

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

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

КРЫМСКИЙ АХМАТОВСКИЙ
НАУЧНЫЙ СБОРНИК

ВЫПУСК 12

Симферополь
«Бизнес-Информ»
2014

Издается по решению Научно-методического совета Крымского центра гуманитарных исследований от 6 ноября 2014 года, протокол № 4

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, д.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. 12. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2014. – 212 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, 2014
© «Бизнес-Информ», оформление, 2014

ЗАРУБЕЖНАЯ АХМАТОВИАНА



УДК 82.09

В. А. Черных,
Москва

АННА АХМАТОВА В ИТАЛИИ И ФРАНЦИИ СЕГОДНЯ

25 лет тому назад, в год столетнего юбилея Ахматовой, Ефим Григорьевич Эткинд, только что вернувшийся тогда из вынужденной эмиграции, опубликовал в журнале «Иностранная литература» большую аналитическую статью под названием «"...Как Феникс из пепла". Поэзия Анны Ахматовой на Западе. Германия и Франция». В этой статье он писал, что посмертная судьба Ахматовой в Западной Европе, в отличие от судьбы Цветаевой и Мандельштама, сложилась несчастливым. Если поэзия Мандельштама и Цветаевой к концу 1980-х годов была переведена на многие европейские языки; их биографии и творчеству в Германии и Франции посвящены многочисленные монографии, то для Анны Ахматовой, по словам Эткинда, «ничего столь же значительного не сделано». Определенные коррективы в это, в основном справедливое, но все же, пожалуй, слишком категоричное суждение высоко эрудированного и влюбленного в творчество Ахматовой литературоведа внесли обзорные работы Татьяны Николаевны Красавченко и Тамары Владимировны Балашовой, опубликованные вскоре после статьи Эткинда¹.

¹ Красавченко Т. Н. «Творчество есть акт свободы»: Ахматова в европейской и американской критике // Русская литература в зарубежных исследованиях © Черных В. А.

Я не буду пересказывать эти работы, насыщенные обильным фактическим материалом. Они легко доступны и в печатном, и в электронном виде, в частности, на всем нам хорошо известном сайте <http://www.akhmatova.org> В своем сообщении я попытаюсь проследить, как бы отгалкиваясь от этих работ, но и опираясь на них, многое ли изменилось за прошедшие четверть века в осведомленности образованного западноевропейского читателя о судьбе Анны Ахматовой и в восприятии им её творчества. Только примеры приведу из переводческой, исследовательской и популяризаторской практики не французских и немецких русистов, как это сделал Е. Г. Эткинд, а французских и итальянских. Не только потому, что итальянский материал доступнее для меня, чем немецкий, но и, главным образом, потому что итальянская школа перевода и изучения поэзии Ахматовой является едва ли не старейшей в Европе, восходя к 1920-м – 1930-м годам, к трудам одного из основоположников итальянской русистики – профессора Этторе Ло Гатто.

Начну с проблемы перевода русской поэзии и, в частности, стихотворений Ахматовой на итальянский и французский языки. Эта проблема, можно сказать, стара, как мир. Она обсуждалась и продолжает оживленно обсуждаться во множестве статей, публикуемых в специальных филологических и в популярных журналах; на десятках конференций и переводческих семинаров, проходящих регулярно в разных странах. Окончательного теоретического решения эта проблема так и не получила. И, действительно, как можно обеспечить адекватный перевод русской силлабо-тонической рифмованной поэзии на языки, в которых силлабо-тоническая метрика невозможна в принципе, а рифмованные стихи давно вышли из моды, представляются широкому читателю чем-то устаревшим или несолидным, похожим на песенки. Тем не менее, на практике стихи Ахматовой, конечно, переводятся и на итальянский, и на французский языки, издаются, покупаются, находят своего читателя.

Какие же издания произведений Анны Ахматовой предлагают сейчас заинтересованному читателю итальянский и французский книжные рынки?

В Италии издательский и торговый дом Мондадори, занявший едва ли не монопольное положение на электронном книжном рынке, вот

1980-х годов. — М., 1990. С. 75-112; Она же. Ахматова в зеркалах зарубежной критики // Тайны ремесла. Ахматовские чтения. Вып. 2. - М., 1992. С.113-123; Балашова Т. В. Слово французской критики в спорах о творчестве Ахматовой // Там же. С. 124-131.

уже много лет рекламирует и обеспечивает доставку на дом в течение двух-трех суток издания поэзии Анны Ахматовой в переводах Карло Риччо² и Микеле Колуччи³, выпущенные туринским издательством Эйнауди соответственно в 1965 и 1992 годах. Разумеется, первоначальные тиражи этих сборников давным-давно распроданы, но, по мере истощения их запасов, книги допечатываются в неизменном виде, стало быть, находят спрос.

Помимо этих, ставших уже классическими, переводов, время от времени появляются новые, выпускаемые небольшими издательствами маленькими тиражами и едва ли не на средства самих переводчиков. Например, в 2011 году издательство «Анкора» опубликовало сборник избранных стихов Ахматовой под заглавием «Поцелуй иконы» (“Il bacio dell’icona”).

Нельзя не упомянуть и о выпущенном в 2005 году миланским издательством «Аркинто» сборнике переводов избранных писем Ахматовой под несколько провокационным, но исполненным глубокого биографического и исторического смысла названием: «Уничтожайте, пожалуйста, мои письма» (“Distrugga, per favore, le mie lettere”). В этом, надо сказать, итальянцы опередили российских публикаторов и издателей. В многотомном собрании сочинений Ахматовой, выпущенном московским издательством «Эллис Лак», места для писем, как известно, не нашлось, и отдельным изданием письма Ахматовой на её родине до сих пор не выходили.

Французский книжный рынок насыщен переводами произведений Анны Ахматовой никак не меньше, чем итальянский. Помимо старых, получивших широкое распространение переводов Мишеля Окютюрье, Элиан Мок-Бикер, Жанны Рюд появились и новые. В 2007 году одно из крупнейших парижских издательств – «Gallimard» выпустило (а в 2011-м допечатало) объемистый сборник ее произведений в новых переводах Жана-Луи Баккеса⁴. Менее известное издательство «Нагро» в 2000–2009 годах напечатало целую серию переводов отдельных сборников и

² Anna Achmatova. Poema senza eroe e altre poesie. Traduzione di Carlo Riccio. Giulio Einaudi Editore. Torino, 1965. 180 p.

³ Anna Achmatova. La Corsa del tempo. Liriche e poemi. A cura di Michele Colucci. Giulio Einaudi Editore. Torino, 1992. 313 p.

⁴ Anna Akhmatova. Requiem, Poème sans héros et autres poèmes. Trad. par J.-L. Backès. Paris, 2007. 384 p. (Gallimard \ Poésie. Vol. 426.

циклов стихотворений Ахматовой – от «Четок» и «Белой стаи» до «Ветра войны» и «Северных элегий»⁵.

Общей особенностью большинства как прежних, так и новых переводов стихотворений Ахматовой на французский и итальянский языки является то, что ее рифмованные и ритмичные стихи переведены верлибром, то есть точно передают их содержание, но не дают никакого представления об их звучании. На взгляд русского читателя, такие переводы больше похожи на подстрочники, чем на стихи.

И во Франции, и в Италии русскую поэзию переводят, как правило, не поэты и не профессиональные переводчики поэзии, а университетские профессора – филологи-слависты, которые стремятся как можно точнее воспроизвести все тонкости языка оригинала и всю систему поэтических образов, но форме стиха, его музыкальному звучанию уделяют меньшее значение.

Вполне естественно, что в любой стране духовная потребность читателей в лирической поэзии в основном удовлетворяется своими национальными поэтами. А в зарубежной, в частности, в русской поэзии их интересуют прежде всего советские и российские реалии, которые не нашли и не могли найти адекватного отражения в их отечественной поэзии. Поэтому наиболее востребованным, многократно переведенным и издаваемым из всех произведений Ахматовой является «Реквием». И этот интерес вызывается не столько поэтическими достоинствами, сколько трагическим содержанием ахматовской поэзии, которое и в переводах верлибром передается вполне адекватно. Нельзя не вспомнить в этой связи, что в страстную пятницу 1998 года папа Иоанн Павел II процитировал в проповеди «Реквием» Ахматовой, хотя и не назвал ее имени. «Мир переполнен слезами матерей, – сказал он, – и той русской поэтессы, которая семнадцать месяцев ожидала около тюрем».

Большинство сборников переводов, выходящих во Франции и Италии, двуязычны, то есть на одной стороне книжного разворота печатается подлинный текст, а на другой – перевод. Такие издания получили широкое распространение во всем мире, включая и Россию, и пользуются устойчивым спросом. Может показаться, что такой тип издания не нужен ни читателю, владеющему русским языком, ни читателю, не владеющему им. Первому не нужен перевод, а второму

⁵ Anna Akhmatova. *Le Roseau*. Trad. par Christian Mouze. Ed. Harpo &, 2007; Id. *Volée blanche*. 2011; Id. *La Guerre*. 2010.

ничего не может дать наличие русского текста. В действительности это, конечно, не так. Между «владением русским языком в совершенстве» и «отсутствием о нем малейшего представления» существует множество градаций и, по-видимому, двуязычные издания рассчитаны на читателя, владеющего языком оригинала настолько, чтобы почувствовать звучание стиха, но не настолько, чтобы полностью воспринять его содержание. Но в этом случае перевод утрачивает самостоятельное значение, превращаясь во что-то вроде комментария.

От подобных изданий существенно отличается упомянутый уже мною сборник поэзии Ахматовой в переводах Жана-Луи Бакеса. Бакес давно известен во Франции не только как филолог-русист, профессор Сорбонны, но и как талантливый переводчик русской поэзии, в частности пушкинского «Евгения Онегина». В сборнике карманного формата поэзия Ахматовой представлена с достаточной полнотой. Кроме «Реквиема», «Поэмы без героя» и трех других поэм в него вошло более половины стихотворений Ахматовой, отобранных переводчиком-составителем из всех ее книг и циклов. Такие циклы из позднего творчества Ахматовой как «Полночные стихи», «Cinque», «Шиповник цветет» включены в сборник практически целиком. Сборник не двуязычный, а чисто французский; переводчик сознательно отказался от рифм и от попыток приблизиться к ритмике русского стиха, но также и от буквального, по сути дела, прозаического перевода. Он стремился к тому, что мало кому удавалось из его предшественников: чтобы его переводы звучали естественно, как хорошие французские стихи. При этом все поэтические образы Ахматовой бережно сохранены, хотя выражены порой словами и фразами, не являющимися буквальным переводом с русского.

Известный итальянский славист профессор Алессандро Ньеро в статье под заглавием: «Как звучат русские стихи на итальянском сегодня?», напечатанной в московском журнале «Знамя» в марте нынешнего года, отстаивает те же принципы перевода, которые осуществил его французский коллега. (Надо отметить, что и Бакес, и Ньеро, и многие другие европейские русисты успешно совмещают исследовательскую, преподавательскую и переводческую деятельность). Ньеро берет под защиту итальянских переводчиков (и себя в их числе) от упреков русских коллег, замечая, что перевод ритмически упорядоченных и рифмованных стихов верлибром – «это не проявление лени». Разумеется, упрекать переводчиков русской

поэзии на романские языки в «лени» было бы несправедливо. Наоборот, они трудятся над переводами с исключительным, даже удивительным усердием. И притом они ведь трудятся не для русского читателя, у которого досаду вызывает перевод рифмованных стихов верлибром, а для своего, у которого досаду порой вызывает, напротив, рифмованный стих, а попытки приблизить метрику перевода к метрике русского стиха производят впечатление неестественности.

Нельзя не сказать и о том, что в последние годы в предисловиях к сборникам переводов и в издательских аннотациях к ним биография Ахматовой и ее творческий путь освещаются намного адекватнее, чем это было еще в начале 90-х годов.

Во всяком случае, теперь уже нельзя утверждать, что Anne Ахматовой с переводами ее поэзии на романские языки и с пропагандой ее творчества в Италии и Франции повезло меньше, чем Мандельштаму и Цветаевой. Что же касается исследования ее судьбы и творчества, то приходится признать, что ведь и на родине Ахматовой до сих пор нет ни ее достойной научной биографии, ни полного академического собрания ее сочинений. Так что мы не вправе упрекать в этом наших зарубежных коллег.

Следует, пожалуй, отметить другое: поэты «Серебряного века» и Ахматова в их числе для европейских переводчиков и продвинутых любителей русской поэзии представляются уже достаточно знакомыми и «достаточно переведенными». Их внимание в последние годы переключилось на русских поэтов пост-ахматовского времени, в частности, на поэтов ленинградского «андерграунда» 70-х – 80-х годов. Алессандро Ньеро в цитировавшейся уже мною статье приводит весьма красноречивые данные на этот счет. По его сведениям, в Италии за последние 12 лет вышло не меньше семи антологий русской поэзии; пять из них посвящены поэтам второй половины XX века. С другой стороны, самым переводимым сегодня русским поэтом XIX столетия оказался Афанасий Фет, которого бессмысленно было бы переводить лишенными музыкального ритма стихами. Это свидетельствует о том, что лучшие переводчики, стремящиеся донести до французского и итальянского читателя богатства русской поэзии, ставят перед собой самые трудные задачи, идут по линии наибольшего сопротивления. На этом пути иногда, хотя и не очень часто, случаются подлинные удачи, когда итальянский или французский перевод русских стихов и, в частности, стихов Ахматовой вдруг приобретает звучание подлинника и оказывается адекватным ему не только по содержанию, но и по

форме. Такие удачи изредка случались и прежде. Так, перелистывая недавно сборник стихов Ахматовой в переводах Эвелины Паскуччи, изданный в Италии в 1990 году⁶, я наткнулся на единственный перевод в этом сборнике, который не только совершенно точно передает трагический смысл стихотворения, но и весьма близко воспроизводит его подлинное звучание. Это стихотворение «Причитание» («Ленинградскую беду / Руками не разведу...»). Но подобные удачи, повторяю, единичны и каждый раз воспринимаются как чудо.

Настоящим камнем преткновения для переводчиков поэзии Ахматовой остаётся «Поэма без Героя», в которой содержание, выраженное словами, и музыкальное звучание настолько неразрывно связаны между собой, что при буквальном переводе её верлибром поэтический смысл этого самого блестящего произведения Ахматовой попросту исчезает. Тем не менее, и в Италии и во Франции именно такие переводы «Поэмы без Героя» издавались неоднократно. Мне известна только одна попытка рифмованного перевода Поэмы на французский язык. Ее предпринял бывший советский военный переводчик, профессор Манчестерского университета Владимир Лазаревич Вишняк. К сожалению, мне не удалось установить, был ли где-нибудь опубликован этот перевод, который, надо признать, звучит довольно тяжеловесно.

Не следует обольщаться, будто бы рифмованный перевод заведомо является более близким к рифмованному оригиналу, чем нерифмованный. Ведь рифмы в нём оказываются совсем другими, создающими совсем другую мелодию, чем в подлинных стихах. А главное – стремление к обязательной рифмованности неизбежно губительно сказывается на точности передачи содержания и поэтических образов.

Не буду сегодня говорить о том, какое место уделяется судьбе и творчеству Анны Ахматовой в курсах иностранной и, в частности, русской литературы на филологических факультетах итальянских и французских университетов. Мне довелось в свое время близко познакомиться с работой кафедры русского языка и литературы в старинном университете маленького города Мачераты в области Марке (Италия). Эту кафедру много лет возглавлял профессор Карло Риччо, буквально влюбленный в поэзию Ахматовой. Я уже упоминал его в

⁶ Anna Achmatova. Io sono la vostra voce. Pordenone, 1990.

начале сообщения, как переводчика ахматовской поэзии. Под его руководством десятка два итальянских студентов (точнее, студенток) написали дипломные работы о творчестве Ахматовой. Собранная им обширная библиотека, содержащая книги и статьи об Ахматовой и переводы ее произведений едва ли не на всех европейских языках, передана по его завещанию в дар Мачератскому университету.

В заключение не могу не упомянуть о самом громком (в буквальном и переносном смысле) событии европейской Ахматовианы последних лет. Им стала, без сомнения, постановка оперного спектакля «Ахматова» на сцене Парижской национальной оперы (так называемой Оперы Бастилии). Нам трудно даже вообразить, чтобы трагическая жизнь Анны Ахматовой могла быть представлена в виде оперы, но французы на это решились. Очевидцы рассказывают, что в марте 2011 года весь Париж был оклеен афишами с известным, гигантски увеличенным рисунком Модильяни и именем АХМАТОВА, написанным поперек него аршинными буквами. В постановке спектакля приняла участие самая высокая парижская модернистская оперная элита, во многом противостоящая творческим установкам классической парижской Оперы Гарнье.

Инициатором и постановщиком спектакля выступил сам директор Оперы Бастилии Николя Жоэль; либретто написал Кристоф Гристи, которого называют его «придворным либреттистом»; музыку – молодой, авангардный и весьма популярный композитор Бруно Мантовани, недавно избранный директором Парижской консерватории. Он, по его словам, давно мечтал создать оперный спектакль, главным героем которого была бы женщина-творец, страдающая от непонимания окружающих. Спектакль, в котором героиня страдает не только от тоталитарных репрессий и запретов, но и от тяжелых взаимоотношений с сыном, решен в черно-белых тонах, с минимальными декорациями. Партию Анны Ахматовой исполняет жена либреттиста, обладающая мощным меццо-сопрано и внушительной внешностью Жанин Бешле. Опера выдержала в марте – апреле 2011 года шесть спектаклей. Фрагменты оперы можно прослушать и отрывки из либретто прочитать на официальном сайте Парижской национальной оперы. Судить о качестве спектакля, не видя его, конечно, не следует. Можно только отметить, что все три крупнейшие парижские газеты – «Монд», «Фигаро» и «Либерасьон» отозвались о нем довольно сдержанно. Впрочем, их критика была направлена, главным образом, в адрес композитора, чья агрессивная,

полная диссонансов, громокипящая музыка порой заглушала огнюдь не слабый голос исполнительницы главной роли.

Как ни печально, профильные российские журналы – «Музыкальная жизнь» и «Театральная жизнь» вообще никак не отозвались на эту постановку. Более или менее пространственные рецензии мне удалось обнаружить только на сайте газеты «Коммерсант» и в нескольких российских интернет-изданиях. Спецкор «Коммерсанта» в Париже Алексей Тарханов свой тоже далеко не восторженный отзыв завершает словами о том, что постановщики оперы, «сделав все возможные ошибки, добились, по крайней мере, того, что Париж узнал про Ахматову, хотя и в качестве меццо-сопрано».

Намного более благосклонно отозвался о спектакле рецензент парижского русскоязычного сайта «Русский очевидец». А известная парижская исследовательница биографии и творчества Марины Цветаевой (а также и Ахматовой) Вероника Лосская так откликнулась в интернете на эту рецензию: «Спасибо за отличное описание спектакля. Я его не видела, но мне кажется, что всё очень хорошо сделано и исторически всё верно».

В заключение приходится сделать вывод, что итальянский и французский образованный читатель больше знает об Анне Ахматовой и ее творчестве, чем российский образованный читатель о жизни и творчестве европейских поэтов – её современников. Но, конечно, и судьба Ахматовой несравнима с их судьбой.

Публикуемый текст представляет выступление В. А. Черных на Международной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Анны Ахматовой. С.Петербург, июнь 2014.

УДК 821.161

Л. Л. Никифорова,
Евпатория

АННА АХМАТОВА И ЭСТОНИЯ¹

1.

Самые первые связи Анны Ахматовой с Эстонией возникли, когда она была ещё ребёнком. Об этом расскажут любому желающему в краеведческом музее эстонского городка Нарва-Йыэсуу, в советское время носившего имя Усть-Нарва, а до революции – Гунгербург. В пять-шесть лет Аня Горенко вместе с родителями два лета, в 1894 и 1896 годах, проводила время в Гунгербурге, стремительно набиравшем популярность модном курорте [8, с. 209–213]. Эстонский мемуарист Ю. Д. Шумаков (1914–1997) упоминал тёплые отзывы Анны Андреевны об этом курортном эпизоде своего детства [18, с. 179]. Думая о будущем автобиографическом произведении, Анна Андреевна в своих «Записных книжках» сделала несколько заметок, связанных с гунгербургскими воспоминаниями. А в 1954 году она даже побывала в Таллинне на Новый год, чтобы, как сама отметила в «Записных книжках», посмотреть готику.

Но был в биографии Ахматовой ещё один эпизод отношений с Эстонией, правда, косвенных.

Нашей целью является исследование именно этих связей русского поэта с Эстонией и восприятия здесь её поэзии во второй половине 1920-х годов. Это включает в область наших интересов также противоречивую личность «белоэмигранта» Сергея Владимировича фон Штейна (1882–1955) в части его «эстонской» биографии и магистерскую работу его студентки, посвященную творчеству Анны Ахматовой.

В книге Павла Лукницкого «Asutiana. Встречи с Анной Ахматовой», в записи от 7 июня 1926 отмечен факт получения

¹ Автор благодарит Г. М. Пономарёву, Т. К. Шор, Хельдин Аллик, а также сотрудников Исторического архива Эстонии за информационную поддержку. В основу этой статьи лёг предоставленный ими материал.

© Никифорова Л. Л.



Сергей Владимирович фон Штейн
Предоставлено музеем Анны Ахматовой
в Фонтанном Доме (Санкт-Петербург)



Елизавета Роос
Предоставлено Историческим
архивом Эстонии (Тарту).

ею почтовой открытки из Ревеля, на тот период столицы независимой Эстонской Республики. Автором открытки была студентка Тартуского университета Елизавета Роос, назвавшая себя поклонницей таланта Ахматовой. Обращаясь к Анне Андреевне, она пояснила, что этот её шаг выполнен по поручению Сергея Владимировича фон Штейна, который просит Ахматову сообщить, нет ли у неё желания «продолжить с ним переписку, или это Вам по каким-либо причинам неудобно» [21, с. 229].

«Продолжить ... переписку»?.. Ахматову трудно отнести к тем, кто любил эпистолярный жанр и кто состоял в длительной обширной переписке с кем бы то ни было. Но с литератором С. В. Штейном, бывшим в первом браке мужем умершей старшей сестры Ахматовой, она около 20 лет назад, действительно, в переписке состояла. Сегодня её письма к Штейну широко известны. Эти 10 писем юной Ани Горенко к Штейну, по мнению специалистов, – главная ценность всей мемуаристики С. В. Штейна, рано ставшего автором известных воспоминаний [11, с. 177].

Их переписка началась, очевидно, в декабре 1906 года, когда ученица 8 класса Фундуклеевской гимназии Киева Аня Горенко

написала вдовцу С. В. фон Штейну первое из дошедших до нас писем. Они дышат неподдельным чувством, они и льстивы, и умны, и информативны. Письма ярко раскрывают характер будущей поэтессы, демонстрируют особенности отношений со собственником. В последнем дошедшем письме Ани Горенко, написанном 29 октября 1910 года, юная Аня передавала из Киева новой жене фон Штейна Екатерине Владимировне Колесовой приглашение навестить её [2, с. 186]. Однако, по мнению Э. Г. Герштейн, «скорая вторичная женитьба Штейна, возможно, послужила причиной охлаждения между ним и семейством Горенко» [5, с. 196]. Нельзя также забывать, что С. В. Штейн не выполнил волю Ани Горенко и не уничтожил её письма, отнюдь не предназначенные для посторонних глаз. Более того, Э. Ф. Голлербах в 1922 году в журнале «Новая русская книга» №7 напечатал отрывок одного из её писем к своему родственнику [21, с. 163].

Возвращаясь к предложению из Эстонии, можно уверенно предположить, что в 1926 году С. В. Штейн имел в виду именно эту переписку, её-то он и предлагал Анне Андреевне «продолжить».

Если вспомнить о личных встречах Ахматовой и Штейна, то они относились к давнему прошлому. Бывшие родственники могли встретиться в 1910-е годы на заседаниях кружка К. Случевского после вступления ее туда в декабре 1912 года. Штейн также с середины 1900-х годов был членом этого кружка [16, с. 102].

В начале марта 1912 года, через год-два после выхода первого сборника «Вечер», из-за небрежно брошенных Ахматовой слов между нею и Штейном произошёл инцидент, который Сергей Владимирович долго болезненно помнил. И, чтобы загладить свою вину и снять обиду, Анна Андреевна с Николаем Степановичем Гумилёвым даже пешком ходили к нему в Павловск [16, с. 105].

Всё мне видится Павловск холмистый,
Круглый луг, неживая вода,
Самый томный и самый тенистый,
Ведь его не забыть никогда
[1, с. 93].

Так в 1915 году Ахматова поэтизировала город, где на улице Поляковской, 12 жил с семьёй С. В. Штейн.

Очевидно, других встреч больше никогда не было.

В октябре 1919 года, когда войска Юденича приблизились к Петрограду, Ахматову вместе с другими горожанами погнало рыть

окопы у Литейного моста [21, с. 132]. С. В. фон Штейн в это время был ещё в России. «По воле населения» – так он сам сформулировал – при Юдениче Штейн принял на себя «управление городскими делами» Павловска. А когда к власти пришли большевики, он вместе с Северо-Западной армией Юденича спешно оставил город [23, л. 8 об.].

14 ноября 1919 года Северо-Западная армия во главе с Юденичем сдала большевикам последний русский город Ямбург. А 16 ноября тыловые части, в составе которых были некоторые из «белой» интеллигенции и, вероятнее всего, бывший городской голова Павловска Сергей Владимирович фон Штейн, с разрешения Эстонии перешли границу Эстонии² [32, с. 29]. По протекции профессоров Тартуского (Юрьевского) университета он в 1920–1921 году получил место приват-доцента этого университета.

Удобно ли было в сложившейся ситуации русскому советскому поэту А. А. Ахматовой состоять в переписке с «белоземляком», даже если помнить о влиянии Штейна на становление её литературных интересов, и то, что «Сергей Штейн был посредником, соединившим её с миром новой поэзии» [16, с. 102]? Даже и то помнить, что, в силу обстоятельств, он был когда-то душевным поверенным и конфиденнтом Ани Горенко.

1926 год, судя по «Летописи» В. А. Черных, внешне был для А. А. Ахматовой весьма благополучным. Была получена весть, что в Лондоне готовится к выходу книга её стихов [21, с. 221]. В Париже на концерте 10 февраля прозвучали три стихотворения Ахматовой, переведённые на французский язык [с. 226]. Восемь её стихотворений были переведены на сербский язык [с. 227]. С самого начала года она была занята переводом монографии о Сезанне, занималась с Лукницким сбором материала о Гумилёве [с. 221, 226]. Встречалась с О. Мандельштамом и С. Парнок. Занималась сопоставлением Пушкина и А. Шенье [с. 228]. В гости к ней приезжала мама Инна Эразмовна [с. 227]. Через неё Анна Андреевна передала свою фотографию брату Виктору – семейное согревало [с. 228]. Но от публичных выступлений, например, в Большом зале Ленинградской филармонии, она отказалась [там же]. Поэт и переводчик Л. В. Горнунг, встречавшийся с Анной Андреевной в это время, отмечал: «Вообще в эти годы из осторожности она не писала писем и не говорила по телефону» [21, с. 226]. И другие

² В своей корреспонденции от 23 ноября 1919 года С. В. фон Штейн указывает адрес: Нарва, Кремгольм, 35 /2100/ 2/ 1137, л.1. Здесь же, в Нарве, позже в Ревеле, находится с супругой Юденич.

свидетельства подтверждают замкнутый образ жизни Ахматовой во второй половине 1920-х годов³.

Посторонние, однако, заметили и другое: «После большого перерыва снова начала писать стихи» [с. 233]. В это время готовился 4-ый том Большой советской энциклопедии, куда была включена статья об Ахматовой как «выдающейся русской поэтессе». А В. К. Шилейко ещё до выхода статьи, в январе 1926 года, прозорливо пророчил ей «горностаевую мантию из Оксфордского университета» [с. 221].

Буквально через месяц после получения из Ревеля почтовой открытки, 8 июля 1926 года, Лукницкий записал слова Анны Андреевны об эмигрантах: «Те, кто уехали, спасли свою жизнь, может быть, имущество, но совершили преступление перед Россией» [21, с. 230]. Возможно, это был сознательно озвученный «правильный», для Павла Николаевича, ответ. И ответ Штейну.

Елизавете Роос А. А. Ахматова, скорее всего, не ответила.

2

Студентка Тартуского университета Елизавета-Гертруда Роос (1902–1951) родилась в Москве в лютеранской семье мещанина эстонского города Везенберга (ныне Раквере, Эстония). В Москве в частной женской гимназии Юргенсона Елизавета начала учёбу и продолжила её в Харькове, куда в 1912 году переехала семья. Революционная обстановка в первой столице Украины заставила семью Роос при ближайшей возможности в 1920 году оптировать в Эстонию. Однако в анкете Союза русских студентов в Эстонии, заполненной в 1926 году, на вопрос «Признаёте ли свою принадлежность к России в национальном и культурно-государственном отношении?» – Е. Роос, эстонка по национальности, имеющая эстонское подданство, ответила: «Признаю» [30, л. 10]. А целью своего вступления в студенческий союз она назвала «желание быть членом организации, объединяющей русское студенчество Эстонии» [там же, л. 11].

В январе 1924 года Е. Роос стала студенткой философского факультета Тартуского университета [20, с. 74–75]. Аттестат Харьковской гимназии выказывал её способности к языкам: «хорошие

³ Б. Кац, Р. Тименчик. Анна Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. – Л.: Советский композитор, 1989. – 336 с.

и отличные познания в русском и церковнославянском, немецком, украинском, французском и латинском» [20, с. 74]. Образовательный документ Елизаветы Роос родным языком называет «русский» [20, с. 81]. На будущее студентка планировала совершенствовать свои знания славянских языков в Чехословакии [30, л. 33]. Поэтому она слушала лекции учёных-лингвистов, интересовалась славянской филологией, а также посещала занятия приват-доцента С. Штейна. Они вызвали у студентов неизменный интерес. На его курсах всегда было 20 постоянных слушателей, а спецкурс Штейна «"Война и мир" Льва Толстого» собирал от 60 до 80 человек [24, л. 54]. Роос слушала его «Общий обзор истории славянской литературы», «Историю польской литературы», посещала спецкурс «Творчество Льва Толстого». Руководителем магистерской работы Елизаветы Роос, предложившим ей тему «Творчество Анны Ахматовой», стал также приват-доцент С. В. Штейн [25, л. 47, л. 2]. На третьем курсе студентка выступила с докладом о русской поэтессе Ахматовой на семинаре С. Штейна, этой же темы коснулась она в своём сообщении на заседании Общества русских студентов, посвящённом памяти Н. Гумилёва в 1926 году [20, с. 76].

Эстонские филологи Г. Пономарёва и Т. Шор (Тарту) опубликовали первую главу рукописи магистерской работы Елизаветы Роос (14, с. 1–13), «поскольку она содержит в себе сведения, представленные С. В. Штейном, и в силу этого обладает бесспорной историко-литературной ценностью» [20, с. 81]. Что это за сведения?

Это характеристика отца и матери Ахматовой, это сведения о родословной, о наследственном туберкулёзе, о тесной дружбе Анны с братом Андреем, об истоках поэтической биографии. Не вызывает сомнения: студентка «видела» Анну Ахматову глазами Штейна. Роос утверждает в своей работе, что уже в раннем детстве та отличалась «блестящими способностями и исключительной восприимчивостью», но была «трудным ребёнком, своенравным и капризным» [20, с. 86]. «В юном переходном возрасте Ахматова отличалась резкостью, угловатостью и необычайным своеобразием характера» [20, с. 88]. Приведённые в работе детали интерьера комнаты Ахматовой в Царском Селе может помнить только человек, там бывавший, тем более знать «маленькую подробность» о том, что в свою комнату она уходит отдыхать «от современности» [20, с. 89].

Следует отметить, что С. Штейн знал семью Горенко с 1902–1903 года. Зимой 1903 года Инна Андреевна Горенко уже была невестой Штейна, и он даже приглашал великого князя Константина

Константиновича Романова на свою свадьбу посаженным отцом, но свадьба состоялась позже и не в Петербурге [16, с. 106]. С 1904 года, а по другим источникам – позже Сергей Владимирович исполнял обязанности секретаря правления Русско-Дунайского пароходства, где служил статский советник А. А. Горенко, тесть Штейна [13, с. 547].

Кроме того, как справедливо заметил Р. Тименчик, студентке Роос для магистерской работы была поведена Штейном тайна писем Ани Горенко [16, с. 102]. Действительно, в диссертацию Е. Роос попала история тайной любви Ани Горенко к В. В. Голенищеву-Кутузову (1879–1934), которого, по утверждению Р. Тименчика, Штейн считал в «товарищах и старинных друзьях» [16, с. 103]. Наконец, магистерская работа сообщает об интересе молодой поэтессы к психологическому роману, об увлечении прозой Мопассана. Ничего этого студентка Тартуского университета не смогла бы обнаружить в литературе, использованной ею при написании магистерской работы.

На наш взгляд, тема магистерской работы об Анне Ахматовой, безусловно, была необходима, прежде всего, С. В. Штейну, но много значила и для студентки, действительно увлеченной творчеством Анны Ахматовой. Штейн не мог предложить разработку этой темы случайному человеку. Выбор Елизаветы Роос закономерен, так как Штейна и Роос связывало несколько обстоятельств.

3.

Елизавету Роос и её руководителя объединяла любовь к славянским языкам. Главный труд литератора С. В. Штейна – это вышедшая в 1908 году книга «Славянские поэты. Переводы и характеристики». Для её написания автором были использованы источники на чешском, сербском, словенском языках [22, с. 218].

Ещё важнее для Штейна и Роос было продуктивное общение на русском языке. Эстонского языка приват-доцент Штейн не знал, и это было одной из главных проблем его научной карьеры в Тартуском университете [23, л. 14 и 24, л. 22; 97]. Таких, как Роос, в Тартуском университете объединяло Общество русских студентов, в котором она играла заметную роль: входила в состав правления и избиралась секретарём общества [20, с. 75].

На первый семестр 1925 года это Общество насчитывало 117 членов, из них 73 человека – студенты и 44 – студентки разных отделений и факультетов Тартуского университета. По вероисповеданию 103 члена

Общества – православные, 11 – лютеране, 1 иудей, 1 католик и 1 «кар», согласно документу, возможно, караим! 73 члена имели эстонское гражданство, 41 человек – без гражданства, 2 – латвийского гражданства и даже один гражданин СССР. С точки зрения возраста, в основном это люди 20–30 лет, большинство из них вступили в Общество с 1920 по 1925 годы [28, л. 10]. Недавно, в 1919 году, Тартуский университет был реорганизован в национальный университет, и преподавание стало вестись здесь на эстонском языке. В силу этого русские студенты стали нуждаться в самоорганизации и общественной поддержке.

Общество русских студентов играло в университетской жизни значительную роль. В 1930 году его члены праздновали 10-летие образования общества. В специальном издании «Знание, Творчество, Вера и Родина», посвящённом этой дате, Елизавета Роос названа среди «старших членов», очевидно, именно на этом основании здесь опубликовано её приветственное поэтическое слово [27, с. 13, с. 27 издания].

Дух и суть Общества, а также исторический фон замечательно передаёт стихотворное приветствие этому событию, автором которого был К. Бальмонт. Стихотворение названо «Далёким-близким – далёкий-близкий», оно имеет подзаголовок «Русским студентам в Дерпте. 1930 год 29 октября». Известный русский поэт, обращаясь к «брошенным судьбой неумолимой по бездорожьям вихревых путей», наставляет:

Нам на чужбине мать – родное слово,
 Отец наш – полновзвучный наш язык,
 Чья мощь и громоносна и медова,
 В чьём лоне всплески бездн и Божий лик.

 Храните же наш дом в себе – доколе
 Не преуспеем мы в пути своём, –
 И между гор, морей, лесов, на воле,
 В России мы по-Русски запоём

[там же, с.16].

Пятилетию «Общества русских студентов» свою статью, опубликованную в «Последних известиях», посвящал также и С. В. Штейн [20, с. 82].

В Эстонии студентку и руководителя её научной работы объединял еще и город Харьков. В этом городе прошло отрочество и ранняя юность Елизаветы. А приват-доцент Тартуского университета С. В.

Штейн в «Кратких о себе сведениях» подчёркивал важное для него обстоятельство: «Детство и начальное образование получил в Харькове, в доме своего дяди, филолога-профессора А. А. Потебни» [23, л. 8]. Архивные фонды Рукописного отдела Пушкинского Дома в Санкт-Петербурге, действительно, содержат документальные свидетельства тесных связей двух семей: семьи Владимира Ивановича Штейна и семьи Александра Афанасьевича Потебни, жена которого – родная сестра матери С. В. Штейна [31, л. 107а].

Один учебный год студентом Тартуского университета был Иван Викторович Базилевский (1898–1989), также член общества русских студентов при Дерптском университете, будущий муж Елизаветы Роос. В Эстонии приват-доцент В. С. Штейн мог общаться с ним только в последние драматичные дни своей карьеры в Тартуском университете. Однако есть основание думать, что Штейн и вчерашний прапорщик Базилевский могли быть к этому времени уже знакомыми со времён нарвских событий 1919 года.

Иван Базилевский, сын потомственного дворянина, православного исповедания, в июне 1916 года, в неполные 18 лет, «при очень хорошей нравственности», успешно окончил полный курс Первого кадетского корпуса Петрограда [26, л. 5]. Юноша тут же стал участником I Мировой войны и за храбрость был очень скоро произведён в офицеры [31, с. 46]. В ноябре 1919 года в составе отступающей Северо-Западной армии Юденича, пройдя через родной Ямбург, молодой офицер белой армии И. В. Базилевский оказался под соседней Нарвой. Этот город стал местом гибели более трёх тысяч военнослужащих армии Юденича. Их вагоны, заблокированные с одной стороны наступающими частями большевистских сил, а с другой рекой Наровой и эстонской граничной полосой, останавливались на станции Нарва-2 (сегодня российский Иван-город). Пока шли переговоры с эстонской стороной, люди Юденича жили без необходимого тылового обеспечения, в неотопляемых цехах льнопрядильной и суконной мануфактур, болели тифом и умирали [32, с. 37].

Уроженец Ямбургского уезда И. Базилевский смерти избегнул, но в Россию не вернулся. В знакомых ему местах в этот драматичный час русской истории после отпуска в январе 1920 года Северо-Западной армии он пересёк северную часть Эстонии с востока на запад и осел в Хаапсалу. Волею судеб этот русский человек оказался в Ингерманландском батальоне Эстонской армии, где командовал разведчиками. Позже, до университета, успел освоить землемерные и

оценочные работы [20, с. 78]. И без всякой финансовой поддержки начал изучать лесное дело на сельскохозяйственном факультете Тартуского университета [29, с. 52]. Не так давно его отец был богатейшим человеком России, занимался благотворительностью, но революция кардинально изменила жизнь большой состоятельной семьи [20, с. 84]. Русский эмигрант Базилевский в сентябре 1928 года стал в Эстонии студентом. Возможно, незнание эстонского языка, возможно, неплатёжеспособность были причиной его выбытия из университета [29, л. 20]. Так что со Штейном Иван Базилевский мог общаться в Тарту только несколько месяцев, но памятью об ужасе нарвской петли они могли быть связаны прочно. Так что будущий муж Елизаветы Роос также сближал студентку и приват-доцента Штейна.

Память о России и её литераторах – это было самое ценное, чем обладал в эстонских условиях Штейн. В чужой и чуждой академической среде эстонской университетской столицы С. В. фон Штейн оказался вырванным из привычного ему литературного окружения российской библиотеки и личного мира, без необходимой для научной работы семейной библиотеки и личного архива [10, с. 87]. Им в Эстонии была потеряна даже связь с семьёй, так что сыну Владимиру в августе 1929 года пришлось просить у руководства университета помощи в поисках отца [23, л. 88].

Штейн пережил ужас поджога дома в Павловске и бегство с Юденичем в нарвскую зиму. Тем прочнее он был связан памятью с Россией, с семьёй Горенко, с А. Ахматовой, Н. Гумилёвым, с соседом по имени Гумилёвых В. Д. Кузьминым-Караваевым⁴ (1853-1927), входившим в состав Политического совещания при генерале Юдениче.

В 1920 году в газетной статье «Воскресение» Сергей Владимирович посвятил своей первой жене, сестре Ахматовой, Инне Андреевне трогательные строки о последних днях её жизни⁵ [11, с. 176]. На страницах единственной русской газеты Эстонии в 1921 году им были опубликованы статьи «Творческие пути Шевченко», «Характеристика русского поэта Блока», «Характеристика русского поэта Гумилёва», «Обзор новейшей литературы о Достоевском» и другие [23, л. 18–21]. В русской местной печати и в эстонской прессе Штейн активно популяризировал русскую и славянскую литературу [11, с. 173–185].

⁴ В усадьбе В. Д. Кузьмина-Караваева Борисково 15 июля 1911 года Н. Гумилёв представил свою молодую жену родным и друзьям [21, с. 67]. Есть основание предположить, что через Кузьмина-Караваева в своих поездках в Гельсингфорс Штейн искал возможность покинуть Эстонию.

⁵ «Свобода России» № 76, от 04. 1920.

Участвовал со вступительным словом в вечере памяти А. К. Толстого в Тартуском русском собрании [12, с. 3]. Большая просветительская и научная работа о великих русских литераторах – А. Пушкине, Ф. Достоевском, Н. Гоголе, Л. Толстом, А. Блоке – принесла ему в Эстонии репутацию любителя и знатока русской литературы.

Яркий темперамент Штейна проявился и в общественной деятельности. Он участник всех начинаний русской диаспоры Эстонии. Он член правления Русской академической группы, член Русского учительского союза. Штейн приветствовал и всячески поощрял деятельность Общества русских студентов при Дерптском (Тартуском) университете.

Однако для советской России он ещё долго оставался «белоэмигрантом». Именно так аттестовал его уже в 1980 году составитель сборника воспоминаний об Александре Блоке, включивший и воспоминания Штейна о поэте, опубликованные в Эстонии в «Последних известиях» (1921 г.) [9, с. 513].

4.

Магистерскую работу Е. Роос подготовила к осени 1927 года, но засчитали её только через 3 года, осенью 1930-го, по-видимому, из-за ухода С. В. Штейна из университета. Благодаря содействию Т. К. Шор, автору данной статьи удалось получить из архивных фондов Тартуского университета полный текст магистерской работы Е. Роос «Творчество Анны Ахматовой». Исходя из того, что ценна не только опубликованная эстонскими учёными первая глава рукописи, содержащая сведения об Ахматовой, считаем необходимым рассмотреть и другие стороны работы. В первую очередь интересно, к каким информационным ресурсам, говоря современным языком, имела доступ студентка Эстонии, пишущая магистерскую работу о молодом русском поэте чужого государства в сложнейшие послереволюционные годы.

Итак, в списке использованных в магистерской работе Елизаветой Роос произведений Анны Ахматовой значатся такие сочинения:

Вечер. Стихи. Издание Цех поэтов. СПб. 1912;

Сборник стихов «Чётки» представлен в трёх изданиях: П.: Гиперборей, 1917; П.: Алконост, 1922 и Берлин: Ефрон, 1922.

Белая стая. Стихотворения. П.: Прометей, 1918.

Подорожник. Стихи. П.: Петрополис, 1921.

Указаны два издания сборника стихов «Anno Domini»: П.: Петрополис, 1921; издание 2-е, доп., Берлин: 1923.

У самого моря. П.: Алконост, 1921 [14, с. 73].

Как видим, практически все изданные к исследуемому периоду сборники Ахматовой были эстонской студентке доступны. Невозможно не согласиться, что все желающие в Эстонии имели возможность знать и изучать творчество А. Ахматовой.

В библиографии своей магистерской Роос назвала работы 17 авторов, которые были опубликованы в России с 1913 по 1923 год⁶.

– А. Гизетти. Три души (Стихи Н. Львовой, А. Ахматовой, М. Моравской). Е.Ж. 12/1915, с. 19.

– Иванов-Разумник. Жеманницы (Чётки) 3, 5/1914 с. 5.

– Н. Недоброво. А. Ахматова. Р.М. 7/1915.

– А. Полянин. Отмеченные имена (Н. Клюев, А. Ахматова, И. Северянин) с. 3. 5-6/ 1913 стр. 6

– К. Чуковский. Ахматова и Маяковский. Дом Искусств. 1/1920, с. 23–42.

– Н. Гумилёв. Письма о русской поэзии. П. 1923, с. 188-192, 194.

– В. Жирмунский. Поэтическое творчество А. Ахматова. Р.М. 3-4/ 1921, София.

– М. Шагинян. Литературный дневник. П. 1922. С. 88–95.

– Б. Эйхенбаум. Анна Ахматова. Опыт самоанализа. П. 1913. С. 132.

– П. Чулков. Ахматова. Сб. Наши спутники. М. 1922, с. 71–79.

– И. Эрэнбург. Портреты русских поэтов. Берлин. 1922, с. 79.– Иванов-Разумник. Творчество и критика. П. 1922. С. 193–196 (Anno Domini).

– Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей. Берлин. 1923. С. 279–293.

– Иннок. Оксенов. Книга и революция. № 12 – 1921. С. 16.

– Михаил Павлов. Книга и революция. № 8 – 1922. С. 72.

– Валерий Брюсов. Печать и революция. 1922, № 1, 7 [14, с. 74–75].

Автор магистерской работы приняла мысль Юлиа Айхенвальда, что «в личную жизнь поэтессы, как и в личную жизнь каждого из нас, вошла общая печаль, проникла великая русская скорбь» [14, с. 33]. В своей работе Роос говорит о всегда свойственном Анне Ахматовой «предрасположении к патриотизму, органическом чувстве родины».

Так, по её мнению, любовью к родине дышит стихотворение «Когда в тоске самоубийства» [14, с. 33].

⁶Форма библиографического описания приведена по первоисточнику.

В ее магистерской сделана попытка раскрыть восприятие поэзии А.А. Ахматовой и в советской России (14, с. 53). Роос рассматривала отношение к творчеству Ахматовой Н. Гумилёва (14, с. 54), соглашалась с Иннокентием Оксеновым, а также с Михаилом Павловым, в том числе, что голос поэтессы – «самый чистый, волнующий, человечный из всех голосов» (14, с. 57). По мнению Роос, сквозь призму собственного мирознания оценивают русского поэта С. Сумский, В. Брюсов, М. Шагинян.

Подытоживая, автор формулировала: «Велика заслуга Анны Ахматовой в том, что, идя крестным путём женских слёз и страданий, она ведёт нас за собой, открывая нам сложные тайники и извилины женской души и заставляя нас радоваться её радостям, но чаще грустить вместе с нею о том, что мечты никогда не будут действительностью, а действительность так не похожа на мечты» [14, с. 72]. Вот, собственно, в чём пафос и риторика этой работы.

Как считают публикаторы фрагмента магистерской работы Е. Роос Галина Пономарёва и Татьяна Шор, невысокая оценка академических качеств диссертации, данная учёными Тартуского университета А. Стендер-Петерсеном и С. В. Штейном, «выглядит справедливой и в наши дни» [20, с. 81]. С этим трудно не согласиться, особенно в том, что тематический анализ лирики поэта является основным в этой работе, и в том, как ученически обильно автор магистерской цитирует стихи Ахматовой.

В 1932 году, несколько переработав материал, Елизавета Роос опубликовала в таллиннской молодёжной газете «Новь» статью о творчестве А. Ахматовой и этим расширила потенциальную читательскую аудиторию, выйдя за пределы только университетской среды [20, с. 79].

5.

Вскользь уже сказано, что в студенческие годы Роос сама писала стихи. И, действительно, она была известна в Эстонии как поэтесса, пишущая по-русски. Она входила в состав редколлегии русскоязычной газеты «Новь», ставшей впоследствии альманахом. Елизавета, кроме того, была ведущим участником Юрьевского Цеха поэтов и позже – Таллиннского Цеха [20, с. 78–79].

В феврале 1934 года русский поэт и переводчик Б. А. Нарциссов (1906–1982) сделал подробный формальный разбор творчества Е. А. Роос-Базилевской в Таллинском Цехе поэтов, где он отметил, что в её

стихах «сильно влияние Ахматовой, по ритму это умеренный модернизм» [20, с. 79]. Надо полагать, работа над магистерской «Творчество Анны Ахматовой» стала временем добротного успешного ученичества, что позволило Елизавете Роос совершенствоваться в собственном творчестве.

В 1935 году «Журнал Содружество» опубликовал её стихотворение «За тобою, черноглазым».

За тобою, черноглазым,
Я ушла в лесные чащи,
Где так сладко пахнут травы,
Заливаются дрозды...

[3, с. 17]

Читатели, конечно, тут же заметили приём прозрачного перифраза известного ахматовского «сероглазого короля» [20, с.79]. После Ахматовой любое прилагательное-определение со значением цвета глаз в стихах – стало восприниматься уже как подражание русскому поэту.

В следующем году Е. Роос-Базилевская издала собственный сборник стихов «Домик у леса». В него вошли 28 оригинальных стихотворений автора и 2 перевода. Именно её сборник, из числа нескольких опубликованных тогда в Эстонии, был отмечен в эмигрантской критике. Георгий Адамович, родивший «эмигрантскую литературу 30-х годов», по словам Ю. Иваска, товарища Е. Роос-Базилевской по Таллинскому цеху поэтов, писал в парижской газете «Последние новости»: «Е. Базилевская, мне кажется, больше поэт. Некоторая наивность её стихотворной “фактуры” порой даже привлекательна рядом с безлично модернистскими приёмами других» [20, с. 80].

Вот одно из стихотворений Елизаветы Роос, включённых в названный сборник. Оно, на наш взгляд, наглядно иллюстрирует стихотворную «фактуру» произведений этой поэтессы и несомненное ахматовское влияние.

Вечер

Ласково в душу крадётся прохлада.
Сыростью тянет от тёмных полей.
Словно качели взлетают и падают –
Скрип неумолчный коростелей.
Влажно синяя, дремлют покосы.
Белый туман, качаясь, плывёт...

Снова мне вспомнились девичьи косы,
Страстью нетронутый рот...

[3, с.16].

Читатель, знавший любовную лирику Ахматовой, легко «прочитывал» в стихотворении удачно использованный эстонской поэтессой ахматовский приём, благодаря чему достигается психологическое напряжение: из памяти лирического героя извлечены портретные детали: девичьи косы и девственный рот. Именно эти пластические детали экспрессивно раскрывают глубокое чувство лирического героя. То, что Эмма Герштейн назвала «приёмом напряжённого драматизма, исполненного на малом пространстве» [6, с. 169].

6.

В связи с лирикой Елизаветы Роос необходимо вспомнить также выдающуюся эстонскую поэтессу и переводчицу Марию Ундер (1883-1980), «эстонскую Ахматову», как её называли в Прибалтике. Ундер приняла в 1917 году самое деятельное участие в работе писательской группы «Siugu» («Сказочная птица»), сформированной тогда в Эстонии. Вышедший как раз в это время поэтический сборник Марии Ундер «Sonetid» («Сонеты») принёс автору славу одного из крупнейших мастеров поэтического слова Эстонии 1920-1930-х годов. Во вступительной статье к очередному сборнику Ундер переводчик её стихов на русский язык и автор вступительного слова Юрий Шумаков так комментировал появление сборника Ундер: «С неослабевавшим интересом читался этот сборник, велись прения, лирические отрывки заучивались наизусть» [19, с. 8]. Надо добавить к сказанному, что стихи из этого сборника так же жадно читала эстонская молодёжь даже в Крыму.

