

В сборнике представлены материалы международной конференции «Страх и Муза: Ахматова, Мандельштам и их время», приуроченной к 130-летию со дня рождения О.Э. Мандельштама и 55-летию со дня смерти А.А. Ахматовой (Москва – Санкт-Петербург, 17–21 января 2022 г.). Ее соорганизаторами выступили Мандельштамовский центр НИУ ВШЭ, Государственный музей истории российской литературы им. В.И. Даля и Музей А.А. Ахматовой в Фонтанном доме. В статьях ведущих специалистов по истории литературы XX в., Л.М. Видгофа, О.А. Лекманова, А.Г. Меца, П.М. Нерлера, О.Е. Рубинчик, И.З. Сура, Р.Д. Тименчика и др., затрагиваются проблемы биографии, поэтики, текстологии, а также издательская практика и музейное строительство.

«Страх и Муза»: Ахматова, Мандельштам и их время

«Страх и Муза»: Ахматова, Мандельштам и их время



«Страх и Муза»:
Ахматова,
Мандельштам
и их время

**«Страх и Муза»:
Ахматова,
Мандельштам
и их время**



УДК 821.161.1.09(082)
ББК 83.3(2=411.2)6я43
М 23

Издание осуществлено на средства Фонда целевого капитала
Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»

Редакторы-составители: П.М. Нерлер, Д.В. Зуев

М 23 «**Страх и Муза**»: Ахматова, Мандельштам и их время: материалы международной конференции. Москва – Санкт-Петербург, 17–21 января 2022 г. / Ред.-сост. П.М. Нерлер, Д.В. Зуев. – М.: trofimov.design, 2023. – 352 с.: ил.

В сборнике представлены материалы международной конференции «Страх и Муза: Ахматова, Мандельштам и их время», приуроченной к 130-летию со дня рождения О.Э. Мандельштама и 55-летию со дня смерти А.А. Ахматовой (Москва – Санкт-Петербург, 17–21 января 2022 г.). Ее соорганизаторами выступили Мандельштамовский центр НИУ ВШЭ, Государственный музей истории российской литературы им. В.И. Даля и Музей А.А. Ахматовой в Фонтанном доме. В статьях ведущих специалистов по истории литературы XX в., Л.М. Видгофа, О.А. Лекманова, А.Г. Меца, П.М. Нерлера, О.Е. Рубинчик, И.З. Сурат, Р.Д. Тименчика и др., затрагиваются проблемы биографии, поэтики, текстологии поэтов, а также издательская практика и музейное строительство.

ISBN: 978-5-00203-033-0

© Редакторы-составители, 2023
© Авторы сборника, тексты, 2023
© trofimov.design, оформление, 2023

Оглавление

От составителей	11
<i>Роман Давидович Тименчик</i> Памяти Анатолия Наймана (1936–2022)	12
<i>Публикация В.М. Голубицкого, послесловие П.М. Нерлера</i> «Дорогая Анна!»: письмо Осипа Мандельштама Анне Ахматовой (1914 г.)	20
<i>Ольга Ефимовна Рубинчик</i> «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...»: о подтекстах ахматовского стихотворения	23
<i>Роман Давидович Тименчик</i> Об академическом издании сочинений Ахматовой	46
<i>Дмитрий Михайлович Нечипорук</i> Анна Ахматова в англо-американской прессе в 1922–1953 гг.: упоминания и переводы стихов	62
<i>Леонид Михайлович Видгоф</i> Добавления к известному. Некоторые соображения о стихотворении Осипа Мандельштама «Слух чуткий парус напрягает...»	70
<i>Ирина Захаровна Сурат</i> К истории «Стихов о неизвестном солдате» О. Мандельштама	91
<i>Ольга Викторовна Бартошевич-Жагель</i> Поэзия Мандельштама в 1930-е годы: отношения со временем/страной и отношения со значимым Другим	117
<i>Николай Игоревич Емельянов</i> К вопросу о влиянии стихотворного опыта Осипа Мандельштама на ритм его прозы	139

<i>Мария Марковна Гельфонд</i> Пауль Клее, Ламарк, Манделъштам: о герое стихотворения Тарковского «Пауль Клее»	152	<i>Елена Наумовна Пенская</i> «Я держу Манделъштама за хвост»: о проникновении манделъштамовского слова в советскую и постсоветскую культуру	289
<i>Сергей Георгиевич Стратановский</i> Ясность ясенева, зоркость яворова	160	<i>Павел Маркович Нерлер</i> «Я к величаньям еще не привык...»: избранные манделъштамовские вечера и конференции	311
<i>Вера Владимировна Калмыкова</i> Рецепция визуальных объектов как источник образности в поэзии О.Э. Манделъштама	169	<i>Георгий Ахиллович Левинтон</i> От слова к слову: метод подтекстов в 1960–1990-е годы. Взаимодействие «Остзейской школы» и москвичей	326
<i>Алексей Владимирович Наумов</i> Стихотворение «Улыбнись, ягненок гневный...» Осипа Манделъштама. Грамматика иконографии	180	<i>Тамара Александровна Дьякова</i> Замысел музея поэта «Воронежская ссылка О.Э. Манделъштама»	334
<i>Кристина Семеновна Ланда</i> Тема музыки у Манделъштама, Бергсона и Данте: исполнение, длительность, полифония	190	<i>Георгий Владимирович Куницын</i> <i>Константин Михайлович Поливанов</i> Пополняемая база данных как средство представления жизни и творчества писателя	340
<i>Анна Фэвр-Дюпэгр</i> На полях Манделъштамовской энциклопедии: скрипач Бронислав Губерман	209	<i>Долорес Моисеевна Иткина</i> Манделъштамы: новое о родословной	343
<i>Олег Андершанович Лекманов</i> Приятель и персонаж	216	Авторы	350
<i>Александр Григорьевич Мец</i> Материалы О.Э. Манделъштама в собрании Б.И. Маршака	224		
<i>Георгий Викторович Титов</i> Экземпляры Данте из «остатка книг» О.Э. Манделъштама – первые итоги изучения	232		
<i>Евгений Александрович Голлербах</i> Манделъштам и Императорская Публичная библиотека	242		
<i>Алексей Владимирович Наумов</i> Передвижник рисует футуриста. К иконографии Манделъштама: Владимир Маковский	263		
<i>Дмитрий Станиславович Дьяков</i> «Не тебе иду на смену...»: Осип Манделъштам и воронежская молодежь 1930-х гг.	282		

От составителей

Сборник составлен по материалам конференции ««Страх и Муза»: Ахматова, Мандельштам и их время», состоявшейся 17–21 января 2022 г. Ее идея возникла из совпадения двух памятных событий: 130-летия со дня рождения О.Э. Мандельштама и 65-летия со дня смерти А.А. Ахматовой, – пришедшихся на 2021 г. Целью чтений стала попытка обобщить накопленные результаты исследований и отметить эти даты встречей исследователей жизни и творчества как самих поэтов, так и литераторов их круга.

Организаторами конференции выступили Мандельштамовский центр НИУ ВШЭ, Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля и Музей А.А. Ахматовой в Фонтанном доме. Заседания прошли в Москве и Санкт-Петербурге. По пути между ними участники посетили места, связанные с жизнью Осипа и Надежды Мандельштам в Твери: экскурсию «Мандельштамовский Калинин» провел тверской краевед Константин Литвицкий.

Помимо докладов, разделенных на тематические секции, в программу конференции были включены четыре круглых стола, завершавшие каждый из дней: «Музей поэта», «Новые и старые методы филологического анализа», «Проблемы издания Анны Ахматовой, Осипа Мандельштама и Надежды Мандельштам», «Страх и Муза». Ограниченные возможности сборника позволили напечатать их материалы лишь частично – в виде статей некоторых участников. Дискуссия вокруг темы «Музей поэта» целиком опубликована в «Новых звеньях», ежегоднике ГМИРЛИ имени В.И. Даля (вып. 1).

Конференция была омрачена смертью А.Г. Наймана – поэта, переводчика, мемуариста и секретаря Ахматовой. Программу первого дня должно было открывать его сообщение «К какому времени приписан поэт?». В самом начале выступления Анатолию Генриховичу стало плохо, скорая помощь забрала его в больницу, где он умер через несколько дней, 21 января. Памяти А.Г. Наймана посвящена статья Р.Д. Тименчика, открывающая сборник.

Памяти Анатолия Наймана (1936–2022)



Теперь он мертв, а был, поверьте, жив...

А. Найман

Он умер от кровоизлияния в мозг. Удар случился на первых фразах его речи, открывавшей конференцию об Ахматовой и Мандельштаме «Страх и Муза». Накануне мы по телефону обсуждали предстоявший не-доклад, как он выразился. Он настаивал на триаде горных вершин русской поэзии Пушкин–Блок–Мандельштам. И предупредил меня: «что бы Вы ни сказали снижающего про Блока, я буду только умиляться». Странно было услышать в последнем разговоре, что кто-то главный, ведь он сам сказал в стихах о четырех поэтах:

Оркестр не звучней рояля,
рояль не звучней гитары,
гитара не звонче птицы,
поэта не лучше поэт.

Он думал говорить о непривязанности поэтов к своему времени, о том, что Ахматова расширяла свое бытие в мире в одну сторону – до Сафо, в другую – до Лилит. Если бы доклад-не-доклад состоялся, я б спросил Толю, как, по его мнению: извлекала ли Ахматова из соприродных им времен реальных и виртуальных собеседников, как в шестистишии:

Чтоб посланец давнего века
Из заветного сна Эль Греко
Объяснил мне совсем без слов,
А одной улыбкою летней,
Как была я ему запретней
Всех семи смертельных грехов.

Я б при этом отталкивался от его «Автопортрета» 1974 г.:

Еще пергамент щек,
и в синих тенях веко,
и сладкий запах
в сухих ноздрях Эль Греко.

Начиная с нашего первого разговора в августе 1970 г. (меня ввел к нему Миша Мейлах, тараном преодолев брезгливое нежелание Толи давать аудиенцию «ахматоведам» – тогда это слово существовало только в язвительных кавычках), я время от времени задавал вопросы о реалиях, стоявших за «Полночными стихами» и другими поздними набросками, ожидаемо наталкиваясь на реприманды. Вообще постоянно разыгрывалась им тема «вечной неравной борьбы между критикой и творчеством» – это цитата из Германа Гессе («Под колесами»), длинную выписку из которого о богословии-искусстве и богословии-науке («или, во всяком случае, такое, которое хочет быть наукой») он прислал мне на открытке летом 1975 г.

На мои расспросы о возможных отсылках к образу Гумилева в «Полночных стихах» он отвечал в январе 1972 г.:

Я думаю, если как следует приступить к «На руке его много блестящих колец», живо можно надыбать Сумарокова или Гвидо Кавальканти. Зеркала, конечно, одни и те же. И всё, что Вы говорите о «вспоминании» Гумилева, кажется мне убедительным хотя бы потому, что в 63–65 годах Гумилев был наиболее часто мелькающей фигурой и в беседах, и – в том или ином виде – в дневниковых записях. И м.б. «Пускай я не сон, не отрада» – ответ на мадригал. Всё – так. Я просто предпочитаю первый план остальным. Это касается не только того, что адресат «Полночных стихов» был оповещен о том, что он – адресат, числа этак 12 марта 63 года, но и того, что известные мне подтверждения «моей» реальности кажутся мне более существенными, чем Ваши предположения. Никак не отрицают их, но кажутся более существенными.

1-й вариант стиха «Пускай я не сон» не был полемичным (думаю, что можно даже найти его, он продержался сравнительно долго – недели? – и, вероятно, был кому-то подарен). Стихотворение А.Н. «За рощу тени

отнесло» (весна 63) кончается таким «катреном» (shame on you за «катрен», Рома Тименчик!):

Как все это зовется? Сон?
Воспоминанье? Утешенье?
Блаженство? Иль со всех сторон
Простое ветра дуновенье?

Не она ли велела мне взять эпитафией к нему «Как майской ночи дуновенье»? Я этого тогда, кажется, еще не умел.

«Твоя мечта – исчезновение» – это скорее не 7 фрагментов из незавершенной поэмы А.Н. «Исчезновение» (весна – лето 63), а его же «Сентябрьская поэма» (осень 62), в каждой из 6 глав которой герой «исчезает» и пессимистическая идея которой внушала ей беспокойство за автора.

И так далее.

Обращаю Ваше внимание еще на Present Continuous «бормочет» в «И последнее».

Вот в какое неловкое положение, мой молодой друг, поставила меня Ваша бестактность.

Про эпитафии он говорил с Ахматовой еще раз и вспоминал в «Рассказах о Анне Ахматовой»:

Ее острый слух («собачий», «как у борзой» – если использовать ее замечания о других) вылавливал в обыденной беседе, в радиопередаче, в прочитанном ей стихотворении несколько слов, которые, произнесенные ею, выделенные, обособленные, обретали новый смысл, вид, вес. «Я сюда проберусь еще тенью», – выхватила она одну мою строчку. – Годится на эпитафию. И ударение неправильное – хорошая строчка. [Найман 1989: 213]

Строчка была выхвачена в мае 1965 г. из «Стихов о вечной юности», написанных после посещения Иосифа Бродского в ссылке: «привыкаю к сознанию, что впредь я сюда проберусь еще тенью, не умеющей делать вреда...» Стих «Как майской ночи дуновенье», финал стихотворения А.К. Толстого «Не ветер, вея с высоты...», врученный Ахматовой, мне кажется, Толя вспоминал в позднем стихотворении про вид с точки у Семионовского моста, в которой он тенью теперь застрял надолго:

Синий, холодный, резкий над водой мускулистой
ветер, окончен розыск! Трепетную вакханку
ты потерял навеки, угомонись, не рыскай
здесь, где цирк Чинизелли торсом теснит Фонтанку.

Нет больше грешной, ветер, нет бежавшей за угол
в шали скользкого шелка, в шляпе черного фетра,
ни в стороне от сверстниц, ни одной, ни с подружкой –
в жгучих твоих объятьях, в майских объятьях ветра.

Нет покаянной, горькой, нет прихожанки верной
Симеона-и-Анны, кротко, покорно, гордо
сжавшей и растянувшей, как трехпролетной фермой,
мост между Нет и Было воплем мук и восторга.

Нет больше хрупкой ветки, нет больше гибкой змейки,
раковины, поющей чем звучней, тем спокойней, –
есть этот мост в сиянье майски слепящей смерти
между площадью людной и пустой колокольней.

Плакать не надо, ветер, время ее минуло...

Поминать его хочется именно что строками стихов, а не запыленными лексемами некрологов.

Свои расспросы с большими или меньшими перерывами я продолжал полвека. Последний раз мы говорили на эту тему в то же 16 января. Я послал ему выписку постраничную упоминаний Наймана А.Г., Толи и Т с точкой по указателю. Положили заняться разглядыванием их после конференции. Толя бегло просмотрел и написал:

А Вы мне не можете сказать, с чего я с 60-х считаю, что «Ты верно чей-то муж» мне? Помимо «сотых интонаций».

Как если б я был начинающий студиозус интертекстуальности, я ответил: «Ну, я всегда так думал, и мне трудно перенастроиться. А сколько в сентябре прощальных хризантем – не к сентябрьской поэме?» (памятуя о его объяснении роли его «Сентябрьской поэмы»).

Он промолчал.

Rosa moretur
Hor. I, посл. Ода

Ты – верно, чей-то муж и ты любовник чей-то,
В шкатулке без тебя еще довольно тем,
И просит целый день божественная флейта
Ей подарить слова, чтоб льнули к звукам тем.
И загляделась я не на тебя совсем,
Но сколько предо мной ночных аллей-то,
И сколько в сентябре прощальных хризантем.

.....
Пусть все сказал Шекспир, милее мне Гораций,
Он сладость бытия таинственно постиг...
А ты поймал одну из сотых интонаций,
И все не должное случилось в тот же миг.

Получалось, что он разгадывал эти стихи почти шестьдесят лет.
В апреле 1974 г. он писал мне:

...думаю, что у Шекспира можно найти (м.б. в сонетах?) что-то из того моего стихотворения, к-рое я посвятил А.А. и из к-го она сначала взяла эпитафию «Ваша горькая божественная речь», – м.б. именно это: your bitter divine words, or something like that, а? Мол, твое дело – сотая интонация (помимо исключительности, еще и малость), сто твоих сотых (горьких) – у Шекспира, а сладость – у Горация. Т.е. все о горечи. <...> Устаю, всю первую половину дня перевожу мусульманина, потом переписываю свои «Записи» (как?), потом, и в промежутках, housekeeping. Так что если бы и знал об А.А. все, что нужно, то все равно не додумал бы до конца. Но и не хочется додумывать.

Он считался литсекретарем Ахматовой, но был больше этого обозначения – полноправным собеседником, а еще частичным прототипом лирического адресата ее стихов. Именно что частичным – Ахматова говорила, что в ее поздних стихах *Ты* делится на три части и другие две трети принадлежали ушедшим прототипам героев ее лирики.

Впрочем, точнее всего он сам сказал в замечательном очерке об Иосифе Бродском:

...стихи, в которых она *разыгрывала* любовный роман, воспроизводивший в обращенной назад перспективе и отражавший в старых зеркалах ряд реалий нашего с ней единого многомесячного, хотя и разорванного на отдельные фрагменты разговора, конкретного, всегда немного таинственного, мерцающего, исполненного искренности, чувства, лукавства, напрягаемого внезапным конфликтом, согреваемого быстрым примирением. <...> Уже тогда до меня доходили слухи, объясняющие наши с ней отношения по схеме, рисуемой желанием мерить всех по своей мерке, как правило, увы, пошло-подлой и, само собой, раскрашенной грязным воображением. [Найман 2017: 261]

«Рассказы о Анне Ахматовой» – не мемуары, хоть там есть щедрая россыпь остановленных мгновений, освещенных магниевыми вспышками ахматовских реплик. Но это именно беспокойный анализ отпечатков памяти, фотоувеличение, blow up, разбирательство, расследование нескольких застывших миггов, случившихся между 1959 г., ког-

да он впервые пришел на улицу Красной Конницы, и 5 марта 1966 г., когда приехал в санаторий в Домодедово и узнал, что Анна Андреевна умерла. Это не «Записи», а изысканная проза, где смыслы передаются не линейным повествованием, а соприсутствием цитат, намеков, отсылок, умолчаний, преувеличений и преуменьшений в поле одной страницы, в переходах между эпизодами, в лейтмотивах и повествовательных рифмах. То есть именно художественная проза, которая нуждается, взывает к перечитыванию. Формально «Рассказы о» строятся вокруг нескольких писем и записок Ахматовой (помнится ворчание Бродского, что у многих-де есть ахматовские открытки), но полную картину этого разговора мы увидим, когда письма и телеграммы адресата встроятся в эпистолярную мозаику. Например:

6.12.65

Дорогая Анна Андреевна!

Все это время я знаю о Вас по каким-то утешительным телефонным разговорам с улицы Ленина и пишу Вам свои телеграммы и письма-телеграммы, беспомощно воображая, какая Вы в эту минуту. Я хочу приехать в Москву 12–13-го. 19-го я должен снова быть в Ленинграде для разговора с Товстоноговым (с ним я еще не [разговаривал] встречался, но через завлита знаю уже, что [разговор]¹ речь пойдет о какой-то новой моей пьесе, а не об этой – «грандиозной, но несчастной»). Теперь мне очень хочется, чтоб Вы мою пьесу прочли – честное слово, это по-настоящему стоящая вещь. Простите меня).

Женя Рейн (почему-то Женя Рейн) познакомил меня с тщедушной венецианкой 22 лет, которая приехала сюда на полгода писать о Вас диссертацию. По-русски она почти не говорит, темы у нее еще нет, Вас читала по-итальянски. Я велел ей прочесть все Ваши книги по-русски и статью Недоброво и тогда уже обратиться ко мне. Я думаю, что мы с Вами посоветуемся и можно будет предложить ей две-три темы. Намекнул [ей], что есть такой великий специалист по Ахматовой – Максимов, но настаивать по разным причинам не решился. Тем более, что ее официальный руководитель Мануйлов, как у Карла. (Ее, кстати говоря, тоже зовут Карла. Она подруга венецианки Анны, помните?)² Если Вас что-нибудь в этой истории не удовлетворяет или не удовлетворит, знайте, что все в наших руках, – избавимся и от этого.

Слушали мы с Иосифом в субботу органную мессу Баха (исполнял немец Веберзинке). Во время III части Иосиф попросил у меня носовой платок, трижды в него кашлянул и сообщил, что III часть никуда не годится. Вообще же, я наконец побывал на исполнении, о котором все время думал, понимаете, не именно о мессе я думал, но о чем-то таком, что было в субботний вечер.

После концерта я узнал (и дурак был, что раньше не догадывался!), что в Филармонии на служебном входе есть лифт и Вы теперь можете бывать [наконец – ?] там, когда захотите.

Дверка из-за кулис ведет прямо в ложу. Словом, все это теперь только дело техники.

Прочитал у Мейстера Экхарта в проповеди «Мария и Марфа»: «Но некоторые люди заходят так далеко, что хотят быть свободными от дел. Я говорю, что это не годится. Когда сошел Святой Дух на учеников, только тогда начали они впервые по-настоящему действовать».

Был, наконец, на Луврской выставке. Невероятный Тинторетто – автопортрет, невероятный. Дивные Эль-Греко, Боттичелли (?), Клуэ, один Гойа и один Дега. Мантеня – великий, но сама вещь («Парнас») мне «не показалась» (Пегас, правда, прелестный).

Ежедневно, в разной последовательности, мне звонят Женя, Дима и Иосиф. Друг с другом они не видятся, через меня узнают друг о друге. Боюсь, скоро и обо мне им всем нужно будет узнавать у кого-то.

Миша Мейлах начал поругивать Иосифа. Ого!

Гарик, как всегда, лучше всех.

Галя – прелесть. Немного оглушена своим положением и Жениным безумием.

Все они (и еще сто человек, о которых я или забыл или нет охоты упоминать) Вам низко кланяются и желают-желают-желают.

Нежные сердечные приветы от папы, мамы и Эры.

О делах поговорим в Москве, ладно? Обе медведевские книжки у меня (и будут при мне в Москве). Я подумал, что вот было бы удобно Вам использовать меня для получения денег за египтян во вторник 14-го.

Кажется, письмо кончается. Всего Вам хорошего. Поправляйтесь ради Бога. Мне без Вас очень нехорошо, мы ведь и в больнице не говорили ни [слово зачеркнуто] слова о том, о чем бы я хотел. Всего доброго. Приветы соседкам и медикам.

Ваш Найман

В последние годы Анатолию Генриховичу приходилось несколько раз обсуждать мутную, надо сказать, тему об авторстве ахматовских переводов. Теревить ее приходилось потому, что надо было принимать какие-то решения для обозначения статуса переводов – как известно, Ахматова бескорыстно предоставляла свое имя друзьям, чтобы дать им возможность заработать. А.Г. участвовал не только в книжке Леопарди, но и в переводах из древнеегипетской поэзии. И в одно из последних электронных писем, откликаясь на посланный ему мой опус, посвященный продвижению идеи о тотальной, всеохватывающей летописи поэтовой жизни, он вставил:

Я какое-то время назад хватился египетской книжки, начал рыскать и ну нет ее, и представления нет, где может быть, кому мог дать, кому понадобилась. И вчера вечером в один миг – как где? да вот в этом же ящичке! Открыл, не сверху, но в нем. И в продолжение целодневного чтения sunulся в нее и сразу наткнулся на минимум два места, отвечающие Вашим предложениям каталогизации ахматовских периферий. Первое – Вам, вот в это вот мое письмецо.

Мудрые писцы
Времен преемников самих богов,
Предрекавшие будущее,
Их имена сохраняются навеки...
(и т. д. не хуже)

Второе, как Вы выражаетесь, инскрипт, он же воздушная завеса, не каталогизирующаяся.

Анатолию Найману, который так много помогал мне советами, когда я переводила эту книгу с благодарностью.

Анна Ахматова
13 февраля 1966 г.
Москва (больница).

Позвольте счесть этот беглый отклик на еще свежую утрату обещанием вернуться к этой теме, столь важной для понимания закатной Ахматовой.

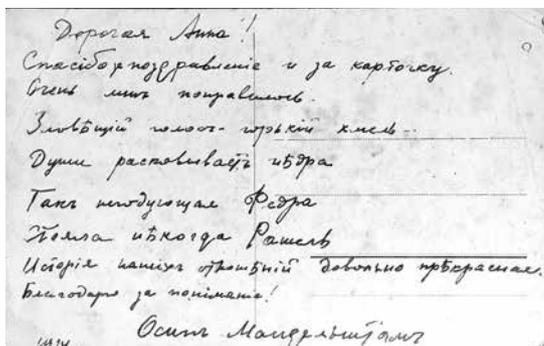
Примечания

- 1 Слово вычеркнуто А.Г. Найманом.
- 2 По сообщению Даниэлы Рици: *Duri, Carla. Sovremennost' Anny Achmatovoj. 1967 (Tesi di Laurea – Lingua e Letteratura Russa – A. Acc. 1966–67)*; упомянут также ахматовед Карло Риччо и славистка Анна Дони.

Литература

- Найман А.Г.* Рассказы об Анне Ахматовой. М.: Худ. лит-ра, 1989. 302 с.
Найман А.Г. Рассказы о. М.: АСТ, 2017. 512 с.

Публикация В.М. Голубицкого, послесловие П.М. Нерлера
«Дорогая Анна!»: письмо Осипа Мандельштама
Анне Ахматовой (1914 г.)



