месяца, открывающего Новый Год (что, кстати, и означает его название). В исследовании Грануш Харатян-Аракелян «Армянские народные праздники» о Навасарде сказано, что это

¹⁶ В.Плунгян. Метрика Мандельштама. Сборник «Сохрани мою речь...» (5/2). М.2011.-Стр.360

праздник, «который языческие армяне отмечали в летние дни месяца навасарда (соответствует августу) как Новый Год. Древнейшие известия свидетельствуют, что в те давние времена Новый год в навасарде отмечался с величайшей роскошью, веселыми пирами, конными скачками, разнообразными играми, в которых участвовали и армянский царь, и знать (азатани), и простой народ. Праздничные торжества длились днями, в течение этих дней совершались жертвоприношения, устраивались пиршества, сопровождаемые песнями и пляской, театральные зрелища (представления). Они происходили в основном под открытым небом, празднества часто проводились вокруг ночных костров на святых местах, включали спортивные и веселые игры, песни и пляски, жертвоприношения, пиры. Многочисленные паломники стекались особенно к поселению Багаван в области Багреванд, куда отправлялись на праздник весь армянский царский двор и знатный люд и где находились почитаемые божества армянского народа, в том числе и храмы, посвященные могущественной армянской богине Анаит.»¹⁷. И тогда понятней контекст и смысл лирической ситуации у Кара-Дарвиша, неспроста получающей в переводе название — «Пляска на горах» с выразительным подзаголовком «Ночной хоровод». Это древняя мистерия – ритуал встречи Начала, в котором вместе с людьми участвуют и языческие боги, сходя с небес на вершины гор, проносясь в пиршественной пляске, открывающей новое летоисчисление.

И этот дух преображения и рождения человека, пиршество духа человеческого с его вечным тяготением в высь, празднование начала новой жизни передано Мандельштамом. Ритмический строй воссоздает «ночной хоровод» «старых (т.е. древних языческих, античных) богов» («Я слышу богов чародейный бег») и человека как древнюю мистирию, пробуждение человеческого духа, ночное празднование начала года: «На вершинах гор рождение духа - / Ночь разрезает человек. / Жизнь вернулась, гроба раскололись...»

Первые 18 строк перевода Мандельштама (автограф которых, к слову, и сохранился в архиве Кара-Дарвиша) выдержаны в мужской рифме, что для звукового строя армянского стиха звучит естественно, поскольку преобладающее большинство слов армянского языка имеет ударные окончания.

¹⁷ Г. Харатян-Аракелян . «Армянские народные праздники» (на арм.) . Ереван, Изд-во «Зангак». 2005.- Стр.249.

Рифмовка Мандельштама вызывает и разнообразие строф: первое четверостишие с рифмами: крик/звон/стон/лик сменяется пятистишием со следующими рифмами: дым/туч/любим/могуч/дым. За ним опять следует четверостишие с чередующимися рифмами: там/далеко/мирам/легко, которое сменяет опять-таки пятистишие, но в другой последовательности рифм: с тобой/души/огневой/пляши/соверши — пятая строка теперь рифмуется с четными строками.

Оригинальному стихотворению в прозе свойственны одни только повторы глаголов, передающие определенный ритм плясового пира, но этому монотонному ритму Мандельштам дарит ритмическую гибкость и выразительность.

Оригиналу присущ повтор слов и словосочетаний, но в переводе Мандельштама он решен внутри лексически и ритмически сжатой строки, а не растянут пышными тирадами, как у Кара-Дарвиша:

«И кто любим, /и кто не любим»;
«И только с тобой, /только с тобой».

Повтор ритмического строя оригинала в переводе передан в конце отдельным стихом со словом-лейтмотивом «забыть», возникающем трижды инфинитивом. С него начинаются три строки, которые играют роль рефрена, как в оригинале стихотворения в прозе:

«Позабыть бы удары и смертный стон»,
«Всё забыть и ринуться в звездные пучины!»
«Всё позабудем./забудем, забудем.»

Здесь невольно вспоминается пассаж из письма от 15 августа 1930 года Нины Туровой, малоизвестной поэтессы (её одну книжку стихов «Синяя даль» (Тифлис) в 1927 году рецензировал М. Зенкевич), чьи переводы Кара-Дарвиша и письма сохранились в его архиве. Она всегда адресовала свои письма или открытки: «По эту Кара-Дарвишу»; письма её были написаны и стихами, к тому же эти стихи писались и на почтовых открытках, т.е. своеобразным открытым текстом, что было в стиле почтовых изданий стихов Кара-Дарвиша. В одном из писем Нина Турова рассуждает о счастье как об умении забывать: «А что такое счастье? Это вечность, это мгновение, это забвение и пр. и пр. Самое же главное из определений – это забвение, забывание, потому что счастье именно в том, чтоб все забыть. Вы это прекрасно

знаете, потому что Вы действующая натура, а не созерцающая. Действует же только тот, кто умеет забывать. Ну, довольно философий». Письмо было отправлено из Сванетии в Эривань по адресу ул. Докторская, №38. «М.Л.Генджиан для Кара-Дарвиша», датировано 15/УП 1930.¹⁸, т.е. тогда, когда в Армении были Мандельштам с женой.

Итак, в переводе после первых 18 строк сплошной мужской рифмой далее идет чередование женских и мужских рифм в новом четверостишии — глухо/бег/духа/человек.

А вот последние 7 строк идут с исключительно женской рифмой — сперва чередующейся рифмой в четверостишии: раскололись/руины/голос/пучины, а затем двустипхи: пряжей/кряжи. Последняя строка как заключительный моностих словно вне всякой рифмовки, но в отдаленном созвучии с «дым» (из четвертой и восьмой строк).

Лексика Кара-Дарвиша сохранена примерно на одну треть, Мандельштам, опираясь на «дословный» текст Кара-Дарвиша, предпочел сжать или снять звенья в цепи словосочетаний, которые повторяются в переводах других переводчиков, подтверждая слабость стихов Кара-Дарвиша, вторичность образов. В тематически близком этому стихотворению в прозе стихотворении Кара-Дарвиша «Старым богам», которое есть в сборнике в переводе Александра Лишка, с первой же строки звучит шаг древней истории — «По древним руинам былого», далее встречаются словосочетания — «на плитах могильных», «прошедшего лики», «Былого веселого пира», «Отсюда, где гордым руинам»... Подобные образы есть и в оригинале, переведенном Мандельштамом (см. в подстрочнике для сравнения — «обломки былого величия», «руины»).

У Мандельштама сохранено авторское «И славы былой... руины», но у него появляется глагол «поют» — и это «п о ю т руины» меняет целиком впечатление от образа руин. У Кара-Дарвиша нет ни «гроба раскололись», ни «мощного голоса» («К нагорной крепі взмыл мощный голос»).

«Ряд (вереница) катафалков» оригинала Мандельштамом преобразен в «катафалков пух», а «мертвенное бледное лицо возлюбленной» в переводе становится — «возлюбленной лик». Кстати, слово «лик» — одно из любимых Кара-Дарвишем, оно появляется даже в его газетном очерке, где в армянском тексте Кара-Дарвиш вдруг добавит, в скобках, на русском языке перевод к слову «лицо» — «лик», уточняя высокий смысл.

¹⁸ ед.хр.434. Л.12.

Начальное «Дайте» оригинала — становится «подари» (вспоминается грядущее «даруя» в «Армении»: «Здесь жены проходят, да р у я /От львиной своей красоты»).

Нет у Кара-Дарвиша «туманной пряжи» — этот ассоциативный образ с пряжей («Туманной повитые пряжей») вновь возникнет у Мандельштама в ином контексте — «Ходит по кругу ночь с горячей пряжей» уже в переводе с итальянского сонета Петрарки. Этот ассоциативный образный строй — сугубо мандельштамовский. Вспомним стихотворение Мандельштама (1922) «Я по лесенке приставной...», где есть образ сеновала, соломы, «трухи» «млечных звезд», «шерсти мира», «косматого руна», «к о л т у н а пространства» (ср.: «Сеновала древний хаос/Защекочет, запорошит...»). «Из г о р я щ и х вырвусь р я д о в / И вернусь в родной з в у к о р я д». Это на наш взгляд образ единого ассоциативного строя, и здесь же, в этом устойчивом ряду из цикла «Армения» — «В о л о с я н а я м у з ы к а воды./ Что это? П р я ж а? З в у к?...» («Какая роскошь в нищенском селенье...»). Судя по воспоминаниям жены, Мандельштам твердил наизусть армянскую «Прялку» - Ованеса Туманяна ли, Газароса Агаяна, а может и сам армянский фольклорный источник о нити лунного луча, о свете луны, который прядется — трудовую песню, которая тоже в одном ассоциативном ряду с этой пряжей. В космическом образе — в образе Галактики вспоминается армянский миф о Млечном пути и боге-соломокраде Ваagne. В «Поэзии Армении» есть об этом примечание В. Брюсова к «Рождению Ваагна» из раздела «Народная поэзия»: «Это Ваагн образовал млечный путь, разроняв по пути на небо соломенки из снопа, похищенного у Баршама (по-сирийски, - Солнце);»¹⁹. Мог ли знать этот миф Мандельштам? Мы предполагаем, мог.

Или ещё одна ассоциативная цепь образов, которой не отыщешь у Кара-Дарвиша — это мандельштамовские «д ы м н ы е тучи» в переводе, которые восходят к образу И. Анненского («Мне надо д ы м н ы х туч...»), в свою очередь, встречающиеся у Афанасия Фета... Надо подчеркнуть, что впервые именно исследователем А. Е. Парнисом были отмечены как поэтическое влияние, так и своеобразные уроки у Мандельштама в области вольного перевода Ин. Анненского.

¹⁹ Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней. Москва, 1916 стр.494.

УДК: 821.161.1-82

В. П. Казарин, М. А. Новикова
(г. Симферополь)

«НЕ БОЙСЯ; ПОДОЙДИ...»

(Установлена и документирована дата смерти Н. В. Недоброво)

Подарок всем поклонникам А. А. Ахматовой сделала в 2012 году ялтинский историк и краевед Зинаида Георгиевна Ливицкая. В результате многолетних поисков она выявила в Государственном архиве в Автономной Республике Крым метрическую книгу ялтинской Свято-Успенской церкви, которая располагалась в нижней Аутке, с записью о смерти и похоронах близкого друга Анны Ахматовой – Николая Владимировича Недоброво (1882-1919).

Предлагаем вниманию читателей электронную копию этой записи (ГА АРК, ф. № 142, оп. № 1, д. № 1120, лл. 288-289):



© Казарин В. П., Новикова М. А.



Запись в метрической книге свидетельствует, что «потомственный дворянин Николай Владимиров Недоброво», 35 лет от роду, умер 2 декабря и был погребен 5 декабря 1919 года на Аутском кладбище. В графе «От чего умер» указано: «Туберкулез легких». Обряд погребения совершили протоиерей Свято-Успенской церкви Сергей Шукин и диакон Тимофей Изотов. Запись сделана в церковной метрической книге, следовательно, даты указаны по старому стилю. По новому стилю Н. В. Недоброво умер 15-го и погребен 18 декабря.

Упомянутые священнослужители были в высшей степени достойными людьми, которым выпала яркая и трагическая судьба. Имя отца Сергея (Сергея Николаевича Шукина, 1872-1931 гг.) не раз встречается на ялтинских страницах жизни и творчества А. П. Чехова, обитателя верхней Аутки, с которым священник был в многолетних дружеских отношениях. Протоиерей Шукин пользовался необыкновенной популярностью среди ялтинцев, что не раз спасало его во время арестов после революции. Он продолжал служить в Свято-Успенской церкви вплоть до 1930 года, когда она была закрыта, а вскоре

после этого и разрушена. Отец Сергей уехал в Москву, где жили его дети. Там он продолжал служить священником вплоть до своей скорой смерти, завоевав авторитет и у новых прихожан. 8 октября 1931 года, в день его ангела, он был сбит на улице грузовым автомобилем и умер через два-три часа не приходя в сознание [12].

Диакон отец Тимофей (Тимофей Спиридонович Изотов, 1875-1938 гг.) был уроженцем Симферополя, происходил из мещан, закончил церковно-приходскую школу. С 1909 года служил псаломщиком в кафедральном соборе Александра Невского в Симферополе. В 1912-м рукоположен в сан диакона. В 1916 году диакон Тимофей переведен в Аутку в Свято-Успенскую церковь, одновременно он сослужил в греческой церкви Св. великомученика Феодора Тирона. В 1921 году возвращается в Симферополь и исполняет обязанности священника в кладбищенской Всехсвятской церкви. В сентябре 1936 года о. Тимофея переводят в Алушту настоятелем храма Св. великомученика Феодора Стратилата. В 1938 году 8 февраля «гражданина Изотова» арестуют. Семь дней допросов «с пристрастием» его не ломают, он не признает себя виновным, никого не оговаривает. 15 февраля «тройка» НКВД приговорит его к высшей мере наказания с конфискацией имущества. Приговор будет незамедлительно приведен в исполнение. Церковь причислит новомученика к лику местночтимых крымских святых [11, с. 26-29].

Вернемся, однако, к Н. В. Недоброву.

Более 90 лет считалось, что он скончался 3 декабря 1919 года [1, с. 132; 2, с. 9; 3, с. 261]. Источником этой информации были свидетельства современников. Чаще всего исследователи ссылались на письмо Ю. Л. Сазоновой-Слонимской, которая 19 января 1920 года сообщала М. А. Волошину: «Третьего декабря умер Николай Владимирович Недоброво от болезни почек, неожиданно обнаружившейся лишь в начале ноября» [5, с. 200; 8]. Аналогичная информация содержалась в письме М. А. Волошину вдовы Николая Владимировича – Любови Александровны Недоброво, которое также датировано 19 января 1920 года [4, с. 93; 9, листы 11-13 об.].

Письма М. А. Волошина свидетельствуют, что Ю. Л. Сазонова-Слонимская уже извещала его о смерти Н. В. Недоброво ранее – через ехавшую из Ялты в Феодосию журналистку Е. А. Фидлер. М. А. Волошин, по его словам, посылал Л. А. Недоброву с возвращавшейся в Ялту Е. А. Фидлер «коротенькое письмо», но оно не дошло до адресата [4, с. 93; 7, письмо № 4; 9, листы 11-13 об.]. Характерно, что информация

о смерти поэта распространялась только через переписку и рассказы знакомых. Никто из современников ни разу не указывает, что получил сведения о его кончине из газет. А. А. Ахматова, по ее собственному свидетельству, узнала о смерти своего друга от О. Э. Мандельштама в декабре 1925 года [6, т. 5, с. 36].

Отсутствие документальных доказательств даты смерти приводило к появлению разного рода альтернативных точек зрения: «Лучший друг Недоброво и в недавнем прошлом самый близкий ему человек Борис Анреп «похоронил» Недоброво в 1918-м и не сомневался в правильности этой датировки почти до конца своих дней, до 60-х годов» [2, с. 9]. Мало того, существовали разные точки зрения даже по поводу того, где поэт был похоронен. Так, М. А. Струве еще в 1930 году полагал, что Н. В. Недоброво похоронен в Гурзуфе [2, с. 234].

Новонайденная запись в метрической книге кладет конец этой разногласии. Кстати, запись в книге имеет номер – 118. Это только мужчины. Для женщин в книге велась своя нумерация. Нетрудно посчитать, приняв во внимание количество церквей в Ялте и трагические обстоятельства неоднократной смены власти в Крыму в 1919 году, насколько богатым на смерти был уходящий год только для православных верующих в этом небольшом южном городе! А к этому надо добавить жертвы из числа верующих других конфессий, погибших на поле боя, бессудно расстрелянных и утопленных в море...

Отдельно стоит сказать о самом Аутском кладбище. Некогда оно было одним из самых почетных в Ялте. В августе 1901 года там похоронили популярного писателя-народника Г. А. Мачтета. 9 июня 1918 года здесь нашла свой последний приют жена Ф. М. Достоевского – Анна Григорьевна, в январе 1919 года мать А. П. Чехова – Евгения Яковлевна, а в феврале 1920 года – выдающийся строитель и великопленный исследователь Крыма генерал-майор А. Л. Бертье-Делагард. Список этот можно продолжать и продолжать.

После революции кладбище начало приходить в запустение. Если О. Э. Мандельштам в августе-сентябре 1923 года (уточнение года подсказано нам З. Г. Ливицкой), отдыхая в Гаспре, разыскал могилу Н. В. Недоброво, то А. А. Ахматова, посетившая, по некоторым предположениям, Аутское кладбище в сентябре 1929 года (отдыхала в той же Гаспре), ее уже не нашла [10, с. 97; 2, с. 234].

Этой истории можно предложить объяснение. Памятник на могиле, как известно, устанавливается через год. На могиле Н. В. Недоброво его, судя по всему, не было. Поэта похоронили 5 (18) декабря

1919 года, а с октября 1920 года началась массовая эвакуация из Крыма, которая закончилась 3 (16) ноября уходом последних пароходов из Керчи. В числе покидавших родину были и Л. А. Недоброво с Ю. Л. Сазоновой-Слонимской. Обе они эмигрировали в Италию, где Любовь Александровна в 1923 или в 1924 году умерла от туберкулеза [2, с. 10].

Следовательно, на могиле Н. В. Недоброво мог быть только деревянный крест, устанавливаемый во время погребения. В 1923 году О. Э. Мандельштам его, видимо, еще разыскал. В 1929 году креста уже не было.

В 1930-е годы в руководстве Ялты впервые стала обсуждаться идея закрытия кладбища и использования его территории для других целей. Именно это побудило Марию Павловну Чехову перезахоронить в 1936 году прах матери на городском кладбище, где покоятся члены семьи писателя. После Великой Отечественной войны городские власти фактически начали борьбу с кладбищем. Наиболее именитых «постояльцев» эксгумировали и перенесли на другие некрополи. Так поступили в 1968 году с прахом А. Г. Достоевской: он был перенесен в Ленинград, в Александро-Невскую Лавру, и упокоен рядом с могилой Ф. М. Достоевского. Останки других известных покойников (в частности, Г. А. Мачтета) переносили на Поликуровский мемориал (бывшее Иоанно-Златоустовское кладбище) Ялты. Правда, старожилы рассказывают, что делалось это весьма условно: на новое место переносили только надгробную плиту и часть земли, не утруждая себя при этом перезахоронением самих останков. Можно достаточно уверенно утверждать, что фактически многие покойники остались лежать на прежнем кладбище, которое в 1970-е годы было преобразовано в городской сквер имени Н. Н. Батурина. Прямо по кладбищу были разбиты газоны и проложены дорожки, для мощения которых использовались могильные плиты.

В конце января 2013 года мы бродили со старшей сотрудницей Дома-музея А. П. Чехова в Ялте А. В. Ханило по скверу-кладбищу, расположенному на улице Чернова (бывшая – Крестовая). Новейшие власти уже не раз старательно чистили его от фрагментов надгробий, но опять мы видели эти фрагменты, забетонированные в дорожки и опорные стенки. В одной из таких стен зацементирована вверх ногами часть могильной плиты с надписью на греческом языке и годом смерти покойника – 1893...

Праха Н. В. Недоброво не попал ни в число вывезенных из Крыма, ни в число перенесенных на другое кладбище. Его могила, как и многие другие, на сегодняшний день утрачена. Твердо мы знаем одно: поэт

продолжает лежать в земле Аутки, ставшей для него последним пристанищем.

Теперь, когда одни загадки ушли в небытие, на повестку дня встают другие: где же все-таки Н. В. Недоброво умер? Почему в церковной метрической книге отсутствует запись о том, кто его соборовал и причащал перед смертью? Почему так существенно расходятся данные метрической книги о дате его смерти и свидетельства его родных?

Итинерарий пребывания Н. В. Недоброво в Крыму с 1916 по 1919 год до сих пор изучен очень плохо. Согласно свидетельству А. А. Ахматовой, которое лишено детальной точности, в 1916-1917 годах ее друг находился в Алуште [6, т. 5, с. 54]. Относительно 1916-го ее свидетельству можно полностью доверять: в сентябре этого года она встречалась с поэтом в Бахчисарае. Написанное им в 1916 году стихотворение с алуштинским названием «Демерджи» тоже это подтверждает. В этом случае можно с большой степенью уверенности утверждать, что он и его супруга проживали в Алуште в Профессорском уголке в дачном пансионе Е. П. Магденко (дом сохранился), которая была женой видного петербургского филолога А. А. Смирнова. В этом пансионе традиционно собирались летом яркие представители научной и культурной элиты столицы России, к которой Н. В. Недоброво, конечно же, принадлежал. В числе постоянных гостей алуштинской дачи можно назвать В. М. Жирмунского, К. В. Мочульского, А. Л. Слонимского, братьев Радловых – Сергея и Николая, А. М. Зельманову и В. А. Чудовского, С. Н. Андроникову и С. Л. Рафаловича, О. Э. Мандельштама и В. И. Шухаева.

С января по апрель 1917 года письма Л. А. и Н. В. Недоброво документируют их проживание в Сочи [2, с. 219, 223]. А уже с начала июля 1917-го супруги Недоброво снова в Крыму. В летний период они, вероятно, живут в том же дачном пансионе Е. П. Магденко. По крайней мере, для 1917 года это подтверждает уже приводившееся нами свидетельство А. А. Ахматовой. Для лета 1918 года этот факт подтверждается воспоминаниями старшего брата М. М. Бахтина – белого офицера Николая Михайловича Бахтина. Вот что он пишет, в частности, о пребывании в пансионе у своего петербургского друга А. А. Смирнова: «Был там и известный поэт в последней стадии чахотки, которого возили в кресле-каталке и который говорил лихорадочно и блестяще только об одной поэзии. Была тут и его жена, некогда тоже знаменитая красавица, а ныне поблекшая, – преданная жена умирающего гения, его боготворимого» [13, с. 342].

На зимнее время семья Недоброво, как и хозяева пансиона [14, с. 651], переезжает в город. Супруги снимают в Ялте комнату. М. А. Волошин сообщает в переписке о «ялтинских беседах» с поэтом осенью 1918 года и даже называет его адрес: Аутская, 69 [2, с. 234; 7, письма 4 и 3; дом не сохранился]. Из письма Л. А. Недоброво от 13 октября 1919 года мы узнаем, что супруги по этому адресу снимали комнату в квартире Горбовых [9, лист 5]. Жена поэта в письме М. А. Волошину от 28 июля 1919 года давала самую отрицательную характеристику их жилью: «<...> здесь против электрической станции было из худших мест города. <...> и мы остались в этой проклятой сырой и холодной комнате, в кот.<орой> Вы не могли сидеть без пальто» [9, листы 1-2 об.].

Летом 1919 года супруги Недоброво, по свидетельству Ю. Л. Сазоновой-Слонимской и М. А. Волошина, живут в Магараче [7, письмо 3]. Письмо Л. А. Недоброво дает точное указание места, где они снимают комнату в этом пригороде Ялты: дача Устинова [9, лист 5]. Имеется в виду имение «Василь-Сарай» генерал-майора М. М. Устинова (1841-1917), расположенное в урочище Магарач. «Дача Устинова» сохранилась до наших дней.

Потом, видимо, супруги Недоброво ненадолго перебираются в Гурзуф. По крайней мере, об этом свидетельствует стихотворение М. А. Струве «В Крыму». Написано оно в 1930 году, в Париже, посвящено памяти Николая Владимировича и носит отчетливо мемуарный характер:

В разрезы желтые, в скалистый брег
Впустило море синие заливы.
Над самым морем белый дом. Чинар
И лавровых кустов сплошная стая
Теснится у крыльца. За домом – кверху
До первого шоссе раскинут лысый,
Каменьями усеянный пустырь.
Приют корявых пробковых дубов
И высохшей полыни. Над шоссе
Полого поднимаясь площадями,
Уходит виноградник. Между двух
Таких квадратов, глиняной дорожкой
Я проходил на дачу, на веранду,
Где на кушетке, под мохнатым пледом
В чухотке умирал Недоброво.

Мой бедный друг. Я помню, как сейчас,
Той золотистой осени прохладу
Благоуханную. <...>

[2, с. 233]

Стихотворение М. А. Струве свидетельствует, что Н. В. Недоброво осенью 1919 года живет какое-то время в Гурзуфе, где его и навещает автор стихов. Мало того, из дальнейшего текста следует, что М. А. Струве был уверен – его друг покоится в том же Гурзуфе:

<...>

Я вам завидую. Моим скитаньям
Конца не видно, и земля родная
Для нас, осколков рухнувшей державы,
Закрыта. Вам спокойнее. Вы – спите
В Тавриде сладостной. Гурзуфский ветер,
Которым некогда дышал и Пушкин,
Трепещет над холмом могильным. Волны
Его встречавшие могучим гулом,
Шума протяжно, пестуют ваш сон,
Вздывают кипарисы черный пламень
В лазурный воздух. И щебечут птицы
На русском языке.

[2, с. 234]

Воображаемая картина эта, конечно же, ошибочна. Она говорит только о том, что сам М. А. Струве не был свидетелем ни смерти, ни похорон Н. В. Недоброво. Эти события не имели широкого резонанса в то трудное время. Показательно, что О. Э. Манделштам, вернувшийся в северную столицу из Крыма, не мог сообщить А. А. Ахматовой даже точную дату смерти поэта – только месяц и год [6, т. 5, с. 36].

С приходом зимы супруги Недоброво снова в Ялте. Сначала они живут в своей прежней комнате по улице Аутская, 69. Потом Л. А. Недоброво находит другое жилье по улице Княжеской, 8 [9, лист 14; 8, лист 5]. Дом этот уцелел до наших дней. Именно в нем поэт и скончался. Отсюда Николая Владимировича повезли отпевать в ближайшую церковь – Свято-Успенскую. Ялтинские краеведы собираются установить на этом доме доску, посвященную памяти поэта.

Уже цитировавшееся письмо Ю. Л. Сазоновой-Слонимской объясняет отсутствие в метрической записи информации о

соборовании и причащении умиравшего. Юлия Леонидовна пишет: «<...> страха у него не было, хотя желание жить было очень велико. Умер он тихо, рано утром» [8, лист 5]. Среди «бытовых верующих» и поныне существует суеверное предубеждение, что соборуют человека исключительно перед смертью. Принимая во внимание бодрое настроение духа больного, близкие Н. В. Недоброво, естественно, до последнего часа гнали от себя мысли о его близкой кончине. Поэтому и не приглашали священника. В результате, смерть Николая Владимировича застала их врасплох.

Отпевал его протоиерей Сергей Шукин – «батюшка народа» и «батюшка интеллигенции». «Служба и голос» его произвели на вдову «просветляющее и успокаивающее» впечатление и заставили пожалеть, что поэт не был ранее знаком с о. Сергием [9, листы 11-13 об.].