*«Eesti kirjandust saime Samrukis viimast korda 1917. Aasta suvel, kui veel postihendus pьsis. Selles uudiskirjanduse saadetises oli ka „Siuru” raamatuid, kaasaarvatud Marie Underi „Sonetid”, mille ilu me imetlesime, kuigi mammad teatud luuletuste osas olid vьga lьokeeritud»*⁷ [33, с. 60]

⁷ С. 60: Эстонскую литературу мы в Замруке получили последний раз в 1917 году летом, когда почтовая связь ещё существовала. В этой партии современной литературы были книги литературного объединения «Siugu», в том числе «Сонеты» Марии Ундер. Их красотой мы восхищались, хотя мамы некоторой частью стихотворений были шокированы. Перевод М.Р. Никольской.

Известно, что Ундер в шведской эмиграции переводила на эстонский язык «Реквием» Анны Ахматовой. В России, однако, творчество легендарной поэтессы Эстонии Марии Ундер не знали.

В сборнике Роос-Базилевской «Домик у леса» один из двух переводов - это перевод знаменитого стихотворения Ундер «Дни сирени», близкого, как считается, по манере и технике стихосложения манере Ахматовой. Как понимали эмоционально сдержанные эстонцы поэзию русской Ахматовой, в первую очередь её любовную, исповедальную лирику? Почему эстонцы в стихах своей любимой М. Ундер видели черты ахматовской поэзии? Это лучше всего иллюстрируют именно «Дни сирени».

Sirelite aegu

Ju toomehelbed jätnud jumalaga
ja sirelite õitseag on käes:
kõik pungad pakatavad täies väes,
kõik põdsad sinetavad maja taga.

Ja õsiti nüüd ei ma enam maga
mu süda õhetab kui hõõguv aas
Ah, sirelite õitseag on käes!
Kuis võiks ükskõikne olla ma ja vaga!

Kuid sind ei ole siin – misjaoks, misjaoks siis
päev
nii täis neid siniverkjaid õisi loodi?
Misjaoks siis õö, nii heldelt valgeks jääv.

nii lõhnuheitvalt ümber minu voodi?
Nii raske üksi kõike ilu kanda –
kuid sind ei ole siin, et seda sulle anda⁸.

Ниже - фрагмент перевода этого стихотворения, сделанный Елизаветой Роос.

Дни сирени

Уже осыпалась черёмуха безгласно,
И дни сирени тихо подошли...

⁸ <http://helja.pbworks.com/w/page/17624191/LUULETUSED>

Набухли почки, за ночь расцвели
И лиловеют, сказочно прекрасно.
.....
Могу ли быть спокойна и бесстрашна?
Но нет тебя со мной, зачем, зачем же день

С такими чудесами создан Богом,
И ночи белые, тая тепло и лень,
Благоухают за моим порогом?
Ах, тяжело одной нести восторга муки!
Как облегчили б ношу любящие руки!
[3, с.35].

Для большей убедительности предлагаем перевод этого же произведения Марии Ундер, сделанный Игорем Северяниным.

Черёмухи прощались лепестки...
Цветение сирени наставало...
Бутоны полносочно распускало...
За домом засинели все кусты...

Я по ночам не сплю, – не от тоски,
А оттого, что сердце запылало:
Цветение сирени ведь настало!
Ах, мне ли безразличия тиски?

Тебя здесь нет, – тогда зачем же день
Лилых и больших цветов исполнен?
Зачем лик ночи светом весь оволнен,

Лия в кровать – благоуханий лень?
Как тяжело одной впивать красу мне!..
Ты был бы здесь, – всё было бы безумней!

[15, с.137]

Оба перевода стихотворения Ундер о поре цветения сирени демонстрируют традиционный приём из арсенала поэтики Ахматовой: женские чувства, душевная жизнь героини раскрываются, как и у ранней Ахматовой, на фоне природы. Но, как и у русского поэта, глубинные переживания женщины скрыты за полунамёками. Об их «сердечных томлениях и надеждах» (З. Г. Минц) читатель должен догадываться. Ещё в 1915 году А. И. Тиняков (1886-1934) в очерке «Анна

Ахматова» отметил, что влюблённость Ахматовой «не физиологична, не страстна. В ней много чисто-душевной муки и ещё больше стремления к чему-то неуловимому, ещё не родившемуся в области человеческих отношений» [17, с.423]. Сходное смысло-образное поле создано эстонкой Ундер в стихотворении «Sirelite aegu» («Дни сирени»).

Тонкое замечание сделали эстонские литературоведы о «типично женском» языке поэзии Ахматовой: «Поэтессы от Сафо до Лидии Койдулы⁹ или от Каролины Павловой до Зинаиды Гиппиус всегда писали о том, чем жили женщины их поры. Но писали об этом тем же языком, что и лучшие художники их времени, – то есть как мужчины. Анна Ахматова впервые в русской, а может быть, и в мировой литературе заговорила на «женские» темы «женским» языком» [7, с. 432–433]. Этот художественный код ранней ахматовской лирики, о женском женском языке, усвоен и Елизаветой Роос, и Марией Ундер в их оригинальном творчестве.

Обобщая сказанное о знакомстве с ранней лирикой русского поэта А. Ахматовой в Эстонии первых десятилетий независимости Эстонской Республики, видим, что её творчество было известно студенческой молодёжи этой страны. Сборники произведений А.А. Ахматовой – доступны русскому национальному меньшинству, русскому читателю.

Анне Ахматовой подражали молодые поэты, её переводили на эстонский язык. Творчеству ранней А. Ахматовой была посвящена магистерская работа студентки Тартуского университета. И проводником её поэзии к читателю Эстонской Республики стал русский литератор С.В. Штейн.

Эстонские авторы Г. Пономарёва и Т. Шор назвали случившееся с ним в Эстонии трагедией¹⁰, полагая, что «он сломался», не выдержав жёсткой конкуренции, не осуществив мечту о защите в Тартуском университете докторской диссертации¹¹ [12, с. 8]. Но есть ещё более

⁹ Лидия Койдула (1842-1886) – эстонская поэтесса, прозаик, основоположник эстонской драматургии.

¹⁰ Смотрите статьи этих авторов из списка использованной литературы.

¹¹ Удивляет, однако, что в уважаемом издании Российской академии наук, Института русской литературы (Пушкинский Дом) «Пушкинский Дом: материалы к истории, 1905-2005», Штейн Сергей Владимирович назван *профессором* славянской кафедры в Дерптском университете. Неверно указаны и время начала службы Штейна в Правлении Русско-Дунайского пароходства (1908-1914) и мнимого профессорства «славянской кафедры в Дерптском университете» – в 1930-х годах.

глубокий «слом». Крушение Отечества, разлом почвы, среды обитания, русского мира. В этих условиях работа с русскими студентами стала отдушиной для С. В. Штейна. Из 7 диссертаций по русской литературе, написанных в Тартуском университете с 1919 по июнь 1940 годы, 5 были защищены в 1920-е годы под его руководством [12, с.7]. Без сомнения, магистерская работа о творчестве А. Ахматовой была нужна, прежде всего, С.В. Штейну – для самоутверждения. Работа эстонской студентки стала признанием Штейном правоты Анны Андреевны в оценке Сергея Владимировича и её, Ахматовой, признанием. Крушения собственного Отечества для неё не произошло и разлома родной почвы не случилось. В этом устойчивость, а также историческая перспектива жизненности поэзии А. Ахматовой и основа уважения, любви читателей. Как писал К.И. Чуковский Исае Берлину в связи со смертью Ахматовой, после 1914 года «у неё под ногами стал вырастать пьедестал», неизменно присутствовавший и позже, «иногда поднимаясь, иногда чуть-чуть опускаясь, но без него она уже не могла существовать» [5, с.8].

Список использованных источников

1. Ахматова А.А. Сочинения в 2 т. Т.1 /А.А. Ахматова. – М.: Правда, 1990. – 448 с.
2. Ахматова А.А. Сочинения в 2 т. Т.2 /А.А. Ахматова. – М.: Правда, 1990. – 431 с.
3. Базилевская Е. Домик у леса: стихи / Е. Базилевская. – Таллинн: Новь, 1936. – 36 с.
4. Берлин И. «Я незаслуженно получил бессмертие в её поэзии»: из переписки / И. Берлин; публ. и коммент. Т.С. Поздняковой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник / Сост. и науч. ред. Г.М. Темненко. – Вып. 7. – Симферополь: Крымский Архив, 2009. – 287 с.
5. Герштейн Э. Г. Стихи и письма. Анна Ахматова. Н. Гумилёв. / Публ., сост. и примеч. Э. Г. Герштейн // Новый мир. – 1986. – № 9. – С.196-227.
6. Герштейн Э. Из записок об Анне Ахматовой / Э.Герштейн // Знамя. – 2009. – № 1. – С. 163-170.
7. Минц З.Г. Блок и русский символизм: избр. труды в 3 кн. Кн. 3. Поэтика русского символизма. Портреты / З.Г. Минц, М.Ю. Лотман. – СПб.: Искусство, 2004. – 478 с.

8. Никифорова Л.Л. «В то время я гостила на земле...» – в Гунгербурге // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник /Сост. и науч. ред. Г. М. Темненко. – Вып. 10. – Симферополь: Крымский Архив, 2012. – С.209-214.

9. [Орлов В. Комментарии к статье Сергея Штейна «Воспоминания об Александре Александровиче Блоке»] // Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 1. – М.: Худ. лит., 1980. – С. 513-515.

10. Пономарёва Г.М. Воспоминания С. В. Штейна о поэтах-царскоселах (И. Анненский, Н. С. Гумилёв, А. А. Ахматова) // Slavica Helsingiensia XI. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia III. Проблемы русской литературы и культуры / Под ред. Л. Бюклинг и Песонена. – Helsinki, 1992. – С. 83-92.

11. Пономарёва Г. С.В. Штейн как журналист в Эстонии (1920-1927) / Г. Пономарева, Т. Шор // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник / Сост. и науч. ред. Г. М. Темненко. – Вып. 10. – Симферополь: Крымский Архив, 2012. – С.173-186.

12. Пономарёва Г. Сергей Штейн: миф и реальность / Г. Пономарева, Т. Шор // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. III. К 40-летию «Тартуских изданий». – Tartu: TU kirju, 1999. – С.317-331. <http://www.utoronto.ca/tsg/15/ponomareva15.shtml>

13. Пушкинский Дом: материалы к истории. 1905-2005. Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом); гл. ред. Н.Н. Скатов.- СПб: Буланин, 2005. – 598 с.

14. Роос Е. Творчество Анны Ахматовой / Е. Роос. – Tartu: Filosoofil magistritoo, 1930. – 75 с.

15. Северянин И. «Жизнь прожита большая, неповторимая на Земле!» / И. Северянин. – Таллинн, 2005.

16. Тименчик Р. Анна Ахматова и Сергей Штейн / Р. Тименчик // Балтийско-русский сб. Кн.1 / Под ред. Б. Равника и Л. Флейшмана. – Stanford, 2004. – С. 102-110.

17. Тименчик Р. О трудах и днях Ахматовой / Р. Тименчик //Новое литературное обозрение. – 1998. – № 29. – С. 409-428.

18. Тименчик Р. Д. Из именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник / Сост. и науч. ред. Г.М. Темненко. – Вып. 4. – Симферополь: Крымский Архив, 2006. – С. 142-179.

ТЕМЫ, ОБРАЗЫ, СМЫСЛЫ



УДК 801.73

Г. Р. Ахвердян,
Ереван

О ПЕРВОНАЧАЛЬНОМ ЭПИГРАФЕ ИЗ БАЙРОНА «IN MY HOT YOUTH WHEN GEORGE THE THIRD WAS KING» В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ» АННЫ АХМАТОВОЙ

Этот первоначальный эпиграф в «Поэме без Героя» Анны Ахматовой из «Дон Жуана» Дж. Гордона Байрона дан на английском языке, точно как в оригинале, без его переименования, столь свойственного Ахматовой. Он пребывает в «Поэме без Героя» с её первой редакции (1942), оставаясь там же довольно долго, – до её седьмой редакции (1962). В седьмой редакции этот эпиграф предполагается заменить, как на то указывает автор: «[Взять цитату из Горация, кот. приводит сам Байрон.][In my hot youth when George the Third was King “Don Juan” Byron]»¹.

Первоначальный эпиграф из Байрона открывал первую главу Части первой «Петербургской повести», первого полотна Триптиха

¹ «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто : материалы к творческой истории / Изд. подгот. Н. И. Крайнева; под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. – СПб.: Издательский дом «Мир», 2009. С. 482.

19. Ундер М. Избранные стихотворения / Пер. Ю. Шумакова / М. Ундер. – Tartu: Изд-во Eesti akadeemiliste naiste ühing, 1935. – 79 с.

20. Фрагмент магистерской работы Елизаветы Роос об Анне Ахматовой / Публ. и вступ. ст. Г. Пономаревой и Т. Шор; коммент. Р.Д. Тименчика // Балтийско-русский сб. Кн. I. /Под ред. Б. Равдина и Л. Флейшмана. – Stanford, 2004.- С. 73-110.

21. Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889-1966. – 2-е изд., доп., испр. / В.А. Черных. – М.: ИНДРИК, 2008. – 767 с.

22. Штейн С. Славянские поэты: переводы и характеристики /С. Штейн. – С.- Петербург, 1908. – 230 с.

23. Исторический архив Эстонии = EAA (Тарту) EAA. 2100.2.1137 Приват-доцент Сергей Штейн.

24. EAA. 2100.2в. 88 Приват-доцент Сергей Штейн.

25. EAA. 2100.1.875 Елизавета Базилевская, Роос .

26. EAA. 2100.1.876 Иван Базилевский.

27. EAA. 1783.1.47 Общество Русских студентов при Дерптском университете 1920-1930.

28. EAA. 1783.1.48 Общество Русских студентов. Хроника. 1920-1939.

29. EAA. 1783.1.52 Общество Русских студентов ОРС.

30. EAA. 1784.1.8 Союз русских студентов Эстии. Анкеты членов Союза. 1924-1927.

31. РО ИРЛИ, ф. 541, № 23 (архив В. И. Штейна).

32. Корõtin Igor - Игорь Копытин. Venelased Eesti Vabadussõjas – Русские в Эстонской Освободительной войне. – Tallinn, 2010. – 63ñ.

33. Laamann Ottomar. Mälestused Krimmist. Toronto: Estoprint, 1981. – 173 lk.

«Девятьсот тринадцатый год», обрамляя собой её время действия и встречи Автора и Героя в зеркале прошлого. Это первое полотно – Зеркало Юности не только поэтов серебряного века, но Века XX-го в его начале. Первая глава (как и все главы «Петербургской повести») имеет чёткие временные и пространственные границы в указании времени и места действия Поэмы: «Новогодний вечер. Фонтанный Дом. К автору, вместо того, кого ждали, приходят тени из тринадцатого года под видом ряженых»². К Автору, как само Время Юности, приходят гости-призраки (NB! англ. «ghosts» как невольный каламбур гостей/«призраков») из его «мятежной юности», и с их приходом, столь похожим на сон, возвращается, а может быть, своеобразно отражается и отзывается во встречаемом ныне «сорок первом» (1941) канун 1914 года – роковой 1913-й год, или «последняя зима перед войной». Первая часть Поэмы – о возвращении со всей силой Памяти Автора – Юности как Времени возмездия (эпиграф Блока из Ибсена «Юность – это возмездие»), о гибели Героя как предвестии грядущих «гибелей» и искупления жизни Словом Поэмы, ибо это поэма – о поэтах начала века.

Каков источник первоначального эпиграфа, какими словами Горация была возможна его замена? Ответ даёт октава 212 в Песни первой «Дон Жуана». Она начинается латинской строкой Горация, заканчиваясь «In my hot youth when George the Third was King»:

*«Non ego hoc ferrem calida juventa»³ –
Гораций говорил, скажу и я:
Лет семь тому назад – еще до Бренты –
Была живее вспыльчивость моя:
Тогда под впечатлением момента
Удары все я возвращал, друзья.
Я б это дело втуне не оставил,
Когда Георг, по счету третий, правил.*

(перевод Т. Г. Гнедич)

В переводе Т. Г. Гнедич на русский язык, естественно, сохраняющем прямую латинскую цитату Байрона из Горация,

² Там же. «Поэма без Героя». Критически установленный текст. С.875. Здесь и далее «Поэма без Героя» Анны Ахматовой цитируется по нему.

³ «Я не стерпел бы этого в дни пылкой юности» (лат.) – цит. по: Байрон Дж. Гордон. Собр. Соч. в 4-х тт. Т.1. Дон Жуан. М.,1981. С.109. Там же, в примечании на с. 580 к октаве 212, указан источник байроновской цитаты – Гораций. Оды, I, XVI.

меняется столь существенное для Ахматовой выражение – «В моей горячей юности», как правило, предпочитающей дать эпиграф на языке оригинала – «In my hot youth». Именно с нетерпения пылкой юности (calida juventa), заявленной строкой Горация, и начинается октава Байрона, в которой идёт речь о возвращении ударов обидчикам, как это бывает в дни молодости, а в дни молодости Джорджа Гордона Байрона правил его тезка король Джордж (здесь Георг) III. У переводчицы этот образ «горячей юности» лирического героя/автора, его нетерпимости к обидчикам находит свое выражение – «Была живее вспыльчивость моя».

Заглядывая глубже, в античный слой Горация, указанный в комментарии, мы обнаруживаем редкую по теме оду, названную поэтом «палинодией» – это его буквальное отречение от былых грехов/стихов юности. В комментарии к ней М. Гаспаровым указано: «Размер – алкеева строфа. Палинодия – покаянное стихотворение; написано в честь неизвестной женщины, которую Гораций бичевал когда-то в не дошедших до нас ямбах...»⁴. Приводим её в отрывках в переводе на русский А. Семенова-Тян-Шанского, чтобы представить эту полноту смысла Горация, тем более, что именно он мог быть предпочтен Ахматовой Байрону. Вот начальная строфа палинодии (оды XVI):

*О дочь, красою мать превзошедшая,
Сама придумай казнь надлежащую
(здесь и далее курсив мой – Г.А.)
Моим, злословья полным, ямбам:
В волнах морских иль в огне, – где хочешь!*

14-ая строка палинодии упоминает, словно в оправдание природы страстей человеческих, Прометея – это его замысел и замысел:

*Ведь Прометей, лепя человеческий род
С людскою глиной глину звериную
Смешал, и в недра нашей груди
Злобы вложил иль безумья львиных.⁵*

⁴ Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания./ Редакция переводов, вступ. ст. и комментарии М. Гаспарова. ИХЛ. М.,1970. С.433.

⁵ Там же, с. 65.

Известная нам строка взята Байроном из предпоследней строфы палинодии Горация:

Уйми же гнев свой! *В дни моей юности*
Ведь и меня лишь пыл сердечный
В злобе толкнул написать поспешно

Те ямбы. Ныне горечь прошедшего
 Стремлюсь сменить я дружбой и кротостью.
Мою вину мне в новых песнях
*Дай искупить и верни мне душу!*⁶

То, что Анной Ахматовой мог быть предпочтён Гораций, доказывает и её внимательное чтение Пушкина, у которого она искала и находила, судя по её пушкинским штудиям, следы Горация. Может быть, именно Гораций, как в данном случае, возвращает её к самому Пушкину, ибо в последних редакциях «Поэмы без Героя» теперь на месте эпиграфа из Байрона появляется другой эпиграф: «С Татьяной нам не ворожить». Он – из «Евгения Онегина», на страницах которого открытая полемика с Байроном особенно связана с проблемой отношений автора и героя, весьма значимой как для автора «Поэмы без Героя», так и для Автора в пространстве и времени Поэмы. Проблема решается новаторски. «Не тебя, а себя казнию», – скажет Автор о своем двойнике – Героине Поэмы, названной не только «петербургской куклой, актёркой», но и «подругой поэтов», их вдохновительницей, своего рода новой Лаурой или Доной Анной из времён, нет, уже не «Каменного Гостя», но «Шагов Командора» Блока, но ничуть не отменяющих прежде созданных времён (ибо созданные поэзией времена не исчезают), но наследующих им.

Вот несколько отголосков «мятежной юности» Ленского и Онегина. Тот слушает «с улыбкой» «Поэта пылкий разговор» (глава вторая, XV):

Он охладительное слово
 В устах старался удержать
 И думал: глупо мне мешать
 Его минутному блаженству;

⁶ Там же, с. 66.

И без меня пора придет;
 Пускай покамест он живет
 Да верит мира совершенству;
 Простим горячке юных лет
 И юный жар, и юный бред.

А вот думы о молодости Автора в «Евгении Онегине», в главе восьмой:

XI
 Но грустно думать, что напрасно
 Была нам молодость дана,
 Что изменяли ей всечасно,
 Что обманула нас она;
 Что наши лучшие желанья,
 Что наши свежие мечтанья
 Истлели быстрой чередой,
 Как листья осенью гнилой.

Сравним с пушкинской «горячкой юных лет» строки из 217 октавы песни первой Байрона:

О, солнечная молодость! Не я ли
 Растрчивал в горячке чувств и дум
 На страсти – сердце и на рифмы – ум.⁷

Интересно сравнить с этой «солнечной молодостью» и ответ Автору Поэмы «столетней чаровницы» – романтической поэмы о своём происхождении (Часть вторая, «Решка», строфа XXIV):

Вовсе нет у меня родословной,
 Кроме солнечной и баснословной...⁸

И возникает иная параллель – из Второго Посвящения в начале «Поэмы без героя»:

Ту, что люди зовут весною,
 Одиночеством я зову.

⁷ Байрон Дж. Гордон. Там же, с. 110.

⁸ «Поэма без Героя». Там же, с. 893.

Сплю –

мне снится молодость наша,
Та, ЕГО миновавшая чаша;⁹

О самом юном Герое Поэмы, поэте-самоубийце, сказано в одном из лирических отступлений Автором:

Сколько гибелей шло к поэту,
Глупый мальчик: он выбрал эту, –
Первых он не стерпел обид,¹⁰ –

и это ещё один глубинный слой, в который ушёл снятый Ахматовой эпиграф из Байрона и Горация. Явственнее и ближе в Поэме пространство и время русской классической литературы как непосредственное местообитание, живая почва садов поэзии. Интересно, что уходит из Поэмы и тот вариант строф лирического отступления, в котором Автор по сути ведёт речь о том, кто идёт по линии самого автора, его другого я – о поэте и друге своём Н. В. Недоброво. Говоря о нём и о его значении как относительно начала своего поэтического пути, так относительно его роли для Поэмы ныне, Ахматова не случайно называет свою юность «мятежной» – пушкинским эпитетом из «Евгения Онегина»: «Кто над юностью стал мятежной, / Незабвенный мой друг и нежный». Интересно и то, что «незабвенным» называла Пушкина, вспоминая его, поэтесса Евдокия Ростопчина.

Обнаруживается интересная перекличка / отталкивание с 216 октавой песни первой «Дон Жуана» – раннего, датированного 10 ноября 1911 года, стихотворения Ахматовой «Музе». Возможно, это следы её раннего чтения Байрона, может быть, тех времен, когда Анна Ахматова посещала Высшие женские историко-литературные курсы Н. П. Раева¹¹:

Байрон:
Минули дни любви. Уж никогда
Ни девушки, ни женщины, ни вдовы
Меня не одурачат, господа!¹²

⁹ Там же, с. 873.

¹⁰ Там же, с. 887.

¹¹ В. А. Черных. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой 1889–1966. М.: Индрик, 2008. С. 70.

Ахматова:

Муза! ты видишь, как счастливы все –
Девушки, женщины, вдовы...
Лучше погибну на колесе,
Только не эти оковы.¹³

Этот период учебы Анны Ахматовой на курсах Раева, кстати сказать, остаётся ещё одной из почти не исследованных тем жизни и творчества поэта.

УДК 801.73

Л. Г. Кихней, **Е. Д. Полтаробатько**,
Москва, Уссурийск

ТЕЛЕСНЫЙ КОД В РАННЕЙ ЛИРИКЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

Давно уже отмечено, что в ранней лирике А. Ахматовой большую роль играет принцип пластического изображения мира, что, как правило, связывается с акмеистическими установками. На этапе самоопределения течения перед поэтами-акмеистами стояла задача реабилитировать реальное бытие (ценность которого девальвирована символистами). Причем «оправдание реальности» предполагало аспект ее *явленности*, что и выражалось в живописно-изобразительной манере письма, установке на квази-эпическую балладность или новеллистичность лирического сюжета. У ранней Ахматовой центром этого пластически выраженного трехмерного мира оказывается сама героиня, поскольку именно её внутренние переживания становятся основной темой книг «Вечер» (1912) и «Четки» (1914). При этом Ахматова отказывается от интроспективных принципов отражения душевных переживаний (укоренённого в классической и символистской

¹² Дж. Гордон Байрон, там же, с. 110.

¹³ Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. / Составление, подготовка текста и примечания В. М. Жирмунского. Л.: Советский писатель, 1979. С.40.

© Кихней Л. Г., Полтаробатько Е. Д.

традиции) и прибегает к опосредованному их отображению (Б. Эйхенбаум) – через внешние – вещные и природные детали.

Уже неоднократно отмечалась значимость и важность этих деталей для лирики Ахматовой, выполняющих функцию «овеществления» эмоций, но при этом упускалось из виду, что категория телесности в поэтическом мире Ахматовой выполняет ту же функцию. Категории вечности и телесности в ее творчестве оказываются смежными, и на разных этапах творчества между ними устанавливаются разные корреляции.

Особый строй мироощущения ранней Ахматовой, воплотившийся в поэтике этих сборников, родился на пересечении двух начал: реабилитации, а точнее, гармонического приятия внешнего бытия и остро-драматического напряжения внутреннего бытия. И точкой пересечения этих двух сфер становится семиотика тела.

Отсюда и специфика реализации телесного кода в поэтике ранней Ахматовой: большинство телесных образов и деталей связано с воплощением внутренних эмоций лирической героини. И если у Гумилёва и Мандельштама телесность связывается со сферой культуры, то у ранней Ахматовой телесность соотносится с областью эмоциональной жизни.

Образ тела в его соотнесении с поэтическим пространством является у Ахматовой одним из семантических инвариантов ее поэтической картины мира¹. Основная особенность инвариантных единиц заключается в том, что в художественном мире автора они должны повторяться на разных уровнях поэтики, ибо их появление обуславливается самой структурой поэтического мира поэта. Здесь мы солидарны с мнением Ю. К. Щеглова, считающего, что творчество Ахматовой следует изучать именно с позиций «автоповторений», которые указывают на скрытые глубинные структуры текста. Ученый задается вопросом, почему ахматоведы, выявив «большое количество текстовых параллелей», нередко самых отдаленных, остаются равнодушными «к поистине огромному количеству более или менее явных автоповторений и автовариаций у самой Ахматовой? Ведь последние заведомо не менее важны для раскрытия тайн «личности автора» и понимания того, что именно он старается сказать и выразить во всех своих текстах; а без такого понимания (хотя бы интуитивного)

¹ Анализ символических пространственных образов (дверь, порог и проч.) осуществлен в работе И. П. Смирнова [9, с. 279-287].

рискованно формулировать даже сам тот ряд литературных имен, в котором следует искать релевантных параллелей к изучаемому явлению» [12, с. 261].

О. Седакова указывает на сложное семантическое построение таких инвариантных единиц в лирике Ахматовой. Ср.: «...зрительным представлением таких мотивов могла бы быть “матрёшка”, вложенные друг в друга объемы. Не соположенность вещей, а их внутритропость и ее возможные последствия – лирическая тема Ахматовой. Глубинный мотив внутритропости проводится на всех уровнях ее поэтики и, как часто бывает, ярче всего откликается на самых поверхностных» [8, с. 93].

Одной из таких глубинных инвариантных структур является образ тела. Телесные образы (наряду с вещными деталями) становятся экраном, на который проецируется потаенная жизнь души. И здесь, думается, в действие вступает феноменологический способ выражения лирической эмоции – через телесные детали. *Тело* в таком случае становится своеобразным хранителем эмоции, а телесные изменения и трансформации соотносятся с душевными коллизиями. Ср., например, в стихотворении «Я сошла с ума, о мальчик странный...»:

Я сошла с ума, о мальчик странный,
В среду, в три часа!
Уколола палец безымянный
Мне звенящая оса.
<...>
О тебе ли я заплачу, странном,
Улыбнется ль мне твое лицо?
Посмотри! На пальце безымянном
Так красиво гладкое кольцо.

[1, с. 31]

Пристальное внимание к эмоциональной, чувственной сфере в сочетании с представлениями об онтологической ценности реального бытия способствовали формированию у Ахматовой особой модели мира, типологически восходящей к феноменологическому учению. Эта модель предполагает своего рода нерасчленение объекта и его субъективного восприятия. По Э. Гуссерлю, наше сознание имеет дело не с предметами, существующими сами по себе, а с феноменами.

«Как люди, - рассуждает философ, - существующие в мире психически и телесно, мы суть “явления” для самих себя, часть того, что “мы” конституировали, частицы значений созданных “нами”» [2]. А это означает, что предметы, выступающие как феномены, в нашем сознании обладают именно той ценностью, которую мы в них вкладываем. С другой стороны, в системе феноменологического мироосмысления сознание есть прежде всего «сознание о чем-то», ему присуща интенциональность, то есть направленность на объект. Гуссерль пишет: «Я не полагаю более свое собственное существование в сферу своего интереса. Мой интерес сосредоточен теперь на чисто интенциональной жизни, внутри которой происходит мой реальный психологический опыт» [2].

Эту феноменологическую установку Ахматова интуитивно реализует в своей ранней поэтике. Содержанием ее лирического сознания являются образы окружающей реальности, а содержанием мира – самообнаружение вещей в потоке их восприятия. Поэт сосредоточивает свое внимание не на эмоциональной рефлексии, а на восприятии сознанием окружающих феноменов.

Однако несомненно, что первым феноменом, с которым встречается человек в своем психологическом и экзистенциальном опыте, является тело². Поэтому образ тела и категория телесности легко трактуются с феноменологических позиций. Рассуждая о феноменологии телесности, В. Подорога, со ссылкой на Мерло-Понти, отмечает, что «наше тело – не объект среди других материальных объектов. И в то же время невозможно отрицать наличие в нём физиологически-биологической структуры, анатомической композиции, иерархии составляющих его частей, органов, элементов, плотности, веса и сопротивляемости, способности к адаптации и саморегуляции, автономии, пола и т.п. Всё это – тело, ставшее органическим субстратом, чем-то, чем оно может быть, лишь перестав быть нашим телом. Ибо когда я говорю *тело*, я тем самым говорю, что оно не может быть объектом» [6].

Это приводит к тому, что образы, репрезентирующие телесную сферу, играют роль символов, отражающих внутренние состояния героини. Чаще всего они выступают как метонимические детали, воссоздающие картину лирического переживания. Причем телесная об

² Одна из наиболее релевантных концепций психологизма в художественном мире Ахматовой предложена В.В. Мусатовым [см.: 4, с. 103–110].

разность может выступать и в роли констатирующих, статических описаний, и в роли динамических мотивов, образующих ситуативные микросюжеты стихотворения. Это, прежде всего:

а) портретные детали (телесные константы): «Завтра мне скажут, смеясь, зеркала: / „Взор твой не ясен, не ярко...”»; «Щеки бледны, руки слабы / Истомленный взор глубок...»; «Глаза рассеянно глядят / И больше никогда не плачут...»;

б) жесты, мимика (телесные образы в динамике): «Сжала руки под темной вуалью...»; «Ты зацелованные пальцы / Брезгливо прячешь под платок...»; «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки»; «У меня есть улыбка одна: / Так, движенье чуть видное губ...»; «Плотно сомкнуты губы сухие...»; «Искривился мучительно рот...»;

в) психофизические реакции (телесные процессы): «Тупо болит голова, / Странно немеет тело...»; «Я только вздрогнула...?»; «Сердце бьется ровно, мерно...»; «От лица отхлынула кровь...»; «Задыхаясь, я крикнула: „Шутка...”»; «Он вышел, шатаясь».

Особенно значимы в этом ряду мимические движения и жесты, функция которых в ахматовской системе – обнажать скрытые мотивы, утаиваемые чувства. Так, перчатка, надетая с правой руки на левую, говорит не о рассеянности героини, а о сердечном потрясении, ставшем причиной подобной рассеянности. Психологическое объяснение подобным проявлениям телесности в свое время дал З. Фрейд, разработав теорию «ошибочных действий» [см.: 11, с. 7–49]. Ученый доказывает, что действия «по ошибке» должны навести на след важных психологических событий или состояний, по каким-то причинам бессознательно утаиваемых субъектом.

Что касается «психофизических реакций», то следует отметить типологическое сходство этого приема передачи внутреннего состояния с поэтикой Сафо. Ср. с фрагментом стихотворения «Любовь» в переводе Вяч. Иванова:

.. Бледный нем язык, а по жилам тонкий
Знойным холодом пробегает пламень;

³ Любопытно сравнить эту особенность поэтики Ахматовой с наблюдениями Х. Ортеги-И-Гассета в «Этюдах о любви»: «Внимание стоит обращать не столько на поступки и слова, сколько на то, что кажется менее важным — на жесты и мимику. В силу их непреднамеренности они, как правило, в точности отражают истинную суть наших побуждений» [5, с. 401].

Гул в ушах; темнеют, потухли очи,
Ноги не держат.
Вся дрожу, мертвею; увлажнен потом
Бледный лёд чела...

[7, с. 399]

В мотивно-образный семантический ряд «психофизических реакций» также вписываются образы, связанные с тактильным чувством осязания. Функционально эти образы оказываются уравненными с другими, поскольку их основная функция – выражать любовную эмоцию. Ср., например, в стихотворении «Звенела музыка в саду...»:

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...
Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц.

[1, 47]

Характерно, что в этом стихотворении возникают два ряда тактильных образов, которые противопоставлены друг другу: «прикосновенья» и «объятия». В первом случае происходит своеобразное семантическое отстранение, ибо тактильность лишается своей эмоциональной подоплеки, в результате чего возникает мотив отсутствия любви. Такая корреляция еще раз доказывает, что тактильно-телесные образы в лирике Ахматовой связываются именно с эмоциональными аспектами жизни героини. Этот мотив выражается в ряде образов, репрезентирующих экзистенциально напряженное состояние через семантику умирания тела. Ср., например, в стихотворении «Отрывок» (1911):

«...Словно тронуты черной, густою тушью
Тяжелые веки твои.
Он предал тебя тоске и удушью
Отравительницы-любви.

Ты давно перестала считать уколы –
Грудь мертва под острой иглой.
И напрасно стараешься быть веселой –
Легче в гроб тебе лечь живой!..»

[1, 51]

«Отравительница любовь» в этом тексте предстаёт как начало, убивающее лирическую героиню, что выражается в образах *гроба*, *смертельного укола* и проч.

Мотив психологической раздвоенности, возникающий в этом стихотворении, повторяется и в некоторых других текстах А. Ахматовой, причем этот мотив по принципу семантической смежности телесности и внутренних эмоций проецируется и на ряды телесных образов, что придает ранней лирике Ахматовой предельный драматизм и напряженность.

Так, в стихотворении «Горят твои ладони...» (1915) появляются две группы телесных образов, каждая из которых соплагается с разными аксиологическими областями. В первую группу телесных образов, связанных с мотивом греха, входят образы «волос густых... Магдалин», «белой руки», «горящих ладоней», «дьявольских сетей»; во вторую группу, связанную с мотивами очищения от грехов, – образы «спокойных глаз», сильной любви. Это отражается и на диалогической композиции этого стихотворения-отрывка. Ключевой мотив этого стихотворения – это мотив искушения, которое соотносится с видением женской телесной красоты.

Следует сказать еще об одной важнейшей функции ахматовской телесности, – функции мнемонической. Отмечено, что одна из главных функций поэтического слова в лирике Ахматовой – это функция «запечатлеть» и «сохранить»⁴. В ряде случаев такое сохранение связывается с тактильной памятью об образе возлюбленного. Ср.:

О, есть костер, которого не смеет
Коснуться ни забвение, ни страх.
И если б знал ты, как сейчас мне любви
Твои сухие, розовые губы!

[1, 53]

⁴ Типологический анализ темы поэта и поэзии см. в статьях Г. Михайловой [3] и Г. М. Темненко [10, с. 127–152].

В этом случае начало телесности как бы становится необходимым семантическим коррелятом художественного слова. Заметим, что экзистенциальным «поводом» для запечатления телесности в ранних стихах Ахматовой становится именно *любовь* лирической героини. Причем любовь «неразделенная». В связи с этим в стихотворении появляется интересный семантический сюжет, связанный с тем, что невозможность быть вместе как бы компенсируется встречей в «виртуальном» измерении лирики:

Лишь голос твой поет в моих стихах,
В твоих стихах моё дыханье веет.
[1, 52]

Следует отметить еще одну любопытную корреляцию. В книгах «Вечер» и «Четки» образ тела вписывается в общую пространственную модель лирики, в связи с этим возникает ряд устойчивых семантических соотношений тех или иных пространственных образов с образом тела. Чаще всего телесные образы соотносятся с образом дома, ибо модель дома у Ахматовой структурно повторяет модель тела – дом является так же, как и тело, знаком космичности и структурированности пространства. Поэтому художественные функции этих образов частично совпадают, что, кстати, было характерно для мифологического мышления. Поэтому вполне закономерно, что центробежное движение души героини из внутреннего пространства во внешнее, пересечение пространственной границы являются аналогом символической смерти. Тело как бы символически умирает и отчуждается от самого себя – «немеет», «холодеет грудь».

Интересный пример такой корреляции находим в стихотворении «Углем наметил на левом боку...». Дом, принадлежащий возлюбленному, предстаёт как место покоя, в то время как телесность претерпевает трансформации, становится «открытой», поскольку любовь всегда связывается с выходом за границы какого-либо чётко очерченного внутреннего пространства в пространство незнакомое, внешнее и в силу этого – чуждое. В данном случае героиня выходит из пространства собственного тела, что делает возможной корреляцию дома и тела – общая сема этих двух пространственных образов – их интериоризированность:

Углем наметил на левом боку
Место, куда стрелять,

Чтоб выпустить птицу – мою тоску
В пустынную ночь опять.
<...>
Чтоб тот, кто спокоен в своем доме,
Раскрывши окно сказал:
«Голос знакомый, а слов не пойму», -
И опустил глаза.
[1, 60]

Обретение свободы лирической героиней Ахматовой, связываемое с возвращением во внутреннее пространство *своего* дома, обуславливает специфику отношений дома как внутреннего пространства и внешнего (наружного) пространства: дом становится «закрытым» и не впускает в себя «вестников» внешнего мира, которые часто оказываются объектами любви лирической героини. Этот лирический сюжет реализуется в стихотворении «Я научилась просто, мудро жить...»:

Лишь изредка прорезывает тишь
Крик аиста, слетевшего на крышу.
И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу.
[1, 58]

На неслучайность соотнесения тела и дома указывает повторение подобной корреляции. Так, в «Похоровах» (1911) модель дома посредством сравнения напрямую соотносится с моделью тела:

Между окнами будет дверца,
Лампадку внутри зажжем,
Как будто тёмное сердце
Алым горит огнем.
[1, 32]

А в стихотворении «Все мы бражники здесь, блудницы...» (1912) эта соотнесенность уже сложнее, изощреннее:

Навсегда забиты окошки:
Что там, изморозь или гроза?
На глаза осторожной кошки
Похожи твои глаза.
[1, 48]

«Глаза», похожие «на глаза осторожной кошки», насыщаются семантикой «забитых окошек» – то есть замкнутости, закрытости, непостижимости для героини. Автор выстраивает скрытые смысловые ассоциации, которые позволяют «перенести» внутреннее состояние героини на язык тела. Заметим, что подобный перенос смысла характерен для мифопоэтической и фольклорной модели мира, при которой внутренний и внешний планы бытия оказываются тождественными.

И, наконец, телесный код используется Ахматовой для того, чтобы персонифицировать некоторые абстрактные образы и понятия. И так же, как Мандельштам, например, «отелеснивает» человеческую душу в образе дельфина, так же и Ахматова использует этот прием в стихотворении «Любовь» (1911). Абстрактным понятиям возвращается их телесная конкретика, в результате чего в стихотворении создается микромиф. Ср.:

То змейкой, свернувшись клубком,
У самого сердца колдует,
То целые дни голубком
На белом окошке воркует...

[1, 25]

В подобной функции выступает чаще всего образ *сердца*. Этот образ входит в многочисленные семантические связи и воспринимается не только как «стёршийся» поэтический образ, но как «телесная» или «вещественная» метафора любви. «Овеществление» сердца в стихотворении «После ветра и мороза было...» (1914) приводит к мотиву его похищения. В этом стихотворении, таким образом, реанимируется древняя мифологическая метафора любви – как похищения души. Душа же в этом тексте предстает как телесный образ сердца. Ср.:

После ветра и мороза было
Любо мне погреться у огня.
Там за сердцем я не уследила,
И его украли у меня.

Новогодний праздник длится пышно,
Влажны стебли новогодних роз,
А в груди моей уже не слышно
Трепетания стрекоз.

[1, 48]

Образ переставшего биться сердца (омертвелою сердца) в стихотворении «Есть в близости людей заветная черта...» становится символом любовного охлаждения, равнодушия героини, наступившей вследствие пересечения «заветной черты» «близости»:

Теперь ты понял, отчего мое
Не бьется сердце под твоей рукою.
[1, 80]

Таким образом, в ранней лирике Ахматовой *тело* становится одним из важнейших лейтмотивных метаобразов, а сама категория телесности, вступая в разнообразные смысловые корреляции с психологическими мотивами, выполняет различные семиотические функции и, в конечном итоге, становится универсальным феноменологическим кодом.

Список использованных источников

1. Ахматова А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1990.
2. Гуссерль Э. Феноменология // URL: http://modernlib.ru/books/gusserl_e/fenomenologiya/read.
3. Михайлова Г. «Миф о поэте» Анны Ахматовой в западноевропейском литературном контексте. URL: <http://www.akhmatova.org/articles/mikhailova1.htm>
4. Мусатов В. В. К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой // «Царственное слово». Ахматовские чтения. Выпуск 1. М.: Наследие, 1992. С. 103-110.
5. Ортега-И-Гассет Х. Этюды о любви. // Ортега-И-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 350-432.
6. Подорога В. Феноменология тела. М.: Магистериум, 1995. Цит. по: URL: http://telesnost.ru/omega/filosofiya/fenomenologiya_e_la_ch_2.htm
7. Сафо <в переводах Вяч. Иванова> // Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1978. С. 398-405.
8. Седакова О. А. Шкатулка с зеркалом Об одном глубинном мотиве А. А. Ахматовой // Труды по знаковым системам. XVII. Тарту: Уч. зап. тартуского гос. ун-та, 1984. С. 93.
9. Смирнов И. П. К изучению символики Анны Ахматовой (раннее творчество) // Поэтика и стилистика русской литературы. Л.: Наука, 1971. С. 279-287.

10. *Темненко Г.М.* Лирический герой и миф о поэте (на материале ранней лирики Ахматовой) // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 3. Симферополь: Крымский Архив, 2005. С. 127-152.

11. *Фрейд З.* Введение в психоанализ: Лекции. М.: Наука, 1989. С. 7—153.

12. *Щеглов Ю. К.* Черты поэтического мира Ахматовой // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс, 1996. С. 261.

УДК 821.161

Г. М. Темненко,
Симферополь

О НЕКОТОРЫХ СВОЙСТВАХ ОКСЮМОРОНОВ АННЫ АХМАТОВОЙ

В поэзии Ахматовой оксюморон занимает заметное место. Одним из первых сказал об этом Б. М. Эйхенбаум в 1923-м году в книге «Анна Ахматова. Опыт анализа»: «Образование смысловых оттенков часто достигается у Ахматовой парадоксальным, противоречивым сочетанием слов – прием типичный для поэтов, развивающих чисто словесную стихию».¹ Ряд оксюморонов, приведённых далее исследователем, завершился двустилием из стихотворения «Царскосельская статуя» в качестве примера «сгущения этого приёма»: «Смотри, ей весело грустить, / Такой нарядно обнаженной». О смыслообразующей функции оксюморона более ничего сказано не было. Интерес к функции приёма проявился у формалистов несколько позже. Впоследствии эту особенность ахматовской поэтики не раз отмечали и другие исследователи.

В книге Эйхенбаума это наблюдение, как видим, соотнесено со стремлением развивать «чисто словесную стихию», что содержит некоторое противоречие. Что такое вся литература, как не чисто словесная стихия? Оксюмороны как сочетания противоположных по

смыслу определений или качеств, создающие новые представления, присутствуют в ней издревле. Они есть в поэзии и прозе, есть у Шекспира – достаточно вспомнить, как король Клавдий в «Гамлете» рассуждает о свадьбе после похорон. Они не раз встречаются у Данте в «Божественной комедии». Был ли начинателем Кагулл, сказавший «И ненавижу ее и люблю»?

Можно с большой долей уверенности соотнести истоки этого явления с принципом бинарных оппозиций, организующим язык и культурное мышление. Труды Н. С. Трубецкого, Р. О. Якобсона, К. Леви-Строса рассматривают разные уровни его проявления. Правда, принцип бинарных оппозиций не сразу формирует в литературе современные разнообразные приёмы контрастных сопоставлений, этот процесс заслуживает отдельного рассмотрения.

Философский взгляд на сочетание противоположностей высказал в Древней Греции Гераклит Эфесский: «...расходящееся само с собой согласуется: возвращающаяся к себе гармония, как у лука и лиры».² Таким образом, суть оксюморона не сводится к фигуре речи и связана с глубоко укоренёнными свойствами языка и мышления, что объясняет его распространённость.

В разных художественных системах восприятие и выражение антитетических явлений может выполнять различные функции: служить заострению противоречий, установлению связи между ними или же созданию некоего нового представления. Остроумие барокко и двоемирие романтизма придают оксюморонам разные оттенки смысла. Анализ таких оттенков может способствовать уточнению особенностей индивидуальной поэтики.

Когда Б. М. Эйхенбаум назвал Ахматову представительницей поэтов, «которые развивают чисто словесную стихию», он имел в виду отличие акмеистов от символистов, развивавших стихию музыкальную. Это противопоставление было обосновано ещё в 1916 году в известной работе В. М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» (использование оксюморонов символистами и акмеистами там не рассматривалось). Противопоставление это было не вполне отчётливо сориентировано относительно больших литературных направлений. Жирмунский считал, что акмеисты восстанавливают традиции классицизма, но не совсем чужды романтических тенденций, и «с

¹ *Эйхенбаум Б. М.* Анна Ахматова. Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 134–135.

© Темненко Г. М.

² *Михайлова Э. Н., Чанышев Л. Н.* Ионийская философия. М., 1966. С. 45.

некоторой осторожностью» и оговорками обсуждал возможность возникновения в их поэзии нового реалистического направления.³ Эйхенбаум же называл акмеизм «последним словом модернизма», но подчёркивал, что его своеобразие связано с частичным возвращением к позициям раннего символизма.⁴

Таким образом, вопрос о типологических координатах пристрастия Ахматовой к оксюморонам был Эйхенбаумом лишь обозначен, но не решён. В его книге акцент был сделан на «сгущении и разнообразии» постоянно повторяемых слов. Один из тезисов вошел в историю: «Приведу еще пример характерной риторики, внезапно появляющейся в стихотворении совершенно разговорного стиля:

Как будто копил приметы
Моей нелюбви. Прости!
Зачем ты принял обеты
Страдальческого пути?

Тут уже начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее – оксюморонностью) образ героини – не то «блудницы» с бурными страстями, не то нищей монахини, которая сможет вымолить у бога прощение».⁵ Судьба этой формулировки хорошо известна. В 1929 году она вошла в Литературную энциклопедию, с тех пор была повторена много раз с неизменно отрицательными коннотациями и до сих пор воспроизводится даже людьми, от сталинской идеологии как будто далёкими.⁶

³ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 114, 131–132.

⁴ Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова. Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 84.

⁵ Там же, с. 136.

⁶ «Образ современной молодой женщины (зимой – богема, летом – усадьба) оказывается оттенен вечными масками – блудницы и монахини. Их определил Эйхенбаум в статье 1922 г. и употребил в качестве клейма Жданов в докладе 1946 г. Постереволюционная Ахматова всячески отстраняется от этого раннего образа, представляя себя только как носительницу высоких традиций, Кассандру и Федру русской поэзии. Это было неверно: поздние стихи были так действительны именно потому, что воспринимались на незабытом фоне ранних стихов». // Сто одна поэтесса Серебряного века / Сост. и биогр. статьи М. Л. Гаспаров, О. Б. Кушлина, Т. Н. Никольская. СПб., 2000. С. 18–19. Трудно представить, что авторы этих строк действительно знакомы с поэзией поздней Ахматовой.

Запомнилась формулировка, но не спорный характер её атрибуции. Образ лирической героини Ахматовой, как теперь известно, отнюдь не сводится к этой сакраментальной оппозиции.⁷ В процитированном Эйхенбаумом тексте высокий стиль выделенного им выражения «обеты страдальческого пути» относится не к лирической героине, а к адресату стихотворения. А изобретённое Эйхенбаумом столкновение образов монахини и блудницы вряд ли может быть названо оксюморонами – оно производит впечатление гротеска, что вполне естественно, если вспомнить, насколько сильным было взаимное тяготение раннего формализма и футуризма. Если сопоставить оксюморонные образы с гротескными, то можно, с определёнными оговорками, считать первое явление более тяготеющим к классическому стилю, а второе – к романтическому со всеми его модификациями.

Гораций начинает «Послание к Пизонам» с решительного отказа от таких изображений, которые созданы из разнородных деталей чуждых друг другу существ. Это могло бы показаться странным, поскольку античные образы хтонических чудовищ составлены именно таким способом. Но Гораций, не вдаваясь в суть архаичных мифотворческих фантазий, обращается к художнику эпохи цивилизации. Приведённый им пример нельзя понимать буквально, смысл в ином: противоречия и контрасты (он и сам ими умело пользуется) должны быть организованы внутренней логикой. Гораций осуждает книгу, «где образы все бессвязны, как бред у больного, / И от макушки до пят ничто не сливается в цельный / Облик».⁸

Само происхождение термина «гротеск» указывает на его связь с идущими из древности изображениями, поразившими некогда Рафаэля и его учеников при раскопках. Алогизм, соединение фантастики с реальностью, искажение или смещение параметров действительности, резкие столкновения контрастов противоречили классическому античному представлению о космосе как красоте упорядоченности; они были неприемлемы не только для Горация, но и для классицизма Нового времени. Зато для романтиков гротеск стал одним из излюбленных приёмов выражения дисгармонии и безобразия,

⁷ Темненко Г. М. Лирический герой и миф о поэте (на материале ранней лирики А. Ахматовой) // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 3. – Симферополь, 2005. С. 127–152.