Дорогая Анна!
Спасибо за поздравление и за карточку.
Очень мне понравилось.
Зловещий голос – горький хмель –
Души расковывает недра
Так негодующая Федра
Стояла некогда Рашель
История наших отношений довольно прекрасная.
Благодарю за понимание!
Осип Мандельштам
1914



Дорогая Анна!
Спасибо за поздравление и за карточку.
Очень мне понравилось.
Зловещий голос – горький хмель –
Души расковывает недра
Так негодующая Федра
Стояла некогда Рашель
История наших отношений довольно прекрасная.
Благодарю за понимание!

Осип Мандельштам
1914

Это – впервые публикуемое – письмо Осипа Мандельштама Анне Ахматовой – из коллекции автографов поэтов Серебряного века Вениамина Максовича Голубицкого. Точнее, это открытка, на лицевой стороне которой – условный русский зимний пейзаж с деревушкой в снегу. Текст – одиннадцать строчек, написанных орешковыми чернилами вдоль длинной стороны карточки – ровно и без спешки. Конверт, в котором открытка была отправлена, не сохранился.

Письмо датировано 1914 г., но нет сомнений, что это его начало – зима, январь-февраль. Вместе с мартом, это время частых и ничем, даже влюбленностью, не омраченных встреч отправителя и адресата – на различных вечерах, лекциях, диспутах и заседаниях: в «Бродячей собаке», в амфитеатре Тенишевского училища, в «Цехе поэтов», в «Обществе поэтов», в том числе на докладе самого Мандельштама о гражданской поэзии (30 марта), на чествовании французского поэта Поля Фора и на званом обеде у Гумилевых в Царском Селе по случаю выхода «Чётков» Ахматовой. Еще месяцы – до того поворота, за которым, «как сумасшедший с лезвием в руке», притаилась Первая мировая, и еще недели – до веселого апрельского раскола в «Цехе поэтов».

Так что Мандельштам запросто и безмятежно называет Ахматову Анной (а не Анной Андреевной и не Ануш, как это будет потом) и с легкостью пишет: «История наших отношений довольно прекрасная». Их личное знакомство насчитывало к этому времени уже около трех лет, состоялось оно 14 марта 1911 г. на «Башне», на именинах Вячеслава Иванова, и Мандельштам тогда запомнил Ахматовой «...худощавым мальчиком с ландышем в петлице, с высоко закинутой головой, с ресницами в полщеки»¹.

За что – за какое поздравление – с чем – благодарит Мандельштам Ахматову? Едва ли это поздравление с днем рождения («ночь со второго на третье января»): Мандельштам, существовавший в основном на деньги, которые давал ему отец, не отмечал его тогда, и едва ли об этой дате знал кто-нибудь, кроме домашних да еще канцеляристов воинского присутствия и университета.

Тут речь скорее об успехе какого-нибудь поэтического выступления Мандельштама, состоявшегося в присутствии Ахматовой. «Карточка» же – это наверняка фотография ее самой, возможно в том самом «образе» Федры-Рашели, который однажды настолько поразил Мандельштама, что он отозвался на него стихотворением, половину которого и привел в открытке:

Вполоборота, о печаль,
На равнодушных поглядела.
Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.

Зловещий голос – горький хмель –
Души расковывает недра:
Так – негодующая Федра –
Стояла некогда Рашель. [I, 98]²

Предыстория же стихотворения описана самой Ахматовой:

В январе 1914 года Пронин устроил большой вечер «Бродячей собаки» не в подвале у себя, а в каком-то большом зале на Конюшенной. <...> Было жарко, людно, шумно и довольно бестолково. Нам это наконец надоело, и мы (человек 20–30) пошли в «Собаку» на Михайловской площади. Там было темно и прохладно. Я стояла на эстраде и с кем-то разговаривала. Несколько человек из залы стали просить меня почитать стихи. Не меняя позы, я что-то прочла. Подошел Осип: «Как вы стояли, как вы читали», и еще что-то про шаль.³

Точная дата события – 3 января 1914 г. Озаглавленное «Анне Ахматовой» – и название, и посвящение, – стихотворение вышло уже в марте, в № 9/10 акмеистического журнальчика «Гиперборей», в подборке с двумя другими стихотворениями («Бах» и «Мы напряженного молчания не выносим...») и анонсом второго издания «Камня». Это же название в обоих дошедших до нас автографах. В книге «Стихотворения» (1928) названия нет – поэт снял его сам, но не из-за цензурного запрета на имя Ахматовой, как иногда полагают, а из своеобразной «солидарности» с Н. Гумилевым и Г. Ивановым – адресатами других стихотворений, назвать которых по имени по цензурным условиям было действительно невозможно.

В целом публикуемое В.М. Голубицким письмо Мандельштама Ахматовой – важный отголосок той творческой атмосферы, что сложилась в Петербурге в начале десятых годов – атмосферы, в которой оба поэта буквально купались. А также, если угодно, еще и памятник той безмятежности, в которой пребывала огромная и подслеповатая страна накануне своей первой геополитической катастрофы.

Примечания

- 1 Ахматова А.А. Листки из дневника / Подгот. В.Я. Виленкина // Вопросы литературы. 1989. № 2. С. 184.
- 2 Произведения О.Э. Мандельштама цитируются по изданию *Мандельштам О.Э.* Собр. соч. В 4 т. / Сост. и коммент. П.М. Нерлера и А.Т. Никитаева. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1999 – с указанием номера тома и страницы в квадратных скобках.
- 3 Ахматова А.А. Листки из дневника / Подгот. В.Я. Виленкина // Вопросы литературы. 1989. № 2. С. 193.

Ольга Ефимовна Рубинчик

«Ведь где-то есть простая жизнь и свет...»: о подтекстах ахматовского стихотворения¹

23 июня 1915 г. (по старому стилю) Ахматова написала два стихотворения из числа тех, что сейчас принято называть «сильными текстами»: «Нам свежесть слов и чувства простоту...» и «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...»².

Почему этот день оказался столь плодоносным, неизвестно, – легче объяснить плодоносность определенного периода. Через несколько дней, 28 июня, Ахматова сообщила Ф.К. Сологубу: «Я живу с моим сыном в деревне, Николай Степанович уехал на фронт, и мы о нем уже две недели ничего не знаем» [Тименчик, Лавров: 55]. Ни военные события, ни тревожная атмосфера военного времени в этих стихах очевидного воплощения не нашли, но вспомним сказанное С.Б. Рудакову Мандельштамом: Ахматова – «плотоядная чайка, где исторические события – там слышится голос Ахматовой. И события – только гребень, верх волны: война, революция. Ровная и глубокая полоса жизни у нее стихов не дает...» [Рудаков: 142]. Это, наверно, отчасти так, однако для данного периода значимо и другое. В письме к А.Н. Чеботаревской от 16 июля того же года Ахматова пишет:

Лето у меня тяжелое: газеты приходят не каждый день, так что военные вести узнаешь с большим опозданием, Николая Степановича перевели куда-то на юг, и он теперь пишет еще реже.

Я поправляюсь очень медленно, но много работаю, по-видимому, в деревне голос музыки лучше слышен. [Тименчик, Лавров: 55]

Речь идет о Слепневе – деревне и усадьбе Львовых в Бежецком уезде Тверской губернии (мать Гумилева – урожденная Львова).

Без уверенности произнесенное «...в деревне голос музыки лучше слышен» – это отсылка к пушкинским строкам:

Я был рожден для жизни мирной,
Для деревенской тишины:
В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны.

(«Евгений Онегин»: I. LV)³

И эти же слова письма – антитеза последней строке недавно написанного Ахматовой стихотворения:

Ведь где-то есть простая жизнь и свет,
Прозрачный, теплый и веселый...
Там с девушкой через забор сосед
Под вечер говорит, и слышат только пчелы
Нежнейшую из всех бесед.

А мы живем торжественно и трудно
И чтим обряды наших горьких встреч,
Когда с налету ветер безрассудный
Чуть начатую обрывает речь, –

Но ни на что не променяем пышный
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные, мрачные сады
И голос Музы еле слышный. [99]⁴

23 июня 1915. Слепнево

Гумилев, получив в письме это стихотворение Ахматовой⁵, писал ей 25 июля 1915 г.: «Стихи твои, Аничка, очень хороши <...> хотя <...> есть неверно взятые ноты, напр<имер>, стр<ока> 5-я и вся вторая строфа; зато последняя строфа великолепна; только это не описка? – “Голос Музы еле слышный...”? Конечно, “ясно” или “внятно слышный” надо было сказать. А еще лучше – “так далеко слышный”. <...> очень хороша (что ново для тебя) композиция. Это мне доказывает, что ты не только лучшая русская поэтесса, но и просто крупный поэт»⁶.

«Ясно», «внятно», «далеко слышный» – это для Гумилева. Для Ахматовой иначе: в столице голос Музы «еле» слышен, и в Слепневе он, видимо, тоже негромок, но слышен яснее – «лучше». По крайней мере, так – в силовом поле этого произведения. Это не надо воспринимать буквально. В имении Гумилевых, где Ахматова бывала в 1911–1917 гг., она обычно (кроме первых двух лет) много писала⁷, но не исключительно там.

Приведу приблизительные подсчеты на 1915 г. Всего за год Ахматовой было создано около 35 стихотворений. Из них не меньше двенадцати – с января по май, т.е. за пять месяцев, при этом как минимум девять из этих двенадцати – за весну, начиная с 15 марта –

дня знакомства с Борисом Анрепом, ставшего адресатом многих ее произведений. И не меньше девяти было написано в Слепневе, где Ахматова находилась около двух месяцев, с начала июня по начало августа. На осень – зиму 1915 г. приходится не менее четырех стихотворений. Точные же сведения дать невозможно, поскольку еще десять стихотворений помечены только годом, без месяца.

В стихотворении антитеза «еле слышный» – «лучше <слышный>» не проговорена, но оказывается в подтексте. И все произведение, композицию которого, не конкретизируя, высоко оценил Гумилев, построено на антитезах. Эта антитетичность отмечена в работах современных исследователей. Так, Л.Л. Горелик цитирует слова «простая жизнь», говоря о свойственной ранней лирике Ахматовой оппозиции «народная жизнь и жизнь узкого столичного круга, к которому принадлежит лирическая героиня Ахматовой», о «двоемирии», включающем в себя «противопоставление <...> простоты – сложности» [Горелик: 19–20].

В работе О.Н. Склярова подробно проанализированы структура стихотворения и его художественная ткань – как «сложный комплекс антиномически сопряженных художественных смыслов» [Скляров: 90]. Исследователь говорит о композиционной симметрии первой строфы («идиллический топос») и второй строфы, «трагико-драматической»: «простая жизнь» – «живем торжественно и трудно»; «нежнейшая из всех бесед» – «горькие встречи»; «свет прозрачный, теплый и веселый» – «ветер безрассудный»; «с девушкой через забор сосед <...> говорит» (непринужденность, фамильярность) – «чтим обряды встреч» (ритуальность, сосредоточенная серьезность); нежнейшая беседа – речь, обрываемая ветром. «В 3-й строфе происходит сюжетная метаморфоза, особым образом корректирующая всю семантическую структуру стихотворения в целом» [Скляров: 94]. При этом антиномичность сохраняется: патриархально-идиллическое провинциальное пространство – и «гранитный город славы и беды»; «свет <...> теплый» – «сияющие льды»; «свет <...> веселый» – «бессолнечные, мрачные сады»; внеисторическая, естественная, «простая жизнь», когда беседу «слышат только пчелы» – «и исторически-ответственное, обостренно-сознательное бытие», которое «пронизано мучительным трагизмом», жизнь в истории и культуре, олицетворяемых городом Петра, Пушкина, Достоевского, Мандельштама, жизнь публичная, с «открытой, уводящей за горизонт перспективой», на ветру, с которым речь борется, но которым и разнится: «“Еле слышное”, но “царственное” поэтическое слово оказывается прочнее стали и мрамора. (Вспомним ахматовское “всего прочнее на земле печаль и долговечней – царственное слово”). Хрупкое, уязвимое отсвечивает бессмертием; беззащитное здесь, в этом мире, оно торжествует в Вечности» [Скляров: 100].

О.Н. Складаров развернуто показывает, что последняя строфа стихотворения – «почти парафраз» описания Петербурга в «Медном всаднике» («Люблю тебя, Петра творенье...»). О пушкинском начале в сборнике «Белая стая» (1917), и в частности в этих строках, упомянул еще рецензент 1910-х гг. А.Л. Слонимский: «...в торжественном спокойствии речи – нечто от Пушкина...» [Слонимский: 172]. О.Н. Складаров же отмечает, что в третьей строфе «стихотворение явно переключается в стилиевой регистр оды» [Складаров: 97]. Замечу, что таким образом антитетичность в стихотворении соблюдается и в «жанровом» (условно говоря) плане: идиллия – драма, трагедия; идиллия – ода.

При этом О.Н. Складаров указывает, что «интонационно-грамматическая фактура первой строки <...> исподволь придает всей строфе не идиллическое, а скорее элегическое звучание. Благодатный покой и безмятежность – “где-то”, т.е. в каком-то далеком и недоступном для лирического субъекта измерении. А сам он, судя по всему, безнадежно и бесповоротно отчужден от этого “райского” пространства бытия» [Складаров: 91]. На этом я заканчиваю обзор работы, содержащей еще много убедительных наблюдений над ахматовским текстом.

Строка «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...» может вызвать у читателя недоумение, поскольку стихотворение написано в Слепневе – в самом лоне природы, в той провинциальной, во многом патриархальной обстановке, олицетворяющей собой райскую «простую жизнь», в которой «голос музы лучше слышен». Это означает, что не следует воспринимать слишком буквально строки: «Нам свежесть слов и чувства простоту / Терять не то ль, что живописцу – зренья...» (а поначалу было «ясность слов и мыслей простоту» [390]). «Простота» чувства и мыслей, жизненные впечатления в стихах Ахматовой всегда претерпевают метаморфозы, подвергаются переработке («...много работаю», – писала она из Слепнева Чеботаревской), они предстают в стихах в сложном комплексе с впечатлениями культуры. Уже не раз исследователями было показано, что ахматовский манифест простоты – стихотворение «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи...» (1940) – лишь имитирует бесхитрость, будучи на самом деле предельно «окультуренным» [Тименчик 1989: 22; Федорова: 87–93; Жолковский: 72–82; Рубинчик 2018: 152–155; др.]. Поэтому не приходится удивляться, например, тому, что в мае 1912 г. во Флоренции, ставшей для Ахматовой частью прекрасного итальянского «сновидения, которое помнишь всю жизнь» [20], она написала стихотворение «Здесь все то же, то же, что и прежде...» со строками: «Тихий дом мой пуст и неприветлив, / Он на лес глядит одним окном. / В нем кого-то вынули из петли...» [68]. Так и стихотворение «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...» написано как бы не совсем в Слепневе, а в большей степени в Петрограде, а еще

точнее – в некоем внутреннем, сложно устроенном пространстве поэта. То же касается и времени. «Биограф Ахматовой, – справедливо замечает Р.Д. Тименчик, – должен помнить о своего рода законе отсроченной стиховой фиксации переживания у нее». [Тименчик 2019: 297]

Если в последней строфе произведения содержатся открытые отсылки к Пушкину, то в первой обнаруживаются не столь очевидные аллюзии. Так, неожиданной оказывается переключка с ранним стихотворением Наталии Крандиевской «В глуши», имеющим подзаголовок «С натуры». Текст Крандиевской, в свою очередь, полон отсылок к Пушкину и к Чехову (прежде всего – к «Трем сестрам») и «акмеистических» деталей задолго до акмеизма. Стихотворение было написано действительно в глуши: юной поэтессе, привыкшей к московской жизни, довелось с матерью, сестрой и братом больше года провести в Олонецкой губернии. Стихотворение было написано в 1904-м, а напечатано в 1905 г.⁸ Возможно, тогда Анна Горенко его не прочла, но в 1913 г. его неизбежно прочла Анна Ахматова – во внимательно изученном ею сборнике Крандиевской «Стихотворения»⁹. Многолетнему поэтическому соперничеству и диалогу Ахматовой и Крандиевской я посвятила большую статью, включенную в ахматовский сборник, подготовленный ИРЛИ РАН [Рубинчик 2021: 31–95]. Переключка стихотворения «Ведь где-то есть...» со стихотворением Крандиевской – не самая заметная в их диалоге, но все же вполне убедительная. В сборник Крандиевской стихотворение «В глуши» вошло без заглавия, в сокращенном, разгруженном от многих прозаических деталей и откровенных отсылок виде, но с прежней последней строфой.

Кто знает сумерки в глуши?
Так долог день. Читать устанешь.
Побродишь в комнатах в тиши
И у окна без думы встанешь.
<...>
Вот бубенец звенит дорожный.
В пыли метельной пролетел
Ямщик с кибиткою. Запел,
И оборвался звон тревожный.

Звенит над полем высоко,
Все тише, тише... Реже, реже...
Есть где-то жизнь, но далеко!
Есть где-то счастье, но где же?..¹⁰



Илл. 1.
Жюль Бастьен-Лепаж
Деревенская любовь
1882 г.
ГМИИ им. А.С. Пушкина,
Москва

Последние две строки отозвались – как бы в перевернутом виде – в первой строке у Ахматовой, а «сумерки в глуши» превратились в «теплый и веселый» свет «простой жизни». Оказывается, текст Ахматовой антитетичен не только внутри самого себя, но и по отношению к одному из своих претекстов.

Ахматовское «Ведь где-то есть...» подразумевает не столичную жизнь и не реальную жизнь в глухомани. «Идиллический топос» здесь ближе всего к миру, изображенному на картине французского художника Жюль Бастьена-Лепаж (1848–1884) «Деревенская любовь» (1882) (илл. 1).

Сейчас трудно себе представить, какой резонанс вызывали в Европе и в России в конце XIX – начале XX в. работы этого художника. Современная исследовательница пишет:

Произведения Бастьена-Лепаж, появившиеся в Салоне в конце 1870-х, сразу привлекли внимание искренностью и выразительностью трактовки. Написанный в традициях Милле «Отдых на сенокосе» (1877, Лувр, Париж) вызвал бурный отклик критики и привлек к автору внимание широкой публики. Его сразу заметили и русские художники – Репин, Нестеров, Серов. <...> Нестеров и Серов – были буквально потрясены. [Кузнецова: 13]

Ученицей Бастьена-Лепаж была Мария Башкирцева; сильное впечатление он произвел на Виктора Борисова-Мусатова. «Деревенскую любовь» – реалистическое произведение с элементами импрессионизма – приобрел для своей коллекции Сергей Третьяков.

С.Н. Дурылин пишет, что, когда коллекция С.М. Третьякова помещалась в особняке на Пречистенском бульваре, Серов говорил ему: «Я каждое воскресенье хожу туда смотреть “Деревенскую любовь”». <...> Наши художники нашли у французского мастера не только выражение новых чувств, но и более обогащенный пластический язык: пленэрное решение, подчиненное задачам декоративного характера, что особенно ярко чувствуется у того же Нестерова. [Кузнецова: 13]

Нестеров писал про свою беседу с Л.Н. Толстым в Ясной Поляне, состоявшуюся в 1906 г.:

...Мне с приятным изумлением было заявлено: «Так вот вы какой!» Поводом к «приятному изумлению» было мое мнение о картине Бастьен-Лепаж «Деревенская любовь». Мнение же мое было таково: картина «Деревенская любовь» по силе, по чистоте чувства могла быть и в храме. Картина эта, по сокровенному, глубокому смыслу, более русская, чем французская. Перед картиной «Деревенская любовь» обряд венчания мог бы быть еще более трогательным, действенным, чем перед образами, часто бездушными, холодными. Бастьен-Лепаж поэтическим языком в живописи выразил самые чистые помыслы двух любящих, простых сердцем людей [Нестеров: 276].

В 1893 г. открылся общедоступный музей «Московская городская галерея имени братьев Павла и Сергея Третьяковых». В Третьяковской галерее, конечно, эту картину и видела Ахматова¹¹, впервые побывавшая там не позднее 1911 г. Ср. сделанную с ее слов запись П.Н. Лукницкого в «Трудах и днях Н.С. Гумилева»: в августе 1911 г. «вместе с женой уехал из Слепнева в Москву. <...> Вместе с женой осматривал Третьяковскую галерею» [Лукницкий 2010: 253]. Сильные художественные впечатления не раз отзывались через годы в ахматовских произведениях¹², но почти никогда это не было буквальным описанием. В стихотворении же «Ведь где-то есть...» первая строфа настолько зримо и убедительно передает сюжет и атмосферу картины «Деревенская любовь», что экфрасис опознается многими квалифицированными читателями Ахматовой, видевшими работу Бастьена-Лепаж, хотя до сих пор об этом, насколько мне известно, никто не писал¹³.

В картине сочетаются заземленность и поэтичность. Девушка в деревенской одежде; лица мы не видим – видим тонкие косички и неброский цветок в руке. Парень в одежде мастерового, с дырой на закры-

вающем штаны особом защитном фартуке. Герои стоят по разные стороны полуразрушенного, заросшего зеленью забора, опершись на него, и беседуют, не решаясь взглянуть друг на друга. Забор и разъединяет, и соединяет их. Ранний летний вечер, очевидного источника света нет, но воздух прозрачен, и краски, воссоздающие грубую по существу действительность, нежны. Теплые желто-коричневые и желто-зеленые тона – и бледное голубовато-розовое пятно на переднем плане: наброшенный на забор девичий платок. Неподалеку – деревенские хозяйственные постройки, подалее – шпиль церкви с кусочком неба. При желании в полупрозрачном платке и церковном шпиле можно увидеть нехитрый символизм. Но вообще изображенное вполне укладывается в рамки реальности. Существует натуральный рисунок к этой сцене, увиденной художником в родной деревне в Лотарингии. Родители Бастьена-Лепаж были земледельцами; став парижским художником, он нашел себя прежде всего в деревенской теме.

Конечно, ахматовское «где-то» – это не деревушка Дамвилер, где родился Бастьен-Лепаж, и, как уже говорилось, не вполне Слепнево, а нечто сохраненное и одновременно преображенное живописью, стихами, мечтой-утопией, к чему можно прикоснуться, но в чем сложно и негармоничному человеку, живущему в истории и культуре, нельзя остаться. Нечто одновременно и слишком простое, и слишком хрупкое.

Указанными аллюзиями подтексты стихотворения не исчерпываются. В нем есть пласты, связанные с неявными для читателя посвящениями. В ахматовских автографах и изданиях посвящения отсутствуют, но по крайней мере в трех случаях они проставлены от руки в сборниках Ахматовой, принадлежавших ее друзьям. Два из них впервые были отмечены в комментарии к произведению в ахматовском двухтомнике, подготовленном М.М. Кралиным:

Это стихотворение – редкий пример двойного посвящения. В <...> экземпляре З.Б. Томашевской¹⁴ – посвящение Н.В.Н., т. е. Николаю Владимировичу Недоброву; в экземпляре сборника стихотворений 1958 г., подаренного В.С. Срезневской¹⁵, проставлено посвящение М. К.-К., т. е. Михаилу Владимировичу Кузьмину-Караваеву, соседу Ахматовой в Слепневе <...> Посвящения, впрочем, не противоречат друг другу, так как к Кузьмину-Караваеву относится только первая часть стихотворения. [Кралин: 382]

Посвящение Н.В.Н. стоит над стихотворением и в экземпляре сборника «Бег времени», принадлежавшем Л.Д. Большинцовой¹⁶.

Кузьмин-Караваев гораздо менее заметная фигура, чем Недоброво, про него мало что известно. Для понимания посвящения важнее всего запись Л.К. Чуковской, сделанная 3 января 1957 г., – к Ахматовой «пришел Кузьмин-Караваев, старик, сосед по Слепневу»:

– Мы провели целый вечер втроем: он, я, Левушка, пили вино, перебирали с ним всех слепневских. Когда он ушел, меня вдруг, часа через два, осенило: да ведь он из-за меня стрелялся!

Сидя на постели, большая, тучная, она закрыла лицо руками, и задорно, лукаво сверкнули глаза между пальцев.

Опустила руки.

– <...> Ему было тогда 17 лет, это был красивый молодой человек, студент, подававший надежды.

Она вспоминала что-то далекое, свое, молодое – и хотя речь шла о попытке самоубийства – что-то счастливое... Вспоминала молодость. [Чуковская: 238]

Семнадцать лет Михаилу Владимировичу Кузьмину-Караваеву (1894–1958) было в 1911 г. В том году Ахматова впервые приехала в Слепнево – по ее словам, 13 июля по старому стилю, прямо из Парижа; 15 июля, по воспоминаниям С.К. Маковского, Гумилев представил жену родным и друзьям в усадьбе Кузьминых-Караваевых Борисково, в семи километрах от Слепнева [Маковский: 84]¹⁷. Кузьмины-Караваевы – старинный дворянский род, бывший в родстве с Гумилевыми благодаря браку двоюродной сестры Николая Степановича с одним из членов семьи Кузьминых-Караваевых¹⁸. Владельцем Борискова был юрист, общественный и политический деятель Владимир Дмитриевич Кузьмин-Караваев (1859–1927). Самой же знаменитой носительницей этой фамилии стала Елизавета Юрьевна Кузьмина-Караваева (урожд. Пиленко, будущая мать Мария), поскольку первым ее мужем был один из трех сыновей владельца имения Дмитрий Владимирович Кузьмин-Караваев (1886–1959), юрист, участник возникшего осенью 1911 г. «Цеха поэтов» (хотя сам поэтом не был), впоследствии – католический священник. В 1911 г. Ахматова была в Слепневе недолго. Около 7 августа она уехала с мужем в Москву. В короткий период ее пребывания в имении, во второй половине июля, была сделана известная групповая фотография, где присутствуют обитатели Слепнева и Борискова. Эта фотография обычно публикуется не целиком, а во фрагменте (илл. 2). На фрагменте мы видим среди стоящих Ахматову, слева от нее – Елизавету Юрьевну Кузьмину-Караваеву; среди сидящих крайний справа – художник Дмитрий Дмитриевич Бушен, состоявший с Кузьмиными-Караваевыми в родстве¹⁹. Существует изначальная версия фотографии, на которой на два персонажа больше, и в данном случае интересна именно она. Она не пользуется известностью, т. к. эти персонажи получились нечетко, их лиц не разглядеть²⁰. Полностью фотография была опубликована в парижской газете «Русская мысль» в интервью, взятом у Дмитрия Бушена Сергеем Дедюлиным (илл. 3). Интервью содержит комментарий к ней:

Илл. 2

Анна Ахматова в группе

Слепнево, июль 1911.