Все то же письмо Ю. Л. Сазоновой-Слонимской (как полагали некоторые краеведы) якобы давало подсказку, в какой части кладбища надо искать могилу поэта. Вот что она пишет: «Похоронен на Аутском кладбище недалеко от церкви» [8, лист 5]. «Церковь», – делали вывод исследователи, – это, конечно, кладбищенская часовня; в полуразрушенном состоянии она сохранялась еще в 30-е годы. Стояла она слева от входа. Следовательно, где-то в этой части кладбища (сегодня сквера) и должен лежать Н. В. Недоброво.

Но это предположение, видимо, неверно. Человек дореволюционного воспитания не мог перепутать церковь и часовню. Ю. Л. Сазонова-Слонимская имела в виду, конечно, Свято-Успенскую церковь, где отпевали Н. В. Недоброво. А кладбище действительно находилось достаточно недалеко от нее – в 200-300 метрах.

Все эти и некоторые другие вопросы требуют новых поисков, а поиски, несомненно, приведут к новым находкам. Ведь мы пока лишь «подходим», медленно и трудно приближаемся к пониманию последних дней поэта и человека.

Н. В. Недоброво спит, как писал его друг, «в Тавриде сладостной». Из чеховской Аутки можно было видеть море, которое он так любил. Поэтому разговор о его смерти хотелось бы закончить сонетом о красоте и полноте жизни. Назван сонет именем горы, возвышающейся над Алуштой, – «Демерджи». Н. В. Недоброво написал его 2 марта 1916 года, за полгода до своей встречи в Бахчисарае с А. А. Ахматовой. Той самой встречи, во время которой она простится с ним навсегда.

Не бойся; подойди; дай руку; стань у края.
Как сдавливает грудь от чувства высоты.
Как этих острых скал причудливы черты!
Их розоватые уступы облетая,

Вон, глубоко внизу, орлов кружится стая.
Какая мощь и дичь под дымкой красоты!
И тишина кругом; но в ветре слышишь ты
Обрывки смятые то скрипа арб, то лая?

А дальше, складками, долины и леса
Дрожат, подернуты струеньем зыбким зноя,
И море кажется исполненным покоя:

Синеет, ровное, блестит – что небеса...
Но глянь: по берегу белеет полоса;
То пена грозного – неслышного – прибоя.

В этом стихотворении – весь наш поэт. Наделенный даром пророчества (его не обманывает «исполненное покоя» море, он видит полосу «неслышного», но «грозного» прибоя!). Точный не только в визуальных деталях, но и в музыкальной передаче окружающего мира. Наконец, смелый, лишенный страха перед мощью и дикой силой, наполняющей жизнь, призывавший всех нас не бояться ее.

Эту свою отвагу – в последний раз – он доказал своей смертью.

Литература

1. *Черных В. А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889-1966. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва: Индрик, 2008.
2. *Орлова Е. И.* Литературная судьба Н. В. Недоброво. – Томск-Москва: Водолей Publishers, 2004.
3. *Кравцова И. Г., Постоутенко К. Ю.* Недоброво Николай Владимирович // Русские писатели: 1800-1917: Биографический словарь. Т. 4. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1999. – С. 261-262.
4. Труды и дни Максимилиана Волошина: Летопись жизни и творчества: 1917-1932. – СПб.: Алетейя; Симферополь: Сонат, 2007.

5. *Кралин М.* Победившее смерть слово // Нева: Журнал. – Ленинград. – 1988. – №7.

6. *Ахматова А. А.* Собрание сочинений. В 6 т. – Москва: Эллис Лак, 1998-2002; Т. 7 (дополнительный). – 2004.

7. *Орлова Е. И.* «... мне кажется, что я чувствую сейчас всю Россию...»: (Из переписки М. А. Волошина 1919-1920 гг.) // Медиаскоп: Электронный научный журнал Факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова (mediaskop.ru). – 2012. – № 2.

8. РО ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. № 1072. (сообщено Е. И. Орловой).

9. РО ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. № 873. (сообщено Е. И. Орловой).

10. *Георгиевская З. (Ливицкая З. Г.)* «Ревнитель словесности» // Крымские Пенаты: Альманах литературных музеев Крыма. – Симферополь. – 1997. – № 4. – С. 94-98.

11. *Доненко Н.* Претерпевшие до конца: Священнослужители Крымской епархии 30-х годов. – Симферополь: Таврида, 1997. – 62 с.

12. *Ливицкая З. Г.* Из ялтинского окружения: Отец Сергей Щукин / Крымские Пенаты: Альманах литературных музеев Крыма. – Симферополь. – 1998. – № 5. – С. 93-98.

13. *Бахтин Н. М.* Русская революция глазами белогвардейца / Перевод О. Е. Осовского // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. Составитель и редактор К. Г. Исупов. – СПб.: Алетейя, 1995. – С. 329-353.

14. *Заборов П. Р.* М. А. Волошин и А. А. Смирнов // Труды отдела древнерусской литературы. – Т. 50. – СПб., 1997. – С. 649-654.

УДК 882-95

Е. В. Меркель
(Нерюнгри)

МЕТАФОРА В ПОЗДНЕАКМЕИСТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ

Сложившаяся в акмеизме новая картина мира, в которой эстетически уравниены быт и бытие (Л. Г. Кихней), привела к скрупулезной проработке деталей, эффекту «стереоскопического» изображения реальности – в звуках, запахах (палитра которых особенно разработана), цвете, пластических формах, фактуре материала. Все эти поэтические приемы становятся визитной карточкой акмеизма. По логике акмеистов, в феноменологической репрезентации реального мира огромную роль играл критерий его *явленности*, т. е. самообнаружения единичных вещей, *реально существующих* в сопредельном человеку пространстве и времени. Однако новая концепция слова, сформированная в теории акмеизма в конце 1910-х – начале 1920-х годов (гипостазированное слово, слово-Логос) [5, с. 14–34], в художественной практике О. Мандельштама и А. Ахматовой сказалась, прежде всего, в поэтике метафоры.

Одну из доминант своей поздней творческой манеры Мандельштам определял как «импрессионизм», вкладывая в это понятие свой смысл. Теоретическим обоснованием его импрессионистского стиля стала *волновая* концепция поэтического произведения как *слового потока*, изложенная в «Разговоре о Данте». Философским же коррелятом новой стилевой манеры Мандельштама принято считать труды А. Бергсона (в частности, его трактат «Творческая эволюция»), на которого поэт неоднократно ссылается.

«Из всего, что существует, – пишет Бергсон, – самым достоверным и всего более известным <...> является наше собственное существование. Каков точный смысл слова «существовать»? Я перехожу от состояния к состоянию, я меняюсь постоянно. Если бы состояние души перестало изменяться, то длительность прекратила бы свое течение» [2, с. 1–2]. По Бергсону, бытие есть не предметы, а состояния в его «длительности» и бесконечной смене.

Поэтическим аналогом этой философской идеи становится новый тип метафоры. Поток постоянно меняющихся состояний приводит к альтернативному разворачиванию смысла стихотворения и прин

ципальной неопределенности его семантики. Это нагружает текст такой многозначностью, что под ее тяжестью трансформируется метафора – твердая «поэтическая материя» превращается в текучую субстанцию [6, т. 2, с. 232].

По сути дела перед нами уже не метафора, а метаморфоза. О различиях метафоры и метаморфозы писал в свое время академик В.В. Виноградов, отмечая, что «в метафоре нет никакого оттенка мысли о превращении предмета. Наоборот, «двуплановость», сознание лишь словесного приравнивания одного «предмета» другому – резко отличному – неотъемлемая принадлежность метафоры», а метаморфоза же «показывает», демонстрирует «превращенный мир» [3, с. 411].

Иллюстрацией подобных семантических превращений образа может служить стихотворение «Нашедший подкову» (1923). О чем это стихотворение? О метафизической связи формы и содержания, когда форма трактуется, как хранитель воспоминания о содержании, когда последнее уже исчезло, аннигилировалось, сошло на нет. И для этого Мандельштам дает ряд образных зарисовок, иллюстрирующих его идею. Глядя на лес, мы видим в соснах мачты, то есть то, что потенциально заложено в лесе. А глядя на доски, из которых сделана обшивка корабля, мы как бы воочию видим их прошлое. Подобным образным метаморфозам, содержащим генезис вещей и их будущие трансформации посвящены первые четыре строфы.

Автор моделирует принцип обратимой метафоры и на примере «земельной» парадигмы образно формулирует мысль о том, что *земля* – утроба и могила вещей, лоно рождающее и поглощающее. Но кроме того, она есть еще и порождающая метафора («земля гудит метафорой», «воздух дрожит от сравнений»). Это означает, что метафорой может стать любая вещь, любое слово. Поэтому *воздух* можно сравнить с *водой*, а *воду* с *землей*:

Воздух бывает темным как вода, и все живое плавает как рыба
<...>
Влажный чернозем Нееры, каждую ночь распаханной заново
Вилами, трезубцами, мотыгами, плугами.
Воздух замешен так же густо, как земля –
Из него нельзя выйти, в него трудно войти.

[6, т.1, с.147]

Причем воздух здесь становится синонимом времени – это воздух эры, которая на наших глазах становится прошлым, подвергается уни-

тожению, исчезновению. Отсюда бинарная оппозиция густо замешенного воздуха, в который ничего нельзя вместить из другой сферы или выкинуть, и полый эры. И далее Мандельштам выстраивает силлогизм: лицо – слепок голоса, а звук, голос, слово – слепок предмета. Но причина и следствие могут меняться местами. Следствие живет дольше причины и как бы хранит воспоминание о ней: «звук звенит, хотя причина звука исчезла», умирающий конь – свидетельство бега, подкова хранит воспоминание о беге, человеческие губы сохраняют форму последнего сказанного слова и даже ощущение тяжести от кувшина, который несли домой.

Мандельштам специально подбирает примеры из обычной жизни для того, чтобы запечатлеть диалектику уже не означаемого и означающего, как это было раньше, а причины и следствия: следствие и является тем символом, иероглифом, содержащим в себе все фазы временного протекания явления – его генезис и этногенез. Вот почему финальный образ это и «зерна окаменелой пшеницы», которые адекватны словам поэта. Время властно над живыми (ср.: «время срывает меня как монету»), но оно не властно над словом. Именно язык, речь являются хранителем и проводником прошлого, самой его «плоти бытия».

Как нашедший подкову чистит ее и вешает над дверью, вкладывая в нее «весь этот пыл и жар бега», так и любой читатель стихотворений Мандельштама, по его замыслу, воспринимает комплекс живых идей и чувствований, которые вкладывал в них поэт. Они сохраняют форму его губ, жар его чувств. Семантические инновации в образной организации текста и в то же время явное обнажение образных приемов в «Нашедшем подкову», позволяют предположить, что сам Мандельштам придавал этому стихотворению статус поэтической декларации, ознаменовавшей новый творческий этап.

Новые семантические принципы поздней поэтики Мандельштама закономерно вытекают из его философско-эстетических установок, типологически близких Бергсону. Они художественно реализуют авторскую концепцию произведения как «становящегося целого», «дифференцирующего порыва», «потока» изменяющихся состояний.

Поэтому статичная метафора заменяется динамической метаморфозой. Специфика мандельштамовских метаморфоз заключается в том, что они воплощают в себе процесс *семантического движения*, отражающий временные процессы, то есть тот происходящий в воображении двойной акт перемещения от одного объекта или состоя-

ния к другому, который в итоге приводит к возникновению *динамических*, «текучих» смыслообразов.

Более того, Мандельштам старается учесть и художественно запечатлеть ту семантическую игру, возникающую вследствие аберрации чувственного восприятия вещей и явлений реальности. Эту новую поэтическую установку Мандельштам программно выразил в «Стихах памяти Андрея Белого»: «Часто пишется *казнь*, а читается правильно – *песнь*» [6, т.1, с.207].

Все эти новые семантические установки в совокупности весьма напоминают установки художников-импрессионистов, которые в пространстве статичных (по определению) живописных полотен старались запечатлеть временные процессы, заменяя прежние принципы традиционалистского искусства «нестабильной предметно-временной концепцией изображения мира» [7, с.13].

В стихотворении «Импрессионизм» Мандельштам моделирует принципы импрессионистического творчества – как живописного, так и словесного – прибегая к образно-динамическому варьированию предметов и картин их чувственно-ассоциативного восприятия:

Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени
И красок звучные ступени
На холст, как струпья, положил.<...>

...Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.

[6, т.1, с.188]

План изображения неразрывно слит с планом восприятия, представляя в стихе некое интенциональное единство «текущего» предмета и «текущего» впечатления от него воспринимающего сознания. Понятие *интенциональности* (введенное, как известно, Э. Гуссерлем (Гуссерль, 1994)), означает направленность сознания на объект. Сознание интенционально по самой своей сущности, и, как указывает Гайденко, «любой его акт – представление, мышление, желание – имеет в качестве своего интенционального содержания представляемый, мыслимый, желаемый предмет» [4, с.82].

Восприятие от картины К.Моне «Сирень на солнце» расширено до анализа импрессионистской техники:

Он понял масла густоту –
Его запекшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.

[6, т.1, с.188]

Вещество и сознание феноменологически сплавлены. Звук и краска взаимообратимы, находясь на грани исчезновения: «Свисток иль хлыст, как спичка тухнет...» Мельканию красок соответствуют вариации запахов, которые, появляясь, тут же исчезают, чтобы уступить место новым (ср.: «Пахнет потом – конским топом, – / Нет – жасмином, / Нет – укропом. / Нет – дубовой корой» [6, т.1, с.190]).

Семантическая неопределенность и незаконченность образов не противоречит субстанциальному подходу к творчеству, а пробуждая воображение читателя, превращает его из потребителя в сотворца. Автор для того чтобы дать экстракт оптического (слухового, обонятельного) восприятия, разлагает краски (звуки, запахи) на составные элементы, чтобы читатель сам синтезировал целостную картину, но не неподвижную, а данную как бы в динамическом развертывании. Именно такой эффект наблюдается в поэтике позднего Мандельштама.

У поздней Ахматовой, в частности, в «Поэме без героя» (1940–1965), мы наблюдаем сходные приемы метафоризации, с той только разницей, что принципом неопределенности работает у нее по-другому. Если в стихах Мандельштама мы видим некую последовательность ассоциаций, импрессионистически сменяющих друг друга, то в ахматовской поэме ключевые образы одновременно проецируются сразу на несколько культурных и литературных контекстов, что придает им свойства символов. Например, ряд персонажей «Петербургской повести» ассоциируются, во-первых, с реальными прототипами – поэтами А. Блоком, Вяч. Ивановым, Вс. Князевым, М. Кузминым, во-вторых, – с лирическими героями их произведений, в-третьих, с вечными образами культуры. Ср.:

Этот Фаустом, тот Дон Жуаном,
Дапертутто, Иоканааном,
Самый скромный - северным Гланом,
Иль убийцею Дорианом,
И все шепчут своим дианам
Твердо выученный урок...
[1, т.1, с.323]

Отсюда принцип казался бы неожиданным (но на самом деле психологически или культурологически обоснованных) сцеплений, лежащий в основе позднеакмеистических метафор. Все они оказываются феноменологически оправданы, ибо мыслятся как семантический «мост» между героем или вещью и их образно-ассоциативным ореолом, смоделированным индивидуальным воспринимающим сознанием или «коллективным сознанием» культуры, контекст которой становится семиотическим генератором все новых и новых метафорических смыслов.

Список использованной литературы

1. Ахматова А. Сочинения: В 2 т. – М.: Правда, 1990.
2. Бергсон А. Творческая эволюция. – М.; СПб., 1914.
3. Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой // Он же Поэтика русской литературы. – М.: Наука, 1976. С.367–459.
4. Гайденко П.П. Проблема интенциональности у Гуссерля и экзистенциалистская категория трансценденции // Современный экзистенциализм: Критические очерки. – М.: Мысль, 1966. С.77–107.
5. Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. – М.: Планета, 2005.
6. Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1990.
7. Прокофьев В.Н. Постимпрессионизм [Альбом]. – М.: Искусство, 1973.

УДК 821.161.1.09

Е. Г. Раздьяконова

РОМАНТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ КАК КОНСТРУКТИВНЫЙ ПРИНЦИП ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В СТИХОТВОРЕНИИ Н. ГУМИЛЁВА «ПАМЯТЬ»

Присутствие романтических мотивов в творчестве Н. Гумилёва, как и ряда других акмеистов, сегодня ни у кого не вызывает сомнения и может быть описано ёмкой парадоксальной формулой, данной Г.М. Темненко: «Романтизм преодоленный, но непреодолимый» [9].

Так, в частности, идеи о романтической модели реальности и романтическом характере лирического героя гумилёвской поэзии активно осваиваются современным литературоведением. В качестве примера можно назвать статьи и исследования, посвящённые вопросам соотносённости гумилёвской тематики и поэтики с зарубежной и отечественной романтической традицией [7], романтическому хронотопу стихотворений и новелл Гумилёва [6], мистическому подтексту отдельных его произведений [3] и т. д.

Одним из неосвоенных аспектов осмысления функций и особенностей романтических категорий в поэзии Н. Гумилёва является анализ характера романтического конфликта. С одной стороны, это одна из ключевых категорий романтической традиции, с другой – именно анализ конфликта как срез по вертикали позволяет осмыслить едва ли не все составляющие лирического текста.

В качестве материала для анализа наиболее логичным представляется выбрать стихотворение из итогового гумилёвского сборника «Огненный столп» – «Память» (однако нужно отметить, что ситуацию конфликта можно отследить и в других стихотворениях этого сборника, например, в текстуально близком «Памяти» стихотворении «Заблудившийся трамвай»).

В «Памяти» Н. Гумилёв и резюмирует свой биографический и поэтический путь, и в той или иной степени воплощает практически все наиболее характерные для своего творчества мотивы, и главное, в «Памяти» в очевидной и многообразной форме присутствует интересующий нас романтический конфликт.

Многоаспектный романтический конфликт этого стихотворения опирается на антиномию Здесь-Там, которая фиксирует базовую романтическую категорию – двоемирие. В «Памяти» Здесь и Там имеют следующие воплощения:

1. Восемь частных, относительно локальных топосов, связанных с восстанавливаемой лирическим героем автобиографией (и восстанавливаемой нами – через биографический контекст):

а) лес (в стихотворении – роща) – подразумеваемый город (ср. со стихотворением «Я в лес бежал из городов...»): «Полубивший только сумрак рощ...» [1, с. 338];

б) юг – подразумеваемый север: «Любил он ветер с юга...» [1, с. 338];

в) Африка (образ мореплавателя и стрелка, палатки и мулов) – подразумеваемая Европа;

г) подразумеваемая Европа (Первая мировая война) – Россия.

Топос Здесь для лирического героя всегда в конфликтной оппозиции к Там: герой каждый раз совершает выбор между свободой и несвободой, общим и индивидуальным, статичным и динамичным, комфортным и напряжённым, и в каждом случае выбор предполагает изначально заявленную трудность: вводное слово «увы» в первой строфе задаёт сопротивляющийся характер отношения героя к изменениям во всём стихотворении.

При этом обозначенные оппозиции в «Памяти» не являются устойчивыми, их аксиологический статус зависит от позиции лирического героя. Здесь становится Там, как только начинает приобретать характеристики, близкие устремлённости лирического героя: так, цивилизованная и известная Европа (Здесь) оборачивается Европой – непредсказуемой и опасной ареной боевых действий (Там). Таким образом, оппозиционные отношения имманентно могут быть присущи – через восприятие героя – и отдельным топосам.

2. Два общих, глобальных топоса, переводящие реальную и поэтическую автобиографию лирического героя в метафизический план: Здесь – Земля и проживаемая на ней земная жизнь, Там – небо, вселенная, космос: «Это Млечный Путь расцвел нежданно “Садом ослепительных планет» [1, с. 339].

Эту оппозицию, снимающую конфликт между восемью топосами, обозначенными выше: на фоне небесного любой земной топос теряет свою привлекательность – и это обесценивание земного перед небесным можно видеть не только в конце «Памяти», когда происходит непосредственный контакт (сверху – вниз) между героем и топосом

Там в его метафизическом варианте, но и на протяжении всего стихотворения: лирический герой и в прошлых своих ипостасях пытается возвыситься над миром: «коврик под его ногами – мир», «повесил вывеску поэта над дверьми», «высока была его палатка». И, в целом, для «Памяти» характерен образ вертикали: дерево, дом с вывеской над входом, палатка, храм, «восстающий во мгле». Герой пытается соприкоснуться с небесным планом: остановить словом дождь, вызвать зависть у облаков, заслужить помощь святого Георгия.

Однако эта оппозиция (небо – земля) создаёт новый уровень конфликтности, вызывающий большее внутреннее сопротивление у лирического героя: «Крикну я... Но разве кто поможет, – “Чтоб душа моя не умерла?”» [1, с. 339].

Но сам по себе этот вариант топоса Там также характеризуется внутренней конфликтностью: с одной стороны, с неба льётся свет, с другой – этот свет маркируется эпитетом «страшный».

Романтический конфликт «Памяти», базирующийся на антиномии Здесь-Там, существует и изменяется посредством изменения восприятия лирического героя, но сам образ, точнее, образы лирического героя также почти всегда пребывают в состоянии динамической конфликтной оппозиции, как внутри себя, так и с внешним миром: антиномии Герой и Герой («Я» и «Я», которое становится «Другим»), Герой и Общество.

Как и в случае с топосами, в «Памяти» мы можем обнаружить несколько ипостасей лирического героя, реконструирующего свою биографию, и также несколько проявлений внутреннего и внешнего конфликта:

1. Ребёнок.

Внутренний конфликт: зазор между желаемым и реальным – некрасивость и одиночество: «...некрасив и тонок», «Дерево да рыжая собака, / Вот кого он взял себе в друзья» [1, с. 338].

Внешний конфликт: мир природы, с которым герой чувствует связь и родство, и мир людей, от которого он отдаляется (ср. со стихотворением «Детство»: «...людская кровь не святее / Изумрудного сока трав» – или «Осень»: «Косматая, рыжая, рядом / Несётся моя собака, / Которая мне милее / Даже родного брата»).

2. Поэт.

Внутренний конфликт: создаваемый образ поэта расходится с внутренним самоощущением, конфликт характеризуется ситуацией

раздвоения личности: «Он повесил вывеску поэта / Над дверьми в мой молчаливый дом» [1, с. 338].

Внешний конфликт: мир поэзии, в котором герой обретает свою силу, и мир повседневности, который он хочет подчинить: «Коврик под его ногами – мир»; «Он хотел стать богом и царём» [1, с. 338].

3. Путешественник.

Внешний конфликт: индивидуальное пространство героя (корабль, палатка) – Африка, полная опасностей; известное – неизвестное («белому неведомой страны» [1, с. 338]), белый – чёрный (расовое различие).

4. Воин.

Внутренний конфликт: выбор между свободой и воинской дисциплиной и вынужденными лишениями: «Променил весёлую свободу / На священный долгожданный бой»; «Знал он муки голода и жажды» [1, с. 338].

Внешний конфликт: герой и враги, несущие вероятную гибель.

Причём в каждой ипостаси лирический герой «Памяти» выстраивает со всеми обозначенными мирами подчиняющие отношения, он инициирует этот конфликт и занимает в нём активную позицию: он словом останавливает дождь, собирается стать богом и царём, выбирает позицию стрелка и мужественно идёт в атаку, заслуживая высокую награду.

Лирический герой, который восстанавливает из настоящего свою биографию, оценивает свои предыдущие ипостаси и по отношению к одной из них – к путешественнику – констатирует однозначное неприятие: «Он совсем не нравится мне» [1, с. 338]. Притом подспудно чувствуется напряжение и по отношению к остальным ипостасям, оставшимся в прошлом, как к жильцам, сосуществующим в одном, тесном пространстве – теле (и в тексте – с замкнутой, кольцевой композицией): «Ты расскажешь мне о тех, что раньше / В этом теле жили до меня» [1, с. 338]. Это подтверждает и избранная форма повествования от третьего лица, создающая дистанцию между «я» настоящим и «я» прошлыми.

Пятая ипостась лирического героя – метафизический путешественник. Он также пребывает в конфликтных отношениях с собой и миром, поверяемым вечностью.

Он так же, как и земные территории, стремится завоевать небесное пространство по принципу «Царство Небесное силою берётся» [Мф. 11: 12]: «Я возревновал о славе Отчей, / Как на небесах, и на земле» [1,

с. 339]. Его отличает повышенное внутреннее напряжение: он угрюм и упрям – и преодолеваемый страх при встрече с таинственным путником, которого А. Ахматова интерпретировала как смерть, М. Эльзон – как Христа (который традиционно атрибутируется тетраморфом – человеком (идея человеческой природы), львом (идея царствования), орлом (идея благословенности Святым Духом), быком (идея священства)) [11, с. 587], Н. Богомолов – как солнце, сжигающее времена и пространства [3, с. 139]: «Предо мной предстанет, мне неведом, / Путник, скрыв лицо: но всё пойму, / Видя льва, стремящегося следом, / И орла, летящего к нему» [1, с. 339]. Кстати, в конфигурации атрибутов также можно обнаружить оппозицию: лев стремится за путником, а орёл летит навстречу ему.

Помимо антиномии Здесь-Там, основой для романтического конфликта «Памяти» является антиномия Души и Тела [2]. Сам по себе конфликт между ними в стихотворении очевиден (плюс дополнительно усилен оппозицией людей и змей, как бы по-разному существующих), но автор в связи с этим конфликтом озвучивает концептуальный спор. Гумилёв обозначает противостояние души и тела через искусственный парадокс: механический аспект метемпсихоза как бы отрицается: «Мы меняем души, не тела» [1, с. 338] – однако на самом деле это псевдоотрицание, направленное на подчёркивание характера трансформации, при котором меняется не столько оболочка (тело), сколько содержание, в ней имеющееся (душа). Гумилёв, таким образом, оспаривает не идею реинкарнации, а её расхожее понимание. Поддержан этот конфликт и сопоставлением в одной строке контекстуальных антонимов «старела» и «росла», относящихся к душе.

Романтический конфликт стихотворения «Память» проявляется, кроме того, на мотивном уровне. В тексте можно обнаружить, помимо проанализированных ранее, следующие оппонирующие друг другу мотивы (в произвольном порядке): жизнь – смерть, приятие – отторжение, веселье – печаль, тишина (молчание) – шум (крик) (вариант: шум (житейский) – звон (поэзии), свет – темнота (сумрак), сила (памяти) – слабость (её же), свобода – война.

Многообразный конфликт в «Памяти» проявляется не только на уровне пространственной организации, системы персонажей, повествовательной и мотивной структуры, но и на морфолого-морфемном и синтаксическом уровнях.

Так, например, можно отметить семь раз используемую частицу «не» и пять раз – приставку «не», каждая из которых акцентирует либо внутреннее, либо внешнее сопротивление мира лирическому герою – и наоборот: «не» выражает мотивы отрицания, неприятия, противопоставления, неизвестности, непонятности, неожиданности.