⁸ Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. – М., 1970. С. 383.

царящих в мире. Ярчайшие образцы гротеска дали Гойя, Гюго, Гофман, Бодлер, а далее экспрессионисты, футуристы, сюрреалисты открывали всё новые его возможности. Однако было бы слишком прямолинейным настаивать на жёсткой привязанности этих фигур к определённым направлениям. Примечательно, что Жирмунский отмечал гротескность ряда образов раннего Мандельштама.⁹

Оксюморон роднит с гротеском соединение контрастных образов и представлений, поэтому граница между ними не всегда бывает строгой. Но, на наш взгляд, отличие можно найти в присущей оксюморону внутренней логике, объединяющей несходные проявления объекта в единое и целостное представление, позволяющее более полно понять его сущность. Глубокие размышления о роли оксюморона у Пушкина есть у С. Г. Бочарова.¹⁰ Но «в чистом виде» фигура оксюморона не столь часто распространена, как прочие тропы. Её границы чётко не очерчены. Например, Литературный энциклопедический словарь определяет оксюморон как антитезу, «обычно в виде антонимичных существительного с прилагательным или глагола с наречием».¹¹ Эйхенбаум в цитированном выше наблюдении привёл примеры, в которых есть сочетание двух прилагательных, наречия с причастием, наречия с прилагательным, деепричастия с глаголом и существительным. Некоторые исследователи противопоставляют понятия «оксюморон» и «антитеза», другие предпочитают пользоваться только терминами «антитеза» или «контраст».¹²

В. М. Жирмунский впоследствии обратил внимание на различие в применении поэтических образов, которые Т. В. Цивьян обозначила термином «антитеза», у Ахматовой и Блока: «У Блока оксюморные

⁹ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм. С. 126–128.

¹⁰ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. – М., 1974.

¹¹ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 258

¹² См. Белодед И. К. Символика контраста в поэтическом языке Анны Ахматовой // Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти академика В. В. Виноградова. Л., 1971. С. 269–279. Цивьян Т. В. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» А. Ахматовой // Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1971. (Учёные записки Тартуского университета. № 284). С. 203; Ельцова Е. Н. Антитеза и оксюморон как средства выражения контрастного мироощущения Ахматовой // Материалы 9-го конгресса МАПРЯЛ. 1999. – Братислава; М., 2000. С. 126–141; Метлякова Е. В. Антонимы как средство воплощения контраста в поэзии А. Ахматовой. Вестник Удмуртского университета 2005. № 5 (2) Филологические науки. С. 31–34 и др.

сочетания такого рода представляют столкновение двух метафорических рядов, т. е. то, что древние называли катахрезой («пожар мятели белокрылой» – в «Снежной маске»). Такая катахреза, характерная для стиля барокко и романтизма, является выражением кричащих диссонансов его творчества. У Ахматовой катахреза, как и другие признаки метафорического стиля, отсутствует. Оксюморные сочетания возникают в более повседневной и рациональной психологической сфере».¹³ Это позволяет и нам воспользоваться выражением «оксюморонные сочетания», допускающим рассмотрение более широкого круга явлений, нежели традиционные двучлены. Кроме того, Жирмунский указывает на диссонансы как отличительную черту лирики романтиков и символистов, но ведь оксюморон и сам по себе – воплощённое противоречие. Следовательно, его «смысловые оттенки» требуют более внимательного отношения, тем более, что у Ахматовой эта фигура встречается буквально с первых шагов её поэтической деятельности.

Стихотворение «Сероглазый король»¹⁴ (1910) появилось в её первой «настоящей» публикации («Аполлон», 1911, № 4) и приобрело широкую популярность.

Слава тебе, безысходная боль!
Умер вчера сероглазый король.

Вечер осенний был душен и ал,
Муж мой, вернувшись, спокойно сказал:

«Знаешь, с охоты его принесли,
Тело у старого дуба нашли.

Жаль королеву. Такой молодой!..
За ночь одну она стала седой?».

Трубку свою на камине нашёл
И на работу ночную ушёл.

Дочку мою я сейчас разбуджу,
В серые глазки её погляжу.

¹³ Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С.91.

¹⁴ Ахматова А. А. Сочинения: В 2 т. – 2-е изд., испр. и доп. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 42. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

А за окном шелестят тополя:
 “Нет на земле твоего короля...”.

Восклицательное предложение первой строки не похоже на традиционные двучленные оксюмороны. Но это противоречивое сочетание слов можно назвать оксюморонным выражением. Заглавие и парадоксальный зачин указывают на жанр романтической баллады и порождают ожидание острого экзотического сюжета. Далее же романтичность проявляется в покрове тайны, наброшенном на ситуацию. Читатель узнаёт не о том, как и почему всё произошло, а о том, как героиня стихотворения об этом узнала. Эмоциональный контраст между взволнованным первым и бесстрастным вторым двусишиями производит не менее сильное впечатление, чем первая строка. Контрастируют с началом и три центральные двусишия, подчёркивающие непреходимое расстояние между героиней и королем. Темой оказывается не таинственная смерть короля на охоте, а «безысходная боль» героини, обречённой хранить свою тайну. Контраст между заключительными двусишиями – смысловая разгадка начального оксюморона. Катартическая разрядка расцепляет, «распутывает» сгусток первоначальной эмоции на два отдельных, но уравновешивающихся переживания. Боль прославлена, потому что она – неотделимая часть любви. Таким образом, оксюморонный зачин выступает как структурообразующий фактор всего стихотворения.

Не менее показательна роль оксюморона в стихотворении 1911 г. «Любовь» (1, 25), открывавшем первое издание сборника «Вечер» в 1912 году.

То змейкой, свернувшись клубком,
 У самого сердца колдует,
 То целые дни голубком
 На белом окошке воркует,

То в инее ярком блеснет,
 Почудится в дреме левкою...
 Но верно и тайно ведет
 От радости и от покоя.

Умеет так сладко рыдать
 В молитве тоскующей скрипки,
 И страшно ее угадать
 В еще незнакомой улыбке.

Любовь определяется в начале стихотворения антитестическими сравнениями с голубком и со змейкой, с цветком левкой и с инеем. Конкретность образов не столько смягчает их абстрактный смысл (нежность/угроза, тепло/холод), сколько подчёркивает контрасты; эти воплощения любви разделены и временными параметрами: «то... то...». Обобщение в конце второй строфы несколько риторично и почти бесстрастно. Однако заключительное четверостишие переходит от объективных сообщений о том, какой может быть любовь, к выражению субъективного восприятия её приближения.

Традиционное сочетание «сладкие слезы» усилено обновленным выражением «сладко рыдать». Наречие «сладко» одновременно контрастно и параллельно наречию «страшно». Формально они находятся в разных предложениях и относятся к разным действиям, даже к разным действующим лицам. Фактически оба двусишия описывают состояние лирической героини. Но только последние строки говорят о мгновении, когда любовь из отвлечённого представления превращается в конкретное состояние. И «страшной» оказывается «улыбка», потому что в незнакомом угадывается нечто, именуемое любовью. Антитезы сгустились в сложный оксюморон, близкий к понятию, которое будет в 1917 году определено Рудольфом Отто в книге «Сакральное» как соединение тайны, очарования и страха. Последнее двусишие существует как самостоятельный афоризм и в то же время включает в себя все оппозиции, которыми движется стихотворение.

При зеркальном несовпадении композиций рассмотренных стихотворений их объединяет функция оксюморонных выражений. Они позволяют создать романтическое впечатление исключительности чувств персонажей, оказываются факторами, интегрирующими все присутствующие в текстах антитезы в единое композиционное и смысловое целое.

Романтическая странность, таинственность лирической героини подчеркнута оксюморонами, организующим представлением о ее облике в стихотворении 1911 г. «Надпись на неоконченном портрете» (1, 44).

О, не вздыхайте обо мне,
 Печаль преступна и напрасна,
 Я здесь, на сером полотне,
 Возникла странно и неясно.

Взлетевших рук излом больной,
В глазах улыбка иступленья,
Я не могла бы стать иной
Пред горьким часом наслажденья.

Он так хотел, он так велел
Словами мертвыми и злыми.
Мой рот тревожно заалел,
И щеки стали снеговыми.

И нет греха в его вине,
Ушел, глядит в глаза другие,
Но ничего не снится мне
В моей предсмертной летаргии.

Читатель воспринимает прежде всего романтическую ситуацию. Парадоксальным образом стихотворение, прочитываемое как любовная жалоба, начинается с отказа от сострадания. Не менее странной выглядит и автохарактеристика. В стихах Ахматовой оттенки значения всегда зависят от контекста. Здесь оксюморон «горький час наслажденья» может быть прочитан как выражение отношения героини или к наслаждению как таковому – тогда перед нами жизненная позиция, или же к несостоявшемуся любовному свиданию, тогда можно предположить дисгармонию, проступившую задолго до ссоры. В любом случае лирическая героиня предстаёт натурой не только страдающей, но и остро чувствующей оттенки взаимоотношений, рефлексирующей и не склонной к самооправданиям.

Автор подчеркивает недомолвки – портрет не окончен, изображение «неясно». Из контекста легко прочитывается ситуация любовного разрыва, но его причины неизвестны, читатель может предположить, что «он» – не возлюбленный, а художник, отказавшийся дописывать портрет. Однако именно романтический дуализм мировидения сказывается на четкой системе антитез, которые определяют изображение: статичность портрета «на сером полотне» контрастирует с динамичностью фигуры, взлётом рук. Их «излом больной» вместо ожидаемого развития темы изнеможения сталкивается с «улыбкой иступленья». Для романтической поэтики и болезнь, и иступление в равной мере традиционные мотивы, но здесь их противостояние удваивается следующими оппозициями: краски лица, говорящие о взволнованности, предельном напряжении

жизненных сил, оказываются лишь зарисовкой остановленной жизни, «предсмертной летаргии».

Оксюморон и в этом тексте служит, с одной стороны, заострению противоречий, с другой – их художественной организации, рационализации, которые противостоят общей атмосфере таинственной недосказанности. Он расположен в центре стихотворения и, в отличие от обычных эфемизмов, не столько стыдливо переименовывает ситуацию (в данном случае любовного свидания), сколько, наоборот, дает ей более точное именование, подчеркивает значимость ее осознания для лирической героини. Как и ряду других ахматовских оксюморонов, ему свойственны оригинальность и лапидарность. «Эпиграмматичность словесной формы», по мнению Жирмунского, – черта, определяющая сходство ахматовской лирики «с поэтикой французского классицизма и глубокое отличие от музыкальной и эмоциональной лирики романтиков и символистов».¹⁵ Однако здесь примечательно сочетание романтических тенденций с чертами классицистическими.

Заслуживает внимания и с двойной оксюморон, завершающий стихотворение 1916 г. «Царскосельская статуя» (1, 95). Он стал классическим примером этой фигуры речи, вошел в литературные словари и учебные пособия. Однако его роль в целостном тексте обычно не рассматривается.

Уже кленовые листья
На пруд слетают лебединый,
И окровавлены кусты
Неспешно зреющей рябины,

И ослепительно стройна,
Поджав незабнувшие ноги,
На камне северном она
Сидит и смотрит на дороги.

Я чувствовала смутный страх
Пред этой девушкой воспетой.
Играли на ее плечах
Лучи скудеющего света.

¹⁵ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм. С. 114.

И как могла я ей простить
Восторг твоей хвалы влюбленной...
Смотри, ей весело грустить,
Такой нарядно обнаженной.

И. Л. Альми сопоставила это стихотворение с пушкинской миниатюрой, посвященной той же статуе:

Урну с водой уронив, об утёс её дева разбила.
Дева печальна сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.¹⁶

Убедительно отвергая наивно-биографическое истолкование А. И. Павловским ахматовского стихотворения как выражения ревнивой влюбленности в Пушкина, она подчеркнула чувство дистанции, которое Ахматова всегда соблюдала по отношению к великому предшественнику. Кроме того, по её справедливому замечанию, взволнованная лиричность ахматовской миниатюры, противоречащая эпической интонации пушкинской «надписи», исключает семантику разговора с Пушкиным.¹⁷ Однако сопоставление этих стихотворений представляет несомненный интерес.

Пушкин не воспроизвёл нравоучительный сюжет басни Лафонтена о юной молочнице, которая размечталась о грядущем богатстве и нечаянно разбила его предполагаемый источник – кувшин с молоком. Он оставил экзистенциальную тему власти мгновения над судьбою. Первое двустишие говорит о печальном событии, изображённом скульптором П. П. Соколовым, второе – о сотворённом искусством чуде преображения мгновенного в вечное.

Эта антитеза присутствует и в ахматовском стихотворении, но проявляется сначала исподволь. В первом четверостишии присутствует тема реального времени. Метонимически представленный приход осени содержит три разных временных аспекта: «уже» (сейчас), «листья <...> слетают» (частота сменяющих друг друга мгновений), и «неспешность» наступающих в природе перемен. Эти образы дают представление о постоянной изменчивости мира, о «беге времени».

¹⁶ Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. Л., 1977. Т. 2. С. 171.

¹⁷ Альми И. Л. О лирических сюжетах Пушкина в стихотворениях Анны Ахматовой. // «Тайны ремесла»: Ахматовские чтения. Вып. 2. М., 1992. С. 7.

Второе четверостишие воспроизводит пушкинский прием частичного одушевления статуи, у него «дева» «сидит», у Ахматовой – «она» «сидит и смотрит». Однако ее статуя олицетворяет не вечность, а скорее остановленное мгновение: она «ослепительно стройна» здесь и сейчас, но Ахматова подчеркивает несоответствие антиклизированной наготы («незаябнувшие ноги») «северному камню», вписанному в осенний пейзаж. «Игра лучей» «скудеющего света» вызывает представление о неподвижности ее плеч. Таким образом, первое и второе четверостишия дают объективно воспринимаемый контраст текучего времени и остановленного мгновения.

Третье четверостишие противопоставляет этому не лишённому эпического спокойствия описанию «девушки воспетой», то есть увековеченной дважды, в бронзе и в стихах, – подчеркнуто субъективное, «смутное» восприятие лирической героини. Её «страх» живого человека перед неподвижным совершенством – новая оппозиция, развитие которой в четвёртой строфе буквально взрывает картину.

Противопоставление двух субъективных точек зрения на статую – мужского восхищения и женской ревности – вызывает знаменитую сентенцию последнего двустишия. Восклицание о том, что статуе «весело грустить», на первый взгляд, действительно может быть воспринято как ревнивое разоблачение притворства соперницы, нагота которой «нарядна», грусть – неподлинна. Однако «восторг» «хвалы влюбленной» относится к статуе, красота которой – торжество искусства. И это возвращает нас к пушкинским строкам. Столкновение мгновенного и вечного в ахматовском стихотворении, как и у Пушкина, раскрывает могущество искусства и заметно углубляет эту тему. Искусство не только делает бессмертным летучее мгновение. Это оно превращает наготу в наряд, а грусть – в веселье. Более того, подлинно прекрасное произведение искусства начинает принимать участие в человеческой жизни, вызывать восторг и даже ревность.

И. Л. Альми привела примеры пушкинских строк (стихотворения «Жуковскому», «Из Пиндемонти»), в которых «"восторг" – чувство, родственное наслаждению красотой; его внушает созерцание вдохновенных творений искусства».¹⁸ С. Рудаков, познакомившись с А. Ахматовой в Воронеже, куда она ездила навестить ссыльного

¹⁸ Там же, с. 8.

О. Мандельштам, писал с восторгом: «о любви так можно говорить с любимой, как мы о поэзии».¹⁹

Таким образом, двойной оксюморон «Царскосельской статуи» не только парадоксально «сгущает прием». Он замыкает собою сложную конструкцию явных и скрытых оппозиций воедино. Конкретные представления организованы абстрактными понятиями и создают многосторонний образ противоречивого, но целостного явления. Эпическое спокойствие первой половины стихотворения не менее важно, чем эмоциональный взрыв второй. Их взаимодействие создаёт гармонию не в пифагорейском смысле уравниваемости пропорций, а скорее в духе Гераклита, видевшего во всём борьбу противоположностей и утверждавшего, что «скрытая гармония сильнее явной».²⁰ Оксюморон у Ахматовой подчёркивает контрасты и всё же объединяет их, придавая явлению многомерность, обостряя его эмоциональное восприятие и в то же время объективируя эмоцию не столько в классицистическом, сколько в классическом смысле..

В этом отношении не менее показательны ахматовское стихотворение 1922 г., где самостоятельно действующим лицом предстаёт не лирическая героиня, а осень (1, 152):

Небывалая осень построила купол высокий,
 Был приказ облакам этот купол собой не темнить.
 И дивились люди: проходят сентябрьские сроки,
 А куда провалились студёные, влажные дни?
 Изумрудною стала вода замутненных каналов,
 И 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,
 И весенняя осень так жадно ласкалась к нему,
 Что казалось – сейчас забелеет прозрачный подснежник...
 Вот когда подошёл ты, спокойный, к крыльцу моему.

«Весенняя осень» присутствует уже в первой строке, но сам оксюморон расположен в финальной части стихотворения и

¹⁹ Цит. по: *Рубинчик О. Е.* Осип Мандельштам и Анна Ахматова глазами Сергея Рудакова // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 10. Симферополь, 2012. С. 192.

²⁰ *Михайлова Э. Н., Чанышев Л. Н.* Ионийская философия. С. 143.

подготовлен рядом контрастов. Осень как природное начало здесь наделена величием демиурга («построила купол высокий»), предстаёт источником классической красоты – и в то же время исполнена дионисийских, «бесовских» страстей. Стилистически сталкиваются прекрасный высокий купол чистого неба и нестерпимо душные зори, крапива и розы, мутная застоявшаяся вода каналов и драгоценный изумруд, жадные солнечные ласки и невинная полупрозрачность подснежника. Осень 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 передает и свойства природного феномена, и душевную смуту героини. Но при этом природные перипетии не теряют своей самостоятельности, не превращаются в символ сугубо личностных душевных переживаний – они объективны, их изображение создаёт грандиозный хронотоп, вбирающий в себя бытие множества людей («дивились люди», «их запомнили все мы»).

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» (жители города, который представлен через упоминание «каналов» и «крыльца»), благодаря чему создаётся ощущение многомерности бытия, «романности» текста. Заметим, в этом стихотворении оксюморон поддерживается в основном стилистическими контрастами.

Сюжета как такового здесь, разумеется, нет. Между «природным» и «интимным» существует заметная асимметрия. «Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник» – «Вот когда подошёл ты, спокойный, к крыльцу моему». Однако встреча приобретает особую значимость, объединяя частное и общее, природное и культурное начала. Интимная встреча персонажей становится частью жизни, взятой в почти вселенском масштабе. «Весенняя осень» может быть воспринята и как метафора поздней, неожиданной, почти невозможной любви. Но общий величавый строй поэтической речи утверждает торжество этой страсти как проявление всеобщих законов бытия, «весенняя осень» необычна, но естественна и прекрасна.

Встречаются у Ахматовой и такие стихотворения, где отсутствуют выражения, соответствующие классическим представлениям об оксюмороне, но столкновение относящихся к одному и тому же объекту контрастных образных рядов имеет оксюморонный характер. В стихотворении 1944 года «Победителям» (1, 207) смысл названия раскрывается стилистическим оксюмороном, сталкивающим и объединяющим определения, взятые из разных культурных пластов.

Сзади Нарвские были ворота,
Впереди была только смерть...
Так советская шла пехота
Прямо в желтые жерла «берт».
Вот о вас и напишут книжки:
«Жизнь свою за други своя»,
Незатейливые парнишки –
Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки,
Внуки, братики, сыновья!

Будничное определение «советская пехота» сталкивается с патетикой евангельской заповеди «жизнь свою за други своя».²¹ Это мгновенно расширяет временные и пространственные координаты текста. При этом снимается оппозиция живые / мёртвые: обращение «вот о вас» объединяет тех, кто шёл на смерть, и тех, кто дошёл до победы, тех, кто сражался за родной город, и всех, кто совершал подвиги самоотверженности в этом мире. А рядом стоят ещё два типа определений: внешнее и как бы отчуждённое название «незатейливые парнишки» – и взволнованное восклицание: «внуки, братики, сыновья», выражающее кровное и внутреннее родство.

Перечисляющая имена предпоследняя строка уравнивает предыдущую и последующую. Имена даны в просторечных вариантах, что поддерживает смысл эпитета «незатейливые» и как будто даже усиливает его снижающий характер. Но такое их звучание свойственно и обиходному семейному дискурсу, где нет речи о принижении, где фамильярная форма обращения нередко означает высокую степень близости и сочетается с ласковой интонацией («братики»). Кроме того, эта называющая имена строка выделена тем, что нарушает

²¹ «Болши сея любви никтоже имать, да кто душу свою положит за други своя» (Иоанн. 15, 13).

привычное строение четверостишия с перекрестными рифмами, она – «лишняя», как будто избыточная. Заслуживает внимания особенность рифмовки в заключительном пятистишии. Три строки рифмуются словами с суффиксом «к»: («книжки», «парнишки», «Гришки»), имеющим как уменьшительное, так и пренебрежительное значение. Две другие стилистически им противостоят (церковнославянское «своя» – нейтральное «сыновья»). Однако именно интонация семейной, интимной ласковости названия имён в соседстве с этими двумя торжественными строками отвергает уничтожительность в пользу высокой патетики. Таким образом, стёртость газетного клише соседствует с сакральным архаизмом, почти безлика масса («пехота») состоит из драгоценных членов семьи, «незатейливость», т. е. обыкновенность, почти заурядность, оборачивается беспримерным героизмом.

Примечательно, что в свое время это стихотворение вызвало возмущение Е. Долматовского, обидевшегося за «незатейливых парнишек». Возможно, поэту-песеннику, чьи тексты отличала «однослойность»²², оно показалось гротескным. К. Боленко, обстоятельно проследивший историю рецепции этого текста современниками поэта, привёл ряд примеров различных «однослойных» его восприятий. Вполне понимая, насколько нежелательны были для Ахматовой как ассоциации стихотворения с казённой «агитационной продукцией», так и «толкование его как антисоветского», К. Боленко корректно указал, что трагическое начало может быть интерпретировано как полемическое отталкивание от прямолинейного и жизнерадостного пафоса военной поэзии тех лет. Автор показал и его огромный исторический подтекст.²³ Однако, на наш взгляд, справедливо замеченная им ассоциация с эпизодами Первой мировой войны («желтые жерла “берт”») имеет скорее визуальное происхождение. Рисунки в предреволюционных русских журналах изображали пушки с желтым огнем, вылетающим из ствола.

²² *Тименчик Р. Д.* Из именного указателя к «Записным книжкам» Анны Ахматовой // «Как в прошедшем грядущее зреет...»: Полувековая парадигма поэтики Серебряного века. Сб. научных работ / Под ред. Л. Кихней и Е. Ерохиной. – М., 2012. С. 307, 308.

²³ *Боленко К.* «Сзади Нарвские были ворота, / Впереди была только смерть...» Анны Ахматовой: к вопросу о подтексте художественного образа. // Новое литературное обозрение. 2011, №111. Электронный ресурс. Код доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/bo19.html>

Отсюда желтый цвет как знак смертельной опасности. Кроме того, героизм не требует «затейливости», и тема «простого человека» в данном случае не менее важна, чем трагическая интонация.

На наш взгляд, наибольшего внимания заслуживают не исторические аллюзии, а внутритекстовая организация смысла. Первые четыре строки дают почти эпическое, почти газетное (хотя объективно трагичное) изложение ситуации начала обороны Ленинграда. Последние пять позволяют услышать авторскую интонацию, в которой торжественная риторичность сменяется взволнованной интимностью. Последняя строка перекликается с заглавием «Победителям» и не отменяет перечисленные стилистические оппозиции, но объединяет их, подчёркивая равнозначность приведённых координат перед лицом общенародной борьбы.

Иначе соединены, казалось бы, несоединимые качества в стихотворении «Памяти друга», созданном в 1945 г. Сравнение осени со вдовой или вдовы с осенью широко распространено в литературе. Но в этом стихотворении (1, 209) вдовой оказывается весна – символ возрождения и обновления жизни.

И в День Победы, нежный и туманный,
 Когда заря, как зарево, красна,
 Вдовою у могилы безымянной
 Хлопочет запоздалая весна.
 Она с колен подняться не спешит,
 Дохнёт на почку и траву погладит,
 И бабочку с плеча на землю ссадит,
 И первый одуванчик распушит.

Война окончилась весной, и Ахматова создаёт стихотворение, оксюморонность которого построена на сочетании знаков-признаков смерти и жизни. Упоминание «могилы безымянной» вызывает представление о заброшенной, одинокой могиле, но ассоциируется и с могилой Неизвестного солдата, что вводит тему общенародной памяти. Краски Дня Победы контрастны: нежная туманность северного весеннего утра включает и память о военных пожарах – трагический цвет зарева. Вдова-весна заботится о могиле, и в то же время её заботы животворят мир. «Она с колен подняться не спешит» – здесь и поглощённость горем, и самозабвенная погружённость в заботы.

Выражение «хлопочет запоздалая весна» включает представления о прошлом, настоящем и будущем. Прошлое остаётся перед глазами – это зарево и могила. Заботы весны-вдовы объединяют чисто человеческое поведение с объективными приметами весеннего пробуждения природы. Ласка весны – материнские заботы о будущей жизни. «Первый одуванчик» замыкает ряд контрастных ассоциаций. Он первый, то есть одинокий и неуверенный, он вырос в могильной траве, но весна его уже распушила, что делает образ зримым и живым. Таким образом, центральная позиция оксюморона вновь оказывает организующее действие на всю композицию, поскольку выражает, если использовать выражение Ю. Тынянова, сгусток смысла.

Оксюмороны Ахматовой, как правило, оригинальны, что и обеспечивает их организующую роль в стихотворных текстах. Это свойство сохранилось практически до конца творческого пути. В позднем цикле «Шиповник цветет» стихотворение 1956 года «Первая песенка» (1, 228) состоит из неповторимого каскада оксюморонов:

Таинственной невестречи
 Пустынны торжества,
 Несказанные речи,
 Безмолвные слова.
 Нескрещенные взгляды
 Не знают, где им лечь.
 И только слезы рады,
 Что можно долго течь.
 Шиповник Подмосковья,
 Увы! при чем-то тут..
 И это всё любовью
 Бессмертной назовут.

Перекрещиваются «торжества невестречи» и «пустынны торжества», набегают синонимичные оксюмороны, создавая ощущение причитания. Вместо клише «слёзы радости» единственной радостью остается возможность плакать. Единственным знаком реальности оказывается шиповник, конкретность которого подчеркивается указанием на Подмосковьё – и это ещё более усиливает призрачность всего остального. Казалось бы, две трети стихотворения, рассказывающие о несбывшемся, несуществующем, невозможном, должны и последнее двустишие также превратить в отрицание бессмертной любви, на что указывает и его иронический тон. Однако

«всё это» назовут именно так. Атмосфера таинственности, заданная первой строкой, указывает на присутствие романтической тональности.

Свойственное романтизму двойное видение мира делает двойственной и ироническую насмешку над несовершенством проявлений идеального. Трагическая ирония не уничтожает представление о прекрасном, а подчёркивает его ценность. «Действительно романтическая ирония, отрицая прозаическую действительность, строит в противовес поэтический универсум духа».²⁴ Тема невесты проходит через несколько стихотворений цикла, порождая новые оксюморонные выражения: «Живу, как в чужом, мне приснившемся доме, / Где, может быть, я умерла»; «Сюда принесла я блаженную память / Последней невесты с тобой» (1, 231); «Мы сжигаем несбыточной жизни / Золотые и пышные дни» (1, 232). Последнее написано уже в 1963 году.

Список примеров может быть значительно расширен. Рассмотренный материал позволяет с уверенностью утверждать, что оксюмороны и оксюморонные сочетания присутствуют в поэзии Ахматовой на протяжении всего творческого пути. Они всегда оригинальны и зачастую расширяют привычные представления об этой фигуре речи. В ее произведениях они нередко выполняют структурообразующую функцию, организуя ряды контрастных сопоставлений и замыкая или размыкая их, что способствует созданию новых образов. Отдельный интерес представляет способ создания стилистического оксюморона, позволяющего противоречивое единство представить в многомерной сложности его восприятия. Выделение и подчёркивание контрастов, сопоставление антитетических свойств и явлений играет огромную роль в познании мира.

В стихотворениях, которые обладают наиболее выраженными признаками романтической поэтики, оксюмороны позволяют создать обострённое восприятие лирической ситуации, эмоционально насыщенное впечатление исключительности чувств персонажей. В то же время свойственное Ахматовой стремление всегда искать и находить «неповторимые слова», обуславливающее оригинальность её оксюморонов, их эпиграмматическую краткость и заострённость,

²⁴ Пигулевский В. О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. / В. О. Пигулевский – Ростов-на Дону : Фолиант, 2002. – 418 с. Электронный ресурс. Код доступа: <http://www.urgu.info/urguinfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/index.htm>

способствует рациональной организации текста, что роднит её поэтику с принципами классицизма в том расширенном понимании, в каком он был не чужд и романтикам. Идущее от античных традиций представление о космосе как о красоте упорядоченности было воскрешено романтиками в их стремлении к полноте восприятия мира, к появлению традиций «романтического эллинизма»²⁵, они не отказывались от идеи гармонического мировидения. Необходимо отметить, что именно стремление к полноте и многомерности восприятия мира, осуществляемое и с помощью оксюморонных выражений, во многом определяет то свойство ахматовской лирики, которое принято называть «романностью». Но, как известно, традиции русского романа XIX века – это традиции реалистические. Современное литературоведение давно признало затруднения в определении традиций реалистической лирики²⁶, однако В. М. Жирмунский в книге об Ахматовой, подводя итоги изучения её творчества, признал её позднюю поэзию реалистической.²⁷ Рассмотренный материал не даёт основания для отнесения поэтики Ахматовой к одному из названных направлений, но позволяет по-новому задуматься о свойственной акмеизму установке на синтез культурных традиций.

УДК 821.161.1-95

Т. В. Цивьян,
Москва

**О ДВУХ ТЕНЕВЫХ ЦИТАТАХ
В ПЕТЕРБУРГСКОМ ТЕКСТЕ
(из архива В. Н. Топорова)***

В архиве Владимира Николаевича Топорова, в разделе подготовительных материалов к *петербургскому тексту* (далее ПТ) хранится неисчислимо множество библиографических карточек, библиотечных требований и просто бумажных клочков с пометой к

²⁵ Смирнов А. А. Актуальные проблемы изучения романтической лирики А. С. Пушкина. // Вестник Московского университета. Серия Филология. 1993, № 1, с. 14.

²⁶ Там же, с. 12.

²⁷ Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. С. 143

© Цивьян Т. В.

*Петербуржскому тексту*¹. Это «кирпичики», из которых складывался ПТ: цитаты из художественных произведений разного времени (от XVIII века до наших дней), разных жанров, авторские и безымянные², посвященные Петербургу. Часть из них разделена «по мотивам» – в соответствии с топоровской концепцией ПТ. Есть предварительный список основных мотивов: их можно объединить формулой *прекрасно-страшный Петербург* (цитата из стихотворения Зинаиды Гиппиус «Петроград», не однажды приложенная Владимиром Николаевичем к анализу ПТ). Произведена и первичная классификация – в виде расстановки карточек в каталожном ящике (в таком виде она сохранилась в архиве и подтверждена приложенным к ним порядковым списком).

Можно сказать, что перед нами – материалы к *словарю города* (alias *словарю ПТ*). В одной из своих первых работ по ПТ автор употребляет выражение «город говорит с нами», вводя тем самым понятие *языка*, в данном случае представленного лексикой (и/или лексической семантикой). Так задается описание города как текста, так расставляются основные семантические вехи, или знаки. Приведем основные:

Страх/страшный, смерть, мертвый, призрачный, сны, тени, пустой/пустыня, простор, прямой, ровный, холод, тьма, туман, погода, декабрь, ветер, вода, наводнение, сырость, болото, река, море, остров, камень, мосты, шпиль, закат (косые лучи), фонарь, прозрачность, мутный, желтый, лиловый...

В принципе этот набор знаком нам из работ ВН, но далеко не все собранные цитаты (=мотивы) он успел использовать.

Здесь мы выбрали два примера из этого эвентуального словаря ПТ³.

1. *ВЕСЕННЯЯ ОСЕНЬ*⁴

Оксюморон отсылает к неустойчивости, прихотливости петербургского климата и, в конце концов, к амбивалентности Петербурга (в рамках ПТ).

Первой в подборке идет цитата из «Плавающих путешественных» Кузмина (Петроград, 1923, 273). Беседа героев (они находятся на Васильевском острове):

- Мне все кажется, что это не сентябрь, а весна.
- Это весна и есть ... начало всегда кажется весною...

Далее (в порядке, перечисленном ВН): З. Гиппиус, Игорь Северянин, К. Вагинов, Б. Пильняк, А. Блок, еще раз М. Кузмин («Осенние озера»), Ф. Тютчев, Андрей Белый («Петербург»), Ф. Достоевский, Д. Мережковский, еще раз М. Кузмин, Е. Ган, В. Палей.

Вторжение весны в осень темпераментно описано Зинаидой Гиппиус (Suor Maria // Новый путь, 1904, № 11, 153):

Какая осень! Прекрасна, как весна, но прекраснее: это мудрая весна. Весна – бездумная радость настоящего, а в этой осени – торжество жизни...⁵

– Примечательно, что у Гиппиус весенне-осенний пейзаж относится к Адриатике, а у ВН к *петербургскому тексту*! Этот выбор становится в какой-то степени понятным в сопоставлении с идущей следом цитатой из Кузмина (Завтра будет хорошая погода / М. Кузмин. Собр. соч. Т. 5. Петроград, 1915, 31–32), где герои ночью смотрят на петербургский канал:

Когда бывают такие ясные осенние ночи, мне всегда Петербург представляется не русским северным городом, а какою-то Вероною, где живут влюбленные соперники, и всегда кажется, что наступает не зима, а готовится какая-то весна, лето чувств, жизни, всего...

Это нечто большее, чем хрестоматийное сравнение Петербурга с Венецией/Италией, это, как нам кажется, инкрустирование в ПТ *итальянского текста* русской культуры (в рамках более чем востребованной темы «Италия в Петербурге»)⁶.

Во фрагменте из романа К. Вагинова «Козлиная песнь» (Ленинград, 1928, 25) речь идет, как будто, об обычном бабьем лете: «Червонным золотом горели отдельные листочки на черных ветвях городских деревьев, и вдруг неожиданное тепло разлилось по городу под прозрачным голубым небом. В этом неожиданном возвращении лета мне кажется, что мои герои мнят себя частью некоего Филострата, осыпающегося вместе с последними осенними листьями». Однако и Вагинова ВН приобщает к петербургскому весенне-осеннему оксюморону.

Особо выделен у ВН мотив *осенней весны*. См. примеры этого «перевернутого оксюморона» (или оксюморона с обратным знаком – вполне в духе амбивалентности ПТ и «отрицательного» фрагмента его словаря: *холодный, мертвый, черный*; даже *ужасно* у Достоевского, формально означающее лишь усиление, *очень*, притягивает семантику *ужаса*):

На днях был семик. Это народный русский праздник. Им народ встречает весну, и по всей безбрежной русской земле забывают венки. Но в Петербурге погода была холодна и мертва ... День был ужасно похож на ноябрьский

(Ф.М. Достоевский. Петербургская летопись. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 18. Ленинград, 1978, 23);

На Неве, как это часто бывает во время ледохода, поднялся холодный ветер с Ладожского озера. Весна превратилась вдруг в осень (Д. Мережковский. Петр и Алексей // Вопросы жизни, 1905, №3, март, 10);

Черная весна похожа на осень (К. Вагинов. Там же, 145).

2. СНЕГ ВВЕРХ

Этой формулой (также своего рода оксюмороном) ВН обозначил оптическую иллюзию: в метель, при ветре кажется, что снег не только падает с неба, но и поднимается вверх от земли. – Не знаю, относится ли это только к Петербургу, но в ПТ это было включено, и ВН вспоминал, что однажды он и сам пережил эту иллюзию.

Лилета, пусть ветер свистит и кверху метелица вьется, Внимая боренью стихий, и в бурю мы счастливы будем (А. Дельвиг. К Лилете);

Вдруг все завертелось, закружилось сверху вниз, снизу вверх. На Неве разыгралась метель (В.А. Соллогуб. Воспоминания. Москва, 1931, 177);

...снег не падал сверху, а снизу клубился по ветру столбами, курился как дым (Д. Мережковский. Петр и Алексей. Кн. IV, II. Новый путь, 1904, апрель, 23);

Прыгнули вверх снега и, как лилии, закачались над городом;
 Столбы метелей взлетали;
 Вверх метнула снега;
 Ты, метель, – белый ком, рев снега, хохот пены, шум ветра.
 Как сквозная ты птица, как лебедь, взлетела.
 Взлетела над колоколом, опрокинутым над нами.
 Ясным пером – снежным столбом – брякни в лазурь

(Андрей Белый. Кубок метелей <http://www.litres.ru/andrey-belyy/kubokmeteley/>);

Прощание навеки: в зимний день с крупным снегом, валившим с утра, всячески – и отвесно, и косо, и даже вверх (В. Набоков. Дар. Ann Arbor, 1975, 173);

Было темно; снег летел со всех сторон, исчезло ощущение времени и пространства ... со снегом, медленно летевшим то ли вверх, то ли вниз, то ли во всех направлениях... (А. Битов. Сад // А. Битов. Дни человека. Повести. М., 1976, 53, 54).

Мы не строим догадок ни о месте, которое эти два мотива (фразеологические оксюмороны) должны были занять в ПТ, ни о том, почему в раздел включены примеры, к Петербургу в узком смысле не относящиеся⁷. Однако решаемся высказать предположение об источниках, послуживших стимулом к выделению (и обозначению) этого мотива как петербургского. Они напрашиваются в список – но блистают своим отсутствием. Это два стихотворения Анны Ахматовой.

Первое датировано сентябрем 1922 года:

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 замутнённых каналов,
 И крапива запахла, как розы, но только сильней.
 Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых,
 Их запомнили все мы до конца наших дней.
 Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник.
 И *весенняя осень* так жадно ласкалась к нему,
 Что казалось – сейчас забелеет прозрачный подснежник...
 Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему.

Второе более раннее (1916):

Смеркается, и в небе темно-синем,
 Где так недавно храм Ерусалимский
 Таинственным сиял великолепьем,
 Лишь две звезды над путаницей веток,
И снег летит откуда-то не сверху,
А словно подымается с земли,
Ленивый, ласковый и осторожный...

Примечательно, что об этом втором стихотворении ВН (все-таки?!), вспомнил в связи с Набоковым и позже (другими чернилами и совсем мелко) приписал на карточке с цитатой из «Дара» ахматовские строки. Хотя уже само название раздела «снег вверх», как кажется, является если не прямой цитатой, то аллюзией на них.

В свое собрание *петербургских текстов* ВН, как уже было сказано, включал самый широкий круг авторов; можно сказать, что моти-

вы превалировали над именами и уровнем произведений. Но были среди них *ИМЕНА* – краеугольные камни, на которых ПТ «держался». В XIX веке это Пушкин, Гоголь и особенно Достоевский. В XX веке – поэты, среди соцветия которых особое место для ВН занимала Анна Ахматова. Возможно, именно поэтому она пропущена в списке приведенных цитат, которые – во всяком случае, для автора этой заметки – составлены под знаком двух ее оксюморонов.

Примечания

1 См. подробнее: *Т.В. Цивьян* Следом за В.Н. Топоровым по *петербургскому тексту*. Мадрид: Ediciones Ebreo Errante, 2012.

2 В архиве есть большое собрание граффити; среди образцов «уличного фольклора» – Булат Окуджава: *...Портрет, подсвечник, звяканье ключей. Блажен, кто умер на своей постели среди привычных сердцу мелочей...*

3 Две небольшие пачки библиографических карточек, соединенных скрепкой.

4 Об этом см.: *Т.В. Цивьян*. Ленинградке о петербургском тексте // http://tnikolaeva.inslav.ru/statji/Civjan_Nikolaeva_fest_2013.pdf

5 Или торжество чувств, ср. у Кузмина «Осенний май», цикл стихов, посвященных Всеволоду Князеву (в книге «Осенние озера»):

Для нас и в августе наступит май! ...
– Но вдруг случится ветреной Фортуне
Осенний май нам сделать октябрём?

6 Ср. тот же прием у Елены Ган, в повести «Идеал» (1839):

Это случилось в сентябре, веселом и ясном в южных краях, где ветерок играет еще в зеленых листьях деревьев и небо снова принимает светлый весенний цвет, но туманном и дождливом в Петербурге. Однако ж как бы наперекор обычаям двух климатов в тот год на берегах Невы в сентябре мелькнуло теплое солнце, и целые три дня продолжалась тихая, ясная погода... (http://az.lib.ru/g/gan_e_a/text_0010.shtml).

7 Например, тютчевское:

Как поздней осени порою
Бывают дни, бывает час,
Когда повеет вдруг весною
И что-то встрепенется в нас

Из Игоря Северянина:

И весною своею осеннею
Приникаю к твоей вешней осени...

Из Владимира Палея:

Мне осень чудится единственной весною...

* **To the Point. Festschrift for Eric de Haard. Pegasus Oost-Europeese Studies 22. Uitgeverij Pegasus, Amsterdam, 2014, 79–84.**

УДК 801. 73

В. А. Черных,
Москва

ЕЩЕ РАЗ ОБ ОБРАЗЕ «ТЕНИ» В ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ *

«Тень» является одним из наиболее употребительных слов в тексте стихотворений Анны Ахматовой. В частотном словаре ее поэзии среди имен существительных оно занимает 17-е место (76 словоупотреблений)¹, уступая лишь таким экзистенциальным и космическим понятиям как *жизнь* (79) / *смерть* (79); *год* (105) / *день* (122) / *ночь* (102); *небо* (89) / *земля* (86); *город* (77) / *дом* (111); а также словам, обозначающим части тела и свойства человека: *рука* (142), *глаз* (126), *голос* (124), *сердце* (106), *слово* (96), *любовь* (77); и одно из явлений природы: *ветер* (95). Уже сам этот факт определяет необходимость пристального внимания к употреблению слова «тьень» в поэзии Ахматовой.

Слово «тьень» многозначно. В академическом «Словаре русского языка» приводится восемь его значений². Однако все эти значения можно свести в две основные группы: 1) тень, как природное оптическое явление, существующее только при свете и контрастирующее с ним (полному отсутствию света соответствуют

¹ Здесь и далее данные о частоте словоупотреблений приводятся по книге: Patera T. A Concordance to the Poetry of Anna Akhmatova. Ardis, Dana Point, 1995. Подсчеты в этом справочнике проведены по изданию: Анна Ахматова. Сочинения в двух томах. М., «Правда», 1990. (Сост. М.М.Кралин).

² Словарь русского языка в четырех томах. Изд. 2-е. М., 1984. Т. IV. С. 353.

скорее понятия «мрак», «тьма», «темнота», которые тоже нередко встречаются в поэзии Ахматовой – соответственно 29, 23 и 9 словоупотреблений); 2) тень, как нематериальное, духовное явление, не связанное ни со светом, ни с какими-либо предметами, получившее как бы самостоятельное существование, но не наяву, а в сновидениях, мыслях, воспоминаниях... и в стихах.

Из 76 упоминаний слова «тьень» в поэтических текстах Ахматовой (упоминания в прозаических текстах, в том числе и в ремарках «Поэмы без Героя», в «Concordance» не учтены) не более 15 относятся к первой группе значений. Таковы, например: «В тени елизаветинских боскетов / Гуляют пушкинских красавиц внучки...»; «У озера, в густой тени чинары...»; «Как был отраден мне звук воды / В тени древесной»; «В тени блаженных лип...». К ним примыкает еще употребление слова «тьень» в значении «отражение внутреннего состояния на лице человека», «слабый след чего-либо» («Озарила тень улыбки / Милые черты...»). Это тоже вполне реальное явление, зримое наяву. В подавляющем большинстве случаев слово тень употребляется во второй группе значений. Именно эти примеры рассматриваются в статье В.Я.Виленкина «Образ “тени” в поэтике Анны Ахматовой» («Вопросы литературы». 1994. Вып.1. С. 57-67). Прочитав и прокомментировав более двадцати случаев употребления слова «тьень» и близких к нему в этой группе значений слов, автор статьи приходит к выводу, что «в лирике Ахматовой метафора “тени” с некоторых пор стала одной из постоянных; в “Поэме без героя”, произведении во многих отношениях итоговом, она заняла главное место, стала в каком-то смысле ведущей» и что к Ахматовой в ее позднем творчестве «пришли тени “смертного одиночества”, тоски, страха, отражения в чужих зеркалах, тень той, какой она была когда-то, тень-двойник, заместительница, призрак, тень в сонме других теней с трагической судьбой, даже тень или “Вторая”, другая поступь собственного итогового произведения. Можно ли сомневаться в том, что для Ахматовой это не просто любимая литературная метафора, а нечто неизмеримо большее, уходящее в глубь ее мировосприятия?». С этим выводом нельзя не согласиться, но хотелось бы, по возможности, продолжить изучение тем, перечисленных, но не развернутых в нем. Есть ли разница в оттенках значения слова тень, перечисленных в заключении статьи? Неужели Анна Ахматова впервые в русской поэзии употребляет слово тень в этих значениях? Каков литературный генезис этих понятий? И что это за «неизмеримо большее, уходящее в

глубь ее мировосприятия? На последний вопрос особенно трудно ответить, но можно хотя бы попытаться продвинуться в его решении.

Не со всеми замечаниями и выводами, содержащимися в статье В.Я.Виленкина, можно согласиться. Так, слишком категоричным представляется утверждение, что «у Ахматовой этот образ постепенно приобретает такой охват и такую динамику, каких мы не найдем ни у Пушкина, ни у Блока. Пастернаку он, кажется, вообще не нужен; Мандельштам только один раз развернул его как неотъемлемо свой в стихотворении “Слышу, слышу ранний лед...”». Представление жителей загробного мира в качестве теней, обычное для всей мировой литературы, восходит к «Божественной комедии» Данте, если не к античной поэзии. В произведениях Пушкина слово «тьень» в значениях «призрак, видение; душа умершего; нечто призрачное, нереальное» встречается 74 раза.³ В «Частотном словаре «Первого тома» лирики А.Блока»⁴ слово «тьень» (в разных значениях) имеет даже более высокий ранг, чем в «Concordance» поэзии Ахматовой (7-е место среди имен существительных с 118 словоупотреблениями), уступая лишь словам: *душа, сердце, сон, мечта, день, ночь*, и опережая слова: *жизнь, земля, песня, огонь, любовь, небо...*

Дальнейшие сопоставления затруднены отсутствием необходимых справочных пособий. Но в Третьем томе поэзии Блока нетрудно найти употребление слова «тьень» в тех же значениях, что и в поэзии Ахматовой: «...Тень чья-то глянет силуэтом, / И быстро спрячется лицо...» (29); «Тень скользит из-за угла, / К ней другая подползла...» (38); «Их было много... Что я знаю? / Воспоминанья, тени сна...» (160).⁵ В стихах Мандельштама слово «тьень» в тех же значениях встречается постоянно наугад открытых страницах: «Слепая ласточка в чертог теней вернется...» (130); «Хоры слабые теней...» (132); «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг, / С певучим именем вмешался...» (136).⁶ И в поэзии Пастернака нельзя пройти мимо хотя бы таких примеров: «По мнению многих, душа и паломница, / По-моему, тень без особых примет...» (I, 93); «По дому бродит привиденье. / Весь день шаги над головой. / На чердаке мелькают тени. / По дому бродит домовой...» (II, 94).⁷

³ Словарь языка Пушкина. М., 1961. Т. 4. С. 498.

⁴ Минц З.Г., Шишкина О.А. Частотный словарь «Первого тома» лирики А.Блока // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Т. V. С.310-311.

⁵ Александр Блок. Собрание сочинений. М.-Л., 1960. Т. 3. В скобках указаны номера страниц.

⁶ Осип Мандельштам. Сочинения в двух томах. М., 1990. Т.1.

⁷ Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы в двух томах. Л., 1990.

Образ «тени» как воспоминания или сновидения можно встретить и у многих других авторов. Необычным в стихах Ахматовой является то, что в них присутствует тень самого автора или лирического героя ее стихов. Причем и в этом круге значений понятие тени неоднозначно. Во-первых, тень навсегда остается, запечатлевается там, где лирический герой бывал когда-то, где в его жизни произошли какие-то важные события:

«... Ведь под аркой на Галерной / Наши тени навсегда...» (72);
 «... Тень моя на стенах твоих...» (305).

Во-вторых, тень становится двойником автора, живет с ним параллельной жизнью; они могут иногда встречаться и даже превращаться одна в другую:

«Там тень моя осталась и тоскует, / Всё в той же синей комнате живет...» (116).
 «Из прошлого восставши, молчаливо / Ко мне навстречу тень моя идет...» (221);
 «Что тебе на память оставить, / Тень мою? На что тебе тень?» (226).
 «... Но где голос мой и где эхо, / В чем спасенье и в чем помеха, / Где сама я и где только тень...» (389).⁸

В-третьих, автор сама превращается в тень, не оставляя двойника в реальном мире:

«И неоплаканную тенью / Я буду здесь блуждать в ночи...» (355)
 «Я сама, как тень на пороге, / Стерегу последний уют». (285)

Во всех этих случаях «тень» находится не в загробном мире, а на Земле, среди живых людей, но как бы отъединена от них. Здесь мы, действительно, встречаемся с особенностью мировосприятия Ахматовой, о которой В.Я.Виленин бегло упомянул в своей статье, не касаясь ее сущности. Эту особенность мировосприятия Анна Ахматова в какой-то степени сама раскрывает в своих произведениях:

«Себе самой я с самого начала
 То чьим-то сном казалась или бредом,
 Иль отраженьем в зеркале чужом...» (260).

⁸ Анна Ахматова. Сочинения в двух томах. М.: Художественная литература, 1990.

В поздние годы, с уходом из жизни родных и близких ей людей, в обстановке гонений и репрессий, перерождения всего строя жизни на совершенно чуждых ей основаниях, коренным образом отличающихся от существовавших в годы ее молодости, это мировосприятие только обострялось. Нарастало чувство одиночества, разлучения со своим читателем. Ахматовой трудно было отождествить себя теперешнюю с «той, какою была когда-то» (287). Представление себя «тенью», по всей вероятности, было выражением именно этого комплекса чувств и переживаний.

Среди текстов Ахматовой, рассмотренных В.Я.Вилениным, как ни удивительно, отсутствует написанное в 1916 году стихотворение «Вновь подарен мне дремотой...», адресованное Н.В.Недоброво и заканчивающееся строками: «...И откуда в царство тени / Ты ушел, утешный мой». Эта концовка вызывала и продолжает вызывать недоумения и споры у многих читателей, исследователей и комментаторов. Что означает здесь «царство тени», привычно, хотя и без достаточных оснований, ассоциируемое с загробным миром? Ведь Н.В.Недоброво в момент написания этого стихотворения был жив. М.М.Кралин так комментировал эти стихи: «Неволью предсказав смерть друга в этих стихах, она считала себя отчасти виновной в его смерти. <...> 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 ее последующей поэзии»⁹.