Фото О.А. Кузьминой-Караваевой.
Фрагмент. Внизу рукой Ахматовой
(шариковой ручкой): «1911 Слепнево».
ГМИРЛИ им. В.И.Даля, Москва



[Дедюлин:] Я вижу у Вас оригинал фотографии, сделанной в июле 1911 года в Слепневе <...> Расскажите, пожалуйста, об этом снимке.

[Бушен:] Его сделала в слепневском огороде Ольга Александровна Кузьмина-Караваева, позднее, в замужестве, кн. Оболенская (она скончалась в этом году в Париже). Крайняя слева сидит ее сестра Мария (та самая «Машенька, я никогда не думал, / Что можно так любить и грустить» из «Заблудившегося трамвая»), которая вскоре умерла. В белой русской рубашке – это я, рядом сидит Митя Пиленко, брат Елизаветы Юрьевны Кузьминой-Караваевой (будущей матери Марии); она стоит прямо позади меня. Справа от нее – это, конечно, Анна Ахматова. Сбоку от нее Маруся Сверчкова, сестра «Коли маленького», племянника Николая Степановича, с которым он вместе путешествовал в 1913 году в Сомали. Рядом с Елизаветой Юрьевной улыбается Борис Владимирович Кузьмин-Караваев, слева от него его брат и сестра Михаил и Екатерина – это дети моей тетушки, у которой я и жил после 1905 года. Именно в те дни, накануне, Николай Степанович представил всем свою молодую жену.

А почему же его нет на этом снимке?

Как раз в это время они с Дмитрием Владимировичем Кузьминым-Караваевым (мужем Елизаветы Юрьевны, перешедшим потом в католичество) куда-то пошли прогуляться и так остались нефотografiрованными. [Дедюлин: XI]

Думается, что и событие – фотографирование в слепневском огороде, и получившаяся вполне идиллической фотокарточка, и картина Бастьена-Лепажа «Деревенская любовь», увиденная сразу после Слепнева в Третьяковской галерее, стали для Ахматовой почти единым



Илл. 3

Стоят (*слева направо*): М.В., Е.В. и Б.В. Кузьмины-Караваевы, Е.Ю. Кузьмина-Караваева, Анна Ахматова, М.Л. Сверчкова.

Сидят (*слева направо*): М.А. Кузьмина-Караваева, Д.Ю. Пиленко, Д.Д. Бушен. Слепнево, июль 1911.

Фото О.А. Кузьминой-Караваевой.

Газета «Русская мысль». 1987. 5 июня (№ 3676)

впечатлением-воспоминанием. Через четыре года (по «закону отсроченной стиховой фиксации переживания») это воспоминание отразилось в написанном в той же «деревне» стихотворении «Ведь где-то есть...». На снимке присутствует и «сосед» – семнадцатилетний Михаил Владимирович Кузьмин-Караваев, которому посвящена первая строфа, и забор, через который он мог бы говорить с «девушкой». Только «девушка» – «не та», как было сказано Ахматовой 10 июля 1915 г.:

Нет, царевич, я не та,
Кем меня ты видеть хочешь,
И давно мои уста
Не целуют, а пророчат.
<...>
Ну, теперь иди домой
Да забудь про нашу встречу,
А за грех твой, милый мой,
Я пред Господом отвечу²¹.

«Не та» она не только в 1915-м, но и в 1911 г. «Я не каталась верхом и не играла в теннис, – вспоминала Ахматова через многие годы в наброске «Слепнево», – а только собирала грибы в обоих слепневских садах, а за плечами еще пылал Париж в каком-то последнем закате (1911)» [Хейт: 227]. Напряженное выражение ее лица на фотографии наводит на мысль о связанных с пребыванием в Париже проблемах²².

Скорее всего, стрелялся Михаил Кузьмин-Караваев из-за «хранцужанки»²³ не в Слепневе, а позднее, в Петербурге, где общение между Гумилевыми и Кузьмиными-Караваевыми имело продолжение.

Сохранился листок, вырванный из сборника 1914 г. «Четки», с дарственной надписью:

Михаилу Владимировичу Кузьмину-Караваеву
в знак дружбы

Анна Ахматова.
Петербург. Весна.
1914 г.²⁴

Кажется вполне вероятным, что стихотворение «Высокие своды костела...», написанное в ноябре 1913 г., – это и о Кузьмине-Караваеве, а не только о застрелившемся в декабре 1911 г. вольноопределяющемся артиллерийской бригады Михаиле Александровиче Линдберге²⁵, похороненном в лютеранской части петербургского Волкова кладбища²⁶ и упомянутом Ахматовой на полях балетного либретто к «Поэме без героя» [Черных 2016: 80]. «Прости меня, мальчик веселый, / Совенок замученный мой!» могло быть заочно сказано и Михаилу Владимировичу. На эту мысль меня натолкнула запись Лукницкого о другом Кузьмине-Караваеве, двоюродном брате Михаила Владимировича – Сергее Александровиче. Ахматова сообщила Лукницкому:

С.А. Кузьмин-Караваев... Пошляк, дурак, трус и пр., и пр., слетник (говорил, что замученный совенок – это он!). А в Слепнево в 1911 году АА ходила за грибами и он увязывался за ней. Николай Степанович был недоволен: «Как ты можешь хоть пять минут быть с таким пошляком?» [Лукницкий 1997: 191]

Едва ли Сергею могло бы прийти в голову, что «замученный совенок» – он, если бы в семье Кузьминых-Караваевых не обсуждали ахматовское произведение 1911 г. и не считали, что речь идет о Михаиле.

О жизни Михаила Владимировича на сегодняшний день имеются довольно скудные и не вполне надежные сведения: в то время, когда Ахматова с ним познакомилась, он еще не был студентом, как ей помнилось, а учился в гимназии [Сенин: 36], затем «учился в Петербурге

сначала на юридическом, потом на факультете восточных языков» [Чуковская: 678], изучал японский язык. В 1915 г. был мобилизован и отправлен в Японию для приемки оружия [Сенин: 105]. Получил офицерский чин подпоручика²⁷. В 1917 г. женился на ровеснице Ахматовой Рэне Людвиговне Красовской (родилась в 1889 г. в Варшаве), перед этим она была замужем за неким Гуревичем. Где произошел брак, неясно.

После революции в Россию не вернулся, уехал в Варшаву на родину своей жены, с которой там разошелся и женился вторично. В 1945 году приехал с женой в Советский Союз, преподавал латинский язык в Саратовском университете, но в 1946 году был арестован и отправлен в лагерь, где находился до 1954 года. В 1957 году был реабилитирован и приехал в Ленинград... [Сенин: 105]

Жил у бывшего бежецкого крестьянина, приходившегося ему молочным братом (т.е. мать крестьянина была кормилицей Михаила) [Сенин: 135, 136]. «...В январе 1958 года скончался от рака. Похоронен на Охтинском кладбище» [Сенин: 105]. Р.Д. Тименчик сообщает: 26 марта 1956 г. Кузьмин-Караваев услышал в городе Енисейске по московскому радио фамилию Ахматовой в обзоре новых книг (в ее переводе вышел том «Корейская классическая поэзия») и тут же ей написал [Тименчик 2014: 63]²⁸. Из уже цитировавшейся записи Чуковской известно, что в том же году он навестил Ахматову и они «перебирали <...> всех слепневских». И для него «простая жизнь и свет» были «где-то», и он жил в «настоящем двадцатом веке» – неизвестно, «торжественно» ли, но «трудно».

Но для Ахматовой в 1915 г. строфы о торжественной и трудной жизни были связаны не с ним, а прежде всего, как мы уже знаем, с поэтом и литературным критиком Николаем Владимировичем Недоброво (1882–1919), о котором она сказала А.Г. Найману: «А он, может быть, и сделал Ахматову» [Найман: 33]. В данном случае важно обратиться к статье Недоброво «Анна Ахматова», которую поэтесса ценила чрезвычайно высоко, считала пророческой. Статья была написана в 1914 г. и прочитана Ахматовой в рукописи, еще до публикации ее в 1915 г. в седьмом номере журнала «Русская мысль».

В комментарии М.М. Кралина к стихотворению «Нам свежесть слов и чувства простоту...» подмечено, что это

своеобразное полемическое стихотворное послание, обращенное к Н.В. Недоброво. <...> <Ахматова> была согласна не со всеми суждениями автора о поэзии. Во второй строфе стихотворения она полемизирует со следующей мыслью Недоброво: «Тот, кому поэзия – спаситель жизни, из боязни

очутиться вдруг беззащитным <...> не станет писать о том, до чего ему мало дела, но для себя сохранит все свое искусство» и берет себе в союзники Пушкина; его строки о пророческой миссии Поэта она перефразирует в концовке стихотворения. [Кралин: 380–381]

Вот как завершается статья Недоброво:

...Пушкин навсегда дал поэту закон; его, со всеми намеками на содержание строфы, в которую он входит, я и приведу здесь:

Идешь, куда тебя влекут
Мечтанья тайные.

Такой сильный поэт, как Анна Ахматова, конечно, последует завету Пушкина. [Недоброво: 137]

А вот соответствующая пушкинская строфа из поэмы «Езерский»:

Исполнен мыслями златыми,
Не понимаемый никем,
Перед распутьями земными
Проходишь ты, уныл и нем.
С толпой не делишь ты ни гнева,
Ни нужд, ни хохота, ни рева,
Ни удивленья, ни труда.
Глупец кричит: куда? куда?
Дорога здесь. Но ты не слышишь,
Идешь, куда тебя влекут
Мечтанья тайные; твой труд
Тебе награда; им ты дышишь,
А плод его бросаешь ты
Толпе, рабыне суеты.²⁹

Привожу целиком стихотворение, во второй и третьей строках которого Ахматова возражает Недоброву и перекликается с Пушкиным:

Нам свежесть слов и чувства простоту
Терять не то ль, что живописцу – зренье,
Или актеру – голос и движенье,
А женщине прекрасной – красоту?

Но не пытайся для себя хранить
Тебе дарованное небесами:
Осуждены – и это знаем сами –
Мы расточать, а не копить.

Иди один и исцеляй слепых,
Чтобы узнать в тяжелый час сомненья
Учеников злорадное глумленье
И равнодушие толпы.³⁰

М.М. Кралин заметил диалог со статьей Недоброво лишь в стихотворении «Нам свежесть слов и чувства простоту...», но этот диалог идет и в написанном в тот же день стихотворении «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...».

Начну с того, что столь важное для этих двух произведений, обозначенное в первой же строке обоих текстов понятие «простота» – эхо слов, несколько раз прозвучавших по отношению к Ахматовой в статье: «Речь проста и разговорна...», «...какая простая, совсем будничная фраза...», «простого изречения», «...стихи выпелись из просто сказанных слов; оттого такими искренними и острыми они воспринимаются» [Недоброво: 118, 119, 121]. И о том же, развивая мысль: «Ее стихи сотворены, а не сочинены»; «Средства, новые ли, старые ли, берутся ею те, которые непосредственно трогают в душе нужную по развитию стихотворения струну»; «Из двух взглядов на поэзию: из убеждения, что человеческие волнения должны быть переработаны в ней до полной неразличимости, так, чтобы воспринимающий лишь отрешенно созерцал их, а трепетал только одною эстетической эмоцией, и из предположения, что и самые жизненные волнения могут стать материалом искусства, которое тогда одержит всего человека, гармонизируя его вплоть до физических чувств, я предпочитаю второй взгляд и хвалю в Ахматовой то, что может показаться недостатком иному любителю эстетических студней» [Недоброво: 126–127].

Сравнение этих цитат с ахматовскими текстами показывает, что Ахматова не следовала напрямую по обозначенному старшим другом пути, но осмысляла им сказанное, больше возражая, чем принимая. Недоброво помогал ей лучше понять самое себя и свой метод.

При всей сложности этого метода «свежесть слов и чувства простоту» творчество Ахматовой не теряло. И один из пассажиров Недоброво в сопоставлении со строками Ахматовой в какой-то мере подсказывает почему:

Тютчев говорит деде, приглашая ее не верить поэтессе: <...>

Он не змею сердце жалит,
Но как пчела его сосет³¹.

В составе любовной жажды, выражаемой в «Четках», ясно чувствуется стихия именно этой пчелиной жажды... [Недоброво: 129]

Обратимся к статье К.Ф. Тарановского «Пчелы и осы. Манделъштам и Вячеслав Иванов»: «Образы поэтов-пчел и поэзии-меда у Манделъштама не новы; они тоже имеют свои литературные источники»; греческие и римские поэты сравнивали себя с пчелами, но главный источник этого образа – диалог Платона «Ион»: «Говорят же нам поэты, что они летают, как пчелы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз»; метафору о поэтах-пчелах использовали и поэты Возрождения, и поэты последующих эпох, в частности Вячеслав Иванов, о влиянии которого на Манделъштама говорится в «пчелином» исследовании Тарановского [Тарановский: 126].

Но Манделъштам наверняка помнил и ахматовское:

...и слышат только пчелы
Нежнейшую из всех бесед³².

На картине «Деревенская любовь» пчел нет. Думается, что их появление в стихотворении – от Тютчева – Недоброво и от всей предшествующей поэтической пчелиной генеалогии. Пчелы, собирающие нектар в райском саду «простой жизни», слушая беседы ее обитателей, – это одновременно и просто пчелы, и поэт (поэтесса). Нектар живой речи преобразуется в мед поэзии.

По-видимому, и «свет, прозрачный, теплый и веселый» также имеет отношение к Недоброву, который пишет о свете, но совсем другом:

Напряжение переживаний и выражений Ахматовой дает иной раз такой жар и такой свет, что от них внутренний мир человека скипается с внешним миром. Только в таких случаях в стихах Ахматовой возникает зрелище последнего... [Недоброво: 123]

Здесь Недоброво вскрывает одну из главных особенностей ахматовской поэтики.

От первой строфы стихотворения перейдем к антиномичным ей последующим строфам.

Недоброво цитирует ахматовские стихи, в которых есть важное для нее слово «ветер»: «Здесь легкий ветер на воле / По-весеннему свеж, неровен»; «Где даже голос ветра слаб...»; после второй цитаты он признается: «...слезы текут из глаз от этого безголосого ветра» [Недоброво: 124]. А в другом месте говорит о мире Ахматовой:

...Горести, причиняющие смертельные муки и не приносящие смерти, но при крайнем своем напряжении вызывающие чудо творчества, их мгновенно обезвреживающее, так что человек сам себе являет зрелище вверх дном поставленных законов жизни; невероятные воспарения души без способности спускаться, так что каждый взлет обрывается беспомощным и унижительным падением... [Недоброво: 130]

Не эти ли высказывания Недоброво послужили толчком для ахматовских строк:

Когда с налету ветер безрассудный
Чуть начатую обрывает речь.

Правда, в первой публикации было:

Когда, кружась, ветер безрассудный
Чуть начатую прерывает речь... [391]

Более категоричный глагол «обрывает» был найден Ахматовой позднее, но, по-видимому, не без влияния строк Недоброво, раскрывающих, почему и чем обрывается взлет речи³³.

У Недоброво читаем:

Прекрасные движения души, разнообразные и сильные волнения, муки, которым впору завидовать, гордые и свободные соотношения людей, и все это в осиянии и в пении творчества, – не такую ли именно человеческую жизнь надо приветствовать стихами Фета:

Как мы живем, так мы поем и славим,
И так живем, что нам нельзя не петь. [Недоброво: 134]

Речь идет о стихотворении:

Кляните нас: нам дорога свобода,
И буйствует не разум в нас, а кровь,

В нас вопиет всеильная природа,
И прославлять мы будем век любовь.

В пример себе певцов весенних ставим:
Какой восторг – так говорить уметь!
Как мы живем, так мы поем и славим,
И так живем, что нам нельзя не петь!³⁴

Но стихотворение Фета – о тех, в ком «вопиет всеильная природа»: «В пример себе певцов весенних ставим...» Ахматова же, принимая мысль Недоброво, противопоставляет свое «мы» фетовскому: «А мы живем торжественно и трудно...»

Далее у Недоброво:

А так как описанная жизнь показана с большою силою лирического действия, то она перестает быть только личною ценностью, но обращается в силу, поднимающую дух всякого, воспринявшего ахматовскую поэзию. Одержимые ею, мы и более ценной и великой видим и свою, и общую жизнь <...> И если мы, действительно, как я думаю, вливаем в новую творческую эпоху истории человечества, то песнь Ахматовой, работа в ряду многих других сил на восстановление гордого человеческого самочувствия, в какой бы малой мере то ни было, но не помогает ли нам грести? [Недоброво: 134]

Эти строки Недоброво раскрывают, что являет собой в стихотворении ахматовское «мы»: это «мы» поэтов и читателей, готовых видеть жизнь в трагическом и одическом ключе, в котором созданы вторая и третья строфы.

Можно было бы привести и другие значимые переключки текста Ахматовой с текстом Недоброво, как, наверное, отыскать и еще какие-то подтексты ахматовского стихотворения. Можно было бы больше внимания уделить сравнению двух тесно связанных между собой произведений Ахматовой, написанных в один день. Но и обнаруженного довольно, чтобы перестать понимать, как такая «кристаллографическая фигура» (по слову Мандельштама о «Божественной комедии») остается чем-то не сочиненным, а сотворенным.

Примечания

- 1 За помощь в работе благодарю Р.Д. Тименчика, И.З. Сурат, Н.П. Пакшину и Н.Г. Перову.
- 2 «Нам свежесть слов и чувства простоту...» – датированный автограф в РГАЛИ; «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...» – датировка по «Черной тетради»,

авторизованному машинописному и рукописному собранию стихотворений, хранящемуся в РГАЛИ [Черных 1990: 412–413].

- 3 *Пушкин А.С.* Сочинения. В 3 т. Т. 2. М.: Худ. лит.-ра, 1986. С. 206.
- 4 Произведения А.А. Ахматовой цитируются по изданию: *Ахматова А.А.* Стихотворения и поэмы / Вступ. статья А.А. Суркова, сост., подгот. текста и примеч. В.М. Жирмунского. Л.: Советский писатель, 1976. 560 с. (Б-ка поэта. Большая сер.) – с указанием страницы в квадратных скобках.
- 5 Письмо от 16 июля 1915 г., не сохранилось. В него были вложены два недавно написанных стихотворения: «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...» и «Не хулил меня, не славил...» (второе написано 12 июля 1915 г., также в Слепневе).
- 6 Письмо не раз публиковалось, но в данном случае его фрагменты даются по оригиналу (РО ИРЛИ. Р. I. Оп. 5. № 499). Орфография и пунктуация приближены к современным нормам.
- 7 Точный подсчет общего количества слепневских стихов затруднен из-за того, что место и дату написания Ахматова указывала далеко не всегда. По подсчетам С.И. Сенина, всего на тверской земле (т.е. в Слепневе и Бежецке) Ахматовой было создано около ста стихотворений [Сенин: 113], в Слепневе написана также большая часть поэмы «У самого моря».
- 8 Образование. 1905. № 4. С. 56.
- 9 *Крандиевская Н.В.* Стихотворения. М.: Изд-во К.Ф. Некрасова, 1913. 64 с.
- 10 *Крандиевская Н.В.* Указ. соч. С. 61.
- 11 В 1924–1925 гг. картина Бастьена-Лепаж была передана в Музей изящных искусств, ныне ГМИИ им. А.С. Пушкина; там она находится и сейчас.
- 12 См. об этом ряд работ Р.Д. Тименчика и других исследователей, а также мою книгу [Рубинчик 2010].
- 13 Я сама впервые предположила эту переключку не менее десятилетия назад, впоследствии слышала, как в своем докладе, посвященном отражению живописи в литературе, об этом упомянул Г.А. Левинтон, а в ходе написания данной статьи узнала, что об этом случае экфрасиса помнят Р.Д. Тименчик, А.Г. Найман, Н.П. Пакшина, Т.С. Позднякова.
- 14 *Ахматова А.А.* Из шести книг. Л.: Советский писатель, 1940. 327 с. Экземпляр с дарственной надписью автора от 4 апреля 1956 г., адресованной З.Б. Томашевской.
- 15 *Ахматова А.А.* Стихотворения. М.: Гослитиздат, 1958. 131 с. Под стихотворением «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...» простым карандашом рукой В.С. Срезневской указано: «М. К.-К.». Место хранения книги – Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме.
- 16 *Ахматова А.А.* Бег времени. М.; Л.: Советский писатель, 1965. 472 с. Экземпляр с дарственной надписью на авантитуле: «Моей милой Любочке / одной из давних читательниц / этих стихов за ее чистую / любовь к искусству / дружески / Анна Ахматова / 22 окт. 1965 / Москва». Посвящение над стихотворением проставлено рукой Любови Давыдовны. Книга хранится в составе архива Л.Д. Большинцовой у ее племянника Д.Л. Файнберга.

- 17 О времени и некоторых обстоятельствах пребывания Ахматовой в Слепневе в 1911 г. см.: [Черных 2016: 74–77].
- 18 Имеется в виду брак Констанции Фридольфовны, урожденной Лампе, с Александром Дмитриевичем Кузьминым-Караваевым, дядей М.В. Кузьмина-Караваева (см.: Родословная Льва Николаевича Гумилева [Электронный ресурс]. <http://gumilev.lit-info.ru/images/bio/rodoslovnaya.htm> (Дата обращения: 22.02.2022)). Про род Кузьминых-Караваевых, про членов их семьи в начале XX в. и позднее, про их жизнь в Борискове, как и про семью Львовых, про Гумилева и Ахматову в Слепневе, подробно рассказано в изд.: [Сенин].
- 19 Бушен Дмитрий Дмитриевич (26 апреля 1893 – 6 февраля 1993) – российский и французский театральный художник, сценограф, декоратор, модельер, живописец, график; сын полковника Дмитрия Дмитриевича Бушена (1856–1929) и Александры Семеновны Михальцевой. Родился во Франции, где мать лечилась от туберкулеза. После ранней смерти матери (1895) был перевезен в Петербург и воспитывался в семье тетки – Екатерины Дмитриевны Кузьминой-Караваевой (урожд. Бушен).
- 20 Лучше облик М.В. Кузьмина-Караваева виден на семейной фотографии 1908 г., опубли. в приложении «Иллюстрации» в изд.: [Сенин]. На этом снимке ему около 14 лет.
- 21 Цит. по: Ахматова А.А. Сочинения. В 2 т. / Сост. и подгот. текста М.М. Кралина. Т. 1. М.: Б-ка «Огонек», 1990. С. 110–111. Есть версия, что стихотворение посвящено Б.В. Анрепу [Кралин: 385].
- 22 Проблемы, согласно реконструкции Р.Д. Тименчика, были связаны с парижскими встречами Ахматовой с Г.И. Чулковым: «“1 сент.<ября> 11 г. я в Киеве в извозничьей пролетке пропускала царский поезд и киевское дворянство, направляющ<еся> в театр, где через час будет убит Столыпин”. Как говорила нам покойная Э.Г. Герштейн, в устной, нецензурированной версии ахматовской “пластинки” цитированная фраза выглядела приблизительно так: “1 сентября я, истекая кровью в пролетке после аборта, 40 минут пропускала царский поезд...” Об этом эпизоде лета 1911 г. мне доводилось уже публиковать в справке о Г.И. Чулкове записанный П.Н. Лукницким рассказ Ахматовой о Париже: “Беременна... – потом в Слепнево – потом Крым?”»; примеч. 33: «Тименчик Р. Из Именного указателя к “Записным книжкам” Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. [Вып. 10. Симферополь, 2012.] С. 147; П.Н. Лукницкий пишет “Крым” под вопросом вместо “Киев” или недослышав, или не разобрав сокращение в первоначальном конспекте разговора» [Тименчик 2019: 297–298].
- 23 «В 1911 году я приехала в Слепнево прямо из Парижа, и горбатая прислужница в дамской комнате на вокзале в Бежецке, которая веками знала всех в Слепневе, отказалась признать меня барыней и сказала кому-то: “К Слепневским господам хранцужанка приехала”, а земский начальник Иван Яковлевич Дерин – очкастый и бородатый увалень, когда оказался

- моим соседом за столом и умирал от смущенья, не нашел ничего лучшего, чем спросить меня: “Вам, наверно, здесь очень холодно после Египта?” Дело в том, что он слышал, как тамошняя молодежь за сказочную мою худобу и (как им тогда казалось) таинственность называла меня знаменитой лондонской мумией, которая всем приносит несчастье». [Хейт: 227]
- 24 РГАЛИ. Ф. 13 (А.А. Ахматова). Оп. 1. Ед. хр. 130.
- 25 См. о нем: [Тименчик 1984: 121]. А непосредственным толчком к созданию стихотворения могло послужить недавнее самоубийство одногодка Линдеберга – поэта и вольноопределяющегося гусарского полка Всеволода Гавриловича Князева (1891–1913). О нем подробно: [Тименчик 1984: 113–121].
- 26 Об этом, как и о том, что стихотворение связано с Линдебергом, писал М.М. Кралин: [Кралин: 375–376].
- 27 «Прикомандированный к Главному артиллерийскому управлению подпоручик» – см. страницу Михаила Владимировича Кузьмина-Караваева на сайте www.geni.com (дата обращения: 22.02.2022).
- 28 Письмо М.В. Кузьмина-Караваева хранится в ОР РНБ в ахматовском фонде (Ф. 1073. Ед. хр. 1190).
- 29 Пушкин А.С. Сочинения. В 3 т. Т. 2. М.: Худ. лит-ра, 1986. С. 152.
- 30 Цит. по: Ахматова А.А. Сочинения. В 2 т. / Сост. и подгот. текста М.М. Кралина. Т. 1. М.: Б-ка «Огонек», 1990. С. 80.
- 31 Из стихотворения Тютчева «Не верь, не верь поэту, дева...».
- 32 Ср. слова Мандельштама о поэтике Ахматовой: «Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу. Вся эта форма – вышедшая из асимметрического параллелизма народной песни, а жало узкой осы приспособлено для переноса психологической пыльцы с одного цветка на другой» (Мандельштам О.Э. Письмо о русской поэзии // Мандельштам О.Э. Собр. соч. В 3 т. / Под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Т. 3. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1969. С. 34). Ср. также шуточное четверостишие 1934 г.: «Привыкают к пчеловоду пчелы – / Такова пчелиная природа, / Только я Ахматовой уколы / Двадцать три уже считаю года» (Мандельштам О.Э. Полн. собр. стихотворений / Вступ. статья М.Л. Гаспарова и А.Г. Меца; сост., подгот. текста и примеч. А.Г. Меца. СПб.: Гуманитар. агентство «Акад. проект», 1995. С. 383).
- 33 Ср. размышления Р.Д. Тименчика над случаями «оборванного стиха» у Ахматовой, в частности: «Тема ‘обрыва’ может сопровождаться и сокращением количества стихов в строфе. В стихотворении “Ведь где-то есть простая жизнь и свет...” средняя строфа в отличие от пятистишия первой и третьей – состоит только из четырех стихов...» [Тименчик 1975: 213 слл].
- 34 Фет А.А. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1963. (Б-ка поэта. Малая сер.). С. 496.