Воплощение центральной идеи стихотворения, отлитой в афоризм: «Мы меняем души, не тела» [1, с. 338] – фиксирует синтаксическую лагуну, в которой теряется противительный союз, но за счёт которой рождается конфликтный интонационный стык. Схожий интонационный конфликт создаётся поэтом посредством эллипсисов в пятой строфе «Памяти»: «жизнь – его подруга» (конфликт – в близости и интимности), «коврик под его ногами – мир» (конфликт – в размере и ценности). Тот же эффект конфликта создаёт анжанбеман в шестой строфе: «Он совсем не нравится мне, это / Он хотел...» [1, с. 338].

Таким образом, конфликт, пронизывающий практически все уровни «Памяти» можно охарактеризовать как тотальный: всё в этом стихотворении противостоит всему. Противостояние и конфликт имеют своим истоком сознание лирического героя, главной интенцией которого в «Памяти» оказывается стремление к экзистенциальной трансформации, переход из обыденного бытия в бытие метафизическое. В качестве способа, который позволяет герою осуществить такую трансформацию, как раз и избирается активизация конфликтной атмосферы. Эта активизация происходит многоступенчато: из настоящего времени ретроспективно герой возрождает разнообразное напряжение ранее актуальных конфликтов, чтобы усилить метафизический конфликт и, в конечном итоге, разрешить его в будущем.

Список литературы:

1. Гумилёв Н. С. Стихотворения и поэмы [Текст]. – М.: Современник, 1990.
2. Богданова Т. В. Коллективное бессознательное как прием семантического развертывания текста (на материале поэтической книги Н. Гумилева «Огненный столп») // *Художественный текст и текст в массовых коммуникациях*. – Смоленск, 2004. Ч. 2. – С. 81-93.
3. Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. – М.: Новое литературное обозрение, 2000.
4. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. [Текст] – Л.: Наука, 1977.

5. Коваленко А. Г. Очерки художественной конфликтологии: Антиномизм и бинарный архетип в русской литературе XX века: Монография [Текст]. – М.: РУДН, 2010.

6. Полиевская А. С. Экзотический топос в творчестве Н.С. Гумилёва [Текст]. Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01.– М., 2006.

7. Саяпина А. С. Традиции русской романтической лирики XIX века в поэзии Н.С. Гумилёва [Текст]. Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01.– Ставрополь, 2012.

8. Светикова Е. Ю. Трансформация романтического конфликта в литературе русского символизма [Текст]. Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01.– СПб., 2003.

9. Темненко Г. М. Романтизм преодолённый, но непреодолимый. На материале творчества А. Ахматовой. [Текст] // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. / Сост. и науч. ред. Г.М. Темненко. Вып.2. Симферополь: Крымский архив, 2004. – С. 18-36.

10. Шабанова А. В. Влияние английской литературы на творчество Н. С. Гумилева [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А. В. Шабанова. – М, 2009.

11. Эльзон М. Д. Примечания // Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. – Л., 1988.

УДК 82.02

О. Е. Рубинчик
(Санкт-Петербург)

**СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК –
«ПОЛУСЛУЧАЙНЫЙ НЕДОТЕРМИН»
ИЛИ УДАЧНАЯ МЕТАФОРА?**

Мне бы хотелось, чтобы моя статья была воспринята скорее как размышления, чем как полемическая реплика, хотя вызвана она, прежде всего, провоцирующей на полемику своей остротой книгой Омри Ронена¹ «Серебряный век как умысел и вымысел»², а также докладом Романа Тименчика 2001 г. «Серебряный век»³, из которого почерпнуто словосочетание «полуслучайный недотермин». Мне важнее было что-то прояснить для самой себя, чем возразить или согласиться.

Влиятельная книга О. Ронена заметно пошатнула среди исследователей представление о законности использования термина «в применении к определенному, хоть и не четко отграниченному

¹ Размышления эти были записаны в 2006 году, когда О. Ронен был жив. К сожалению, в 2012 г. известного и уважаемого исследователя не стало. В 2013 г., готовя статью к публикации, я внесла лишь минимальные добавления, в основном библиографического свойства.

² Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. М., 2000. До того книга была опубликована по-английски: Ronen O. The Fallacy of the Silver Age in Twentieth-Century Russian Literature. Amsterdam, 1997. Среди откликов на книгу, от положительных до полемических: Лавров А. [Рецензия] // Новая русская книга. 2000. № 4/5; Золотоносов М. Умысел и вымысел [Рецензия] // Московские новости. 2000. 14-20 ноября. № 45 (1063); Кобрин К. [Рецензия] // Новый мир. 2000. № 11; Толстой И. Кто же сказал, что век – «серебряный»? // Русская мысль. 2000. 21-27 декабря. № 4346; Кацис Л. «Ипполит» и «Удушение» «Серебряного века» [Рецензия] // Логос. 2001. № 1 (27); Березовая Л. Г. Серебряный век в России: от мифологии к научности (к вопросу о содержании понятия) // Новый исторический вестник. 2001. № 3 (5); Калугина О. В. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел // Новый исторический вестник. 2001. № 3 (5); Воскресенская М. А. Серебряный век: вымысел, умысел или реальность (замечания к неоконченному спору о терминах) // Вестник Томского государственного университета. № 295. 2007.

³ Доклад был прочитан в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме 22 июня 2001 г. на Ахматовских чтениях.

© Рубинчик О. Е.

периоду или совокупности художественных стилей и произведений, связанных с русским модернизмом».⁴ Легко привести пример такого влияния. Книге предпослано «Предисловие редактора английского издания», написанное одним из крупнейших современных филологов Вяч. Вс. Ивановым, который, поддерживая автора, апеллирует к авторитету Анны Ахматовой: «Из моих замечаний ей особенно понравилось предположение, что она задумала “Поэму без героя” для того, чтобы выразить свой взгляд на короткий период, предшествующий Первой мировой войне. Ни она, ни я не пользовались в разговоре тем термином, который анализирует О. Ронен в своей книге. Ни ей, ни мне он не подошел бы, и я совершенно согласен с доводами О. Ронена о его ошибочности (хоть и не уверен, что можно поменять вошедшее в стандартный обиход употребление этого термина, как бы неверен он ни был). Но мы имели в виду именно этот промежуток времени».⁵ Ср. более ранние воспоминания Вяч. Вс. Иванова о том же: «В конце пятидесятых годов, когда все время редактировалась и дописывалась “Поэма без героя”, Ахматова спрашивала у каждого, кто ее прочитал, его суждение. Потом некоторые из чужих критических оценок она пересказывала и сопоставляла. Одно время по поводу поэмы ей казалось самым верным замечание того читателя, который увидел в ней точное воспроизведение Петербурга “серебряного века”, той дивной и короткой поры расцвета искусства, литературы, всей культуры: сжатое выражение всего начала века, столько обещавшего России».⁶

О. Ронен говорит о том, что термин «Серебряный век» (он пишет его в кавычках и с маленькой буквы) ныне столь широко и машинально употребляется, что почти лишился содержания. «...Как бывает вообще с предметами беззаветного почитания, и сам термин, и подразумеваемое с его помощью представление набивают оскомину и, в конце концов, начинают вызывать отталкивание».⁷ С О. Роненом в этом абсолютно соглашается А. В. Лавров в своей рецензии на его

⁴ Ронен, с. 29.

⁵ Там же, с. 14.

⁶ Иванов Вяч. Вс. Беседы с Анной Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 482 – 483.

⁷ Ронен, с. 29.

книгу. Как мы видим из словосочетания «полуслучайный недотермин», так же думает и Р. Д. Тименчик.⁸ Можно понять замечательных ученых, начавших свои занятия эпохой в советское время, когда это было почти нелегально, наказуемо, когда, по словам Р. Д. Тименчика, это был «ворованный воздух» (выражение Осипа Мандельштама из «Четвертой прозы»). А сейчас название «Поэзия Серебряного века» красуется на книгах из серии «Бриллиантовая коллекция». Но может ли частота словоупотребления лишить термин смысла, если он изначально был? По-видимому, нет. Поэтому книга О. Ронена в конечном счете посвящена не этой проблеме, а стремлению доказать, что резона называть нечетко обозначенное им время Серебряным веком никогда и не было.

Действительно ли понятие «Серебряный век» терминологически пустое? Пройдем коротко его историю вслед за О. Роненом и некоторыми другими исследователями.⁹

В статье Л. А. Иезуитовой «Что называли “золотым” и “серебряным веком” в культурной России XIX – начала XX века»¹⁰ убедительно показана укорененность «металлургической» метафоры «Золотой век» в русской литературе и шире – культуре даже не с XIX, а с XVIII в., с XIX-го же века – укорененность оппозиции Золотой век / Железный век. После того, как пушкинская эпоха стала восприниматься как безусловный Золотой век русской литературы или, по крайней мере, поэзии, естественным образом возник вопрос: а что потом, после?

⁸ Или, по крайней мере, так он думал на тот момент. О возможной перемене отношения к термину свидетельствует, в частности, авторское предисловие к книге 2008 г.: «...“серебряным веком” (если не годится эта наклейка, можно обозвать как угодно иначе, хоть “позорным десятилетием”, хоть золотым горшком, в печь только не надо ставить и разогревать позавчерашние яства, выдавая их за свой повседневный рацион)...» (Тименчик Р. Д. Вид с горы Скопус // Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим – Москва, 2008. С. 11. Замечу также, что первый раздел книги называется «На окраинах серебряного века»).

⁹ Подробную библиографию вопроса см. в книге О. Ронена. В числе его ближайших предшественников – Даниелла Рицци, автор статьи «Непонятный (другие варианты перевода – необъяснимый, неуловимый) серебряный век» (Rizzi D. L'inafferrabile eta d'argento // Europa Orientalis. Vol. 15. 1996. № 2).

¹⁰ Иезуитова Л. А. Что называли «золотым» и «серебряным веком» в культурной России XIX–начала XX века // Гумилевские чтения. Материалы международной конференции филологов-славистов. СПб., 1996.

Л. А. Иезуитова сообщает, что Владимир Соловьев готовил к печати «Книгу о русских поэтах», уточненное название которой, по всей видимости, – «Серебряный век русской лирики. Опыт философской критики» (это название было анонсировано Соловьевым в 1887 г.). Книга не вышла, но были напечатаны отдельные ее части: одна – об Афанасии Фете и Якове Полонском, другая – о Федоре Тютчеве.¹¹ В статьях дана чрезвычайно высокая оценка этих поэтов. В дополнение к указанному Л. А. Иезуитовой следует назвать еще статью Соловьева о Константине Случевском, где Случевский назван «одним из немногих еще остающихся достойных представителей “серебряного века” русской лирики».¹² Таким образом, определение «Серебряный век» оказывается применено к непосредственной предшественнице эпохи русского модернизма.

«Существуют и другие версии разграничения ЗВ и СВ русской литературы, – пишет Л. А. Иезуитова. – <...> Розанов дважды разграничивал “золото” и “серебро” на основании признаков эстетической уникальности литературы первой и второй половины XIX века. В статье “Ив. С. Тургенев” <...> ЗВ, по его мнению, охватывает литературу “От Карамзина до Гоголя включительно”; его характеризует господствующий интерес к средствам языковой выразительности: “форма этих писателей, язык их, яркость действительно несравненны с последующими”. СВ составляет “плеяда русских писателей”, чьи имена Тургенев, Гончаров, Островский, Достоевский, Толстой, “и, может быть, несколько еще возле них”. <...> В статье “Русь и Гоголь” (1909) <...> [Пушкину и Гоголю] Розанов противопоставляет <...> Толстого и Достоевского, отказывая им, как и “прочим писателям СВ”, “в обаятельности и вечности” слова, присущих писателям ЗВ, которым посчастливилось передать этим словом “состав души” всего народа и стать его “духовными родителями”. В <...> статье “С вершины тысячелетней пирамиды” (1918) Розанов не разделяет XIX век на “золото” и “серебро”, а воспринимает его как некое единство. <...> Он склонен считать главной ценностью культуры России “только одну литературу”: она “поднялась до явления совершенно универсального

¹¹ Статья «О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского» (1890) и «Поэзия Ф. И. Тютчева» (1895).

¹² Цит. по: Ронен, с. 94–95. Статья Соловьева «Импессионизм мысли» (1897).

<...> Предел этому уникальному веку положил роковой 1918 год, когда у России было отнято все – газеты, свобода, культура, слово». ¹³

Л. А. Иезуитова указывает на то, что «категории “золота” и “серебра” в XIX и начале XX веков стали применяться преимущественно по отношению к русской литературе и имели особые качества искусства, а не самой жизни». ¹⁴ Впрочем, конец века настраивал современников на осмысление в «металлургических» метафорах и самого времени, Л. А. Иезуитова называет имена нескольких ученых, использовавших эти метафоры в своих размышлениях.

Особенно важной для русской культуры Л. А. Иезуитова считает статью Вячеслава Иванова «Предчувствия и предвестия: Новая органическая эпоха и театр будущего», опубликованную в 1906 г. Иванов пишет: «“Золотой век” в прошлом (концепция греков) – романтизм; “золотой век” в будущем (концепция мессианизма) – пророчество». «Иванов мечтает о времени, когда утопия (или миф) о ЗВ, созданная писателями, прозванными им “келейниками-пророками”, сумеет сосредоточить вокруг себя “все духовное самоопределение народа”, поскольку она содержит в себе большую “творческую энергию”, “волевой акт мистического самоутверждения”. <...> искусство символистов должно послужить основой для “синтеза безусловной индивидуальной свободы с началом соборного единения”». ¹⁵

Иезуитова делает естественный вывод, что «формулы-мифологемы ЗВ, СВ и ЖВ довольно глубоко укоренились в культурном сознании XIX – начала XX веков» и что некоторые из рассмотренных ею концепций можно «воспринять в качестве отдаленных предчувствий современных разговоров о СВ в России 1890–1910 годов». ¹⁶

Такого рода «предчувствия» анализирует и О. Ронен, выстраивая, однако, в значительной степени другой ряд.

О. Ронен отталкивается от высказывания Сергея Маковского в его книге мемуаров «На Парнасе “Серебряного века”» (1962):

¹³ Иезуитова, с. 20.

¹⁴ Там же, с. 22.

¹⁵ Там же, с. 24.

¹⁶ Там же.

«...”Серебряный век” (так называл его Бердяев, противопоставляя пушкинскому – “Золотому”)...». ¹⁷ О. Ронен пишет: «Ряд ученых пытался найти определение “серебряный век” у Бердяева, но безуспешно, как свидетельствует о своих усилиях один из них, Б. М. Гаспаров: “...Я его не смог обнаружить ни в одном из бердяевских текстов” <...> между тем начало XX века он неизменно называл русским ренессансом, культурным, духовным, мистическим, художественным...». ¹⁸

Думается, имя Бердяева упомянуто Маковским в связи с определением «Серебряный век» хотя и ошибочно, но не случайно: развернутые характеристики «русского ренессанса», данные философом во многих работах, способствовали укреплению восприятия начала XX в. как особой эпохи, имеющей необыкновенную значимость для русской культуры. О. Ронен замечает, что «ренессанс и серебряный век <...> противоположные с точки зрения ценностного суждения о творческой мощи данной культуры...» ¹⁹ Однако в бердяевском определении этой эпохи всегда присутствовала и серьезная критика: он писал о чертах упадочничества, о декадансе. А это черты, свойственные, скорее, не Золотому веку, а Серебряному. ²⁰ К тому же один раз Бердяев все же воспользовался «металлургическим» тропом, назвав пушкинское время «золотым веком русской поэзии» ²¹. Так что дальнейшее тиражирование имени Бердяева в связи с определением «Серебряный век» можно объяснить не только небрежностью исследователей, принимавших утверждение Маковского на веру, но и естественной абберацией.

Вот ряд, приводимый О. Роненом.

За рубежом, отмечает исследователь вслед за Р. Д. Тименчиком, до Маковского это Владимир Вейдле в эссе «Три России» (1937): «Самое поразительное в новейшей истории России, это, что оказался

¹⁷ Маковский С. К. На Парнасе «Серебряного века» // Маковский С. К. Портреты современников. М., 2000. С. 258.

¹⁸ Ронен, с. 37–38. См.: Gasparov B. The «Golden Age» and its Role in the Cultural Mythology of Russian Modernism // Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age. California Slavic Studies. Vol. XV. Berkeley, 1992. S. 10.

¹⁹ Там же, с. 38.

²⁰ Об этом говорит и сам Ронен, с. 39.

²¹ Там же, с. 40–41. См.: Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. Париж, 1955. С. 91.

возможным тот серебряный век русской культуры, который предшествовал ее революционному крушению. Правда, длился этот век недолго, всего лет двадцать <...> сияние его – как и подобает серебряным векам – было в известной мере отраженным: его мысль и вкус обращались только к прошлому и дальнему; его архитектура была ретроспективной и на всем его искусстве лежал налет стилизации, любования чужим; его поэзия (и вообще литература), несмотря на внешнюю новизну, жила наследием предшествующего столетия; он не столько творил, сколько воскрешал и открывал. <...> Конечно, без собственного творчества все это обойтись не могло <...> Эти годы видели долгожданное пробуждение творческих сил православной церкви, небывалый расцвет русского исторического сознания, дотоле неизвестное общее, почти лихорадочное оживление в области философии, науки, литературы, музыки, живописи, театра.²²

«... Употребляя термин “серебряный век”, – пишет О. Ронен, – Вейдле вторит <...> фразеологии, которую в русской эмигрантской печати ввел Н. А. Оцуп». ²³ О. Ронен сетует на то, что Вейдле не указал источник, из которого произвел заимствование. Но этот источник был, видимо, хорошо известен тем, на кого было рассчитано эссе Вейдле. А вот в 1960 г. в беседе с Иваском, собиравшем сведения о Серебряном веке, Вейдле имя Оцуца назвал: «В Серебряном веке стихи были на первом плане в литературе. Проза воспринималась на фоне поэзии. Серебряный век (это выражение Н.А. Оцуца) – начало нашего и 90-е годы прошлого века. То же самое было и в Золотом веке, в пушкинскую эпоху.

В Серебряном Веке – поколения декадентов, символистов, наконец – акмеисты и футуристы...»²⁴

Надо сказать, что Вейдле имел право не ссылаться на Оцуца, т. к. понимал суть и границы Серебряного века по-своему, не совпадая с Оцупом. В статье 1933 г. «Серебряный век»²⁵ «Оцуп определял серебряный век как тип творчества, скорее чем культурно-исторический период. <...> он выделял и превозносил в “золотом веке” “серебряных поэтов” (в первую очередь, Баратынского и, отчасти,

²² Вейдле В. Задача России. Нью-Йорк, 1956. Цит. по: Ронен, с. 48.

²³ Ронен, с. 49.

²⁴ Проект «Акмеизм» / Вступ. статья, подгот. текста и комм. Н. А. Богомолова // Новое литературное обозрение. 2002. № 58.

²⁵ Оцуп Ник. Серебряный век // Числа. Сборники под редакцией Николая Оцуца. Кн. 7–8. Париж, 1933.

Лермонтова) и в своеобразном синхроническом смысле провозглашал также существование поэтического золотого века в XX столетии, представленного Тютчевым и Блоком как “золотыми поэтами” “серебряного века”» (Тютчева он считает по сути современником Блока, поэтом, который «весь в двадцатом столетии...»).²⁶

Крайне путанные рассуждения Оцуца, по О. Ронену, примечательны лишь тем, что «до Оцуца выражение “серебряный век” в литературе русской диаспоры не употреблялось». ²⁷ Однако это не так. Л. Г. Березовая в статье 2001 г. «Серебряный век в России: от мифологии к научности (к вопросу о содержании понятия)» справедливо указывает, что словосочетание «Серебряный век» до него использовал П. Н. Милоков – в 1924 г. в своей «пушкинской» речи в Сорбонне.²⁸

В этой речи Милокова понятие «Серебряный век» использовано как типологическое, но применено, в частности, и к началу XX в.: «...когда я говорю, что Пушкин был наш первый классик, я разумею это в том смысле, в каком можно говорить о классической эпохе у всех народов как о высшей точке развития, равно удаленной от архаизма примитивной эпохи и от декаданса Серебряного века». Милоков считал завершением пушкинской, дворянской, эпохи русской культуры середину XIX в. и утверждал: «Я уверен, что уже и сейчас, пережив полосу бурь и идейного хаоса, мы готовим материалы для нового подъема. Но пока – это *только* материалы. Есть единственный признак, по которому вы можете отличить материалы от законченного творения, которому суждено бессмертие. В материалах нет простоты, нет законченности, нет меры, нет внутреннего равновесия. <...> Не случайно и то, что наши <...> поэты последних поколений, вплоть до нашего, после всех зигзагов и отклонений, после новых экспериментов и новых чудачеств, снова и снова освежали свое вдохновение и свою

²⁶ Ронен, с. 81, 82.

²⁷ Там же, с. 72.

²⁸ Березовая Л. Г. Серебряный век в России: от мифологии к научности (к вопросу о содержании понятия) // Новый исторический вестник. 2001. № 3(5). Электронная версия: http://www.nivestnik.ru/2001_3/1.shtml28 См. также: Л. Г. Березовая, Н. П. Берлякова. История русской культуры: В 2-х тт. М., 2002. Ч. 2. С. 109.

внешнюю технику в этом живом источнике – Пушкине».²⁹ Приведенные фрагменты показывают, что Серебряным веком русской культуры, в его соотношении с пушкинским Золотым веком, Милюков считает либо вторую половину XIX–начало XX вв., либо именно начало XX в., отсюда слова «декаданс», «эксперименты».

Сославшись на Милюкова, я не хочу утверждать, что именно Милюков был первым. Традиция применять определения «Золотой век» и «Серебряный век» к тем или иным периодам русской культуры была, как мы видим, давней и не прервалась при делении этой культуры на подсоветскую и эмигрантскую. Милюков употребляет определение «Серебряный век» как само собой разумеющееся. Существенно другое: под российским Серебряным веком он явно понимает не только (или не столько) вторую половину XIX в., что, по утверждению самого О. Ронена, было общим местом, но и начало XX в., а возможно, именно его, как позже Вейдле.

Вероятно, Оцуп помнил о речи Милюкова. Но опираясь в своем определении двух веков он не на нее, а, как считает О. Ронен, на концепцию литератора, оставшегося в России, – Владимира Пяста. В заметке, предваряющей его мемуары «Встречи» (М., 1929), Пяст писал: «...»поэты» в XIX столетии рождались <...> так сказать, “кустами”, в периоды, отделенные друг от друга промежутками в четное число лет.

Поэты “Золотого века” – пушкинской поры, Боратынский, Языков, Тютчев и тьма менее знаменитых, но прекрасных поэтов родилась в “нулевых” годах, 18...

“Серебряный век” характеризуется поэтами с датами рождения от 1817 до 1824. Перед нами имена почти ровесников: Алексея К. Толстого, Я. П. Полонского, Ап. Н. Майкова, А. А. Фета, Л. А. Мея, Н. Ф. Щербины, А. А. Григорьева, Н. А. Некрасова, – и к этой блестящей плеяде присоединяются имена творцов современной русской прозы, из которых некоторые были не меньшими величинами и как “поэты” в широком смысле этого слова: И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, М. Е. Салтыков-Щедрин и др.

²⁹ Милюков П. Н. Историческая роль Пушкина (Речь в Сорбонне, 12 июня 1924 года, в 125-ю годовщину рождения А. С. Пушкина) // Милюков П. Н. Живой Пушкин (1837–1937). Историко-биографический очерк. М., 1997. С. 313–316.

Итак, “нулевые” годы, двадцатые, и потом пробел <...> За сорок лет – пять поэтов: а в шестидесятых годах сразу родились почти все “старшие” символисты и такие поэты, как Бунин, Фофанов, Лохвицкая и др.

Мы далеки от претензии сравнивать наших сверстников, “восьмидесятников” по рождению, с представителями какого-нибудь “Серебряного века” русского, скажем, “модернизма”. Однако в середине восьмидесятых годов явилось на свет тоже довольно значительное число людей, призванных “служить музам”.³⁰

«Итак, – пишет О. Ронен, – Пяст уверенно и отчетливо различает “Золотой век” и “Серебряный век” в классической русской литературе девятнадцатого столетия. Для двадцатого же столетия, для русского “модернизма”, он вводит понятие о двух “веках” <...> с большими оговорками. Лишь косвенно намекая на существование в модернизме “золотого века”, о “серебряном веке” в современной ему поэзии Пяст говорит в порядке рабочей гипотезы, скромно и осмотрительно, и умеряет аналогию с девятнадцатым столетием сознанием разницы в масштабах.

Настоящий серебряный век русской поэзии Пяст видит во второй половине девятнадцатого столетия, в соответствии с критической традицией, помещавшей его хронологически непосредственно вслед за пушкинским золотым веком...»³¹

Отмечу, что как бы ни был осторожен Пяст, его классификация приводит к тому, что Достоевский и не названный им Л. Толстой оказываются всего лишь «серебряными», а Языков и другие поэты его масштаба, Лохвицкая, Фофанов и т. п. – «золотыми». Приблизительность и натянутость – следствие использования любой классификации. И как бы ни хвалил О. Ронен классификацию Пяста в противовес ныне общепринятой концепции Серебряного века, она, по крайней мере, ничуть не более убедительна.

О. Ронен, вслед за А. В. Лавровым,³² пишет и о еще одном оставшемся в России литераторе, попытавшемся – с другими оценками –

³⁰ Пяст Вл. Встречи. М., 1997. С. 21–22.

³¹ Ронен, с. 92.

³² Переписка с Р. В. Ивановым-Разумником. Вступ. статья и коммент. А. В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 2. М., 1981. С. 381–382.

перенести деление на Золотой век и Серебряный век на русский модернизм. Это сделал Р. В. Иванов-Разумник в 1925 г. в памфлете «Взгляд и Нечто» под псевдонимом Ипполит Удушьев.³³ Ипполит Удушьев превозносит писателей Золотого века и клеймит – за повышенное внимание к «форме» при отсутствии «души» – писателей Серебряного века. Представители Серебряного века для него – «Серапионовы братья», формалисты, акмеисты («акмеизм, убогое детище плохо переваренных теорий»³⁴), наследники идей Гумилева и прочие «эпигоны». Золотой век – символисты. При этом деление модернизма на Золотой век и Серебряный век у него не совпадает с пястовским: «Так мы вступаем – или уже вступили в новое литературное время. “Золотой век” русской литературы первой четверти XX века – подошел к концу; немногими старшими богатырями еще держится он; мы вступаем – и уже вступили в истоки века *серебряного*».³⁵ Однако впереди Иванов-Разумник ждет «революции духа, <...> новой волны обновленной культуры».³⁶

«Значительность роли “Ипполита Удушьева” и Владимира Пяста как зачинателей аксиологической схемы “металлургических метафор” в периодизации русской словесности XX века не подлежит сомнению», – считает О. Ронен. Думается, в этом как раз можно усомниться. Ряд исследователей, среди которых был и сам О. Ронен, уже объявлял таким зачинателем Оцуца, от чего позднее пришлось отказаться.³⁷ Напомню, что речь Милюкова была произнесена раньше, чем вышла статья Иванова-Разумника, а за ней – воспоминания Пяста. Но и у Милюкова были предшественники. Об одном из них мельком – из-за неизвестности персонажа – говорит и сам О. Ронен:

«Глеб Марев, загадочная фигура в истории русского футуризма, издал в 1913 г. в Петербурге манифест “Конечного Века Поези”, открывавший брошюру, озаглавленную “Вседурь. Рукавица современью”. В. Ф. Марков, включивший его в качестве приложения в

³³ В сборнике статей «Современная литература», который он редактировал.