Такая трактовка вызывает сомнения не только потому, что ей трудно найти подтверждение в надежных источниках, но и потому, что в выражениях: «страна, обитель, жилище теней», обозначающих загробный мир, слово «тень» употребляется исключительно во множественном числе.¹⁰ Образ «царства тени», где это слово фигурирует в единственном числе, вряд ли правомерно относить к этому кругу значений.

Попытку переосмыслить это стихотворение в целом и, в частности, его загадочную концовку предприняли недавно крымские филологи В.П.Казарин и М.А.Новикова. В серии статей, специально

⁹ Анна Ахматова. Сочинения в двух томах. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 383.

¹⁰ См. Словарь современного русского языка. М.-Л., 1963. Т. 15. С.283.

посвященных этому стихотворению¹¹, они избыточное внимание уделяют бытовым и краеведческим реалиям, которые интересны сами по себе, но вряд ли могут способствовать восприятию смысла стихов. Вместе с тем они справедливо ставят под сомнение правильность понимания в данном контексте «царства тени» как загробного мира. Они утверждают, что «“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»¹². Описывая расставание героев стихотворения, они пишут: «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...»¹³. Такая подчеркнута приземленная трактовка находится в явном противоречии с торжественностью выражения «царство тени» и вряд ли может быть принята. Но с их мнением о значении этого понятия в словаре Ахматовой, по-видимому, следует согласиться. Выражения, наиболее близкие по смыслу и возвышенному стилю к «царству тени», можно найти в ряде стихотворений Ахматовой:

Ты мог бы мне сниться и реже,
Ведь часто встречаемся мы,
Но грустен, взволнован и нежен
Ты только в *святителище тьмы...*» (1914)

«... Тяжелый, беззвездный и мирный
Над нами *покров темноты...*» (1917)

¹¹ Казарин В.П., Новикова М.А. Стихотворение А.Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...» (Опыт реального комментария). Публикации 1-3 // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский сборник. Симферополь, 2012. Вып. 10. С. 60-72; Там же. Симферополь, 2013. Вып. 11. С. 28-39.

¹² Там же. Вып. 11. С. 29.

¹³ Там же. С. 33.

«Заснуть огорченной,
Проснуться влюбленной,
Увидеть, как красен мак.
Какая-то сила
Сегодня входила
В твоё *святителище, мрак!*» (1942)

Ни в одном из этих примеров подчеркнутые нами выражения не обозначают смерть. В первом случае «святителище тьмы» это просто сон; в двух других «покров темноты» и «святителище мрака» - мирная, хотя и таинственная, петроградская или среднеазиатская ночь, оазис благополучия в совсем не благополучном мире.

Но ведь и в стихотворении «Вновь подарен мне дремотой...» Бахчисарай и прощание с Н.В.Недоброво являются автору *во сне*, в котором крымские реалии (так досконально рассмотренные в статье Казарина и Новиковой) причудливо переплетены с царкосельскими. Последние строки стихотворения возвращают нас к первой строке и подсказывают, что «царство тени» подарено дремотой и может означать примерно то же, что «святителище тьмы» в первом из процитированных выше стихотворений, то есть мир сновидений и воспоминаний.

*** Русская литература. 2014. № 2. С. 152-156.**

СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА АХМАТОВОЙ



УДК: 821.161.1-82 Ахматова

В. П. Казарин, М. А. Новикова,
Симферополь

СТИХОТВОРЕНИЕ А. А. АХМАТОВОЙ «ВИЖУ ВЫЦВЕТШИЙ ФЛАГ НАД ТАМОЖНЕЙ...» (Опыты реального и поэтологического комментария)

Осенью 1912 года А. А. Ахматова написала стихотворение «Виджу выцветший флаг над таможенной...». Текст его мы позволим себе напомнить читателю:

Виджу выцветший флаг над таможенной
И над городом желтую муть.
Вот уж сердце мое осторожней
Замирает, и больно вздохнуть.

Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,
И закладывать косу коронкой,
И взволнованным голосом петь.

© Казарин В. П., Новикова М. А.

Все глядеть бы на смуглые главы
Херсонесского храма с крыльца
И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца.

[1, т. 1, с. 117]

Стихотворение напечатано в февральском номере журнала «Гиперборей» за 1913 год. Значит, написано оно не позже 1912 года: рукописи сдавались в журналы за два месяца до выхода в свет. Авторская датировка «Осень 1913» в книге Ахматовой «Бег времени» [5, с. 71, 458] правильно указывает на сезон, когда стихотворение было создано, но никак не на год. В январе 1913-го оно уже было в типографии. Кроме того, именно к концу 1912 года (судя по рукописям и авторским свидетельствам) относится большинство других стихотворений ахматовской подборки (их общее число – пять, наше стихотворение стоит посередине – третьим), напечатанных в той же книжке журнала [5, с. 456]. Да и сама атмосфера стихотворения, наполненная уходящим летним зноем (флаг над таможенной «выцвел» на солнце), тоже заставляет связывать его замысел с осенью 1912-го года, а не с зимой 1913-го.

В окончательном варианте стихотворение не имеет названия. Но первоначально оно было опубликовано под заглавием «Возвращение», – и это не случайно. Композиционно все стихотворение построено на мысленном «возвращении» из современности в прошлое (тоже, кстати, летнее и жаркое). Только учитывая эту параллель-контраст, можно проникнуть в его замысел. А начать это «проникновение» стоит с ахматовских реалий.

I Виджу выцветший флаг над таможенной <...>.

О какой таможене пишет поэт? Откуда можно было видеть ее флаг? Главная Морская таможня Санкт-Петербурга находилась в начале XX века на стрелке Васильевского острова в здании, в котором с 1927 года и доныне располагается Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук. Глагол в первой строке стихотворения подразумевает длительность действия: не «увидела» или «заметила» таможенный флаг, не «посмотрела» или мимолетно «глянула» на него, а – «**вижу**». Не одномоментно, а продолжительно, не единожды, а многократно, вновь и вновь. Почему же какое-то время осенью 1912 года Ахматова видела снова и снова именно таможню?

В столице в тот период наш поэт более или менее долго без перемены места оставалась только в одном учреждении – в так называемой клинике профессора Д. О. Отта. Клиника была основана императрицей Марией Федоровной в 1797 году. Сегодня она является Институтом акушерства и гинекологии имени Д. О. Отта. В этой самой «императорской родильне», как ее называли петербуржцы, 18 сентября (1 октября по н. ст.) 1912 года Ахматова произвела на свет своего сына – Льва.

Клиника профессора Д. О. Отта, «очень дорогая и очень хорошо обставленная» [6, с. 77], куда привез свою жену рожать Н. С. Гумилев, с той поры и по сей день также находится на стрелке Васильевского острова, располагаясь чуть южнее здания тогдашней таможни – сегодня Пушкинского Дома (см. рис. 1).

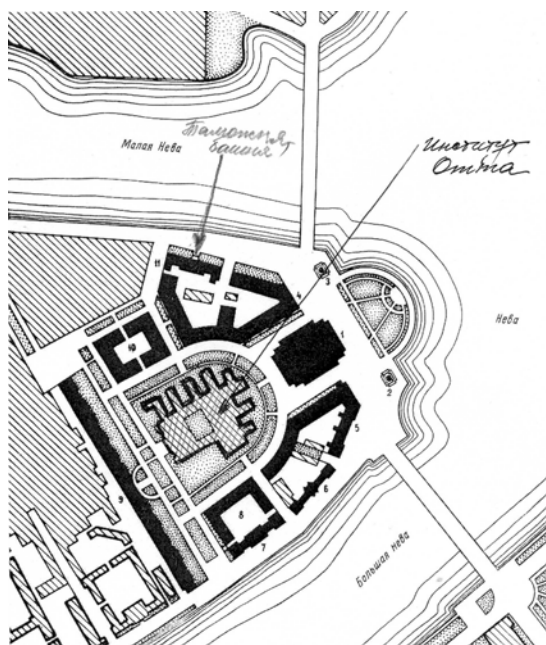


Рис. 1. Стрелка Васильевского острова.

Трехэтажное здание Морской таможни венчается круглой башней, которая по высоте совсем немного уступает своей архитектурной основе и одиноко возвышается над всей округой. На куполе башни

установлен шпиль, длина которого в свою очередь равна этажу основного здания (см. рис. 2).



Рис. 2. Здание главной Морской таможни в Санкт-Петербурге.

Именно шпиль на круглой башне здания нес на себе до революции флаг Российского морского таможенного ведомства, который был утвержден 1 марта 1871 года – синее полотнище с национальным триколором в кантоне и скрещенными кадуцеями (жезлами Меркурия), обвитыми змеями (см. рис. 3).

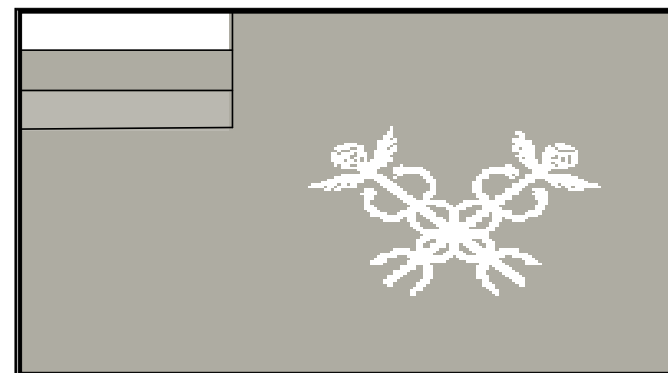


Рис. 3. Императорский флаг Российской таможенной службы

Таможенный флаг был виден далеко в округе. Роженица А. А. Ахматова-Гумилева лежала, видимо, в палате с северной стороны клиники. Именно оттуда она могла видеть в окно не только «желтую муть» осеннего неба, но и «таможенный флаг».

Все сказанное позволяет предположить, что анализируемое нами стихотворение было написано не раньше последних чисел сентября, когда поэт ложится в клинику профессора Д. О. Отта. Не раньше, но вполне может быть, что оно написано двумя-тремя неделями позже. 22 октября (4 ноября по н. ст.) 1912 года Ахматова пишет письмо В. Я. Брюсову, в котором посылает ему «несколько стихотворений, написанных на днях», и оставляет важное для нас признание: «Я не могла сделать этого раньше, потому что у меня родился ребенок, и я ничего за всю осень не писала» [6, с. 78].

II.

<...> И над городом желтую муть.

Характерно: Ахматова пишет, что видит «желтую муть» – «над городом». Действительно, лежащей пациентке открывается в окне не сам город, а пространство над ним – с выцветшим флагом и желто-мутными небесами. Мало того, можно предположить, что лежала наша роженица не на первом и даже едва ли на втором этаже клиники. Иначе соседние здания и деревья (а застроена стрелка очень плотно) заслоняли бы от нее всякий вид из окна, включая небо.

Но почему небо у нее – «мутное»? И почему – «желтое»?

С «мутью» дело обстоит более или менее просто. В сентябре 1914 года, когда Санкт-Петербург будет уже переименован в Петроград, А. А. Блок напишет одно из самых известных своих стихотворений – о военном эшелоне Первой мировой войны, отправляющемся из столицы на «кровавые поля» Галиции. Первая строка стихотворения, давшая ему название, звучит так:

Петроградское небо **мутилось** дождем <...>
[10, т. 3, с. 275]

Итак, версия первая – дождь. Версия вторая – туман. Конец сентября для севера это уже осень. Проверить обе версии можно было бы по столичным газетам сентября 1912-го. Метеопрогнозы и тогда уже печатались регулярно, как и теперь. Но есть еще и внутренняя

оптика самого ахматовского стихотворения. Она обе эти версии отмечает. Увидеть флаг над таможенной сквозь дождь или туман еще возможно. Разглядеть, что этот мокрый флаг «выцветший», – нельзя.

Остается третья версия, уже упомянутая выше. Не воздух Петербурга мутен и желт, а именно небо, по которому Балтика уже нагоняет низкие клубящиеся тучи. Но откуда возник этот желтый колоратив?

От электрических фонарей. Для начала XX века яркое электрическое освещение улиц – еще диковинка и привилегия столиц. Об этом мы найдем немало стихов и у того же А. А. Блока, и у раннего В. В. Маяковского, и у других поэтов-петербуржцев.

Желтый – цвет символический, начиная с мифа и фольклора. Причем у него два оценочных полюса: теплый, солнечный, золотой (отсюда – царственный, нетленный) – и холодный, цвет немочи, худосочия, зависти, увядания. В искусственной желтизне ночных мегаполисов порой усматривали нечто дьявольское: все подменяющее, обесценивающее, искажающее.

В городских стихах Ахматовой встречается вполне позитивное восприятие новомодных светильников: «Чернеет дорога приморского сада, / **Желты и свежи** фонари» [1, т. 1, с. 175]. В нашем случае «муть» поддерживает второе значение. Но тогда и электричество – **лжесолнце**, искусственный (и по сути **ночной**) свет и цвет. Вспомним известные стихи А. А. Блока, написанные 12 марта того же 1912 года: «Ночь, улица, фонарь, аптека, / **Бессмысленный и тусклый свет**» [10, т. 3, с. 37].

Если принять такое объяснение появления в стихотворении «желтой мути», становится видимой еще одна скрытая в тексте реалья: Ахматова фиксирует свое круглосуточное пребывание в клинике. Днем она видит «выцветший» таможенный флаг (безрадостный, «одряхлевший», говоря ее словами), ночью – мутное и желтое от электрических фонарей низкое небо. Это свидетельствует об одиночестве и тоске, о какой-то тревоге, переживаемой ею. Тревога, в свою очередь, оборачивается бессонницей.

III.

**Вот уж сердце мое осторожней
Замирает, и больно вздохнуть.**

С медицинской точки зрения, ситуация ясна. У героини стихотворения налицо все симптомы сердечной недостаточности. Тут и внезапность приступа («вот уж...»), и перебои сердечного ритма, и острая боль в груди при вдохе. В письме 1907 года С. В. фон Штейну упоминается еще один симптом болезни: «С сердцем у меня совсем скверно, и только оно заболит, левая рука совсем отнимается» [6, с. 46]. Наряду с чахоткой, болезнь сердца будет мучить Ахматову всю жизнь, – от нее она в конце концов и умрет. Стихи нашего поэта (как всегда, документально точно!) фиксируют развитие этого недуга.

Но что могло спровоцировать его именно тогда – в сентябре 1912-го?

Конечно, роды – нелегкое испытание для любой женщины, а для больной туберкулезом – тем паче. Да, петербургская погода («желтая муть») сердцу не подмога. И все же... Складывается впечатление, что во внутренней жизни Ахматовой именно перед родами – или сразу после них – произошло нечто такое, что в буквальном смысле ударило по ее сердцу.

Что мучает нашу роженицу в клинике? Что так тщательно скрывает она? Почему поэт в стихотворении ни единым словом не обмолвится, что стала матерью? Отчего упорно датирует стихотворение в последующих изданиях осенью 1913 года, фактически дезориентируя читателя? Чего он, читатель, не должен знать про ахматовский 1912 год?

Назовем это «малой тайной» стихотворения. К ней нам еще предстоит вернуться. А пока – стихи делают неожиданный скачок во времени и пространстве.

IV.

**Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,
И закладывать косу коронкой,
И взволнованным голосом петь.**

В мечтах героиня во второй строфе мгновенно переносится назад: в счастливое подростковое прошлое, которое прошло там – у моря, в Севастополе. Это читателю понятно и без комментариев. Понятно ли ему иное?

Стремительный, легкий ритм. Ни единого анжамбемента, в отличие от предыдущих строк, с их физически наглядной одышкой (сердце «осторожней / замирает...»). Звучный вокализм. Простая, разговорная,

непринужденная лексика. Поэт действительно «вернулась», она у себя дома – и душевно, и портретно, и (если угодно) физиологически. Наконец-то ей хорошо.

Какой ценой?

А той самой, что, вернувшись (пускай, повторим, в мечтах), героиня как бы аннулировала все, произошедшее с нею в промежутке между «приморской девчонкой» 1896-1903 годов и женщиной, поэтом, человеком года 1912-го. Отречение фиксируется поэлементарно. «Косы коронкой» противостоят знаменитой, эмблематичной прямой челке и волосам, небрежно подколотым длинными шпильками на модный японский лад. А ведь эта прическа была и будет запечатлена на полотнах прославленных художников, и не только отечественных.

То же можно сказать о костюме. Желтая шаль, которая, по одной из версий, будет привезена Ахматовой мужем из поездки по Востоку, и другие «ложноклассические шали», воспетые О. Э. Мандельштамом; агатовые и янтарные «четки» на шее; вызывающие строки, шокировавшие публику Серебряного века: «... Я надела узкую юбку, / Чтоб казаться еще стройней» [1, т. 1, с. 113], – все отброшено. Счастье, оказывается, прячется в простом – «туфли на босу ногу надеть».

Необыкновенно гибкая от природы, Ахматова завораживала гостей в их с Н. С. Гумилевым царскосельском доме «змеиными» акробатическими пируэтками: она «легко закладывала ногу за шею, касалась затылком пяток» [6, с. 67]. При всём изобилии виртуозных экстравагантций в стилизованном обиходе Серебряного века таких выходов не позволял себе, кажется, никто. Но мечталось «жене-колдунье», как выясняется, совсем о другом – она хочет всего-то «взволнованным голосом петь».

Все ампула, – годами наработанные, Н. С. Гумилевым властно и педантично отточенные, – оказались болезненными и ненужными.

А новорожденный сын? А муж? А творчество и творческая слава?

О диалогизме (или полилогизме) ахматовской лирики, о ее особой сюжетности написаны тома научных работ. Кажется, однако, никто из ахматоведов не сфокусировал внимания на том, что диалог – это разговор двух сторон (а не монолог в присутствии другого). И сюжет – это события, по-разному значимые для разных героев (а не для одного лишь субъекта действия, для кого все другие суть только объекты).

«Малая» тайна анализируемого нами стихотворения состоит в том, что оно в зашифрованном виде есть диалог, и адресован он Н. С. Гумилеву. Брак их, который длился уже два с половиной года, не сделал

двух поэтов роднее и ближе. Напротив, отчуждение, противостояние во всем (даже в стихах) только росло. Ахматова искренне радовалась книге Н. С. Гумилева 1910 года «Жемчуга» («3/4 лирики <...> относится ко мне»). Его же книгу 1912 года «Чужое небо» она восприняла как «борьбу» с ней «не на живот, а на смерть» [6, с. 74]. Вернувшись весной 1912 года из совместной поездки с мужем в Италию и с удивлением обнаружив, что она не может рассказать близкому человеку об этом путешествии, столь важном для ее внутреннего развития, «легко и плавно», Ахматова объяснит затруднение весьма характерно: «Должно быть, мы (с Н. С. Гумилевым. – *Авт.*) уже не так близки были друг другу...» [1, т. 1, с. 553].

Рождение сына только подтвердит опаску, высказанную Ахматовой в стихотворении «Он любил...» (1910) – через шесть месяцев после свадьбы. Сначала она перечисляет «три вещи», которые ее муж любил. Потом называет три вещи, которые он не любит. Первая среди них – «когда плачут дети» [1, т. 1, с. 36]. Именно эта «вещь» и случилась – она родила. Поведение Н. С. Гумилева во время беременности и родов жены, которого мы не будем касаться, нанесло ей незаживающие раны. Брак, юридически распадающийся в 1918 году, фактически умер осенью 1912-го. Об этом скажет сама Ахматова: «Скоро после рождения Левы мы молча дали друг другу полную свободу и перестали интересоваться интимной стороной жизни друг друга» [6, с. 77].

Но рана осталась, и сердцу больно. Оттого и стихотворение Ахматовой действительно адресовано ему – Н. С. Гумилеву. Он один знает, откуда она несколько дней снова и снова видела «выцветший флаг над таможенной». Защищая свою драму от посторонних, Ахматова не упомянет клинику, ни слова не произнесет о родах, о сыне. Она позволит себе только, обнаруживая накопившуюся тревогу и тоску, описать небо над Петербургом как «желтую муть», а флаг над таможенной назвать «выцветшим». О небе над Херсонесом, о флаге над Севастопольской таможенной она так не говорила и не скажет никогда.

Н. С. Гумилев понял замысел своей жены и отреагировал на адресованное ему послание. 9 (22 по н.ст.) апреля – через месяц-полтора после публикации стихотворения – он из Одессы, перед очередным отъездом в Африку, откровенно отвечает на него. Начнет он издали – с общей характеристики стихотворения и определения места его автора в поэзии: «Я весь день вспоминаю твои строки о «приморской девчонке», они мало того что нравятся мне, они меня пьянят. Так просто сказано так много, и я совершенно убежден, что из

всей послесимволической поэзии ты да, пожалуй (по-своему), Нарбут окажетесь самыми значительными» [12, т. 3, с. 236].

Ответ неожиданный, а местами вызывающий сомнения. Во-первых, обнаруживается, что не только Ахматова грезит счастливой «приморской девчонкой», – Н. С. Гумилеву она тоже не просто «нравится», она его «пьянит». Он выбирает не киевскую «колдунью», не царскосельскую «нимфу», не акмеистическую королеву, а ту – простодушную, наивную, радостную «дикую девочку». Но ведь нимфу и королеву годами ваял из Ахматовой сам Н. С. Гумилев? Да. Но Пигмалион, судя по всему, не выдержал того, что Галатея его переросла.

Во-вторых, не очень-то верится в искренность рассуждения Н. С. Гумилева об Ахматовой в паре с В. И. Нарбутом. Что-то, а художественное чутье было у Н. С. Гумилева острым и точным. Он не мог не ощущать, что В. И. Нарбут с Ахматовой по дарованию не сопоставим. А потому это сопоставление не возвеличивает, а уменьшает масштабы ее личности.

А что же дела семейные?

Из того же гумилевского письма: «Милая Аня, я знаю, ты не любишь и не хочешь понять это, но мне не только радостно, а и прямо необходимо по мере того, как ты углубляешься для меня как женщина, укреплять и выдвигать в себе мужчину; я никогда бы не смог догадаться, что от счастья и славы безнадежно дряхлеют сердца, но ведь и ты никогда бы не смогла заняться исследованием страны Галла и понять, увидя луну, что она алмазный щит богини воинов Паллады» [12, т. 3, с. 236].

Казалось бы, зачем тут, в письме к тоскующей и еще недавно близкой женщине, все эти исследования «страны Галла» и «алмазные щиты» богини Паллады? А вот это уже ревность творческая. Удел Ахматовой – говорить «так просто – так много». Удел его, Н. С. Гумилева, – ехать в далекую Африку, исследовать народ великанов «галла» (нагорье Западной Африки в верховьях Голубого Нила, севернее Сомали), изучать эллинскую мифокультуру. (Кстати, здесь Н. С. Гумилев допустил несколько неточностей: Луна никогда не была щитом Афины, тем более алмазным, как и сама Афина не была богиней воинов.)

Все это уже явная забота о «потомках», которые, по словам «разлюбленной» жены (они сказаны в последнем – пятом! – стихотворении ахматовской подборки в февральском номере «Гиперборея»), должны «рассудить» их с Н. С. Гумилевым спор:

<...> Чтоб отчетливей и ясней
Ты был виден им, мудрый и смелый,
В биографии славной твоей
Разве можно оставить пробелы?

[1, т. 1, с. 114]

Ссылаясь на свои стихи «Галла» (пока в замысле) и «Одиссей у Лаэрта», Н. С. Гумилев фактически признает правоту упреков Ахматовой, говорит о невозможности что-либо изменить с его стороны и предлагает ей то самое соглашение о полной взаимной свободе, о «молчаливом» заключении которого она писала. Поиски «счастья» и «славы» принесли ему известность, но лишили сердце героя способности любить, «безнадежно» его «одряхлив».

Своим письмом Н. С. Гумилев это только подтверждает. Он считает, что на основе «молчаливого» соглашения, которое они должны заключить, можно восстановить дружеские творческие взаимоотношения. Да, их обоих уже не связывает любовь, но продолжает связывать статус лидеров современной культуры, а также семья: «Любопытно, что я сейчас опять такой же, как тогда, когда писались Жемчуга, и они мне ближе Чужого неба. <...> Целуй от меня Львеца (забавно, я первый раз пишу его имя) и учи его говорить папа» [12, т. 3, с. 236].

И эта часть гумилевского письма тоже, на сторонний взгляд, не безупречна. Молодой отец оставляет шестимесячного сына и его кормящую мать ради «творческой поездки» в далекие края. В каких же выражениях передает он свои чувства? «Любопытно...» «Забавно...» Словно не отрывается надолго от семьи, а ведет тщательное наблюдение над самим собой.

Еще одна красноречивая деталь. Поэты не дают случайных имен – ни своим персонажам, ни своим близким. Марина Цветаева назвала сына победоносным именем Георгий. Анна Ахматова нарекла ребенка царственным именем Лев. Из «Льва» муж (тоже поэт!) делает смешное имя-кличку «Львец», будто обращается к домашней игрушке.

Вряд ли это письмо свидетельствует о «счастье» гумилевско-ахматовской семьи.

Вот теперь, восстановив петербургский контекст стихотворения, можно вернуться к его контексту крымскому.

V.
**Все глядеть бы на смуглые главы
Херсонесского храма с крыльца <...>.**

«Херсонесский храм» – это Свято-Владимирский собор в Херсонесе. Однако большинство комментариев в собраниях сочинений Ахматовой к стихотворению «Вижу выцветший флаг над таможенной...» уклоняются от ответа на вопросы: почему у поэта купол собора назван «смуглым» и почему он обрел в ее стихах множественное число («главы») [1, т. 1, с. 744; 2, т. 1, с. 393-394]?

Опираясь на биографические заметки автора, комментаторы фактически ищут ответ 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 отождествляет время написания стихотворения со временем заключенных в нем воспоминаний. Так, мы читаем: «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 1912 года создано в 1903-м, то есть – четырнадцатилетней девочкой-подростком. На самом деле, конечно же, поэт возвращается к своему прошлому в мыслях, а не пребывает в нем в реальности. Напомним: в журнале «Гиперборей» стихотворение было опубликовано именно под названием «Возвращение» [1, т. 1, с. 744].

В очередной раз мы убеждаемся: без тщательного изучения реалий времени и места 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].

Вопреки цитированному выше мнению, Ахматова не жила **на даче** Н. И. Тура. Об этом она сама 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 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. На части своих земель он построил для отдыхающих дачный поселок. По имени владельца поселок получил название Туровская слобода или Туровка. Сегодня Туровки на официальной карте города уже не найти. В 1923 году первоначально, в 1935-м окончательно слободка была переименована в честь матроса Г. Н. Вакуленчука, организатора восстания на броненосце «Потемкин» [8, с. 147, 905]. Весьма показательно, что в устной традиции Туровка продолжает жить в Севастополе до сих пор, а слободка Вакуленчука в массовом сознании так и не закрепилась.

Вот на этой самой Туровке и снимала домик почти каждое лето 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: домик располагался на возвышенной части Туровской слободы. Оттуда были хорошо видны и Херсонес, и Стрелецкая бухта. Это и получило отражение в стихотворении Ахматовой и в ее воспоминаниях.

После 1905 года имение «Отрада» было перестроено в духе времени. Появились новейшей архитектуры ресторан, общественный сад, беседки, скамейки, открытые площадки. Изменив свой облик, имение изменило и название: было переименовано в «Новый Херсонес». В этой части города Ахматова появилась опять только в 1907 году. Поселилась она по соседству, на новом дачном месте – в грязелечебнице Е. Э. Шмидта, которая с 1894 года располагалась на берегу Песочной бухты в арендованной у Н. И. Тура части имения. Владельцем лечебницы был врач, надворный советник Евгений Эдуардович Шмидт, проживавший в собственном доме на той же Екатерининской улице, где жил и дед Ахматовой [6, с. 47; 7, с. 2; 13; 15].

Места своего детства, изменившие и облик, и название, Ахматова, несомненно, видела. Об этом свидетельствуют 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].

Кстати, внесенная нами возрастная поправка показательна. Ряд ошибок у комментаторов рожден ошибками в воспоминаниях самого поэта. Например, вслед за Ахматовой все в примечаниях пишут, что она проводила на даче Тура «каждое лето». Писать следует иначе – «**почти** каждое лето», поскольку ни в 1898-м, ни в 1900-м годах семья Горенко летом там не отдыхала [6, с. 32, 34].

После этих необходимых разъяснений вернемся к Херсонесскому храму.

Свято-Владимирский собор в Херсонесе построен в 1861-1891 годах. Только двухтомник 2005 года справедливо указывает, что соборный купол был «незолоченым» [4, т. 2, с. 433]. Действительно, золоченым у собора был изначально один лишь крест. Купол покрыли золотом уже во время восстановительных работ 1998-2004 годов. В остальном и этот комментарий, к сожалению, не лишен неточностей. Строился Свято-Владимирский собор не в 1862-1892 годах. У собора один купол, а не несколько. Из Стрелецкой бухты этот купол не виден. Виден он (как мы уже отмечали) с возвышенностей, окаймляющих бухту. Там как раз и располагалась дача, снимаемая семьей Горенко.

Нерешенным остается вопрос: так каким же был в конце XIX – начале XX веков купол Херсонесского храма?

Строился Свято-Владимирский собор к 900-летию Крещения в Херсонесе Св. Равноапостольного Великого князя Владимира. Именно поэтому автор проекта академик Д. И. Grimm предложил возвести крестово-купольный храм в византийском стиле. Помимо прочего, это предполагало (в соответствии с греческой православной традицией) отказ от золочения купола. (Ср. три Святые Софии – соборы Константинопольский, Киевский и в Великом Новгороде). Но купол собора и его двухъярусные кровли были покрыты почему-то не медью (что было уже традицией), а цинковой черепицей [8, с. 165]. Цинк – металл достаточно легкий. Оттого 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 цвет основного покрытия, поскольку 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 и дало Ахматовой основание говорить о «смуглых главах» Херсонесского храма. Но почему же она пишет о единственном куполе собора во множественном числе?

Во-первых, у комментируемого стиха был начальный вариант. В. М. Жирмунский, издавая Ахматову в «Библиотеке поэта», приводит эту раннюю редакцию интересующей нас строки: «Херсонесских церквей у крыльца» [5, с. 387]. Несомненно, имелись 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 Ахматова относилась к Херсонесу по-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]. «Непосредственно отсюда», по самооценке поэта, к ней пришла «античность – эллинизм» [1, т. 5, с. 215].

Вместе с тем, для нашего поэта, в чем мы не раз убеждались, характерна точность деталей. «Главы» Херсонесских церквей лишены позолоты и на вид они действительно «смуглые». Но располагались они совсем не «у крыльца» ахматовской дачи, хотя и были хорошо видны оттуда. Расстояние до них составляло около двух километров.

Это, видимо, побуждает Ахматову отказаться от ранней редакции строки, заменив ее на нынешнюю: «Херсонесского храма с крыльца». Однако при этом в предыдущей строке она оставляет во множественном числе «смуглые главы», тогда как у Херсонесского храма купол только один. Почему?

Визуально (и это во-вторых) образ поэта совершенно точен. Свято-Владимирский собор спроектировали таким образом, что издали он выглядит как многоглавый храм. Многочисленные части его покрытия (от купола до фрагментов крыши), разной формы (круглые, угловые, квадратные), но при этом в тот период одного цвета, и впрямь смотрятся как отдельные «главы». Разрастаясь вширь, они ниспадают тремя ярусами – от вершины к основанию (см. рис. 4).

Особо отметим, что эпитет «смуглые» в определении «глав» храма нуждается в отдельном и более подробном комментировании. Конечно, в этом словоупотреблении есть дань колориту, что мы уже



Рис. 4. Херсонесский собор на дореволюционной открытке.

отметили, рассказав о цинковой кровле собора. Колористическая функция этого эпитета несомненна и в известных стихах о Пушкине 1911 года, из ахматовского цикла «В Царском Селе»:

Смуглый отрок бродил по аллеям <...>.

[1, т. 1, с. 77]

Однако в 1913, 1914 и 1915 годах, уже вне всякой колористической привязки, Ахматова наделит «пушкинским» колоративом свою Музу: «А **смуглая** сидела на траве» («В то время я гостила на земле...» [1, т. 1, с. 147]), «Допишет Музы **смуглая** рука» («Уединение» [1, т. 1, с. 183]), «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 Ахматовой о Бахчисарае. Внешне он вроде бы опять исполняет колористическую функцию – передает особый оттенок лица крымскотатарских женщин, персонифицированных в образе «смуглой» Осени:

<...> Осень **смуглая** в подоле

Красных листьев принесла <...>.

[1, т. 1, с. 275]

Но в стихотворении «Клеопатра» 1940 года уже неясно: «**смуглая** грудь», на которую героиня «равнодушной рукой» кладет «**черную** змейку», – только ли колористическая деталь или это также траурный символ «прощальной жалости» к египетской царице [1, т. 1, с. 464] ?

Чем больше накапливается примеров, тем становится ясней: значение эпитета «смуглый» колоритом не ограничивается. Об этом свидетельствует и стихотворение А. А. Блока «Седое утро» – кстати, того же 1913 года, что и стихи Ахматовой о Музе:

Прощай, возьми еще колечко,
Оденешь рученьку свою
И **смуглое** свое сердечко
В серебряную чешую...
[10, т. 3, с. 207]

Верно: речь у Ахматовой в 1916 году идет о татарке, а у А. А. Блока в 1913 году – о цыганке. Однако одним только оттенком их кожи эпитет «смуглый» тут уже не объяснишь. Почему у Анны Андреевны «смуглая» не просто женщина, а – Муза или Осень? И осень не какою-нибудь, а именно 1916 года? Отчего 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»? Не переключается ли этот мотив «страстного холода» и безнадежного прощания со строками, адресованными «утешному» другу в бахчисарайском стихотворении Ахматовой?

Есть, быть может, еще одна – сугубо личная, интимно-психологическая – причина столь сильной привязанности Анны Андреевны к эпитету «смуглый». С самого рождения Ахматова отличалась 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 она принадлежала, упорное пребывание на солнце все равно приводит не к загару, а к шелушению кожи.

По личному опыту Анна Андреевна знала, что такая белизна – характерный признак людей, больных туберкулезом. Летом 1896 года умирает от этой болезни ее четырехлетняя сестра Ирина (Рика), летом 1906-го с тем же диагнозом в возрасте 21 года уходит старшая сестра Инна, осенью 1922-го – 28-ми лет отроду – скончалась в Севастополе сестра Ия. В

1907 году в грязелечебницу доктора Е. Э. Шмидта привозят лечиться от первых признаков туберкулеза уже саму Анну Горенко [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, разумеется, образ многозначный. Идет ли речь о финских снегах? Для октября на юге страны вроде бы рановато. Или о белых халатах врачей? Или о саване? Возможно. Однако не исключена еще одна интерпретация. Речь может идти и о нездоровой белизне кожи у больных туберкулезом. Во всяком случае, эпитет «белый» у Ахматовой будет всегда сопровождать несчастье и беду [см. 1, т. 1, с. 267, 373]. Даже рай, если он «белый», – это не бессмертие, а смерть [1, т. 1, с. 177].

Не потому ли с такой готовностью подчеркивает Ахматова «смуглое» в дорогих ей людях и предметах? Смуглый – лицеистский Пушкин. (Сам-то он всю жизнь считал идеалом красоты именно белую кожу.) Смуглая – Осень в облике крымскотатарской женщины. Смуглая – ахматовская Муза. Смуглая – грудь царицы Клеопатры. Смуглые – главы Херсонесского храма.

И повсюду этот «смуглый» цвет у Анны Андреевны – знак желанного, мечтаемого, идеального, но недостижимого. Поэтому в детстве она дни напролет проводит на море, безуспешно стараясь обрести под южным солнцем столь заветный, но упорно ускользающий загар.

Итак, стихи Ахматовой накрепко спаяны между собой не простыми повторами отдельных «излюбленных» слов. Связывает их глубинная поэтика. Именно благодаря ей слова-образы переливаются в строки, строки – в целые тексты, тексты – в циклы, циклы разного времени – в единые вопросы бытия, обращенные к их, этих стихов и циклов, героям. А вот как отвечала Ахматова на эти вопросы, – предстоит внимательно изучать снова и снова.

VI.

<...> **И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца.**

Эти две последние строки на основе всего накопленного материала помогут нам понять не только «малую», но и ту «большую» тайну, которую скрывает в себе стихотворение и о которой в 1912 году пока не знает и сам поэт.

Начнём, как обычно, с реалий. Будем при этом помнить, что у Анны Андреевны реалии имеют обыкновение стремительно перетекать в поэтические образы и символы.

Трижды Ахматова вспомнит своё «главное место в мире» – Херсонес, античный город-полис, в 2013 году внесённый в список памятников Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО [1, т. 5, с. 215; там же, с. 236; там же, с. 693]. Воля автора (а тем паче, поэта) вспоминать так, как ей в 1960-е годы – через полвека с лишним после детства и отрочества, связанных с Херсонесом, – вспоминалось. Долг исследователей – проверять высказывания не только коллег, но и исследуемых авторов. Что же показывает такая проверка?

«Главное место в мире» отразилось в стихах нашего поэта более чем скромно. Спешим оговориться: в виду имеется не весь комплекс севастопольских окраин в районе между бухтой Стрелецкой и бухтой Песчаной, а именно античный Херсонес. В поэме «У самого моря» будут и белые, крутые, известняковые херсонесские берега, и плоский камень, на котором отдыхала «дикая девочка», девочка-русалка Аня Горенко, и золотые херсонесские пляжи, и мысы, и многое иное. Потом эти реалии, уже в другом, зрелом и горьком контексте, воскреснут в поэме «Путём всея земли».

Всё так. Но реалии эти – не детали собственно античного Херсонеса. А ведь к 1890-м годам раскопки древнего эллинского города, начавшего свое существование в VI веке до н. э. и ставшего «малыми Афинами» Северного Причерноморья, – уже открыли многое и поражали многих [11]. Причем поражал этот город, вышедший из-под земли, не только профессионалов: археологов, историков, филологов-эллинистов. Посмотреть на него приезжали любители старины, путешественники, люди культуры. К таковым, несомненно, принадлежала и семья Горенко, несмотря на нефилологическую профессию отца.

Да, родилась Аня Горенко в Одессе на Большом Фонтане (тоже, кстати, прелюбопытнейшем одесском пригороде). Но именно в Херсонесе родные поведут дочь при полном параде дарить музею найденный ею кусок мрамора с греческой надписью [6, с. 32].

Да, в силу сложных семейных обстоятельств мать Анны Андреевны с дочерьми и сыном вынуждена была переехать в Евпаторию. Однако

и Евпатория ахматовского отрочества была на редкость колоритным, исторически богатым, многоверческим и многонациональным городом. И гимназистка Аня Горенко, конечно, не старшеклассники Бориса Балтера – евпаторийские «мальчики», которых запомнил в пору «оттепели» весь читающий Советский Союз. Автор повести знал, а вот они – как бы и не знали ничего ни про Джума-Джами (соборную мечеть выдающегося турецкого архитектора Синана), ни про уникальный монастырь дервишей, ни про духовный центр караимов – не менее уникальные евпаторийские кенасы.

Положим, воспоминания Б. И. Балтера могла ограничивать цензура. Но какая цензура мешала Ахматовой, упоминая Херсонес, вспомнить Уваровскую базилику? Античную купальню с её изысканной мозаикой? Высеченную на мраморе гражданскую присягу херсонеситов? И т. д., и т. п.

Вероятнее другое. Личный «херсонесский миф» (сперва «дикой девочки», потом «последней херсонидки») значил для поэтического мышления Ахматовой больше, чем реалии исторического Херсонеса. Заметим: реалии исторического Бахчисарая (как древнего, так и 1916 года) тоже заслонены в её стихотворении «Вновь подарен мне дремотой...» личным «бахчисарайским мифом». Мифом о «золотом» – но вневременном! – Бахчисарае, месте действия их с Н. В. Недоброво последнего лирического сюжета [см. об этом специальный цикл наших публикаций – 14].

Реалии, мы видим, действительно перетекают в творческом сознании поэта в символы, а из символов ткутся личные мифы.

Анне Андреевне осенью 1912 года (время написания стихотворения) уже исполнилось 23 года. Для самой популярной женщины-поэта Серебряного века это возраст немалый. Но задумаемся: а «знает» ли она не только в 1903-м, а и даже в 1912-м году, как «от счастья и славы безнадежно дряхлеют сердца»?

И о «счастье», и о «славе» Ахматова будет думать, – и очень пристрастно думать, – еще долго, по сути, до конца своих дней (см. пророческую строку 1912 года «Умирая, томлюсь о бессмертии...», открывающую второе из пяти стихотворений ахматовского цикла в «Гиперборее»). Об этом же свидетельствует и её обида на современников, русских эмигрантов, словно бы заперших её в 1910-х – начале 1920-х годов и забывших о ней последующей: пишущей, страдающей, но и мужающей. В том же ряду стоит и внимание Ахматовой к её зарубежным исследователям, к их публикациям 1960-

х, и оживленная реакция на литературную премию «Этна-Таормина», и разговоры с друзьями о возможной «Нобелевке» и др. Понять Анну Андреевну можно. Испить к двадцати с небольшим годам полную чашу той самой славы, а потом на тридцать с лишним лет погрузиться в изоляцию, известность в узком – очень узком – кругу, – испытание и впрямь не из легких. Для нашей темы, однако, важно иное. «Красавица тринадцатого года», Ахматова свою тогдашнюю славу с сердечным одряхлением не связывала.

То же можно сказать и о «счастье». Ахматова 1912-го года – автор первой книги стихов «Вечер», к которой «критика отнеслась благосклонно» [2, т. 2. с. 237]. Она уже два с половиной года замужем за знаменитым Н. С. Гумилевым. У них родился сын Лев. Каждый год Ахматова наезжает в Европу. Там ее окружают незаурядные люди и большие культурные события (например, «первые триумфы русского балета» в Париже [там же]). Она вся в водовороте страстей, ухаживаний, романов.

Снова оговоримся: речь идет не о пошлой «фам фаталь» – модном женском типаже Серебряного века, так остро спародированном А. Н. Толстым в «Сестрах». Граф Толстой, вернувшись из эмиграции в СССР, поторопился разделаться со знаковыми фигурами этого века, его самого в знаковую фигуру не выбравшего. Так, толстовский поэт Бессонов – доказанная пародия на А. А. Блока. В таком случае почему не предположить, что бессоновская курортная (крымская!) пассия, актриса (т. е. женщина артистичная), худая, со змеиной пластикой, – не есть скрытая пародия на Ахматову? Как-никак, в глазах широкой публики оба поэта были символом и легендой Серебряного века: Он – как его идеальный мужчина, Она – как его идеальная женщина. Так что для массового мифосознания «роман» между ними подразумевался сам собой. Но занимают нас сейчас не эти мифы и не эти пародии, а факт: поэзия и личная биография Ахматовой, бесконечно от них далекая, все же их питала.

Итак, сама Ахматова 1912-го года не ощущает себя ни дряхлеющей сердцем, ни равнодушной к счастью и славе. Откуда же появились в финале стихотворения эти строки? Кто их произносит?

Прежде ответа (в свою очередь, требующего дальнейшей проверки) обратим внимание на ахматовский глагол в строках предыдущих: «Всё **глядеть** бы на смуглые главы / Херсонесского храма...». «Глядеть» означает совсем не то же, что «поглядеть». Попробуем заменить этот глагол: «Поглядеть бы на смуглые главы...».

Тогда смысл финального четверостишия примерно таков: приехать еще раз в памятные места отрочества, повидать их – и в блаженном неведении не догадываться о том, чего героиня-подросток еще не могла знать: цену своей будущей взрослой славы и счастья.

Но ведь именно это она как раз уже знает!

Важный оттенок значения у глагола «глядеть» (как и в случае с глаголом «вижу») – его длительность. «Глядеть» долго может, конечно, означать и «любоваться», – но только не в ахматовском поэтическом мире. В нем множество пейзажей, они есть почти в каждой её лирической миниатюре. Нет – созерцательного, внедиалогического любования: ни природой естественной, ни пейзажами урбанистическими.

Если героиня глядит на «смуглые главы» Херсонесского храма, то ведь и главы эти тоже на нее глядят? Если она ведет с ними свой мысленный диалог (вся предшествующая часть стихотворения и представляет собою такой диалог), то ведь и «смуглые главы» ведут его с героиней? Тогда позволительно предположить, что заключительные полторы строки есть также **их** ответ ей – ответ и пророчество, ответ и предупреждение на годы и десятилетия вперед. Она может этого не знать – это знают они. Сказанное ей она услышит, уже подготовленная к пониманию «малой» тайной. Но в результате и к «большой» тайне тяжкого жизненного испытания полузабвением и невниманием она будет готова.

Эту двойственность стихотворения очень чутко осознал Н. С. Гумилев. «Опьянился» он «приморской девчонкой». Но **поразился** – последним строкам. Он не может понять: откуда это рождается в стихотворении? Да еще «так просто сказано так много». Он, как поэт, слышит (разумеется, интуитивно): про «девчонку» – **она** говорит; про «главы» – говорится **через нее**, но лишь **ее** устами. А потому и пойдут эти «смуглые главы» за Ахматовой через всю ее последующую жизнь. Это не «диалог с природой», не «диалог с вещами» (хотя и с ними тоже – только «главы» не вещи) – это диалог с тем, что еще в дохристианские времена язычники называли Великим Космосом.

Одесское письмо Н. С. Гумилева свидетельствует, что финальное двустроичие стихотворения о «счастье и славе» имеет двойную адресацию. Херсонесским храмом оно адресовано Ахматовой, но ею самой оно переадресовано Н. С. Гумилеву, что он и подтверждает своим ответом.

Приложение

Подобная гипотеза бросает новый свет и на те наблюдения, которые делались нами раньше. Оказывается, недаром «смуглые» у Ахматовой и купола херсонесского храма, и бахчисарайская осень, принесшая красные листья в подоле, и муза, пришедшая к поэту по горной дороге (т. е. с некоей высоты). Все они – действующие лица (а не «фон»); все имеют свою, более высокую точку обзора, свой голос в диалоге с поэтом.

Скажем, осень не просто усыпает листьями ступени, «где прощались» героиня с героем. Этот жест – тоже реплика, притом реплика со многими значениями. Цветами усыпают дорогу жениху и невесте при венчании. Сухие осенние листья – своеобразный антипод венчального обряда. Усыпают цветами и погребальное шествие. Но яркий, «страстный» красный цвет опровергает и это истолкование как единственно возможное, не отменяя терпкого погребального привкуса, вносимого им в ситуацию прощания. «Принести в подоле» – народный фразеологизм; он значит «родить ребенка на стороне, вне законного брака». Однако бахчисарайская осень приносит героям не живого ребенка, плод любви, а мёртвые листья, плод встречи «на стороне». (Напомним: Ахматова к моменту этой встречи разошлась, но не «развенчалась» с находящимся на войне Н. С. Гумилевым, а Н. В. Недоброво ждет в Алуште красавица-жена, самоотверженно ухаживающая за больным мужем.)

Тот же вывод применим и к «смуглой» Музе. Её смуглоту также можно трактовать как цвет-реалию (крымскую? итальянскую?). Вместе с тем, смуглая Муза, которая будет опять и опять приходить к нашему поэту, окажется не той, что «диктовала» Данте страницы «Чистилища» или страницы «Рая». Диктовала она, согласно Ахматовой, страницы «Ада» [1, т. 1, т. 403].

От этого двусторочия тоже разойдутся отражения далеко вперед – до «Реквиема», с его политическими застенками, и «Поэмы без героя», с ее дьявольским карнавалом. И об этом будущем еще не догадывается крымская Ахматова. Но о нем уже ведают ее «смуглая» собеседница и «смуглые главы» Херсонесского храма...

Заключение к теме «Ахматова и Крым» дописать (как мы убедились) пока невозможно: работы здесь хватит надолго. Можно, на наш взгляд, уже сегодня констатировать: в судьбе Ахматовой Крым сыграл роль, подобную его роли в судьбе Пушкина. Многоголосый, поликультурный, насквозь «диалогичный» и метафизичный, – Крым как бы зарядил этими свойствами всех великих художников, попавших в его силовое поле.

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 почти каждое лето с 1896 по 1903 год. Как известно, сама А. А. Ахматова называла Херсонес «главным» для нее «местом в мире». Установить, где точно располагался дачный домик, и выяснить, не меняла ли семья свой летний адрес на протяжении восьми лет, пока не представляется возможным. Твердо можно сказать лишь, что дача стояла на возвышенном месте, поэтому «с крыльца» ее было хорошо видно Херсонес и, в частности, Свято-Владимирский собор. Купол храма и его двухъярусные крыши имели темное цинково-свинцовое покрытие и визуально создавали эффект многоглавого собора. Это и породило поэтический образ «смуглых глав Херсонесского храма».

Список использованных источников

1. *Ахматова А. А.* Собрание сочинений. В 6 т. – М.: Эллис Лак, 1998-2002; Т. 7 (дополнительный). – 2004.
2. *Ахматова А. А.* Сочинения. В 2 т. – М.: Художественная литература, 1986.
3. *Ахматова А. А.* Сочинения. В 2 т. – М.: Правда, 1990.
4. *Ахматова А. А.* Победа над судьбой. В 2 т. – М.: Русский путь, 2005.
5. *Ахматова А. А.* Стихотворения и поэмы / Составление, подготовка текста и примечания В. М. Жирмунского. – Издание 2-е. – Л.: Советский писатель, 1977. – (Библиотека поэта. Большая серия).
6. *Черных В. А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889-1966. – Издание 2-е, исправленное и дополненное. – М.: 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. Издание 2-е, дополненное и исправленное. – Севастополь: «Салта» ЛТД, 2008.

9. Золотарев М. И., Ханаев В. В. Херсонесские святыни. – Севастополь: Фуджи-Крым, 2002.

10. Блок А. А. Собрание сочинений. В 8 т. – М-Л.: ГИХЛ, 1960-1963.

11. Реальный словарь классических древностей по Любкеру / Под редакцией Ф. Гельбке, Л. Георгиевского, Ф. Зелинского и др. – СПб.: Издание Общества классической филологии и педагогики, 1885. – 1552 с. – С. 280.

12. Гумилев Н. С. Сочинения. В 3 т. – М.: Художественная литература, 1991.

13. Витухновская Н. И., Зубарев А. А. Морские врачи и Севастопольская морская офицерская библиотека // Сайт «Графская пристань» (grafskaya.com).

14. Казарин В. П., Новикова М. А. Стихотворение А. А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...»: (Опыты реального и поэтологического комментария) // Сайт «КРУ УНБ имени И. Я. Франко» (franco.crimea.ua). – 20.10.2014.

15. Мяздрикова Т. «Из логова змиева, из города Киева...»: Любовь и смерть Николая Гумилева. – Крымское время: Еженедельная газета. – Симферополь. – 2000. – 4 мая. – № 48. – С. 16.