Литература

- Горелик Л.Л.* Стилизация и «простая жизнь» в ранней лирике Анны Ахматовой // Третьи Ахматовские чтения. Материалы областной научной конференции 12–14 мая 1993 г. Одесса: Одесск. гос. ун-т им. И.М. Мечникова. Филологический ф-т, 1993. С. 19–20.
- Дедюлин С.В.* «Со мной говорил Гумилев...»: (Беседа с Д.Д. Бушеном) // Русская мысль. 1987. 5 июня. № 3676. С. XI (лит. прилож.).
- Жолковский А.К.* «Мне ни к чему одические рати...» (К тайнам ремесла Анны Ахматовой) // Жолковский А.К. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ, 2009. С. 72–82.
- Кралин М.М.* Примечания // Ахматова А.А. Сочинения. В 2 т. / Сост. и подгот. текста М.М. Кралина. Т. 1. М.: Б-ка «Огонек», 1990. С. 366–438.
- Кузнецова И.* Окно в Европу. Собрание Сергея Михайловича Третьякова // Третьяковская галерея. 2009. № 2. С. 13.
- Лукницкий П.Н.* Встречи с Анной Ахматовой. В 2 т. Т. 2. Париж; М.: УМСА-PRESS; Русский путь, 1997. 374 с.
- Лукницкий П.Н.* Труды и дни Н.С. Гумилева / Под общ. ред. Ю.В. Зобнина. СПб.: Наука, 2010. 891 с.
- Маковский С.К.* Николай Гумилев по личным воспоминаниям // Николай Гумилев в воспоминаниях современников / Ред.-сост. В. Крейд. М.: Вся Москва, 1990. С. 73–103.
- Найман А.Г.* Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Худ. лит-ра, 1989. 302 с.
- Нестеров М.В.* Письма о Толстом // Нестеров М.В. Давние дни: Встречи и воспоминания. М.: Искусство, 1959. С. 254–286.
- Недоброво Н.В.* Анна Ахматова // Анна Ахматова: pro et contra: Антология. В 2 т. / Сост. С. Коваленко. Т. 1. СПб.: РХГА, 2001. С. 117–137.
- Рубинчик О.Е.* Анна Ахматова и Наталия Крандиевская: История поэтического диалога // Русские поэты XX века: материалы и исследования. Анна Ахматова (1889–1966) / Отв. ред. Г.В. Петрова. М.: Азбуковник, 2021. С. 31–95.
- Рубинчик О.Е.* «Если бы я была живописцем...»: Изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой. СПб.: Серебряный век, 2010. 352 с.
- Рубинчик О.Е.* «...Он не простой смертный, а поэт»: Константин Бальмонт в памяти и стихах Анны Ахматовой // Рубинчик О.Е. Анна Ахматова и ее время: Избранные работы. М.: Азбуковник, 2018. С. 142–170.
- [Рудаков] О.Э.* Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935–1936) // Вступ. статья Е.А. Тоддеса и А.Г. Меца, публ. и подгот. текста Л.И. Ивановой и А.Г. Меца, коммент. А.Г. Меца, Е.А. Тоддеса, О.А. Лекманова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. Материалы об О.Э. Мандельштаме. СПб.: Академический проект, 1997. С. 7–185.
- Сенин С.И.* «В долинах старинных поместий...» / Предисл. А.И. Павловского. Тверь: ОАО «Тверское княжество», 2002. 308 с.
- Скляр О.Н.* «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...» А. Ахматовой: особенность мотивно-образной структуры // Вестник ПСТГУ. III: Филология. 2012. Вып. 1 (27). С. 90–101.
- Слонимский А.А.* Ахматова. Белая стая // Анна Ахматова: pro et contra. В 2 т. / Сост. С.А. Коваленко. Т. 1. СПб.: РХГА, 2001. С. 168–172.
- Тарановский К.Ф.* Пчелы и осы. Мандельштам и Вячеслав Иванов // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике / Сост. М.Л. Гаспаров; сопровод. статьи Дж. Бейли и Х. Барана, Г.А. Левинтона и Р.Д. Тименчика, М.Л. Гаспарова, О. Ронена. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 123–164.
- Тименчик Р.Д.* Автометаописание у Ахматовой // Russian Literature. 1975. № 10–11. Р. 213–226.
- Тименчик Р.Д.* Заметки комментатора. 10. Из лжебиографий Ахматовой // Литературный факт. 2019. № 3 (13). С. 290–302.
- Тименчик Р.Д.* После всего. Неакадемические заметки // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 22–26.
- Тименчик Р.Д.* Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы. В 2 т. Т. 1. Иерусалим; М.: Гешарим; Мосты культуры, 2014. 588 с.
- Тименчик Р.Д.* Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Даугава. 1984. № 2. С. 113–121.
- Тименчик Р.Д., Лавров А.В.* Материалы А.А. Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 53–82.
- Федорова А.В.* Метафора сора в творчестве А. Ахматовой // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Вып. 5. Тюмень, 2001. С. 87–93.
- Хейт А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие / Пер. с англ. М.Д. Тименчика; Дневники, воспоминания, письма А.А. Ахматовой / Предисл. А.Г. Наймана, коммент. В.А. Черных, Э.Г. Бабаева, Э.Г. Герштейн. М.: Радуга, 1991. 383 с.
- Черных В.А.* Комментарии // Ахматова А.А. Соч. В 2 т. Т.1 / Вступ. статья М.А. Дудина, сост., подгот. текста и коммент. В.А. Черных. М.: Панорама, 1990. С. 397–478.
- Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой (1889–1966). М.: Азбуковник, 2016. 944 с.
- Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. Т. 2. М.: Согласие, 1997. 832 с.

Об академическом издании сочинений Ахматовой

Из обозрения существующих в актуальном научном обороте изданий Ахматовой недвусмысленно вытекает необходимость итогового дефинитивного издания, которое закрепило бы явление достигнутой на 2022 г. критической массы присутствия Ахматовой (как и Мандельштама) в читательском сознании сегодняшнего и, видимо, завтрашнего дня. За год работы ахматовского семинара, т.е. рабочей группы по подготовке академического собрания Ахматовой при Пушкинском Доме, намечились некоторые требования и пожелания к будущему изданию. Все нижеизлагаемое в высшей степени применимо и к будущему академическому собранию Мандельштама, в необходимости которого тоже остается все меньше сомнений.

Хорошо известны высказывания проницательных наблюдателей литературного процесса о том, что полное академическое собрание сочинений поэта – это форма щадящего умерщвления трепета его поэзии, издательской эвтаназии, но представляется, что Ахматовой и Мандельштаму сейчас это уже не грозит и, наоборот, пришло время собирать камни и нанизывать четки.

Структуру мнящегося издания предпочтительней излагать, «по-ахматовски»: ретроактивно, с конца к началу.

В самом конце будут, как водится, указатели – во-первых, общеобязательный алфавитный перечень произведений со всеми авторскими и публикаторскими вариантами заглавий, за ним – аннотированный именной указатель, в нашем случае чрезвычайно немалый с учетом включения записных книжек, телефонных реестров, многостраничной ахматовской автобиблиографии (она хранится в ее фонде в РО РНБ и входит в подборку автобиографической прозы). Именник еще разрастется благодаря максималистским установкам комментария, о чем ниже. И там же – чего обычно, кажется, не делается – хронограф всех событий и происшествий, затронутых прямо или косвенно в текстах и комментариях со ссылками к соответствующим страницам. В основу такого ежедневника должна лечь классическая уже летопись жизни и творчества В.А. Черных, обильно дополненная материалами в духе

проекта НИУ ВШЭ о Борисе Пастернаке, руководимом К.М. Поливановым¹. Само собой, хронограф содержит решительно все фиксации имени Ахматовой в печати и в домашних документах, на ее родине и за рубежами, но и еще шире – также все случаи не-упоминания имени, замалчивания его в ожидаемых контекстах. И.В. Сталин учил своих подданных, что умолчание есть форма критики, но в случае Ахматовой мы найдем подобные примеры не только в 1929–1965 гг., но и в 1910-х – начале 1920-х гг. (по другим, естественно, причинам). Останавливаюсь на этом, чтобы напомнить, что даже при тотальной оцифрованности всех библиотек мира и архивов этот поиск не осуществят электронные приборы, он требует живых квалифицированных филологов. Не углубляясь в демонстрацию многообразия и многочисленности позиций в подобном списке всех случаев оседания имени в семиосфере², должно признать, что таким образом в книжной форме предлагаемого издания набор указателей может занять целый том.

Если продолжать двигаться с конца, стоит обсудить возможность отдельного, дополнительного тома – по образцу пусть не академического, но вполне научного по подходу, полного, с приложениями, 11-томного собрания Пастернака с его 11-м томом (мемуары о Пастернаке) – «Разговоры Ахматовой» по отобранным дневниковым записям П.Н. Лукницкого, Л.К. Чуковской, С.Д. Спасского, А.Г. Наймана, Ю.Г. Оксмана, Вяч. Всев. Иванова, Г.В. Глѣкина, А.В. Любимовой, и некоторых спорадических посетителей, как и по избранным выдержкам из мемуаров, помня, правда, об упреждающем замечании Марии Петровых по поводу мемуаров М.И. Алигер: Анна Андреевна никогда не говорила монологами.

Далее, при том же обратном отсчете – том «Рукой Ахматовой» (в смысле титула пушкинского тома 1935 г., спутника юбилейного академического собрания, в котором, кстати, Ахматова принимала участие как переводчица) – немалочисленные выявленные инскрипты, а также административные, хозяйственные, медицинские бумаги – заявления, анкеты, библиотечные требования, списки лекарств и прочее с подробным комментарием, компенсирующим автокоммуникативную энигматичность записей.

Далее – уже более обычные т.н. менее и более творческие материалы.

Том «Письма и телеграммы» с приложением интенсивно комментированного списка неразысканных документов. Комментарий к письмам и телеграммам предполагается значительно расширенным по сравнению с текущими издательскими нормативами³.

Том «Пушкиноведение» с комментарием, учитывающим развитие этой науки за шесть десятилетий после ухода Ахматовой и широкий пушкиноведческий контекст ее находок и гипотез.

Том (или два) «Переводы» – с большим разделом dubia, ибо, как общеизвестно теперь, доля творческого участия Ахматовой в них порой исчезающе мала.

Том прозы – автобиографической и мемуарной, включая ряд интервью.

Том «Театр и кино»: «Пролог» («Энума Элиш», «Сон во сне») с весьма обширным комментарием, необходимость которого продемонстрировали публикации П.Е. Поберезкиной. Наброски киносценария.

Том поэм – «Поэма без героя», «Путем вся земли», фрагменты «Русского Трианона». Поэма «У самого моря», как показал доклад на семинаре Г.В. Петровой, возвращается в состав сборника «Белая стая». Местоположение «Реквиема» – в поэмах или в томах стихов – будет решаться в рабочем порядке.

Наконец, мы подошли к началу: тома стихотворений (2 или 3). Каков состав текстов и особенности текстологии? Состав всего собрания – это все написанное рукой Ахматовой (м.б., с оговоркой, высказанной выше, – также со словом Ахматовой, записанным лучше или хуже чужими руками).

В 2020 г. Анатолий Найман нашел у себя вместе с 14 страницами переводов Леопарди рукой Ахматовой, вырванных из записной тетради «Лермонтов», отданных ему для перепечатки на машинке и, как написал мне Найман, «назад, естественно, не востребованных», несколько страниц, использованных под дневниковые записи, как в других записных книжках. Как писал далее Найман, «и по значимости такие же. Для меня никакого интереса не представляют, но аукционершу Хрусталеву заинтересовавшие».

С этого момента можно было думать, что пора перестать печься о полноте будущего собрания. Единственное не введенное пока еще в корпус целое стихотворение, правда короткое, – это четверостишие, сообщенное Ольгой Берггольц А.К. Тарасенкову, им – включенное в свое домашнее собрание неопубликованной Ахматовой, экземпляр которого А.К. Тарасенков презентовал И.Г. Эренбургу и впоследствии тот оказался у покойного Б.Я. Фрезинского:

Бели, бели, ленинградка,
Бели густо, бели гладко.
Тебе есть что забелить,
Тебе есть что позабыть.

Если досье МГБ на Ахматову было уничтожено в 1991 г. и генералом О.Д. Калугиным были сделаны только те выписки, которые он обнаружил, то больше дожидаться неизвестных нам ахматовских текстов нет смысла. Среди desiderata там числится несколько стихо-

творений 1930-х – начала 1940-х. Одно, со слов Николая Давиденкова, пересказывала Нина Берберова в 1946 г.:

...в годовщину смерти Гумилева каждый год совершает паломничество по набережным Ленинграда к дому, в котором жила тридцать лет тому назад. Окна дома выходят на трамвайное депо, которое до сих пор сохранилось, как сохранился и сам дом. Многоцветные фонари посылают ей знаки в наступающей ночи. [Тименчик 2014–2: 296]

(Упоминание разноцветных трамвайных огней, возможно, отсылало к заглавному герою «Заблудившегося трамвая».) Возможно, это то же стихотворение, что слышала Л.К. Чуковская в 1940 г., но может, и другое, «маленькое, неоконченное» стихотворение «Если бы я была живописцем», «похожее на “Александрийские песни” Кузмина». «– Я из этого, может быть, что-нибудь сделаю, – сказала Анна Андреевна задумчиво. – Тут пока что только низкие берега точны, а остальное еще случайно» [Чуковская: I, 177]. (*Низкие берега могут быть берегами «на низком острове, который, словно плот, остановился в пышной невской дельте, когда Ахматова жила в Тучковом переулке.*) Среди desiderata числится и четверостишие со строкой «Смирив души неукротимый ропот», которое Ахматова читала Пастернаку в 1940 г., а потом, в 1960-е, не могла вспомнить, что там дальше. И четверостишие 1946 г. «Дострадать до огня над могилой», и какое-то 1930-х гг. «Беломорский канал» (как видно из титула, может быть, реакция на «канальские» стишки ее коллег, реакция, естественно, негативная и, естественно, не подлежавшая хранению), а также сказанное П.Н. Лукницкому, написанное в альбом Н.В. Рыковой в 1921 г. «о реке, которую перейти можно, – кончается: “не замочишь панталон”» [Лукницкий: 227] (тут гадания безответственны и неостановимы, и, возможно, в 1921 г. речь идет о мелководном Ахероне или Флегетоне, о легко доступной дороге в смерть, как в стихотворении, написанном ею три года спустя, «Как просто можно жизнь покинуть эту...») [Тименчик 2014: II, 296–297]. Кстати, одно стихотворение, числившееся в нетях, известное тогда только по первой строчке из списка Н.Л. Дилакторской «Из каких ты вернулся...», решил дописать и выдать за ахматовское покойный ахматовед, но здесь не место останавливаться на истории фальшаков, наводнивших аукционный рынок нашего столетия [Тименчик 2015: 388–391]; в имеющей выйти работе историка-источниковеда описывается этот противноватый феномен, «базарный феномен», как говаривал Кузмин покойный.

Готовясь к выступлению на конференции «Страх и Муза» и перечислив некоторые строки-осколки из списка wanted, я уже написал фразу о том, что ждать появления новых текстов, видимо, неоткуда,

когда невод социальных сетей, наряду с одною тиной, принес и строки на автографе из собрания Андрея Рыбакова, непечатного поэта, заключенного, знакомого Ахматовой:

Куклой, бездельницей, даже срамницей,
Как ты еще называл?
Где эти комнаты, где эти лица,
Где тот собачий подвал?
Где же ты, пестрый извозчик Питер?

А.Г. Найман посвятил газетное эссе тому стихотворению, к которому взывает этот набросок, – к стихотворению «Все мы бражники здесь, блудницы...», и за день до злополучной конференции я переслал ему эти пять строчек non-finito, он ответил мне тут же электронной запиской: «Про собачий подвал свежесть (это наскоро-наскоро)» – и второй, вдогонку: «Завтра чтнбд проямлю, сейчас не думается».

Я замечу тоже «наскоро-наскоро» – в память о несостоявшемся разговоре – об этом брульоне, поистине освежающем восприятие поздней, закатной Ахматовой. Это сквозной для ее поэзии мотив: катасис [Тименчик 2014: I, 480–492], «заземление», как она говорила о попытках дезаристократизировать «Поэму без героя», – спуск в подвал «Бродячей собаки», переходящий в спуск в социальный низ, как на «Горячее поле», заселенное голытьбой, ночующей в навозе, воспетое Хлебниковым [Тименчик 2021–1], и одновременно в другой низ, в глубины петербургского мифа, ибо Манделштам говорил: «Петербургский извозчик – это миф...»⁴ Этим пяти строчкам, этим 20 уложенным в дактиль лексемам, следовало бы посвятить пространную статью.

Отталкиваясь от этой неожиданности, трезвый скепсис насчет будущих прибавок к корпусу уравновесим безрассудной надеждой.

Что же касается текстологии, то ее основные проблемы – это прежде всего те, которым посвящена последняя в ее жизни запись самой Ахматовой о своей текстологии. Сентябрь 1965 г.:

Хренков просит отобрать стихи в сборник в Лениздате. Как мне не хочется с ними возиться, как хочется от них отдохнуть, даже забыть. Это значит опять думать – «нельзя» – «можно», «лучше это», «или то». Какие это опустошающие мысли, как вредно быть собственным критиком, цензором, палачом...⁵ [Записные книжки Анны Ахматовой: 669]

Эти нельзя-можно перечеркивают все рассуждения о последней авторской воле, все источенные лясы о большей или меньшей авторитетности любого подсоветского печатного источника или о правке, якобы служащей полноте выражения замысла, – например, что эпитет

«парка царского» о Царском Селе был не так точен, как заменившее его «парка древнего» [Виленкин: 161], – на самом деле, как кажется, ровно наоборот, но после ждановских слов об осколках чуждой народу культуры, усадьбах екатерининских времен с обветшалыми гербами на воротах, о дворянском Царском Селе как реликвии дворянской культуры и «химере» подсовывать слово «царский» под нос любому редактору было бестактно. Таким же примером подцензурной филологии является рассуждение о стихотворении «Умолк вчера неповторимый голос», в котором издательство «Советский писатель» попросило снять заголовок «Памяти Бориса Пастернака»:

Стихи эти, созданные Ахматовой в 1960 году, названы «Смерть поэта». Кто же это? Кого имеет в виду Ахматова? Кто умер в 1960 году? Кто воспевал дождь? Все это вопросы праздные. Умер поэт, и на планете Земля сразу воцарилось безмолвие. Всякая определенность не углубит стихотворение. Речь не об имени, а о том, что поэт равновелик планете, что он и при жизни, и после смерти – часть природы, плоть от ее плоти, «собеседник рош», понимавший безмолвную речь цветов. Даже в этом случае, когда имеется в виду смерть человека, имя которого знают все, определенность не входит в замысел лирического поэта и не углубляет художественной перспективы стихотворения. [Эткинд: 232]

Показательна история не вышедшей в итоге в 1940 г. гихловской книги «Стихотворения в одном томе», за которую боролся начальник ГИХЛа П.И. Чагин [Тименчик 2007–1]. В том случае редакционный процесс тормозился присутствием двух стихотворений: «Все расхищено, предано, продано...» и «Не с теми я, кто бросил землю...». Первое редакторами было заменено на не печатавшееся дотоле абсолютно безобидное стихотворение «Подушка уже горяча / С обеих сторон ...» (1909–1910 гг., но здесь, чтоб не ломать хронологическую последовательность, с датой «1918»), а вместо «Не с теми я, кто бросил землю / На растерзание врагам...» (вот крамольные лексемы) предполагалось втиснуть бесцветное стихотворение «Заре (с португальского)».

Позволю себе детализированное отступление: как все у Ахматовой, и словесная затычка «древний» не так проста, как сказал об Ахматовой Блок. В ахматовском идеостиле это слово прячет зловещие коннотации, как это проявлено в текстологической истории стихотворения о Киеве, которое первоначально звучало так:

Горный город словно вымер,
Страшен мой приезд⁶.

Этот «страх» был потом, как водится у Ахматовой, смикширован, была поправлена одна буква («странен мой приезд»), а «горный» заменено на «древний» (древнее зверство и древнюю ярость в Кремле Ахматова вспоминает рядом с Борисовым страхом в стихотворении «Стансы»). А в чем страх горного для Ахматовой, объяснено ею в заметке о впечатлениях от семихолмного Рима в 1964 г., когда она сравнила римские впечатления с киевскими лета 1914 г. Римские и киевские обрывы предстали ей как пейзаж после битвы Дьявола с Богом [Тименчик 2007–2]. Поэтому, смикшировав прямые апокалиптические, армагеддонские индексы «горный» и «страшен», она правит вторую строфу не только для того, чтобы выправить схему хоря 4–3, но и чтобы прямо назвать одного из антагонистов скрытого противоборства:

Липы шумные и вязы
По садам темны,
Звезд иглистые алмазы
Высоко вознесены⁷.

Она заменяет последнюю строку:

Звезд иглистые алмазы
К Богу взнесены⁸.

Как известно, строчка об алмазах звезд цитирует брюсовское стихотворение именно о лермонтовском Демоне, горном падшем ангеле [Тименчик 1989: 33–36].

Я подробно остановился на этом примере, чтобы показать, что функциональный комментарий (о чем ниже) должен сопровождать и текстологическую справку.

Издательские препятствия возникали с поздними стихами, часто непроходимыми не только с точки зрения цензуры, автоцензуры, а, что не менее важно, через фильтр общесреднего советского вкуса и редакторских идиосинкразий, как у А.Т. Твардовского, не любившего агнонимов-варваризмов в русском стихе и потому отвергнувшего стихотворение со словом lime-light [Чуковская: II, 369], для Ахматовой важно как отсылка к фильму позднего Чарли Чаплина [Тименчик 2012: 343–352], подобно которому она сама возвращалась в своих senilia к линии творчества, начатой в дни ее славы.

Другой проблемой является статус недописанных – под вопросом – стихотворений. Ахматова, как известно, считала пушкинские брошенные завязки повествовательной прозы необъявленными законченными сочинениями. Представляется, что фрагмент, отрывок, кроки, inachevé и т.п. мог бы быть полноправным жанровым компонентом

ахматовской поэтической системы. Но, конечно, выдавать одинокие метризованные секвенции за моностихи было бы преждевременно. Здесь еще подстерегает комментаторский соблазн – чем микроскопичней массив поэтического текста с его всецельной динамикой тесноты стихового ряда, тем больше в него можно вчитать подтекстов, претекстов и интертекстов.

Главное, что следует сказать о составе и принципах комментария: информация должна быть строго функциональной, направленной на реконструкцию исторической рецепции комментируемого текста разными поколениями исторического читателя, эволюции прижизненной рецепции [Тименчик: 2022] – в диапазоне от предельного восхищения («Над засохшей повиликой мягко плавает пчела», – выл Недоброво от восторга» [Лукницкий: 225]) до решительного неприятия (Питирим Сорокин: «Раскройте “Четки” Ахматовой, и тут исключительно та же “кушеточная” любовь. Не раз здесь читаете вместо любви фигуральные описания ее: “он тронул мои колени”, “коснулся платья”, “кошачьи глаза”, “устрицы” и “спальня”, “поцелуй”, “любовник”, “смятая и несмятая постель” и т. д. – одним словом, Мопассановско-земная любовь, и только. Мадонны и Беатриче – не видно в ее творчестве... <...> любовь донельзя однообразна, шаблонна и проста. Исход и заветная цель – физиологический “миг блаженства”; все остальное лишь цветы, вырастающие на этой почве: поцелуи, взгляды, объятия, ревность, разлюбление и влюбление...» [Сорокин: 13]; А.Ф. Кони: «Все о своей матке (и указал на живот)» [Чуковский: 58]).