³⁴ Там же, с. 106.

³⁵ Там же, с. 102.

³⁶ Там же, с. 109.

³⁷ Там же, с. 87.

антологию “Манифесты и программы русских футуристов”³⁸, допускал возможность, что “Вседурь” является пародией, но указывал, что “полной уверенности нет”...».³⁹

Вот как описывал Марев четыре «металлургических» века русской поэзии: «Недавний парад “Чемпионата поэтов” завершил историю Поези предельным достижением. Пушкин – золото; символизм – серебро; современье – тускломедная Вседурь, пугливая выявленьем Духа Жизни (perpetuum mobile) века Железа. <...> Факел “изломства” и прозрение “искуства” Железного Века по праву принадлежит “Чемпионату”...»⁴⁰

«Круг замкнулся: первое отождествление поэзии русского модернизма (точнее, в данном случае, символизма) с серебряным веком, – комментирует О. Ронен, – оказалось приурочено к 1913 г., то есть к году, послужившему названием и призрачным календарно-историческим фоном первой части ахматовской “Поэмы без героя”, в которой так достопамятно и так рассчитанно амбивалентно прозвучало имя “серебряный век”:

<...>

И серебряный месяц ярко

Над серебряным веком стыл».⁴¹

Думается, однако, что высказывание неизвестного футуриста интересно не тем, что оно первое (это не так), а тем, что определение «Серебряный век» по отношению к эпохе модернизма прилагается столь рано, изнутри самой эпохи (хотя некоторое временное расстояние все-таки есть: по Мареву, наступает уже век футуризма – Железный век, а Серебряный век – это уже отодвинутый им в прошлое, пусть на самом деле еще существующий, символизм).

Привожу еще более ранний пример использования «металлургических» метафор относительно явлений эпохи русского

³⁸ Markov V. Die Manifeste und Programmschriften der Russischen Futuristen. Манифесты и программы русских футуристов. Мюнхен, 1967.

³⁹ Ронен, с. 112.

⁴⁰ Там же, с. 112.

⁴¹ Там же, с. 113.

модернизма – случай, О. Роненом не учтенный. Родной брат Николая Оцуа Александр-Марк Оцуп, печатавшийся под псевдонимом Сергей Горный, писал: «...Улица разменяла золото Бальмонта на серебро Блока и в медные, пошедшие в народ захватанные пятаки российского модерна...»⁴² Впервые эти слова были опубликованы в 1909 г.⁴³ Некролог Анненского, в котором они прозвучали, без сомнения, был известен Николаю Оцупу, так что, размышляя на темы «золота» и «серебра» в 1933 г., он мог вспоминать не только о публикациях Пяста и Иванова-Разумника.

Использование «металлургического» определения изнутри эпохи, как и целый ряд попыток приложить определение «Серебряный век» к той или иной части русского модернизма, противоречит, на мой взгляд, основному пафосу книги О. Ронена: что определение «Серебряный век» – случайное, что это «лишь отчужденная кличка».

По словам О. Ронена, «Сами поэты, еще живые представители этого века, Пяст, Ахматова, Цветаева, пользовались им изредка со смутной и иронической покорностью, не снисходя до открытого спора с критиками».⁴⁴

Однако в рассмотренном О. Роненом тексте Пяста нет никакой покорности и иронии, напротив, он выстраивает пусть не очень убедительную, но цельную систему взглядов на русскую литературу с помощью определений «Золотой век» и «Серебряный век».

К Цветаевой слова о покорности также невозможно отнести, об иронии – возможно. О. Ронен приводит фрагмент из цветаевского очерка «Черт»:

«– Барыня! Священники пришли! Прикажете принять?»

И сразу – копошение серебра в ладони, переливание серебра из руки в руку <...> Не надо бы – при детях, либо, тогда уж, не надо бы нам, детям *серебряного* времени, про тридцать *сребреников*».⁴⁵

Этот фрагмент был исключен редакцией «Современных записок» при публикации очерка в 1935 г. и восстановлен А. Саакянц в наши дни

⁴² Горный С. И. Ф. Анненский (Листок на могилу) // Горный С. Царское Село. Рассказы 1920-30-х годов. СПб., 2011. С. 160. Тот же текст в изд.: Иннокентий Анненский глазами современников. СПб., 2011. С. 235.

⁴³ Горный С. И. Ф. Анненский (Листок на могилу) // Биржевые ведомости. 1909. 3 дек. Утр. вып.

⁴⁴ Ронен, с. 113–114.

⁴⁵ Цветаева М. И. Проза. Кишинев, 1986. С. 146.

по рукописной вставке, которую сделала Цветаева в отдельном оттиске,⁴⁶ так что цветаевское неопределенное «серебряное время» не могло повлиять на последующую судьбу формулы «Серебряный век». «Очевидно, Цветаева в 1935 г. (если только вставка не была сделана позже, что мало вероятно) уже была знакома с наименованием “серебряный век” – предполагает О. Ронен, – и, кажется, приняла его с той же несколько иронической резиньацией, что и Ахматова. Цветаева, впрочем, любила серебряные кольца...»⁴⁷

Перейду к упоминаниям Серебряного века Ахматовой. О. Ронен учитывает лишь одно из них – в «Поэме без героя», подозревая здесь иронию и покорность. Покорность, думается, не при чем. Речь идет о самоназвании эпохи, которое закрепилось в значительной степени именно благодаря Ахматовой, ибо она была одной из главных представительниц этой эпохи.

Неизвестно, какой предшествующий источник мог послужить импульсом для использования ею в «Поэме» словосочетания «Серебряный век» (рассуждения Пяста и Иванова-Разумника она, несомненно, знала). Скорее всего, что для нее обычно, источник был не один. Как бы то ни было, строки о Серебряном веке стоят у истоков поэмы: они есть в самом раннем из известных на сегодняшний день (а более ранних, судя по датам, уже не может быть) набросков «Поэмы без героя», записанном рукой Лидии Адриевской (жены Бориса Энгельгардта) и датированном «25 дек. – 2 янв. 1941 г.»⁴⁸ Строки потом вошли в первую часть, носящую название «Девятьсот тринадцатый год» – год, в котором для Ахматовой сконцентрировалась эпоха: ее безмятежное начало и грозные предчувствия конца.

В отличие от «Поэмы» в целом, строки о Серебряном веке были впервые опубликованы очень рано, еще в 1945 г., в составе отрывка «Тысяча девятьсот тринадцатый».⁴⁹ В 1961 г. они вошли в книгу Ахматовой «Стихотворения». Также Маковский мог прочесть их в нью-йоркском альманахе «Воздушные пути» в 1960 (№ 1) или 1961 г. (№ 2),

⁴⁶ Об этом – Ронен, с. 50.

⁴⁷ Там же, с. 51.

⁴⁸ Набросок «Поэмы без героя» из дневника Адриевской опубликован Т. Б. Фабрицевой и Н. В. Королевой в изд.: Роман-журнал XXI век. М., 2000. № 9.

⁴⁹ Ленинградский альманах. 1945. С. 211.

где «Поэма без героя» печаталась целиком в двух разных редакциях. Так что, давая название своим мемуарам, Маковский ахматовские строки, скорее всего, учитывал.

К тому времени, когда определение «Серебряный век» стало распространяться вширь, Ахматова была одним из последних представителей этой эпохи, и авторитет ее был огромен. Так, Виктор Кривулин как о счастье говорил о возможности общаться с Ахматовой в 1960-е гг. и «быть сопричастным к чуду творения мифа Серебряного века, мифа, который является составной частью нашего духовного мира».⁵⁰ Так что использование Ахматовой определения «Серебряный век» было весьма значимым фактом. Ирония, о которой говорит О. Ронен, была, но не по отношению к названию «Серебряный век», а по отношению к обозначаемой им эпохе, это отношение включало в себя сложную гамму чувств. Как сказал в своих воспоминаниях об Ахматовой Владимир Муравьев: «Она оплакала и прокляла свое время, с легкой руки Маковского именуемое Серебряным веком, в “Поэме”».⁵¹

Отвлекаясь ненадолго от Ахматовой, обращу внимание на слова Муравьева «с легкой руки Маковского». О. Ронен называет Оцу, Вейдле и Маковского эпигонами Пяста и Иванова-Разумника за то, что эти трое не ссылались при упоминании Серебряного века на этих двоих.⁵² Но тогда и Пяста можно назвать эпигоном Иванова-Разумника, и Иванова-Разумника – эпигоном неизвестного футуриста, и футуриста – эпигоном С. Горного. Цепочка участников эпохи, которые применили словосочетание «Серебряный век» так, что оно хотя бы в какой-то степени оказалось отнесено к тому, что сегодня обозначают этим понятием, – цепочка эта наверняка будет дополняться. По-видимому, уже сейчас стоит оговорить, что еще один, пусть и поздний, участник эпохи, поэт и литературовед Леонид Иванович Страховский

⁵⁰ Кривулин В. Б. Выступление на вечере, посвященном 110-летию со дня рождения Анны Ахматовой 23 июня 1999 г. // Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова. СПб., 2001. С. 30.

⁵¹ Муравьев В. С. Воспоминания об Анне Ахматовой // Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова. СПб., 2001. С. 64.

⁵² Ронен, с. 111.

(1898 – 1963), также внес свою лепту в закрепление термина Серебряный век. Правда, его текст написан не на русском, а на английском языке, в Канаде, т. е. в стороне от остальных упомянутых персонажей. Это статья 1959 г. «Серебряный век русской поэзии: символизм и акмеизм»⁵³, которую О. Ронен назвал банальной и компилятивной (тут термин применяется как нечто общепринятое).⁵⁴

Линию, которая выстраивается на сегодняшний день, можно, видимо, представить себе так: С. Горный (1909) – Марев (1913) – Милников (1924) – Иванов-Разумник (1925) – Пяст (1929) – Оцуп (1933) – Цветаева (1935) – Вейдле (1937) – Ахматова (1941) – Страховский (1959) – Маковский (1962).

Ни в одном из случаев речь не идет о прямом цитировании, каждая концепция отлична от предшествующих, так что об эпигоновстве речи быть не должно. По всей вероятности, каждый по-своему улавливал то, что витало в воздухе, естественным образом продолжая концепции Золотого века и Серебряного века в XIX в.

Популярность формулы «Серебряный век» со времен Маковского – следствие удачного названия воспоминаний (что признает и сам О. Ронен) и популярности самих воспоминаний. А главное – следствие ясности и простоты созданного им образа эпохи.

Наиболее близка его концепция к тому, что пишет Вейдле, но тот впоследствии вводит понятие «золотой поры нашего серебряного века»⁵⁵ и педантирует отраженный характер культуры Серебряного века. А воспоминания Маковского «На Парнасе “Серебряного века”» появляются тогда, когда пережитые им и его современниками ужасы и сравнительная художественная скудость XX в. окрашивают эпоху русского модернизма сильнейшей ностальгией, превращая ее почти в рай, почти в Золотой век. Название «Серебряный век» не несет в это время отрицательного или ироничного оттенка, напротив, оно делает эпоху непосредственным преемником Золотого века, пушкинской поры. И непротиворечивость, бесконфликтность оценки Маковского, воспри-

⁵³ Strakhovsky L. I. The Silver Age of Russian Poetry: Symbolism and Acmeism // Canadian Slavonic Papers. Vol. IV. 1959. P. 61–87.

⁵⁴ Ронен, с. 74–75.

⁵⁵ Вейдле В. О поэтах и поэзии. Paris, 1973. С. 113. Цит. по: Ронен, с. 74.

ятие им отодвинувшейся вдаль эпохи как цельной, сияющей серебром, отвечает общим ожиданиям: «Заглавие “На Парнасе ‘Серебряного века’” – пишет он, – указывает на поэтов, писателей, художников, музыкантов, выразивших своим творчеством русский культурный подъем в предреволюционную эпоху; из них многие закончили на Западе свой творческий путь и утвердили в мировом сознании значение не только “Серебряного века”, но и всей нашей художественной культуры. <...> Томление духа, стремление к “запредельному” пронизало весь наш век, “Серебряный век” (так называл его Бердяев, противопоставляя пушкинскому – “Золотому”), отчасти под влиянием Запада. <...> Восприняв с некоторым опозданием этих учителей-поэтов, “Серебряный век” освоил их по-русски и углубился в романтику эстетствующего богоискательства. Случилось это в те годы, когда русская империя уже погибала. <...> “Серебряный век”, мятежный, богоищущий, бредящий красотой, и ныне не забыт. Голоса его выразителей до сих пор звучат, хотя и по-иному, чем звучали тогда, после почти полувековой вражды в России к тому, что увлекало нас в предреволюционные годы, пусть противоречиво и часто болезненно-упадочно. И это лучшее указание, что традиция продолжается. Она и оплодотворит новую – не марксистскую, не бездуховно-рабскую – Россию».⁵⁶

Действительно, рука Маковского оказалась легкой.

О. Ронен справедливо указывает, что в качестве источника его воспоминаниями надо пользоваться «с величайшей осторожностью», однако это касается почти любых воспоминаний. О. Ронен напоминает также, что автора воспоминаний Ахматова «заклеймила за “неслышанную развязность”, “нелепую и шутовскую болтовню” о современниках». Причина такого ее отношения личная, связанная с главой «Николай Гумилев», где Маковский позволяет себе очень почтительно, но все же обсуждать ее отношения с мужем.

Что же касается введения клише «Серебряный век», то тут Маковский и Ахматова, вольно или невольно, поддержали друг друга. Так, в заметке, которая посвящена разоблачению воспоминаний Маковского, рассказывая о своем вступлении в литературу, Ахматова писала: А вы знаете, как умели хвалить на Парнасе серебряного века!»⁵⁷ Несом-

⁵⁶ Маковский, с. 257–258.⁵

⁵⁷ Ахматова А. А. Автобиографическая проза // Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. М., 1991. С. 225–226.

ненная ирония не отменяет того, что Ахматова употребляет словосочетание в том же значении, что и Маковский.

Есть свидетельства упоминания ею формулы «Серебряный век» в устном общении в 1960-е гг.

По словам А. Г. Наймана, Ахматова принимала и иногда использовала это определение – «не в ироническом контексте», а «исключительно как чужое». «Чужое – в ахматовском смысле слова: оно вполне могло работать, его можно было использовать»: «То, что теперь называют “серебряным веком”. Это была вывеска, извне прибитая. Скорее, для нее были вещи “Цех” и “Собака”». «В 60-е годы это словосочетание многим понравилось, вокруг употреблялось. <...> “Серебряный век” подхватили, как будто этого ждали. И у Ахматовой это было: ссылка на Бердяева как на авторитет».⁵⁸

В беседе с Г. Адамовичем в Париже в 1965 г. Ахматова произнесла, развивая «металлургическую» концепцию, распространяя ее на молодых поэтов 1960-х гг.: «Был недавно серебряный век русской поэзии, а теперь опять будет золотой».⁵⁹

В разговоре с Г. Ратгаузом в 1960-е гг. она сказала: «Во второй половине XIX века у нас тоже упал интерес к стихам <...> Потом <...> Наступил наш серебряный век: Блок, Скрябин, Врубель, Рахманинов – и все изменилось».⁶⁰ Таким образом, Серебряным веком она считала не вторую половину XIX в., что О. Ронен находит более естественным, а именно эпоху модернизма, и воспринимала это определение со знаком плюс.

О. А. Лекманов справедливо пишет о субъективности, пристрастности ахматовской картины Серебряного века.⁶¹ Базовый тезис ахматовской концепции Серебряного века и акмеизма, на его взгляд, можно сформулировать так: «... именно трем акмеистам [Мандельштаму, Гумилеву и Ахматовой] вместе с их “другом, учителем и помощни-

⁵⁸ Ответ А. Г. Наймана на вопрос О. Е. Рубинчик во время телефонного разговора 7 апреля 2013 г.

⁵⁹ Адамович Г. Мои встречи с Анной Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 75.

⁶⁰ Ратгауз Г. Как феникс из пепла. Беседа с Анной Андреевной Ахматовой // Знамя. 2001. № 2.

⁶¹ В статье «Концепция “Серебряного века” и акмеизма в записных книжках А. Ахматовой», опубликованной в 2000 г. в НЛЮ (№ 46), а затем в изд.: Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.

ком” Михаилом Лозинским было дано увенчать своим творчеством и (что не менее важно) жизненным поведением “Серебряный век” русской поэзии».

Это так, Ахматова делала акцент на 1910-х гг., в особенности на акмеизме и на трех акмеистах. И все же в ее заметках можно найти более широкие картины Серебряного века. Из заметки «1910-е годы»:

«10-й год – год кризиса символизма, смерти Льва Толстого и Комиссаржевской. 1911 – год Китайской революции, изменившей лицо Азии, и год блоковских записных книжек, полных предчувствий... “Кипарисовый ларец”... Кто-то недавно сказал при мне: “10-е годы – самое бесцветное время”. Так, вероятно, надо теперь говорить, но я все же ответила: “Кроме всего прочего, это время Стравинского и Блока, Анны Павловой и Скрябина, Ростовцева и Шаляпина, Мейерхольда и Дягилева”.

Конечно, в это, как и во всякое время, было много безвкусовых людей (например, Игорь Северянин). Подозрительна также “слава” Брюсова (однако она уже тогда сильно померкла). По сравнению с аляповатым первым десятилетием 10-е годы – собранное и стройное время. Судьба остригла вторую половину и выпустила при этом много крови (война 1914 года)».⁶²

Из этой заметки можно сделать вывод, что Серебряным веком Ахматова считала 1900-е и довоенную часть 1910-х гг., т. е. время до «Настоящего Двадцатого Века». Однако в другой заметке, похоже, она отождествляет акмеизм именно со временем после 1914 г.: «XX век начался осенью 1914 года вместе с войной <...> Несомненно, символизм – явление XIX века. Наш бунт против символизма совершенно правомерен, потому что мы чувствовали себя людьми XX века и не хотели оставаться в предыдущем...».⁶³ Ахматовские заметки, скорее, не очерчивают границы эпохи, а показывают ее неоднородность, ее деление на «наш серебряный век» и не «наш».

Заниматься же структурированием представлений об эпохе и очерчиванием границ – дело ученых. Обращусь к упомянутому докладу Р. Д. Тименчика «Серебряный век», в котором дается интерпретация

⁶² Хейт, с. 228.

⁶³ Там же, с. 235.

именно ахматовского представления о Серебряном веке. Р. Д. Тименчик не большой любитель словосочетания «Серебряный век», которое он называет «полуслучайным недотермином», «клише». Однако в данном случае он это определение употребляет, объясняя: «Сопрячь это клише – Серебряный век – в смысле петербургской предреволюционной культуры, особого сектора петербургской предреволюционной культуры <...> с именем Ахматовой в высшей степени уместно, потому что она была, по-видимому, первой, кто записал это словосочетание под российским небом». Речь идет о строках «Поэмы без героя». Говоря о первенстве Ахматовой, Р. Д. Тименчик, по-видимому, имеет в виду, что именно Ахматова первой в России применила определение «Серебряный век» в том смысле, как его сейчас принято понимать. Однако крайнее сужение эпохи Серебряного века в интерпретации Р. Д. Тименчика не дает возможности считать ее словоупотребление общепринятым. Это не то же, что Серебряный век у Маковского. Р. Д. Тименчик называет Серебряный век «петербургской культурой 10-х годов», «локализованным, местного петербургского значения эстетическим объектом, просуществовавшим одно десятилетие или меньше того...».

Причина предельного сужения Серебряного века – и географического, и хронологического – связана с полемическим характером доклада: он прочитан после выхода статьи О. А. Лекманова об ахматовской концепции Серебряного века. Р. Д. Тименчик как бы становится на ахматовские позиции в восприятии Серебряного века, цитирую: «Ахматова как-то сказала, что, в конце концов, программа акмеизма – это личные пристрастия и склонности Гумилева. Следует помнить, что культура Серебряного века во многом соткана из клеточек индивидуальной органики Ахматовой. Она и создавала эту культуру, конечно, улавливая токи общих чаяний и разочарований».

У этой точки зрения есть сторонники. Так, Наум Коржавин в статье «Анна Ахматова и “Серебряный век”» пишет: «Серебряный век начался в 10-е годы XX века и закончился <...> с Первой мировой войной».⁶⁴

Трудно согласиться с таким сужением понятия. Думается, что и Ахматова, делая акцент на «нашем серебряном веке», все же имела в

⁶⁴ Новый мир. 1989. № 7. С. 78.

виду, что был еще не «наш», не 10-х гг., не только петербургский, но все же Серебряный век. Об этом говорит и использование ею широкого спектра имен представителей эпохи русского модернизма в «Поэме без героя», в прозе о поэме и в либретто, а также в записных книжках и в устных рассказах. И какой бы «подозрительной» ни была слава москвича Брюсова, Ахматова все же не забывала, что Гумилев долго считал себя его учеником, и вряд ли могла забыть, что сама она в начале поэтического пути послала Брюсову стихи с вопросом, продолжать ли ей писать. По свидетельству Иосифа Бродского, «Ахматова любила повторять: “Что ни говорите, а символизм – это последнее великое течение в русской литературе”».⁶⁵

Перейдем к тому, как видят границы эпохи исследователи. «Выражение “серебряный век”, – пишет О. Ронен, приобрело огромную популярность в литературоведении и в художественной критике с конца 50-х и начала 60-х гг. сперва за пределами СССР, в эмиграции и среди зарубежных русистов, а потом и в метрополии».⁶⁶

Однако представление о содержании Серебряного века, а значит, и о его границах, довольно сильно разнится у разных авторов. Особенно это касается верхней границы, что и хочется в первую очередь обсудить. О. Ронен пишет, что его книга – «исторический обзор употребления термина “серебряный век” применительно к первым двум или первым трем-четырем десятилетиям XX века».⁶⁷ Он не высказывает здесь свою точку зрения и ничего не поясняет, а лишь указывает на существование трех разных вариантов верхних границ при нижней – около 1900 г. В конце книги О. Ронен еще раз возвращается к проблеме границ: «Когда бы этот век, прозванный “серебряным”, ни пришел к концу – в 17-м году, или в 21–22-м – с гибелью Гумилева и смертью Блока и Хлебникова, или в 30-м – с самоубийством Маяковского, или в 34-м – со смертью Андрея Белого, или в 1937–39 – с гибелью Клюева и Мандельштама и кончиной Ходасевича, или в 40-м, после падения Парижа, когда Ахматова начала “Поэму без героя”, а Набоков, спасшись из Франции, задумал “Парижскую поэму”, посвященную, как и ахматовская, подведению итогов...»⁶⁸

⁶⁵ Вспоминая Ахматову. Иосиф Бродский – Соломон Волков. Диалоги. М., 1992. С. 15.

⁶⁶ Ронен, с. 29.

⁶⁷ Там же, с. 31.

⁶⁸ Там же, с. 113.

Встречается и утверждение, что Серебряный век длился до тех пор, пока были живы Пастернак, Ахматова и др.

Будем все-таки исходить из того, что Серебряный век – не отдельные великие мастера, а определенная эпоха, которую они творили, лицо которой они определили совместно с менее значимыми представителями того же времени. Как и большинство исследователей, О. Ронен связывает эту эпоху с модернизмом. Нужно только оговорить – с русским модернизмом.

Совпадают ли границы Серебряного века с границами русского модернизма? Формулировки О. Ронена на этот вопрос ответа не дают. В книге З. Г. Минц и М. Ю. Лотмана «Статьи о русской и советской поэзии» первая глава называется «Эпоха модернизма: “серебряный век” русской поэзии». То есть эти границы совпадают.

Но проблема верхней границы не снимается, т. к. и границы модернизма определяются по-разному. Одна из причин размытости верхней границы Серебряного века, видимо, в этом и коренится.

Если говорить о модернизме как об эпохе, то эта эпоха заканчивается с революцией или, по крайней мере, к 1930-м годам (самый поздний вариант границы – 1934 г, когда на первом съезде

⁶⁹ Наприм.: «В 1921 г. умирает А. Блок, тогда же был расстрелян Н. Гумилев. Этот год многими воспринимался как конец Серебряного века. Однако эта яркая эпоха продолжалась до тех пор, пока были живы носители ее культурного сознания. Яркий пример – творчество А. Ахматовой и О. Мандельштама, Б. Пастернака и Н. Заболоцкого» (Кузьмина С. Ф. История русской литературы XX века: Поэзия Серебряного века: Учебное пособие. М., 2009). Л. Ф. Кацис: «...замечим, что нам в устном выступлении приходилось предлагать считать верхней границей “серебряного века” время создания знаковых произведений эпохи, явно отграничивающих интересующий нас период от других. В поэзии это “Поэма без героя” (завершена в начале 1960-х); в прозе — 1 часть “Доктора Живаго” (конец 1940-х — начало 1950-х); в философии — “Самопознание” (середина 1940-х). Сам факт, что в годы, когда все это писалось, торжествовало совсем другое искусство и мысль, нас не очень волнует. Что-то в истории литературы всегда находится на актуальной поверхности, что-то уходит на второй план. Важно лишь, чтобы существовали деятели искусства, следующие той или иной поэтике или философии. <...> Возможен и другой подход. Так, в личной беседе Р. Д. Тименчик как-то отметил, что для него “серебряный век” кончился в момент, когда по Би Би Си сообщили о смерти Г. Адамовича. Мы не имеем ничего против такой границы» (Кацис Л. «Ипполит» и «Удушение» «Серебряного века» [Рецензия] // Логос. 2001. № 1).

советских писателей соцреализм был провозглашен основным методом всей советской литературы).