УДК 821.161.1-94

О. Е. Рубинчик,
Санкт-Петербург

«УЖ НЕ ЛОЗИНСКИЙ ЛИ?»
ОБ АДРЕСАТЕ РЯДА СТИХОТВОРЕНИЙ АННЫ
АХМАТОВОЙ

В статье речь пойдет прежде всего о стихотворении, написанном Ахматовой в 1914 г., в начале Первой мировой войны:

Утешение

*Там Михаил Архистратиг
Его зачислил в рать свою.
Н. Гумилев*

*Вестей от него не получишь больше,
Не услышишь ты про него.
В объятой пожарами, скорбной Польше
Не найдешь могилы его.*

*Пусть дух твой станет тих и покоен,
Уже не будет потерь:
Он Божьего воинства новый воин,
О нем не грусти теперь.*

*И плакать грешно, и грешно томиться
В милом, родном дому.
Подумай, ты можешь теперь молиться
Заступнику своему.*

Современник Ахматовой Виктор Жирмунский написал об этом произведении так: «В годы Первой мировой войны Ахматова создала цикл стихотворений, в который – без универсально распространенных в то время псевдопатриотических штампов – чувство любви к народу и народное горе показаны сквозь призму переживаний простой русской женщины. Из них широкой популярностью пользовалось и много раз перепечатывалось “Утешение”...»¹

Это больше программное, чем личное стихотворение – к таким стихам можно отнести и произведения времени Великой Отечественной войны «Мужество», «Клятва». В «Утешении» нет местоимения «я», в глазах читателя сближающего героиню с автором. Автор или, скорее, народ (вроде античного хора) обращается к героине «ты». Но сказанное не означает, что в «Утешении» полностью отсутствует личное начало – это не так.

Кажется очевидным, что «Утешение» посвящено Гумилёву: он воевал, значительная часть «Записок кавалериста», присылавшихся им с фронта, рассказывает о военных действиях на территории Польши; ахматовский текст предварён эпитафией из его произведения (из африканской поэмы «Мик»). Посвящение Гумилёву указано в ряде ахматоведческих работ.² Однако очевидное не есть безусловное. Известны два автографа, представляющие собой разные редакции этого текста: первые две строфы с датой 19 августа 1914 г. и окончательный вариант, помеченный сентябрем 1914 г., оба текста – без эпитафии.³ В журнале «Аполлон» за август – сентябрь 1914 г., на самом деле вышедшем в ноябре того же года⁴, стихотворение опубликовано уже с эпитафией.⁵ Значит, он появился к концу октября или несколько ранее. К этому времени Гумилёв, начавший хлопотать о поступлении на военную службу сразу после начала войны, уже был в действующей армии, 17 октября участвовал в своем первом бою, однако в Польше он находился только с 12 ноября.⁶

Следует обратить внимание на слова самой Ахматовой, записанные в дневнике её «первого Эккермана» Павла Лукницкого: «Стихотворение “В объётой пожарами, скорбной Польше...”», для которого взяты эпитафией строки Гумилева, относится не к Н<иколаю> С<тепановичу>, а к Михаилу».⁷

Кого Ахматова имела в виду, она Лукницкому не открыла, он должен был не знать – и догадываться. До сих пор не было точных сведений об этом и у ахматоведов. В последние десятилетия закрепилось предположение, что это театральный деятель Михаил Михайлович Циммерман⁸, с которым Ахматова много общалась в 1920-е гг., о чем известно прежде всего благодаря дневникам Лукницкого и Пунина. Однако мы не знаем, была ли Ахматова знакома с Циммерманом в 1914 г. Кроме того, личное дело Циммермана от 1925 г., материалы которого пока не опубликованы, показывают, что он не воевал.⁹

Есть и более весомая причина считать, что «Утешение» не связано с Циммерманом. Как выяснил Лукницкий, стихотворение посвящено тому из двух упоминаемых Ахматовой Михайлов, которого она называла «Бэби»,¹⁰ а Михаил Циммерман и Михаил, зашифрованный именем «Бэби», – разные персонажи, это показывает так называемый донжуанский список Ахматовой, составленный ею для Николая Пунина, её гражданского мужа с середины 1920-х по 1938 г.: там Бэби и Циммерман фигурируют отдельно.¹¹

В дневнике Лукницкий называет предположительного адресата «Утешения». Переписывая туда посвящения, проставленные карандашом в «Белой стае», по-видимому, рукой Ахматовой, он отмечает: «Стр. 71 “Утешенье”. (Эпитафия) “Михаил” – было подчеркнуто; стерла с насмешливой улыбкой. Тут участвовало слово “Бэби” – тоже стертое. Уж не Лозинский ли?»¹²

Михаил Леонидович Лозинский (1886–1955) – знаменитый переводчик Данте, Шекспира, Гете и т. д., в молодости – поэт, автор книги стихов «Горный ключ» (Пг., 1916). Друг Ахматовой с 1911 г. и до самой своей смерти. Переводчик Игнатий Ивановский, ученик Лозинского и знакомец Ахматовой, пишет в воспоминаниях об учителе: «Дружба Лозинского и Ахматовой выдержала все испытания жестокого века, была как дар небесный».¹³ Лозинский – один из тех, на чью помощь Анна Андреевна могла рассчитывать всегда, по ее просьбе он готовил к печати многие её книги. Ему посвящено немало стихов Ахматовой разных лет и воспоминания, где он назван «образцом мужества и благородства».¹⁴ Стихотворение Лозинского «Не забывшая» (1912) Ахматова считала лучшим из произведений, адресованных ей в начале 1910-х гг.¹⁵ Р. Д. Тименчик пишет, что «с Михаилом Лозинским связаны лирические переживания, стоящие за рядом стихотворений А. А. поздней осени 1913 года», и приводит фрагмент письма Ахматовой к Лозинскому сентября 1917 г.: «И странно мне, что четыре года тому назад <...> черная и тихая трагическая осень, о которой я написала так много стихов» (архив М. Л. Лозинского).¹⁶ По словам Ирины Витальевны Платоновой-Лозинской, 1914 г., в котором было написано «Утешение», – это «разгар», «подъём» лирических чувств. Но, считает наследница, нет никаких оснований полагать, что Михаил Леонидович, к которому Ахматова относилась с большим уважением, мог иметь прозвище, да еще такое несолидное – Бэби; в архиве Лозинского документальных подтверждений этому нет.¹⁷

Однако известно, что прозвища были приняты в тесной дружеской компании, куда входили Гумилев, ассириолог и поэт Владимир Шилейко и Лозинский. В 1925 г., воспроизводя высказывание Ахматовой: «Бедный Лозинька!», Лукницкий поясняет в скобках: «... так они звали друг друга за глаза: “Шилей”, “Гум” и “Лозинька”». ¹⁸ Ср. «Милый Лозинька!», зафиксированное в 1942 г. в дневнике Л. К. Чуковской. ¹⁹ Сам Лозинский в письмах к Шилейко называет Ахматову «Человек»: «Белая Стая отпечатана, остается обложка и брошюровка. Книжку получишь от Человека, с надписанием, из Слепнева, ибо Человек там с конца июня». ²⁰

Подтверждением того, что и прозвище «Бэби» в компании фигурировало и относилось к Лозинскому, можно считать запись Лукницкого, пунктирно фиксирующую его разговор с Михаилом Леонидовичем:

«Лозинский: Н. С. <Гумилев>. – “Двор был уведомлен”. Н. С. знал, но не ревновал особенно. Стихи в “Белой стае”».

Лозинский: два беби [Так. – О. Р.], один – Грише. «Подорожник»...». ²¹

Имеется в виду, по всей видимости, что в «Белой стае» есть стихи, посвященные Лозинскому, а в сборнике «Подорожник» два стиха посвящены Лозинскому и один – Григорию Фейгину (о Фейгине см. далее).

Поскольку полной уверенности, что Бэби – это именно Лозинский, у меня всё же не было, я обратилась за уточнением к Анне Генриховне Каминской ²² – внучке Пунина (с его семьей Ахматова продолжала жить и после развода с ним, до конца жизни). А. Г. Каминская подтвердила догадку: Бэби – это Лозинский. «О Лозинском говорили очень много», «Работа Анны Андреевны с Лозинским над “Марьон Делорм” ²³ шла на моих глазах». В лицо Ахматова называла Лозинского Михаил Леонидович, но за глаза нередко юношеским прозвищем – «Бэби». Существуют документы, подтверждающие, что это прозвище Лозинским было принято и использовалось не только в узком дружеском кружке: в домашнем архиве А. Г. Каминской есть открытки и письма Лозинского начала 1910-х гг., адресованные родной сестре ее матери – поэтессе Вере Евгеньевне Аренс. Это «лёгкая переписка», подписаны эпistolы прозвищем «Бэби». Как возникло прозвище, А. Г. Каминская не знает, возможно, в связи с какими-то событиями в «Бродячей собаке».

Итак, адресат установлен. Но какое отношение стихотворение о войне может иметь к не воевавшему Лозинскому? Вероятнее всего, «Утешение» было написано по следам разговоров, ведшихся в первые дни войны. Как рассказывала Ахматова Лукницкому, эти дни она провела с Гумилёвым, Шилейко и Лозинским; «Потом поехали в Ц<арское> С<ело> с Н. С. ... (Про хлопоты Н. С. о поступлении на военную службу: это было очень долго и утомительно)». ²⁴ Гумилева не хотели брать в армию по состоянию здоровья, но в конце концов он добился своего. Лозинского, по словам И. В. Платоновой-Лозинской, как раз пытались забрать (возможно, не в первый призыв, а позднее), вопрос долго решался. В результате его не взяли по зрению: у него каждый глаз по отдельности видел хорошо, а оба вместе плохо: изображение двоилось. «Утешение» могло быть откликом Ахматовой на тот момент, когда считалось, что Лозинскому предстоит участие в войне. ²⁵

Несколько позднее появился эпитафия с именем Гумилева. Подбирая эпитафия, Ахматова, несомненно, думала о судьбе уходящего на фронт мужа. Но строки из поэмы «Мик» были выбраны потому, что в них упомянут Михаил Архистратиг – глава небесного воинства и святой покровитель Михаила Лозинского. Так рядом в стихотворении оказалось два имени: открыто – имя Гумилева и прикровенно – имя главного адресата.

При этом «Утешение» связано для Ахматовой не с личной потерей, а с предчувствием её возможности. Сравним ахматовское высказывание по поводу стихотворения 1915 г. «Сколько раз я проклинала...»: «Это ни к кому не относится. Случайно (написано). Никто тогда не умирал...»; по поводу поэмы «У самого моря» (1915): «Царевича тогда, когда писалась поэма, не было <...> поэма – только предчувствие Царевича». ²⁶

«Утешение» задает архетипическую ситуацию. И строки «В объётой пожарами, скорбной Польше / Не найдёшь могилы его» стоит рассматривать с этой точки зрения. Дата под первыми строфами стихотворения – 19 августа 1914 – отмечает ровно месяц с момента, когда (по старому стилю) Германия объявила войну России. В это время уже шли бои русских войск с австро-венгерскими на территории Польши. Потери русских были велики, так что Ахматовой, не раз в своей творческой биографии бравшей на себя «роль рокового хора» ²⁷, было кого оплакивать.

Установление адресата «Утешения» важно не только само по себе, но и потому, что даёт возможность попытаться уточнить, к кому обращен еще ряд стихов Ахматовой.

До сих пор было известно, что Лозинскому посвящены произведения «Не будем пить из одного стакана...» (1913), «Он длится без конца – янтарный, тяжкий день...» (1913), «Они летят, они ещё в дороге...» (1916), «Надпись на книге» (1940), а также, по-видимому, «8 ноября 1913» («Солнце комнату наполнило...», 1913) и «Ты пришел меня утешить, милый...» (1913).²⁸ Теперь этот перечень можно продолжить.

2 апреля 1925 г. Лукницкий записал:

«Показываю АА мои книги А. Ахматовой. В “Подорожнике” и в “Белой стае” я, придя вчера домой, отметил, кому они посвящены (АА вчера это рассказала мне).

АА, перелистав книги, проверила, некоторые неправильности вычеркнула, а над некоторыми стихотворениями написала инициалы <...> См. страницы моей “Белой стаи” (Гиперб<орей>) <...> 38, 39, 41, 44, 56, 71 (у меня было написано “Бэби”; АА, сказав, что “Бэби” совсем не нужно писать, нехорошо, стерла влажным пальцем мою пометку».²⁹

В первом, гипербореевском, издании «Белой стаи» (1917) на соответствующих страницах записаны стихи: «Утешение» (1914), «Древний город словно вымер...» (1914), «Ещё весна таинственная млела...» (1917), «Чернеет дорога приморского сада...» (1914), «Все обещало мне его...» (1916), «Вновь подарен мне дремотой...» (1916).

Однако не все из них безусловно посвящены Лозинскому. Через год, 9 февраля 1926 г., Лукницкий записывает, какие пометы в «Белой стае» были проставлены ранее (вероятно, хотя бы частично – собственной рукой Ахматовой): возле «Утешения» – Бэби, а вот возле стихотворений «Древний город словно вымер...» и «Вновь подарен мне дремотой...» – Н. В. Н<едоброво>, возле «Все обещало мне его...» – Б. А<нреп>.³⁰ Существуют и другие основания, а также традиция считать эти стихи посвященными Недоброво и Анрепу. Возможно, мы имеем дело с мнимыми противоречиями, и каждое из этих стихотворений в той или иной степени связано не с единственным адресатом, а с двумя, близкие отношения с которыми соседствовали по времени. Но не берусь это утверждать, т. к. адресация каждого из текстов требует тщательного исследования.

Из этого перечня остаётся стихотворение «Еще весна таинственная млела...», которое не имеет иного «закрепленного» адресата – только Бэби. Интересно, что 9 февраля, просматривая с Лукницким его экземпляр «Белой стаи» с посвящениями, Ахматова, в числе многих других помет, стёрла и помету возле этого стихотворения: «зачеркнутое посвящение стёрла».³¹ Таким образом, мы не знаем, что именно там было написано.

Говоря о посвящениях Бэби в «Белой стае» (1917), стоит учитывать чрезвычайно тесные контакты Лозинского и Ахматовой во время выпуска этой книги: сборник не только готовился Лозинским, но и вышел в издательстве «Гиперборей», владельцем которого был Михаил Леонидович.

9 февраля 1926 г. наряду со «сверкой» адресатов в «Белой стае» такая же «сверка» происходила и в следующем ахматовском сборнике – «Подорожник» (1921). Возле стихотворений «Пленник чужой! Мне чужого не надо...» (1917) и «Я слышу иволги <всегда> печальный голос...» (1917) были и остались посвящения Бэби.³² Значит, подтверждаются слова Лозинского о том, что в «Подорожнике» к Бэби обращено два стихотворения. И поскольку мы уже знаем, что Бэби – это сам Лозинский, то появившиеся в последние годы в печати утверждения, что эти произведения обращены к Циммерману³³, следует считать ошибочными.

Возможно, у Ахматовой есть и другие стихи, обращённые к Михаилу Леонидовичу Лозинскому. Но об этих посвящениях мы можем и не узнать. Дружбу с Лозинским Ахматова обнародовала очень охотно, а лирические переживания, связанные с «незабвенным другом», с большой осторожностью и бережностью.

Примечания

¹ Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. - М., 1973. С. 47.

²Такой ход мысли представлен, в частности, в статье Полины Поберезкиной «Польские мотивы в творчестве Анны Ахматовой (Заметки к теме)»: «Утешение посвящено Гумилеву, принимавшему участие в военных действиях в Польше...» (Stosunki kulturowo-literackie polsko-wschodnioslowianskie. Rzeslow, 1995. S. 198), а также в статье Виктории Сасиной «Языковой портрет Польши на основе анализа метапоэтики и художественных текстов акмеистов (Г. В. Иванов, А. А. Ахматова, Н. С. Гумилев, О. Э. Мандельштам)»: «Эпиграфом к

стихотворению “Утешение” стали строфы [Так. – О. Р.] из поэмы “Мик” Н. С. Гумилёва, который во время написания А. А. Ахматовой стихотворения находился на фронте. Возможно, именно впечатления мужа легли в основу этого стихотворения и строфа “В объётой пожарами, скорбной Польше” была увидена им воочию» (Rocznik Instytutu Polsko-Rosyjskiego / Ежегодник Русско-польского института. N.1 (4). Wrocław, 2013. С. 60. В Интернете: u.scribd.com/doc/149227229/Rocznik-Instytutu-Polsko-Rosyjskiego-Nr-1-4-2013). Признаюсь, что и я считала так же, внося «Утешение» в список ахматовских стихов, посвященных Гумилеву (в изд.: Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова. СПб., 2001. Комментарий, с. 113).

³Тименчик Р. Д., Лавров А. В. Материалы А. А. Ахматовой в рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. С. 420.

⁴Сообщено мне Р. Д. Тименчиком.

⁵Аполлон. 1914. № 6 – 7. С. 10. В «Аполлоне» в первой строке эпиграфа – «Сам Михаил Архистратиг».

⁶См.: Степанов Е. «И смерти я заглядываю в очи...»: Вокруг «Записок кавалериста» Н. С. Гумилева (1914–1915) // Звезда. 2010. № 4.

⁷Лукницкий П. Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I. 1924–25 г. г. Paris, 1991. С. 61.

⁸См., наприм.: Ахматова А. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998–2005. Т. 1. С. 208; Ахматова А. А. Победа над Судьбой: В 2 т. М., 2005. Т. II. С. 424.

⁹За информацию о материалах личного дела М. М. Циммермана (ЦГАЛИ СПб.) благодарю Татьяну Сергеевну Позднякову.

Возможно, идея считать Михаила Михайловича Циммермана (1890 – 1928) адресатом «Утешения» связана с контаминацией двух современников Ахматовой. Второй из них – юрист, автор многих трудов Михаил Артурович Циммерман (1887 – 1935), окончивший ту же Императорскую Николаевскую Царскосельскую гимназию, что и Гумилёв, в 1904 г., по другим сведениям – в 1906 г. (то есть одновременно с Гумилёвым). В конце 1914 г. был призван на военную службу в качестве кавалерийского офицера. М. А. Циммерман мог быть знакомым Ахматовой по Царскому Селу, но сведений об этом нет (см. о нем на сайте К. И. Финкельштейна «Царское Село на рубеже XIX и XX веков»: http://kfinkelshiteyn.narod.ru/Tzarskoye_Selo/Uch_zav/Nik_Gimn/NGU_Tsimmerman.htm).

¹⁰Лукницкий П. Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I, с. 83, а также: Лукницкий П. Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926–1927. Париж-Москва, 1997. С. 40.

¹¹Список, хранящийся у А. Г. Каминской, опубликован в изд.: Тименчик Р. Д. Забытые воспоминания // Тименчик Р. Д. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим-Москва, 2008. С. 326. Привожу его: «Дж. Выс<оцкий?>, Н. С. Г<умилев>, Г. Ч<улков>, Шуб<ерский>, Бэби, Н. В. Н<едоброво>, Арт<ур Лурье>, Гриша <Фейгин>, В. Шил<ейко>, Цим<мерман>, Н. Н. <Пунин>».

Другой «донжуанский список» приведен в дневнике Лукницкого 30 июля 1927 г.: «В, Г, NN (француз, адвокат), Ч, Н, Л, З, Ц, Ф, К, Владимир Петрович» (Лукницкий П. Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II, с. 284–285). Отчасти расшифрованный Лукницким, он, с учетом публикации Р. Д. Тименчика, по-видимому, должен выглядеть так: В<ысоцкий>, Г<умилев>, NN (француз, адвокат), Ч<улков>, Н<едоброво>, Л<урье>, З<убов>, Ц<иммерман>, Ф<ейгин>, К<атун Мальчик? Так Ахматова называла Пунина. – О. Р.>, Владимир Петрович <Шуберский>. С пометой «(оба не были)» Лукницким там же указаны еще два персонажа: «1. Архитектор француз 2. Амедей Модильяни».

Как мы видим, списки не полностью совпадают и не дают ясной картины на 20-е гг. В перечне Лукницкого Бэби отсутствует (если не считать, что под «Л» может подразумеваться не только Лурье, но и Лозинский). Ср.: «АА просит меня не упоминать в моем дневнике Бэби, да еще так, как я это делаю. АА: “Можно подумать, что он моим любовником был! Просто влюблен был в меня...”» (Лукницкий П. Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I, с. 104). Ср. также дневниковую запись 1921 г. об Ахматовой, сделанную подругой Лозинского: «Как же это так он ее не любил? Разве можно сравнить ее со мной? Она такая “настоящая” и, конечно, гораздо лучше меня, гораздо <...> где-то в глубине думаю о Мише и о ней. И кажется мне, что они оба из какой-то страшной и высокой жизни...» (Оношковиц-Яцьна А. И. Дневник 1919–1927 // Минувшее. Исторический альманах. № 13. М.: СПб., 1993. С. 402–403).

¹²Лукницкий П. Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II, с. 40.

¹³Ивановский Игн. Воспоминания о Михаиле Лозинском // Нева. 2005. № 7. С. 203.

¹⁴Ахматова А. А. Лозинский // Ахматова А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1996. С. 141. Воспоминания написаны в 1966 г., а в 1965 г. для вечера памяти Лозинского Ахматова наговорила на магнитофон «Слово о

Лозинском» (перв. публ.: День поэзии. Л., 1966). Об Ахматовой и Лозинском см.: Платонова-Лозинская И. В. Летом семнадцатого года... О дружбе А. Ахматовой и М. Лозинского // Литературное обозрение. 1989. № 5; Платонова-Лозинская И. В. «Лишь голос твой поет в моих стихах...». По материалам литературного архива М. Л. Лозинского // Звезда. 2005. № 6.

¹⁵Ахматова А. А. Лозинский // Ахматова А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1996. Т. 2. С. 141, 139.

¹⁶Тименчик Р. Д. Анна Ахматова в 1960-е годы. Москва-Toronto, 2005. С. 681.

¹⁷Мой телефонный разговор с И. В. Платоновой-Лозинской, 8 сентября 2013 г.

¹⁸Лукницкий П. Н. Аsumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I, с. 298.

¹⁹Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997. Т. 1. С. 462.

²⁰Шилейко В. Пометки на полях. СПб., 1999. С. 22. Письмо от 2 августа 1917 г.

²¹Лукницкий П. Н. Аsumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I, с. 82.

²²Телефонные разговоры 9 и 11 сентября 2013 г.

²³В 1952 – 1953 гг., работая над переводом драмы Виктора Гюго «Марьон Делорм», Ахматова часто обращалась за помощью к Лозинскому. Лозинский внёс в её перевод многочисленные поправки, что нашло отражение в шутивном письме от 3 ноября 1952 г.: «Дорогая Анна Андреевна, не осудите мою попытку найти какие-нибудь пятна на солнце. Вы сами поручили мне эту астрономическую задачу. Кое-где я, вероятно, “переписах”. Это значит, что от яркого света у меня темнело в глазах. / Вашей лучезарности заштатный астроном / М. Лозинский» (Платонова-Лозинская И. В. «Лишь голос твоей поет в моих стихах...» По материалам литературного архива М. Л. Лозинского, с. 172).

²⁴Лукницкий П. Н. Аsumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I, с. 101.

²⁵Это тем более вероятно, что в творческой биографии Ахматовой зафиксирован подобный случай. В 1917 г. было написано стихотворение «О нет, я не тебя любила...» со строками:

Я знаю: это ты, убитый,
Мне хочешь рассказать о том,
И снова вижу холм изрытый
Над окровавленным Днестром.

Стихотворение Ахматова посвятила Григорию Фейгину, который ещё только отправлялся на фронт. Об этом пишет И. Г. Кравцова:

«Решение Фейгина определиться рядовым в одну из ударных частей (на фотографии, подписанной 2 июля 1917 г., он в военной форме) произвело на нее, очевидно, впечатление такой силы, что оно обернулось роковым пророчеством, ставшим одновременно и ценностным определением судьбы. Дар “геройского освещения” личности отметил у Ахматовой еще Н. В. Недоброво, писавший весной 1914 г.: “Стоит благодарить Ахматову, восстанавливающую теперь достоинство человека: когда мы перебегаем глазами от лица к лицу и встречаем то тот, то другой взгляд, она шепчет нам: “Это – биографии””. Обращает на себя внимание и дата, которой помечено второе стихотворение, посвященное Г. Г. Фейгину: 19 июля 1917 г. Рассматривать ее в ракурсе конкретно-биографическом вряд ли возможно. Скорее, пользуясь выражением исследователя, “стихотворение имеет дело с “археситуацией” – это дата начала войны, существенно изменившей поэтическое видение Анны Ахматовой <...> В стихотворении, посвящённом одному из тех, чья жизнь (хотя бы только в ее сознании) оказалась оборвана войной, Ахматова рассказывает биографию своего героя именно потому, что это героическая биография, и гибель – восполнение до целого, оправдание и завершение не завершённой в себе жизни, несущее тем самым пафос преодоления смерти» (Кравцова И. Об одном адресате Анны Ахматовой // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 260 – 261).

²⁶Лукницкий П. Н. Аsumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II, с. 40 – 41.

²⁷«Я же роль рокового хора / На себя согласна принять» – строки из Второй главы «Поэмы без героя».

²⁸См. примеч. 78 на с. 457 в подготовленном В. М. Жирмунским изд.: Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. А также: Платонова-Лозинская И. Летом семнадцатого года... О дружбе А. Ахматовой и М. Лозинского, с. 64 – 66.

²⁹Лукницкий П. Н. Аsumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I, с. 93.

³⁰Лукницкий П. Н. Аsumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II, с. 40 – 41.

³¹Там же, с. 41.

³²Там же, с. 43.

³³«Пленник чужой! Мне чужого не надо...»: Ахматова А. А. Победа над Судьбой, т. II, с. 419; Ахматова А. А. Собр. соч., т. 1, с. 850. В Собр. соч. к Циммерману предположительно отнесено и стихотворение «Я слышу иволги всегда печальный голос...» (там же, с. 839).

УДК 821.161.1-94

Р. Д. Тименчик,
Иерусалим

**ИЗ ИМЕННОГО УКАЗАТЕЛЯ
К «ЗАПИСНЫМ КНИЖКАМ» АХМАТОВОЙ¹**

А - това А. - запись от 2 октября 1964 г.: «Стихи в “Студенческом сборнике” (1915 г.) – не мои» (С. 561) относится к изданию кружка «Вешние воды» – «Студенческому сборнику» (Пг., 1915) с предисловием В. В. Розанова (он дал две статьи для этого благотворительного издания, доход от которого предназначался Комитету по оказанию помощи больным и раненым воинам). В этом сборнике напечатаны три стихотворения под криптонимом «Курсистка А. А-това»: «Альберту – королю бельгийцев», «Тайна земли», «Весь ужас в том, что жизнь неповторима...». Сведения о сборнике приведены в указателе «Литературно-художественные альманахи и сборники» (Т. 2. М., 1958. С. 165), но еще в мае 1946 года Ахматова получила письмо от ботаника Александра Васильевича Жуковского (1890–1957), в ту пору – профессора Пермского (Молотовского) педагогического института. Письмо сохранилось в бумагах знакомой Ахматовой С. К. Островской (ОР РНБ. Ф. 1448. № 162). А. В. Жуковский, цитируя стихи курсистки А-товой «Бесконечно родной, бесконечно любимый...» и «Быть молодым», называл Ахматову «своим сотоварищем по перу (в былые годы)», поскольку в этом издании печатались и его стихотворения. Спрашивал он о судьбе печатавшейся на соседних страницах поэтессы Тагианы Константиновны Берхман, троюродной сестры Александра Блока, которой принадлежал сборник «Первые песни» (СПб., 1914), отмеченный рецензией В. М. Жирмунского. Нам неизвестно, могла ли Ахматова ответить на этот вопрос, но Т. К. Берхман погибла во время блокады Ленинграда в 1942 году.

¹ Списки большинства предшествовавших публикаций из этого свода см. в двух предыдущих выпусках «Крымского ахматовского сборника».

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.: Топко, 1996; в дальнейшем в тексте: С. и номер страницы в скобках.

© Тименчик Р. Д.

Приведем фрагмент стихотворения курсистки, демонстрирующий ходовые мотивы массовой лирики 1910-х годов, в известном смысле аukaющиеся и с ахматовскими стихами тех лет:

Бездержно смущает меня
Затаенная страстность апреля.
Вдохновенно и робко звеня,
Зарождается песнь менестреля.
И стремительно хочется петь
По полям, по весенним дорогам,
В бесконечность душой улететь
И невнятно беседовать с Богом.
Но близка мне лишь тайна земли –
Недоступны мне неба призывы...

Арцыбашев Михаил Петрович (1878–1927) – прозаик. «Парижанин сказал мне: “Я знаю, как зовут вашего первого писателя...”. Я спросила: “Как?”. Он ответил: “Арцыбашев”. Это случилось в 1910 г., и Лев Николаевич Толстой еще здоровствовал» (С. 456; 556).

Ср. фразу Гумилева об одном поэте: «Печать некоторой сдержанности делает эту книгу более литературной, чем первая. Теперь он <...> заимствует свои мысли и образы не у Арцыбашева, а у Леонида Андреева» (*Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. М., 1908. С. 101); ср. в заметке В. Хлебникова «Мы обвиняем»: «Мы обвиняем в том, что старшие поколения дают младшим чашу бытия отравленной. <...> Да в этом смысл жизни Андреева, Арцыбашева, Сологуба и других, чтобы мы, выступающие в жизнь, выпили отравленную чашу бытия, невинными глазами принимая ее за лучший напиток» (*Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 335, 460); ср. уточнение Ахматовой: «Хлебников поносит Сологуба, Арцыбашева, Блока, Николай Иванович [Харджиев] разъясняет, что это, мол, была борьба с символистами. Вздор! Какой же Арцыбашев символист?» (*Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941. Т. 1. М., 1997. С. 213).

В 1910–11 гг. журнал «Аполлон» писал о романе М. П. Арцыбашева «У последней черты»: «Роман этот ни в коем случае не бытописательный, даже не психологический, а тенденциозно-символический, говорящий нам, что люди обречены на смерть, после которой ничего нет, а в течение жизни только и делают, что вступают в связь по обоюдному соглашению или без оногo. Мысль не так, чтобы очень нова, но отчего же не написать и на такую тему романа. <...>

Написан же он то слогом детских сочинений, то кистью бульварных романов. Нам даже кажется, что “извивы торса”, “роскошные женщины” и т.п. прелести никого не соблазнят и не принесут никому вреда, кроме самого автора, написавшего роман в столь сомнительном стиле», «Рассуждают же все о смерти, о социальном неравенстве, о праве жить и т.п. Конечно, эти темы достаточно неисчерпаемы и могли бы наполнить несколько толстых книг, освещенные ново, остро и убедительно, но именно эта-то их значительность и делает несносными давно известные риторические и безвкусные рассуждения по этому поводу. А именно такие рассуждения и представляют собою три четверти новой части романа. В самом деле, кому нужны и кому неизвестны тирады вроде следующих: “Лучшие люди, пророки, которым лицемерно молится человечество, герои, не отступающие ни перед какой жертвой, гибнут и гибнут, а по их трупам идет вперед тупое, многоголовое стадо!.. Они только для того и живут, чтобы своею кровью спаивать кирпичики общего счастья, а в каждом ими воздвигнутом этаже поселяются торжествующие и на них презрительно похрюкивающие свиньи!.. Ну, разве не так? Вся история человечества есть история гибели мучеников мысли и слова, и каждая эпоха – апофеоз торжествующей пошлости”? Мы не знаем, на каких терпеливых читателей рассчитан этот роман, написанный слогом приблизительно следующим: “пятки грязных ног с желтыми кривыми пальцами”; или: “лицо его, прыщавое и длинноволосое”; или: “руки судорожно теребили скатерть, точно цепляясь за что-то”; или: “Рыскову казалось, что маленький студент треплет в руках его собственное, окровавленное сердце”» (*Кузмин М.* Заметки о русской беллетристике // Аполлон. 1910. №11. С. 50; 1911. № 10. С. 72).

Ср. свидетельство младшего современника: «Подростками мы глотали Арцыбашева и “Пинкертон», чтобы юношами прыгнуть в пуганицу Ницше и Штирнера» (*Шенгели Г.* Планер. М., 1935. С. 4–5). Представители авангарда 1910-х годов в целом его не жаловали – см., например: «...на одном из литературных вторников С. Г. Кара-Мурзы произвел фурор теоретик футуризма Бобров, во время прений о пьесе Арцыбашева заявивший, что по отношению к таким писателям, как Арцыбашев, Андреев можно высказать одно пожелание, чтобы они, как можно скорее, попали под трамвай» (*Львов Я.* О Василии Каменском // Кавказское слово. 1919. 23 ноября).

Ср. его репутацию в советскую эпоху: «...Зощенко напечатал повесть «Перед восходом солнца». Следует прямо сказать, что по

своему упадочному духу, по своему зловещему мрачному колориту эта повесть в советской литературе беспрецедентна и может найти себе аналогию только в западноевропейской литературе буржуазного декаданса либо в дореволюционной русской литературе Сологубов и Арцыбашевых» (*Плоткин Л.* Проповедник безидейности – М. Зощенко // Против безидейности в литературе. Сборник статей журнала «Звезда». Л., 1947. С. 102).

Бенуа Александр Николаевич (1870–1960) – художник, критик. Запись о восприятии «Поэмы без героя» Мариной Цветаевой в 1941 г.: «[М]ирикусничная стилизация в духе Бенуа и Сомова» (С. 540); ср. о вкусах Ахматовой: «куда-то все уезжающие кареты Бенуа» ее не устраивают» (*Глекин Г.* Что мне дано было... Об Анне Ахматовой. М., 2011. С. 250); ср.: «Бенуа некогда составил себе имя своими “людовиками” и “Пушкиным”, ему верили; теперь перед сегодняшними работами Бенуа, мы понимаем, что это была – стилизация» (*Пунин Н.* Мир искусства // Северные записки. 1915. № 11–12. С. 213).

Ср. разговор о нем в 1926 году: «... Бенуа ругает все, что увидел здесь после возвращения из-за границы. АА мне сказала: “Это, конечно, правильно, здесь все очень изменилось, но и Бенуа сам тоже изменился. В прежнее время за границей он, эстет и специалист, разве увидел бы какую-нибудь забегаловку многоместную, обратил бы на нее внимание? Конечно, нет. А теперь обращает, потому что это вызывает в нем воспоминания всякие”» (*Лукницкий П. Н.* Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926—1927. Париж; М., 1997. С. 211).

В дневнике Бенуа отмечена покупка «Ахматовой» (вероятно, сборника «Подорожник» 9 августа 1921 г. (*Бенуа А.* Дневник. 1918–1924. М., 2010. С. 258), а также записано, что 22 июня 1923 г. его свойственница застала актрису Н. И. Комаровскую «в обществе Анны Ахматовой, собиравшейся ей читать стихи» (Там же. С. 535). Ср. рассказ Ахматовой про Надежду Ивановну Комаровскую (1885–1967): «В другой раз она вспомнила передававшуюся из уст в уста в 10-х годах, если не в конце 900-х, столичную историю с известной театральной актрисой, возлюбленной художника Коровина. Он был у нее в гостях, когда без предупреждения явилась портниха Ламанова. “А это как если бы сейчас к вам домой приехал сам... – она назвала имя Диора или какого-то другого парижского модного дома, – и даже больше: она была такая одна. Тут уже было не до Коровина. Хозяйка выбежала к ней,

что-то на себя накинув, и объяснила это тем, что как раз в ту минуту ее осматривает приехавший с визитом врач. Примерка очень затянулась, Коровину надоело ждать, и он неожиданно вышел в кое-как застегнутой рубашке и с незавязанными шнурками. Актриса находчиво воскликнула: «Доктор, что за шутки!»» (*Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1999. С. 275). Ср.: «Рассказы о К. Коровине, с которым она не была венчана. «Он ее взял сразу»» (*Бенуа А.* Там же. С. 592).

Домогацкий Борис Сергеевич (1892–1968) – писатель, эмигрант второй волны. В библиографии – его статья «Низкий поклон Анне Андреевне Ахматовой», подписанная: «Сидней – Австралия, Июнь 1964 года» (Современник. Торонто. 1964. № 10 [Ноябрь]. С. 3–5) (С. 615, 628):

«В июньские дни, такие уже солнечные и теплые даже в том городе, где вы живете, в городе Петра, в котором протекли все ваши лучшие и худшие годы, когда пишется эта статья, Вам, Анна Андреевна, исполняется 75 лет. Я пишу об этом и питаю слабую, очень слабую, но все же питаю, надежду на то, что эти строки дойдут до вас. Изредка нас посещают люди из Советской страны и среди них есть такие же русские люди, как и мы, живущие здесь. Среди них есть и те, для которых Ваше имя и Ваши стихи – близки, знакомы и любимы. Многие из них, проплыв моря и океаны или пролетев тысячи миль по воздуху, приходят сюда и ищут русскую газету или журнал. Кто-нибудь из них, может быть, довезет этот номер и до Вас – как я буду рад, что мой голос услышите Вы из австралийского далека!

<...> От Царскосельского лица, от памятника Пушкину я спускался в парк, где

Иглы сосен густо и колко

Устилают низкие пни...

Я искал скамью, о которой Вы написали:

Здесь лежала его треуголка

И растрепанный том Парни.

Стихи Ваши, Анна Андреевна, стихи *первой поэтессы* России, настигали каждого и доходили до всех.

Только что отгремели пушки, только что перестали падать бомбы на землю, только что прекратились пожары, выстрелы и не слышно уже крика и стоны измученных людей, только что прошли по дорогам войны сотни тысяч обездоленных, сорванных с места, – я иду из маленького баварского городка и вижу у обочины дороги маленькую растрепанную книжку. Наклоняюсь, чтобы поднять, вот держу ее в своих руках и диву дивлюсь – стихи Ахматовой, последняя изданная «там» книга, в которой собраны ее стихи из разных книг, ранее изданных. Уходил, вероятно, человек, искал убежища, может быть, лежал здесь в канаве, возле дороги, прячась от пулемета истребителя и обронил книжку. Она читана, видно, много раз, хранила она и следы отметок его, была она и молитвенником души его... И вот потерял... Я храню эту книжку Вашу, Анна Андреевна, до сих пор. <...> Мы оказались здесь счастливее тех, которые живут с вами, Анна Андреевна – мы имеем и прочли и «Поэму без героя», и «Реквием». В день вашего семидесятипятилетия за все – за «Четки», за «Белую стаю», за «Реквием», за все, за все – наш *низкий поклон и наш горячий привет Вам – первому и лучшему поэту нашей страны* и наши пожелания – *здоровья, сил и новых стихов, озаренных солнцем, светом и теплом!*». Эту статью передала Ахматовой в апреле 1965 г. Л. Н. Назарова (*Савин В.* Поклон, который был передан Анне Андреевне Ахматовой // Русское слово в Канаде. 1966. № 36. С. 11).

См. также его раннюю статью с эпиграфом:

От других мне хвала — что зола

От тебя и хула — похвала.

I

Давно это было, многое из тех дней забылось и стерлось в моей памяти. Но горячий июльский вечер стоит до сих пор у меня перед глазами и немеркнувшим огнем светятся глаза той, кому посвящены строки одного из ярчайших представителей русской поэзии XX века.

Над челом твоим густая прядь,

Мне нельзя ее поцеловать,

И глаза большие зажжены

Светами магической луны.

Небольшой уютный зал Харьковской Публичной Библиотеки был полон, в открытые окна неслись звоны колоколов, шум трамвая и летний зной южного города. Окна закрыли, зал притих, и к столику подошла хрупкая женщина, с челкой на лбу и бриллиантовым крестиком на груди.

Я не помню платья, в котором она была, не помню деталей обстановки, ее окружающей, и только глаза, излучавшие нежность и грусть, я запомнил на всю жизнь.

И с маленькой, случайной сцены полились стихи, многим из сидящих в зале такие знакомые и близкие, но впервые услышанные ими из уст поэтессы.

Это были сначала совсем ранние произведения (книга «Вечер» 1912 г.)

Задыхаясь я крикнула; “Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру”.
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: “Не стой на ветру”.

Однако уже в те годы поэтесса видела свой тяжкий путь, свою печальную судьбу.

Знаю: гадая и мне обрывать
Нежный цветок маргаритку,
Должен на этой земле испытать
Каждый любовную пытку.
Жгу до зари на окошке свечу
И ни о ком не тоскую,
Но не хочу, не хочу, не хочу
Знать, как целуют другую.

И как больно, как невыносимо грустно звучат уже ее слова:

Я не прошу ни мудрости, ни силы.
О, только дайте греться у огня!
Мне холодно... Крылатый иль бескрылый
Веселый бог не посетит меня.

Страница перевернута, и небольшая аудитория внимает чудесным строфам из «Четок» (1914).

Строфа за строфой чуть приоткрывают перед слушателями занавес, и проходят лишь намеки, контуры драмы, происходящей в душе этого неповторимого поэта-женщины.

Лишь голос твой поет в моих стихах,
В твоих стихах мое дыханье веет.

Еще:

Ты дышишь солнцем, я дышу луною,
Но живы мы любовью одною.

Далеко до финала, скрипки плачут, один главный мотив поглощает все:

Столько просьб у любимой всегда,
У разлюбленной просьб не бывает.

Опять и опять все покрыто печалью:

Слишком сладко земное питье,
Слишком плотны любовные сети,
Пусть когда-нибудь имя мое
Прочитают в учебнике дети.
И печальную повесть узнав,
Пусть они улыбнуться лукаво.
Мне любви и покоя не дав,
Подари меня горькою славой.

Петербург, Нева, Петропавловская крепость, Набережная, где всегда встречались. Я закрываю глаза и вижу, как высокий человек в кавалерийской шинели склонился к маленькой женщине.

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине нелепость.

Проходят дни тревоги и томления, но мысли черные все чаще овладевают поэтессой-женщиной, и только как-то беспомощно звучит вопрос:

И если я умру, то кто же
Мои стихи напишет вам?
Кто стать звенящими поможет
Еще не сказанным словам?

Временами приходит уверенность, надежда на радость, ответ:

Ты письмо мое, милый, не комкай,
До конца его, друг, прочти.
Надоело мне быть незнакомкой,
Быть чужой на твоём пути.
<...>

Надвинулись тучи войны, личное сливается с общим, и так проникновенна, полна скорби и надежды в то же время «Молитва» поэта.

Дай мне долгие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар'
Отыми и ребенка, и друга
И таинственный песенный дар.
Так молюсь за Твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над скорбной Россией
Стала облаком в свете лучей.

Закрыта книга в зеленом сафьяне, легкими шагами, под негромкие аплодисменты, ушла женщина-поэт за кулисы, и вот уже вновь ее слова слышат в зале. На этот раз стихи поются; собственно говоря, их вообще легче петь, чем читать.

Горбунья-певица школы камерного пения «Дома песни» Олениной Д'Альгейм — Зоя Лудий исполняет «Сероглазого короля» и такие небольшие, прелестные вещи, как: «Я живу, как кукушка в часах», «Хочешь знать, как все это было», «Я с тобой не стану пить вино», «Мурка не ходи, там сыч».

Ухожу, тая в душе последние слова, пропетые певицей:

Вечерний и наклонный
Передо мною путь.

Вчера еще влюбленный,
Молил: «Не забудь»,
А нынче только ветры
Да крики пастухов,
Взволнованные кедры
У чистых родников.

II

По количеству стихов, посвященных одному лицу, в мировой поэзии считается непревзойденным Данте с его стихами Беатриче; на втором месте стоит Александр Блок со стихами «Прекрасной даме». Если же попытаться подсчитать стихи тематически, то Анна Ахматова и ее тема — нераздельная любовь, не имеет примера в поэзии.

Изо дня в день, из года в год, из книги в книгу, вот уже 35 лет раскрывает свою душу женщина-поэт, повторяя в сотнях стихотворений, в тысячах строф, по существу, одну мысль:

Это просто, это ясно,
Это всякому понятно,
Ты меня совсем не любишь,
Не полюбишь никогда...

Мысль эта то тихо, едва слышно, то громче, но все же вполголоса, то нежно и болезненно-страстно, то бурно и горько пронизывает все страницы ее маленьких книг.

Не в каждом сердце и не всегда найдет она отклик, ибо «счастливая любовь рассудительна и зла». Но бывают минуты у всех, когда понятно чужое страдание. Тогда, раскрыв томик стихов чудесного поэта-женщины, проникаешь в глубину ее тоски, печали и страдания и понимаешь, что «нестерпимо больно душе любовное молчанье».

Бывает так, что уходишь от режущего глаз пышного каскада Бальмонтской поэзии, мучительно сладкого и четкого стиха Блока, язвительно-умного и великолепного слога Гумилева, теплых строк Сюлли-Прюдома и ярких образов Верлена и идешь в знакомую обитель тихих дум, блеклых тонов, нежных воспоминаний Анны Ахматовой.

С каждым разом томики ее стихов становятся понятнее, образы ее все ярче и душа ее все ближе. Страница проходит за страницей и совсем незабываемы становятся короткие стихи —

О, есть неповторимые слова,
Кто их сказал, истратил слишком много.
Неистошима только синева
Небесная и милосердые Бога.

В век страшных разрушений, в век невероятного полета мысли, часто направленной лишь к уничтожению, в стране, где царствует только дух материи, где забыли о Красоте, Добре и Правде,— живет ли поэт, все творчество которого, литургия Красоте, все искусство которого – гимн Музыке?

Годами никто «там» не вспоминал о ней — не писали, не печатали. А когда вспомнили – то для того, чтобы предать остракизму, забвению

Она осталась жить на той земле, в какую ушел самый близкий, самый нежный ее друг, принесший ей столько горя и столько счастья.

Помоги ей, Господи, пронести и дальше муку свою и песни и донести до Светлого Дня Свободы ее и нашей Родины. Тогда симфония ее стихов польется на страницы книг и много поколений будет плакать и радоваться ее прекрасным строфам» (*Домогацкий Б.* Анна Ахматова (К 35-летию творческой деятельности) // Эхо. Регенсбург. 1947. 26 июня); ср. его статью по поводу публикации «Реквиема»: «Я была тогда с моим народом...» // Русская мысль. 1964. 28 мая.

Биография автора восстанавливается по его сборнику рассказов «Память сердца» (Сидней, 1966) – детство прошло в Смоленске, воевал на стороне белых, в 1930-е жил в Переделкине, в 1934–1940 гг. – в заключении на Воркуте, во время войны ушел на Запад.

Евгеньев-Максимов Владислав Евгеньевич (1883–1955) – литературовед, старший брат Д. Е. Максимова. В списке «Кто жил в Царском»: «Максимовы. Новая улица, 6» (С.132). О нем в годы после первой русской революции см.: «В эту пору в Царском Селе заговорил, как вестник политической весны, как человек «с другого берега», В. Евгеньев-Максимов. Казалось, он пришел напомнить о том, что в России были Белинский и Герцен, Некрасов и Салтыков, что шестидесятники недаром мечтали о свободе и первоапрельцы погибли не напрасно. От него веяло конспирацией, нелегальщиной, и вообще нельзя было сомневаться в серьезности его намерений. Максимов преподавал реалистам русскую словесность, но почему-то декламировал на уроках Байрона и так был взволнован революцией, что иногда забывал надевать галстук и застегивать штаны. Мы любили

его за простоту, за вспыльчивость, за либерализм, за богатырское сложение, любили за то, что он метался по классу, как тигр, ерошил волосы и вдруг прорывался запрещенным стихотворением Некрасова, за что и был, в конце концов, убран из реального училища. После этого он еще больше привязался к Некрасову и решил писать о нем всю жизнь, как Разумник о Герцене» (*Голлербах Э.* Детское Село, как литературный символ и как памятник быта. Л., 1927. С. 33–34). В эту пору он сталкивался с Гумилевым, и при одной из встреч в 1920-х годах Ахматова просила его диктовать воспоминания о поэте (*Лукницкий П. Н.* Асумиана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I. 1924–1925. Париж, 1991. С. 230). Он в рецензии 1906 года писал, что у «г. Гумилева особого дарования незаметно» (*Пономарева Г. М.* Воспоминания С. В. Штейна о поэтах-царскоселах (И. Ф. Анненский, Н. С. Гумилев, А. А. Ахматова) // Проблемы русской литературы и культуры. Helsinki. 1992 (Slavica Helsingiensia 11). С. 86).

Из его отзывов об Ахматовой см., например, письмо А. Г. Фомину от 2 мая 1922 г.: «Успех вечера 8/V в значительной степени зависит от участия Анны Андр <еевны> Ахматовой <...> Что бы она ни прочла – все будет хорошо» (*Тименчик Р.* Об одном письме Анны Ахматовой // Звезда. 1991. №9. С. 167). Ср. также пассаж из его монографии о раннесоветской литературе (книга выдержала четыре издания):

«Что касается акмеизма, пришедшего 10 лет тому назад на смену символизму, то теперь уже более или менее выяснилось, что и это направление не является сколько-нибудь жизненным и осуждено на медленную, но верную смерть.

«Акмеизм не удался», читаем в статье И. Груздева («Книга и революция», 1923 г., № 3), «потому что основание его оказалось слишком широким. Возвращение слову его непосредственной значимости было, по существу, отступлением с высот зарвавшегося символизма на заранее укрепленные позиции, возвращение к какой-то уже слишком общей норме. И, может быть, более характерной чертой было типичное для акмеистов «умаление тем»: наивная экзотика Гумилева, психологическая миниатюра Анны Ахматовой, предметность Мандельштама. Со всем тем акмеисты тесно примыкали к старшей школе, и не всегда можно точно указать водораздел в творчестве каждого из них».

«Умаление тем» повело к тому, что акмеисты ничем не откликнулись на величайшую тему современности – революцию. Очень характерным для господствующего в среде поэтов, которые

группировались в близкий акмеизму «Цех поэтов», отношения к современности является следующее признание последователя Мандельштама Н. Оцупа:

Уже три дня я ничего не помню
О городе и об эпохе нашей,
Которая покажется наверно
Историку восторженною эрой <sic!>
Великих преступлений и геройств.
Я весь во власти новых обаяний,
Открытых мне медлительным движеньем
На пахоте навозного жука.
(Стих. «В деревне» из книги «Град», 1922).

Центральной фигурой акмеизма по-прежнему является даровитая Анна Ахматова, выпустившая в 1921–1922 гг. два сборника: «Подорожник» и «Anno domini <sic!> MCMXXI», в которых, как и в прежних ее книгах, отражаются интимные любовно-религиозные и профессионально-поэтические переживания автора, и нет ничего нового ни в сюжетах, ни в их разработке.

Н. Гумилев, принявший участие в политической борьбе и погибший в ней, выбыл из рядов акмеизма, оставив, правда, ценное в художественном отношении наследство в выпущенных им сборниках: «Костер» (1918 г.) и «Огненный столп» (1921 г.). Здесь мы находим и удачные образцы философской лирики и, что может быть всего важнее, преодоление той комнатной атмосферы, которая господствует в творчестве других акмеистов. Для примера сошлемся на такие стихотворения из «Огненного столпа», как «Леопард», «Память», «Душа и тело», «Мои читатели». В последнем, перечисляя своих читателей (бродяга, боевой офицер, убийца «императорского посла», вообще «сильные, злые и веселые люди»), Гумилев так объясняет тайну своего успеха у них:

Я не оскорбляю их неврастенией,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержимое выведенного яйца.
Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,

Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать, что надо.