Комментарий должен в компактном виде характеризовать исторический контекст первопубликации и републикаций, семантику правки, пресуппозиции и горизонты ожиданий реципиентов (заданные групповые установки, например футуристов, пролеткультовцев, эмигрантов первой и второй волн и пр.).

Одними из главных мишеней комментария являются «сильные места» [Тименчик 2022: 61–62, 68, 70–71] – их бытие в литературном сознании эпохи, их генезис и послезвучание. Приведем пример такого места – финал стихотворения «Не любишь, не хочешь смотреть...», о котором современники говорили:

Мир вещей с его четкими линиями, яркими красками, с его пластическим и динамическим разнообразием покоряет воображение поэта. Символом этой эпохи может служить «красный тюльпан в петлице» [Мочульский: 367];

В этом стихотворении есть символизация переживаний – быть может, бессознательная: «...и я не могу взлететь...» – «...и только красный тюльпан...» (образы служат как бы вехами переживаний). Мы думаем, что конкретность этого стихотворения есть тот же «реализм в высшем смысле», как говорил о себе Достоевский [Оксенов: 42];

Не правда ли, стоит этот тюльпан, как из петлицы, вынуть из стихотворения, и оно немедленно померкнет!.. Почему? Не потому ли, что весь этот молчаливый взрыв страсти, отчаяния, ревности и поистине смертной обиды – одним словом, все, что составляет в эту минуту для этой женщины смысл ее жизни, все сосредоточилось, как в красном гаршинском цветке зла, именно в тюльпане: ослепительный и надменный, маячащий на самом уровне ее глаз, он один высокомерно торжествует в пустынном и застланном пеленою слез, безнадежно обесцветившемся мире. Ситуация стихотворения такова, что не только героине, но и нам, читателям, кажется, что тюльпан не «деталь» и, уж конечно, не «штрих», а что он – живое существо, истинный, полноправный и даже агрессивный герой произведения, внушающий нам некий невольный страх, перемешанный с полудайным восторгом и раздражением. [Павловский: 21]

Литературовед и поэтесса Елизавета Корнеева писала в стихотворении об Ахматовой:

Но стихов ее жаркий туман
Вновь будит забытые лица,
И так дразнит сердце тюльпан,
Этот тюльпан в петлице!⁹

Представляется, что у этого «сильного места» был литературный импульс – стихотворение Тэффи, обнародованное в марте 1912 г.:

Душно в комнате моей...
Все бесстыдней, все алей,
Словно кровь раскрытой раны
Рдеют красные тюльпаны...
В душном пламенном бреду
Я иду к тебе, иду...
Словно кровь открытой раны,
Словно красные тюльпаны
Все бесстыдней, все алей
Красный сон души моей.¹⁰

Включение в комментарии примеров реверберации «сильных мест» не просто иллюстрирует бытование текста, а раскрывает его смысловые ресурсы, извлекавшиеся историческими читателями. Так, к сводке рецепционных экспликаций стихотворения «Чем хуже этот век предшествующих. Разве...» [Тименчик 2022: 65–68] можно прибавить цитирование его историческим читателем полвека спустя, в описании празднеств 50-летнего юбилея т.н. Великого Октября:

В Москве особенно постарались насчет иллюминации. Красная площадь по вечерам была черным-черна от множества народу. В первом этаже новооткрытой гостиницы-гиганта «Россия» сквозь огромные витринные стекла виднелись столы ресторана, за которыми восседала нарядная публика. О нет, нет, на отель «Швейцерхоф» из записок князя Нехлюдова это не походило! Внутри трапезовала не обязательно какая-нибудь сверхэлита. Там могли быть и обыкновенные советские делегации. Стеклопанная преграда отнюдь не символизировала классовый антагонизм. Но все же стекла, отделявшие сияющее ресторанное тепло от ночной темноты, в которой ежились на ветру восторженно прильнувшие к витрине малыши, были очень-очень толстыми. Что делать! Октябрь, «он к самой черной прикоснулся язве, но исцелить ее не мог». [Розенталь: 249]

Здесь отсылка к толстовскому «Люцерну» проясняет понимание историческим читателем этого стихотворения того самого черного зла, язвящего человечество: присутствие в нем нищих и отсутствие чувства сострадания к ним.

Психологическим препятствием (его же можно назвать и историковедческим) при составлении комментария является наличие уже готовых образчиков такого в изданиях, в большей или меньшей степени претендовавших на академизм.

Так, из одного в другое издание кочует комментарий к строкам «Поэмы без героя» – «стройная маска на обратном пути из Дамаска возвратилась домой не одна» [Записные книжки Анны Ахматовой: 175]: «По рассказам современников, Глебова участвовала в постановке в «Бродячей собаке» миракля «Путь из Дамаска», стилизованного под старинный театр» [Сурков: 517. Ср. также: Мieger: 274–275; Коваленко: 549 и т.д.]. К сожалению, фантомный миракль проникал и в научную литературу [Тименчик, Топоров, Цивьян: 225; Нива: 104 и т.д.]. Первоисточником информации являются, таким образом, рассказывающие современники. По условиям времени В.М. Жирмунский не мог назвать их поименно, и за этой синекдохой скрывался имевший репутацию фашистского прихвостня Борис Филиппов, который во втором томе вашингтонского собрания сочинений Ахматовой, непосредственного предшественника издания в «Библиотеке поэта», дважды утверждал – во вступительной статье «Поэма без героя» [Филиппов: 59]: «Путь из Дамаска» – интермедия-миракль, поставленная в литературно-артистическом кабаре “Бродячая собака”»; – и в комментариях:

Стройная маска на обратном «Пути из Дамаска»... Опять многозначность образа: совершенно реальный план: в «Бродячей Собаке», при участии О.А. Глебовой-Судейкиной» шли «миракли»: в том числе и «Путь из Дамаска» –

на пути из Дамаска гонителю христиан Савлу явился Христос, и гонитель Савл преобразился в апостола Павла. Обратный путь из Дамаска – возвращение героини со спектакля в «Бродячей Собаке». И другой план: обратный «Путь из Дамаска»: превращение апостола Павла опять в грешника и гонителя Савла – путь обратный. [Филиппов: 387]

В.М. Жирмунский добавил только «стилизированный под старинный театр» – поскольку в Старинном театре Н.Н. Евреинова – Н.В. Дризена ставились миракли и моралите, и это он как раз как современник помнил.

Но откуда взял это Б.А. Филиппов – решительно непонятно. Во всем корпусе свидетельств о «Бродячей собаке», ни в одном мемуаре, ни в одном газетном отчете, ни в одной биографии Н.Н. Евреинова такой факт не упомянут. Почти наверняка этот «факт» возник как умозаключение от того обстоятельства, что в «Собаке» ставился и «Вертеп», и «Бегство Св. Девы Марии в Египет», и «Изгнание из рая».

Американское издание дошло до давней и верной читательницы Ахматовой Галины Лонгиновны Козловской, и фантастические комментарии Б.А. Филиппова породили фантом уже второго порядка:

Г. К[озловская]. Это был единственный человек [К.И. Чуковский. – *P.T.*], который по-настоящему не требовал от Анны Андреевны никаких разъяснений по поводу «Поэмы о герое» [sic!]. Все вот эти какие-то для нас непонятные, для другого поколения непонятные какие-то намеки, ассоциации – все...

Д[увакин]. Ему были ясны.

Г. К[озловская]. Ему все было понятно. Например, «на обратном пути из Дамаска» – есть такая непонятная для нас фраза. А оказывается, это был подвальчик «Дамаск», в Петербурге предвоенном. Ну, откуда мы знаем? А в поэме это идет как нечто само собой разумеющееся.

Д[увакин]. Да, как будто это Дамаск библейский.

Г. К[озловская]. Да, а мы читаем...

Д[увакин]. Хотя для теперешних людей это просто столица Сирии.

Г. К[озловская]. Совершенно темная вода». [Дувакин: 211–212]

См. о хождении кощунственной формулы «путь в Дамаск» как эвфемизме любовного сближения среди символистов и их подголосков и о возможном происхождении ее от эпизода из романа Ги де Мопассана «Жизнь», где любовники нарекают все изгибы и складки своих тел и потаенная ложбинка именовалась «путем в Дамаск» («le chemin de Damas») [Тименчик 2006: 461].

Я не начинаю здесь очень долгий разговор о надежности текстологии в предшествующих изданиях, но есть случаи, когда текстология

проникает в комментарии, и тут встречаются чреватые далеко идущими недоразумениями подвохи.

Сон – В автографе (ГПБ) поверх первоначального посвящения «Берлину» рукой Ахматовой крупно написано: «Никому». Печатается по рукописи «Бега времени» (ЦГАЛИ), где первоначальное заглавие «27 декабря 1940» заменено на «Сон». [Кралин: 420]

Здесь две ошибки.

Первая. В автографе действительно написано крупными, едва ли не печатными буквами «НИКОМУ» поверх трудно читаемого предыдущего посвящения, длиной в 6–7 букв, из которых легко читается только последнее «у», признак дательного падежа. Посвящение Исаяе Берлину вычитано из знания, кому действительно могло бы быть посвящено стихотворение, если бы Ахматова решилась вдруг в 1956 г. предать это имя бумаге. На самом деле в автографе под крупными шестью буквами Н, И, К, О, М, У было написано обычного размера буквами: «никому» – по справке Н.И. Крайневой, главного текстологического эксперта по Ахматовой. Игра шрифтами и игра в палимпсест – это пример автокоммуникационного диалога примерно такого содержания: *да, именно так, никому – и всё тут*. Конечно же, тут можно было бы и порассуждать об имени Никто, которым назвался другой путешественник, тоже сделавший остановку по причине любви, как и Эней у Дидоны, в которого Ахматова обрядила Исаяю Берлина, но мы сейчас говорим только о комментарии, за жанровыми границами которого по определению остаются все остроумные и захватывающие (равно, впрочем, как и нудные и натянутые) интерпретации.

Вторая. На не первом экземпляре рукописи сборника на той странице, где было напечатано наверху «27 декабря 1940» – т.е. дата «прихода» «Поэмы без героя», эта строчка была зачеркнута и на образовавшейся таким образом «чистой» странице было напечатано стихотворение «Сон».

В издании «Эллис Лак» дословно повторена эта текстологическая справка и высказана «содержательная» интерпретация информации (полученной в результате ошибки):

Зачеркнутое название «27 декабря 1940», по-видимому, означает: «сон» о будущей встрече 27 декабря 1945 г. с И. Берлином, что связано с сюжетом «Поэмы без героя», действие которой начинается 27 декабря 1940 г., переносится в декабрь 1913 г. и в которой появляется «Гость из будущего» – из декабря 1945 г. <...> Сюжет стихотворения связан с известием о новом приезде в СССР И. Берлина, которое Ахматова получила от Б.Л. Пастернака, в августе 1956 г. [Королева: 558–559]

Напомню, что ни 27 декабря 1945 г., ни какого-либо другого декабря какого-либо другого года встречи Ахматовой с И. Берлином не было.

Т.е. это ошибка проекции смежности записей на содержательную близость, соседство, подменяемое родством. Поскольку дата «27.12.40» означает еще и вторую годовщину смерти О.Э. Мандельштама, то один критик предположил, что в стихотворении «Сон» приснился приезд Мандельштама. Эта, тоже основанная на той же ошибке комментаторов, интерпретация пока не проникла, кажется, в новые комментированные издания Ахматовой, но опыт показывает, что такой вздор очень живуч и прилипчив.

Углубленный комментарий начинается с паратекстов – заглавий, эпитафий, посвящений, дат, – каждый из которых представляет многоуровневый микротекст. Приведу только один пример функционального комментария – эпитафия из Шота Руставели «Что отдал, то твое». О нем несколько раз писали тбилисские и ереванские литературоведы, справедливо констатируя, что сама эта максима – очень кавказская по духу. Но в комментарии непременно должно быть кратко указано, что в предшествующей этой строке в «Витязе в тигровой шкуре» сказано: «Что спрятал, то пропало», (а Ахматова не раз берет в эпитафию строчку, соседнюю с заветной, нужной), и что этот эпитафия она несколько раз примеряла к разным стихам, и все они именно из разряда запретных, тех, что должны были быть спрятаны (как Ахматова называла это – стихотворения «из другой книги»). И второе, что должен напомнить комментарий читателям XXI в., это что Руставели – любимец верховного грузина; например, Петр Чагин хранил у себя верстку перевода «Вепхисткаосани» с пометами И.В. Сталина (сейчас хранится в музее в Гори).

Акцент на функциональности всех пунктов комментария, обязанных отвечать не столько на вопросы «кто это?», «что это?», «где это?», а на вопрос «что вдруг?», «почему здесь?», не отменяет возможности помещения справочного придатка по примеру мандельштамовского тома О.А. Лекманова – М.А. Амелина¹¹ с глухим перечислением литературы о данном стихотворении. Может быть, перечисление даже и не номинальное, а с кратчайшей аннотацией новинок интерпретации, а может быть, и с предупреждением о кривотолкованиях, основанных на недоразумениях. Список должен быть репрезентативным, но, конечно, не исчерпывающим, ибо среди понаписанного об Ахматовой за последние 30-летие наличествует известное количество некачественной продукции.

Объем комментария – м а к с и м а л ь н ы й, поскольку отпали все ограничения, преследовавшие предшествующих издателей Ахматовой, в том числе троглодитский лозунг советских редакторов – нельзя,

чтоб массив примечаний был больше комментируемого текста. Поскольку любое сегодняшнее начинание имеет в виду не только бумажное, но и электронное воплощение, то отпадает ограничение на количество печатных знаков и оглядка на предел возможностей картонного переплета. Но приходится напоминать, что жанр комментария на сегодняшний день предполагает иные, более жесткие нормы доказательности и вообще доказуемости, чем научная статья, не говоря об эссе.

И коль скоро речь зашла о будущем читателе XXI в., мы должны учитывать его горизонт ожиданий. Как именно предупредительно готовиться к встрече с ним, надо решать в каждом конкретном случае. В моем личном опыте есть показательный пример: для европейских и американских студентов в 1990-е гг. в ахматовском монологе 1911 г. – «Высоко в небе облачко серело, / Как беличья расстеленная шкурка.../ В пушистой муфте руки холодели» – главными раздражителями стали символизирующие авторскую душу образы освеженной белки и муфты, изготовленной из умученных животных. Это было в эпоху, когда Бриджит Бардо объяснила подросткам, что «кто носит меха, таскает на плечах кладбище». Это те образы, на которых не нашлось «глубокодушных» (как сетовал В.К. Шилейко в стихотворении об Ахматовой) в десятые годы прошлого века среди исторических читателей».

Комментарий, говоря словами поэта, «хватает на лету и закрепляет вдруг» жизнь стиха в вечном движении.

Примечания

- 1 См.: <https://hum.hse.ru/news/539811464.html>; <https://hum.hse.ru/proj/news/472673427.html>.
- 2 См. подробнее: [Тименчик: 2021–2].
- 3 См. например: [«Ваша осинка трепещет под моим окном...»].
- 4 *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. Т. 2 / Сост., подг. текста и коммент. А.Г. Меца. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. С. 292.
- 5 См. материалы, выразительно иллюстрирующие эти издательские обстоятельства 1960-х годов: [К истории первой научной публикации].
- 6 РГАЛИ. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 17.
- 7 Там же.
- 8 *Ахматова А.* Белая стая. Пг., 1917. С. 38.
- 9 Цит. по: [Богомолов: 329].
- 10 *Тэффи* Стихотворения // Альманах Шиповник. 17. СПб. 1912. С. 215.
- 11 *Мандельштам О.Э.* Собр. стихотворений 1906–1937 / Сост. О.А. Лекманов, М.А. Амелин. М.: Рутения, 2017. 559 с.

Литература

«Ваша осинка трепещет под моим окном...». Переписка А.А. Ахматовой и М.С. Петровых / Вступ. ст., подг. текстов М.С. Петровых и коммент. О.Е. Рубинчик; подг. текстов А.А. Ахматовой А.И. Головкиной и О.Е. Рубинчик // Русская литература. 2022. № 1. С. 85–118.

Богомолов Н.А. Собиранье: Иван Никанорович Розанов и его время. М.: Азбуковник. 2021. 687 с.

Виленин В.Я. Стимул точности в творчестве Анны Ахматовой: Текстологические этюды // Вопросы литературы. 1983. № 6. С. 144–176.

[*Дувакин*] Анна Ахматова в записях Дувакина / Подг. текстов: В.Ф. Тейдер, В.Б. Кузнецова, М.В. Радзишевская; консультант Н.Н. Глен.; вступ. ст., сост. и коммент. О.С. Фигурнова. М.: Наталис, 1999. 367 с.

Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / Сост. и подг. текста К.Н. Суворовой; вступ. ст. Э.Г. Герштейн; науч. консульт., вводные заметки к записным книжкам, указ. В.А. Черных. М.; Torino: Giulio Einaudi editore, 1996. 850 с.

К истории первой научной публикации поэтического наследия А.А. Ахматовой. Письма В.М. Жирмунского Л.К. Чуковской 1966–1970 годов / Вступ. ст., подг. текста и коммент. В.В. Аствацатуровой // Русская литература. 2022. № 1. С. 119–152.

Коваленко С.А. Комментарии // Ахматова А.А. Собр. соч. В 6 т. Т. 3. Поэмы. Pro Domо Mea. Театр / Сост., подготовка текста, комментарии, статья С.А. Коваленко. М.: Эллис Лак, 1998. С. 463–763.

Королева Н.В. Комментарии // Ахматова А.А. Собр. соч. В 6 т. Т. 2. Кн. 1. Стихотворения. 1941 / Сост., подг. текста, коммент., ст. Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1999. С. 393–629.

Кралин М.М. Примечания // Ахматова А.А. Сочинения. В 2 т. Т. 1. / Сост. и подгот. текста М.М. Кралина. М.: Цитадель, 1996. С. 366–438.

Лукницкий П.Н. Asipiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926–1927. Париж; М.: УМСА-press; Русский путь, 1997. 347 с.

Мочульский К.В. Анна Ахматова. Anno Domini MCMXXI // Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. I. Сост. С.А. Коваленко. СПб.: РХГИ, 2001. С. 366–372.

Нива Ж. Барочная поэма // Ахматовский сборник / Сост. С.В. Дедулин и Г.Г. Суперфин. Париж, 1989. С. 99–108.

Оксенов И.А. «Взыскательный художник» (о творчестве современном и грядущем) // Новый журнал для всех. 1915. № 10. С. 41–43.

Павловский А.И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество: Книга для учителя. М.: Просвещение, 1991. 192 с.

Розенталь Л.В. Непримечательные достоверности: свидетельские показания любителей стихов начала XX века / Вступ. статья, публ. и коммент. Б.А. Рогинского. М.: НЛО, 2010. 816 с.

[*Сорокин П.А.*] Современная любовь // Северный гуслир. 1915. №4. С. 12–13 (подп.: Римус П.).

Сурков А.А. Примечания // Ахматова А.А. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья А.А. Суркова, сост., подгот. текста и примеч. В.М. Жирмунского. Л.: Советский писатель, 1976. С. 443–524.

Тименчик Р.Д. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. Вып. 5. Симферополь, 2007. С. 180–183. (1)

Тименчик Р.Д. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой // Venok: In Honor of Stefano Garzonio. Stanford, 2012. P. 343–352.

Тименчик Р.Д. Из Именного указателя к Записным книжкам Анны Ахматовой (Велимир I) // Сборник Матице српске за славистику. № 100. Нови Сад, 2021. С. 17–38. (1)

Тименчик Р.Д. К анализу «Поэмы без героя». 3 // «Я всем прощение дарую...»: Ахматовский сборник / Под. общ. ред. Д. Макфадьена и Н.И. Крайневой. UCLA Slavic Studies. New Series. Vol. V. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2006. С. 457–464.

Тименчик Р.Д. О летописи поэтессы: Например, Ахматова // Slavica Revalensia. Vol. VIII. Таллин, 2021. С. 178–237. (2)

Тименчик Р.Д. О составе и границах научного комментария к поэзии А.А. Ахматовой // Русская литература. 2022. № 1. С. 60–84.

Тименчик Р.Д. О чести, простите, мундира // Новое литературное обозрение. 2015. № 135. С. 388–391.

Тименчик Р.Д. Последний поэт: Анна Ахматова в 60-е годы. В 2 т. Изд. 2-е, испр. и расшир. М.; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2014.

Тименчик Р.Д. Рим Анны Ахматовой: Horror Mortis (1964) // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 21. (2)

Тименчик Р.Д. Чужое слово у Ахматовой // Русская речь. 1989. № 3. С. 33–36.

Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Ахматова и Кузмин // Russian Literature, Amsterdam, 1978. Vol. 6. July № 3. С. 213–305.

Филиппов Б.А. «Поэма без героя». Комментарии // Ахматова А.А. Сочинения. В 2 т. Т. 2 / Общ. ред., свод разночтений, примеч. и библиогр. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова; вступ. ст. и статья в прилож. А. Раннита, В. Франка, Б.А. Филиппова и Н.А. Струве. Munich, Inter-Language Literary Associates, 1968. С. 53–93; 357–436.

Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. М.: Согласие. 1997.

Чуковский К.И. Собр. соч. В 15 т. Т. 12. Дневник. 1922–1935. М.: Терра – Книжный клуб, 2006. 656 с.

Эткинд Е.Г. Разговор о стихах. М.: Детская литература, 1970. 242 с.

Дмитрий Михайлович Нечипорук

Анна Ахматова в англо-американской прессе в 1922–1953 гг.: упоминания и переводы стихов

С середины 1960-х гг. в англо-американской прессе стало появляться все больше статей о российских писателях и поэтах, о которых долгое время практически не упоминали на страницах советской печати. Прежде всего, это были видные дореволюционные поэты-акмеисты, не вписавшиеся в новую литературную реальность тоталитарного Советского Союза: Анна Ахматова и Осип Мандельштам. Элементарный анализ англо-американских газет, доступных в базе newspapers.com, показывает, что в случае с Анной Ахматовой ощутимое увеличение частоты упоминаний в прессе происходит в 1964 г., что связано как с ее 75-летним юбилеем, так и с судом над Бродским, получившим широкую огласку за рубежом. В дальнейшем количество публикаций, посвященных Ахматовой, не опускалось ниже двадцати за год, в то время как до 1964 г. они были редкими, спорадическими, за исключением 1946, 1949 и 1958 гг. До 1965 г. имя Осипа Мандельштама встречается в англо-американской прессе значительно реже, чем Ахматовой. Тем не менее со второй половины 1960-х гг. упоминаемость поэта будет расти, и после выхода в свет книги мемуаров Надежды Мандельштам их известность в Америке сравняется. В нашей статье речь пойдет о прижизненных публикациях стихов Ахматовой в англоязычной прессе в период с 1922 г. по 1953 г. на фоне эпизодических упоминаний Осипа Мандельштама, творчество которого до издания монографии Кларенса Брауна было известно за рубежом гораздо хуже. Хронологические рамки, хотя и совпадают с нахождением у власти в СССР Сталина, тем не менее привязаны к жизни эмиграции: от первых публикаций об Ахматовой в англо-американской прессе в 1922 г., приуроченных к выходу в свет антологии А. Ярмолинского и Б. Дойч¹, до упоминания в 1953 г. о выходе в свет в нью-йоркском издательстве Чехова ее «Избранных стихотворений»².

Все публикации, посвященные Анне Ахматовой в данный период времени в англо-американской прессе, можно разделить на несколько видов. Во-первых, это газетные статьи, посвященные литературоведческим работам, в которых она упоминается. Во-вторых, сборники стихов или антологии, включающие переводы ее произведений на английский язык. В-третьих, небольшие заметки, рассказывающие о зарубежных концертах или радиопередачах, которые посвящены творчеству Ахма-

товой. В-четвертых, большое количество упоминаний о преследовании советскими властями писателей и поэтов, как это было в 1946 г. в связи с постановлением оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», которое напрямую касалось творчества поэтессы. Так же необходимо отметить большое количество упоминаний Ахматовой в зарубежной прессе в 1958 г. в связи с травлей в Советском Союзе Б.Л. Пастернака после издания в Италии его романа «Доктор Живаго».

Самые первые публикации, посвященные Ахматовой, появляются в 1922 г. в контексте российской литературы в изгнании. В статье «Настоящая Россия», опубликованной в газете Courier Journal, рассказывается об Ахматовой и Блоке с использованием цитаты Д.П. Святополка-Мирского, заявившего английскому Spectator, что о «двадцатых годах XX в. будут судить в России сто лет спустя не как о времени Ленина и Троцкого, но как об эпохе Ахматовой и Блока» [The Real Russia]³. В небольшой статье кратко рассказывалось о биографии и творчестве Ахматовой вместе с переводом стихотворения «Земная слава как дым...»:

The glory of this earth is like smoke.
It was not this that I prayed for.
To all my lovers
I brought happiness.
One of them is still alive
And in love with his mistress.
And another one has become a form of bronze
On the snow-clad square.

Данный английский перевод интересен тем, что он не заимствован из антологии российской поэзии Авраама Ярмолинского и Бабет Дойч Modern Russian poetry, вышедшей в Нью-Йорке в 1921 г. Это издание, в котором опубликовано четыре стихотворения Ахматовой («Как белый камень в глубине колодца...», «Исповедь», «Широк и желт вечерний свет...», «Молитва») в переводе Бабет Дойч, не прошло незамеченным в американской печати. Так, в рецензии газеты New York Herald был перепечатан перевод «Исповеди» [English Version of Russian Poetry].