Если же говорить о модернизме как о методе, то у отдельных авторов он продолжал существовать, и в этом смысле к русскому модернизму, наверно, приложимо определение, данное понятию «модернизм» В. П. Рудневым в его «Словаре культуры XX века». Границы модернизма В. П. Руднев определяет так: «... период культуры конца XIX – середины XX века, то есть от импрессионизма до нового романа и театра абсурда. Нижней хронологической границей является “реалистическая”, или позитивистская, культура XIX в., верхней – постмодернизм, то есть 1950 – 1960 гг.».⁷⁰

Большинство авторов, говорящих о Серебряном веке, не распространяют верхнюю границу далеко, а останавливаются на 1910-х или 1920-х гг. Так, З. Г. Минц и М. Ю. Лотман пишут в уже упомянутом издании: «Первые десятилетия XX в. прошли под знаком бурного развития поэзии, этот период получил название “серебряного века” русской поэзии. Период очередного расцвета поэтического искусства продолжался до середины 1920-х гг. К этому времени основные направления русского модернизма прекращают свое существование – одни из них, если можно так выразиться, “умирают естественной смертью” (как это было, например, с символизмом, кризис которого пришелся еще на начало 1910-х гг.), другие же “закрываются” в организационном порядке».⁷¹

Однако если ставить знак равенства между русским модернизмом и Серебряным веком, то, на мой взгляд, понятие эпохи русского модернизма следует ограничить 1917 г., т. к. революция катастрофически изменила не только жизнь страны, но и, неизбежно, стиль жизни творцов Серебряного века, и сам литературный процесс, и, шире, характер культуры. Творцы Серебряного века стали в значительной степени работать по-другому и писать о другом, не говоря уж о тех, чей расцвет пришелся на 1920-е гг. («Серапионовы братья», участники студии «Всемирная литература» и т. д.).

⁷⁰ Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1997. Цит. по интернет-версии: <http://www.lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt>

⁷¹ Цит. по: Минц З. Г. (совместно с М. Ю. Лотманом). Статьи о русской и советской поэзии // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 346.

Если и называть творчество «Серапионовых братьев» модернизмом, то это – другой модернизм, 1920-е гг. – другая эпоха.

Поэтому более точными мне кажутся границы, указанные М. Л. Гаспаровым в его статье «Поэтика “серебряного века”», предваряющей антологию «Русская поэзия “серебряного века”, 1890–1917»: «Поэтика “серебряного века” <...> – это прежде всего поэтика русского модернизма. Так принято называть три поэтических направления, объявивших о своем существовании между 1890 и 1917 гг.: символизм, акмеизм, футуризм».⁷² Хотя верно и замечание, сделанное в скобках О. Б. Кушлиной и Т. Л. Никольской в предисловии к антологии «Сто одна поэтесса Серебряного века», составленной исследовательницами совместно с М. Л. Гаспаровым: «Нашей задачей было дать горизонтальный срез женской поэзии конца прошлого века – и до середины двадцатых годов века нынешнего (таковы, по мнению составителей, естественные границы периода, который никак не мог закончиться в ночь на 26 октября 1917 года)».⁷³

На это замечание можно возразить, используя точку зрения тех, кто считает, что Серебряный век кончился, действительно, не с революцией, но не позже, а раньше. Вспомним доклад Р. Д. Тименчика или статью Коржавина. Не соглашаясь с ними, можно все-таки утверждать, что Серебряный век дал трещину с началом Первой мировой войны. А после революции действовала уже только сила инерции, о чем убедительно писал Вадим Крейд в своей статье «Встречи с серебряным веком», предваряющей составленный им сборник «Воспоминания о серебряном веке»: «Все кончилось после 1917 года, с началом гражданской войны. <...> В двадцатые годы еще продолжалась инерция <...> Еще живы были большинство поэтов, писатели, критики, художники, философы, режиссеры, композиторы, индивидуальным творчеством и общим трудом которых был создан серебряный век, но сама эпоха кончилась. Каждый ее активный участник осознал, что, хотя люди и оставались, характерная атмосфера эпохи, в которой таланты росли, как грибы после грибного дождя, сошла на нет.

⁷² Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. М., 1993. С. 7.

⁷³ Сто одна поэтесса Серебряного века: Антология / Сост. и биогр. статьи М. Л. Гаспарова, О. Б. Кушлиной, Т. Л. Никольской. СПб., 2000. С. 3.

Остался холодный лунный пейзаж без атмосферы и творческие индивидуальности – каждый в отдельной замкнутой келье своего творчества. По инерции продолжались и некоторые объединения <...> но и этот постскрипtum серебряного века оборвался на полуслове, когда прозвучал выстрел, сразивший Гумилева. Серебряный век эмигрировал <...> Но и в русской диаспоре, несмотря на полную творческую свободу, он не мог возродиться. Ренессанс нуждается в национальной почве и в воздухе свободы. Художники-эмигранты лишились родной почвы, оставшиеся в России лишились воздуха свободы». ⁷⁴

Теперь о нижней границе. Эпоху русского модернизма почти всегда отсчитывают от начала символизма. Правда, дата рождения символизма при этом несколько разнится. «Годом рождения русского символизма, – пишут З. Г. Минц и М. Ю. Лотман, – обычно считается 1892-й. В этом году был прочтен знаменитый доклад <...> Дмитрия Мережковского <...> “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы”, в котором он заявил, что в России в настоящее время зарождается символическое искусство...». Вероятно, следует принять за точку отсчета эту дату, хотя те же авторы указывают, Николай Минский, Иероним Ясенский уже в середине 1880-х гг. «создавали, по сути, декадентские произведения». ⁷⁵ Следует оговорить также, что речь о символизме зачастую начинается с разговора о Владимире Соловьеве как предтече символизма. Так, антология «Русская поэзия “серебряного века”, 1890–1917», составленная М. Л. Гаспаровым совместно с Н. Богомоловым и др., открывается стихами Соловьева, сопровождающимся пояснением, что Соловьев оказал сильнейшее влияние на «младших» символистов.

И все-таки, с оговорками, можно остановиться на 1892 г. как годе начала русского модернизма в литературе. Однако является ли эта датаначалом Серебряного века? По З. Г. Минц и М. Ю. Лотману, да. У М. Л. Гаспарова и его соавторов по антологии нижняя граница примерно та же (1890–1917). А вот как считал Маковский: «...с “декадентского” эстетства “Мира искусства” все и началось. Началось то, что Н. Бердяев назвал “русским духовным ренессансом XX века” <...>

⁷⁴ Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 7.

⁷⁵ Минц З. Г. (совместно с М. Ю. Лотманом), с. 368.

направляющая линия оставалась неизменной, пока октябрьская революция не дала ей надолго обратного направления...» ⁷⁶ Маковский говорит о журнале «Мир искусства», который члены объединения «Мир искусства» начали издавать в 1898 г. Само объединение возникло раньше, в 1889 г., однако некоторое время оно оставалось кружком друзей. Впервые объединение заявило о своем существовании и художественном направлении в 1897 г. – «Выставкой русских и финляндских художников», а вскоре – еще несколькими выставками и журналом. Указанный Маковским ориентир для Серебряного века в русском изобразительном искусстве, действительно, один из самых главных. Хотя можно вспомнить, что Врубель заявил о себе раньше, поиски Демона начались в 1885 г. Естественно, что вехи, образующие символические границы эпохи, для разных искусств не совсем совпадают.

Вероятно, стоит согласиться с Вейдле, написавшим: «Мы не можем безапелляционно указать на имя, место или дату, когда и где забрезжила ранняя заря серебряного века. Был ли это журнал “Мир искусства”, на чем настаивает Сергей Маковский <...>, или возникший раньше “Северный вестник”, или сборники “Русские символисты”, не столь существенно. Новое движение возникает одновременно в нескольких точках и проявляется через нескольких людей, порою даже не подозревающих о существовании друг друга. И так, ранняя заря занялась в начале девяностых годов, а к 1899 году, когда вышел первый номер “Мира искусства”, новая романтическая эстетика сложилась и оформилась, и предстояла грандиозная творческая и преобразующая работа, которая под силу только людям ренессанса». ⁷⁷

Серебряный век нередко отсчитывают от рубежа веков. Бердяев говорит о том, что «начало XX века ознаменовалось у нас ренессансомдуховной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим, обострением религиозной и мистической чувствительности». ⁷⁸ Глеб Струве в статье «Культурное возрождение» (1969), недовольный термином, относит его к «первым полутора десятилетиям нашего века». ⁷⁹ Виктор Жирмунский так комментирует строку

⁷⁶ Маковский, с. 260, 269.

⁷⁷ Вейдле, с. 7.

⁷⁸ Бердяев Н. А. Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» // Бердяев Н. А. Собр. соч. Т. 3. Париж, 1989. С. 684–685.

⁷⁹ Цит. по: Ронен, с. 33.

Ахматовой в «Поэме без героя»: «*Серебряным веком* русской поэзии называли начало XX в. в отличие от “золотого века” пушкинской эпохи». ⁸⁰ И О. Ронен пишет о «термине “серебряный век” применительно к первым двум или первым трем-четырем десятилетиям XX века».

Но бывает, что нижняя граница поднимается еще выше: по Р. Д. Тименчику и Н. М. Коржавину, Серебряный век – явление 1910-х гг.

Все это, на мой взгляд, свидетельствует не о том, что Серебряный век – «полуслучайный недотермин», а о следующем.

– В данном случае, как и во множестве других, точное содержание и определение границ понятия установить трудно или даже невозможно: реальное, живое явление всегда сопротивляется жесткой классификации, хотя человеческий разум и нуждается в ней. Ср. проблемы определения таких ближайших к Серебряному веку понятий, как модернизм, авангард, акмеизм, тоже определяемых весьма поразному; ср. слова О. Ронена об акмеизме: «Более чем какое-нибудь другое литературное направление XX века, акмеизм сопротивляется точному его определению», а также начало «Заметок об акмеизме» Р. Д. Тименчика: «В предлагаемых вниманию читателя заметках не содержится дефиниции их заглавного предмета», далее – «о принципиальных трудностях или даже невозможности составления подобной дефиниции». ⁸¹

– Недовольство должен вызывать, скорее, не термин, а распространенный способ его использования (О. Ронен замечает, что сегодня это, «в более или менее тривиальном критическом обороте, просто расхожий штамп, по сути дела лишенный всякого исторического, хронологического и даже ценностного содержания»⁸²). Однако нельзя сказать, что этот термин лишен содержания в книге З. Г. Минц и М. Ю. Лотмана, где говорится о Серебряном веке в русской поэзии, Серебряный век определен как русский модернизм и приводится ряд характеристик модернизма (плюрализм, иррационализм

⁸⁰ Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1976. С. 516.

⁸¹ Тименчик Р. Д. Заметки об акмеизме // Russian Literature. Amsterdam, 1974. № 7/8. С. 23.

⁸² Ронен, с. 30.

и экспериментальность, рефлексивность). Также в статье М. Л. Гаспарова говорится: «Поэтика “серебряного века” <...> – это прежде всего поэтика русского модернизма»⁸³; подробно рассматриваются характеристики («сознательное стремление к обновлению поэтических средств с тем, чтобы выразить обновление мировосприятия – смену больших исторических эпох»⁸⁴; движение от реализма, который шел к тому, чтобы растворить искусство в действительности, к другой крайности – «искусству для искусства»; др.).

– Если же, несмотря на многолетнее изучение стоящего за термином феномена, остается ощущение его неясности, то – используя формулировку из доклада Р. Д. Тименчика – можно сказать: поэтика Серебряного века «должна быть сначала описана, по возможности исчерпывающе, а уж затем можно будет обсуждать, правомерно ли выделять этот <...> эстетический объект <...> как особый этап в истории русской культуры, имеющий разрешение на самоназвание, или не правомерно».

В конце я хотела бы сказать о том, какими мне видятся границы и содержание Серебряного века, и защитить термин.

То, что определение «Серебряный век», имеющее мифологические корни, не годится для термина, т. к. не описывает в должной мере явления, не кажется мне аргументом, т. к. почти не существует терминов, в свернутом виде содержащих обозначаемое явление (одна из удачных находок – символизм). В таком случае, пришлось бы, например, отказаться от термина «модернизм», который указывает лишь на новизну явления, давно переставшего быть новым, и тем более от термина «акмеизм», который вообще не несет никакой нагрузки. Если уйти из истории литературы, то можно привести в пример названия «декабризм», «декабристы» – эти слова указывают лишь на месяц, когда свершилось историческое событие, – и не более того. По сравнению с приведенными примерами словосочетание «Серебряный век» гораздо более наполнено содержанием. Осмысленным оно является хотя бы в силу долгой традиции: понятия «Золотой век», «Серебряный век», «Железный век» использовались

⁸³ Гаспаров, с. 7.

⁸⁴ Гаспаров, с. 9.

даже не века, а тысячелетия, а в русской культурной традиции – с XVIII в., к русской же литературе прилагались не позднее, чем с XIX в. В данном же случае мы имеем дело с самоназванием, и это чрезвычайно весомый аргумент. Несмотря на авторитет Бердяева, его термин «русский ренессанс» не привился, т. к. он вносит некоторую путаницу, неизбежно ассоциируясь с эпохой Ренессанса, с которой, по словам самого Бердяева, у начала XX в. нет сходства. Философ постоянно подчеркивал, что начало XX в. по духу (как и пушкинское время) – эпоха не ренессансного, а романтического искусства: «Было сходство с романтическим и идеалистическим движением начала XIX в.»;⁸⁵ «Все протекало в мистической атмосфере. Русский ренессанс не был классическим, он был романтическим...»⁸⁶

Одна из распространенных причин недовольства термином «Серебряный век» сформулирована А. Г. Найманом: «Понятие “серебряный век”, изобретенное впоследствии его представителями, подтягивало новое искусство к “золотому веку” и некорректно, и чисто формально: все, что было между Пушкиным и Блоком, как бы не замечалось “серебряным веком”».⁸⁷ Таким образом, после Золотого века образовывалось зияние. Однако для второй половины XIX в. вполне адекватное название было предложено Дмитрием Святополк-Мирским: Золотой век русского романа.⁸⁸ Вероятно, более точно было бы – «Золотой век русской прозы», тогда туда уложились бы и повести Тургенева, и рассказы Чехова. Название не было подхвачено – возможно, из-за невятности, неубедительности указанных Мирским хронологических рамок (подробнее об этом здесь говорить не стоит, это отдельная задача).

Другая причина недовольства так сформулирована О. Роненом (так же считал когда-то Роман Якобсон⁸⁹): «...не столько от того, что век, может быть, перехвалили, а потому, что его, при всех его грехах,

⁸⁵ Бердяев Н. А. Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» // Бердяев Н. А. Собр. соч. Т. 3. Париж, 1989. С. 685.

⁸⁶ Бердяев Н. А. Русская идея. Париж, с. 1971. С. 252.

⁸⁷ Найман А. Г. Записки о Анне Ахматовой». М., 1999.

⁸⁸ Mirsky D. S. A History of Russian Literature From Its Beginnings to 1900. N. Y., 1958 (об этом – у Ронена, с. 92). В переводе: Святополк-Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 г. М., 2008. С. 331.

⁸⁹ Об этом Ронен, с. 122.

недооценили. <...> как бы ни был век хорош или дурен, праведен или грешен, прекрасен или уродлив, живителен или гибелен, в дни своего цветения и в многочисленных своих представителях он не был второсортен, хил, подражателен или бледен...»⁹⁰ В этом перечислении «или» можно заменить на «и» – все эти эпитеты подходят к Серебряному веку русской культуры. О. Ронен одобряет высказанную еще в 1926 г. идею Мирского: «второй золотой век стиха, уступавший только первому золотому веку русской поэзии – веку Пушкина».⁹¹ Но, во-первых, это определение слишком длинно и сложно для термина, а во-вторых, «уступающий только золотому веку» – это и есть век Серебряный. Вспомним и о постоянных оговорках Бердяева об элементах упадка в «русском ренессансе» начала XX в.

Можно говорить о Серебряном веке русской поэзии, но я бы, вслед за Бердяевым, Маковским и многими другими, говорила о культуре этого времени в целом. Термин «Серебряный век русской культуры» кажется мне достаточно содержательным и более точным.

Обобщая все сказанное, стоит вспомнить о «синтетической» концепции С. А. Венгерова, о которой пишет О. Клинг. Венгеров, не применяя термина «Серебряный век», еще в 1914 г. говорил о «внешнем разнообразии», а с другой стороны – о «психологическом единстве» двадцатилетия 1890–1910-х гг.⁹² Эта концепция тогда не была принята современниками, но время показало ее дальновидность.

На мой взгляд, краткое определение в словаре (а понятие «Серебряный век» уже присутствует в ряде новых энциклопедий и словарей⁹³) могло бы выглядеть так: «Серебряный век русской культуры

⁹⁰ Ронен, с. 70.

⁹¹ Цит. по: Ронен, с. 33.

⁹² Клинг О. Серебряный век – через сто лет («Диффузное состояние» в русской литературе начала XX века) // Вопросы литературы. 2000. № 11–12. С. 88. См.: Венгеров С. А. Этапы неоромантического движения. Статья первая // Русская литература XX века. 1890–1910. Т. 1. Кн. 1. М., <1914>; то же в перизд.: Русская литература XX века. М., 2004.

⁹³ Например:

«Серебряный век – образное определение, которое ввел Н. А. Оцуп <...>, имея в виду судьбы русского модернизма начала 20 века...» (Литературная

– метафорическое обозначение эпохи русского модернизма. Начало Серебряного века приходится на 1890-е гг., расцвет – на 1900-е–1910-е, завершение – на первые годы после Октябрьской революции 1917 г.». Дальше могла бы следовать большая словарная статья, в которой говорилось бы несколько слов о мифологических истоках определения, упоминался бы Золотой век как обозначение пушкинской эпохи, было бы указано, с какими именами связано применение термина «Серебряный век» по отношению к эпохе русского модернизма (Ахматова, Маковский и др.), коротко определялись бы основные характеристики модернизма, назывались бы основные имена и вехи Серебряного века в литературе, философии, изобразительном искусстве, театре, музыке. Затем было бы сказано о социальной катастрофе, ставшей причиной того, что Серебряный век не закончился, а оборвался, об отдельных представителях Серебряного века, пронесших и трансформировавших его традиции в своем творчестве в последующие десятилетия как в России, так и в эмиграции.

энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. С. 966. Автор словарной статьи – Смирнова Л. А.);

«Серебряный век – период в истории русской культуры, хронологически связанный с началом 20 в., совпадающий с эпохой модернизма...» (Российская гуманитарная энциклопедия слов: В 3-х тт / Ред. П. А. Клубков и др. СПб., 2002. С. 268).

ЛИТЕРАТУРНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ



УДК 82.09 (045)

Е. А. Евстафиу-Кричевская
(Афины)

«БЫТЬ МОЖЕТ, СМЕРТЬ МЕНЯ ЖАЛЕЕТ...»

(По следам истории, рассказывающей о смерти Андрея Горенко в Афинах и обнаружении семейного склепа Горенко на Первом Афинском кладбище)

Небольшое продолжение истории о смерти старшего брата Анны Ахматовой, Андрея Горенко, в Афинах и чудесном спасении его жены Марии Горенко, нам удалось обнаружить среди разрозненных, но четко разложенных в хронологическом порядке бумаг в Русской Богадельне (Русском Доме) в Афинах.

Часть архива, оставшегося от общины русских эмигрантов первой волны, была спасена благодаря главе Русского Дома, архимандриту Тимофею Саккасу, во владении которого в настоящее время архив находится.

По-прежнему остается невозможным определить отношения семьи Горенко с русскими эмигрантами в Греции, и, если в год смерти Андрея Горенко в Греции еще не существовало организованной

© Евстафиу-Кричевская Е. А.

общины русских эмигрантов (Союз Русских Эмигрантов был создан лишь в 1927 году), то в последующие годы, которые Мария Горенко и ее сын Андрей Горенко-младший провели в Греции, в Афинах, Союз Русских Эмигрантов и масса других русских обществ действовали очень активно и взаимодействовали с местными греческими властями.

Имя Марии Горенко и ее сына не встречается среди членов Больничной Кассы Союза, помогающей русским эмигрантам устроиться в больницу, получить льготное, а то и бесплатное лечение и т.д. и оказывающей всяческое вспомоществование (а ведь Мария Горенко умерла в 1939 году), а Андрей Горенко не посещал Русской Афинской Гимназии, которая перестала функционировать лишь перед Второй мировой войной.

Казалось бы, все говорит о том, что Мария действительно собиралась «порвать» со своим русским прошлым и оставить своему сыну Андрею лишь греческую родину, не пытаясь даже обучить его русскому языку.

Но записка Марии к настоятелю Русской Церкви в Афинах (без даты, но, судя по всему написанная сразу же после смерти Андрея, и запрототолированная в бумагах 1920 года), а также письмо из Русской миссии в Афинах, все-таки говорят о том, что, по крайней мере, с отцом Сергием Снегиревым, настоятелем Свято-Троицкой Русской церкви в Афинах, Мария продолжала общаться, а также о том, что связь ее с оставшимися на родине родственниками до определенного времени также не была прервана.

Ниже мы предлагаем три найденные в Архиве Русского Дома документа, которые, как мы надеемся, могут быть полезны исследователям творчества и жизни Анны Ахматовой.

Первый – список умерших за 1920-1921 гг., переданный отцом Сергием Снегиревым в Генеральное консульство в Пирее по просьбе Генерального консула Российской Империи в Пирее Ивана Николаевича Хаджи-Лазарро, в котором стоит имя Горенко, умершего 14 февраля 1920 года.

Второй – записка Марии Горенко к отцу Сергию с рисунком могил четырехлетнего сына Кирилла и мужа Андрея на участке городского Афинского кладбища, где она пишет (без соблюдения правил пунктуации, видимо, в сильнейшем волнении):

*«Батюшка, мне очень плохо быть может смерть меня жалеет
Меня уносит лихорадка, которую я не лечила
Мария Горенко
Хочу чтобы похоронили в нашей могиле
Головой к могиле мальчика
М.Г.»*

На рисунке могила Андрея обозначена слева, могила ребенка – справа. Теперь мы знаем достоверно, как именно были захоронены главные герои трагедии, свершившейся в Афинах в 1920 году.

Третий документ датирован 23 июня (6 июля) 1921 года, и отцу Сергию он передан из Русской миссии в Греции.

«Дипломатическая миссия в Константинополе доставила Миссии в Афинах пакет на Ваше имя, каковой она просит передать Г-же М. Горенко под росписку.

Препровождая у сего означенный пакет Российская Миссия покорнейше просит Ваше Высочайшее подобие росписку Г-жи Горенко прислать ей для отсылки в Константинополь.

Секретарь Миссии....»

Поиски продолжаютя. И искать гораздо сподручнее, когда достоверно известен предмет поисков.

УДК: 821.161.1-82 Ахматова

В.П. Казарин, М. А. Новикова
(г. Симферополь)

СТИХОТВОРЕНИЕ А. А. АХМАТОВОЙ
«ВИЖУ ВЫЦВЕТШИЙ ФЛАГ НАД ТАМОЖНЕЙ...»
(Опыты реального комментария)

Все глядеть бы на смуглые главы
Херсонесского храма с крыльца <...>.

Большинство комментариев в собраниях сочинений А. А. Ахматовой к стихотворению 1913 года «Вижу выцветший флаг над таможенной...» уклоняются от ответа на вопросы, почему у поэта купол Свято-Владимирского собора в Херсонесе назван «смуглым» и почему он обрел в ее стихах множественное число («главы») [1, т. 1, с. 744; 2, т. 1, с. 393-394].

Авторы примечаний, опираясь на автобиографические заметки А. А. Ахматовой, пытаются ответить только на один вопрос: где именно в Севастополе в детские годы поэт могла «глядеть» на Херсонесский собор «с крыльца». Например: «Речь идет о даче «Отрада» («Новый Херсонес») на берегу Стрелецкой бухты – «дача Тура», в трех верстах от Севастополя, где семья Горенко проводила каждое лето с 1896 по 1903 г.» [1, т. 1, с. 744-745]. Или: «На даче Тура («Отрада») под Севастополем Аня Горенко жила с родителями каждое лето в 1896-1903 гг.» [2, т. 2, с. 429; см. также 2, т. 1, с. 394].

Двухтомник 1990 года наряду с другими неточностями ошибочно отождествил время написания стихотворения с той детской порой, о которой вспоминает Анна Андреевна: «Написано на даче «Отрада» («Новый Херсонес») в трех верстах от Севастополя на берегу Стрелецкой бухты, где Ахматова проводила каждое лето с 7 до 14 лет» [3, т. 1, с. 376]. Получается, что стихотворение 1913 года написано в 1903 году четырнадцатилетней девочкой-подростком. Понятно, что на самом деле поэт мысленно обращается к своему прошлому, а не пребывает в нем, как пишет комментатор. Вспомним, что стихотворение первоначально было опубликовано под названием «Возвращение» [1, т. 1, с. 744].

В очередной раз мы убеждаемся в том, что без тщательного изучения реалий времени и места (в данном случае – севастопольских)

© Казарин В. П., Новикова М. А.

нельзя правильно прочесть даже автобиографические заметки писателя. Воистину, как она сама констатировала, «люди видят только то, что хотят видеть, и слышат только то, что хотят слышать» [2, т. 2, с. 243].

Впреки распространенному мнению, А. А. Ахматова не жила на даче Н. И. Тура. Она сама об этом ясно скажет в одной из своих записей конца 1950-х – начала 1960-х годов: «**В окрестностях этой дачи** («Отрада», Стрелецкая бухта, Херсонес <...>) я получила прозвище «дикая девочка» <...> (выделено нами. – Авт.)» [1, т. 5, с. 215]. Правильно будет сказать, что А. А. Ахматова с родителями жила **на дачах Тура**.

Хорошо известное севастопольцам имение Н. И. Тура до 1905 года носило название «Отрада» [8, с. 905]. Хозяин имения был человеком предприимчивым. Он построил для отдыхающих на части своих земель дачный поселок, получивший название по имени владельца – Туровская слобода или Туровка (в 1923 году первоначально и в 1935-м окончательно слободка была переименована в честь матроса Г. Н. Вакуленчука, организатора восстания на броненосце «Потемкин») [8, с. 147, 905]. Вот там-то и снимала на лето домик на протяжении восьми лет семья Горенко. «На современной карте Севастополя нынешний проспект Гагарина, – пишет севастопольский краевед В. Н. Горелов, – примерно соответствует Туровскому шоссе, центральной улице этого поселка. Установить местоположение домика, в котором останавливались Аня и Инна Эразмовна Горенко, сейчас вряд ли возможно...» [7, с. 2]. Ясно одно, что домик располагался на возвышенной части Туровской слободы, откуда были хорошо видны и Херсонес, и Стрелецкая бухта, что и получило отражение в стихотворении А. А. Ахматовой и ее воспоминаниях.