«Чрезвычайной виртуозности в чеканно-холодном воспроизведении давно мертвых дней и образов» (Г. Горбачев) достиг поэт-акмеист Мандельштам (в 1922 г. вышел его сборник *Tristia*, в 1923 г. «Вторая книга стихов») (*Евгеньев-Максимов В.* Очерки истории новейшей литературы. Этюды и характеристики. Второе издание. Пг.; М., 1926. С. 207–208).

Ершов Иван Васильевич (1867–1943) – оперный певец. «Когда мы (Ольга Судейкина и я) пришли на первую панихиду по Блоку на Офицерскую, Ершова (Ив<ан> Вас<ильевич> и его жена, жившие с Блоком в одном доме, говорили, что он так кричал от боли, что прохожие останавливались под окнами)» (С. 746; ср. С. 683). «Кто жил в Царском»: «Ершов и Акимова в домике Вырубовой» (С. 133, ср. С. 134) – Ершову принадлежал дом Теппера де Фергюссона (Церковная 2) с 1927 по 1934 г.; ср.: «[X]отел создать салон живший недолго в Царском селе артист Ершов. Но никто не шел – все боялись» (*Ростовцева [Голлербах] Л.* Еще о Царском Селе – “городе муз”// Новое русское слово. 1966. 19 июля); «[Н]а царсосельском рынке, помещавшемся после революции во дворе Гостиного двора: И. В. Ершов сидел на лесенке задней галереи Гостиного двора лицом к рынку, и наблюдал.

– Иван Васильевич, что вы тут делаете?
– Наблюдаю, дорогой друг... Вон какой замечательный тип в чуйке стоит у второго ларька, прямо грим для Тучи в «Псковитянке»... Взгляните, мимо нас идет девица. И идет-то как! Просто, по походке, царь-девица... - объяснял артист.
– Но ведь вы забудете всех тех, кого вы сейчас увидели.
– Забуду? Нет, дорогой друг. Приду домой и сразу набросочки в альбомчике сделаю... У меня их много зафиксировано. Заходите, покажу.

Артист Ершов был очень неплохим рисовальщиком» (*Угрюмов А.* “Город муз”. – Новое русское слово. 1966. 15 мая).

Ср. отзыв Ахматовой в 1925 г. в связи с М. А. Чеховым: «Это единственный актер, которого вообще в жизни я видела. И Ив<ан>Вас<ильевич> Ершов, - но это оперный...» (*Лукницкий П. Н.* Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I. 1924—1925. Париж, 1991. С.81).

Иваск Юрий Павлович (1907–1986) – поэт, критик. Запись ноября <?> 1965 г.: «Спр<осить?>: Иваск, Willi» (С.685), т.к. Ю. Иваск был руководителем диссертации по истории акмеизма упомянутого рядом “Билла” Чалсма.

Ср. у него упоминание Ахматовой, отмеченное в ее автобиографии: «...волшебные звуки иногда кажутся залогом того, что рай, «утопия», «идеал», а также и поэзия могут быть сделаны из какой-то ерунды, чуть ли не из любого «сырья», из каждого случайного настроения. Здесь поневоле вспоминаются прекрасные строки Анны Ахматовой: Когда б вы знали, из какого сора...» (*Иваск Ю.* Парадоксы звукописи // Воздушные пути. Альманах IV. Нью-Йорк. 1965, с. 234–235). В материалах к автобиографии (ОР РНБ. Ф. 1073. № 669) отмечено упоминание им Ахматовой в предисловии к книге М. Цветаевой “Лебединый стан” (Мюнхен. 1957. С. 7).

Ср. его признание 9 июля 1977 г.:

«Я долго был глуховат к Ахматовой, но в Нашвиле (Вандербильт) я был покорен и одержим “Поэмой без героя”. Там метры “Форели”, но более тугие. Там бессмертие Олечке Судейкиной и Князеву, и не только это. Прошлое стало настоящим и страстным, как это только может быть в настоящем».

И – в ответ на возражения – в письме от 14 сентября 1977 г.:

«Вы находите, что за посл<едние> годы Ахматову преувеличивают. Это вызвало мысли, кот<орые> все недосуг записать. Кто создает настоящую репутацию поэтам? <...> Еще существенно для репутации: особое плагиатное отношение писателей к писателям. Для них хорошо, что можно украсть, использовать. Так символисты обкрадывали Тютчева, Фета, Полонского, Лермонтова, но не Пушкина. У Ахматовой много крали II-сортные “поэтессы” 10-х г. и позднее. А потом мало по сравнени[ю] с иногда талантливым обкрадыванием Пастернака, Цветаевой, Мандельштама, Хлебникова (а плагиаты у Маяковского обычно на самом низшем уровне). На мой слух Ахматова для поэтов теперь не звучит, и давно отзвучал Блок. <...> В 20-х гг. нельзя было не увлекаться Блоком – и не только в литер<атурном> плане. Он слышал музыку. В 30х гг. его сменил Мандельштам, и на некот<орое> время один пражанин заразил меня Пастернаком. Но до Мандельштама была Цветаева. Блаженно вспоминаю, что в Париже я просто исчезал в присутствии Марины Ивановны. Только подавал реплики. Какой-то изъян мешал мне увлекаться Ахматовой. Но куда позднее она сразила меня “Поэмой без героя”. Кузмина давно любил, но целиком он не

захватывал. “Поэма без героя”: не только ахмат<овские> ритмы там “туже”, мускулистее, но и все цело[e]: есть взятое на себя бремя эпохи, есть боль и высокая любовь к подруге Судейкиной и Князеву: они как-то повысили Ахматову с ее любовниками. Одного я видел: граф Зубов.

Ни один не двинулся мускул
Просветленно злого лица.»

(Письмо к В. Ф. Маркову; сообщено Ж. Шероном).

Ср. его позднейший очерк: «Не философическая София Владимира Соловьева, не поэтическая Прекрасная Дама Александра Блока, а просто женщина. И если это дама, то обыкновенная, хотя и влюбленная; та, которая в момент разлуки с любимым “на правую руку надела перчатку с левой руки...”. Это и баба, которая говорит без возмущения:

Муж хлестал меня узорчатым,
Вдвое сложенным ремнем.

Особенно удавались Ахматовой героини, далекие от идеала. Например, “Тость”. Он ей нравился, а не она ему:

Ни один не двинулся мускул
Просветленно-злого лица.

Сколько меткости и едкости в этом эпитете: ведь до Ахматовой мы не знали, что злое может быть просветленным! Стихотворение “Вечером” (“Звенела музыка в саду...”): никаких иллюзий в приморском ресторане; он, похотливый хищник, притворяется “верным другом”. И все-таки она его любит:

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
“Благослови же небеса:
Ты первый раз одна с любимым”.

Снижению высокой лирики помог Анненский: Ахматова сама признавалась, что многому у него научилась, когда проверяла посмертные корректуры сборника “Кипарисовый ларец” (но все же, меж ними мало общего). По верному замечанию Осипа Мандельштама, Ахматова училась писать стихи у прозаиков прошлого столетия (например, у Достоевского). Это “опрозаивание” не было изменой поэзии. Ахматова открыла новые некрасивые красоты, годные для поэзии:

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

Велика была ранняя популярность женских стихов Ахматовой. Но их не одобрял Блок: Ахматова пишет, оглядываясь на мужчину, а не на Бога.

Великая русская беда – октябрьский переворот – придала новую силу ее лирике.

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло...

(это – чекистский “воронок”).

И вдруг, в крошечной октябрьской тьме – озарение.

И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам...
Никому, никому неизвестное,
Но от века желанное нам.

После всеобщего обнищания, в годы террора – возврат к вере, а для Ахматовой – к православию... Двусмысленные христы и антихристы, христы и дионисы уже не соблазняли. Отец Александр Шмеман утверждал: вера Ахматовой, как и ее преданность России, были для нее чем-то органичным. Никакого богоискательства она не знала и обходилась без романтического народничества.

Террор 30-х годов. Ахматова триста часов простояла в очередях с передачей для арестованного сына. Стоящая рядом с ней женщина с голубыми глазами спросила: – “А это вы можете описать?” Ахматова

сказала: – “Могу”. Мое личное впечатление: ритмы, рифмы “Реквиема”, образы, слова как-то не передают нечеловеческие страдания той эпохи.

Искусство такого не вмещает. Лучшее в этом сборнике – евангельские церковнославянские тексты: “Не рыдай Мене, Мати, во гробе сушу”. Только в этих словах есть свет. Но убедительны в “Реквиеме” последние два стиха:

И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

Простить палачей нельзя и спеть-выпеть такое горе трудно. А все же жизнь в целом не виновата – хотя бы эти голуби и корабли» (*Иваск Ю.* Похвала российской поэзии // Новый журнал. 1985. № 159. С. 107–109. Про корректуры сборника “Кипарисовый ларец” Ю. П. Иваск понял неверно – Н. Гумилеву был подарены В. И. Анненским т. н. «чистые листы» этого издания (ныне – в Государственном Литературном музее); *христы и антихристы, христы и дионисы* – отсылка к сочинениям Д. С. Мережковского и Вяч. Иванова; ср. более ранний его очерк в цикле «Поэты двадцатого века» (Новый журнал. 1968. № 91. С. 93–96, 98); см. также: Похвала российской поэзии. Таллинн. 2002.

Ср. в письме Г. П. Струве В. Ф. Маркову от 23 декабря 1963 г.: «О Реквиеме же даже Иваск отозвался хвалебно, хотя и не без некоторой снисходительности, которая часто свойственна ему» (Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 136).

Стихотворение декабря 1968 года «Поэма без героя Анны Ахматовой»:

Из Тринадцатого, седого
И веселого года слово
Будто масленичная весть.
Повесть-совесть о том, что было:
Что знобило и что казнило,
Выживало и в памяти есть.
Серебрятся милые лица,
Бедный братец и ты сестрица,
Запрокинутая ладонь.

У Невы Венеция снится,
 Те же бражники и блудницы,
 Будто бабочки на огонь.
 Сразу свадебно, похоронно,
 А кончается речью тронной,
 Ясно видно во все концы,
 И сполна уплачено кровью,
 Озаряемые любовью
 Эти венчики и венцы.
 И победную песнь поюще,
 Прославляюще райские кущи,
 Отпускающе ныне рабу.
 Я не вижу ее в гробу.

(Иваск Ю. Золушка. Нью-Йорк, 1970. С. 13)

Он родился в Москве, в купеческой семье, после революции с семьей жил в Эстонии, где окончил юридический факультет Тартуского университета. С немцами ушел на Запад, учился в Гамбургском университете, потом в Гарвардском университете (США). См. о нем: Русская эмиграция и русские писатели Эстонии 1918–1940 гг. Антология / Сост., вступ. ст., биограф. справки и коммент. проф. С. Г. Исакова. Таллинн, 2002. С. 232–247.

Корнфорд (Cornford), Франсес Крофтс (1886–1960) – английская поэтесса и переводчица (внучка Чарльза Дарвина), выпустившая книгу “Poems from the Russian. Chosen and translated by Frances Cornford and Esther Polianowsky Salaman” (London, 1943) (С. 623, 631, 732; источник неверной датировки издания в блокноте – статья А. М. Уильямса о беседе с Ахматовой в газете «Нью-Йорк геральд трибюн»), в которую вошли переводы стихотворений «Был он ревнивым, тревожным и нежным...» и «Бесшумно ходили по дому...»:

THE WHITE BIRD

Tender he was, perplexed and jealous; yet
 He loved me like God's sun; my heart was stirred.
 Because it sang of days before we met,
 He killed my white-winged bird.

He came at sunset to my room and said:
 Write poems, darling, laugh and love with me.
 By the round well my happy bird lies dead
 Beneath the alder tree.

I promised him I would not cry nor care;
 But then my heart became a stony thing.
 And now it seems that always, everywhere,
 I hear my sweet bird sing.

THE END

Noiseless they moved about the house,
 No hope was in their eyes.
 They brought me to the dying man
 I could not recognize.

‘Thank God!’ he said. Then more remote
 And sunk in thought he grew.
 ‘I know it’s time I went: but first
 I had to wait for you;

For every word you ever said
 Through my delirium ran—
 Tell me: of course you can’t forgive?
 I looked, and said: ‘I can.’

It seemed that suddenly the walls
 From floor to ceiling shone,
 And lit the silken coverlet
 His dry hand lay upon.

The predatory head thrown back
 Was coarsened fearfully;
 Through the dark bitten lips no sound
 Of breathing came to me.

Then, all at Once, the last strength leapt
 In those blue eyes half-blind:
 “It’s good that you will let me go:
 You were not always kind.”

Again I recognized the face,
 Grown younger for release.
 I said: ‘Thy servant lettest Thou,
 O Lord, depart in peace.’

На русский язык почти не переводилась. См. перевод ее стихотворения «Pre-existence»:

НА ЗАРЕ БЫТИЯ

На берегу морском я лег —
Побывать с самим собой.
Горячий луч лицо мне жег;
Вблизи шумел прибой.

Играли пальцы праздных рук
Нагревшимся песком...
А волны шли... Прибоя звук
Был — как веселый гром.

И льнули камешки теплой,
И ластились к руке,
Как будто маленьких людей
Нашел я на песке...

Песчинки в пальцах, горячи,
Журчали, как родник...
Повсюду искрились лучи...
И так мой сон возник.

Как здесь, — тому назад века
Все было так же там:
Забывтый берег, облака
И на песке — я сам.

Как и сегодня, вал блестел,
Взбегая на песок,
И руки пра-пелазгу грел
Песчинок теплых ток...

Откуда я, и где мой дом,
И кто я, — я не знал,
И как на языке чужом
Я это море звал...

Я только знал, что реял луч,
Как нынче, надо мной;
Что был меж смуглых пальцев жгуч
Песчинок мелких рой...

(Магула Д. А. Последние лучи. Нью-Йорк. 1943. С. 33–34).

Ее соавтор по книге «Стихи с русского» — Эстер Поляновская-Саламан (1900-1995) помимо статей о русской литературе написала автобиографический роман о русской барышне еврейского происхождения на Украине во время гражданской войны «Два серебряных рубля» (Two Silver Roubles. L., 1932). В составлении справок о русских поэтах принимал участие Н. М. Бахтин. Об Ахматовой сообщено, что «в двадцать один год она вышла замуж в первый раз за Н. С. Гумилева, замечательного писателя, и основателя Цеха поэтов, инициировавшего восстание [против символизма]. Позднее она вышла за В. К. Шилейко, блестящего молодого ассириолога, и также поэта. Вторая книга ее лирики, вышедшая прямо перед войной, вдруг сделала ее знаменитой. Она писала с искусным расчетом, прямо перенося свой личный опыт и так, как только женщина могла написать. Ее стихи вполне могут быть названы «драматической лирикой» — говорит князь Мирский; естественно, что автор «Ночной встречи» и «Утреннего расставания» должен был заплатить дань почтения». Филолог и философ Николай Михайлович Бахтин (1894–1950), возможно, встречался с Ахматовой в 1910-е годы, как и его брат М. М. Бахтин (Анна Ахматова в записях Дувакина. / Вступ. ст., сост. и коммент. О. С. Фигурнова. М, 1999. С. 45–47), поскольку посещал «Бродячую собаку», хоть, по свидетельству М. И. Лопатто, «уходил всегда рассерженный и клялся, что ноги его больше не будет в этой забегаловке» (Пятые тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990. С. 235). Не исключено, что он был (как утверждал М. И. Лопатто) автором пародии на подражательниц Ахматовой — стихи «Мирры да Скерцо» в сборнике «Омфалитический Олимп. Забытые поэты» (Одесса, 1918). См. стихотворение М. да Скерцо «Весною» как, возможно, попытку пародийного перепева одного ахматовского стихотворения, о котором смотри разговор 1940 года: «Я сказала, что стихи «Где, высокая, твой цыганенок» меня всегда трогали чуть не до слез.

— Это давние дела, — непонятно ответила Анна Андреевна» (Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941. Т. 1. М, 1997. С.108).

Вверху голубеют просторы
И капает медленно с крыш.
Когда успокоены взоры
Бесцельно и долго глядишь.

Шарманка проплакала звонко
И странно припомнились мне
Черты дорогого ребенка
И первая радость весне,

Его золотая головка
И тонкий его голосок.
Я плачу... Мне было неловко
И жить все равно он не мог.

По мнению одесской исследовательницы, автором «Мирры да Скерцо» был не Н. Бахтин, а Вениамин Бабаджан (*Яворская Е. Л.* Книги и авторы издательства «Омфалос» // «Дом князя Гагарина». Сб. статей и публикаций. Вып. 2. Одесса. 2001. С. 182).

Ратгауз Грейнем Израилевич (1934–2011) – поэт, переводчик. Запись от 2 янв. 1961 г.: «2 ч. Ратгауз» (С. 107); «Еще к Прозе о Поэме <...> 19-летн <ий> поэт Х. сказал мне в Москве: “Он мальчик, драгун» был лучше их всех, за это они его убили”. При всей его наивности этот отзыв запомнился, потому что так по существу мало кто [говорил] высказывался» (С. 185). Ср.: «– Ко мне приходили три художника, молодые, левые, просили принять их товарища, поэта. Меня тронуло, что они так любят его... Пришел. Лет тридцати. Где-то в деревне учит детей немецкому. Пишет стихи. Кудрявый. Похож на молодого Мандельштама. От смущения закрыл руками лицо. Руки – белые лилии. Читал стихи. У всех у них сейчас хорошие стихи. Я спросила о «Поэме». Он ответил: «Для меня ваша “Поэма” где-то возле “Двенадцати” Блока». Я всегда так и сама думала, но боялась сказать... Потом о драгуне: «Он был лучше их, потому что они его убили»» (*Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962. Т. 2. М., 1997. С. 455).

См. его содержательные воспоминания: *Ратгауз Г.* Как феникс из пепла. Беседа с Анной Андреевной Ахматовой // Знамя. 2001. №2. Там, в частности, говорится: «У меня был единственный, но очень долгий и серьезный разговор с Ахматовой в январе 1961 года. <...> Здесь я <...> опускаю большую часть сказанного Анной Андреевной о моих стихах, оставив лишь немногие суждения, ярко характерные для самой Ахматовой». Соответствующий фрагмент гласит:

«Жестко и настойчиво Анна Андреевна потребовала, чтобы и я читал свои стихи по очереди с ней. Я согласился, хотя такое соревнование мне показалось странным. Неожиданно для меня почти

все стихи Анна Андреевна одобрила, но были и замечания. Я их привожу, потому что они характерны для «эстетики» Ахматовой.

По поводу моего стихотворения «Лермонтов» Анна Андреевна сказала: «Хорошо, но чересчур длинно. Впрочем, Вы не огорчайтесь, мне сейчас все стихи, в том числе и мои, кажутся очень длинными». В заглавии стихотворения «Песенка юродивого» ей не понравилась самоуничижительная нотка (так как намечалось нечто общее между автором и «юродивым»).

– Назовите его просто «Песенка».

Среди прочитанных она особенно выделила стихотворение «Прощание».

– Очень страшные и очень современные стихи.

– Поэтому я боюсь их читать.

– Ну, Вы не бойтесь, – отбрила меня Анна Андреевна, – ведь от них никто не умрет.

Ее остроумие было разящим и беспощадным: она умела одной фразой или словом уничтожить то, что ее раздражало.

Стихотворения, о которых говорится в этом фрагменте, любезно сообщены нам сыном поэта, критиком М. Г. Ратгаузом:

ПРОЩАНИЕ

Abschied, sagten wir uns ...
Hoelderlin

1

Ничего со мной не случилось, ничего не случится со мной.
Это просто особая милость, о которой просил я давно.

Глуше сердце, стучит машина, и летят площадки-года.
И подъемная мчит кабина меня, не знаю куда.

2

Я просил об одном: чтобы проще мне жилось и дышалось верней,
Чтобы черный, лохматый нищий не стучал у моих дверей,

Чтобы кончились все обиды, старых счетов сухой перещелк,
Чтобы шепот злой Эвмениды за плечом у меня умолк,

Чтоб истлели старые речи, и в золе задохся огонь
И легла на лоб бессердечья уголяющая ладонь.

3

Нет, я больше не верю чуду (забудь о нем, не зови),
Никого не люблю, и не буду, и не верю старой любви.

И она не переупрямит, не разбудит меня она.
Как зола, почернела память, и ладонь моя холодна.

4

А подъемника частая клетка тюремной смотрит стеной.
Умирают люди так редко, ничего не случится со мной.

Никого я не бил и не резал, не замутил я воды.
Только сердце мое из железа, а глаза мои из слюды.

Я оплакал голосом лживым мои молодые года.
И живым, которые живы, я не прощу никогда.

Той же вечной пыткой размолок, и предатель не хуже всех,
Никому не страшен твой холод, никому не весел твой смех.

И за этой тоской беспричинной что-то странное я узнаю.
Ты пугаешь людей личиной, – сорви личину свою.

ЛЕРМОНТОВ

Ждать своей судьбы ему невмочь.
Ветры дверь пространства распахнули.
Ждут другие в ветреную ночь,
Он уходит под дожди и пули.

Жизнь его крылата и легка.
Вы в таких походах не бывали.
Краток сон пехотного полка.
Снова бой. И отдых на привале.

Офицеру снится свежий стог.
В низком небе разметались тучи.
Стих – не ветру брошенный листок.
Он упрямее, чем куст на круче.

Где-то Волхов и Москва-река.
Все забудь под черным оком дула.
Впереди – походная тоска,
Горький дым сожженного аула.

И внезапнее, чем выстрел за окном,
И грознее сабель газавата,
Стих незванный входит в каждый дом,
Как судьба, как совесть и расплата.

И дорогой незнакомых строк
Он уходит, вызов славе кинув...
В сердце карты, в красный уголок,
Чуть помедлив, целится Мартынов.

Над Россией занимался день.
Он блеснул над речкой белолицей.
И дымки печальных деревень
Потеснились на большой странице.

Занималась ясная пора,
Но уже дыханье отлетело.
В Пятигорске стынет до утра
Брошенное тело.

ПЕСЕНКА

Хочу я быть бездомным,
Послушать ночь и тишь.
Под небом под огромным
Всего вольнее спишь.

Хочу я, прост и весел,
Со звонким посошком,
Бродить по древним весям,
По белым городкам.

Спекут мне подорожник
В заброшенном селе.
Как старый подорожник,
Клоню лицо к земле.

Храню чужое слово,
Преданье дел и бед.
Хочу я видеть снова
Широкий божий свет.

Ему также принадлежит стиховой диптих «Ахматова»:

I.

Тебя воспеть? Но я не знаю лада,
Твой облик жив, но не найду резца.
Земную боль боготворить не надо.
Ты ей осталась верной до конца.

Чтобы не так беспомощно и дико
В подземной тьме трудился человек,
Забыв Орфея, плачет Эвридика
Печальная – вблизи холодных рек.

Как начиналось утро? В ясной лени.
В сирени шмель гудит, и вот опять
Кленовый лист ложится на колени,
Случайно залетев в твою тетрадь.

Но где сирень? Каким же горьким дымом
Наполнился твой призрачный уют...
Подруга мертвым и сестра казнимым,
Тебе дышать и плакать не дают.

Но побеждая лагеря и зоны,
Обличья сбросив, догорев догла,
Узнавши запредельные зоны,
Где смертная ни разу не была, -

Что скажешь ты? Зачем ты нам до срока
Явила свой евангельский завет?
Жестокое – воистину жестоко.
А для твоих рыданий - места нет.

II.

Но ты, земная, грешная, ты разве
Была чужой в великий час невзгод,
Когда поднялся, исцелясь от язвы,
И кровь за ближних пролил свой народ?

И голос твой обрел такую силу,
Стал слышен от звезды и до звезды,
Что прадеды восстали из могилы,

Живых и мертвых гордость окрылила
И отчий край не дрогнул в час беды.

Так вот зачем жива твоя удача.
Так вот зачем на зависть временам,
Пронзительнее вдовьих слез и плача
Державный шепот в память врезан нам.

Фор (Fort) Поль (1872–1960) – французский поэт. Упомянут как иностранный посетитель «Бродячей собаки» (С. 556). В одном из набросков к «Листкам из дневника» Ахматова пометила: «Помню Осипа, когда чествовали Поля [Фора] (Paul Fort) в “Брод<ячей> Собаке”» (ОР РНБ. Ф.1073). На известной многофигурной фотографии, снятой в подвале по этому случаю, Ахматовой с Мандельштамом нет. Ср.: «Петербургские полуночники, «бражники и блудницы» пресловутого литературного подвала не забыли, вероятно, гасконского профиля, и щетинистого уса доброго Поля Фора, которого неторный путь странствующего рыцаря привел в один зимний вечер на шаткую эстраду «Бродячей собаки»» (*Левинсон* А. Жаворонок Франции (новая книга баллад Поля Фора) // Вечерний звон. 1917. 23 декабря). Ср.: «...и зал его лекции был пуст, отсутствовала даже и французская колония. Поль Фор говорил о Метерлинке, что поставили ему в вину – говорят, что устарело... не ко времени сейчас! И читал свои стихи, т. е. „morceaux de prose libre”, не „vers libres” а именно „prose libre”, как он их называет. После лекции Поля Фора собрались поэты и художники чествовать в кабаре Общ<ества> интим<ного> театра „Бродячей Собаке” – опять он читал свои стихи, читала их и приехавшая с ним артистка и сумела, благодаря исключительному чтению, заставить вслушаться в порою непонятные стихи. В «Бродячей Собаке» Поль Фор прочел две лекции, одна из них интересна по теме: пагубное влияние газет для поэзии и поэтов» (*Шенфельд Т.* Письма из Петербурга// Музы (Киев). 1914. №7. С.13). Ахматова видела Поля Фора еще раз, судя по дневнику М. А. Кузмина за 21 марта 1914 г.: «...отправились к [Н.С.] Кругликову. Там было ничего, даже очень мило. Я был очень весел и всем рад. Читал и пел, даже за ужином сидел с ([С. М.] Городецким. И [М. В. и Е. А.] Зноски [-Боровские], и Гумилевы, и [В. А. и В. П.] Белкины, [Е. и С. С.] Позняковы – все были милы, даже Paul Fort не мешал. Рассвело, когда вернулись» (*Кузмин М.* Дневник 1908–1915. Пред., подгот. текста и комм. Н. А. Богомолова и

С. В. Шумихина. СПб., 2005. С. 440); возможно, из этой ночи получился раблезианский рассказ в злоязычных «Записках» Бориса Садовского: «Фор, черный, краснощекий, с капулом на низком лбу, выкрикивал стихи пьяным охрипшим голосом. Ел и пил он невероятно много. Можно было подумать, что в Париже “короля поэтов” морили голодом. В одном петербургском доме Фор высидел за столом восемь часов подряд, все время закусывая и выпивая...» (Российский архив. Т. 1. М., 1991. С. 176); ср. также: «[М. А. Кузмин] весьма саркастически относился к отечественным снобам, заворуженным звуковой магией иностранных имен: – Поль Валери скучен – ухудшенное издание Леконт де Лиля. Поль Фор – французский Аполлон Коринфский» (*Харджиев Н.* Статьи об авангарде. В 2-х томах. Т. 1. М., 1997. С. 356). Блок Фор не увидел: «...я, встретив как-то Блока на улице, помню, спросил его, пойдет ли он на вечер Поля Фора. Французский поэт Поль Фор, только что перед этим выбранный в Париже «королем поэтов», должен был выступать в небезызвестной «Бродячей собаке»; но Блок в «Бродячей собаке» бывать не любил, не собирался идти и в этот раз. «Мне, впрочем, звонили, – сказал он, улыбаясь, – передали: «Приходите, приехал французский король!»» (*Гинтуис В.* Встречи с Блоком // Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1980. С. 84).

О лекции вспоминал хозяин подвала Борис Пронин: «Поль Фор прочел целый ряд конференсов. Последний привлек всю французскую колонию, он назывался «Обзор кабачков мира». Поль Фор начал с древней Александрии, говорил, что уже там был такой кабачок, где чеканщики по меди и бронзе пили кружками флорентийское вино. А закончил Поль Фор страшным комплиментом «Собаке». Говорил, что если бы «Собаку» можно было вырвать из почвы и перенести в Париж, она заняла бы первое место по артистическому напряжению, и конечно, «Собака» забила бы «Клозери де лила» – «Решетку из сирени», кабачок, подобный «Собаке», в Париже, где своеобразным директором был он – «король поэтов» – Поль Фор» (Музей В. В. Маяковского).

Ср. также в воспоминаниях Бенедикта Лившица: «Приунывший к концу своей недели «король французских поэтов» уже не топорщился ни огромными лопастями кактусообразного воротника, ни женоподобными буфами редингота, напоминавшими нам, русским, о Пушкине, и торопливо догрызал свой последний ноготь, словно за этим неминуемо должно было наступить всеразрешающее утро.

В коленкоровом платьице, похожем на футляр, в который спрятали от порочных старческих взглядов еще не разряженную куклу, звонким

голоском читала стихи Поля Фора целомудренная Жермен д’Орфер, и «собачьи» дамы в золотых шугаях и платях от Пуарэ, плохо понимавшие по-французски, хихикали, когда до них долетало слово «pissenlit», так как думали, что это неприлично» (*Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 514; слово значит «одуванчик»).

Одна страница отведена «Неделе Поля Фора» в мемуарах Владимира Пяста: «...пришлась «Собака» по душе (пожалуй, не наоборот) парижскому поэту, – впоследствии активному социалисту и недавно (по смерти Леона Дьеркса), венчанному «королем поэтов», издателю модернистического журнала с крайне ограниченным кругом подписчиков (каковые все ежегодно печатались по крайней мере в списке фамилий получающих журнал) «Vers et Prose», – я говорю о Поле Форе. Еще бы! Он был последний представитель уходящей в глубину веков традиции парижской богемы. Он сам имел подобное ночное кафе в Париже «Closierie des Lilas»! О котором, и о всех его предшественниках и предшественницах, – обо всех парижских «Бродячих Собаках», начиная с XV века, прочел он учнейшую «conférence» – программу которой, украшенную изысканной графикой, он подарил владельцу «Питерской Собаки» на память. Он читал бесконечное количество, по-видимому водянистых, и во всяком случае совсем непонятных – не то что у Маринетти – своих «poemes».

Иногда у него голоса не хватало, – а может быть и по какой-нибудь другой причине, и на смену ему, сидевшему, выступала, вставая из-за его стола, женщина, называвшаяся им «Mademoiselle...». Фамилию я запомнил. Она была очень нежная, голос ее звучал тихо и глубоко. Если тексты продолжали оставаться непонятными, – слух и зрение все-таки как-то бывали обласкиваемы, когда выступала «M-elle...». Я помню, она благодарно зарделась, когда один из слушателей ей сказал такой французский комплимент: «Quand vous recitez ces vers, vous etes vous-meme comme un poete» (Когда вы читаете эти стихи, вы сами – словно поэма)...» (*Пяст Вл.* Встречи. М., 1997. С. 178-179).

Ср. также стихотворение Дмитрия Цензора «Богема. Пролог», представляющее из себя вступление к (незавершенной?) поэме о «Бродячей собаке»:

Забуть ли нам все ночи эти,
Когда в наш беззаботный хор
Входил Бальмонт и Маринетти

И коронованный Поль Фор,
 Когда шалили мы, как дети,
 Которым нужен был надзор!
 (Новый Сатирикон. 1916. № 17. С. 2).

См. подробнее: *Парнис А.Е., Тименчик Р.Д.* Программы “Бродячей Собаки” // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. Л., 1985. С. 229–231; *Тименчик Р.* Из мимолетностей француженско-русских литературных связей XX века. Письмо Поля Фора Владимиру Пясту // *Russies. Melanges offerts a George Nivat pour son soixanteieme anniversaire.* Lausanne, 1995. P. 145–149.

См. о нем также: «Поль Фор – нервный, с черными усами, похожий на испанца, порывистой манерой говорить, точно выбрасывая слова, напоминающий Бальмонта» (*Волошин М.* Путник по вселенным. М., 1990. С. 97).

Яковлева (в первом замужестве – дю Плесси, во втором – Либерман) Татьяна Алексеевна (1906–1991) – адресат стихотворения Маяковского «Письмо Татьяне Яковлевой» («...вы и нам в Москве нужны, не хватает длинноногих»). «Для [Романа Яковсона] ведь существовала только <...> “пара” маяковских дам: Лиля [Брик] и Яковлева» (С. 267).

Племянница ушедшего в эмиграцию и вызвавшего ее туда в 1925 году художника А. Е. Яковлева, на одном из портретов которого, по сообщению побывавшего в Париже Маяковского, присутствовала владелица наших «Записных книжек»: «Яковлев. Портрет. Сидит дама. Живая. В руках и на столе книжки: Кузьмин <sic!> «Вторник Мери», Ахматова «Подорожник». Заглавийки книжек выведены с потрясающей добросовестностью. Удивительно. Зачем делать от руки то, что можно напечатать (на то и Европа, на то им и техника). По причине избегания ими меня сей вопрос остался невыясненным» (*Маяковский В.* Осенний салон // Известия. 1922. 27 декабря).

Ср. передачу рассказа Ахматовой: «Когда Роман Яковсон прибыл в Москву в первый раз после смерти Сталина, он был уже мировой величиной, крупнейшим славистом. На аэродроме, у самолетного трапа, его встречала Академия наук, все очень торжественно. Вдруг сквозь заграждения прорвалась Лиля Брик и с криком “Рома, не выдавай!” побежала ему навстречу...” После паузы – с легким мстительным смешком: “Но Рома выдал”. Имелась в виду все эти годы скрываемая

Бриками парижская любовь Маяковского и его стихи Татьяне Яковлевой» (*Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1999. С. 281). См. фактологическую корректировку «пластинки»: *Баран Х.* Об одном анекдоте Анны Ахматовой // Тихие песни. Историко-литературный сборник к 80-летию Л. М. Турчинского. М., 2014. С. 11-20.

Татьяна Яковлева была стихолубкой: «О чем мы говорили? Больше всего о литературе, у нас были одинавые вкусы, и он поражался моей памяти, с какой легкостью я выпаливала километры стихов – Гумилева, его собственные, даже Апухтина, которого помнила по “Чтецудекламатору”» (Беседа Г. Шмакова с Т. Яковлевой // Тата [Каталог выставки]. М., 2003. С. 69). «Даже пыталась сочинять сама. Когда я спросил, почему не продолжила свое увлечение, ответила, как всегда, кратко и емко: “После Ахматовой и Цветаевой женщинам в поэзии делать нечего”» (*Тюрин Ю.* Татьяна. Русская муза Парижа. М., 2006. С. 71).

ЛИТЕРАТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА



УДК 801.73

Т. С. Круглова, Т. Л. Павлова
Пенза, Нерюнгри

«ПОВЕРХ БАРЬЕРОВ»: ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ С ПОЭТАМИ-СОВРЕМЕННОКАМИ

Одна из специфичнейших особенностей цветаевских обращений к *поэтам-современникам* заключается в том, что лирическое общение с собратьями по перу происходит как бы «поверх барьеров»: прагматика или полемика, столь характерные для коммуникативной стратегии Цветаевой, здесь уходят на периферию.

Субстанциальное обоснование потребности лирических обращений Цветаевой к собратьям по перу дает Н. В. Дзуцева: «Попытки избирательных творческих контактов с поэтами-современниками были для нее (Цветаевой – Т.К., Т.Л.) чрезвычайно важны: она высоко ценила обнаруженные совпадения, “собирая” их как залог не только своей правоты, а единства и единственности некой обобщенной духовной субстанции под именем “Поэт”» [3, с. 92].

При этом важен тот факт, что максимально полный смысл поэтологического диалога постигается не только в литературном контексте, но также в контексте эпистолярного общения корреспондентов (это касается прежде всего переписки с Борисом Пастернаком). Дело в том, что Цветаева в посланиях этого типа не то чтобы стирала грань между искусством и жизнью (как это делали

© Круглова Т. С., Павлова Т. Л.

символисты), она просто устраняла жизнь в статусе быта, переводя его в статус бытия, то есть искусства. Это приводило к тому, что в рамках цветаевской эстетики сформировалась новая лирико-эпистолярная модель, в контексте которой сложился новый тип творческих контактов.

У Цветаевой в парадигму лирического восприятия поэтов как некоего духовного братства включен еще один важнейший параметр, связанный с архетипической концепцией поэта. Цветаева утверждает: «По существу, нет поэтов, а есть поэт – один и тот же с начала и до конца мира, сила, окрашивающаяся в цвета данных времен, племен, стран, наречий, лиц...» [8, т. 5, с. 375].

Вот почему в её поэтических обращениях к Б. Пастернаку, Р. М. Рильке, М. Волошину, К. Бальмонту, В. Маяковскому, А. Ахматовой, О. Мандельштаму, М. Кузмину, Вяч. Иванову – не просто дается оценка их личности и творчества, не просто организуется диалогическое пространство, в котором обсуждались важные философские или эстетические проблемы, а по сути дела *формируется обобщенный образ Поэта в разнообразии его личностных трансформаций*.

При этом Цветаева сумела увидеть каждого из поэтов-адресатов как некую творческую безусловность. Об этом хорошо сказала Татьяна Геворкян: «...И если не все созданные ею портреты одинаково выписаны, детализированы и развернуты, если вместо портрета порой штрих, беглый абрис, просверк формулы духовного состава или судьбы, и если тем не менее, теснясь на пяточке цветаевского озарения, большой поэт там и по сей день *живёт*, не помышляя об иных просторных, во славу его возведенных чертогах, то всё это не из области поэтических причуд, но из мира, не побоимся этого слова, поэтовых чудес» [2].

Специфика цветаевского лирического общения с другими поэтами заключается ещё и в том, что она в диалоге с ними, по сути дела, отождествляла сферу искусства и сферу жизни, воспринимая их творчество не как эстетическое, а, скорее, как стихийно-жизненное явление. В этом плане характерно ее рассуждение в статье «Световой ливень» о пастернаковском «дожде» как о большей реальности, чем настоящий дождь. Поэтому диалог с поэтами, близкими ей по духу, был для нее тем виртуальным пространством, в котором она могла утверждать истинный – внебытовой, бытийственный – статус Поэта.

Поэтому жанровая форма дружеского послания была для Цветаевой неизменно притягательна. Именно она позволяла устанавливать новые, более глубокие и тонкие связи с другими людьми.

Они не тождественны ни душевной слиянности «родственных» посланий (в которых «я» и «ты» – одно коммуникативное целое, исключаящее диалог между ними), ни «поединку роковому» с адресатом-возлюбленным (ибо «разъятость душ» корреспондентов нередко разрушает диалог). Стратегия общения в диалоге с собратьями по перу иная.

Причем здесь, возможно, следует говорить не об одной, а, по крайней мере, о двух стратегиях. Во-первых, адресат изначально мыслится как такое же равноправное «ты», другое «я», которое, как зеркало, отражает все духовные интенции автора, понимает его с полуслова, а при этом еще и обладает собственной чудесностью – глубиной, тайной, потенциальной возможностью бесконечного творческого развития и т. п. Во-вторых, адресату придаётся статус кумира, учителя, равноправный диалог с которым невозможен, ему можно только «издали поклониться».

К первому коммуникативному типу относятся стихотворения, обращенные к Б. Пастернаку, О. Мандельштаму, В. Маяковскому [см.: 7]; ко второму – циклы «Стихи к Блоку» [см.: 4, с. 179–185], «Ахматовой» [см.: 4, с. 186–191], «Вячеславу Иванову» [см.: 3, с. 150–159].

При анализе первого типа лирической коммуникации мы замечаем, что отправитель и адресат как бы пребывают *на грани условно-литературного и реально-бытового контекстов*. Текст посланий этого типа всегда «мерцает» на границе литературной условности и бытовой реальности.

Так, в адресациях к Пастернаку на первый план выдвигается прагматический фактор, связанный с перепиской двух поэтов. При этом адресат снова предстаёт в идеализированном, мифологизированном виде. Отсюда монологичная установка Цветаевой, особенно отчётливо проявленная в адресациях к Пастернаку. Фактически по форме эти стихи представляют собой лирический монолог, где адресат оказывается всего лишь прагматическим «поводом» к высказыванию. Это приводит к отождествлению адресата и адресанта, в результате чего процесс коммуникации оказывается как бы замкнутым на самом себе и превращается в процесс автокоммуникации.

Автокоммуникация как жанровая стратегия, связанная с мифологизированным обликом адресата, притягивает к себе иной круг мифов, нежели в предыдущих случаях: в посланиях к Пастернаку актуализируется миф об андрогине, самодостаточном существе.

Трагический же накал страстей в этих посланиях связан с тем, что в условиях реальности это самодостаточность оказывается «разорванной» на две половины. В результате этого в лирических обращениях к Пастернаку появляются мотивы, которые встречались в любовных посланиях, однако мировоззренческая основа этих мотив принципиально иная.

Примечательно, что в ряду других лирических коммуникаций Борис Пастернак является у Цветаевой объектом и «любовных», и «поэтических» адресаций. Пастернак для Цветаевой – и объект неистовой (хотя и эпистолярной!) страсти, и товарищ по цеху, «равновеликий» собрат по перу. Подобная амбивалентная трактовка адресата приводит и к уникальному жанровому синтезу: перед нами органическое слияние дружеской и любовной разновидности посланий.

Во втором случае диалог полностью перемещается во внебытовую область. Цветаева не задаётся целью завязать диалог с адресатом, создать общую с адресатом семиосферу, «втянуть» его в свое духовное бытие. Ср. в стихах к Блоку: «Я на душу твою – не зарюсь!<...> И по имени не окликну, / И руками не потянусь...» [8, т. 1, с. 290]. Да и в жизни Цветаева, как известно, не искала встречи со своими адресатами этого типа: ни с Блоком, ни с Ахматовой. Стихи, посвящённые Блоку (1916 года), она передала через дочь.

Точно так же Цветаева поступает и в поэзии. Причина кроется, конечно же, в сакрализации адресата. Цветаева не пытается заговорить, привлечь его внимание, как не пыталась бы заговорить с ангелом или пророком. На них можно лишь молиться или их воспевать. Вследствие подобной авторской установки стихотворения, посвященные Блоку или Ахматовой, приобретают новый жанровый облик, в котором вкраплены элементы иных адресованных жанров, заимствованных из литературной, фольклорной или религиозной традиции.

Отсюда следует, что типология адресатов в поэтических посланиях основана на разном философском понимании взаимоотношений субъекта и мира. В первом случае адресат изначально мыслится как такое же равноправное «ты», другое «я», которое, как зеркало, отражает все духовные интенции автора, понимает его с полуслова, а при этом еще и обладает собственной «чудесностью» и глубиной, как бы обещающей возможность бесконечного творческого диалога.

Во втором случае адресату придаётся статус кумира, учителя, равноправный диалог с которым невозможен, ему можно только «издали поклониться». Мотив поклонения инспирирует появление в

посланиях Цветаевой черт религиозных жанров. Так в цикле «Стихи к Блоку» появляются отзвуки литургической поэзии. Высокий трагический пафос, в свою очередь, влечет за собой одический жанровый канон, и далее – элементы жанров эпитафии и плача [5, с. 113–123].

С феноменом «размытости» жанра поэтического послания встречаемся в цикле «Ахматовой». Здесь актуализируется парадигма иных жанровых элементов, связанная с пониманием Цветаевой адресата цикла: хоровая лирика, песня, фольклорное причитание... При этом в единую жанровую структуру все эти элементы связывает «сверхжанр», инспирированный авторской интерпретацией адресата, как «чернокнижницы», колдуньи и пророчицы.

И, наконец, особняком стоит цикл «Стихи к Пушкину», в котором Пушкин становится «провиденциальным» (имплицитным) адресатом, а эксплицированным адресатом становятся цветаевские современники, делающие из Пушкина икону.

Тем не менее, при всех специфических отличиях послания к собратям по перу обладают рядом сходных структурно-содержательных черт. Эти жанровые черты послания в творчестве Цветаевой являются повторяющимися, а точнее, если прибегнуть к лингвистической терминологии, инвариантными. Отличия же их обусловлены сменой коммуникативных стратегий, которые, в свою очередь, зависят от концептуальной и эмоциональной трактовки адресата стихотворений.

Важнейшая жанровая особенность цветаевских посланий поэтам заключается в том, что прагматический фактор, столь важный для других типов посланий, как бы «отодвигался» на второй план. В результате чего из стихотворений, адресованных поэтам, почти полностью исчезал бытовой фон.

Это приводило к идеализации образа корреспондента. В итоге Цветаева, обращаясь к реальным «биографическим» личностям, создает некий поэтический архетип, иначе говоря – в диалогических обращениях к собратям по цеху она творит миф о Поэте.

Если интерпретировать мифо-психологический термин «архетип» как лингвистический «инвариант», то получится, что смысловой и жанрообразующей основой для поэтических адресаций Цветаевой окажется именно *инвариант* образа поэта, который, в свою очередь, воплощается в целой парадигме реальных адресатов.

Архетипический мотив поэта находит наиболее яркое воплощение в стихотворениях, посвященных Пушкину, который для Цветаевой был

провиденциальным собеседником, «поэтом вообще». Цветаева здесь избирает несколько иную коммуникативную стратегию, по сравнению с предыдущими посланиями. Так, она развенчивает идеологический миф о Пушкине, который в то время активно начинает создаваться. Взамен этого мифа она предлагает свой мифизированный образ поэта, главными признаками которого становятся свобода и «жизненность». При этом, как и полагается в поэтических адресациях, весь цикл пронизан пушкинскими цитатами и реминисценциями. При этом в своей трактовке гения Цветаева точно следует пушкинскому представлению о поэте, то есть, создавая свой миф о Пушкине, Цветаева опиралась на миф о поэте, созданный Пушкиным, который включал в себя стихийное житнетворчество.

Такая коммуникативная стратегия, избранная Цветаевой, обуславливает жанровую специфику адресованных Пушкину стихотворений. Отметим, что Цветаева переименовала название цикла: это не «Памятник Пушкину», а имплицитный разговор (посредством открытых и скрытых апелляций к его произведениям) с Пушкиным как с собратом по цеху.

Таким образом, жанр послания в поэтических адресациях оказывается открытым и многоаспектным – он включает в себя различные жанровые каноны, при этом выбор этих канонов диктуется избранной коммуникативной тактикой и концепцией адресата, благодаря чему многократно расширяются семантические связи текста, обогащая его смысл [ср.: 1, с. 157-160].

Подытоживая наши наблюдения, мы можем сделать вывод, что Цветаева в полной мере использовала коммуникативно-жанровый потенциал символистской, акмеистической и футуристической адресации. Диалогический «протеизм» Цветаевой, умение глубоко постичь душевный строй и позицию поэта-собеседника на уровне поэтики сказались в том, что ее обращения к собратям по перу обрели ряд сходных структурно-содержательных черт с аналогичными жанровыми образцами, культивируемыми в модернистском коммуникативном пространстве.

Так, с символистскими посланиями адресации Цветаевой роднят мифопоэтические установки, нацеленные на сотворение авторских мифов. С акмеистическими посвящениями ее адресации сближает ориентация на провиденциального собеседника. А с футуристической парадигмой и с диалогической поэтикой Маяковского цветаевские адресации роднят бунтарские установки и противостояние всем

устаревшим канонам – как в идеологической сфере, так и в сфере искусства.

Таким образом, цветаевская интериоризация ситуации лирического диалога с собратьями по перу привела к тому, что ее коммуникативно-поэтологическая стратегия стала своего рода «зеркалом» идиопозитива всех трёх течений русского модернизма.

Список использованных источников

1. *Бродский И.* Об одном стихотворении: («Новогоднее» М. Цветаевой) // Новый мир. 1991. № 2. С. 157-180.
2. *Геворкян Т.* «Поэт с историей или поэт без истории?» Читая «Сводные тетради» Марины Цветаевой // Вопросы литературы. 2000. № 1. Цит. по: <http://tsvetaeva.synnegoria.com/WIN/about/gevorkyan.html>.
3. *Дзуцева Н. В.* М. Цветаева и Вяч. Иванов: пересечение границ. / К. Бальмонт, М. Цветаева и художественные искания XX века. Межвузовский сб. науч. трудов. Вып. 3. Иваново, 1998. С. 150–159.
4. *Полляк С.* Славословия Марины Цветаевой (Стихи к Блоку и Ахматовой) // Marina Tsvetaeva: Actes du 1er colloque international (Lausanne, 30.VI. — 3.VII. 1982). Bern. Berlin. Frankfurt/ M. New York. Paris. Wien. 1991. С. 179–191.
5. *Соболевская Е. К.* «Стихи к Блоку» М. Цветаевой как поминальный жанр // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3. – Иваново: ИГУ, 1998. – С. 113–123.
7. *Хаимова В. М.* К типологии лирического героя: (Цветаева и Маяковский) // Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-11 октября 1998 г.): Сборник докладов. М., 1999. С. 264–271.
8. *Цветаева М. И.* Собр. соч.: в 7 т. / Сост. А. А. Саакянц, Л. А. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994–1995.

УДК 882-95

Е. В. Меркель,
Нерюнгри

СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА В ЛИРИКЕ НИКОЛАЯ ГУМИЛЁВА

Когда мы говорим об акмеистической модели мира, то перед нами встает вопрос о её базовых координатах. Семиотическая школа уже показала, что фундаментальными категориями, участвующими в процессе миромоделирования, становятся категории времени и пространства (см., к примеру, работы Ю. М. Лотмана [4], Вяч. Вс. Иванова [2] и В. Н. Топорова [7, 8]). На наш взгляд, именно эти категории мотивируют самые глубинные уровни поэтического текста мэтра акмеизма – Николая Гумилёва.

Так, в ранних стихотворениях Гумилёва пространство связывается с многочисленными культурными реминисценциями, что не только указывает на акмеистическую составляющую его лирики, но и свидетельствует о том, что Гумилев органично продолжал линию Валерия Брюсова и Андрея Белого. Сравним, к примеру, стихотворения «Греза ночная и темная», «Песня о певце и короле», «Дева солнца», где отчетливо возникают символистские реминисценции.

Структурно значимой характеристикой гумилевского пространства оказывается его «динамичность». Уже в ранних стихотворениях поэта пространство оказывается бинарно разделенным, а лирический герой является, по классификации Лотмана, «героем пути» [см. подробнее: 4, с. 413–447]. Так, именно путь становится лирическим сюжетом многочисленных гумилевских стихотворений (ср. матричное стихотворение, открывающее сборник «Путь конквистадоров»).

Бинарная модель пространства часто получает мифологическое выражение. Так, в стихотворении «В пути» пространство делится на два локуса, между которыми проходит символическая граница, персонифицированная в образе дракона-Смерти. И при этом здесь сохраняется динамическая модель: герой должен преодолеть границу и тем самым победить смерть (ср. также стихотворение «Ворота рая», где уже в самом названии указывается на границу, разделяющую два мира).