Confession

From my poor sins I am set free,
In lilac dusk the taper smolders.
The dark stoles' rigid drapery
Conceals a massive head and shoulders.

«Talitha Kumi» is it he,
Once more? How fast my heart is beating,
A touch: a hand moves absently
The customary cross repeating.

В другом обзоре антологии Ярмолинского и Дойч, помещенном в *Minneapolis Star*, напечатали строки «Молитвы» [Reviews of the New Books]:

Give me comfortless seasons of sickness.
Visitations of wrath and of wrong
On my house; Lord, take child and companion,
And destroy the sweet power of song.

Следующая публикация стихов Ахматовой обнаружена нами только в 1933 г.; само появление ее имени в этот период было редкостью. В 1926 г. Ахматова была упомянута в английской прессе в рецензиях на работу Д.П. Святополка-Мирского «Современная российская литература, 1881–1925», изданную на английском языке в издательстве Routledge [Squire; E.G.; Mirsky]. В следующем году в Великобритании вышел сборник любовной лирики Ахматовой *Forty-seven Love Poems*⁴ в переводе Натали Даддингтон, урожденной Наталии Александровны Эртель (1886–1972), рекламировавшийся газетой *Observer* [Winter Books]. Эта книжка на долгое время станет единственным сборником переводов Ахматовой в Великобритании, вплоть до переводов Ричарда Маккэйна, которые выйдут в издательстве Оксфордского университета в 1969 г.⁵ [Lehrman]. В 1930 г. в американских газетах *Billings Gazette* и *The Atlanta Constitution* вышла большая антибольшевистская статья эмигрантского критика Александра Назарова (1898–1981) «Литература с красным кляпом», где говорилось о тотальной цензуре и о том, что Ахматова более ничего не пишет [Nazaroff (Atlanta); Nazaroff (Billings)].

Перевод стихотворения «Любовь» («То змейкой, свернувшись клубком...») был опубликован в газете *Hartford Courant* 25 октября 1933 г. В статье говорилось об ирландской поэтессе Бланаид Салкельд (1880–1959), которая увлеклась самостоятельным изучением русского языка для того, чтобы переводить стихи российских поэтов [E.N.C.].

Now, like the wreathed snake he lies,
Within the heart he holds in thrall
Or sends he from the azure skies
Against the pane, his dove-life call.
He shows in gillyflowers pure,

Or glitters in the winter frost;
But, sure and secret, he will lure
From joy and peace till they be lost.
He knows full sweetly to possess
The violin's beseeching tone,
And strangely makes the strings to guess
After a smile as yet unknown.

В период между 1933 г. и 1946 г. имя Ахматовой исчезло из поля зрения англо-американских газет. Единственное упоминание, которое удалось найти в указанный период, касалось выступления британской певицы Оды Слободской (1888–1970), которая 22 июня 1939 г. в лондонском Вигмор-холле исполнила цикл С.С. Прокофьева «Пять стихотворений Анны Ахматовой для голоса и фортепиано» [*Oda Slobodskaya*].

В 1946 г. имя Ахматовой появлялось в прессе достаточно часто в связи с упомянутым выше постановлением ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”». По нашим подсчетам, не менее 50 газет написали о позорно известном докладе Жданова. С этого времени в прессе стали ставить имя Ахматовой в один ряд с писателем М.М. Зощенко, который также был мишенью. Несколько американских изданий напечатали стихотворение Ахматовой «По твердому гребню сугроба...» в переводе Б. Дойч⁶, которое первоначально было опубликовано в журнале *Poetry*⁷.

Snow

Upon the hard crest of a snow-drift
We tread, and grown quiet, we walk
On towards my house, white, enchanted;
Our mood is too tender for talk.
And sweeter than music, this dream now
Come true, the low boughs of the firs
That sway as we brush them in passing,
The slight silver clink of your spurs.

Ужесточение контроля над литературой в СССР привело к появлению в зарубежной прессе больших статей, посвященных влиянию политики на искусство, цензурному прессингу в Советском Союзе во второй половине 1940-х гг. Разумеется, что в таких статьях невозможно было обойтись без упоминания Ахматовой [Blunden; Werth 1947; Werth 1948]. В 1949 г. очередной резкий рост упоминаний поэтессы был

связан с выходом в издательстве Гарвардского университета книги литературоведа и историка Л.И. Страховского (1898–1963) «Ремесленники слова: три поэта современной России» о творчестве Николая Гумилева, Анны Ахматовой, Осипа Мандельштама [Strakhovsky]. Монография стала главным источником сведений о трагической судьбе акмеистов для зарубежной прессы, причем сообщаемая информация была не всегда достоверной. Так, газета Burlington Daily News сообщала, опираясь на книгу Страховского, что «Мандельштам перестал публиковать стихи в 1928 г. и умер в 1945 г. безвестным переводчиком [sic! – Д.Н.], а Ахматова, продолжавшая писать, но не публиковаться, была исключена из Союза советских писателей в 1946 году» [Reds Outlaw Greatest Poets]. Кроме того, росту упоминания Ахматовой поспособствовали отклики на новую антологию Ярмолинского и Дойч «Сокровищница российской поэзии» (1949), где было напечатано уже тринадцать стихотворений поэтессы («Исповедь», «Широк и желт вечерний свет...», «Молитва», «Как белый камень в глубине колодца...», «По твердому гребню сугроба...», «Все расхищено, предано, продано...», «Небывалая осень построила купол высокий...», «Земной отрадой сердца не томи...», «Не с теми я, кто бросил землю...», «Лотова жена», «Хорошо здесь: и шелест, и хруст...», «Мужество», «Хозяйка»)⁸.

В 1950 г. британский журналист Александр Верт опубликовал в газете Guardian статью «Ждановщина в литературе» [Werth 1950], в которой перевел три стихотворения Ахматовой («Где дремала пустыня – там ныне сады», «Гост», «21 декабря 1949»), вышедших в свет в советском журнале «Огонек»⁹.

Where once the desert slept, now there are gardens.
Fields and the surface of lakes.
Once and for all we shall erase all traces
Of war, and create a new life.
The High Pamir we can flatten out
And change the course of rivers,
But we must have centuries of peace.
And posterity will bless us.
We are not afraid of foreign lies,
The justness of our cause gives us strength;
The mighty blue-print – we have it here
For the future of our land.

Another one is called "A Toast":

Here's to our ploughed-up fields,
Here's to our young woods,
Here's to our Soviet schools, and may they resound

With happy children's voices
Here's to a mighty harvest.
Of grain, ideas, and work.
And may the will of all humanity
Petrify our enemies.

And, finally, here are Akhmatova's birthday greetings to Stalin:

May the world remember this day for ever,
May eternity inherit this hour;
Legends will tell of a man of wisdom
Who saved us all from dire death,
Our country is lit by an amber dawn,
And everywhere pure joy is felt –
In ancient Samarkand, in dark and Arctic Murmansk.
In Leningrad, saved by the Leader's valour.
And all the thoughts of men speed to that glorious city.
Towards the lofty Kremlin, and towards him who fights
For peace and light.
And from the Kremlin rises
Our mighty anthem, like a happy greeting,
A message of good cheer to all the world.

По мнению Верта, ахматовские стихи из цикла «Слава миру» – это проявление соглашательства, но он призывал читателей с пониманием отнестись к положению, в котором оказалась поэтесса.

Многим читателям может показаться, что все это, особенно последнее стихотворение [«21 декабря 1949 года» – Д.Н.], чистый оппортунизм и ничего больше. Подозрение, возможно, небезосновательно. Однако, даже если это оппортунизм, он имеет специфически советское качество. Быть изгоем, каким, по сути, стала Ахматова после своего осуждения, – морально невыносимое положение для любого мужчины или женщины в России, даже если, как в случае с Ахматовой, она имеет право на пенсию. Потребность в мире, особенно остро ощущаемая в родном Ленинграде, – это эмоция, которой она могла отдалиться «с максимальной искренностью», а внутренняя пропаганда достаточно сильна, чтобы заставить даже такую пронизательную женщину, как Ахматова, поверить, что если Россия действительно хочет мира, то Америка его не хочет [Werth 1950].

К началу 1950-х гг. в англо-американской прессе за Ахматовой прочно закрепилась репутация жертвы советского режима, газеты чаще всего упоминали ее как поэтессу, голос которой окончательно умолк под внешним давлением [Kolarz; A Correspondent]. При этом вышед-

ший в свет в нью-йоркском «Издательстве им. Чехова» сборник Ахматовой «Избранные стихотворения» стал одним из самых продаваемых за рубежом в 1953 г. наряду с «Повестями и рассказами» Зощенко [Free Press of Russia].

В заключении необходимо отметить, что в период с 1922 г. по 1953 г. в англоязычной прессе нам удалось обнаружить около 150 упоминаний Анны Ахматовой. В это число входят также перепечатки одних и тех же заметок и статей, что было особенно распространено в 1946–1947 гг. и 1949 г. До середины 1940-х гг. публикации, посвященные Ахматовой, были связаны так или иначе с жизнью российских эмигрантов. Публичное осуждение ее творчества в Советском Союзе в 1946 г. сделали имя Ахматовой более узнаваемым на Западе. По сравнению с ней упоминания Осипа Мандельштама в англо-американской прессе в изучаемый промежуток времени встречаются совсем редко; их в общей сложности всего девять. Самая ранняя датируется 1926 г. [Golde]. В данной статье Осип Мандельштам охарактеризован как «самый просвещенный [cultured] российский поэт». В рецензии 1929 г. в британской газете *Observer* анонимный рецензент антологии Ярмолинского и Дойч *Russian Poetry* остался недоволен тем, что составители не включили в сборник стихи Гумилева, Хлебникова, Мандельштама и Пастернака [Russian Poetry]. При этом основное число упоминаний поэта приходится на 1949–1950 гг. и связано с откликами на упоминавшуюся выше книгу Страховского.

Приложение

Упоминания Осипа Мандельштама в англо-американской прессе в 1926–1950 гг.

[Anon.]. 3 Top Soviet Poets Banned in Russia // *Philadelphia Inquirer*. 1949. 23 August. P. 5.

[Anon.]. New Books // *Atlanta Constitution*. 1949. 17 July. P. 22.

[Anon.]. Reds Outlaw Greatest Poets // *Burlington Daily News*. 1949. 24 August. P. 14.

[Anon.]. Russian Poetry // *Observer*. 1929. 4 August. P. 4.

Ferril T.H. Prose on the New Poetry // *San Francisco Chronicle*. 1949. 18 September. P. 89.

Golde M. The Jewish Writers of Russia // *Modern View* (St. Louis, Missouri). 1926. 22 April. P. 62.

Hale P. Symphony Concert // *Boston Herald*. 1932. 16 April. P. 12.

Smith M. Poetry // *Atlanta Constitution*. 1949. 28 August. P. 48.

Werth A. Zhdanovism in Literature // *Guardian*. 1950. 13 September. P. 6.

Примечания

1 Modern Russian poetry: An Anthology; chosen and translated by Babette Deutsch and Avrahm Yarmolinsky. New York: Harcourt, Brace and Company, 1921. 178 p.

2 Ахматова А.А. Избранные стихотворения. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952. 262 с.

3 В случаях со статьями без указания авторства ссылки даются по названию.

4 Akhmatova, Anna. Forty-Seven Love Poems; trans. from the Russian by. Natalie Duddington, London: Jonathan Cape, 1927.

5 Akhmatova Anna. Selected poems; trans. with an intr. by Richard McKane, and an essay by Andrei Sinyavsky. London: Oxford University Press, 1969.

6 Akhmatova Anna. Snow // *The Daily Press* (Newport). 1947. 2 October. P. 4; Akhmatova Anna. Snow // *The Gazette* (Montreal). 1947. 15 August. P. 8.

7 Deutsch B. Some Modern Soviet Poets // *Poetry*. 1947. August. P. 253–254.

8 A Treasury of Russian Verse. Ed. dy A. Yarmolinsky. N.Y.: The MacMillan Company, 1949. P. 189–195.

9 Ахматова А.А. Из цикла «Слава миру» // *Огонек*. 1950. № 14. С. 20.

Литература

[Anon.]. A Correspondent. Russia and the Jews // *Guardian*. 1953. 7 February. P. 4.

[Anon.]. English Version of Russian Poetry // *New York Herald*. 1922. 1 January. P. 73.

[Anon.]. Free Press of Russia // *Des Moines Register*. 1953. 24 July. P. 6.

[Anon.]. Oda Slobodskaya // *Observer*. 1939. 25 June. P. 17.

[Anon.]. Reds Outlaw Greatest Poets // *Burlington Daily News*. 1949. 24 August. P. 14.

[Anon.]. Reviews of the New Books // *Minneapolis Star*. 1922. 22 July. P. 4.

[Anon.]. Russian Poetry // *Observer*. 1929. 4 August. P. 4.

[Anon.]. The Real Russia // *Courier Journal* (Kentucky). 1922. 30 April. P. 49.

[Anon.]. Winter Books // *Observer*. 1927. 23 October. P. 9.

Blunden G. Why Soviet Composers Must Toe the Party Line // *Sydney Morning Herald*. 1948. 19 June. P. 7.

E.G. New Books // *Manchester Guardian*. 1926. 4 August. P. 5.

E.N.C. Literary Topics // *Hartford Courant*. 1933. 25 October. P. 12.

Golde M. The Jewish Writers of Russia // *Modern View* (St. Louis, Missouri). 1926. 22 April. P. 62.

Kolarz W. Russia's «Window into Europe» // *Kingston Whig-Standard*. 1951. 27 April. P. 4.

Lehrman E.H. Anna Akhmatova. Selected Poems Translated by Richard McKane // *St. Louis Post-Dispatch*. 1969. 2 November. P. 43.

Mirsky D.S. Contemporary Russian literature: 1881–1925. London, Routledge, 1926. 372 p.

Nazaroff A. The Red Gag on Literature // *Atlanta Constitution*. 1930. 14 December. P. 77.

Nazaroff A. The Red Gag on Literature // *Billings Gazette*. 1930. 30 November. P. 4.

Squire J.C. Modern Russian Literature // *Observer*. 1926. 11 July. P. 7.

Strakhovsky L.I. Craftsmen of the Word: Three Poets of Modern Russia. Camb., 1949. 114 p.

Werth A. The “Reform” of Soviet Music // *Guardian*. 1948. 30 March. P. 4.

Werth A. Ukrainian Literature // *Star Phoenix*. 1947. 29 December. P. 4.

Werth A. Zhdanovism in Literature // *Guardian*. 1950. 13 September. P. 6.

Леонид Михайлович Видгоф

Добавления к известному. Некоторые
соображения о стихотворении
Осипа Мандельштама «Слух чуткий
парус напрягает...»

Слух чуткий – парус напрягает,
Расширенный пустеет взор,
И тишину переплывает
Полночных птиц незвучный хор.

Я так же беден, как природа,
И так же прост, как небеса,
И призрачна моя свобода,
Как птиц полночных голоса.

Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста;
Твой мир, болезненный и странный,
Я принимаю, пустота!

1910¹

Стихотворение написано девятнадцатилетним поэтом, находившимся под большим влиянием символистов и Тютчева. Об особенностях этого влияния неоднократно говорилось в трудах разных исследователей. Так, например, Е.А. Тоддес в статье «Батюшков» для Мандельштамовской энциклопедии отмечает, что в стихах раннего Мандельштама нарисован мир «звучащей тишины (символистского происхождения мотив, глубоко им усвоенный), “смутно-дышащей” природы, тумана, сумерек... “полусна и полуяви”» [Тоддес: 461]. Данная работа представляет собой, в сущности, заметки на полях трудов других исследователей. Отметим в первую очередь, как этот мотив «звучащей тишины» представлен в анализируемых стихах. Его выражает, думается, в первую очередь звук «у», ударный гласный самого слова «звук»; это «у» распределено по словам 1-го четверостишия. Стихотворение начинается с двух ударных «у», причем эти звуки не разделены никаким другим ударным гласным, идут подряд: «Слѹх чѹткий». Образ звучащей тишины в первом четверостишии передается также с помощью ударных «у» в словах «тишину» и «незвучный», а также безударных

«у» в словах «парус» и «пустаеет». Впечатление передано; обратим внимание на то, что во втором и третьем четверостишиях звук «у» почти сходит на нет: он отсутствует во втором катрене и появляется в безударных слогах в третьем четверостишии в слове «вижу» и затем в последней строке стихотворения [«принимаю» (ю = йу) и «пустота»]; здесь также эти звуки не отделяет друг от друга никакой другой гласный] – что не случайно, поскольку концовка стихотворения как бы отвечает его началу, происходит и возврат, в определенной мере, к звуковой картине первого четверостишия, и «пустота», последнее слово стихотворения, откликается на «пустаеет» из второго стиха.

Итак, в первой строке стихотворения, в первых двух его словах, говорится об обострении слуха, характерного для ночного времени. В слове «чуткий», несомненно, «содержится» пробуждающе-тревожное «чу!» Впрочем, о том, что дело происходит ночью, читатель узнает только в четвертом стихе, и это знание немедленно возвращает его к первым двум строкам и «окрашивает» их в ночные тона. В варианте стихотворения из четырех катренов словам о пробуждении слуха предшествовали описание душевного состояния лирического героя и картина белой ночи: «Душа устала от усилий / И многого мне все равно. / Ночь белая, блеее лилий / Испуганно глядит в окно» [I, 400]. Но в сборнике «Камень» 1916 г. этой, бывшей первой, строфы нет, отсутствует она и в «Камне» 1923 г. Мандельштам, таким образом, отбросил сделанное в самом начале стихотворения декларативное заявление лирического героя; автор убрал это высказывание вкупе с таким же прямым обозначением ночи. В том варианте, который мы рассматриваем, читатель, прежде чем понять, что в стихах повествуется о ночном времени, узнает о возрастающем значении слухового восприятия (что обычно случается ночью), затем о том, что зрительные впечатления сходят на нет, и о тишине. Поэт сначала рисует штрих за штрихом картину ночи и только затем, подготовив читателя, создав образ ночи, говорит: да, это полночь. Отметим, что информация о «пробуждении» слуха, его «возрастании» и в то же время, напротив, об оскудении зрительных впечатлений передается в стихотворении также с помощью длины слов (количества слогов в них): «слух» (1 слог) – «чуткий» (2 слога) – «парус» (2 слога) – «напрягает» (4 слога); «расширенный» (4 слога) – «пустаеет» (3 слога) – «взор» (1 слог). Слух растет и крепнет (напряжение передается и звукописью: ПАРУс – НАПРЯгает), зрение угасает (взор «расширенный», поскольку исчезает дневная четкость предметных очертаний, но он при этом «пустаеет»). Между первым и третьим катреном проходит как бы время лирического героя; его зрение привыкает к ночной действительности и в определенной степени восстанавливается, взор обращен к небу, где находится источник ночного света. Это «возвращение» зрения передается и с помощью на-

растания словесной длины, увеличения на этот раз количества слогов: «я» (1 слог) – «вижу» (2 слога) – месяц (2 слога) – «бездыханный» (4 слога) – то есть мы фиксируем здесь динамику, противоположную той, что наблюдается во второй строке стихотворения.

Вернемся к первому четверостишию. Ночной мир, в который погружается лирический герой, не неподвижен, но движение в изображаемом мире читатель воспринимает как медленное – возможно, и потому, что такому восприятию опять же способствует звуковая инструментовка – глухие, тормозящие «п» и «т»: «ПусТееТ» – «ПереПлываеТ» – «Полночных» – ПТиц» (последние три слова, начинающиеся на «п», идут в стихотворении подряд). Звуки непронесенного слова «постепенно» присутствуют в рассеянном виде в словесной ткани стихотворения. Представление о медленном движении в ночном пространстве возникает у читателя также благодаря последовательному уменьшению количества ударений в первых трех строках стихотворения: 4 в первой, 3 во второй и только 2 в третьей: «И тишину переплывает». В завершающем стихе четверостишия ударений снова 4: чувство медленного движения у читателя уже появилось, теперь к нему присоединяется ощущение некоего завораживающего в своей регулярности однообразия: «Полночных птиц незвучный хор» (3 слога – 1 слог – 3 слога – 1 слог). В своей работе «Магия поэтики О. Мандельштама» А.В. Хлыстова, говоря о СЧ, обращает внимание на «гипнотические особенности его [Мандельштама – Л.В.] поэтической речи» [Хлыстова: 140]. Действительно, СЧ оказывает, по нашему мнению, сильное воздействие на читателя; автор данной работы постарался указать на некоторые, по крайней мере, средства, с помощью которых Мандельштам достигает завораживающего, «гипнотического» эффекта. Добавим, что СЧ активизирует восприятие читателя тем, что выбивает его из привычной колеи: «Если в тишину вторгается птичий хор (знакомая картина!), то возникает шумовой эффект; здесь же напротив: хор “незвучный”, и тишь он не нарушает, а “переплывает”. Поэт обманывает читательские ожидания? Привычные, устойчивые – да. Но обманывает с тем, чтобы пробудить у читателя желание изменить настройку восприятия» [Гурвич: 40].

Д.М. Сегал пишет о тютчевских реминисценциях в СЧ:

Но еще более «внутренний», «психосоматический» характер [по сравнению со стихотворением Мандельштама «Я вижу каменное небо...», 1910; Д.М. Сегал сопоставляет его с тютчевским «Здесь, где так вяло свод небесный...» – Л.В.] носит природа в следующем стихотворении Мандельштама из «Камня», в котором следы тютчевского влияния еще более очевидны, чем в стихотворении «Я вижу каменное небо...». [Сегал: 94]

И Д.М. Сегал указывает на

отмеченные в примечаниях Н.И. Харджиева к советскому изданию Мандельштама (Мандельштам 1974², стр. 257) две тютчевские реминисценции: «И призрачна моя свобода» – «Лишь в нашей призрачной свободе / Разлад мы с нею сознаем» из стихотворения «Певучесть есть в морских волнах...» и «Твой мир, болезненный и странный, / Я принимаю, пустота» – «Твой день болезненный и страстный» из тютчевского «О вещая душа моя!». [Сегал: 96]

Е.А. Тоддес в статье «Тютчев» для Мандельштамовской энциклопедии также устанавливает связь СЧ с определенными стихотворениями Тютчева:

По крайней мере трижды О.М. обращался – по-разному – к «О вещая душа моя...». Так конструируется концовка в «Сусальным золотом горят...»; тютчевское «как бы двойное бытие» получает в этом стихотворении особое контекстуальное значение: одна строфа дает фрагмент некоего детского мира, другая резко уходит в совершенно иной лирический план, связанный с первым через мотив *неживого*. <...> Другой ход – деспиритуализация – был испробован в «Воздух пасмурный влажен и гулок...»: «И двойным бытием отраженным <в озере> / Одурманы сосен стволы». Еще одна реминисценция: пара эпитетов, которыми Тютчев описывает дневную часть «двойного бытия» – «болезненный и страстный» (т.е. подверженный страстям), превращается у О.М. в «болезненный и *странный*»... и характеризует единый монистический мир, в котором существует «я» («Слух чуткий парус напрягает...»). <...> С тютчевским определением переходит к О.М. категория *свободы* (в философическом и «натурфилософском» смысле, а не в гражданском), причем он прямо относит эту характеристику к «я». У Тютчева: «Лишь в нашей призрачной свободе / Разлад мы с нею <природой> сознаем» («Певучесть есть в морских волнах...»). У О.М.: «И призрачна моя свобода, / Как птиц полночных голоса» («Слух чуткий парус напрягает»). [Тоддес: 483–484]

И М.Л. Гаспаров отсылает читателя к подтексту из тютчевского стихотворения «Певучесть есть в морских волнах...»:

Пейзаж-аллегория (речь о СЧ – Л.В.), завершающий ряд стихов 1910 г. о судьбе и смерти: приятие судьбы и слияние с природой (ср. «Как тень внезапных облаков...», «Воздух пасмурный влажен и гулок...»; ключевой подтекст – призрачная свобода – от Тютчева). [Гаспаров: 40]

Как Д.М. Сегал, так и Е.А. Тоддес говорят не только о тютчевских реминисценциях в СЧ, но и о том, что восприятие мира и отношение к нему у Тютчева и Мандельштама различны; младший поэт обращается к Тютчеву, «цитирует» его, но его картина мира существенно отличается от тютчевской (об этом ниже). Пока же хотелось бы обратить внимание на еще две вероятных тютчевских реминисценции в СЧ. В первой строке стихотворения появляется «парус», возникает мотив плавания, закрепляющийся образом птичьего хора, который «переплывает» ночную тишину. «Парусу» в первом четверостишии отвечает «холст» в последнем; и хотя, с нашей точки зрения, значение «холста» в завершающей части стихотворения иное, чем у паруса в первом стихе (и об этом также ниже), тем не менее фоновое звучание мотива плавания этим «холстом» обозначается. Представляется, что этот мотив тоже может быть возведен к Тютчеву, а именно к его стихотворению «Как океан объемлет шар земной...»:

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами;
Настанет ночь – и *звучными* волнами
Стихия бьет о берег свой.

То глас ее: он нудит нас и просит...
Уж в пристани волшебный ожил *челн*;
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн.