После 1905 года имение «Отрада» было перестроено в духе времени (новейшей архитектуры ресторан, общественный сад, беседки, скамейки, открытые площадки и др.) и переименовано в «Новый Херсонес». А. А. Ахматова в той части города появилась снова только в 1907 году, поселившись по соседству на новом дачном месте – в грязелечебнице Шмидта, которая расположилась на берегу Песочной бухты [6, с. 47; 7, с. 2]. Она, несомненно, видела изменившие облик и именование места своего детства, о чем говорят уже упоминавшиеся ее воспоминания: «Нет и дачи Тура («Отрада» **или «Новый Херсонес»**) – три версты от Севастополя, где с семи до тринадцати лет (правильно – «до четырнадцати». – Авт.) я жила каждое лето и заслужила прозвище «дикой девочки» <...> (выделено нами. – Авт.)» [1, т. 5, с. 693].

Вернемся после этих необходимых разъяснений к Херсонесскому храму.

Только двухтомник 2005 года справедливо указывает, что купол Свято-Владимирского собора в Херсонесе, построенного в 1861-1891 годах, был «незолоченым» [4, т. 2, с. 433]. Действительно, золоченым у собора был изначально только крест. Купол покрыли золотом уже во время восстановительных работ 1998-2004 годов. В остальном этот комментарий тоже, к сожалению, являет собой набор неточностей и ошибок: Свято-Владимирский собор строился не в 1862-1892 годах; у собора один купол, а не несколько; из Стрелецкой бухты этот купол не виден. Он, как мы уже отметили, виден с примыкающих к бухте возвышенностей, где располагалась снимаемая семьей Горенко дача.

Таким образом, актуальным остается вопрос: каким же был в конце XIX – начале XX веков купол Херсонесского храма?

Свято-Владимирский собор строился к 900-летию крещения в Херсонесе Св. Равноапостольного Великого князя Владимира. Именно поэтому автор проекта академик Д. И. Grimm выполнил крестово-купольный храм в византийском стиле, что помимо всего прочего предполагало (в соответствии с греческой православной традицией) отказ от золочения купола (см. три Софии – Константинопольскую, Киевскую и в Великом Новгороде). При этом купол собора и его двухъярусные кровли были покрыты не медью (что было традиционным), а цинковой черепицей [8, с. 165]. Цинк – достаточно легкий металл, поэтому первоначальное покрытие в декабре 1879 года сорвал ураган. После этого были произведены ремонтные работы, результатом которых стала замена части цинковой кровли (а именно – карнизов) на свинец [9, с. 97-98]. С одной стороны, это утяжелило крышу, предохранив ее от сильных ветров, с другой, – сохранило цветовой колорит основного покрытия, так как свинец в окисленном состоянии визуально почти не отличается от цинка. Цветовая гамма цинка – голубовато-серая, со временем имеющая тенденцию к потемнению. В результате, цинково-свинцовые купол и двускатные двухъярусные крыши собора на дореволюционных фотографиях «имеют тяжелый сумрачный цвет» [7, с. 2].

Все это дало визуальное основание А. А. Ахматовой говорить о «смуглых главах» Херсонесского храма. Но почему она пишет о куполе собора во множественном числе?

Во-первых, это результат первоначального варианта комментируемого стиха. В. М. Жирмунский в издании стихов А. А. Ахматовой в «Библиотеке поэта» приводит раннюю редакцию интересующей нас строки: «Херсонесских церквей у крыльца» [5, с.

387]. Несомненно, имеются в виду руины многочисленных византийских базилик V-IX веков на территории Херсонеса, а также православные храмы новейшего времени – Свято-Владимирский собор, Храм семи херсонесских священномучеников, домовая церковь Настоятельского корпуса.

С молодых лет А. А. Ахматова относилась к Херсонесу особому. Для нее он – «главное место в мире» [6, с. 32]. «Самое сильное впечатление» подростковых лет – «древний Херсонес, около которого мы жили» [1, т. 5, с. 236]. Поэтому «непосредственно отсюда античность – эллинизм <...>» [1, т. 5, с. 215].

Вместе с тем, наш поэт, в чем мы не раз убеждались, тяготеет к точности деталей своего стихотворного повествования. «Главы» Херсонесских церквей лишены золочения и, конечно, визуально «смуглые», но они совсем не располагались «у крыльца» ее дачи, хотя и были хорошо видны оттуда. Расстояние до них составляло около двух километров.

Это побуждает А. А. Ахматову отказаться от ранней редакции стиха, заменив ее на нынешнюю: «Херсонесского храма с крыльца». Но при этом она оставляет в предыдущей строке во множественном числе «смуглые главы» удаленных из стихотворения церквей, тогда как у Херсонесского храма купол только один. Почему?

Визуально образ поэта (и это во-вторых) совершенно точен. Архитектурно Свято-Владимирский собор спроектирован таким образом, что издали он выглядит как многоглавый храм: многочисленные, разной формы (круглые, угловые, квадратные) и одноцветные (в тот период!) части его покрытия (от купола до фрагментов крыши) смотрятся как отдельные «главы», которые, разрастаясь вширь, ниспадают тремя ярусами от вершины к основанию.

В заключении нашего этюда особо отметим, что эпитет «смуглые» в определении «глав» храма нуждается в дополнительном и более подробном комментировании. Конечно, в этом определении есть дань колориту, что мы уже отметили, рассказав о цинковой кровле собора. Колорит дает о себе знать в связи с этим эпитетом и в известных стихах о Пушкине 1911 года из цикла «В Царском Селе»:

Смуглый отрок бродил по аллеям <...>
[1, т. 1, с. 77].

В 1913 и 1915 годах вне всякой колористической привязки А. А. Ахматова наделяет «пушкинской» деталью свою музу: «А смуглая сидела на траве» («В то время я гостила на земле...» [1, т. 1, с. 147]), «И были смуглые ноги / Обрызганы крупной росой» («Муза ушла по дороге...» [1, т. 1, с. 247]).

В 1916 году этот эпитет снова появится в стихотворении А. А. Ахматовой о Бахчисарае и внешним образом вроде бы опять в колористической функции – передать особый оттенок лиц крымскотатарских женщин:

<...> Осень смуглая в подоле
Красных листьев принесла <...>
[1, т. 1, с. 275].

Но с появлением все новых и новых примеров становится совершенно ясно, что значение эпитета «смуглый» не ограничивается колоритом. Об этом отчетливо говорит стихотворение «Седое утро» того же 1913 года А. А. Блока:

Прощай, возьми еще колечко,
Оденешь рученьку свою
И смуглое свое сердечко
В серебряную чешую...
[10, т. 3, с. 207]

Хотя речь у А. А. Ахматовой идет о татарке, а у А. А. Блока – о цыганке, одним только темным оттенком их кожи эпитет «смуглый» не объяснишь. Почему у Анны Андреевны «смуглая» не просто женщина, а – муза или осень? При этом осень не какого-нибудь, а 1916 года! Почему у А. А. Блока цыганка, прощаясь с лирическим героем после ночи, полной ее страстных песен и его страстных объяснений, «хладно жмет» к его губам «свои серебряные кольца»? И не переключается ли как-то этот мотив «страстного холода» и безнадежного прощания с прощальными строками, адресованными «утешному» другу в бахчисарайском стихотворении А. А. Ахматовой?

Пока ясно одно. Стихи Анны Андреевны действительно накрепко спаяны между собой своей глубинной поэтикой: слова-образы – и строки, строки – и целые тексты, тексты – и циклы, циклы разного времени написания – и единые вопросы бытия, обращенные к их, этих

стихов и циклов, героине и героям. Как именно отвечала А. А. Ахматова на эти вопросы, – предстоит внимательно изучать снова и снова.

И, наконец, еще одна – сугубо личная и скорее интимно-психологическая – причина столь сильной привязанности Анны Андреевны к эпитету «смуглый». Как известно, А. А. Ахматова от рождения обладала необыкновенно белой кожей. Помимо свидетельств современников это подтверждается ее собственным признанием: в Херсонесе она «загорала до того, что сходила кожа» [1, т. 5, с. 215]. Именно у того типа людей, к которому принадлежала поэт, пребывание на солнце приводит не к загару, а к шелушению кожи.

Анна Андреевна по личному опыту знала, что белизна кожи является характерным признаком людей, болеющих туберкулезом. Летом 1906 года умирает от туберкулеза ее старшая сестра – Инна. В грязелечебницу доктора Шмидта в 1907 году Аню Горенко привозят лечиться от первых признаков той же болезни [6, с. 48]. В стихотворении «Как невеста, получаю...», написанном в октябре 1915 года в туберкулезном санатории близ Хельсинки, читаем:

Я гошу у смерти белой,
По дороге в тьму
[1, т. 1, с. 245].

«Белая» смерть – это о финских снегах (для октября вроде бы рановато) или о нездоровой белизне кожных покровов больного? Или о саване?

Может быть, в этом причина того, что А. А. Ахматова с готовностью подчеркивает «смуглое» в дорогих и близких ей людях и предметах: смуглый оттенок лица А. С. Пушкина и татарской женщины, смуглое в облике своей музы, смуглые главы Херсонесского храма. «Смуглый» у Анны Андреевны – это цвет желанного, мечтаемого, но не достижимого. Поэтому в детстве она дни напролет проводит на пляже и в море, стараясь обрести заветную смуглость в собственном облике.

Приложение.

Предлагаемый вариант комментария к «херсонесскому» фрагменту стихотворения А. А. Ахматовой:

**Все глядеть бы на смуглые главы
Херсонесского храма с крыльца <...>.**

Речь идет о дачном поселке, построенном владельцем имения «Отрада» Н. И. Туром недалеко от Стрелецкой бухты. В этом поселке семья Горенко снимала домик каждое лето с 1896 по 1903 год. Установить точное местоположение дачного домика и выяснить, не меняла ли семья свой летний адрес на протяжении всех восьми лет, пока не представляется возможным. Так как дача располагалась на возвышенном месте, «с крыльца» ее был хорошо виден Херсонес и, в частности, Свято-Владимирский собор. Купол собора и двухъярусные крыши имели цинково-свинцовое покрытие. Это и породило поэтический образ «смуглых глав» Херсонесского храма. Как известно, сама А. А. Ахматова называла Херсонес «главным» для нее «местом в мире».

Литература

1. *Ахматова А. А.* Собрание сочинений. В 6 т. – Москва: Эллис Лак, 1998-2002; Т. 7 (дополнительный). – 2004.
2. *Ахматова А. А.* Сочинения. В 2 т. – Москва: Художественная литература, 1986.
3. *Ахматова А. А.* Сочинения. В 2 т. – Москва: Правда, 1990.
4. *Ахматова А. А.* Победа над судьбой. В 2 т. – Москва: Русский путь, 2005.
5. *Ахматова А. А.* Стихотворения и поэмы // Составление, подготовка текста и примечания В. М. Жирмунского. – Изд. 2-е. – Ленинград: Советский писатель, 1977. – (Библиотека поэта. Большая серия).
6. *Черных В. А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889-1966. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва: Индрик, 2008.
7. *Горелов В. Н.* Херсонес Анны Ахматовой // Литературная газета + Курьер культуры: Крым-Севастополь: Региональное обозрение. – 2008. – 26 сентября-10 октября. – №18(23). – С. 2.
8. Севастополь: Энциклопедический справочник. Изд. 2-е, доп. и испр. – Севастополь: «Салта» ЛТД, 2008.
9. *Золотарев М. И., Хапаев В. В.* Херсонесские святыни. – Севастополь: Фуджи-Крым, 2002.
10. *Блок А. А.* Собрание сочинений. В 8 т. – Москва-Ленинград: ГИХЛ, 1960-1963.

УДК 821.161

Л. Л. Никифорова
(Евпатория)

ЕВПАТОРИЙСКИЕ СВЯЗИ СЕМЬИ ГОРЕНКО

Когда в 1905 году стало очевидным, что Андрею Антоновичу Горенко и его жене Инне Эразмовне необходимо расстаться и покинуть Царское Село, по какой-то причине было решено, что мать с детьми должна уехать в Крым. Любимый Крым, родину отца Анны Андреевны Ахматовой. Этот род несколькими поколениями и всей своей замечательной историей был связан с Севастополем. Но в силу каких-то обстоятельств Инна Эразмовна с двумя сыновьями и тремя дочерьми оказалась не в Севастополе, а в провинциальной Евпатории. Гимназистка VIII класса Фундуклеевской гимназии города Киева Аня Горенко в письме от 13 марта 1907 года характеризовала Евпаторию, заодно с Киевом и Севастополем, как город «чужой, грубый и грязный» [1, с. 184].

Нельзя сказать, что Евпатория была совершенно чужой семье Горенко. Документально подтверждено проживание в этом городе младшего брата Андрея Антоновича – Владимира Антоновича Горенко (1858-?). Но в противоположность Царскому Селу, зелёному, с великолепными парками, ипподромом, старым вокзалом, здесь не было ещё железной дороги с вокзалом, трамвая, театра. В период учительства Владимира Горенко городское население Евпатории составляло около 17 тысяч человек и достигло почти 20 тысяч – к концу века [23]. Уездный город, культурный центр крымских караимов, станет превращаться в цивилизованный курорт и притягательное место вложения капиталов в недвижимость только к концу первого десятилетия XX века.

В.А. Горенко, выпускник Константиновского училища города Севастополя, с 21 сентября 1879 года до осени 1888 года состоял учителем математики Евпаторийского уездного училища. В Евпатории он снимал жильё, получая 55 рублей квартирного содержания на год, согласно требовательной ведомости [10]. Успешно продвигался по службе. Так, если 1885-1886 учебный год он начинал в чине коллежского секретаря, то в июне 1888 года Владимир Горенко - уже титулярный советник, имеющий право быть присяжным заседателем

[12, л.5 и 10, л.28]¹. И действительно, в 1888 году он был им выбран и в Симферопольском окружном суде исполнял обязанности присяжного заседателя [16, л.106]. Следовательно, его финансовое положение, культурный и образовательный статус соответствовали критериям того времени для этих обязанностей. В июне 1888 года учитель Евпаторийского уездного училища Владимир Горенко, наряду с другими служащими Таврической Дирекции народных училищ, был включён в список имеющих право быть представленным к наградам [15, л.48]. Поддержал ли ходатайство о его награждении Попечитель Одесского учебного округа, неизвестно, так как к концу 1888 года в составе учителей по ведомству народного просвещения Таврической губернии Владимир Горенко не обнаружен.

Ровно через год после начала своей педагогической деятельности в Евпатории, 21 сентября 1880 года, в Николаевской церкви Евпатории Владимир Антонов Горенко, православный, 22 лет, первым браком венчался с дочерью севастопольского купца первой гильдии Дмитрия Иванова Корсика - девятнадцатилетней Надеждой [2, л. 83об.- 84]. В той же церкви крестили их первенца Евгения, а позже - Константина.

У молодого учителя сложился круг друзей – в первую очередь из коллег. Тайнство его венчания с Надеждой Корсик совершал законоучитель уездного училища, где преподавал Владимир Антонович, священник Владимир Николаевич Славосников. «Поручителем по женихе», как в ту пору официально называлось, на венчании был коллежский асессор Андрей Владимирович Лакида, бывший учитель математики Евпаторийского уездного училища. «Поручителем по невесте» - учитель городского приходского училища Иван Харлампиевич Ламбров [там же]. Его жена Ольга Иустиновна Ламброва стала 12 января 1885 года вместе с В. Н. Славосниковым приемницей при крещении сына Евгения [3, л. 2 об.- 3].

¹ Интересно, что лицами, подлежащими внесению в списки о присяжных заседателях, были «домовладельцы имущества, которые отнесены для платежа государственного налога в 500 и свыше 500 рублей» [ф. 681, оп.1, д. 265, л.11]. Председатель комиссии по составлению этих списков по Евпаторийскому уезду предводитель дворянства Казначеев в документе от 14 июня 1888 года просит городского голову против каждой фамилии списка дать сведения не только об образовании, но и о знании русского языка, а также умении читать и писать по-русски.

Очевидно, хорошие отношения сложились у В.А. Горенко и с штатным смотрителем уездного училища коллежским асессором Владимиром Андреевичем Штейном. Именно В. А. Штейн 5 июня 1886 года крестил в Николаевской церкви второго сына Владимира и Надежды Горенко - Константина [4, л. 44 об.- 45]. Когда же молодой коллега и подчинённый штатного смотрителя выезжал на судебные заседания, то коллежский асессор В.А. Штейн замещал его уроки [16, л.106].

О Владимире Андреевиче Штейне следует сказать особо. Несомненно, в двухсотлетней истории народного образования Евпатории он фигура значительная. Ему должны быть благодарны и жители города, и специалисты по истории образования Крыма за несколько десятилетий верного служения образованию Евпатории и за составленную им «Краткую историческую записку об Евпаторийском уездном училище». «Записка» охватывает 35-летний период функционирования первого и главного учебного заведения Евпатории второй половины XIX века. Сегодня, благодаря «Записке» Штейна, достоверно известно, что возглавляемое им уездное училище Евпатории было открыто одним из первых в Крыму, вслед за Феодосийским уездным, «в 1815 году октября 3 дня» [13, л.1-9]. Других училищ, как свидетельствует архивный документ, не имелось. Позже, кроме уездного училища с двумя состоящими при нём приходскими, в конце 1860-х в Евпатории появилась - при этом же учебном заведении - женская школа, преобразованная в 1873 году в женскую прогимназию [27, с. 157].

Но В.А. Штейн не мог не привлечь особое внимание при исследовании связей родных А.А. Ахматовой с Евпаторией своей фамилией «Штейн». Известно, что старшая сестра Анны Ахматовой Инна Андреевна, в замужестве Штейн, прибыла в Евпаторию в апреле 1905 года, как следует в документе, «к родственникам» [24, с. 41]. В 1900 году, согласно архивным документам, у В.А. Штейна имелись в Евпатории два дома с двором стоимостью 1200 рублей по улице Полицейской (ныне Пролетарской) [8, запись № 295].

Архивные документы дают о нём следующие скудные сведения, хотя имеют расхождения в возрасте Владимира Андреевича Штейна: по одному архивному документу он 1830 (1831?), а по другому - 1842 (1843?) года рождения [7, л. 13 об., л. 36 об. и 10, л. 28]. Однако большего доверия вызывают сведения о 1830 (1831) годе рождения. В.А. Штейн православного вероисповедания, русский, обер-офицерский сын. По окончании курса Оренбургской гимназии, сдал испытание при

Императорском Казанском университете [14, л. 146]. Имел награды. Евпаторийское уездное училище возглавил в 1878 году [27, с. 172]. В период его руководства этой школой состоялось преобразование уездного училища в городское. В Государственном архиве Крыма сохранился документ с грифом «По Высочайшему повелению» из канцелярии Одесского учебного округа на имя Директора народных училищ Таврической губернии. В нём сообщается следующее. В связи с преобразованием уездного училища в трёхклассное городское, 24 июня 1899 года «Государь император, по всеподданнейшему докладу г. Министра Народного Просвещения, соизволил на назначение коллежского асессора Штейна на должность учителя-инспектора Евпатории» [17, л. 47]. Таков был уровень административного управления в царской России конца XIX века.

С 1877 года, в период службы В.А. Штейна, училище размещалось в наёмном помещении во второй части Евпатории на улице Пролётной (ныне Просмушкина, 6). Владельцем этого здания был В.А. Бендебери². После его смерти в право владения недвижимостью вошёл его брат Порфирий Алексеевич Бендебери. Заявлением от 6 июля 1899 года на имя Директора народных училищ Таврической губернии он выразил желание продолжить свою службу в преобразованном городском училище в должности почётного смотрителя. При этом П.А. Бендебери брал обязательство ежегодно делать взнос в пользу училища по 200 рублей. Тем же «Высочайшим повелением» он утверждён в должности почётного смотрителя [там же, л. 41].

По евпаторийским меркам В.А. Штейн - человек уважаемый и состоятельный. Очевидно, его дочь Мария Штейн в начале 80-х годов тоже учительствовала – в начальных классах женской прогимназии Евпатории [9, л. 70].

Известно, что в конце 1888 года В. А. Горенко был «перемещён в другое ведомство» [16, л. 251]. Местом его перемещения стал Севастополь, потому что умерший 15 марта 1891 года его сын

² С приходом большевиков по приказу № 57 от 30 ноября 1920 года частное лицо П.А. Бендебери утратил все свои права по отношению к учебному заведению. Традиционно с тех пор здание по-прежнему использовалось под образовательное учреждение. Сегодня в этих помещениях располагается Евпаторийский институт социальных наук Крымского гуманитарного университета.

Константин был похоронен на Севастопольском кладбище [26, с. 157]. Можно предположить, что в Севастополе у Владимира Антоновича и Надежды Дмитриевны Горенко родилась дочь Клавдия, двоюродная сестра А.А. Ахматовой, будущая жена полковника Генерального Штаба Врангеля А.В. Девеля и мать Лидии Алексеевны Девель (1909-1989), поэтессы первой волны эмиграции.

Связи с Евпаторией могли иметь и другие родственники, например, на семейные праздники Владимира Антоновича Горенко в период почти десятилетнего проживания в Евпатории могли приезжать его родные, в том числе старший брат Андрей, будущий отец Анны Ахматовой. В дружной многодетной семье Антона Андреевича Горенко, согласно патриархальным устоям, старший из сыновей – Андрей - играл заметную роль в судьбе младших братьев.

Посещать Евпаторию Андрей Антонович Горенко мог и по служебной надобности. В сферу профессиональной деятельности чиновника главного управления торгового мореплавания входили порты юга России. Евпаторийский порт - среди них. Есть основания говорить о неформальных отношениях Андрея Антоновича с исполняющим обязанности начальника этого порта Н.И. Ивановым, который в 1905 году ходатайствовал перед директором Евпаторийской гимназии об определении старшего брата Анны – Андрея в это учебное заведение. Иванов, как он сам пишет, знал юношу с восьми лет [5, л. 128, 131].

Нет сомнения в том, что севастопольские Горенко хорошо знали земляка, севастопольского купца грека Анания Степановича Пасхалиди, который тоже был тесно связан с портом, поскольку имел торговые сношения с Грецией. В Евпатории он, кроме всего прочего, выиграл право заниматься устройством шоссе и замощением улиц, в том числе подъездных к Евпаторийскому порту. Финансировались эти работы по распоряжению Главного управления торгового мореплавания. А город Севастополь связывал их ещё общим адресом проживания родных: по Екатерининской, 12 жил отец Андрея Антоновича, а на Екатерининской, 55 находился севастопольский дом А.Пасхалиди. В Евпатории он тоже имел купленный в 1898 году дом и дачу. Вот именно этот евпаторийский дом Ананий Степанович за умеренную плату сдал жене и детям Андрея Антоновича Горенко в 1905 году [19, с. 6].

Как уже сказано, первой в Евпаторию к родственникам была отправлена Инна Андреевна фон Штейн, урож. Горенко (1885-1906). Странно, но этот факт семейной истории стал фактом, зафиксированным в документе, который хранится в фондах Русско-Дунайского пароходства Российского государственного исторического архива. Этот документ - прошение С.В. фон Штейна (1882-1955) руководству Русско-Дунайского пароходства, в правлении которого он служил, об оказании ему денежной помощи в связи с болезнью его жены и необходимостью переезда в Евпаторию к родственникам³. Список родственников И.А. фон Штейн включает как самых близких – Горенко, так и дальних, по фамилии: Арнольд, Вакар, Демьяновский, Змунчила, Стогов, Тимофе(и)евич, Корсик, Штейн. Самым актуальным для автора статьи является Штейн. Поэтому было проведено небольшое исследование родословной Сергея Владимировича фон Штейна.

Он родился в Петербурге, его отец Штейн Владимир Иванович (1852-1900) был письмоводителем канцелярии Императорской академии наук, цензором Центрального комитета иностранной цензуры. Возьмём на заметку: частица “фон” в официальном именовании старшего Штейна отсутствует, как и в справке о С.В. Штейне в «Материалах к истории» Пушкинского Дома. Из автобиографических записок В.И. Штейна следует, что его прадед Франц Иванович Штейн из «польского шляхетства», католик, «состоял на службе в польском уланском полку в славу для России пору», принимал участие в войне с французами, в 1805 году участвовал в походе на Австрию. Овдовев, был женат вторым браком на дочери ярославской помещика Варваре Васильевне Логвиновой. От этого брака родился отец В.И. Штейна [20].

Дед С.В. фон Штейна по материнской линии Франц Заленский был харьковским издателем и владельцем книжной лавки. Другая дочь Заленского Мария, оставив своего мужа, помещика Н. Ковалевского, стала женой А.А. Потебни (1835-1891), профессора Харьковского университета, выдающегося учёного, основоположника психологического направления в славянском языкознании⁴ [25, с. 7]. Поэтому в автобиографии Сергея Владимировича фон Штейна найдём утверждение, что «детство и начальное образование получил в Харькове, в доме своего дяди, филолога-профессора А.А. Потебни

³Любезно сообщил В. А. Черныхом 7 апреля 2012 года, за что автор приносит ему свою благодарность.

⁴ См. Франчук В.Ю. Олександр Опанасович Потебня /Ю.В. Франчук. - Київ: Наукова думка. – 1985. - 167 с.

[18, л.8]. Исследователям трудов языковеда хорошо известно его, в общем-то, частное письмо 1887 года о влиянии двуязычия на развитие детей, адресованное матери Сергея Владимировича Елене Штейн [25, с.2,3]. В Рукописном отделе Пушкинского Дома хранится милое и умное письмо жены А.А. Потебни от 25 мая 1887 года на имя Серёжи Штейна, с приветами от именитого родственника. Кроме того, тётя Мария наставляла пятилетнего племянника «не подавать дурного примера Наташе»⁵ своим непослушанием [21, л.107а].

Среднее образование С.В. Штейн получил в Петербурге в гимназии К.И. Мая. Закончил Петербургский археологический институт, также сдал экзамены на юридическом факультете университета [22, с.547].

Сопоставив изложенные факты о двух Штейнах, можно сделать обоснованное заключение, что они не могут состоять в прямом родстве и являются разными субъектами истории и культуры. Других близких связей Горенко с кем-либо из приведенного списка потенциальных евпаторийских родственников в ходе тщательного архивного исследования до настоящего времени не выявило.

Таким образом, наш вывод следующий. Семья А. А. Ахматовой и близкие члены семьи, несомненно, имели связи с Евпаторией. Вместе с тем, на 1905 год такие связи уже не обнаружены. «Родственниками», к которым отправлялась в Евпаторию больная туберкулёзом старшая сестра Анны Андреевны Ахматовой И.А. фон Штейн, могли быть только её мама, братья и сёстры. Их, скорее всего, имел в виду в своём прошении С.В. фон Штейн.

Список литературы

1. Ахматова А. Сочинения в 2 т. Т.2. /Анна Ахматова. – М.: Правда. - 1990. – 432 с.
2. ГААРК, ф. 142, оп.1, д. 94.
3. ГААРК, ф. 142, оп.1, д. 191.
4. ГААРК, ф. 142, оп. 1, д. 208.
5. ГААРК, ф. 546, оп. 1, д.78.
6. ГААРК, ф. 681, оп. 1, д. 265.
7. ГААРК, ф. 681, оп. 1, д. 294
8. ГААРК, ф. 681, оп. 2, д. 12.