Как и у символистов, путь гумилевского героя амбивалентен: он может вести вверх, в небеса, а может представлять собой нисхождение

(ср., например, стихотворения «Выбор», «Умный дьявол», «Влюблённая в дьявола» и др.). Если в последнем случае путь связывается с «люциферическим» элементом, то в первом случае, напротив, речь идет об обретении небес.

Важная характеристика небесного топоса в лирике раннего Гумилева – его практически символистская метафоричность. В этом плане примечательны стихотворения «Рассвет», «В небесах», семантика которых выстроена по символистскому канону, предполагающему метафоризацию и мифологизацию ключевых атмосферных и астральных образов и мотивов¹.

Другой вариант иного мира, появляющийся у Гумилёва – это мир экзотический, который связывается с символикой путешествий, сна и воображения («Жираф», «Носорог» и др.). Таким образом, «кинопространство» может представать в фантазмагорическом ракурсе как некое психологическое пространство, которое открывается лирическому герою. Такой тип пространства возникает в стихотворении «Корабль», где в чужих глазах возникает некий иной пейзаж (ср. такой же тип символического пространства в знаменитом стихотворении Блока «Незнакомка») и в стихотворении «Сады моей души», где субстанция души получает внешнее выражение в пространственных образах.

С трансформацией внешнего пространства соотносится и трансформация пространства внутреннего, телесного. Это приводит к появлению мотива оборотничества, который возникает в стихотворении «Ягуар», и к алхимическому мотиву создания некоего нового целостного существа в стихотворении «Андрогин».

Основная черта иного пространства – это его отчужденность от внешнего мира. Оно находится за границей реальности, отсюда его «загробный» облик. В этом смысле многочисленные путешествия героя могут трактоваться как путешествия-инициации в загробный мир (ср. эту модель в стихотворениях «Ужас» и «За гробом»).

Таким образом, семантика пространства ранних стихотворений поэта организуется по принципу символистского двоемирия: мир земной, материальный противостоит мистериальному миру, связанному с духовными энергиями («В лесу, где часто по

¹ О семантических закономерностях такой метафоризации см. работы Д. М. Магомедовой [5, с. 89-144] и О. Р. Темириной [6, с. 199 – 208].

кустам...», «Осенняя песня», «Едва трепещет тишина...»). Примечательно, что духовный мир у Гумилева, как и у символистов, часто соотносится с семантикой смерти (ср., например, стихотворение «Смерть»).

В позднем творчестве сохраняются все пространственные модели, которые разрабатывались в ранней лирике Гумилева. Бинарное деление пространства остаётся и даже усиливается за счет того, что в эту схему добавляются новые мотивы и темы. Так, противопоставление двух миров проецируется на оппозицию тела и духа. Эти две стихии оказываются разделёнными, часто спорящими друг с другом. Такого рода «спор» появляется в стихотворении «Разговор», которое на типологическом уровне может иметь серьёзную историко-мифологическую предысторию [см.: 2, с. 9–87]. Ср. также стихотворение «Солнце духа», где этот спор разрешается в пользу души. При этом путешествие души в этом стихотворении на структурно-семантическом уровне может связываться с путешествием героя к дальним странам. В этом плане путешествие в Китай в стихотворении «Возвращение» может прочитываться как один из вариантов паломничества, обретения обетованной земли. Связь духа и путешествия в лирике Гумилёва оказывается системной, она возникает также в стихотворении «Снова море», где в плавании, которое собирается предпринять лирический герой, слышатся мотивы духовного путешествия, паломничества.

Характерная особенность поздней лирики Гумилева заключается в том, что в ней на первый план выходит фантазмагорический тип пространства, который в раннем творчестве был связан с семантической парадигмой сна. Этот тип пространства в поздних стихотворениях может конституироваться с помощью образов, связанных с семантикой отражения. Так, в стихотворении «Венеция» фантомность и размытость венецианского пространства соотносится с мотивами воды и зеркал.

С фантомным типом пространства тесно связывается пространство искусства, объединяет их семантика искусственности. В стихотворении «Фра Беато Анджелико» пространство описывается с помощью экфрасиса, через включение в пространственный код описаний картин итальянских мастеров. Ср. также стихотворение «Андрей Рублев», где описание иконописных образов осуществляется через пространственные метафоры, в которых фантазмагорически соотносится телесность и пространство внешнего мира:

Нос — это древа ствол высокий;
 Две тонкие дуги бровей
 Над ним раскинулись, широки,
 Изгибом пальмовых ветвей.

[1, с. 252]

Этот тип пространства, связанный с искусством, часто появляется в сборнике «Фарфоровый павильон», где в большом количестве возникают пространственные образы, связанные с отражением как в прямом смысле (как в стихотворении «Отраженье гор»), так и в переносном, где «отражение» понимается как копирование искусством действительности.

Фантазмагорический тип пространства духа, коррелирующий с семантикой сна, появляется в стихотворении «Стокгольм», где происходит хронотопический сдвиг, и душа лирического героя обречена блуждать «в слепых переходах пространств и времён». Возможно, что здесь вступает в действие мотив «прапамяти» (ср. одноименное стихотворение), который и конституирует пространство метемпсихоза [см. подробнее: 3, с. 31–33].

Все вышеперечисленные пространственные модели возникают в сборнике «Огненный столп», где Гумилёв выходит к совершенно иному типу поэтики. Пространство «Огненного столпа» организовано не по линейному синтагматическому, а по вертикально-парадигматическому принципу. Думается, что главным структурообразующим моментом этого типа пространства становится гумилёвская концепция прапамяти, и недаром сам сборник открывается стихотворением «Память», где обозначаются вехи становления лирического героя и соответственно указываются пространственные локусы, которые с этим становлением связываются. Примечательно, что перечисление этих локусов заканчивается выходом лирического героя к инопространству, которое знаменует собой смерть и апокалипсическое обновление. Пространство во всех этих случаях является неоднородным, оно, заключая в себе образы и мотивы самых разнообразных эпох, по сути, оказывается фантазмагорическим психологическим пространством человеческого сознания и памяти (ср. стихотворение «Лес», где сам топоним мистического леса связывается с загробным пристанищем души).

Противостояние телесного и духовного начал, которое было обозначено в раннем творчестве Гумилёва, в «Огненном столпе»

поучает свое завершение. Гумилёв показывает, что это противостояние оказывается мнимым, ложным, поскольку и духовная и телесная сущности вписываются в некую высшую онтологическую целостность, которая опять же соотносится с определенной пространственной моделью, которое можно обозначить как пространство иллюзии:

«...Я тот, кто спит, и кроет глубина
 Его невыразимое прозвание:
 А вы, вы только слабый отсвет сна,
 Бегущего на дне его сознания!»

[1, с. 314]

Высшее выражение этот тип пространства получает в стихотворении «Заблудившийся трамвай», где главным источником сюжетного развертывания текста становится сама смена времен и локусов. Значимо при этом, что в финале герой опять же выходит к некоему надмирному пространству и времени, координаты которого были заданы же в стихотворении «Память».

По-новому в «Огненном столпе» интерпретируется и мотив искусственного пространства. Теперь этому пространству приписывается высшая значимость, и оно соотносится с бессмертием, которое понимается как трансформация человеческой телесности в телесность искусственную (ср. стихотворение «Персидская миниатюра»).

Семантические сдвиги внешнего пространства приводят к трансформации человеческой телесности (ср. мотивы оборотничества). Этот мотив был намечен ещё в предыдущих сборниках Гумилёва, однако именно здесь он достигает вершинной точки своего развития. Так, в стихотворении «У цыган» оборотничество рисуется не как традиционное оборачивание человека в животное, но как исчезновение границы между двумя типами телесности, что мотивирует их фантазмагорическое смешение (ср. сходный мотив в «Деве-птице»).

Таким образом, в творчестве Гумилёва конституируется особая пространственная модель, которая, выстраиваясь по бинарному мифологическому принципу, притягивает к себе разные пространственные локусы, соотносящиеся на уровне метатекста гумилёвского творчества по парадигматическому принципу. Эта

«пространственная» парадигматика приводит к специфике смыслообразования: бинарные оппозиции, накладываясь, бросают друг на друга «символические отсветы», в результате чего сам путь главного героя, связанный с преодолением границы между мирами, может прочитываться в разных мифологических ракурсах.

Что касается времени в лирике Гумилева, то оно в силу символистской ориентации его ранних произведений оказывается довольно абстрактным. Как правило, маркируется только суточный ход времени, что соотносится с сильным астральным компонентом ранней гумилёвской поэзии (ср. многочисленные указания на место лирического действия «на заре», «на рассвете», «вечерняя заря» и др.). Реже встречаются указания на годовой цикл («Осенняя песня», «Осень»). Эта цикличность соотносится в лирике Гумилёва не только с природными закономерностями, но с культурными. Так, в стихотворении «Современность» само понятие, вынесенное в заглавие, понимается как циклическое повторение прошлого, проекция культурных архетипов в настоящее время: «Вот идут по аллее, так странно нежны, / Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя» [1, с. 166].

В целом время в раннем творчестве носит преимущественно мифологически-сказочный характер и соответствует некоему мифологическому первовремени, которое имплицитно противостоит настоящему, в силу этого конкретные временные координаты оказываются неопределенными, а само время вписывается в условно-сказочный, исторический и мифологический хронотопы (ср. такие стихотворения, как «Основатели», «Помпей у пиратов», «Неоромантическая сказка» и многие другие).

Это условно-сказочное время соотносится в ранней лирике Гумилева с образами прошлого и будущего времен, которые также даются в условно-абстрактном ключе (ср. «Людам будущего»). Эти две временные оси, в свою очередь, связываются с важнейшими для всего творчества Гумилёва мотивами воспоминания (маркируется прошлое время) и пророчества (маркируется будущее время).

Думается, что меньшая значимость мотива времени по сравнению с пространственными объясняется тем, что само пространство у Гумилёва устроено «динамически»: мотив пути героя, который является важнейшим инвариантом лирики Гумилева, – это мотив, который включает в себя пространственный и имплицитно – временной код.

Поэтика времени более ярко проявляется в последнем сборнике Гумилёва. Однако и здесь время теснейшим образом перемешивается с пространственным компонентом. Так, в «Заблудившемся трамвае» смена пространств соответствует смене времени, а сам путь лирического героя озаглавлен выходом в вечность, где нет ни времени, ни пространства. Этот же инвариант обнаруживается и в стихотворении «Ольга», где разные варианты исходного имени маркируют разные пространственно-временные пласты.

В целом на уровне поэтической семантики пространство в лирике Гумилёва связывается с мифологическим кодом, который выражается не только в установке на смысловую парадигматику, но и в самой бинарной организации пространственной модели, которая включает в себя определённый тип лирического героя, вынужденного преодолевать (или же не преодолевать) пространственную границу. Знаменательно, что хронотопический вектор эволюции мэтра акмеизма соотносится с переходом от сюжетно-синтагматического пространства в раннем творчестве к многомерному («вверному») пространству-времени в поздних стихотворениях.

Список использованных источников

1. Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1998. 632 с. (Б-ка поэта. Большая сер.).
2. Иванов Вяч. Вс. К жанровой предыстории прений и споров // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. III: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стиховедение. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 9-87.
3. Кихней Л. Г. Эоническое и апокалиптическое время в поэтике акмеизма // Modernité russes 10. Le temps dans la poétique acméiste. Lyon: Lyon III-CESAL, 2010. P.29-59.
4. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1993. С. 413-447.
5. Магомедова Д. М. Александр Блок // Русская литература рубежа веков (1990-е – начало 1920-х годов). М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С.89-144.
6. Темиршина О. Р. Метафоры-загадки и «Символическое пространство» в книге А. Белого «Королева и рыцари. Сказки» // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский науч-

ный сборник. Выпуск 10. Симферополь: Крымский Архив, 2012. С.199–208.

7. Топоров В. Н. Пространство // Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 2. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 421-434.

8. Топоров В.Н. Пространство и текст // Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 318-382.

УДК 821.161.1

О. И. Осипова,
Владивосток

**ИРОНИЧЕСКИЙ МОДУС МИФА
В РОМАНЕ М. КУЗМИНА
«ПОДВИГИ ВЕЛИКОГО АЛЕКСАНДРА»**

Тяготение М. Кузмина к погружению в архаические жанры и стилистические образцы создало особый тип стилизации, свойственный только ему. Он соединяет в своей поэтике столь актуальные в начале XX века мифопоэтические традиции с индивидуально авторским их переосмыслением, что приводит к «осовремениванию» традиционных мотивов. При этом стилизации подвергаются не индивидуально-авторские стили, а стили целых эпох. Эта особенность, по мнению Г. Ю. Завгородней, свойственна рубежу веков: «Мысленно устремляясь в прошлое, художники, с одной стороны, воспринимали и воссоздавали эпоху именно с позиции стилизации, через характерные внешние атрибуты, с другой – стремились найти в отдаленных эпохах ответы на волнующие вопросы современности» [1, с. 7].

Еще одной особенностью рубежа веков и творчества М. Кузмина является осознание мифа как первоисточника, к которому следует обратиться, чтобы включить свой рассказ в мировые нарративы. Это явление получило название «неомифологизм». В. Е. Хализев выделяет ряд отличий неомифологии от традиционной мифологии. К признакам первой он относит расширение круга мотивов по сравнению с традиционными, отсутствие укоренения в многовековой культуре, авторское толкование и стремление к фиксации не гармонического, а хаотического состояния мира [7]. Важным элементом неомифологизма

© Осипова О. И.

рубежа веков является обращение к нескольким традиционным образцам (речь идет о мифе не как об онтологическом понятии, а как о нарративе), вовлечение их в область авторского переосмысления и получение, вследствие этого, новой трактовки, обусловленной авторской концепцией. Интересно в связи с этим привести мнение О. В. Ивановой, высказанное в отношении мифологизма Ф. Сологуба: «... введение полигенетичных мифов из разных культурных парадигм предполагало их полемико-пародийное переосмысление, новый «остраненный», преимущественно иронический, взгляд на традицию, вплоть до ее тотальной переоценки. Взаимоналожение гетерогенных мифов усиливало пародийно-иронический эффект (одновременно с порождением новых смыслов на “стыках” мифов)» [2, с. 27].

М. Кузмин в романе «Подвиги Великого Александра» ориентируется на несколько мифологических традиций одновременно. Создается эффект множественной мотивации сюжета романа и образа Александра. Определенно, введение различных мифов подразумевает их переосмысление. Причем осуществляться оно будет в ироническом ракурсе. Задачей данного исследования будет рассмотрение конкретных фактов присутствия иронии в мифологической сфере, организующей кузминский роман.

При анализе мифологической структуры романа Кузмина мы будем исходить из понимания мифа о Прометее как ядерного компонента личности Александра и развития сюжета романа, периферийными будут мифологические комплексы об Эдипе [6], об Икаре, о титанах, об Ахилле и др. В образе Прометеев обобщены черты древнего доолимпийского божества и героя олимпийской системы богов. Комплекс архаического и нового обуславливает многообразие трактовок мифа о Прометее при постоянстве концептуального мотива богоборчества. Связь с мифом в романе проявляется на нескольких уровнях: на мотивном уровне, который во многом определяет развитие сюжета; на уровне идейно-художественного переосмысления функций культурного героя; на уровне проблематики, которая в романе связана с онтологическими вопросами.

Основу сюжета, по крайней мере его завязки, составляет космогонический миф о вечном возвращении бога и священного брака бога со смертной женщиной. Ироническому переосмыслению этот миф подвергается вследствие того, что египетский колдун, вынужденный бежать из родной страны из-за постигших его военных неудач, притворяется богом, является доверчивой (в романе

«безрассудной») королеве. Впрочем, без определенного вмешательства богов не обошлось: «По уходе королевы Нектанеб сорвал гвоздику, проколол на ее лепестках имя Олимпиады и, подняв цветок к звездам, долго взывал к небесам, чтобы они склонили мысли и сердце жены Филиппа к затаенному им, Нектанебом, обману» [3]. К тому же предсказания великой судьбы рожденного от этой связи героя сбылись в точности. Но принципиальными будут упоминания нарратором того факта, что первые предсказания были сфабрикованы самозванцем Нектанебом.

Важно также отметить, что Нектанеб притворяется богом Аммоном, который в египетской мифологии имеет триединую сущность и является одновременно единым богом. Сыном триединого бога мнит себя Александр в романе: «Александр не давала покою мысль о его происхождении... Однажды, не спав всю ночь, легкой дремой забылся король под утро, – и видит, будто воочию, бог Аммон обнимает королеву Олимпиаду, сладко в уста ее целуя, и говорит к нему, Александру: “Не бойся, чадо, я – твой отец”. Когда, проснувшись, король вышел на палубу, будто солнце, сияло его повеселевшее лицо. Друг спросил: “Что с тобою, король, сегодня?” Важно обнял его Александр и, лобзая, промолвил: “Целует тебя сын Аммонов!”» [3]. Александр как сын такого бога вправе претендовать на бессмертие, но первые же пророчества предрекают ему раннюю кончину. Миф о сыне божества разрушается из-за обмана самозванца.

Дальнейший жизненный путь Александра частично следует паттернам героического мифа. Начало его связано с архетипической сюжетной схемой, сложившейся в европейской традиции на основе мифов об инициации. «Инициация в мифе – акт социальный, переход из одной социальной группы в другую, акт, который можно рассматривать как своеобразную “космизацию” личности героя, покидающего аморфное сообщество женщин и детей; отсюда и естественное сближение с мифами творения» [5, с. 163]. Также и логика развития сюжета в романе направлена чаще всего на раскрытие лучших качеств героя и завершается преодолением конфликтного состояния, обретением места в окружающем мире. Архетипический мотив дороги становится основным началом, организующим сюжет романа. Кроме того, сюжетно судьба героя напрямую соотносится с притчей о блудном сыне, которая восходит к мифу об инициации. Мотив творения мира находит выражение в завоевательных походах Александра и в объединении земель под его управлением. В качестве

антагонистов выступают Дарий и Пор. Традиционно после совершения ряда подвигов герой обретает покой, но не в романе Кузмина, в нем схема инициации повторяется дважды, причем второй круг путешествия героя обладает большей идейной нагрузкой. После создания своей империи герой еще раз переходит на лиминальную стадию испытаний.

Рассмотрим этот сюжетный компонент подробнее. Традиционный путь мифологического путешествия героя является усилением формулы, представленной обрядами перехода: исход – инициация – возвращение; эту формулу Кэмпбелл называет атомным ядром мономифа [4]. Путешествие культурного героя обычно следует модели: уход из мира («Зима, проведенная в мире и бездействии, удручала Александра смутною и неопределенною тоскою, и часто, уже весною, сидя на террасе с другом своим Гефестионом, вздыхал король о дальних походах» [3]); проникновение к определенному источнику силы (поиск «страны блаженных») и жизнеутверждающее возвращение (в романе подобное возвращение героя на родину подвергается переосмыслению, Александр возвращается, чтобы умереть). Но особенностью кузминского мифа об Александре является то, что герой не может завершить свой путь, пройти инициацию полностью. Начав свое путешествие с призыва и пройдя первый порог, Александр застревает на испытаниях лиминальной стадии. В романе часто повторяется мотив пересечения границы: странствование по пустыне, испытание воздуха, испытание воды, испытание, устроенное Кандакией. Мотивы переходности, инициации вводятся в роман благодаря целому ряду деталей, которые в силу своей архетипичности несут символический характер: пустыня, мосты, леса, врата – всё это обозначает грань, которую стремится перейти Александр: «Через болота, темные леса, высокие, в темное небо уходящие горы, мглу и туманы – шли они, мимоходом покоря безропотные народы» [3]. Но чаще всего, дойдя до этой грани, он вынужден возвратиться, так и не пройдя ее: встречающиеся ему вестники с той стороны приказывают ему вернуться. Остановимся подробнее на образе пустыни, которую пересекает Александр. Данный образ в мифологической традиции сопряжен с христианской идеей, чаще всего (начиная от Моисея) уход в пустыню связывался с поиском особого духовного состояния, которое можно обозначить как «взгляд внутрь себя». Обнаружение себя в духовной «пустыне», как утверждают психологи, является наиболее естественной предпосылкой открытия в себе сил,

обозначаемых метафорой «божественные». Для Александра такой божественной силой будет бессмертие.

Ряд аллюзий вызывает ассоциации с мифами о попытке героя проникнуть в царство мертвых. Александра можно рассматривать как героя, странствующего в поисках другого мира, героя, пытающегося пересечь грань между мирами, но каждая его попытка обречена на неудачу. В концепции Кузмина пересечение границы – это обретение бессмертия, и именно это недоступно благословенному Александру. Несмотря на героическую миссию, которая как будто бы созвучна миссиям классических античных героев, миссии Прометея в частности, Александр остаётся лиминальным персонажем.

Вавилон, откуда пытается уйти Александр в поисках «страны блаженных», воспринимается как некое профанное пространство, из него герой стремится к сакральному центру, но не достигает его. Смысл путешествия Александра в попытке узнать, где находится жизненное начало. Дорога в произведении одновременно является путешествием в загробный мир, поисками обетованной земли («страны блаженных»), спасения, – и внутренними исканиями, стремлением к познанию мира, недаром многие элементы путешествия Александра соотносимы с элементами космогонического мифа. По аналогии с Прометеем он жаждет получить тайные знания. Александр, считающий себя сыном бога, стремится к обретению бессмертия, тем более что весть о скорой кончине постоянно звучит в предсказаниях, например: «Вдруг ворота тихо отворились, и из густой чащи вышел нагой отрок с высоким копьем, на конце которого желтел чудесный топаз. Нежным голосом, как горлица, он сказал: “Царь Александр, это – обитель блаженных; сюда никто не может вступить живым, ни даже ты, дошедший до этого места, куда не заходила человеческая нога. Будь радостен, ты скоро сюда придешь, не желая этого”» [3]. К мотиву смерти – бессмертия присоединяется мотив страданий. Страдания характеризуют именно «смертный» мир. Боги, которых встречает Александр, преодолевший на орлах земное притяжение, демонстрируют либо равнодушие к людям, либо гнев на дерзнувшего изменить миропорядок.

Мир богов и людей разносится по вертикали смертность / бессмертие. Противоборство рисуется как внутреннее противостояние воли страданию или противостояние духовного начала физическому (ярким тому примером является глава «Испытание воды»). Затем оно осознается как противостояние титана-Александра внешнему

давлению, которое получает название «костяное небо». Наименование появляется все чаще по мере осознания Александром своего поражения. Так же, как и судьба Прометея, его судьба печально предрешена.

Отметим, что во время путешествия в поисках «страны блаженных» Александру встречается сам Прометей, прикованный к скале: «Путники скоро нашли озеро, всё наполненное людьми, так что воды даже не было видно, а только головы, плечи и руки. Из-под земли доносились вопли и стонания, будто в бурю из трюма корабля. Но все голоса покрывал крик гиганта, прикованного к острой скале; за пять дней пути был слышен этот вопль» [3]. На наш взгляд, стонания, доносящиеся «будто в бурю из трюма корабля», – это аллюзия на Ноев ковчег. Подобного рода мифологические аллюзии не единственные в романе. Путешествие на корабле, предпринятое Александром, актуализирует сюжет об Аргонавтах. Встрече с Амазонками и их рассказу о своем образе жизни посвящена целая глава (при этом многие исторические победы Александра упоминаются вскользь). В описании быта, нравов и свободного обращения амазонок с мужчинами повествователь следует античной традиции. Впрочем, изображенные им девы малопривлекательны: «Через некоторое время с вернувшимся Птолемеом пришла сотня высоких мужеподобных женщин, с выжженными правыми грудями, короткими волосами, в мужской обуви и вооруженных пиками, стрелами и пращами. Говорили они грубыми, хриплыми голосами и пахли козлиным потом» [3]. Встречает Александр на своем пути и Горгону, побеждает ее, подобно Персею, хитростью: «Услышав ту <Горгону> близкою, он произнес, приближаясь пятками вперед: «Я – Александр! Закрой твой лик покрывалом, чтобы мне не погибнуть». И когда, молча, тяжело дыша, дева схватила его руками за плечи, он, быстро повернувшись, отрубил ей голову и спрятал в приготовленный сосуд. <... > Наводя этой головою ужас, обращавший в камень, победил царь многие племена пустыни, а нечистых царей, Гогу и Магогу, питавшихся червяками и мухами, загнал в рассеявшиеся скалы и до скончания мира запечатал Соломоновою печатью» [3]. Как видим, Кузмин иронически соединяет в повествовании о строительстве мира Александром и о его подвигах сюжеты разных культур: буквально одним предложением повествователь объединяет миф о греческом чудовище и о спасении мира от ветхозаветных племен-поработителей с помощью головы Горгоны.

Интересно некоторое сближение Александра с другим культурным героем – Дедалом. Связь просматривается в представлении Александра как изобретателя предметов, помогающих ему покорить воздух и воду. Поднявшись в воздух на орлах, он повстречал там богов, отвергнувших его как своего сына. Путешествие по воздуху обнаруживает плотность структурных связей с путешествием Икара и Дедала: «Александр все летел выше и выше, и ветер свистел в его кудрях. <...> Звук тысячи труб и тысячи громов прозвучал в ответ: “Назад, смертный безумец, я – Бог твой!” Александр, лишившись чувств, опустил копья вниз, и орлы понесли его к земле быстрее безумной кометы». В том же стеклянном сосуде в виде яйца (символ жизни и воскресения из мертвых) Александр совершает путешествие под водой. Интересно отметить, что в описании этого путешествия появляется ветхозаветная мифологема девственности-блудницы, обладающей силой и теряющей ее: «Александр сказал ей: “Держи этот канат; покуда ты чиста, – сосуд не потонет...” И, вошедши в яйцо, стал опускаться в пучину. <...> Внизу уже виделись чешуи Левиафана, как сильный толчок потряс стеклянный сосуд, который не мог подыматься. <...> Когда его подняли на берег, луна стояла в зените, освещая два трупа: девушки Хадиджи и высокого солдата. Александр подошел и узнал, что когда все, утомясь бдением, заснули, девушка отдалась первому подошедшему и выпустила царский канат» [3].

Александр теряет последние силы, он принужден возвратиться в Вавилон, где, по предсказаниям, он должен погибнуть, он отрекается от опыта инициации и подчиняется своей судьбе, отказавшись от попыток завоевать бессмертие. Подобное развитие сюжета в мифе было невозможно (вспомним, например, странствования Одиссея или подвиги Геракла). Герой романа оказывается в состоянии пограничья, что лишает его способности к выдающимся поступкам, которые совершали герои мифов. Потому, на наш взгляд, иронически многозначным оказывается название романа, иносказательно указывающее не столько на подвиги Александра в момент строительства империи (как раз этому в романе уделено мало внимания), сколько на завершение жизненного пути героя.

Так Кузмин на примере своего персонажа показывает катастрофичность попыток личности найти путь познания мира и самого себя. При этом важнейшим знанием, которое постигает человек в результате инициации, является представление о конечности его существования.

Ироническая переоценка мифов совершается благодаря трагификации архетипических образов. Кроме того, аллегоричность мифа используется Кузминым как стилистический прием (особенно это заметно в главе «Кандакия»). Миф здесь – это уже не сказание о героях и их подвигах. Миф – это повествование, которое убеждает человека в его обреченности, поскольку его божественное происхождение и, как следствие, бессмертие – только плод обмана.

Список использованных источников

1. Завгородняя Г. Ю. Стилизация в русской прозе XIX – начала XX века: дис. ... д. филол. н. / Г. Ю. Завгородняя – М., 2010. – 391 с.
2. Иванова О. В. Ирония как стилиобразующее начало в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»: дис. ... к. филол. н. / Иванова О. В. – М., 2000. – 211 с.
3. Кузмин М. Подвиги Великого Александра / Кузмин М. А. Стихи и проза. – М.: Современник, 1989. – Электронный ресурс. Код доступа: URL: http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_0264.shtml.
4. Кэмпбелл Д. Герой с тысячей лицами / Д. Кэмпбелл. – К.: Рефл-бук, 1997 – 384 с.
5. Мелетинский Е. М. Аналитическая психология и происхождение архетипических сюжетов / Е. М. Мелетинский // Бессознательное: Сборник. – Новочеркасск, 1994. – С. 159–167.
6. Осипова О. И. Мифопоэтика романа М. Кузмина «Подвиги Великого Александра» / О. И. Осипова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Сер. Филологические науки. – 2013. № 4 (79). – С. 127 – 130.
7. Хализев В. Е. Мифология XIX–XX веков и литература / В. Е. Хализев // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2002. №3. – С. 7 – 20.

Литературное краеведение



УДК 821.161

В. В. Крестьянников,
Севастополь

МОГЛА ЛИ АННА АХМАТОВА СЛЫШАТЬ В ЕВПАТОРИИ ВЫСТРЕЛЫ «ПОТЕМКИНА» И «ОЧАКОВА»? (ВЗГЛЯД ИЗ СЕВАСТОПОЛЯ)

Анна Андреевна Горенко, родившаяся в семье отставного инженер-механика флота, впоследствии – выдающаяся русская поэтесса Анна Ахматова, в 1896–1903 годах постоянно гостила в Севастополе. Здесь у её деда Антона Андреевича Горенко, участника обороны Севастополя 1854–1855 годов, был дом по улице Екатерининской, 12 (ныне ул. Ленина, 8). В этом доме зимой 1896 года шестилетняя Аня Горенко жила у своей тётки – Марии Антоновны Горенко. Она приезжала в наш город также в 1907, 1908 и 1916 годах. Севастопольцы чтят имя великой поэтессы – на доме её деда в 1989 году установлена мемориальная доска, а недалеко от городища древнего Херсонеса со стороны Стрелецкой бухты разбит сквер, который в 1990 году назван её именем. Жителям города, конечно же, интересно всё, что связывает А. А. Ахматову с Севастополем.

В первой половине 1970-х годов начали публиковаться дневниковые записи Анны Ахматовой, сделанные в конце 1950-х – начале 1960 годов. В раннем варианте автобиографии, датированном 25 марта 1960 года, она, в частности, вспоминала: «Когда мне было 16 лет, расстались мои родители, и моя мать целый год провела со всеми детьми в Евпатории.

© Крестьянников В.В.

<...> О событиях 1905 года мы узнавали только по слухам. Я бродила по пустынному пляжу и в первый раз слушала “взаправдашные”, а не учебные выстрелы с “Потемкина”»¹.

В. А. Черных во втором издании книги «Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889–1966» по этому поводу писал: «По-видимому, А. А. имеет в виду восстание на крейсере “Очаков” в Севастополе (ноябрь 1905 г.). Восстание на броненосце “Потёмкин” произошло в Одессе в июне 1905 г., когда А. А. еще жила в Царском Селе²». В том же 2008 году в крымском журнале «Брега Тавриды» была опубликована статья евпаторийского краеведа В. А. Мешкова, который, не соглашаясь с В. А. Черных, считает, что А. А. Ахматова слышала выстрелы именно с броненосца «Князь Потемкин Таврический»³. Кто же прав?

Внимательно знакомясь со статьей В. А. Мешкова, видишь, что в основе ее лежат два допущения автора. Первое: «Более внимательное изучение событий тех лет даёт все основания для того, чтобы считать воспоминание Ахматовой о «Потёмкине» свидетельством очевидца. Фактически говорится о том, что «Потёмкин» находился у берегов Евпатории и при этом производил боевые выстрелы». Второе допущение состоит в том, «что за время восстания «Потёмкин» три раза должен был проходить вдоль берегов Евпатории и был в состоянии производить боевые выстрелы». Автор справедливо напоминает нам, что броненосец стрелял у Тендры и Одессы. Это соответствует историческим фактам, однако он совершенно игнорирует тот факт, что расстояние от Евпатории до Тендры по прямой около 90 километров, а до Одессы – все 190.

На основании собственных допущений автор и делает вывод, что А. А. Ахматова слышала выстрелы именно с «Потемкина», а если так, то она приехала в Евпаторию не в августе, как свидетельствует «Летопись», а в июне. Но в таком случае получается, что А. А. Ахматова приехала в Крым, не сдав переводные экзамены в гимназии, так как

¹ Ахматова А. А. Сочинения. В 2 т. – Издание 2-е, исправленное и дополненное. – М.: Художественная литература, 1990. – Т. 2. – С. 462.

² Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1896–1966. – Издание второе, исправленное и дополненное. – М.: Индрик, 2008. – С. 43.

³ Мешков В. А. Анна Ахматова, броненосец «Потемкин» и Евпатория // Брега Тавриды. – Симферополь. – 2008. – №5 (101). – С. 195–201.

они проходили позже. Есть еще одно свидетельство, опровергающее рассуждения В. А. Мешкова. Еще раз вспомним, что писала А. А. Ахматова: «О событиях 1905 года мы узнавали только по слухам». Из этого следует, что она приехала в Крым позже июня, не застав бурные революционные события в Евпатории, происходившие с мая 1905 года. В Евпатории и уезде крестьяне захватывали землю, забастовали рабочие всех городских предприятий⁴. Стачка была настолько широкой, что события не могли пройти мимо внимания шестнадцатилетней девушки.

На мой взгляд, утверждение В. А. Мешкова о том, что А. А. Ахматова слышала звуки выстрелов именно с броненосца «Князь Потемкин Таврический», не имеет под собой никаких доказательных оснований. Попутно хотелось бы отметить, что брата отца А. А. Ахматовой звали Владимир Антонович (р. 03.06.1858 г.)⁵, а не Виктор Антонович, как у автора.

Теперь вернемся к книге В. А. Черных, в которой автор высказывает предположение, что воспоминания А. А. Ахматовой связаны с Севастопольским вооружённым восстанием в ноябре 1905 г. и расстрелом крейсера «Очаков». Не касаясь всех событий в те ноябрьские дни, остановимся на 15 ноября, дне подавления восстания, и обратимся к вахтенным журналам эскадренных броненосцев «Ростислав» и «Три Святителя». Как свидетельствуют вахтенные журналы, погода в этот день к 13 часам была ясной, облачность 3 балла, ветер SW со скоростью 1 м/сек., температура воздуха 11 градусов, моря – 13. На рейде «под революционным флагом: Очаков, Грідень, Свирепый, миноносцы № 265, 268, 270». В 16 часов, в ответ на открытый с «Очакова» огонь по судам эскадры, начали стрелять эскадренный броненосец «Ростислав», крейсера «Память Меркурия», «Капитан Сакен» и береговые батареи. Огонь по восставшим судам прекратился в 16.30, но полевые батареи с Исторического бульвара вели огонь по флотским казармам (Лазаревские) до рассвета следующего дня. Стреляли корабельные 210-мм и 152-мм орудия, береговые орудия того же калибра и полевые 75-мм пушки⁶. Канонада, таким образом, стояла

⁴ Губенко Г.Н. Революционное движение в Таврической губернии в 1905-1907 гг. Симферополь: Крымиздат, 1955. С.48.

⁵ Шевченко С. М., Ляшук П. М. Род Горенко в Севастополе: новые данные к родословной Анны Ахматовой // Отечественные архивы. – М. – 2001. – № 3.

⁶ РГА ВМФ, ф. 870, оп. 1, д. 33040, л. 95, 96, 97; д. 32956, л. 66, 67, 68, 69.

очень сильная, но слышна ли она была в Евпатории, расстояние до которой по прямой составляет около 65 километров?

Расчеты, произведённые по моей просьбе кандидатом технических наук Г. Г. Сергеевым, позволили выяснить следующее. Известно, что человеческое ухо способно различать звуки с уровнем громкости в 20 децибел (уровень шума при стрельбе из 122-мм орудия равен 183 децибел). Согласно математическим расчетам предельная дальность слышимости канонады составляет всего 20-25 километров. Следует учесть, что ветер был SW, т.е. от Евпатории, к тому же северный берег Севастопольской бухты – высокий и частично отражал звуки, и поэтому предельная дальность слышимости канонады была еще меньше. Таким образом, Анна Ахматова, гуляя по пляжу в Евпатории, слышать стрельбу из Севастополя физически не могла.

Так что же отражено в дневниковых записях Анны Ахматовой? Реальные воспоминания поэтессы, которые причудливо переплелись с историческими фактами? Или её просто подвела память? Ведь записи сделаны через 55 лет после описанных событий. Или имя «Потемкин» появилось в записях А. А. Ахматовой в силу каких-то других неизвестных нам причин и ассоциаций?

Теперь на эти вопросы надо начинать заново искать ответы.

Музеи



УДК 821.161

Д. Агапова,
Санкт-Петербург

ФЛИГЕЛЬ В ГЛУБИНЕ САДА

Коммунальный дворец

Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме относительно небольшой – в штате 68 сотрудников. Но его трудно отнести к числу камерных, потому что в образ музея, помимо мемориальной квартиры на третьем этаже служебного флигеля Шереметевского дворца, входят и выставочные залы под ней, и старый сад, и фасад самого дворца, украшенный мальтийскими крестами, и портик бывшего манежа, и длинный проезд арки с Литейного проспекта, из которой музей выглядывает в город вывеской с автографом Ахматовой.

Музей Ахматовой отличается по духу от многих литературно-мемориальных собратьев. Прежде всего он лишен высокопарности и чопорности. Сюда не приходят «в гости к поэту», Ахматова и сама всегда была здесь гостьей, хотя и прожила в Фонтанном Доме в общей сложности более 30 лет. Этот музей не посещают торжественно один или два раза в жизни, в него наведываются несколько раз в год, а кто-то и пару раз в месяц. Музей является одним из самых энергичных поставщиков новостей в отделы культуры городских СМИ и создает для своих событий афиши с остроумным и современным дизайном. Это живой и постоянно сам себя изменяющий музей с активной программой выставок, встреч, литературных вечеров. Здесь работает

© Агапова Д.

собственный «Маленький театр Фонтанного Дома», реализуется своя издательская программа, проходят лучшие в городе интерактивные выставки для детей. Музей оказывается гостеприимным для очень разной публики. Первым в городе, до всяких директив сверху, он решил работать раз в неделю допоздна.

Вскоре после открытия музей стал сотрудничать с современными художниками при создании своих выставок и показывать их собственные проекты, причем не только в выставочных залах и саду, но подчас и прямо в мемориальной экспозиции.

Одним из первых музей озаботился нуждами людей с особыми потребностями: исхитрился встроить в узкую лестницу подъемник для инвалидов колясок, напечатал путеводитель шрифтом Брайля, создает выездные программы для детей, которые физически не могут покинуть дом или больничную палату, и передвижные выставки для коррекционных школ.

Это музей, который постоянно рефлексировал о собственной природе и средствах, с помощью которых он обращается к посетителям, проводит методические семинары и дискуссии, участвует во множестве партнерских проектов, получает гранты, привлекает спонсоров и часто служит образцовой витриной петербургского музейного мира для коллег из других городов и стран.

Фонтанный Дом

К неудовольствию корректоров музей пишет оба эти слова с заглавной буквы, потому что так писала Ахматова. Можно сказать, что в уточнении «в Фонтанном Доме» заключена сущность музея: дворец, сад и те образы, которые их населяют, входят в число его «экспонатов». Контраст шумной трубы Литейного проспекта, вечно запертой пробкой, и тихого, светлого сада добавляет остроты восприятию этой нестандартной экспозиции.

Фонтанным Домом называется вся усадьба графов Шереметевых, основанная еще в начале XVIII века. Поскольку дом строился за тогдашней чертой города (застава была на мосту через Фонтанку), ему было позволено выглядеть по-московски: он располагался покоем (буквой «П») с курдонером, огражденным чугунной решеткой. В Петербурге, где дворцы и дома вставали вдоль набережных и улиц строем в линейку, он и сейчас выглядит вольготно и независимо. Над крышей видны с Фонтанки кроны деревьев сада, расположенного с другой стороны. Золоченые львы держат герб Шереметевых с девизом

«*Deus conservat omnia*» («Бог сохраняет все»), который Ахматова делает эпиграфом к «Поэме без героя».

Усилиями последнего владельца Сергея Дмитриевича Шереметева дворец был превращен в родовой дом славы, аккумулирующий память о добродетелях и заслугах предков. К тому моменту, когда Шереметеву пришлось передать ключи от дворца комиссарам, имение было готовым музеем – с мемориальными комнатами, портретной галереей, реликвиями военной истории, богатыми коллекциями, в том числе античной скульптуры и русских икон, библиотекой. Были даже своего рода путеводитель – книга «Домашняя Старина», и каталог – список семейных реликвий, которые не подлежали разделам при наследовании и не должны были покидать дворец, включенный в так называемое «заповедное имение». В качестве Музея дворянского быта (с развитием идеологии переименован в Музей крепостного быта) дворец дотянул до 1931 года, когда все-таки был разорен: в здание въехал сначала Дом занимательной науки, потом Институт Арктики Главсевморпути (Главное управление Северного морского пути), коллекции были разрознены и переданы в другие музеи, а часть интерьеров уничтожена.

Для Ахматовой была необыкновенно важна плотность «культурного слоя», накопившегося в усадьбе. Осваивать историю имения она начала, переехав в 1918 году в северный служебный флигель в комнату своего второго мужа – востоковеда Владимира Шилейко, который был учителем внуков последнего владельца усадьбы. Вероятно, здесь, записывая под диктовку переводы клинописных табличек ассиро-вавилонского эпоса, Ахматова углубила до 26 века до н. э. тот образ наследницы разных эпох, помнящей все века одновременно, который так важен и для ее поэзии, и для ее персональной мифологии. Свое пропахшее кофе бедное жилище она называла «Шумерийской кофейней».

Катастрофа 1917 года уравнила Ахматову с Шереметевыми в правах на историческое наследство. Гнезда разорялись, хозяева теряли связь с материальными свидетельствами своей родовой памяти, архивы горели в печах в ожидании обысков. Утратив успокоительную связь с материей, память должна была существовать в форме образов, звуков, слов, перекидываемых, как в игре в «горячий камень», из рук в руки, из уст в уста.

Ахматова подбирает беспризорное наследство, ощущая родство с «беззаконницей» Парашей (Прасковьей Жемчуговой – крепостной певицей, ставшей женой графа Н.П. Шереметева). Парализованный

дворец становится символом навсегда оставленной позади, подмененной жизни, которую нужно спасти от забвения, создавая для нее пристанище в невидимой и недоступной разрушению поэтической вселенной.

Ведя нищее существование – сначала коротко в северном флигеле у Шилейко, потом почти 20 лет в южном флигеле в квартире Пуниных, Ахматова в то же время хранила невероятное богатство – спасенные тени прошлого. Тень Пушкина, который был для нее главным «современником» и собеседником: Ахматова была уверена, что поэт бывал во дворце (вероятность этого действительно велика, поскольку знаменитый портрет кисти Ореста Кипренского написан как раз в то время, когда художнику была здесь предоставлена мастерская). Тень Павла I: семейные предания Шереметевых сохранили историю о том, как император прятался за колонной, чтобы неузнанным услышать чудесное пение Параша. Ахматова помещала этот эпизод в Белый зал, расположенный через площадку лестницы от пунинской квартиры (в середине XIX века зал был перестроен, сейчас в нем проходят концерты Музея музыки). Тень наперсницы Ахматовой – актрисы Ольги Глебовой-Судейкиной: в прошлой жизни, в 1909 году, она играла на сцене театра на Литейном (для театра было перестроено здание бывшего шереметевского манежа, а его портик по-прежнему смотрит в сад).

Фонтанный Дом становится сценой для маскарадного действия «Поэмы без героя»: вереница призраков из потерянной жизни двоится в зеркалах Белого зала. Сегодня найдется не много читателей, способных без историко-филологических пояснений разобраться в аллюзиях «Поэмы...» и узнать под масками «новогодних сорванцов» всех прототипов. Толковательные музейные занятия могут принимать форму экскурсии по саду, который сам по себе оказывается комментарием к фантазмагории поэмы.

Мемориальная квартира

Квартиру в южном флигеле дворца Николай Николаевич Пунин получил в 1922 году как комиссар Русского музея. Анфилада из четырех довольно просторных светлых комнат с высокими потолками и большими окнами в сад производит впечатление добротных апартаментов доходного дома XIX века с их обилием филенчатых дверей, отсутствием изолированных комнат и разделением на хозяйскую часть и зону прислуги. Шереметевы сдавали квартиры в служебных флигелях внаем, но эта предположительно была

приготовлена для дочери графа Сергея Дмитриевича. Впоследствии квартиру поделили надвое, и большую часть времени она была советским коммунальным адом.

Квартира была восстановлена, и многие подлинные вещи возвратились на свои места. Но это не совсем обычный пример мемориальной реконструкции на конкретную дату (как например, яснополянский дом Льва Толстого: барин вышел, и все замерло). Здесь такой подход был невозможен, потому что квартира всегда была перенаселена, жильцы кочевали из комнаты в комнату, одни уходили, появлялись другие. Сама Ахматова успела пожить в трех из четырех комнат и ни в одной из них не была полноценной хозяйкой. Чуковский вспоминает, что «единственной утварью, оставшейся при ней постоянно, был ее потертый чемоданишко, который стоял в углу наготове, набитый блокнотами, тетрадами стихов и стихотворных набросков».

Дело осложняется еще и тем, что жизнь Ахматовой в этом доме была частью отношений, о которых почти невозможно говорить. К 1926-му году, когда Ахматова, как она сама говорила, «постепенно» перебралась сюда жить, в квартире обитали Пунин, его жена Анна Аренс-Пунина, их дочь Ирина, мачеха Пунина и пожилая домработница, «Аннушка», с сыном. Став гражданской женой Пунина, Ахматова вошла в большую семью, которая с ее появлением не перестала существовать. Отношения двух Анн и Николая – материал вязкий и мучительный, непригодный для мелодрамы. Это не было ни любовным треугольником, ни *menage a trois*, ни коммунальной неизбежностью. Опубликованные дневники и переписка Пунина открывают душераздирающий драматизм этих связей. Жертвенная привязанность Аренс и неспособность, или нежелание, Ахматовой устраивать свою бытовую жизнь, входят в резонанс с чудовищной социальной реальностью, нищетой, страхом, отчаянием осажденных в гибнущей крепости. Музей избегает говорить об этом прямо, но само устройство квартиры так откровенно выбалтывает подробности, что для многих посетителей это становится ярким впечатлением.

В результате в качестве рассказа о быте в квартире возникает не связный текст, а набор относящихся к разному времени реконструкций, мозаика условностей и умолчаний. Для каждой из комнат музей выбрал ключевой период и построил экспозицию именно вокруг него. В «комнате 1945 года» состоялась встреча Ахматовой с Исайей Берлиным, которой она сама придавала эпохальное значение. В «комнате 1940 года» она писала «Реквием» и начала работать над



«Поэмой без героя». Именно сюда в окно заглядывает старый клен – «свидетель всего на свете» (бывшая детская служила также убежищем Пуниным во время первой блокадной зимы, которую Ахматова провела уже в эвакуации). В «розовой комнате» восстановлена столовая, хранящая память о докоммунальной жизни квартиры, когда компания родственников и друзей под уютным абажуром вела еще относительно свободные разговоры об искусстве, политике и философии. За столом бывали Замятин, Мандельштам, Пильняк, Татлин, Бруни, Тырса, Малевич, Маяковский... В «кабинете Пунина» сохранился подлинный шкаф с книгами и журналами по искусству, картины и рисунки художников – друзей и коллег хозяина (в 1921 году Пунин стал инициатором создания Музея современной культуры, а затем ГИНХУКа – радикальной лаборатории авангарда).

С точки зрения бытовой достоверности было бы честнее закрыть двери между комнатами. Но убожество коммунального быта

сопротивляется прямым приемам увековечения, а традиционное разделение повествования на «о жизни» и «о творчестве» не срабатывает, поскольку тесная связь поэтического и жизненного текстов Ахматовой не дает вещам занять скромное место документальных улик. Пепельница оказывается частью алтаря, где осуществлялся описанный Лидией Чуковской «обряд прекрасный и горестный» – сжигание автографов стихов. Из свадебного сундука, привезенного Ольгой Глебовой-Судейкиной из Флоренции, вырываются своевольные призраки «Поэмы без героя», наряженные персонажами комедии dell'arte.



Логика экскурсионного показа из светлой прихожей, тщетно обещающей рассказ о семейном благополучии, уводит в мрачный коридор. В старых буржуазных квартирах хозяйственные зоны – законное царство прислуги – воспринимались как изнанка бытового мира, которую прячут от посторонних глаз, и которая символически не существует (отсюда «черная» лестница для тех, кто обитает в этом пространстве). В 1930-м году, когда сын домработницы Евгений Смирнов с женой получил ордер на барскую столовую, и квартира стала коммунальной, изнанка в одночасье превратилась в лицо.

Бытовой ад сразу дает о себе знать – двери в коридор закрыты, комнаты превращаются в камеры. На кухне тарелка репродуктора вещает убогим алюминиевым ложкам и прижавшимся по углам «бывшим» – пасочницам и конфетницам – про «принятую государством исправительно-трудовую политику – систему перековки людей...».

В конце коридора, за «кабинетом Левы» – закутком, где вернувшийся к матери 17-летний Лев Гумилев устроил себе убежище за занавеской, из-под оборванных обоев проступают слои газет. Текст Молотова «Сталин как продолжатель дела Ленина» в «Правде» 1939 года выглядывает из-под разгромного «Постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград»» 1946 года, заклеившего Ахматову и Зощенко. «Археология» эта, конечно, создана искусственно, но достоверно.



В пространстве, уже не принадлежащем квартире, мы попадаем в Белый зал, по замыслу авторов экспозиции – место не физических тел, но смыслов. Законы жанра литературно-мемориальной композиции,

сочетающей подлинные вещи, фотографии и документы, здесь полностью соблюдены. И все же Белый зал производит необычно цельное художественное впечатление. Секрет – в воландовском способе решения проблемы квадратных метров – в плотности смыслов. Авторы не пошли по самому простому пути хронологического рассказа. Построив стеклянную ротонду витрин, они поместили между ее колоннами «натюрморты», каждому из которых предпослан стихотворный эпиграф из цикла «Северных элегий». Вещи собраны в композиции по принципу смысловой рифмы, поэтому в каждой из них сворачивается и большая история – гул эпохи, и маленькие частные истории, почти исключительно трагические.



У посетителя, знакомого с предметом, немедленно возникает соблазн оспорить сочетание экспонатов, что-то переложить из одной витрины в другую. Это субъективное, неокончательно заданное повествование точно соответствует характеру времени, когда мир разрушен до основания и вещи-черепки отколоты от привычных контекстов. «Навсегда потерянные священные сувениры» – дубовый венок, сбитый кем-то в интерьере Шереметевского дворца и найденный Ахматовой в саду, или подобранный в разоренном Гостином дворе рубиновый стеклянный флакон, в котором «яд неведомый пламенел». Или, наоборот, свидетельства героических попыток созидания среди хаоса, как «уфимская уника» – берестяная книжка с переписанными узницей женского лагеря стихами Ахматовой.



Не случайно лучшие просветительские программы музея – и «Сундук Шереметевского чердака», и «Музей в чемодане» – построены по принципу мозаики, где посетителю, ребенку или взрослому, предлагается самому восстановить связи между осколками смыслов: срифмовать и соположить вещи-черепки с документами и поэтическими текстами, неизбежно включив в картину свои собственные воспоминания и жизненный опыт.