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, –
И мы *плывем*, плавающею бездной
Со всех сторон окружены. [Курсив везде мой – Л.В.; Тютчев: 40]

И у Тютчева, как в СЧ, стихия ночи заявляет о себе в первую очередь непривычным для дневного слуха звучанием; ночь лишает человека «оседлости» и отправляет его в плавание в ненадежном челне (может быть, и не имеющем паруса). Человек окружен открывшейся бездной (аналог, в определенной степени, мандельштамовской «пустоты», хотя смысловое содержание образов «пустоты» у Мандельштама и «бездны» у Тютчева не одинаково). Наконец, реминисценция поддерживается звуковой инструментальной: ср. «И тишину переПлывает ПоЛночных...» и «И мы ПЛывем, ПыЛающею...». Д.М. Сегал пишет:

Парус – это тоска, это *слух* и это *душа*. Но, наряду со всем этим, парус есть обозначение общего состояния мира, его расширения, стремления вдалеку, свободного дыхания или желания свободно, глубоко вздохнуть. Наконец, парус есть и образ готовности к творчеству; некий аналог раковины [отсылка к стихотворению «Раковина» («Быть может, я тебе не нужен...»), 1911 – Л.В.] <...> И субъект, и объект – пусты. Более того, мой слух и зрение чутки, они готовы воспринять любое, самое незначительное событие. В этом смысле это та же самая пустота, которая ждет творческого заполнения, что и «стекла вечности» из стихотворения «Имею тело – что мне делать с ним...» [отсылка к стихотворению 1909 г.; приводится ранний вариант первой строки, позднее – «Дано мне тело – что мне делать с ним...» – Л.В.] Пустота эта полна ожидания, напряжения. [Сегал: 95–96]

Автор данной работы не усматривает в СЧ мотива творчества, «плавание» (что и символизирует парус) в наступившей ночи не ассоциируется, с его точки зрения, ни со «свободным дыханием», ни с «готовностью к творчеству»; «пустота» же если и полна напряжения в восприятии погруженного в нее лирического героя, то никак при этом не «полна ожидания», «пустота» просто пуста. Очевидно, что парус в СЧ коррелирует с парусом из стихотворений «Как тень внезапных облаков...» и «Я вижу каменное небо...» того же 1910 г., на что, естественно, указывает Д.М. Сегал («И, принимая ветер рока, / Раскрыла парус свой душа» [I, 35] и «И паруса трилистник серый, / Распятый, как моя тоска!» [I, 243]) – но рок, думается, не вызывает представления о свободном дыхании; упоминание мертвенного холста в финале СЧ свидетельствует о том, что «плавание» никуда не привело. Не соотносится со свободой и творческой радостью и *бездыханное* «полотно» из более позднего стихотворения «Казино» (1912): «И, бездыханная, как полотно, / Душа висит над бездною проклятой» [I, 43].

Надо сказать и еще об одном стихотворении Тютчева в связи с СЧ, хотя эта связь может показаться на первый взгляд странной, – «Эти бедные селенья...». Мандельштам в СЧ сводит в одной строке слова из двустишия, начинающего стихотворение старшего поэта, – ср.: «Эти *бедные* селенья, / Эта скудная *природа*...» и «Я так же *беден*, как *природа*...» [курсив мой – Л.В.]

Казалось бы, нет ничего общего между стихотворениями Тютчева и Мандельштама: Тютчев пишет о родине, Мандельштам – о восприятии мира и своем положении в нем. Однако и Мандельштам говорит в стихах 1910 г. об «отчизне», только слово это имеет у него в стихах того ряда, к которому относится СЧ, иной смысл, чем у Тютчева. СЧ правомерно сопоставить со стихотворением «Воздух пасмурный влажен и гулок...» (1911), где сказано:

И опять к равнодушной отчизне
Дикой уткой взвывается упрек:
Я участвую в сумрачной жизни,
Где один к одному одинок!

<...>

Небо тусклое с отцветом странным –
Мировая туманная боль –
О, позволь мне быть также туманным
И тебя не любить мне позволь! [I, 37]³

Под «отчизной» здесь не имеется в виду «Россия», стихотворение так же, как СЧ, говорит об экзистенциальной ситуации лирического героя в том же «странном» для него и равнодушном к нему мире. А.Г. Мец указывает на связь стихотворения «Воздух пасмурный влажен и гулок...» с «Зимним небом» И.Ф. Анненского: «Мотивы перекликаются со строками И.Ф. Анненского “Я люблюсь на дымы лучей / Там, в моей обманувшей отчизне”» [Мец: I, 485]. Мандельштамовская «бедная» природа из СЧ восходит не только к «скудной природе» Тютчева и «обманувшей отчизне» Анненского, но – через них – к «равнодушной природе» Пушкина («И равнодушная природа / Красною вечною сиять») – с той, однако, разницей, что в СЧ ни о какой «красе» природы не говорится. Естественно, пушкинская реминисценция в СЧ замечена. Е.А. Тоддес пишет в работе «К теме: Мандельштам и Пушкин»:

Стихотворение «Воздух пасмурный влажен и гулок...» (1911), как и соседние тексты «Камня» – «Сусальным золотом горят...», «Слух чуткий парус напрягает...», содержит очень определенные тютчевские реминисценции, но «равнодушная отчизна» – так именуется здесь универсальное мировое начало – дает и достаточно ясную отсылку к пушкинской «**равнодушной природе**»..., которая тем самым сопоставляется с такими мотивами лирики Тютчева, как «природа знать не знает о былом», «всепоглощающая и миротворная бездна» («От жизни той, что бушевала здесь...»), «весна... она о вас не знает... блаженно **равнодушна**» («Весна»). [Тоддес: 498–499]

Мандельштам в СЧ и других «родственных» стихах видит природу именно такой, «равнодушной», т.е., в сущности, лишенной всякого личностного начала и смысла, бессмысленной. Она бедна (скудна), потому что не несет в себе никакого человечески-осмысленного содержания, ее небеса «просты», поскольку их ничто не одушевляет. Такой взгляд на мир противоречит тютчевским представлениям о мироздании, в кото-

рых есть место не только «равнодушной природе», но и божественному началу, которое возвышается над миром явлений и одухотворяет его.

Д.М. Сегал пишет:

Разумеется, в стихотворении «Слух чуткий парус напрягает...» есть и интереснейшая и весьма значимая полемика с Тютчевым... <...> Полемика состоит здесь, конечно, <...> в том, что та самая певучесть, о которой с таким восторгом писал Тютчев [имеется в виду стихотворение «Певучесть есть в морских волнах...» – Л.В.], у Мандельштама отдается *невзвучному хору* полночных птиц и объявляется столь же призрачной, как и *свобода*. Иными словами, Мандельштам возражает против постоянного стремления Тютчева увидеть во всем какой-то роковой дуализм, а, вернее говоря, найти от него спасение в положительном полюсе противопоставления. [Сегал: 96–97]

В статье «Тютчев» для Мандельштамовской энциклопедии Е.А. Тоддес также констатирует, что у Мандельштама в СЧ отсутствует тютчевское пантеистическое «оправдание» природы:

Картина мира младшего поэта не допускает ничего подобного пантеистской апологии в духе «Не то, что мните вы, природа...» <...> Скорее можно думать, что О.М. буквально воспринял и по-своему разработал (в сторону отождествления человеческого и природного начал) позднюю тютчевскую максиму «Природа – сфинкс. И тем она верней...» [Тоддес: 484]

Т.е. Тоддес отсылает читателя к стихотворению, где Тютчев высказывает предположение о возможной «бедности» природы: «...может статься, никакой от века / Загадки нет и не было у ней». В том же 1910 г., когда написано СЧ, в период напряженных экзистенциальных переживаний и религиозных поисков, Мандельштам пишет стихотворение «В изголовьи черное распятые...», в котором имеется прямая адресация к Тютчеву и при этом декларируется мучительное расхождение с ним.

О.М., – пишет Е. Тоддес в той же работе, – снабжает свой текст прямым указанием на источник, давая в стихотворении «В изголовьи черное распятые...» подстрочное примечание к цитате (с перестановкой слов) из «Наполеона» – «Страшен мне подводный камень веры: «Тютчев». Эта цитата образует концовку стихотворения, подчеркивающую неразрешимость, даже безысходность лирической коллизии, переживаемой как граница веры и отречения. <...> Младший поэт заканчивает стихотворение мыслью, в корне отличной от только что указанного им источника, акцентировавшего неизменность и прочность веры. [Тоддес: 482]

В СЧ, по мнению С.Г. Стратановского, представлен мир слепой судьбы:

Обратимся <...> к понятию, ключевому для этого стихотворения и, как мне кажется, ключевому для всего раннего, доакмеистического Мандельштама. Понятие это – *пустота*. Оно может быть истолковано как онтологически, так и экзистенциально-психологически. Начнем с онтологического аспекта: пустота – это мир без Бога и, следовательно, без смысла. Это мир Судьбы. Представление о Судьбе во многом противоположно представлению о Боге. Вера в Бога предполагает веру в конечную разумность мира, в осуществление смысла – как на уровне индивидуальном, так и на уровне космическом. Судьба, напротив, слепа, она есть некая высшая, но равнодушная и даже враждебная человеку сила. [Стратановский: 212]

Одна из очевидных тютчевских реминисценций в СЧ отсылает читателя, как давно установлено исследователями, к стихотворению старшего поэта «О вещая душа моя!..»:

О вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..

Так, ты – жилища двух миров,
Твой день – болезненный и страстный,
Твой сон – пророчески неясный,
Как откровение духов...

Пускай страдальческую грудь
Волнуют страсти роковые –
Душа готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть. [Тютчев: 107–108]

Хотелось бы отметить в дополнение к установленному, что строка Тютчева «Твой день – болезненный и страстный», бесспорно очень важная для Мандельштама и очевидным образом отозвавшаяся в его стихе «Твой мир, болезненный и странный», нашла в СЧ отзвук в буквальном смысле – определила в фонетическом отношении финальное четверостишие мандельштамовского стихотворения: в стихе Тютчева ударения падают на звуки Э – Э – А: «твой дЕнь – болЕзненный и стрАстный», у Мандельштама ударения в четверостишии, куда включена переиначенная и переосмысленная строка Тютчева, падают на следующие звуки: «я ВИжу мЕсяц бездыхАнный / и нЕбо мЕрт-

венней холстА; / твой мИр, болЕзненный и стрАнный, / я принимаЮ, пустотА!» Мы видим, что ударения в первых трех строках катрена распределены так:

И Э А
Э Э А
И Э А

Все три строки Мандельштама заканчиваются ударными Э и А и, таким образом, вторят стиху Тютчева; можно сказать, что тютчевский стих окрасил в звуковом отношении завершающее четверостишие СЧ.

Можно думать (и это согласовывалось бы с известными стиховедческими положениями), что и вообще *концы строк играют в межтекстовых соотношениях (явных и неявных) особую важную роль* [курсив мой – Л.В.],

– пишет в статье «К теме: Мандельштам и Пушкин» Е.А. Тоддес [Тоддес: 510]. Перед нами именно такой случай.

В то время как в стихах Тютчева заявлено, что душа готова прильнуть к ногам Христа, герою СЧ, тому «я», которое говорит о себе в мандельштамовском стихотворении, «прильнуть» не к чему и не к кому. Это «я» находится в мире действительно «странном» и обманчивом: упоминается «хор» полных птиц, но он «незвучный»; «голоса» птиц призрачны. Все лишь видимость, кажимость, за которой ничего нет или, во всяком случае, если и есть нечто, то оно непостижимо, никак не воспринимается, контакт с ним невозможен. С.Г. Стратановский:

Природа – это только декорации, за которыми пустота, ничто. Прорыв декораций – провал в пустоту, как это случилось с Арлекином из блоковского «Балаганчика». Об этом Мандельштам написал в стихотворении... 1910 года... [Далее следует текст СЧ – Л.В.] <...> «Месяц бездыханный» и «небо мертвенной холста» – это явно театральные декорации, задник какого-то «балаганчика». А лирический герой стихотворения заставляет вспомнить Пьеро, причем не только блоковского, но и верленовского. В стихотворении «Пьеро» из сборника “*Jadis et Naguère*” («Близкое и далекое») есть такие строки:

Avec le bruit d'un vol d'oiseaux de nuit qui passe
Ses manches blanches font vaguement par l'espace
Des signes fous auxquels personne ne répond.

(«С шумом, подобным шуму пролетающих ночных птиц, / Его белые рукава невнятно посылают в пространство / Неистовые сигналы,

на которые никто не отвечает»). Не из этих ли строк мандельштамовские «полночные птицы»? [Стратановский: 211–212]

О нереальности, развоплощенности мира в ранних стихах Мандельштама писал еще В.М. Жирмунский в своей классической статье «Преодолевшие символизм» («Русская мысль». 1916. № 12):

Мир его поэтических переживаний – в особой области чувств, которая роднит его с некоторыми ранними представителями символизма, в особенности французского. В своем художественном творчестве он воспринимает мир не как живую, осязательную и плотную реальность, а как игру теней, как призрачное покрывало, брошенное на настоящую жизнь. Жизнь не реальна, это – марево, сон, созданный чьим-то творческим воображением; жизнь самого поэта не реальна, а только призрачна, как видение и греза. <...> [Нами пропущена приведенная Жирмунским цитата из СЧ – Л.В.] Иногда это чувство призрачности мира истолковывается поэтом в духе настроений философского идеализма: весь мир – видение моего сознания, моя мечта, только я один и существую в этом мире. Тогда слышатся слова, напоминающие о солипсизме Ф. Сологуба:

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.
На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.
[Жирмунский цитирует стихотворение Мандельштама
«Дано мне тело – что мне делать с ним...», 1909 – Л.В.]

Но и в своем существовании, в подлинной реальности своей жизни, как было сказано, может усомниться поэт:

Неужели я настоящий
И действительно смерть придет?
[Приведена цитата из стихотворения «Отчего душа – так певуча...»,
1911 – Л.В.; Жирмунский: 42]⁴

Итак, призрачен в СЧ не только мир, но призрачно и само «я», говорящее об этом мире: «И призрачна моя свобода...» Эта строка находится в середине, в сердцевине стихотворения. Утверждения о призрачности мира, о том, что он «пустотен» («шунья» – «пустота», за миром явлений ничего нет), что иллюзорно и само представление об устойчивом «я», – ключевые буддистские положения. Мандельштам на протяжении своей жизни неоднократно писал о буддизме. Все высказывания отрицательные, буддизм с его идеалом нирваны, идеей

перерождения и отсутствием Бога-творца был несовместим с мандельштамовским персонализмом. Но известные нам заявления на эту тему относятся к более позднему времени, а не к тому, когда написано СЧ. Есть основания полагать, что в ранние годы Мандельштам прошел через если не глубокое увлечение индийскими, в широком смысле, теориями, то по крайней мере через интерес (и не «абстрактный», холодно-познавательный, а мировоззренческий) к ним. Имеется на этот счет важное свидетельство Георгия Иванова, относящееся именно к 1910 – 1911 гг.: «Увлекаясь теософией, он пытался изложить теорию перевоплощения длинными риторическими ямбами» [Иванов: 619].

И здесь мы должны обратиться к поэту, названному В.М. Жирмунским и очень значимому для раннего Мандельштама, переводившему выше упомянутого Верлена, находившемуся под влиянием Шопенгауэра и традиционной индийской, в частности буддийской, философии (об этом, в частности, см.: [Павлова: 297]), поэту, для которого в высшей степени были характерны мотивы призрачности мира и экзистенциального одиночества, – Федору Сологубу. В 1908 г. (14 / 27 апреля) Мандельштам сообщил Вл. В. Гиппиусу, что написал что-то (к сожалению, до нас не дошедшее) о Сологубе, причем имя Сологуба упомянуто рядом с именем Верлена: «Кроме Верлена, я написал о Роденбахе и Сологубе и собираюсь писать о Гамсуне» [III, 299]. Книга стихотворений Верлена, переведенных Сологубом, вышла в 1907 г. А в середине мая следующего, 1908 г. (т.е. вскоре после того, как Мандельштам написал процитированное выше письмо Вл. В. Гиппиусу), пришел к читателю сборник стихов Сологуба «Пламенный круг» [Павлова: 281], который произвел на Мандельштама сильное впечатление. Исследователями отмечен ряд мест в стихотворениях Мандельштама, корреспондирующих со стихами сборника Сологуба. Достаточно в данном случае указать на мандельштамовское стихотворение «Темных уз земного заточенья...», написанное, вероятно, в том же 1910 г., что и СЧ (опубликовано в 1911 г.): второй раздел «Пламенного круга» называется «Земное заточение». В 1913 г. в статье «О собеседнике» Мандельштам сочувственно упоминает «спокойный солипсизм Сологуба, ни для кого не оскорбительный» и его «сознание своей поэтической правоты»⁵. Мандельштам в своей статье отмечает «солипсизм» в качестве характерной особенности сологубовского поэтического мировидения (а в СЧ мир неотделим от воспрятий «я», хотя оно никак не гипертрофируется, а столь же призрачно, как и мир, в который погружено); заметим также, что отброшенное начальное четверостишие СЧ – см. выше – звучит явно «по-сологубовски»). С.С. Аверинцев с полным основанием утверждает, что Сологуб «до известной меры являлся для раннего Мандельштама образцом» [Аверинцев: 51]. В статье «Буря и натиск» (1922 или начало 1923), говоря о Сологубе, Мандельштам

называет именно «Пламенный круг» [II, 113]. В мандельштамовской статье «Vulgata (Заметки о поэзии)» (1923) Сологуб прямо не назван, но без сомнения подразумевается: «Небольшой словарь еще не грех и не порочный круг. Он замыкает иногда говорящего и *пламенным кругом* [курсив мой – Л.В.]...» [II, 120]. В статье «К юбилею Ф.К. Сологуба» (1924), где Мандельштам дает исключительно высокую оценку творчеству старшего поэта:

Для людей моего поколения Сологуб был легендой уже двадцать лет назад. Мы спрашивали себя: кто этот человек, чей старческий голос звучит с такой бессмертной силой? <...> Где черпает он свою свободу, это бесстрашие, эту нежность и утешительную сладость, эту ясность духа в самом отчаянии? [II, 125–126]

– упоминается только одна книга Сологуба, и это снова «Пламенный круг». Что представляет для нас особый интерес в цитируемой статье, это развернутое заявление о глубинной связи Тютчева и Сологуба:

Прозрачными горными ручьями текли сологубовские стихи с альпийской тютчевской вершины. Ручейки эти журчали так близко от нашего жилья, от нашего дома. Но где-то тают в розоватом холоде альпийские вечные снега Тютчева. Стихи Сологуба предполагают существование и таяние вечного льда. Там, наверху, в тютчевских Альпах их причина, их зарождение. Это нисхождение в долину, спуск к жилью и житью – снеговых, эфирно-холодных залежей русской поэзии, может быть слишком неподвижных и эгоистических в ледяном своем равнодушии и доступных лишь для отважного читателя. Тают, тают тютчевские снега через полвека, Тютчев спускается к нашим домам: это второй акт, необходимый, как выдыхание после вдыхания, как гласная в слове после согласной, это не переключка и даже не продолжение, а круговорот вещества, великий оборот *естества* в русской поэзии с ее Альпами и равнинами.

Не понимаю, отчего
В природе мертвенной и скудной
Воссоздается властью чудной
Единой жизни торжество. [II, 126]

(Говоря о «тютчевских Альпах», Мандельштам, несомненно, отсылает читателя к таким стихотворениям Тютчева, как «Снежные горы», «Альпы», «Яркий свет сиял в долине...», «Хоть я и свил гнездо в долине...». Цитирует он при этом – не совсем точно, контамини-

руя первое и последнее четверостишия, – стихотворение Сологуба «Не понимаю, отчего...» из раздела «Преображения» сборника «Пламенный круг». В этом стихотворении строка «В природе мертвенной и скудной» звучит два раза, в первом и последнем четверостишиях; ср. в СЧ: «Я так же беден, как природа...» и «И небо мертвенней холста». Вторая строка из процитированного Мандельштамом четверостишия Сологуба переключается, без сомнения, со стихами Тютчева, на которые мы выше обратили внимание: «Эти бедные селенья, / Эта скудная природа...»).

Наконец, вспомним, что в 1928 г. Мандельштам собирался участвовать в поэтическом вечере памяти Сологуба в отделении Всероссийского союза писателей в Ленинграде (хотя, по свидетельству П.Н. Лукницкого, участие Мандельштама в вечере не состоялось [Лукницкий: 361]) и читать хотел стихи именно из книги «Пламенный круг»: «Я прочту две-три пьесы из “Пламенного Круга”» (письмо Мандельштама Е.И. Замятину от 2 марта 1928 г. [III, 384]).

Мандельштам в СЧ, адресуясь к Тютчеву, «цитируя» его и отталкиваясь от него, строит свою картину мира, придерживаясь, в определенной мере, «солипсистской» позиции Сологуба, чьи поэтические «ручьи» были тогда, в 1910 г., ему ближе, они больше отвечали мироощущению Мандельштама, чем горные снеговые тютчевские вершины: «Вдруг просветлеют огнецветно / Их непорочные снега: / По ним проходит незаметно / Небесных ангелов нога» («Хоть я и свил гнездо в долине...») [Тютчев: 116]; в мире СЧ, в мире «пустоты» ангелов нет.

В СЧ обнаруживаются явные, как нам представляется, переключки со стихами «Пламенного круга».

Белая тьма созидает предметы
И обольщает меня.
Жадно ищу я душою просветы
В область нетленного дня.

Кто же внесет в заточенье земное
Светоч, пугающий тьму?
Скоро ль бессмертное, сердцу родное
В свете его я пойму?

Или навек нерушима преграда
Белой, обманчивой тьмы,
И бесконечно томиться мне надо,
И не уйти из тюрьмы? («Белая тьма созидает предметы...»)
[Сологуб: 43]

Ср. со стихами из отброшенного первого четверостишия СЧ: «Ночь белая, белее лилий / Испуганно глядит в окно». Слова из этих сологубовских стихов дали название второму разделу «Пламенного круга»; повторим, что они прямо цитируются Мандельштамом в стихотворении «Темных уз земного заточенья...». Еще одно утверждение об обманчивости (призрачности) мира в «Пламенном круге»: «А то, что длится ныне, / Что мы зовем своим, / В безрадостной пустыне / Обманчиво, как дым. / Томимся о святине, / Завидуем иным» («Равно для сердца мило...») [Сологуб: 44]. Обратим внимание также на исполненный *тишины* ночной пейзаж, из которого ушла внешняя жизнь и в котором царит *месяц*, хотя и не «бездыханный»:

Над усталою пустыней
Развернулся полог синий,
В небо вышел месяц ясный,
Нетревожный и нестрастный,
Низошла к земле прохлада,
И повеяла отрада.
В мой шатер, в объятья сна,
Тишина низведена.

С внешней жизнью я прощаюсь,
И в забвенье погружаюсь.
Предо мною мир нездешний,
Где ликует друг мой вешний,
Где безгрешное светило,
Не склоняясь, озарило
Тот нетленный, юный сад,
Где хвалы его звучат [«Над усталою пустыней...»; Сологуб: 122]

У Тютчева «день болезненный и страстный» («О вещая душа моя...»), у Сологуба для описания ночного мира используются эпитеты «нездешний» (= «странный») и «нестрастный». Но ночное «забвенье» Сологуба с его томленьем по «нетленному» иному бытию вполне согласуется с тютчевскими строками: «Твой сон – пророчески-неясный, / Как откровение духов...» («О вещая душа моя...»). И, наконец, отметим, что мотив «отчизны» как мирового лона, породившего эфемерное человеческое существование, также восходит, по нашему мнению, не только к Анненскому, но и к стихотворению из «Пламенного круга»:

Забыв о *родине* своей,
Мы торжествуем новоселье, –

Какое буйное веселье!
Какое пиршество страстей!

Но все проходит, гаснут страсти,
Скучна веселость наконец;
Седин серебряный венец
Носить иль снять не в нашей власти.

Все чаще станем повторять
Судьбе и жизни укоризны,
И тихий мир своей *отчизны*
Нам все отрадней вспоминать. [«Забыв о родине своей...»;
курсив мой – Л.В.; Сологуб: 65]

В СЧ представлено «пустотное», призрачное бытие, в котором иллюзорно и эфемерное человеческое существование; в этом безутешном мире господствует страдание (поэт нашел для выражения этого мироощущения емкую словесную формулу в уже цитировавшемся стихотворении «Воздух пасмурный влажен и гулок...»: «Мировая туманная боль»). Такую картину Мандельштам создает в интересующих нас стихотворениях; она вполне согласуется с буддийскими представлениями. Естественно, речь не о том, что Мандельштам в 1910–1911 гг. был буддистом; мы говорим только о том, что его мировосприятию в то время были близки определенные положения даже не столько строго буддийской, сколько, широко говоря, традиционной индийской мудрости и что влияние Сологуба играло в формировании мандельштамовской поэтической картины мира той поры значительную роль. О том, что буддистское миропонимание и поэзия Сологуба были объединены в сознании Мандельштама определенной смысловой связью, свидетельствует, в частности, его статья «Деятельный век» (1922; к этому времени Мандельштам далеко ушел от «солипсистско-буддийского» мировосприятия), в которой он пишет:

Деятельный век был проводником буддийского влияния в европейской культуре. Он был носителем чужого, враждебного и могущественного начала, с которым боролась вся наша история – активная, деятельная, насквозь диалектическая, живая борьба сил, оплодотворяющих друг друга. Он был колыбелью Нирваны, не пропускавшим ни одного луча активного познания:

В пещере пустой
Я – зыбки качанье

Под чьей-то рукой, –
Молчанье, молчанье... [II, 98–99]

Мы видим, что, говоря об оскудении христианства в XIX в., о позитивистском, релятивистском духе столетия, о его «скрытом буддизме», Манделъштам цитирует (неточно) стихотворение П. Верлена *Un grand sommeil noir...* («Я в черные дни...») в переводе Ф. Сологуба.