⁵ Наталья Владимировна фон Штейн (1885-1975), будущая невестка И.Ф. Анненского, жена его единственного сына В.И. Анненского-Кривича

9. ГААРК, ф. 725, оп. 1, д. 1.
10. ГААРК, ф. 740, оп. 1, д. 129.
11. ГААРК, ф. 740, оп. 1, д. 133.
12. ГААРК, ф. 740, оп. 1, д. 136.
13. ГААРК, ф. 100, оп. 1, д. 331.
14. ГААРК, ф. 100, оп. 1, д. 1857.
15. ГААРК, ф. 100, оп. 1, д. 1999.
16. ГААРК, ф. 100, оп. 1, д. 2005.
17. ГААРК, ф. 100, оп. 1, д. 2219.
18. Исторический архив Эстонии, ф. 2100, оп. 2, д. 1137.
19. Катина В. Судьба Анания Пасхалиди // Крымские известия. - 2004 №125(3111). - 10 июня.
20. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом), архив В.И. Штейна, ф. 541, д. 1.
21. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом), архив В.И. Штейна, ф. 541, д. 23.
22. Пушкинский Дом: материалы к истории, 1905-2005/ Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); [редколлегия: Н.Н. Скатов (главный редактор) и др.]. Санкт-Петербург: Буланин. – 2005. – 598с.
23. Характеристика населения Евпатории второй половины XIX века. Численность населения. Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://www.abchistory.ru/ahistorys-429-1.html>
24. Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889-1966. /В.А. Черных. - Изд. второе, исправ. и доп. М.: «ИНДРИК». - 2008. – 767с.
25. Шевельов Юрій. Олександр Потебня і українське питання: Інтернет-ресурс. Режим доступа: http://chtyvo.org.ua/.../Oleksander_Potebnia_i_ukrainske_pytannia
26. 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
27. Штейн В. Краткая историческая записка об Евпаторийском уездном училище (1852-1887). Приложение // Дьяконов А.Н. Общий очерк состояния народных училищ Таврической губернии за 1887г./ Сост. Директором народных училищ на основании ст. 23 положения о начальных народных училищах. – Бердянск: Тип. Э. Килиус и К°. - 1888. – 187 с.

ПОЛЕМИКА И КРИТИКА



УДК 82.09

Э. Зальцберг

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ ЮЛИЯ ЗЫСЛИНА «АННА АХМАТОВА (1889-1966)» - МАРИНА ЦВЕТАЕВА (1892-1941)).

Хроника сопоставления за 1912-2008 годы. 500 цитат с добавлениями и приложениями. Континент. Чикаго. 2009. 237 с. <http://www.museum.zislin.com/rus/publications.htm>

«Поэты в нашем представлении нередко “ходят парами”, скованы, как каторжники, одной цепью», – сказал поэт А.Кушнер. И действительно: Пушкин – Лермонтов, Есенин – Маяковский, Пастернак – Мандельштам, Ахматова – Цветаева. Эта книга, необычная по содержанию и структуре, посвящена последней паре поэтов. Ее основную часть составляют более 500 цитат, в которых упоминаются (в сопоставлении или противопоставлении) А.А.Ахматова и М.И.Цветаева. Все цитаты взяты из литературных источников, хранящихся в Вашингтонском музее русской поэзии и музыки (www.museum.zislin.com), основателем и бессменным хранителем которого является автор книги.

© Зальцберг Э.

Цитаты не отбирались по какому то специальному принципу. Их авторами являются более 150 поэтов, литературоведов, критиков, культурологов, любителей поэзии. Среди них - люди всемирно известные, известные лишь специалистам и вовсе неизвестные. Временной интервал этих высказываний - порядка 100 лет (1912-2009), их распределение по годам - весьма неравномерно. До начала 70-х годов прошлого века сопоставлений Ахматовой и Цветаевой было немного, с двумя всплесками в 1921 и 1967 гг. С начала 70-х годов наблюдается рост интереса к сравнению этих поэтов, который в 80-90-е годы становится значительным и достигает максимума в 2002-2008 годы. И если в ранних сопоставлениях преимущество отдавалось Ахматовой, то во второй половине прошлого века наблюдается все больший крен в сторону признания выдающегося значения творчества Цветаевой. Вот что пишет об этом автор книги:

«По моим, сугубо субъективным ощущениям и интуиции, маховик интереса к великим поэтам - женщинам XX века будет продолжать перемещаться в XXI веке в сторону энергетики и мощного духа Марины Цветаевой...Эту литературную тенденцию АА уловила в последние годы жизни, часто повторяя слова: “Сейчас царствует Марина!” (свидетельство поэта В.Корнилова, см. Хронику за 1991 г). Да и в 1945 г. она же сказала Исаяю Берлину: “Марина поэт лучший, чем я”. Все же АА никто не свергал и никогда не свергнет с царственного поэтического пьедестала. Ахматовой, к которой слава и успех пришли раньше Цветаевой, просто пришлось потесниться».

Приведем несколько цитат, которые характеризуют отношения поэтов друг к другу.

1921 г.

Марина Цветаева – в письме Анне Ахматовой от 26 апреля 1921 г.:

«Вы мой самый любимый поэт...».

1921 г.

Анна Ахматова - надпись на книге для Марины Цветаевой:

«Милой Марине Цветаевой моему таинственному другу с любовью».

1921 г.

Анна Ахматова в письме Марине Цветаевой:

«...Благодарю Вас за добрую память обо мне и иконки».

«То, что Вы пишете о себе, и страшно, и весело».

Желаю Вам и дальше дружбы с Музой и бодрости духа...».

1921 г.

Анна Ахматова - в письме Марине Цветаевой:

«...Я не пишу никогда и никому, но Ваше доброе отношение мне бесконечно дорого. Спасибо Вам за него и за посвящение поэмы...».

1922 г. (или несколько ранее).

Композитор Артур Лурье, по воспоминаниям поэта и критика Георгия Адамовича, обратился как-то к Ахматовой со следующими словами:

«Вы относитесь к Цветаевой, как Шопен относился к Шуману».

Далее мемуарист поясняет, что *«Шуман обожал Шопена, а тот отделялся уклончивыми замечаниями».*

1926 г.

Марина Цветаева – в письме Анне Ахматовой от ноября 1926 г.:

«Целую и люблю – вот уже 10 лет (лето 1916 года, Александровская слобода, на войну уходил эшелон)».

1936 г.

Марина Цветаева - в очерке «Нездешний вечер» (журнал «Современные записки», Париж, 1936, № 61):

«...Последовавшими за моим петербургским приездом стихами о Москве я обязана Ахматовой, своей любви к ней, своему желанию ей подарить что-то вечнее любви, то подарить – что вечнее любви».

«...Соревнование, в каком-то смысле у меня с Ахматовой было, но не “сделать лучше неё”, а – лучше нельзя, и это лучше нельзя – положить к ногам. Соревнование? Рвение. Знаю, что Ахматова потом в 1916-17 году с моими рукописными стихами к ней не расставалась и до того доносила их в сумочке, что одни складки и трещины остались. Этот рассказ Осипа Мандельштама – одна из самых моих больших радостей за жизнь».

1940 г.

Марина Цветаева – запись в тетради:

«Да, вчера прочла – перечла – почти всю книгу Ахматовой < «Из шести книг» > и – старо, слабо. Часто (плохая примета) совсем слабые концы...».

1940 г.

Искусствовед и коллекционер Николай Харджиев о второй и последней встрече Цветаевой и Ахматовой в 1940 г. у него в Москве - в книге Э.Бабаева «Воспоминания», СПб., 2000:

«...Я подумал: до чего чужды они друг другу, чужды и несовместимы.

Когда Цветаева... ушла, Ахматова сказала:

- В сравнении с ней я тёлка».

Несмотря на известную отрывочность и мозаичность, приведенные высказывания дают очень много для понимания взаимоотношений двух великих поэтов и особенностей характера каждой из них.

Особого упоминания заслуживает изобразительный ряд книги. В ней – более 200 черно-белых и цветных иллюстраций, которые размещены по тому же принципу сопоставления (или противопоставления) Ахматовой и Цветаевой, что и основной текст. В их число входят: открытки, репродукции рисунков, портретов, фотографии, силуэты, календари, экслибрисы, автографы, монеты. Несколько композиций и рисунков выполнены специально для рецензируемой книги художницей Л.Варламовой.

Большая часть этих экспонатов хорошо известна и неоднократно публиковалась в различных изданиях, некоторые – мало известны, другие – публикуются впервые. Собранные вместе и расположенные по принципу сопоставления (противопоставления), они производят сильное эмоциональное впечатление и помогают глубже понять и почувствовать характеры и судьбы главных героинь Хроники.

Нельзя не сказать о дополнениях и приложениях к основному тексту. Дополнения включают: диаграмму распределения цитат по годам; перечень стихов Ахматовой и Цветаевой, посвященных друг другу; диалог автора книги с культурологом Г.К.Васильевым на тему «Ахматова и Цветаева – современницы. Их общность и влияние»; краткие выдержки из Хроники об общности и взаимном влиянии Ахматовой и Цветаевой.

В приложении помещены: материалы, поступившие в музей в 2009 г. и не вошедшие в основной текст; избранные стихи автора, посвященные Ахматовой и Цветаевой; сведения о Вашингтонском музее русской поэзии и музыки и некоторые другие материалы.

Не сомневаюсь, что книга будет с интересом прочитана любителями русской поэзии и вызовет несомненный интерес у специалистов, занимающихся творчеством Ахматовой и Цветаевой.

“Петербург”, “Реквием”, “Комарово”, “Поэма без героя”, “Комната памяти”. Музей украшают прекрасные скульптуры, раритетная мебель, картины, фарфор. Валентина Андреевна проделала колоссальный труд, собирая уникальные материалы: книги с автографами А.Ахматовой, Н. и Л. Гумилёвых, личные вещи их семьи.

Велика и культурно-просветительская деятельность музея. Здесь проходят литературные и музыкальные вечера, выставки, лекции.

В настоящее время Валентина Андреевна – автор нескольких книг, академик МАУ, заслуженный работник культуры РФ, лауреат «Золотой книги Санкт-Петербурга», почетный попечитель Международного Пушкинского фонда «Классика», руководитель года «Россия - 2006», лауреат фонда Виктора Конецкого.

После всех пережитых гроз музей и его замечательный основатель Валентина Андреевна Биличенко пользуются заслуженным признанием. Процветания и низкий поклон от Севастополя.

Музеи



УДК 821.161

В. Ф. Державина
(Севастополь)

МУЗЕЙ – ЭТО ХРАМ МУЗ. О САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОМ МУЗЕЕ «АННА АХМАТОВА. СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК»

Что побуждает людей создавать музеи? В Древней Греции это слово означало храм муз, место, куда люди приходят, чтобы поклоняться богиням – покровительницам искусства и науки. И в Древней Александрии, рядом со знаменитой сокровищницей знаний, находился Музей – в первом и главном своём значении: храм. Александрийская библиотека была величайшим средоточием ума и культуры эллинистического мира. Она возникла **при** этом храме.

«Служенье муз не терпит суеты», – сказал когда-то Пушкин, и слово музей вызывает в нашем представлении торжественную тишину, поблёскивание стеклянных витрин, чинных экскурсантов, ровный, серьёзный голос экскурсовода, увлекательность погружения в мир искусства. Атмосфера музея и в наше время чем-то напоминает храм.

Но что нужно для того, чтобы всё это появилось?

“В библиотеку дорогого мне Севастополя с самыми нежными чувствами. В. А. Биличенко”. С такой дарственной надписью библиотека-филиал № 9 им. А. Ахматовой получила в подарок книгу “Творческий путь Анны Ахматовой как объект музейного высказывания (1889 - 1917)” от создателя музея “Анна Ахматова.

© Державина В. Ф.

Серебряный век” Валентины Андреевны Биличенко. В книге “В промежутке между грозами” Валентина Андреевна пишет: “У меня ещё сохранилось желание когда-нибудь написать подробно о музее, 30 лет работы это много”. И вот книга написана. Прочитав её, понимаешь, что только любовь автора к поэзии, творчеству А. Ахматовой подвигла на создание музея.

Музей был создан в 1976 году и находился в профессионально-техническом училище № 84 судостроительного завода им. Жданова. Здесь Валентина Андреевна преподавала литературу. Это время теперь называют брежневским застоём. После всплеска общественной активности, всеобщего увлечения поэзией, осуждения сталинизма и надежд на построение совсем другого, светлого и открытого общества, наступили мрачноватые сумерки. Всё постепенно изменялось. Поэзия Ахматовой, «полупризнанная, как ересь», была любима настоящими ценителями, но печально известное постановление сорок шестого года не только не было отменено, а входило в школьную программу по литературе. Далеко не всякий учитель стремился знакомить своих учеников с творчеством поэта, в программу, естественно, не входившего.

А на уроках Валентины Андреевны звучали стихи А. Ахматовой, и не только звучали. После знакомства с поэзией Серебряного века учащиеся вместе с учительницей посетили могилу поэта в Комарово. Возникла идея создать музей А. Ахматовой. У Валентины Андреевны появились единомышленники - учащиеся и руководство ПТУ № 84. Коллекцию музея составило собрание Биличенко: “Много лет собирала всё, что связано с Ахматовой, а потом поняла, что этим надо поделиться с другими”.

О трудном времени становления музея она пишет так: “Долгое время совмещала должность директора, экскурсовода, столяра и уборщицы. Трудилась и в выходные и без отпуска”. Высшей наградой стала оценка Льва Гумилёва: “Мамочка была бы довольна”. В 1987 году музею присвоили звание “Народный музей РСФСР”. К этому времени музей уже нуждался в новом помещении. О бедах музея написала “Смена”.

В 1989 году музей переезжает в помещение бывшей библиотеки. Переезд - это значит, что музей надо создавать заново. И вновь переезд на улицу Автовскую, 14. Теперь в музее 9 залов, посвященных жизни и творчеству А. А. Ахматовой, Н. С. и Л. Н. Гумилёвых. Это “Царское Село”, “Слепнёво”, “Бродячая собака”, “Путешествия Гулливера”, “Петербург”, “Реквием”, “Комарово”, “Поэма без героя”, “Комната

памяти”. Музей украшают прекрасные скульптуры, раритетная мебель, картины, фарфор. Валентина Андреевна проделала колоссальный труд, собирая уникальные материалы: книги с автографами А.Ахматовой, Н. и Л. Гумилёвых, личные вещи их семьи.

Велика культурно-просветительская деятельность музея. Здесь проходят литературные и музыкальные вечера, выставки, лекции.

В настоящее время Валентина Андреевна – автор нескольких книг, академик МАУ, заслуженный работник культуры РФ, лауреат «Золотой книги Санкт-Петербурга», почетный попечитель Международного Пушкинского фонда «Классика», руководитель года «Россия - 2006», лауреат фонда Виктора Конецкого.

После всех пережитых гроз музей и его замечательный основатель Валентина Андреевна Биличенко пользуются заслуженным признанием. Процветания и низкий поклон от Севастополя.





АННОТАЦИИ

SUMMARY

АНОТАЦІЇ

Ахвердян Г.Р. (Ереван) О стихотворении в прозе Кара-Дарвиша в переводе с армянского О. Мандельштама. Статья посвящена единственному поэтическому переводу с армянского О.Мандельштама “Пляска на горах”, изданному автором Кара-Дарвишем (Акопом Генджяном) на почтовой открытке (Тифлис, 1922).

Ключевые слова: Кара-Дарвиш, Мандельштам, Гр. Робакидзе, Тифлис, Эривань, почтовая открытка, армянский оригинал, перевод, ”Пляска на горах”.

Ахвердян Г.Р. (Ереван) Про вірші в прозі Кара-Дарвіша в перекладі з вірменської О. Мандельштама. Стаття присвячена єдиному поетичному перекладу з вірменської О.Мандельштама “Танець на горах”, виданим автором Кара-Дарвіш (Акопов Генджяном) на поштової листівці (Тифліс, 1922).

Ключові слова: Кара-Дарвіш, Мандельштам, Гр. Робакідзе, Тифліс, Еривань, поштова листівка, вірменський оригінал, переклад, “Танець на горах”.

Akhverdyan G.P About verse in prose by Kara-Darvish translated from Armenian by O.Mandelshtam. This article is devoted only poetical translation from Armenian by O. Mandelshtam “Dancing upon the mountains”, printed on post card (Tiflis 1922) by author Kara-Darvish (Hakob Genjian).

Key words: Kara-Darvish, Mandelshtam, Gr.Robakidze, Tiflis, Erivan, post card, armenian original, translation, “ Dancing upon the mountains”.

Державина В. Ф. Музей – это храм муз. О Санкт-Петербургском музее «Анна Ахматова. Серебряный век». Статья посвящена истории создания музея Анны Ахматовой в Санкт-Петербурге.

Ключевые слова: Анна Ахматова, В.А. Биличенко, народный музей, просветительская деятельность.

Державина В.Ф. Музей - це храм муз. О Санкт-Петербурзькому музеї «Анна Ахматова. Срібний вік». Стаття присвячена історії створення музею Анни Ахматової в Санкт-Петербурзі.

Ключові слова: Анна Ахматова, В.А. Біліченко, народний музей, просвітницька діяльність.

Derzhavina V. F. Museum is a temple of muses. About Anna Akhmatova's museum in Saint-Petersburg. This article is devoted Anna Akhmatova's museum in Saint-Petersburg.

Key words: Anna Akhmatova, V.A. Belichenko, popular museum, educational work.

Зальцберг Э. Рецензия на книгу юлия зыслина «анна ахматова (1889-1966)» - марина цветаева (1892-1941)».

В рецензии рассматривается книга Ю. Зыслина «Анна Ахматова (1889-1966)» - Марина Цветаева (1892-1941). Хроника сопоставления за 1912-2008 годы. 500 цитат с добавлениями и приложениями». Материалы, представленные в книге, позволяют глубже понять общность и взаимное влияние двух великих современниц.

Ключевые слова: Анна Ахматова, Марина Цветаева, литературные источники, хроника, общность, влияние.

Зальцберг Е. Рецензія на книгу Юлія Зисліна «Анна Ахматова (1889-1966)» - Марина Цветаєва (1892-1941)». У рецензії розглядається книга Ю. Зисліна «Анна Ахматова (1889-1966) - Марина Цветаєва (1892-1941). Хроніка зіставлення за 1912-2008 роки. 500 цитат з додаваннями і додатками». Матеріали, представлені в книзі, дозволяють глибше зрозуміти спільність і взаємний вплив двох великих сучасниць.

Ключові слова: Анна Ахматова, Марина Цветаєва, літературні джерела, хроніка, спільність, вплив.

Salzberg E. Book Review Julia Zyslina "Anna Akhmatova (1889-1966)" - Marina Tsvetaeva (1892-1941). "The material, presented in the book, allow a deeper understanding of community and mutual influence of the two great contemporaries.

Key words: Anna Akhmatova, Marina Tsvetaeva, literature, news, community, influence.

Казарин В.П., Новикова М.А. (г. Симферополь) Стихотворение А. А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...» (Опыты реального комментария) Публикация 2. В статье раскрываются неизвестные источники поэтических образов крымского стихотворения А. А. Ахматовой, основанные на реалиях Бахчисарая начала XX века.

Ключевые слова: Ахматова, Недоброво, Бахчисарай, царство тени, проблемы реального комментария.

Казарін В.П., Новікова М.А. (м. Сімферополь) Вірш А. А. Ахматової «Знову подарований мені дрімотою...» (Досліди реального

коментаря) Публикация 2. У статті розкриваються невідомі джерела поетичних образів кримського вірші А. А. Ахматової, засновані на реаліях Бахчисарая початку XX століття.

Ключові слова: Ахматова, Недоброво, Бахчисарай, царство тіні, проблеми реального коментаря.

Kazarin V. P., Novikova M. A. (Simferopol) Anna Akhmatova's poem "Newly presented to me a nap ..." (real experiments comments) Article 2. The article reveals the unknown sources of poetic images of the Crimean poems of Anna Akhmatova, based on the realities of Bakhchisarai beginning of the twentieth century.

Keywords: Akhmatova, Nedobrovo Bakhchisaraj, kingdom of shadows, the problems of the real comment.

Казарин В.П., Новикова М.А. (г. Симферополь) Стихотворение А. А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...» (Опыты реального комментария) Публикация 3. В статье раскрываются неизвестные источники поэтических образов крымского стихотворения А. А. Ахматовой, основанные на реалиях Бахчисарая начала XX века.

Ключевые слова: Ахматова, Недоброво, Бахчисарай, сумах дубильный, скумпия кожевенная, осеньсмуглая, красныелистья, посыпаластупени, проблемы реального комментария.

Казарін В.П., Новікова М.А. (м. Сімферополь) Вірш А. А. Ахматової «Знову подарований мені дрімотою...» (Досліди реального коментаря) Публикация 3. У статті розкриваються невідомі джерела поетичних образів кримського вірші А. А. Ахматової, засновані на реаліях Бахчисарая початку XX століття.

Ключові слова: Ахматова, Недоброво, Бахчисарай, торбах дубильний, скумпія шкіряна, «осінь смаглява», «червоні листя», «посипала щаблі», проблеми реального коментаря.

Kazarin V. P., Novikova M. A. (Simferopol) Anna Akhmatova's poem "Newly presented to me a nap ..." (real experiments comments) Article 3. The article reveals the unknown sources of poetic images of the Crimean poems of Anna Akhmatova, based on the realities of Bakhchisarai beginning of the twentieth century.

Keywords: Akhmatova, Nedobrovo Bakhchisaraj, sumac tanning, tanning sumac, "autumn dark", "red leaves", "sprinkled steps", the problems of the real comment.

Казарин В.П., Новикова М.А. «Не бойся; подойди...» (Установлена и документирована дата смерти Н. В. Недоброво). В статье на основании новых документальных фактов излагаются обстоятельства последних лет жизни и смерти Н. В. Недоброво.

Ключевые слова: Н. В. Недоброво, А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам, М. А. Волошин, Аутское кладбище.

Казарин В.П., Новикова М.А. «Не бійся; підійди ...» (Встановлено і документована дата смерті М. В. Недоброво). У статті на підставі нових документальних фактів викладаються обставини останніх років життя і смерті Н. В. Недоброво.

Ключові слова: Н. В. Недоброво, А. А. Ахматова, О. Е. Мандельштам, М. А. Волошин, Аутській кладовищі.

Kazarin V. P., Novikova M. A. “Do not be afraid, come on ...” (established and documented date of death N.V. Nedobrovo). In the article on the basis of new documentary evidence set out the circumstances of the last few years of life and death, N.V. Nedobrovo.

Keywords: N.V. Nedobrovo, Akhmatova, Osip Mandelstam, M. Voloshin, Autskoie cemetery.

Казарин В.П., Новикова М.А. Стихотворение А. А. Ахматовой «Вижу выцветший флаг над таможей...» (Опыт реального комментария). В статье выявляются реальные источники поэтического образа Херсонесского храма и его окрестностей в стихотворении А. А. Ахматовой.

Ключевые слова: Ахматова, Херсонес, Севастополь, храм, купол, имение Н. И. Тура «Отрада», Стрелецкая бухта, метод реального комментария.

Казарин В. П., Новикова М. А. Вірш А. А. Ахматової «Бачу вицвілий прапор над митницею ...» (Досліді реального коментаря). У статті виявляються реальні джерела поетичного образу Херсонеського храму та його околиць у вірші А. А. Ахматової.

Ключові слова: Ахматова, Херсонес, Севастополь, храм, купол, маєток Н. І. Тура «Отрада», Стрілецька бухта, метод реального коментаря.

Kazarin V.P., Novikova M.A. Anna Akhmatova's poem “I see a faded flag over the Customs ...” (Experiments real comment). The article reveals the true sources of the poetic image Kherson temple and its surrounding area in a poem by Anna Akhmatova.

Keywords: Akhmatova, Simferopol, Sevastopol, the church, the dome, the N.I. Tour “Joy”, Musketeers bay, the method of real comment.

Кихней Л. Г. Ономастический шифр в поэзии Анны Ахматовой.

В статье доказывается, что имя собственное в поэтике Анны Ахматовой 1920-х – 1950-х годов выполняло функцию семиотического кода, связанную с подцензурными условиями бытования художественных текстов и со спецификой их пути к читателю.

Ключевые слова: ономастический шифр, имя собственное, цензура, коммуникативная стратегия.

Кихней Л. Г. Ономастичний шифр в поезії Анни Ахматової. У статті доводиться, що ім'я власне в поезії Анни Ахматової 1920-х - 1950-х років виконувало функцію семіотичного коду, пов'язану з підцензурними умовами побутування художніх текстів і зі специфікою їх шляху до читача.

Ключові слова: ономастичний шифр, ім'я власне, цензура, комунікативна стратегія.

Kikhney L.G. Onomastics code in the poetry of Anna Akhmatova This paper argues that a proper name in the poetics of Anna Akhmatova 1920s - 1950s was the semiotic code associated with the подцензурными conditions of existence of literary texts and with the specifics of their way to the reader.

Keywords: onomastics code, proper name, censorship, communicative strategy

Кихней Л.Г., Павлова Т.Л. Новеллистичность ранней Ахматовой сквозь призму лирического конфликта В статье предлагается новая версия решения «старой» проблемы – ахматовской новеллистичности. Анализ конфликтосферы и образной специфики ранней Анны Ахматовой позволил показать новизну ее творческого метода, соотносимого с открытиями феноменологии.

Ключевые слова: лирическая новелла, жанрово-родовой статус, конфликт, антиномия, художественная деталь, феноменологический метод.

Кихней Л.Г., Павлова Т.Л. Новеллістичність ранньої Ахматової крізь призму ліричного конфлікту. У статті пропонується нова версія рішення «старої» проблеми - ахматовської новеллістичності. Аналіз конфліктосфери та образної специфіки ранньої Анни Ахматової дозволив показати новизну її творчого методу, що співвідносить з відкриттями феноменології.

Ключові слова: лірична новела, жанрово-родової статус, конфлікт, антиномія, художня деталь, феноменологічний метод.

Kikhney L.G., Pavlova T.L. Novelistic method of early Akhmatova's poetry through the prism of the lyric conflict. The article offers a new

version of the solution of the <old> problem - novelistic method of early akhmatova's poetry. Analysis of "konflkitosphaera" and the specifics of the early Akhmatova's imagery will show the novelty of her creative method, correlated with the discoveries of phenomenology.

Keywords: lyric novella, generic status, conflict, antinomy, artistic detail, phenomenological method.

Крайнева Н. И. «Со мною бывает только так...» (к истории не вышедшего «Бега времени» 1962-1963). Статья посвящена истории первого проекта сборника «Бег времени» 1962-63 гг. и его реконструкции по сохранившимся планам и свидетельствам современников.