Связь времен

Музей открылся в 1989 году, к столетию со дня рождения поэта, в эпоху прекраснотушных надежд на то, что спрятанный от тоталитарного ига Китеж-град вновь расцветет, украденные жизни будут возвращены и преемственность восстановлена. Первоначальная экспозиция, как вспоминают сотрудники, была полна пафоса абсолютных ценностей, возвышенного пиетета, театральности. Созданный как место встречи петербургской интеллигенции, музей

как бы обращался к людям одного круга, знающим классику, считающим аллюзии fin de siècle, передающим из рук в руки самиздат. Но очень скоро оказалось, что круг посетителей не один – их множество.

Сегодня музей существует в культурной среде, где нет единой иерархии ценностей, где нельзя положиться на «общий культурный запас», нет общего фонда цитат и безусловной для всех трактовки исторических фактов. Метафорическим выражением ценностей оказывается не пантеон, а скорее шкала настройки радиоволн, где в шумном эфире вдруг становятся отчетливыми отдельные голоса – для каждого свой. Эта метафора была материализована в замечательной по замыслу и дизайну выставке 2003 года «Иосиф Бродский: Урания. Ленинград — Венеция — Нью-Йорк» (художник Виталий Пушницкий). В это же время открылась вторая – существующая сейчас – версия мемориальной экспозиции.

Вослед «Урании» в музее появился «Американский кабинет Иосифа Бродского» – тотальная инсталляция, воспроизводящая обстановку и атмосферу профессорского кабинета Бродского в Саут-Хэдли, Массачусетс (мебель и вещи подарила вдова поэта для будущего Музея Бродского, концепция которого еще разрабатывается).

Музей избежал искушения занять позицию хранителя сокровищ и плакальщика о прекрасном прошлом, населенном титанами духа. Он постоянно усложняет сам себя и расширяет зону своего «вещания», в том числе обращаясь к методам, которые работают не столько со знаниями, сколько с самой способностью помнить, протягивать нити смыслов, ставить под вопрос стереотипы.

Музей успешно осваивает и развивает жанр детской выставочной игры, где с литературной материей можно обращаться фамильярно, смело присваивая ее богатства, буквально влезая в нее ногами и руками. «Чудо-дерево», «Стихи на ощупь», «Ах, не верьте этому Невскому проспекту!», «Секреты в шкафах» занимали первые места в рейтингах лучших городских событий для детей.

На открытии юбилейной – к 120-летию Ахматовой – выставки «Бес попутал в укладке рытв», посвященной «Поэме без героя» (куратор – Аркадий Ипполитов), было множество молодых людей, которые чаще ходят в клубы. Группа 2HCOMPANY исполнила рэп-сюиту «Святки.2009». Сюита вошла в сборник-буклет, где следовала за «Сном Татьяны» из «Евгения Онегина» и фрагментом из «Поэмы без героя».

«...Это ошибка была. Я поздно вспомнил, что здесь — тьма квартиры старого дома в городе-призраке, и в такую смесь серой каплей детонирующего ингредиента вползла подбитая моль — концентрат мучений. А местная мгла на это ответила кошмаром, формировавшимся тут веками, — из коридора на меня смотрит старуха в серой шали».

Музей Ахматовой оказывается уникальным для Петербурга культурным пространством, где происходят пересечения таких субкультур и страт, которые не просто не встречаются, но обычно остаются невидимыми друг для друга в городской жизни. В саду можно увидеть и выпретенне-манерный памятник Вячеслава Бухаева, и хулиганский портрет-дыру из нестроганных досок Юрия Штапакова, и стенды с принтами фестиваля комиксов. А в залах музея – и Якова Гордина, читающего фрагменты новой книги, и поющую на открытии выставки своих акварелей Людмилу Петрушевскую, и художников левого ЛОСХа, и столпотворение оригиналов на презентации сборника про кафе «Сайгон», и начинающих поэтов, и маститых детских писателей.

Здесь нет раз и навсегда установленного понимания как надо. Это живой музей, который принимает не только оформленное и определенное, но и ищущее форму, разрешает себе промахи и неудачи в поисках новых смыслов. В таком подходе – не просто широта взглядов, но и надежда на то, что нечто еще не найденное вдруг увидит свое отражение в одном из здешних магических зеркал и получит какой-то важный импульс к развитию, самопознанию.

Сегодня сотрудники вновь думают о необходимости изменения постоянной экспозиции. Какой она будет, пока неизвестно, музей ищет ее образ, вглядываясь в посетителей.

Вот как отвечает на вопрос о меняющейся миссии музея его Директор Нина Ивановна Попова: «Сначала мы говорили так: “Ахматова и история художественной интеллигенции Ленинграда до и после войны”. Потому что приходившие люди очень дорожили памятью о своих мамах или бабушках. И многие помнили, что бабушка, уезжая в эвакуацию, брала с собой швейную машинку и том Ахматовой. И им нужно было, чтобы мы объяснили, зачем она потащила с собой эту книгу (зачем швейная машинка, они понимали). И нашей задачей было вытащить все эти скрытые аллюзии – что именно она им говорила. До конца 1990-х это работало, потому что память

человеческая хорошо держит три поколения. Сейчас уже другой отсчет времени. И миссия у музея уже другая. Сегодня для нас поэзия Ахматовой – только импульс, толчок к пониманию литературного процесса вообще, в том числе той его стороны, которая обращена к детям, их игровому переживанию. Главное, чтобы вообще литературу чувствовали. В этом смысле мы отходим, удаляемся от Ахматовой, что для меня лично большая проблема. Не знаю, как это будет дальше... Для меня сейчас главное – сохранить в процессе переосмысления ощущение объемности ее голоса и слова, понимание ее опыта духовного сопротивления беспамятству, разрыву культурных связей. Ведь “Бог сохраняет все” – это относится к каждому персонально: ко всем участникам маскарада “Поэмы без героя”, и к каждой из трехсот женщин в очереди у “Крестов”. Это прямо сопрягается с современностью – через понимание этической нормы. Но об этом нельзя говорить в лоб, это скорее публицистика, и это очень сложно представить в музее, потому что музей нельзя превращать в трибуну. Делать из музея такую структуру, где будут даны универсальные ответы на вопросы своего времени, – это смерть. Ведь 1990-е вытаскивают одни ответы, 2000-е – другие, люди меняются, это естественно. В построении экспозиции должен быть воздух. Нужно слушать время».

Здесь есть свои странности и кривые зеркала. На вывеске значится «Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме», а на дверях мемориальной квартиры висит табличка «Николай Николаевич Пунин». Попасть в музей естественным путем – с Фонтанки, «повернув налево с моста», нельзя, так как выходящие в сад главные двери Шереметевского дворца (сегодня Музей музыки, филиал Музея театрального и музыкального искусства) закрыты для публики.

ПОЛЕМИКА И КРИТИКА



УДК 82.09

Е. Г. Никифоров,
Евпатория

**ОСТОРОЖНО:
«ТАЙНОВИДЕЦ» В. МЕШКОВ!**

В литературоведческих академических кругах Крыма имя инженера-исследователя радиотехнических измерений В. А. Мешкова, как принято говорить, давно печально известно. Причём «печаль» эта отнюдь не «светлая» и не поэтическая. Модальность этого знания совсем иная.

Сегодня, когда у нас в руках итоговый капитальный сборник статей этого «инженера-исследователя»¹, посвящённый его изысканиям на ниве «ахматоведения», есть возможность разобраться в истоках этой «печали». Причём, оговоримся сразу, смысл и ценностные качества его «открытий» мы оставим за скобками. Ведь автор утверждает в предисловии: «Однако главное в этой книге – то, что удалось получить осмысленные ответы на *многие вопросы, которые даже не ставились «ахматоведами»*»². Наша цель скромнее – сосредоточить внимание на, так сказать, специфических приёмах его методологии, которые,

¹ В.А.Мешков. Анна Ахматова: Тайна Крымского «изгнания». Симферополь: «Бизнес-Информ», 2014. 208 с., илл. 1000 экз. В авторской редакции.

² Здесь и далее по тексту - курсив наш - Е.Н.
© Никифоров Е. Г.

однако, усматриваются невооружённым глазом. Имея на руках его тексты en masse, проделать это не составит труда.

«Опытный читатель уже, наверное, заметил, – пишет В. Мешков, – что слово «ахматоведы» автор постоянно употребляет в кавычка³, тогда как многие часто всерьёз рекомендуют себя пушкиноведами, есениноведами, маяковсковедами, высоцковведами и т. п. Первыми подобное звание присвоили себе в 1920–1930-х годах «пушкиноведы». (...) *Интуиция подсказывала*, что наши «веды-еды» имеют чисто советское происхождение⁴. Оказывается, что термины «литературоведение» и «литературовед» не имеют аналога в английском языке, наиболее используемом в мировой науке. Самые близкие понятия – «история литературы» и «литературная критика».

Казалось бы, ну и что с того?.. Что нам, русским, до этого?.. Но все это В. Мешкову нужно для того, «... чтобы стало понятно, откуда «растут уши» нынешних «ведов», и в том числе «ахматоведов».

Правда, инженер-исследователь не знает о том, что базисная терминологическая основа всех современных наук связана с латынью и древнегреческими языками и складывалась в те времена, когда «английским» ещё и не пахло.

Знаменательно, что, ненавидя «литературоведов» и прочих «ведов», он обращается не к современному энциклопедическому изданию, каким является хотя бы КЛЭ (1962–1978), а к давней, вульгарно-социологизаторской, «Литературной энциклопедии» (1929–1939). По КЛЭ же «Литературоведение – наука, всесторонне изучающая худож. лит-ру, её сущность, происхождение и общественные связи...» и т. д. – целый абзац (КЛЭ, Т. 4, стлб. 331). Казалось бы, и в ЛЭ то же самое: «– наука, изучающая художественную лит-ру». Ан нет, обращение к старому изданию мотивированно позволяет автору для аргументации привлечь имена главных «литературоведов» и «критиков» – Ленина, Троцкого, Луначарского, Зиновьева, Каменева, Бухарина, Сталина и т. д.

И ему нет дела до того, что никто проверять его не станет. Дело в том, что т. 6 ЛЭ (Ла Барт – Маркс) вышел в 1932 г., т. е. до «съезда победителей» (1934), до знаменитого «февральско-мартовского 1937 г. Пленума ЦК ВКП(б)», в те времена, когда И. Сталина занимали

³ Сразу отметим, что в арсенале стилистико-саркастических приёмов автора кавычки – наиболее любимое и активно пускаемое в ход оружие!

⁴ Как тут не вспомнить слова С. Довлатова: «После коммунистов больше всего я не люблю антикоммунистов».

значительно более важные дела, чем литература и «вопросы языкознания».

Всё это сделано для того, чтобы обосновать только ему нужную семантику термина: «...они действительно «ведали» литературными делами. (...) Чем заканчивалось «литературоведение в те годы, и не только для писателей, но и для читателей, теперь уже не является фигурой умолчания: ссылками, тюрьмами, лагерями, расстрелами».

Для «инженера-исследователя» и матёрого «тайноведа» Мешкова важно другое: «И психология, и сам термин есть прямое следствие бюрократического чиновничьего подхода к литературе, искусству и не только к ним».

Поэтому он насаждает нужную только ему семантику. По нему выходит, что «ведать» – значит, вести, управлять, регламентировать. Жаль, что в радиотехнических вузах не преподают этимологию, введение в языкознание и прочие лингвистические дисциплины. А то бы знали «инженеры-исследователи», что «Вядати – др. слав. = знать. От корня *вид* и *вяд* (санскр.) *vid* и *ved*)»⁵. Только и всего. Поэтому русский термин *литературоведение* точнее и экономнее, чем описательные *history of literature* (англ.), *histoire de la littérature* (фр.) или *Literaturwissenschaft* (нем.). Кстати, немецкий глагол «wissen» происходит от того же индоевропейского корня. Впрочем, этот юношеский задор непримиримой борьбы против «ведов» подозрительно напоминает как раз насаждавшееся в сталинские времена презрение к «устарелой» культуре в противовес новаторской прозорливости комсомольских выдвиженцев.

При знакомстве с книгой В. Мешкова сразу же бросается в глаза, пожалуй, главный его талант – патологическая конфликтность. Он сумел рассориться, кажется, со всеми известными современными литературоведами и авторитетами: «Публикации наиболее авторитетного «ахматоведа» В. А. Черных, касавшихся евпаторийского периода Ахматовой, тоже *не давали ответа даже на простейшие вопросы*... «...все изменилось, когда для меня стали выясняться *ошибочные суждения Черных*». «Когда расхождения стали накапливаться и соответствовать совсем другой картине, нежели рисовал В. Черных, *он просто прекратил переписку*».

«Автор книги об Ахматовой, переведённой на русский язык, Элен Файнштейн, тоже сначала охотно общалась, но стоило указать ей на

⁵ Полный церковно-славянский словарь (со внесением в него важнейших древнерусских слов и выражений). М.: «Отчий дом», 2005, с. 113.

ошибки, касающиеся Евпатории, *как переписка прекратилась. То же самое произошло и с Г. М. Темненко*, когда в моих публикациях она стала усматривать нечто, не отвечающее её личным представлениям об Ахматовой. (...) Как ни парадоксально, но пришлось защищать Ахматову от этих «истовых ахматоведов».

«Диалог с Фанштейн также не получился, *она перестала отвечать*, как только ей было послано сообщение об явных ошибках». «По представлениям евпаторийского краеведа В. Катинной, *которым не стоит доверять...*».

Смертельно обижен инженер Мешков на всех ахматоведов скопом. И доводы, по его мнению, на это он имеет основательные: «По этому поводу обращался к крымским «ахматоведам», *время от времени* организующим «Международные Ахматовские чтения».

Как говорил в своё время один из персонажей Булгакова: «Поздравляю вас, гражданин, соврамши!» Вспомним библиографию ахматовских сборников, выпущенных в Крыму по материалам прошедших конференций: «Анна Ахматова. Крымский Ахматовский научный сборник. Эпоха, судьба, творчество». Выпуск 1, 2001 г. (...) «Анна Ахматова. Крымский Ахматовский научный сборник. Эпоха, судьба, творчество». Выпуск 11, – 2013 г. На самом деле материалы выходили практически – *каждый год!* Но то, что было до него или без его участия, для Мешкова просто не существует. Непринципиальная, незаметная, как укус насекомого, ложь!

Сам себя успокаивая, инженер пишет: «Учитывая, что часто на «чтения» приезжают филологи, озабоченные своими диссертационными публикациями, во избежание недоразумений доклад был послан для предварительного ознакомления «научной даме», руководящей этим мероприятием. (...) Оказалось, что работа опровергала или ставила под сомнение некоторые «факты» и суждения, касающиеся жизни Ахматовой в Евпатории и принятые *дамой, далёкой от краеведения, в том числе и от литературного краеведения*, за «истину в последней инстанции». В данном кругу «ахматоведов» такой «инстанцией» считался В. А. Черных. (...) При таком «научном» отношении, ничего не оставалось, как воздержаться от посещения «чтений». Быть званым «незванным» гостем не захотелось, к тому же *присутствие на «чтениях» надо было оплачивать»*.

Знаменательно и разоблачительно это признание! Жлобство – родовая черта «героических» неофитов. На халяву и укус – патока, а платить... В другом месте он снова будет брюзжать: «В результате этого

часто приходилось проводить это мероприятие (Ахматовские чтения – *Е. Н.*) в неподходящих для такого случая местах: то в комнатах гостиницы, сидя на кроватях и тумбочках, то в «соляной комнате», предназначенной для лечебных процедур, то на скамейках во дворе. Ведь для того, чтобы найти помещения у принимающей чтения стороны, надо прибыть заранее, чтобы решить организационные вопросы».

Мнение великого организатора науки!.. У нас на памяти то, как на конференции, посвящённой М. Булгакову, он, палец о палец не ударивши при подготовке мероприятия, включая оплату аренды зала, самозабвенно пробубнил текст своего громоздкого доклада, в четыре-пять раз превысив регламент и тем самым лишив других докладчиков возможности внятно выступить и обсудить свои мысли с коллегами. Таким же «подвигом» ознаменовалось и посещение Мешковым Ахматовских чтений – не желая слушать возражений специалистов, он требовал себе *ещё один час* для нового доклада – спасибо, что не в его власти было разобраться с ними «по законам революционного времени».

Участники конференций прекрасно знают, что предварительная вступительная плата взимается со всех потенциальных участников – за оплату проживания, за питание, за аренду зала для пленарных заседаний, на покрытие расходов по связи. Как тут не понять профессиональных филологов, едущих за свои кровные деньги, за счёт своего отпуска, порой за тысячи километров, для чего?.. Чтобы выслушивать досужие и безапелляционные измышления местного «краеведа»?.. Что тут скажешь?.. Налицо – ещё одна родовая генетическая особенность многих неофитов – звание «краеведа» (а тем более – «литературного»!) в ценностной иерархии стоит для них неизмеримо выше научного звания доктора филологических наук! А десяток статей в местной газетке – томов премногих тяжелей!

Впрочем, дальше в книге – и того лучше: «... одним из препятствий для серьёзных работ и исследований является то, что вокруг некоторых писателей складывается компания (или даже «мафия»⁶) «исследователей», которые как бы приватизируют «своих» авторов. Понятно, что в таком случае под вывеской «научности» преследуются цели, далёкие не только от науки, но и вообще от элементарной честности».

Во времена молодости А. Ахматовой за обвинения, неизмеримо более постыные, можно было достучаться до визита чужого секунданта.

⁶ Почему уж не по-нашему: «Организационная Преступная Группировка»?..

Говоря о «патологическом» характере отношений В. Мешкова со многими коллегами, мы не преувеличиваем и не берём на себя роль психоаналитика. На наш взгляд, объективно существуют мотивы и обстоятельства, которые когда-то спровоцировали возникновение специфического невроза или, если хотите, даже фобии. Предоставим слово самому «пациенту»: «В 1984 г. поступил, и в 1985–1988 гг. без отрыва от производства учился в аспирантуре Всесоюзного НИИ физико-технических и радиотехнических измерений (ВНИИФТРИ), по окончании получил квалификацию «инженер-исследователь» и представил диссертацию...».

Казалось бы, о чём ещё лучше мечтать в скоромные перестроечные годы? Но... и ещё раз но!

«...Защитить удалось только 10 января 1990 г., т. к. *военное начальство ЧФ выдало клеветническую характеристику, опровергнуть которую пришлось в суде*»⁷.

Что и говорить, случай в академической науке беспрецедентный! Вдохновившись своей давней победой в судебной тяжбе, В. Мешков и методы оппонирования перевёл на прокурорские рельсы, и главными его *научными* доводами стали страдания и оскорбительно-заушательские характеристики противников. Повторяю, мы не вдаёмся собственно в характеристику работ, посвящённых А. А. Ахматовой. Мы лишь говорим о «методологии» «тайновидца» Мешкова.

Незвизирая на свою скупость, он каждой сестре сумел раздать по серьге и походя облил грязью писательницу В. Фролову за её книгу «На изломе века. Повесть об Анне Ахматовой»), Т. В. Мяздрикову – за составленный ею сборник «Анна Горенко на Гераклеяском полуострове». Досталось от него и Э. Фанштейн за книгу «Анна Ахматова», и «новоявленному “ахматоведу”» О. Лекманову за статью в «Детской энциклопедии»), и Алле Марченко за предисловие к сборнику «Под сенью лицейских лип», и доценту Латманизову, и актрисе Алле Демидовой, которая «...к сожалению, увлекается и не отделяет известные факты от своих выводов и предположений». И наконец Т. Катаевой за её «Анти-Ахматову»: «Хотя его автором выступила ранее неизвестная в “ахматоведении” Тамара Катаева, домохозяйка, окончившая “дефектологический факультет”»⁸,

⁷ См.: Интернет: Kfinkelshteyn. Narod.ru/About_KF/o_sebe.htm и др. – Е.Н.

⁸ А сам-то как с суконным радиотехническим факультетом смог оказаться в калашном ряду русского литературоведения?..

высказаны подозрения, что под этим имиджем скрывается некий разочарованный “ахматовед” (Например, *можно подозревать* О. Лекманова, *обладающего кроличьей литературной плодовитостью* и выступавшего под псевдонимом “Аня Горенко”).

Возможно, придаёт смелости Мешкову то обстоятельство, что доктор филологических наук, профессор О. А. Лекманов... «он далеко, он не узнает...». Кроме того, человек объективный, системный, пусть даже сторонний, не может не обратить внимания на тот факт, что большее число, так сказать, страдательных субъектов внимания инженера-исследователя В. Мешкова – женщины! Что поделать, если такова, к великому сожалению, щепетильная особенность современной российской филологической науки. Бог с ним, с «венским шарлатаном», по определению В. Набокова, но и без его, З. Фрейда, психоанализа, невооружённым глазом явственно усматривается тотальная манифестация гендерной фобии, владеющей фибрами души инженера-исследователя В. А. Мешкова.

«В Интернете приходилось читать неблагоприятные отзывы о других ошибках Файнштейн...», – пишет В. Мешков. А здесь налицо инфантильно-первобытное отношение к «всеведающему» и «всемогущему» Интернету. Упрекая оппонентов за то, что «отсутствуют ссылки на публикации и документы, свои фантазии и предположения многие авторы представляют как “истину в последней инстанции”», сам он не удосуживается указывать точный адрес ресурса.

Добросовестные современные исследователи прекрасно знают, что Интернет вместо того, чтобы служить компетентным и беспристрастным источником информации, то и дело предстаёт зловонной сточной канавой, черпать из которой осмеливаются, и то только по долгу службы, лишь небрезгливые золотари. Или же, как в нашем случае, любители подобной канализационной «клубнички». И потому создаётся впечатление, что картридж принтера, на котором автор создаёт свою «краеведческую» нетленку, заправлен не лицензионными чернилами, а жёлчью и помоями местного разлива.

«А ведь с юридической, научной и даже обычной точки зрения, это ничто иное, как фальсификация, подтасовка, обман», – вопиет инженер-исследователь. А между тем, сам то и дело пускает в ход слухи, домыслы и допуски. И выходит, что грамматическая категория сослагательного наклонения в арсенале его «исследовательских» приёмов становится одной из главнейших: «... в последние несколько лет среди краеведов и экскурсоводов *ходят слухи*, что в доме Пасхалиди

Ахматова не проживала, что якобы существуют записи воспоминаний Ахматовой, указывающие на другое место». *«Возможно, Инна Эразмовна чувствовала, что скоро её муж покинет семью, и придётся куда-то уехать из Царского Села».* *«На этом этапе автор считал, что уже возможно изложить правдоподобную версию отношений Анны Горенко и Владимира Кутузова...».* *«Анна могла сказать».* *«И если его посещение Евпатории в 1905 г. всё же пока версия, по всем расчётам (конечно же по его, мешковским! – Е. Н.) неизбежно следовало, что в 1906 г. Гумилёв был в Евпатории и виделся с Анной».* *«...но семья была стеснена материально, и, как видно (конечно же, только ему, Мешкову – Е. Н.), не посещала библиотек или читален, которые были платными».* *«Николай вполне мог приехать под предлогом встречи с другом Андреем, при этом Анна могла ещё сердиться и даже не разговаривать с ним».* *«...неизвестно, сколько времени продолжалось преследование миноносца, это могло быть несколько часов, и настичь беглеца «Потёмкин» мог вблизи Евпатории. Поэтому версия о том, что Ахматова слышала выстрелы 14 июля, теперь представляется мне наиболее вероятной».* *«Могло случиться, что арестовали бы и Ахматову...».* *«...если бы Ахматова в 17 лет была так же смела, как в этом возрасте – Цветаева, то в 1906 году в Евпатории она могла бы издать свой первый сборник стихов!»*

Зато «тайновидец» Мешков смел, как Ричард Львиное Сердце, и потому решительно издаёт «в Евпатории» свой труд тысячным тиражом. И надо полагать, что в скором времени его творение окажется в городских и школьных библиотеках, и наивные учителя литературы будут рады, т. к. по российским программам творчество Анны Ахматовой включено в школьный курс русской литературы, и окажется не менее увлекательным, чем приключения не включённого в программы Гарри Поттера. Блистательно раскрытых «тайн» В. Мешков предложит массу. А доверчивые библиотекари будут сокрушённо ахать, знакомясь с жуткими «мафиозными» нравами, царящими в кругах академического литературоведения.

С одной стороны, грозно звучит его нелицеприятный упрёк: *«...часто действительные события и факты подменяются мифотворчеством, пафосными славословиями и даже грубыми ошибками и вымыслом. Отсутствуют ссылки на публикации и документы, свои фантазии и предположения многие авторы представляют как “истину в последней инстанции”.* (...) Ещё на начальном этапе поисков обратило на себя внимание интересное

обстоятельство: о евпаторийском периоде жизни Ахматовой почти все «ахматоведы» писали либо плохо (часто откровенные небылицы), либо ничего».

С другой стороны, – узурпированное им самим право *«выдвинуть версию»* «даёт возможность *сформулировать новую версию»*... И выходит, что целая армия ненавистных «ахматоведов» шагает не в ногу, один только «инженер-исследователь»⁹ В. А. Мешков, бодро печатая шаг, смело шагает впереди. Как сухово-кобылинский Кандит Касторович Тарелкин: *«... так что уж Тарелкин был впереди, а Прогресс сзади!»*

Подводя итог, напомним, что намеренно оставляем в стороне «статьи», помещённые им в «Приложении» («Частная лавочка», или Краткая история Евпаторийского Ахматовского общества», «Международные Ахматовские чтения или «ахматовка?»), потому что эти злобные «краеведческие» пасквили уже выпадают из-под юрисдикции академического литературоведения, и рассматривать их нужно не на Международных конференциях, а в зале суда. Что, видимо, и придётся сделать в ближайшее время.

⁹ А с недавних пор – и член Союза журналистов Российской Федерации! Ужо теперь вам, «веды-еды» «чисто советского происхождения»!

АННОТАЦИИ

SUMMARY

АНОТАЦІЇ

Агапова Д. Флигель в глубине сада. Статья посвящена петербургскому музею Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. Историю дворца и пребывания в нём Ахматовой, описание мемориальной квартиры и меняющейся миссии музея соединяет «опыт духовного сопротивления беспам'ятству».

Ключевые слова: Ахматова, Пунин, культурное пространство, просветительские программы музея.

Агапова Д. Флігель в глибині саду. Стаття присвячена петербурзькому музею Анни Ахматової в Фонтанному Домі. Історію палацу і перебування в ньому Ахматової, опис меморіальної квартири і мінливої місії музею з'єднує «досвід духовного спротиву безпам'ятству».

Ключові слова: Ахматова, Пунін, культурний простір, просвітницькі програми музею.

Agapova D. The flanker in the background of garden. The article is dedicated to Anna Akhmatova museum of San-Petersburg in the Fountains house. The history of the palace and Anna Akhmatova's visit of it, the description of the memorial apartment and the changing mission of the museum joins "the experience of the spiritual confrontation to the unconsciousness"

Key words: Akhmatova, Punin, cultural space, educational museum programs.

Ахвердян Г. Р. О первоначальном эпиграфе из Дж. Гордона Байрона "In my hot youth when George the Third was King" в "Поэме без Героя" Анны Ахматовой. Статья посвящена значению эпиграфа из "Дон Жуана", а также из Оды Горация, как ключу к пониманию темы Автора и Героя во Времени Юности в Части первой "Поэмы без Героя" Анны Ахматовой.

Ключевые слова: эпиграф из "Дон Жуана", "горячая юность", Гораций, "913" как одно из Зеркал Времени в Поэме, Пушкин, "мятежная юность"

Ахвердян Г. Р. Про початковий епіграф з Дж. Гордона Байрона "In my hot youth when George the Third was King" в "Поэме без Героя" Анни Ахматової. Стаття присвячена значенню епіграфа з "Дон Жуана", а також з Оди Горация, як ключу до розуміння теми Автора і Героя в Часі Юності в Частини першої "Поэмы без Героя" Анни Ахматової.

Ключові слова: епіграф з "Дон Жуана", "горяча юність", Гораций, "913" як одне з Дзеркал Часу в Поємі, Пушкін, "бунтівна юність".

Nakhverdyan G.R. G. Gordon Byron's "In my hot youth when George the Third was King" as the primary epigraph in "Poem with no Hero" by Anna Akhmatova. It is about poetical meaning of epigraph from "Don Juan" and also from the Ode of Horace in divings in themes of Author and Hero in this Poem.

Key words: epigraph from Don Juan, "hot youth", Horace, "913" as one of Time Mirrors in Poem, Pushkin, "myatejnaya unost".

Казарин В. П., Новикова М. А. Стихотворение А. А. Ахматовой «Вижу выцветший флаг над таможей...» (Опыты реального комментария) Публикация 2. В статье предложено новое прочтение финала стихотворения А. А. Ахматовой о Херсонесе (1912). Используются методы биографический, реального комментирования и глубинного поэтологического анализа.

Ключевые слова: Ахматова, Херсонес, Крым, счастье, слава, биография, методы реального комментария и глубинного поэтологического анализа.

Казарин В. П., Новикова М. А. Вірш А. А. Ахматової «Бачу вицвілий прапор над митницею ...» (Досліди реального коментаря) Публікація 2 Стаття пропонує нове прочитання фіналу вірша А. А. Ахматової про Херсонес (1912). Застосовано методи біографічний, реального коментаря й глибинного поетологічного аналізу.

Ключові слова: Ахматова, Херсонес, Крим, щастя, слава, біографія, методи реального коментування та глибинного поетологічного аналізу.

Kazarin V. P., Novikova M. A. Anna Akhmatova's poem "I see a faded flag over the Customs..." (Experiments real comment) Article 2. The paper suggests a new interpretation of final lines in Anna Akhmatova's poem on Chersonesus (1912). It is supported with biographical, referential and deep poetological analysis.

Key words: Akhmatova, Chersonesus, Crimea, happiness, glory, biography, referential and deep poetological analysis. *Key words:* Gogol, loneliness, idealism, humanism, magic realism, M6rquez, Latin American Literature.

Кихней Л.Г., Полтаробатько Е. Д. Телесный код в ранней лирике Анны Ахматовой. Статья посвящена проблеме человеческой телесности в ранней поэзии Ахматовой. В центре авторского внимания – функции телесных образов в сборниках Ахматовой «Вечер» и «Четки».

Ключевые слова: тело, телесная образность, феноменология, акмеизм, поэтическая функция.

Кіхно Л.Г., Полтаробатько Є. Д. Тілесний код в ранній ліриці Анни Ахматової. Стаття присвячена проблемі людської тілесності в ранній поезії Ахматової. У центрі авторської уваги - функції тілесних образів у збірниках Ахматової «Вечір» і «Четки».

Ключові слова: тіло, тілесна образність, феноменологія, акмеїзм, поетична функція.

Kikhney L.G., Poltarobajtko E.D. Functions bodily imagery in early lyric poetry of Anna Akhmatova. The article is devoted to the problem of human physicality in the early poetry of Akhmatova. In the centre of the author's attention - bodily functions images in the collections of Akhmatova's "Vecher" and "Chotky".

Key words: body, body imagery, phenomenology, Acmeism, poetic function.

Крестьянников В. В. Могла ли Анна Ахматова слышать в Евпатории выстрелы «Потемкина» и «Очакова»? (Взгляд из Севастополя). Статья содержит краеведческий комментарий записи Ахматовой, относящейся к революционным событиям 1905 года в Крыму.

Ключевые слова: Ахматова, Евпатория, Севастополь, броненосец «Потёмкин», крейсер «Очаков», подавление восстания.

Крестьянников В. В. Чи могла Анна Ахматова чути в Євпаторії постріли «Потьомкіна» і «Очакова»? (Погляд з Севастополя). Стаття містить краєзнавчий коментар записи Ахматової, що відноситься до революційних подій 1905 року в Криму.

Ключові слова: Ахматова, Євпаторія, Севастополь, броненосець «Потьомкін», крейсер «Очаків», придушення повстання.

Krestyannikov V.V. Could Anna Akhmatova hear the shots of "Potyomkin" and "Ochakov" in Yevpatoriya? (The viewpoint from Sevastopol). The article includes the regional commentary to the Akhmatova's notes, related to the revolutionary events of the 1905 in the Crimean peninsula.

Key words: Akhmatova, Yevpatoriya, Sevastopol, battleship "Potyomkin", armoured cruiser «Ochakov», suppression of the revolt.

Круглова Т. С., Павлова Т. Л. «Поверх барьеров»: поэтологический диалог Марины Цветаевой с поэтами-современниками. В статье рассматривается специфика лирических адресаций Марины Цветаевой, обращенных к поэтам-современникам. Проведенный анализ позволил обнаружить связь и взаимозависимость коммуникативных установок и жанровых форм поэтологических адресаций Цветаевой и форм эстетико-диалогического мышления поэтов модернистской формации.

Ключевые слова: поэтологический, диалогическая стратегия, лирическое обращение, адресат, поэт-современник.

Круглова Т. С., Павлова Т. Л. «Поверх бар'єрів»: поетологічний діалог Марини Цветаєвої з поетами-сучасниками. У статті розглядається специфіка ліричних адресацій Марини Цветаєвої, звернених до поетів-сучасників. Пройдений аналіз дозволив виявити зв'язок і взаємозалежність комунікативних установок і жанрових форм поетологічних адресацій Цветаєвої та форм естетико-діалогічного мислення поетів модерністської формації.

Ключові слова: поетологічний, діалогічна стратегія, ліричне звернення, адресат, поет-сучасник.

Kruglova T.S., Pavlova T.L. "Over barriers": poetologic dialogue Marina Tsvetaeva with poets-contemporaries. The article considers the specifics of lyrical addressings Marina Tsvetaeva, facing the poets-contemporaries. Done the analysis has revealed the connection and interdependence of communication facilities and genre forms of poetologic addressings Tsvetaeva and forms of aesthetic dialogical thinking modernist poets formation.

Key words: patologic, dialogical strategy, lyrical address, destination, poets-contemporaries.

Меркель Е. В. Специфика хронотопа в лирике Николая Гумилева. В статье выявляются базовые параметры художественной модели мира Н. Гумилёва, на основании чего делается вывод о поэтических закономерностях развертывания его хронотопа.

Ключевые слова: хронотоп, модель мира, онтопоэтика, базовые параметры, пространство, время.

Меркель Є. В. Специфіка хронотопу в ліриці Миколи Гумільова. У статті виявляються базові параметри художньої моделі світу

М. Гумілова, на підставі чого робиться висновок про поетичні закономірності розгортання його хронотопу.

Ключові слова: хронотоп, модель світу, онтопоетика, базові параметри, простір, час.

Merkel Elena V. To the question of the ontoepoetical features in the akmeistic's world model. The article is devoted to the main features of the model of world in poetic creativity of Achmatova, Mandelshtam and Gumilev. The author makes conclusions of system regularities of akmeism as "semiosphere" and poetical system.

Key words: chronotope, world model, ontopoetics, basic parameters, space, time.

Никифоров Е. Г. Осторожно: «тайновидец» В. Мешков! Реплика посвящена критическому анализу литературоведческих статей краеведа В. А. Мешкова, посвящённых Анне Ахматовой и ахматоведом.

Ключевые слова: Ахматова, Мешков, литературоведение, краеведение, методология, вульгаризация, конфликтность.

Никифоров С. Г. Обережно: «тайновидец» В. Мешков! Реплика присвячена критичному аналізу літературознавчих статей краєзнавця В. А. Мешкова, присвячених Анні Ахматовій і ахматовознавцям.

Ключові слова: Ахматова, Мешков, літературознавство, краєзнавство, методологія, вульгаризація, конфліктність.

Nikoforov Ye. G. Caution: "Mystery-Sighted" V. Meshkov! This note is dedicated to the critical analysis of literary articles by ethnographer V.A. Meshkov written about Anna Akhmatova and scholars of Akhmatova's literary works.

Key words: Akhmatova, Meshkov, literature studies, local history, geography, and culture, methodology, vulgarization, conflict.

Никифорова Л. Л. Анна Ахматова и Эстония. Статья содержит сведения о магистерской работе «Творчество Анны Ахматовой» студентки Тартуского (Дерптского) университета Елизаветы Роос и о её научном руководителе приват-доценте С. В. фон Штейне.

Ключевые слова: Тартуский университет, Общество русских студентов, эстонская поэтесса и переводчик Мария Ундер.

Никифорова Л. Л. Анна Ахматова та Естонія. Стаття містить відомості про магістерську роботу «Творчество Анны Ахматовой» студентки Тартуського (Дерптського) університету Єлізавети Роос та про її наукового керівника приват-доцента С. В. фон Штейна.

Ключові слова: Тартуський університет, Товариство російських студентів, естонська поетеса і перекладач Марія Ундер.

Nikiforova L. L. Anna Akhmatova and Estonia. The article tells about Elizaveta Roos the student of Tartu (Derpt) University) Masters thesis "Anna Akhmatova creation". The article also informs about Roos scientific adviser S. V. fon Steine.

Key words: Tartu University Community, estonian poet and translator Maria Under.

Осипова О. И. Иронический модус мифа в романе М. Кузмина «Подвиги великого Александра». Статья посвящена рассмотрению иронии в мифологической сфере, организующей кузминский роман. Определяется влияние мифа на сюжет произведения и образ главного героя. Ироническая переоценка мифов совершается благодаря изменению архетипических образов. Александр оказывается героем, обреченным на постоянный поиск пути, он не может завершить свой путь, пройти инициацию полностью. Так Кузмин на примере своего персонажа показывает катастрофичность попыток личности найти путь познания мира и самого себя.

Ключевые слова: миф, мифологизм, ирония, инициация, лиминальность.

Осипова О. I. Ironical modus of the myth in M. Kuzmin's novel «Подвиги великого Олександра». Стаття присвячена розгляду іронії в міфологічній сфері, що організує Кузмінський роман. Визначається вплив міфу на сюжет твору і образ головного героя. Іронічна переоцінка міфів відбувається завдяки зміні архетипових образів. Олександр виявляється героєм, приреченим на постійний пошук шляху, він не може завершити свій шлях, пройти ініціацію повністю. Так Кузмін на прикладі свого персонажа показує катастрофічність спроб особистості знайти шлях пізнання світу і самого себе.

Ключові слова: міф, міфологізм, іронія, ініціація, лімінальність.

Osipova O. I. Ironical modus of the myth in M. Kuzmin's novel «Great Alexander's feats». Article is devoted to the irony in the mythological sphere organizing the novel of M. Kuzmin. Influence of the myth on a plot of work and image of the main character is defined. Ironic reevaluation myths accomplished by changing the archetypal images. Alexander appears the hero doomed to continuous search of a way, he can't finish the way, pass initiation completely. So, Kuzmin on the example of the character shows a

katastrofichnost of attempts of the personality to find a way of knowledge of the world and itself.

Key words: myth, mifologizm, irony, initiation, liminalnost

Рубинчик О. Е. «Уж не Лозинский ли?» Об адресате ряда стихотворений Анны Ахматовой. В статье содержится анализ стихотворения Анны Ахматовой «Утешение». Приводятся доказательства того, что произведение посвящено не Николаю Гумилеву и не Михаилу Циммерману, как считалось ранее, а Михаилу Лозинскому. Именно Лозинский в молодости имел в дружеской компании прозвище Бэби, под которым Ахматова скрывала адресата ряда своих стихов.

Ключевые слова: А. Ахматова, «Утешение», Польша, М. Лозинский, Н. Гумилев, М. Циммерман, Бэби, П. Лукницкий.

Рубинчик О. Е. «Чи не Лозинський чи що?» Про адресаті ряду віршів Анни Ахматової. У статті міститься аналіз вірша Анни Ахматової «Розрада». Наводяться докази того, що твір присвячений не Миколі Гумільову і не Михайлові Циммерману, як вважалося раніше, а Михайлу Лозинському. Саме Лозинський в молодості мав у дружній компанії прізвисько Бебі, під яким Ахматова приховувала адресата ряду своїх віршів.

Ключові слова: А. Ахматова, «Розрада», Польща, М. Лозинський, М. Гумільов, М. Циммерман, Бебі, П. Лукницкий.

Rubinchik O. E. «Is it Lozinsky?» The recipient of several verses of Anna Akhmatova's poetry. This article analyzes Anna Akhmatova's poem «Consolation». The analysis provides evidence that the poem is not dedicated to Nikolai Gumilev and Michael Zimmerman, as was previously considered, but to Michael Lozinski. It was Lozinsky who was nicknamed «Baby» by his friends, and under this name Akhmatova hid the recipient of a number of her poems.

Key words: Akhmatova, «Consolation», Poland, M. Lozinski, N. Gumilev, M. Zimmerman, Baby, P. Luknizki.

Темненко Г. М. О некоторых свойствах оксюморонов Анны Ахматовой. В статье рассмотрена структурообразующая функция оксюморонов и оксюморонных сочетаний в поэзии Ахматовой, их смысловые и стилистические оттенки, создающие полноту и многомерность восприятия мира.

Ключевые слова: А. Ахматова, Б. Эйхенбаум, В. Жирмунский, оксюморон, гротеск, классицизм, романтизм, реализм.

Темненко Г. М. Про деякі властивості оксюморонів Анни Ахматової. У статті розглянута структуроутворююча функція оксюморонів і оксюморонних поєднань в поезії Ахматової, їх смислові та стилістичні відтінки, що створюють повноту і багатовимірність сприйняття світу.

Ключові слова: А. Ахматова, Б. Ейхенбаум, В. Жирмунський, оксюморон, гротеск, класицизм, романтизм, реалізм.

Temnenko G. M. On some properties Anna Akhmatova's oxymorons. The article describes the structural function of oxymorons and oxymoronic combinations in Akhmatova's poetry, their semantic and stylistic nuances that create complete and multidimensional perception of the world

Key words: Anna Akhmatova, Eichenbaum, Zhirmunsky, oxymoron, grotesque, Classicism, Romanticism, Realism.

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.

Цивьян Т. В. О двух теневых цитатах в петербургском тексте (из архива В. Н. Топорова). Примеры фразеологических оксюморонов «весенняя осень» и «снег вверх» в картотеке В. Н. Топорова представлены как часть мотивов «петербургского текста» и соотнесены автором статьи с ахматовскими стихотворными образами.

Ключевые слова: петербургский текст, оксюморон, Ахматова, Дельвиг, Тютчев, Достоевский, Блок, Мережковский, Гиппиус, Кузмин, Мандельштам, Вагинов, Набоков.

Цив'ян Т. В. Про дві тінювих цитати в петербурзькому тексті (з архіву В. Н. Топорова). Приклади фразеологічних оксюморонів

«весняна осінь» і «сніг вгору» в картотеці В. Н. Топорова представлені як частина мотивів «петербурзького тексту» і співвіднесені автором статті з ахматовськими віршованими образами.

Ключові слова: петербурзький текст, оксюморон, Ахматова, Дельвіг, Тютчев, Достоевський, Блок, Мережковський, Гіппіус, Кузмін, Мандельштам, Вагинов, Набоков.

Tsiyuan R.V. About two shady quotations in the petersburg text (from the archives of V.N. Toporov). The examples of the idiomatic oxymorons “spring autumn” and “snow upwards” in the card- catalogue of V.N. Toporov are represented as the part of the motives of the *petersburg texts* and are related to the poetic images by the author.

Key words: petersburg text, oxymoron, Ahkmatova, Delvig, Tyutchev, Dostoevsky, Block, Merezhkovsky, Hippus, Kuzmin, Mandelshtam, Vaginov, Nabokov.

Черных В. А. Анна Ахматова в Италии и Франции сегодня. В статье рассмотрена проблема адекватности перевода стихотворных текстов Ахматовой на романские языки, а также современное состояние переводов и пропаганды её творчества в этих европейских странах.

Ключевые слова: Ахматова, переводы, верлибр, рифма, Риччо, Колуччи, Баккес, опера Мантовани «Ахматова».

Черних В. А. Анна Ахматова в Італії та Франції сьогодні. У статті розглянута проблема адекватності перекладу віршованих текстів Ахматової на романські мови, а також сучасний стан перекладів і пропаганди її творчості в цих європейських країнах.

Ключові слова: Ахматова, переклади, верлібр, рима, Річчо, Колуччі, Баккес, опера Мантовані «Ахматова».

Chernikh V.A. Anna Akhmatova in Italy and France today. The problem of the adequateness of the translation of the Akhmatova's poetic texts into Romanic languages, as well as the modern state of translations and the propaganda of her works in the European countries are represented in the article.

Key words: Akhmatova, translations, free verse, rhyme, Ricco, Colucci, Bakkis, the opera of Mantovani “Akhmatova”.

Черных В. А. Еще раз об образе «тени» в поэзии Анны Ахматовой. В статье рассмотрены варианты значений образа тени в лирике Ахматовой и их литературный генезис. Традиционные значения тени как отсутствия света, призрака, как воспоминания, сновидения.

Специфично значение тени как двойника автора. Выражение «царство тени» трактуется как мир сновидений.

Ключевые слова: Ахматова, тень, автор, двойник, лирический герой, мир сновидений и воспоминаний.

Черних В. А. Ще раз про образ «тіні» в поезії Анни Ахматової. У статті розглянуті варіанти значень образу тіні в ліриці Ахматової і їх літературний генезис. Традиційні значення тіні як відсутність світла, примари, як спогади, сновидіння. Специфічно значення тіні як двійника автора. Вираз «царство тіні» трактується як світ сновидінь.

Ключові слова: Ахматова, тінь, автор, двійник, ліричний герой, світ сновидінь і спогадів.

Chernikh V.A. One more time about the image of “shadow” in the poetry of Anna Akhmatova. The variants of the meanings of the image of “shadow” in the lyrics of Anna Akhmatova and its literary genesis are represented in the article. Traditionally, the meaning of “shadow” is the absence of light, ghost, memories, dreams. Specifically the meaning of “shadow” is a twin of the author. The expression “kingdom of shadow” is interpreted as the world of dreams.

Key words: Akhmatova, shadow, author, a twin, lyric character, the world of dreams and memories.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Агапова Дарья, *Россия, Санкт-Петербург*. Магистр искусств, журналист, исполнительный директор Центра развития музейного дела (СПб.), куратор фестиваля «Детские дни в Петербурге».

Ахвердян Гаяне Робертовна, *Армения, Ереван*. Поэт, литературовед. E-mail: gaifl@rambler.ru

Казарин Владимир Павлович, *Россия, 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. E-mail: lgkihney@yandex.ru

Крестьянников Валерий Васильевич, *Россия, Севастополь*. Историк, заслуженный работник культуры Украины, директор Государственного архива города Севастополя в 1998-2008 гг. Автор более десяти книг и ста научных публикаций по проблемам истории Севастополя и Черноморского флота середины XIX – начала XX вв.

Круглова Татьяна Сергеевна, *Россия, Пенза*. Доктор филологических наук, профессор кафедры перевода и переводоведения Пензенской государственной технологической академии. E-mail: tatjana.sk@mail.ru

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). E-mail: merkel-e@yandex.ru

Никифоров Евгений Геннадьевич, *Россия, Евпатория*. Учитель русской и зарубежной литературы, мифологии в гимназии им. И. Сельвинского, краевед, критик, литературовед, эссеист, писатель. <http://evgnikiforov.com/>

Никифорова Людмила Леонидовна, *Россия, Евпатория*. Учитель русского языка и литературы в гимназии им. И. Сельвинского, автор работ по литературному краеведению. E-mail: nikiforovall@rambler.ru

Новикова Марина Алексеевна, *Россия, Симферополь*. Доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Таврического национального университета им. В. И. Вернадского.

Осипова Ольга Ивановна, *Россия, Владивосток*. Кандидат филологических наук, доцент Дальневосточного государственного технического рыбохозяйственного университета. E-mail: fia-fa@mail.ru

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. E-mail: pavlova-sizykh@yandex.ru

Полгаробатько Елена Дмитриевна, *Россия, Уссурийск*. Кандидат филологических наук, начальник отдела пресс-службы аппарата администрации Уссурийского городского округа.

Рубинчик Ольга Ефимовна, *Россия, Санкт-Петербург*. Кандидат филологических наук, доцент Северо-Западного института печати. E-mail: rubinchik_olga@mail.ru

Темненко Галина Михайловна, *Россия, 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-la-te@mail.ru

Тименчик Роман Давыдович, *Израиль, Иерусалим*. Профессор Отделения центрально-европейских и славянских исследований Еврейского университета в Иерусалиме. E-mail: romandtimenchik@excite.com

Цивьян Татьяна Владимировна, *Россия, Москва*. Доктор филологических наук, зав. отделом русской культуры Института мировой культуры МГУ, заместитель директора ИМК МГУ.

Черных Вадим Алексеевич, *Россия, Москва*. Кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института славяноведения РАН. E-mail: vadicher1@yandex.ru

СОДЕРЖАНИЕ

ЗАРУБЕЖНАЯ АХМАТОВИАНА

В. А. Черных Анна Ахматова в Италии и Франции сегодня	3
Л. Л. Никифорова Анна Ахматова и Эстония	12

ТЕМЫ, ОБРАЗЫ, СМЫСЛЫ

Г. Р. Ахвердян О первоначальном эпитафическом из Дж. Гордона Байрона "In my hot youth when George the Third was King" в "Поэме без Героя" Анны Ахматовой	33
Л. Г. Кихней, Е. Д. Полтаробатько Телесный код в ранней лирике Анны Ахматовой	39
Г. М. Темненко О некоторых свойствах оксюморонов Анны Ахматовой	50
Т. В. Цивьян О двух теневых цитатах в <i>петербургском</i> <i>тексте</i> (Из архива В. Н. Топорова)	69
В. А. Черных Еще раз об образе «тени» в поэзии Анны Ахматовой	75

ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА

АННЫ АХМАТОВОЙ

В. П. Казарин, М. А. Новикова Стихотворение А. А. Ахматовой «Вижу выцветший флаг над таможенной...» (Опыты реального и поэтологического комментария)	82
О. Е. Рубинчик «Уж не Лозинский ли?» Об адресате ряда стихотворений Анны Ахматовой	107
Р. Д. Тименчик Из <i>Именного указателя</i> к «Записным книжкам» Ахматовой	118

ЛИТЕРАТУРА

СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Т. С. Круглова, Т. Л. Павлова «Поверх барьеров»: поэтологический диалог Марины Цветаевой с поэтами-современниками	150
Е. В. Меркель Специфика хронотопа в лирике Николая Гумилева	157

О. И. Осипова Иронический модус мифа в романе М. Кузмина «Подвиги великого Александра»	164
--	-----

ЛИТЕРАТУРНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ

В. В. Крестьянников Могла ли Анна Ахматова слышать в Евпатории выстрелы «Потемкина» и «Очакова»? (Взгляд из Севастополя)	172
---	-----

МУЗЕИ

Дарья Агапова Флигель в глубине сада	176
---	-----

ПОЛЕМИКА И КРИТИКА

Е. Никифоров Осторожно: «тайновидец» В. Мешков!	189
Аннотации	198
Сведения об авторах	208

Наукове видання

**Анна Ахматова:
эпоха, судьба,
творчество**

Крымский Ахматовский
научный сборник

ВЫПУСК 12

(російською мовою)

Технічний редактор
И. М. Колгухова

Комп'ютерна верстка
Ю. Ю. Митроченкова

Підписано до друку з оригінал-макету 26. 11. 2014 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