Ключевые слова: Ахматова и власть, реконструкция не вышедшей книги.

Крайнева Н. І. «Зі мною буває тільки так...» Стаття присвячена історії першого проекту збірника «Біг часу» (1962-63 рр.). і його реконструкції за збереженими планами і свідченнями сучасників.

Ключові слова: Ахматова і влада, реконструкція книги яка не вийшла

Krajneva N.I. This study is devoted to the project of the Anna Achmatova's book "The Run of Times" 1962-1963 ("Beg vremeni") and its reconstruction with surviving plans and contemporary evidences.

Key words: Akhmatova and power, reconstruction of book which was not published.

Кричевская Е. А. «Быть может, смерть меня жалеет...» По следам истории, рассказывающей о смерти Андрея Горенко в Афинах и обнаружении семейного склепа Горенко на Первом Афинском кладбище. Три документа в Архиве Русского дома в Афинах.

Ключевые слова: Горенко, Афины, кладбище, эмигранты, Русский дом.

Кричевська Є. А. «Бути може, смерть мене шкодує...» Слідами історії, що розповідає про смерть Андрія Горенка в Афінах і виявленні сімейного склепу Горенко на Першому Афінському кладовищі. Три документи в Архіві Російського дому в Афінах.

Ключові слова: Горенко, Афіни, цвинтар, емігранти, Російський будинок.

Krichevskaya E. A. «Maybe death pities me...» Following the footsteps of history, that tells about the death of Andrei Gorenko in Athens and the discovery of the Gorenko family grave at the First Cemetery of Athens. Three documents in the archives of the Russian House in Athens.

Key words: Gorenko, Athens, cemetery, immigrants, Russian House.

Люсый А. П. Херсонисидка уточняет: Текстуализация литературы в контексте «текстуальной революции». Статья представляет собой оперативную методологическую реакцию на происходящую в современном гуманитарном знании России и Украины текстуальную революцию - повсеместное и целенаправленное учреждение локальных «текстов культуры» разного уровня и масштаба. Внимательное изучение данных наработок позволяет автору сделать вывод, что, несмотря на нередкую поверхностную подражательность, этот процесс является ответом самого российского пространства, со всеми его особенностями, на глубинные потребности национального семиозиса.

Ключевые слова: текст культуры, текстуальная революция, поэтика пространства, русская теория, глобализация и локализация.

Люсый А. П. Херсонисидка уточнює: Текстуалізація літератури у контексті «текстуальної революції». Стаття є оперативною методологічною реакцією на ту, що відбувається в сучасному гуманітарному знанні Росії і України текстуальну революцію - повсюдна і цілеспрямована установа локальних «текстів культури» різного рівня і масштабу. Уважне вивчення даних напрацювань дозволяє авторові зробити вивід, що, не дивлячись на нерідку поверхневу подражательность, цей процес є відповіддю самого російського простору, зі всіма його особливостями, на глибинні потреби національного семіозіса.

Ключові слова: текст культури, текстуальна революція, поетика простору, російська теорія, глобалізація і локалізація.

Lyusyy A. P. Hersonisidka specifies: Tekstualization of literature in a context of «textual revolution». The article represents operative methodological reaction on occurring in modern humanitarian knowledge of Russia textual revolution - universal and purposeful establishment local «culture texts» different level and scale. Attentive studying of the given operating time allows the author to draw a conclusion that, despite a frequent superficial imitation, this process is the answer of the most Russian space, with all its features, on deep requirements national semiotic.

Keywords: the culture text, textual revolution, space poetics, the Russian theory, globalization and localization.

Меркель Е. В. Метафора в позднеакмеистической поэтике. В статье анализируется поэтическая семантика акмеизма в его «латентной» стадии, в частности, указывается влияние научных открытий и

философских концепций XX века на поэтику акмеистической метафоры.

Ключевые слова: акмеизм, метафора, метаморфоза, поэтика, силовой поток.

Меркель Є. В. Метафора в пізньоакмеїстическій поезії. У статті аналізується поетична семантика акмеїзму в його «латентної» стадії, зокрема, вказується вплив наукових відкриттів і філософських концепцій XX століття на поезику акмеїстическої метафори.

Ключові слова: акмеїзм, метафора, метаморфоза, поезика, силовий потік

Merkel E. V. Metaphor in the late acmeism poetics. The article analyzes the poetic semantics of acmeism in its “latent” stage; the influence of the twentieth century scientific discoveries and philosophical concepts on the poetics of acmeism metaphor is mentioned in particular.

Keywords: acmeism, metaphor, metamorphosis, poetics, power flow.

Никифорова Л. Л. Евпаторийские связи семьи Горенко. В статье автором сделана попытка выявить родственные связи семьи Горенко в Евпатории начала XX века.

Ключевые слова: родственники Горенко, Штейны, Евпаторийское уездное училище.

Нікіфорова Л. Л. Євпаторійські зв'язки родини Горенків. У статті автор намагалась виявити родинні зв'язки сім'ї Горенко в Євпаторії початку XX століття.

Ключові слова: родичі Горенко, Штейни, Євпаторійське повітове училище.

Nikiforova L. L. Gorenkos' relationships in Jevpatoria. In this article the author makes an attempt to find out the Gorenkos' relatives (and friends) in Jevpatoria at the beginning of the XX century.

Key words: Gorenkos' relatives, the Shteins, Jevpatoria district college.

Пахарева Т. А. Киномелодрама 1910-х гг. и раннее творчество Анны Ахматовой. В статье рассматривается взаимодействие поэзии Анны Ахматовой с немой киномелодрамой. Между данными массивами текстов выявлены корреляции на сюжетно-мотивном уровне, зафиксированы общие черты на уровне поэтики женского образа и женских типов, рассмотрено единство мимически-жестового «языка» и общность логики сюжетостроения с помощью жестового

кода. Также поставлена проблема восприятия поэзии Ахматовой ее первыми читателями сквозь призму современного им кинематографа и высказано предположение относительно влияния киноэстетики на жизнетворческую стратегию Ахматовой в 1910-х – нач. 1920-х гг.

Ключевые слова: сюжет, мотив, мелодрама, мимическая деталь, жестовый язык.

Пахарева Т. А. Киномелодрама 1910-х гг. и ранняя творчество А. Ахматовой. У статті розглянуто взаємодію поезії А. Ахматової 1910-х рр. з німою кіномелодрамою. Між цими масивами текстів виявлено кореляції на сюжетно-мотивному рівні, зафіксовано спільні риси на рівні поезики жіночого образу і жіночих типів, розглянуто єдність мимічно-жестової «мови» і спільну логіку сюжетоутворення за допомогою жестового коду. Також поставлено проблему сприйняття поезії Ахматової її першими читачами крізь призму сучасного ім кінематографа і висловлено припущення щодо впливу кіноестетики на життєтворчу стратегію Ахматової в 1910-х – на поч. 1920-х рр.

Ключові слова: сюжет, мотив, мелодрама, мимічна деталь, жестова мова

Pakhareva T. A. Mute romance movie of 1910th and Anna Akhmatova's early creative work. In the article the connection of Anna Akhmatova's poetry which dates back to the 1910th with mute romance movies is analyzed. Correspondence on the level of plots and motives are detected between these two arrays of texts. Furthermore, similar features on the bases of the poetic of the female image and female types are fixed. In addition to this, the unity of the mimic language with language of gestures and similar logic of the plot creation with the help of the gestural code are examined. What is more, the problem of the perception of the Akhmatova's poetry by her first audience through the prism of the cinematograph of that times is put. Also, the assumptions at the expense of the influence of cinema aesthetic on life and creative work strategies of Akhmatova in 1910-1920th are formulated.

Keywords: plot, motif, romance movie, mimic detail, language of gestures.

Петрова Н. Г. Типы регулятивных структур в поэтических текстах А. А. Ахматовой (на материале сборника «Вечер»). В статье на материале сборника стихов «Вечер» (1912) рассматриваются особенности употребляемых А. А. Ахматовой лексических регулятивных структур, основанных на стилистическом приёме

синтаксического параллелизма. Данные регулятивные структуры являются значимыми для организации читательской деятельности на уровне коммуникативных блоков и целого текста.

Ключевые слова: теория регулятивности, поэтический текст, лексические регулятивные структуры, основанные на стилистическом приёме синтаксического параллелизма.

Петрова Н. Г. Типы регулятивных структур у поэтических текстов А. А. Ахматовой (на материале сборки «Вечір»). У статті на матеріалі збірки віршів «Вечір» (1912) розглядаються особливості уживаних А. А. Ахматової лексичних регулятивних структур, заснованих на стилістичному прийомі синтаксичного паралелізму. Дані регулятивні структури є значущими для організації читацької діяльності на рівні комунікативних блоків і цілого тексту.

Ключові слова: теорія регулятивності, поетичний текст, лексичні регулятивні структури, засновані на стилістичному прийомі синтаксичного паралелізму.

Petrova N. G. Types of regulative structures in A. A. Akhmatova's poetic texts (on the basis of the collection «Evening»). In the article on the basis of the material of the collection poems «Evening» (1912) by A. A. Akhmatova types of lexical regulative structures, based on the stylistic device of syntactical parallelism, are regarded. These structures are significant for organizing reader's activity process at levels of communications blocks and the general text.

Keywords: theory of regulativity, poetic text, lexical regulative structures based on the stylistic device – syntactical parallelism.

Раздьяконова Е. Г. Романтический конфликт как конструктивный принцип экзистенциальной трансформации лирического героя в стихотворении Н. Гумилёва «Память». В статье анализируется стихотворение Н. Гумилёва «Память» с точки зрения присутствия в нём романтического конфликта. Этот конфликт является тотальным и отражается на всех уровнях текста. Основная функция имеющегося конфликта состоит в последовательной активизации перехода лирического героя из мира реального в мир идеальный.

Ключевые слова: романтизм, конструктивный принцип, тотальный конфликт, антиномии *Здесь-Там* и *Я-Другие*, экзистенциальная трансформация.

Раздьяконова Е. Г. Романтический конфликт як конструктивний принцип екзистенціальної трансформації ліричного героя у вірші Н.

Гумильова «Пам'ять» У статті аналізується вірш М. Гумільова «Пам'ять» з точки зору присутності в ньому романтичного конфлікту. Цей конфлікт є тотальним і відбивається на всіх рівнях тексту. Основна функція наявного конфлікту полягає в послідовній активізації переходу ліричного героя зі світу реального у світ ідеальний.

Ключові слова: романтизм, конструктивний принцип, тотальний конфлікт, антиномії Тут-Там і Я-Інші, екзистенційна трансформація.

Razdjakonova E.G. Romantic conflict as the constructive principle of existential transformation of the lyrical hero in the poem N. Gumilev «Memory» The article analyzes the poem by N. Gumilev «Memory» from the point of view of the presence of a romantic conflict. This conflict is total and affects all levels of the text. The main function of the existing conflict is to accelerate sequentially the transition of the lyrical hero from the real world into the ideal world.

Keywords: romanticism, constructive principle, total conflict, antinomies *Here-There* and *I-Others*, existential transformation.

Рубинчик О. Е. Серебряный век – «полуслучайный недотермин» или удачная метафора? Рассматривается понятие «Серебряный век» и уместность его использования.

Ключевые слова: русская литература, Серебряный век, термин, понятие, хронологические границы, модернизм, Омри Ронен, Р.Д. Тименчик, Л.А. Иезуитова, Анна Ахматова.

Рубинчик О. Е. Срібний вік - «полу випадковий недотермін» або вдала метафора? У статті розглядається проблема різних інтерпретацій поняття «срібний вік».

Ключові слова: російська література, Срібний вік, термін, поняття, хронологічні межі, модернізм, Омрі Ронен, Р.Д. Тіменчик, Л.А. Ієзуїтова, Анна Ахматова

Rubinchik O. E. Silver age – semi-accidental non-determined term or a successful metaphor? Looking at the meaning of the «Silver ege» and it's use.

Keywords: Russian literature, Silver age, term, meaning, chronological borders, modernism, Omry Ronen, R. D. Timenchik, L. A. Iesuitova, Anna Akhmatova.

Темненко Г. М. Ахматова и Державин. В статье рассматривается влияние на Ахматову раннего знакомства с творчеством Державина.

С одной стороны, оно привело к прочному усвоению принципов классицизма, с другой - вело к преодолению некоторых из них.

Ключевые слова: Державин, Ахматова, классицизм, аллегория, олицетворение, ода, бытовая достоверность, ренессансное сознание.

Темненко Г. М. Ахматова і Державін. У статті розглядається вплив на Ахматову раннього знайомства з творчістю Державіна. З одного боку, воно призвело до міцного засвоєння принципів класицизму, з іншого - вело до подолання деяких з них.

Ключові слова: Державін, Ахматова, класицизм, алегорія, уособлення, ода, побутова достовірність, ренесансна свідомість.

Temnenko G.M. Akhmatova and Derzhavin. The paper examines impact of the early acquaintance of A. Akhmatova with Dertzhavin's works. On the one hand, the acquaintance led to firm adoption by A. Akhmatova the principles of classicism; on the other hand she overcame some of them.

Keywords: Dershavin, Akhmatova, classicism, allegory, personification, oda, every-day authenticity, renaissance consciousness

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.

Тименчик Р. Д. (Єрусалим). З Іменного покажчика до «Записників» Ахматової. Примітки до осіб, згаданих у записниках Анни Ахматової.

Ключові слова: Ахматова, записники, іменний покажчик.

Timenchik R. D. (Jerusalem). From the Index of names to Akhmatova's «Notebooks». Several annotations on persons mentioned in Anna Akhmatova's notebooks.

Key words: Akhmatova, notebooks, index of names.

Филатова О.Д. «Плач о Таммузе» в контексте мифопоэтического мышления Анны Ахматовой: к толкованию одной библейской цитаты в ахматовских записных книжках. В статье исследуются мотивы священного брака и заместительной жертвы в «гумилевском» контексте.

Ключевые слова: «младший герой», мифологемы «смерть поэта», «священный брак», «заместительная жертва»

Филатова О.Д. «Плач про Таммузе» в контексті міфопоетичного мислення Анни Ахматової: до тлумачення однієї біблійної цитати в ахматовських записних книжках. У статті досліджуються мотиви священного шлюбу і замісної жертви в «гумільовських» контексті.

Ключові слова: «молодший герой», міфологеми «смерть поета», «священний шлюб», «замісна жертва»

Filatova O.D. «Lament for Tammuz» in the context of mifopoetical thinking Anna Akhmatova: to the interpretation of a biblical quotation in Akhmatova's notebooks. In the article researches the motives of the sacred marriage and substitutionary sacrifice in the "Gumilev's" context.

Keywords: «younger hero», mythologems of the death of a Poet, sacred marriage, substitutionary sacrifice.

Черных В. А. Накануне столетнего юбилея Анны Ахматовой. Статья содержит воспоминания о том, как и чьими усилиями в конце 1980-х годов готовился столетний юбилей Анны Ахматовой.

Ключевые слова: Анна Ахматова, подготовка юбилея, юбилейный комитет, общественные и издательские инициативы.

Черних В. А. Напередодні столітнього ювілею Анни Ахматової Стаття містить спогади про те, як і чийми зусиллями в кінці 1980-х років готувався столітній ювілей Анни Ахматової.

Ключові слова: Анна Ахматова, підготовка ювілею, ювілейний комітет, громадські та видавничі ініціативи.

Chernykh V. A. On the eve of the the anniversary Anna Akhmatova. This article contains the memories of how and whose efforts in the late 1980s, was preparing the centenary of Anna Akhmatova.

Keywords: Anna Akhmatova, the preparation of the anniversary, the anniversary committee, community and publishing initiatives.

Эмирова А. М. Опыт художественной рецепции поэзии Анны Ахматовой. На примере поэзии Анны Ахматовой сделана попытка анализа рецепции художественного феномена, результатом которой могут явиться редукция внутреннего мира и различные креативные акции реципиента.

Ключевые слова: А. Ахматова, герменевтика, рецептивная эстетика.

Емірова А. М. Спроби художньої рецепції поезії Анни Ахматової. На прикладі поезії Анни Ахматової здійснена спроба аналізу рецепції

художнього феномену, результатом якої може бути редукція внутрішнього світу й різні креативні акції реципієнта.

Ключові слова: Анна Ахматова, герменевтика, рецептивна естетика.

Emirova A. M. Attempts of Artistic Reception concerning Anna Akhmatova's Poetry. An attempt has been made to analyse the reception of an artistic phenomenon, with Anna Akhmatova's poetry taken as an example. The reduction of the inner world and different creative actions of the recipient may follow the reception.

Keywords: Anna Akhmatova, hermeneutics, receptive aesthetics.

Яковлева Л.А. Апокалипсические подтексты в поэзии А. Ахматовой 1930-х гг. В статье выявлена «апокалипсическая» составляющая мотивов и образов поэзии Ахматовой 1930-х годов. Указаны мифопоэтические проекции на «Откровение Иоанна Богослова», а также на другие новозаветные тексты.

Ключевые слова: эсхатологические мотивы и образы, Большой террор, апокалипсические подтексты.

Яковлева Л.А. Апокаліптичні підтексти в поезії А. Ахматової 1930-х рр.. У статті виявлено «апокаліптична» складова мотивів та образів поезії Ахматової 1930-х років. Вказані мифопоетичної проекції на «Одкровення Іоанна Богослова», а також на інші новозавітні тексти.

Ключові слова: есхатологічні мотиви та образи, Великий терор, апокаліпсичні підтексти.

Yakovleva L. A. Apocalyptic subtexts in Anna Akhmatova's poetry of the 1930-ies. In this article the “apocalyptic” component of motifs and images of Akhmatova's poetry of the 1930-ies is revealed. Mythological and poetical projections on “St. John the Theologian's Revelation”, and other new Testament texts are shown.

Keywords: eschatological motifs and images, Great terror, apocalyptic overtones.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ахвердян Гаяне Робертовна, Армения, Ереван. Поэт, литературовед. E-mail: gaifl@rambler.ru

Державина Валентина Фёдоровна, Украина, Севастополь. Заведующая библиотекой-филиалом № 9 им. А. А. Ахматовой. Тел. (0692)23-19-35.

Евстафиу-Кричевская Евгения Анатольевна, Греция, Афины. Переводчик, писатель, журналист. Главный редактор русскоязычного афинского еженедельника «Московский Комсомолец - Афинский курьер» и постоянный сотрудник воскресного литературного приложения к центральной греческой столичной газете «АВГИ». E-mail: ginda58@mail.ru

Зальцберг Эрнст, Канада, Торонто. Кандидат геолого-минералогических наук, критик, литературовед, автор многих статей о деятелях русской культуры и книги «Great Russian Musicians: from Rubinstein to Richter» (Mosaic Press, 2002). Редактор-составитель семи сборников «Русские евреи в Америке» (2005-2013). Тел.: 1-416-739-7963. E-mail: ezaltsberg@rogers.com

Казарин Владимир Павлович, Украина, Симферополь. Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. E-mail: crch@mail.ru

Кихней Любовь Геннадьевна, Россия, Москва. Доктор филологических наук, профессор кафедры истории журналистики и литературы Института международного права и экономики им. А. С. Грибоедова. Тел.: +7-926-602-59-31. E-mail: lgkihney@yandex.ru

Крайнева Наталья Ивановна, Россия, Санкт-Петербург, доктор филологических наук, старший научный сотрудник отдела рукописей Российской национальной библиотеки. E-mail: kraineva@mail.ru

Люсий Александр Павлович, Россия, Москва. Кандидат культурологии, старший научный сотрудник Российского института культурологии и Российского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва E-mail: allyus1@gmail.com

Меркель Елена Владимировна, Россия, Республика Саха (Якутия), Нерюнгри. Кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой русской филологии Технического института (филиал Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова). Тел. 8-914-2416305. E-mail: merkel-e@yandex.ru

Никифорова Людмила Леонидовна, *Украина, Евпатория*. Учитель русского языка и литературы в гимназии им. И. Сельвинского, автор работ по литературному краеведению. E-mail: nikiforovall@rambler.ru

Новикова Марина Алексеевна. *Украина, Симферополь*. Д. ф. н., профессор кафедры литературы Таврического национального университета им. В. И. Вернадского.

Павлова Татьяна Леонидовна, *Россия, Республика Саха (Якутия), Нерюнгри*. Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры иностранных языков Технического института (филиала) Северо-Восточного федерального университета имени М. К. Аммосова. Тел. +7-924-160-84-85. E-mail: pavlova-sizykh@yandex.ru

Пахарева Татьяна Анатольевна, *Украина, Киев*. Доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета им. Драгоманова. E-mail: pahareva@rambler.ru

Петрова Нина Геннадьевна, *Россия, Новосибирск*. Кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и методики дошкольного образования Новосибирского государственного педагогического университета. Тел. (моб.) 8-913-948-9531. E-mail: npetrova@ngs.ru

Рубинчик Ольга Ефимовна *Россия, Санкт-Петербург*. Кандидат филологических наук, доцент Северо-Западного института печати. E-mail: rubinchik_olga@mail.ru

Раздьяконова Евгения Геннадьевна, *Россия, Якутск*, доцент кафедры иностранных языков Якутского экономико-правового института. Тел. (моб.) +7 (914) 2717241. E-mail: evgeniya.razdyakonova@rambler.ru

Темненко Галина Михайловна *Украина, Симферополь*. Кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии Таврического национального университета им. В. И. Вернадского, научный редактор сборников «Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество». E-mail: ga-late@mail.ru

Тименчик Роман Давыдович *Израиль, Иерусалим*, профессор Отделения центрально-европейских и славянских исследований Еврейского университета в Иерусалиме. E-mail: romandtimenchik@excite.com

Филатова Ольга Дмитриевна, *Россия, Иваново*, Кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики Ивановского государственного университета. E-mail: odf16@mail.ru

Черных Вадим Алексеевич, *Россия, Москва*. Кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института славяноведения РАН. E-mail: vadicher1@yandex.ru

Эмирова Адиле Мемедовна, *Украина, Симферополь*, доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки и техники Украины, заслуженный работник образования и науки Автономной Республики Крым, действительный член (академик) Крымской академии наук, член Национального союза писателей Украины, профессор кафедры русской филологии Республиканского высшего учебного заведения «Крымский инженерно-педагогический университет» E-mail: adile.emirova@gmail.com

Яковлева Любовь Анатольевна, *Россия, Республика Саха (Якутия), Нерюнгри*. Старший преподаватель кафедры русской филологии Технического института (филиала) Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. Тел.: 8-924-1770114. E-mail: yakovlyubov@rambler.ru

СОДЕРЖАНИЕ

ВОСПОМИНАНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

В. А. Черных Накануне столетнего юбилея Анны Ахматовой .. 3	
А. М. Эмирова Опыты художественной рецепции поэзии Анны Ахматовой	17

ТЕМЫ, ОБРАЗЫ, СМЫСЛЫ

В. П. Казарин, М. А. Новикова Стихотворение А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...» (Опыты реального комментария) Публикация 2	28
В. П. Казарин, М. А. Новикова Стихотворение А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...» (Опыты реального комментария) Публикация 3	36
Л. Г. Кихней Ономастический шифр в поэзии Анны Ахматовой	40
Л. Г. Кихней, Т. Л. Павлова Новеллистичность ранней Ахматовой сквозь призму лирического конфликта	48
А. П. Люсьи Херсонисидка уточняет: Текстуализация литературы в контексте «текстуальной революции»	55
Т. А. Пахарева Киномелодрама 1910-х гг. и раннее творчество Анны Ахматовой	61
Н. Г. Петрова Типы регулятивных структур в поэтических текстах А. А. Ахматовой (на материале сборника «Вечер»)	74
Г. М. Темненко Ахматова и Державин	81
О. Д. Филатова «Плач о Таммузе» в контексте мифопоэтического мышления Анны Ахматовой: к толкованию одной библейской цитаты в ахматовских записных книжках	107
Л. А. Яковлева Апокалипсические подтексты в поэзии А. Ахматовой 1930-х гг	123

ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА АННЫ АХМАТОВОЙ

Н. И. Крайнева «Со мною бывает только так...» (К истории не вышедшего «Бега времени» 1962-1963	128
Р. Д. Тименчик Из <i>Именного указателя</i> к «Записным книжкам» Ахматовой	143

ЛИТЕРАТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Г. Р. Ахвердян О стихотворении в прозе Кара-Дарвиша в переводе с армянского О. Мандельштама	162
В. П. Казарин, М. А. Новикова «Не бойся; подойди...» (Установлена и документирована дата смерти Н. В. Недоброво)	178
Е. В. Меркель Метафора в позднеакмеистической поэтике	189
Е. Г. Раздьяконова Романтический конфликт как конструктивный принцип экзистенциальной трансформации лирического героя в стихотворении Н. Гумилёва «Память»	195
О. Рубинчик Серебряный век – «полуслучайный недотермин» или удачная метафора?	202

ЛИТЕРАТУРНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ

Е. Евстафиу-Кричевская « <i>Быть может, смерть меня жалет...</i> » (По следам истории, рассказывающей о смерти Андрея Горенко в Афинах и обнаружении семейного склепа Горенко на Первом Афинском кладбище)	233
В. П. Казарин, М. А. Новикова Стихотворение А. А. Ахматовой «Вижу выцветший флаг над таможенной...» (Опыты реального комментария)	236
Л. Л. Никифорова Евпаторийские связи семьи Горенко	243

ПОЛЕМИКА И КРИТИКА

Э. Зальцберг Рецензия на книгу Юлиа Зыслина «Анна Ахматова (1889-1966)» - Марина Цветаева (1892-1941)»	251
--	-----

МУЗЕИ

В. Ф. Державина Музей – это храм муз (О Санкт-Петербургском музее «Анна Ахматова. Серебряный век»)	256
--	-----

Аннотации	261
Сведения об авторах	275
Содержание предыдущих сборников	278

Наукове видання

**Анна Ахматова:
эпоха, судьба,
творчество**

Крымский Ахматовский
научный сборник

ВЫПУСК 11

(російською мовою)

Технічний редактор
И. М. Колгухова

Комп'ютерна верстка
Ю. Ю. Митроченкова

Підписано до друку з оригінал-макету 07. 03. 2013 р.
Формат 84 x 108 1/32. Папір офсетний. Друк офсетний.
Гарнітура «Times New Roman». Ум.-вид. арк. 12. Замовлення 21.
Наклад 500 екземплярів

ПП «Видавництво «Бизнес-Информ»
95034 м. Сімферополь, вул. Київська, 76.
Телефони: (0652) 53-01-44.
E-mail: bisnesinform@mail.ru
[http:// bokcrimea.com](http://bokcrimea.com)

Віддруковано з оригінал-макету у типографії «Арти-ЮК»
м. Сімферополь, вул. Дзюбанова, 3