А тому, что образ «пустоты», в свою очередь, вызывал у Манделъштама представление о буддизме, находим интересное подтверждение в его «Заметках о Шенье», работа над которыми началась еще в 1914 г. и была продолжена в 1922-м. В первой части «Заметок» тема «пустотности» XVIII в. звучит неоднократно – и при этом сочетается с буддистским мотивом (выделяем курсивом некоторые слова):

Людам самим было страшно от прозрачности и пустоты понятий. La Vérite, la Liberté, La Nature, la Dêité⁷, особенно la Vertu⁸, вызывают почти обморочное головокружение мысли, как прозрачные, пустые омуты. <...> Великие принципы восемнадцатого века все время в движении, в какой-то механической тревоге, как *буддийская молитвенная мельница*. Вот тому пример: античная мысль понимала добро как благо или благополучие: здесь еще не было внутренней *пустоты* гедонизма. Добро, благополучье, здоровье были слиты в одно представленье, как полновесный и однородный золотой шар. Внутри этого понятия не было *пустоты*. <...> *Опустошенное* сознание [XVIII века – Л.В.] никак не могло выкормить идею долга... [II, 79–80]

Далеко не все у Сологуба было близко раннему Манделъштаму. Е.А. Тоддес в «Заметках о ранней поэзии Манделъштама» пишет:

Статьи Манделъштама свидетельствуют не только о пиетете к Сологубу, но и об активном изучении его искусства. Формула «спокойный солипсизм», использованная в статье «О собеседнике», представляет собой результат такого интерпретирующего и заинтересованного, *pro domo sua*, подхода. Действительно, если самим понятием солипсизма фиксировалось весьма конкретное и явное для читателя сологубовское качество, то определение едва ли не более приложимо к основной лирической коллизии Манделъштама 1909–1910 гг., строившейся на символистском фоне. <...> Это «я» [в стихах Сологуба – Л.В.] стремится, чародействуя, заполнить собою мир, возвести к себе (отчасти в духе Шопенгауэра) космические и духовные основы мироздания («Околдовал я всю природу...»). Сологуб создает декадентские версии старых романтических сюжетов богоробчества, договора с дьяволом («Когда я в бурном море плавал...»), демонической вины («Судьба была неумолима...»), образующие в его лирике миф «я». Все это – очень беспокойное (хотя и очень строгое стилистически) – было

чуждо Манделъштаму, чья главная установка заключалась в замене мистической мифологии символизма чисто экзистенциальной рефлексией, в минимализации, ослаблении, даже расслаблении неоромантического двоемирия. [Тоддес: 542–543]

Заявленная в предисловии к «Пламенному кругу» позиция: «Ибо все и во всем – Я, и только Я, и нет иного, и не было и не будет» [Сологуб: 7] нехарактерна для Манделъштама. Манделъштам не говорит: «я – это весь мир»; он говорит: «мир странен и нереален, и мое я – тень от тени этого мира». О чуждости Манделъштаму романтической позы, о том, что в его случае непредставимы упреки мирозданию, говорит и С.С. Аверинцев, причем в той же фразе, которую мы цитировали выше, – где речь идет о том, что для раннего Манделъштама Сологуб был в определенной мере образцом (приведем теперь другую часть предложения): «Никаких поползновений объявить войну Солнцу, как в стихах Федора Сологуба...» [Аверинцев: 51]. Судьба принимается – в частности, в СЧ – с благородной сдержанностью. Лирический герой говорит с «пустотой» на равных, не сетуя, не дерзя и не проклиная. При этом мы не находим в интересующих нас стихах Манделъштама утешительного для Сологуба (как и для Тютчева) единения с природой. Е.А. Тоддес в «Заметках о ранней поэзии Манделъштама» отмечает:

Источник гармонии [для Сологуба – Л.В.] – природа, умиротворяющее единение с которой так же доступно Сологубу, как неотступно от него «томление злое». Ранний Манделъштам далек от этого источника, а эмоциональных полюсов избегает, балансируя между «радостью тихой дышать и жить» [отсылка к стихотворению «Дано мне тело – что мне делать с ним...», 1909 – Л.В.] и дрящимся умиранием в пустом, «болезненном и странном» мире. [Тоддес: 542–543]

Позиция, заявленная в СЧ, характеризуется смиренным и в то же время мужественным приятием мира, в котором выпало жить. (Позднее и по другому поводу Манделъштам выразит сходное отношение в формуле: «Ну что же, если нам не выковать другого, / Давайте с веком вековать» («Нет, никогда ничей я не был современник...», 1924) [I, 120]. Автор данной работы вполне согласен с выводом, который делает Д.М. Сегал, анализируя СЧ:

Это стихотворение, пожалуй, лучше, чем многие другие, дает нам одну из мотивировок манделъштамовского мировоззрения и его поэтики – нежелание спастись, нежелание удержать *лирическое «я»* у какого-то безопасного, утешительного полюса бытия. <...> Итак, душа готова встретить судьбу, лирическое «я» готово принять пустоту мира... [Сегал: 97]

СЧ четко построено: первое четверостишие – описание мира; второе – анализ положения «я» в мире (декларация); третье – дополняющие картину мира и усиливающие определенное впечатление от нее детали и хотя и сдержанное по тону, но с сильным чувством выраженное заявление о готовности жить в этом мире. Заметим, что если в первых двух катренах наблюдается чередование рифм на А и О, то в заключительном четверостишии во всех рифмующихся словах ударение падает на «вскрикивающие» А (причем в словах эмоционально резко окрашенных: «бездыханный», «странный»); завершается стихотворение восклицанием.

Ушло ли чувство пустоты из мандельштамовского творческого мира впоследствии? Нет, можно констатировать периодическое появление страшящей «пустоты», в разных контекстах, в стихах и прозе Мандельштама. Мы встречаем ее, например, в «Египетской марке» (1927–1928):

Страшно подумать, что наша жизнь – это повесть без фабулы и героя,
сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений,
из петербургского инфлуэнциного бреда [II, 256]

– и в стихотворении «Я скажу тебе с последней...» (1931): «По губам меня помажет / Пустота, / Строгий кукиш мне покажет / Нищета» [I, 134]. Как в 1912 г. в стихотворении «Я ненавижу свет...» («Кружевом, камень, будь / И паутиной стань: / Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань!») [I, 41], так и в 1933-м творческие усилия противопоставлены бесформенности и безличности мира: найденные точные слова поэта («Когда, уничтожив набросок, / Ты держишь прилежно в уме / Период без тягостных сносок, / Единый во внутренней тьме...») так же относятся к бумаге, косному, мертвому носителю текста, «Как купол к пустым небесам» («Когда, уничтожив набросок...») [I, 162].

С.Г. Стратановский обоснованно утверждает:

Творчество, по мысли Мандельштама, – это борьба с пустотой, с небытием, внесение смысла в бессмысленный мир. [Стратановский: 219]

Не забудем и «Стихи о неизвестном солдате» (1937–1938): погибшие на войне уходят в ту же противостоящую человеку пустоту: «Миллионы убитых задешево / Протоптали тропу в пустоте...» [I, 204].

Таким образом, мотив пустоты входит, по нашему мнению, в число постоянных мотивов Мандельштама.

Примечания

- 1 Стихи Мандельштама цитируются по изданию: *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. Т. 1 / Сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Меца. СПб.: Гиперион, 2017. «Слух чуткий – парус напрягает...» – С. 34–35. В некоторых других авторитетных изданиях тире в первой строке отсутствует; например: *Мандельштам О.Э.* Собрание произведений: Стихотворения / Сост., подгот. текста и прим. С.В. Василенко и Ю.Л. Фрейдина. М.: Республика, 1992. С. 8; *Мандельштам О.Э.* Собр. соч. В 4 т. Т. 1. / Сост., подгот. текста и коммент. П.М. Нерлера и А.Т. Никитаева. М.: Арт-бизнес-центр, 1993. С. 51. Далее в статье стихотворение упоминается как СЧ.
- 2 Имеется в виду книга «Стихотворения», вышедшая в «Большой серии» «Библиотеки поэта».
- 3 В ряде других авторитетных изданий пятый из процитированных стихов выглядит иначе: «Небо тусклое с отсветом странным».
- 4 Цитируемая статья воспроизведена в книге репринтным способом и имеет свою отдельную нумерацию страниц; текст Жирмунского мы приводим в соответствии с нормами современного правописания.
- 5 *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. Т. 2. Сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Меца. СПб.: Гиперион, 2017. С. 8 и 10. Не исключено, что Мандельштам задним числом включился в полемику между В.Я. Брюсовым и С.М. Городецким 1908 г. В своей рецензии «Две книги. Д. Мережковский. “Павел I. Драма”. Изд. Пирожкова. СПб., 1908. Ц. 1 р. 25 к. – Федор Сологуб. “Пламенный круг. Стихи. Книга 8-я”. Изд. журн. “Золотое руно”. М., 1908. Ц. 1 р. 25 к.» (Весы. 1908. № 6) В.Я. Брюсов писал: «Совершенно чужды нам стихи, в которых Сологуб излагает свою философию крайнего солипсизма, мало оригинальную и мало убедительную». Цит. по: [Сологуб: 217]. С.М. Городецкий ответил Брюсову: «...говоря о данной книге, одной эстетикой всего не исчерпаешь. Есть еще другая сторона. Это то, что обойдено В. Брюсовым в его по обычаю только формальной рецензии, где он пишет: “Совершенно чужды нам стихи, в которых Сологуб излагает свою философию крайнего солипсизма, мало оригинальную и мало убедительную” (Весы, № 6, 1908). Это то, что образует жизнь и смысл творений Сологуба. Это то, что делает его лик в сонме других поэтов и на фоне современности таким трагическим и таким одиноким. <...> И когда в поэте говорит Я, его голос достигает высоты пророческой и власти божественной» (Городецкий С.М. Рец. на кн.: Федор Сологуб. Пламенный круг. Стихи. Книга 8-я. Изд. журнала «Золотое руно». Ц. 1 р. 25 к.» // Образование. 1908. № 7). Цит. по: [Сологуб: 224].

Литература

Аверинцев С.С. Судьба и весть Осина Мандельштама // Аверинцев и Мандельштам. Статьи и материалы / Сост. П.М. Нерлер, Д.Н. Мамедова. М.: РГГУ, 2011. С. 39–119.

Гаспаров М.Л. О нем. Для него. Статьи и материалы / Сост. и предисл. М. Акимовой, М. Тарлинской. М.: НЛО, 2017. 720 с.

Гурвич И.А. Мандельштам: проблема чтения и прочтения. New York: Gnosis press, 1994. 134 с.

Жирмунский В.М. Поэзия Александра Блока. Преодолевшие символизм. М.: Автограф, 1998. 62 с.

Иванов Г.В. Осип Мандельштам // Иванов Г.В. Собр. соч. В 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1994. 720 с.

Лукницкий П.Н. Дневник 1928 года. Асиміана, 1928–1929 / Публ. и коммент. Т.М. Двинятиной // Лица: Биограф. альманах. СПб.: Феникс, 2002. Вып. 9. С. 341–495.

Мец А.Г. Комментарии // Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Меца. СПб.: Гиперион, 2017.

Павлова М.М. Примечания. Послесловие // Сологуб Ф.К. Пламенный круг [Стихи]. Репр. изд. М.: Прогресс-Плеяда, 2008. С. 275–342.

Сегал Д.М. Осип Мандельштам. История и поэтика. Ч. 1. Кн. 1. Jerusalem – Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1998. 398 с. (Slavica Hierosolymitana. Vol. VIII.)

Сологуб Ф.К. Пламенный круг [Стихи]. Репр. изд. М.: Прогресс-Плеяда, 2008. 344 с.

Стратановский С.Г. Творчество и болезнь. О раннем Мандельштаме // Знамя. 2004. № 2. С. 210–221.

Тоддес Е.А. Батюшков [статья для Мандельштамовской энциклопедии] // Тоддес Е.А. Избранные труды по русской литературе и филологии / Сост. Е.Э. Лямина, О.А. Лекманов, А.Л. Осповат. М.: НЛО, 2019. 757 с.

Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М.: Правда, 1988. 480 с.

Хлыстова А.В. Магия поэтики О. Мандельштама. М.: РУДН, 2009. 208 с.

Ирина Захаровна Сурат

К истории «Стихов о неизвестном солдате» О. Мандельштама

Прежде всего хотелось бы сформулировать два общих положения, связанных между собой и лежащих в основе нашего подхода к мандельштамовским стихам.

Первое положение – методологическое. Рассмотрение истории стихотворения и обнаружение его гипотетических источников далеко не всегда способствует пониманию, часто разговор об источниках не доходит до разговора о смыслах, ибо туда и не стремится, одно подменяется другим, так что мы имеем, как в случае с «Неизвестным солдатом», огромный список разного рода литературных и культурных явлений и документальных материалов, которые то ли повлияли на автора, то ли нет, но сложить все это в единую картину не представляется возможным. Если перенести акцент с того, что поэт читал, видел и знал, на то, что он в итоге сочинил, то оказывается, что литературный и другой материал, вошедший в стихи, растворяется в них полностью и мало что определяет в семантике созданного текста. Отзывчивость Мандельштама на чужое слово очень велика, но еще более велика преобразующая сила его дара, так что чужое слово, попадающее в стихи чаще всего неосознанно, теряет свои прежние связи и смыслы; в отношении поэзии Мандельштама, как ни покажется это парадоксальным, разговор о бесконечных реминисценциях бывает совершенно непродуктивным, притом что именно Мандельштам стал одним из главных полигонов интертекстуального метода. Разбирая стихи на цитаты и источники, мы движемся вспять, игнорируя само событие творчества, состоящее не в переработке материала, а в рождении нового, ни на что не похожего мира. Те, кто опирается в этом на самого Мандельштама, на его знаменитое «цитата есть цикада» из «Разговора о Данте», забывают, что это высказывание относится вовсе не к подтекстам 4-й песни «Ада», а к самому предмету поэтической речи.

Второе положение касается соотношения общественно-политических взглядов автора, его намерений, начальной идеи сочинения – и звучания и смысла уже завершенного, состоявшегося текста, или, выражаясь словами Е.А. Тоддеса, «плана идеологической биографии» и «плана поэтики» [Тоддес]. В понимании «Неизвестного солдата» это ключевой вопрос.

Связанный чувством солидарности с людьми и миром, Мандельштам с юных лет пребывал постоянно в поле напряжения между индивидуализмом и общественностью, стремился соотнести личное бытие художника с бытием национально-историческим [Тоддес: 341, 344]. В годы воронежской ссылки и в последующий год вплоть до второго ареста у него обострилось желание «быть с людьми» (из письма Б.С. Кузину, декабрь 1937 г.) [III, 572]¹, а это значило «жить дыша и большевея» («Стансы», 1935), и главное – он хотел стать поэтом для народа, разделить его социальный идеал и писать стихи, имеющие «социальное влияние»². Однако уникальный поэтический дар оказался сильнее этих интенций. Траектория его художественного развития определялась именно даром – независимо от того, пытался он стать советским поэтом или нет. В случае Мандельштама социальный заказ был обречен на неудачу, даже если это был его собственный искренний заказ себе самому – это и есть случай «Солдата».

Руководствуясь этими положениями, мы рассмотрим некоторые острые, дискуссионные вопросы поэтики и семантики мандельштамовской оратории – так определил эти стихи сам поэт³.

Замысел «Стихов о неизвестном солдате» относится к 1935 г.; непосредственный процесс работы, начавшийся в феврале 1937 г., шел, как пишет Надежда Яковлевна, «не меньше двух с половиной, а то и трех месяцев» [Мандельштам Н.Я. 2006: 419] – последовательность редакций в их текстовом и семантическом развитии восстановлена трудами М.Л. Гаспарова [Гаспаров М.Л. 1996: 25–48] и И.М. Семенко [Семенко: 86–105]. По возвращении в Москву из воронежской ссылки в мае 1937 г. работа продолжалась – текст менялся, какие-то строфы исключались из него [Герштейн: 67], но некоторые решения так и не были приняты вплоть до марта 1938 г.:

...два списка мы взяли с собой в Саматиху вместе с кучкой черновики к «Солдату», чтобы О.М. окончательно решил судьбу третьего раздела. Он все же склонялся к варианту без него. Кроме того, ему не нравилось, что в стихах восемь разделов. Он предпочитал, чтобы их было семь (это его отношение к числам). Вопрос о третьем разделе остался нерешенным. Материалы отобраны при аресте. Полный текст «Солдата» на отдельных листочках не сохранился, он есть только в «альбомах» – в некоторых с третьим разделом, в других без него. [Мандельштам Н.Я. 2006: 430]

Напомним читателю, о каких строфах так называемого «третьего раздела» идет речь:

Сквозь эфир, десятично-означенный
Свет размолотых в луч скоростей

Начинает число, опрозраченный
Светлой болью и молью нулей.

И за полем полей поле новое
Треугольным летит журавлем,
Весть летит светопыльной обнувою,
И от битвы вчерашней светло...

Весть летит светопыльной обнувою:
– Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,
Я не Битва Народов, я новое,
От меня будет свету светло. [I, 502]

11 марта 1937 г. Мандельштам посылает в редакцию журнала «Знамя» письмо с очередным вариантом стихотворения для публикации под названием «Неизвестный солдат» – это авторизованная машинопись, и в ней есть приведенные строфы. В современных изданиях принимаются разные текстологические решения – так, в двухтомных «Сочинениях» 1990 г. (том стихов подготовлен П.М. Нерлером) эти строфы включены в основной текст⁴, а в последнем, наиболее полном собрании сочинений Мандельштама под редакцией А.Г. Меца [I, 502–503], как и в более раннем издании серии «Библиотека поэта» под его же редакцией⁵, они изъяты из основного текста и перенесены в раздел «Другие редакции и варианты».

Почему Мандельштам колебался относительно этих строф, что его смущало в них? Надежда Яковлевна называет в качестве второстепенной формальную причину, о главной мы узнаем тоже с ее слов: «...он сам удивлялся этой “вести”, которая “летит светопыльной дорожкой” и от которой “будет свету светло”... Он говорил: “Тут какая-то чертовщина” и “Что-то я перегнул”...» [Мандельштам Н.Я. 2006: 429–430]. Слова о «чертовщине» не слишком согласуются с очевидными новозаветными коннотациями этого отрывка: «Опять говорил Иисус к народу и сказал им: Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Евангелие от Иоанна 8: 12; см. также 1: 8–9, 3–19, 12–46)⁶. У Мандельштама весть тоже возглашается от первого лица – от лица самой весты: «...я новое, / От меня будет свету светло»; тема света здесь усилена высокой концентрацией слов с корнем «свет» – их восемь на 13 стихов, тогда как в остальной части стихотворения (95 стихов) слов с этим корнем нет вообще.

Христологические стихи о весте высветляют весь лирический сюжет, в целом глубоко трагический, они в большой мере определяют апокалиптическое звучание оратории, их эмоциональная сила пере-

крывает непосредственную семантику и мешает задуматься: почему весть о свете противопоставлена именно войнам прошлого, крупнейшим битвам в истории человечества – Битве народов под Лейпцигом (1813), битве под Ватерлоо (1815)?

Внятный ответ был дан четверть века назад М.Л. Гаспаровым, досконально изучившим творческую историю «Солдата» [Гаспаров М.Л. 1996: 72], но ответ этот в 1990-е годы по многим обстоятельствам не мог быть услышан; единственная появившаяся тогда работа, в которой были дополнены наблюдения Гаспарова и развиты его мысли, – это содержательная статья историка О.Н. Кена, которая так и называется: «Нелогичный третий раздел. “Стихи о Неизвестном солдате” и ожидания эпохи» [Кен].

Мысли Гаспарова и Кена не восприняты и сейчас, когда мы имеем гораздо более полную и, следовательно, более объективную картину манделштамовского самоопределения, творческого и социального, что, казалось бы, должно способствовать продвижению в герменевтике, то есть служить прояснению темных текстов.

Говоря о трудностях понимания «Стихов о неизвестном солдате», имеют в виду обычно цепочки отдельных сменяющих друг друга образов, толкования которых бывают очень различны, но общий смысл стихотворения, кажется, не вызывает особых разногласий, точнее, не вызывал вплоть до появления гаспаровской книжки 1996 года: «Стихи о неизвестном солдате» – это видение глобальной катастрофы XX в. с оглядкой на всю мировую историю, это гуманистические стихи о трагедии массового уничтожения людей, о самоуничтожении человечества, об апокалипсисе, происходящем прямо сейчас, и о поэте, погибающем в этом огне вместе со всеми. Такое понимание было развернуто и обосновано еще в 1979 г. в пионерской работе Ю.И. Левина [Левин], его целостное прочтение было обогащено и развито Б.М. Гаспаровым [Гаспаров Б.М.], и к этому мало что добавилось за истекшие годы.

Однако М.Л. Гаспаров, разобравшись в черновиках «Солдата», показал со всей убедительностью, что Манделштам писал стихи о другом: солидаризируясь с советской пропагандой 1920–1930-х гг., антивоенной по видимости и милитаристской по существу, он замыслил стихотворение о войне во имя мира – о новой антиимпериалистической войне, которая должна положить конец всем войнам. М.Л. Гаспаров пишет:

...Поддача <...> военной темы в советской публицистике была внутренне противоречива. С одной стороны, утверждалось, что война – это порождение капитализма, и расписывались ужасы недавней мировой («империалистической») войны. С другой стороны, утверждалось, что покончить с вой-

нами может только мировая социалистическая революция, а она сама будет ничем иным, как войной – «последним решительным боем» пролетариата против буржуазии. Покончить с войной можно только посредством войны же – «последней войны в истории». [Гаспаров М.Л. 1996: 19]

То же противоречие есть и в замысле «Неизвестного солдата» – по ходу работы оно уходило из текста, в частности, был отброшен первоначальный финал, к которому нам предстоит еще вернуться, но остались христологические строфы о новой светоносной войне, и в общем понятно, почему Манделштам называл их «чертовщиной» и сетовал, что «перегнул». Тон этих стихов, ворвавшийся в них новозаветный свет плохо согласуется с воинственным посылом, благая поэтическая весть воспринимается в самом общем смысле – как пророческое слово поэта о мире и о своей засмертной судьбе, а не как голос революционной войны. «Он сам удивлялся этой “вести”», – свидетельствует Надежда Яковлевна, перед нами пример того, как «порыв» поэтической речи определяет образность и движение текста помимо воли и сознания поэта.

Обоснованное М.Л. Гаспаровым прочтение «Неизвестного солдата» как агитационного советского текста вызывает сопротивление у исследователей, поскольку противоречит непосредственному читательскому впечатлению. Гаспаров называет традиционное, общепринятое восприятие этих стихов «ложной апперцепцией» [Гаспаров М.Л. 1996: 14], а она, ложная или нет, только укрепляется по мере того, как отдаляются от нас и становятся неразличимыми актуальные темы и все больше проступает в тексте вечное начало.

М.Л. Гаспаров и Омри Ронен, оба много работавшие над уяснением смысла «Солдата» и комментарием к его отдельным мотивам, обнаружили совершенно различное, можно сказать, противоположное понимание замысла. Ронен писал об этом:

Однако наши разногласия связаны не с разным толкованием одного и того же поэтического высказывания, а с допущением или недопущением смысловой вариативности как главного конструктивного фактора у Манделштама. <...> По мнению М.Л. Гаспарова (1996), «Стихи», в первую очередь, последовательно антивоенные и советские, а я вижу в них и другой тематический вектор – эсхатологический и приветствующий грядущий суд огня. Зато в области стилевой установки «гражданских» стихов Манделштама мы пришли к общей формулировке: Манделштам пишет о политике языком вечности, а о вечности – злободневным языком свежей газеты. [Ронен 2002: 190]

Эта красивая формула согласия не снимает противоречий, и волшебное слово «вариативность» не отмыкает всех дверей. Восприятие стихов «вариативно», спору нет, но насколько вариативна была творческая мысль поэта, когда он задумывал и вынашивал эти стихи?

Идея «Стихов о неизвестном солдате» возникла у Мандельштама в 1935 г. – об этом мы знаем от трех мемуаристов, вторящих друг другу: «Наташа Штемпель написала в письме, что Мандельштам прочел ей “Нет, не мигрень...” и “Не мучнистой бабочкою белой...” (похороны летчиков) и сказал, что это первые подступы к “Неизвестному солдату”», – говорит Надежда Яковлевна [Мандельштам Н.Я. 1999–2: 490]. Она ссылается на письмо к ней Н.Е. Штемпель от 9 мая 1969 г.:

Я слышала стихотворение «Нет, не мигрень, но подай карандаш ментоловый...» в двух разных вариантах. Осип Эмильевич говорил мне, что оно связано со стихотворением на смерть летчиков и написано вместе с ним в Воронеже <...> Он считал, что это стихотворение предвестник «Неизвестного солдата», и в этой связи он мне его прочел зимой или весной 1937 г. [«Ясная Наташа»: 114].

«Мигрень» на самом деле написана раньше, в 1931 г., но примыкает к «Бабочке» – два эти стихотворения, очень разные, объединяются темой воздушной катастрофы, переживаемой от первого лица.

О литературных истоках этой темы много написано [Гаспаров Б.М.; Долинин]; помимо литературных, должны быть учтены и сильнейшие впечатления Мандельштама от первых десятилетий развития авиации, когда множество летчиков погибало и при испытаниях, и в боях Первой мировой войны; к тому же в близком окружении Мандельштама был человек, лично переживший такую катастрофу, – военный летчик Николай Александрович Бруни, товарищ Мандельштама по Тенишевскому училищу и свидетель на его крещении, брат художника Льва Бруни, сам художник и поэт, участник Первой мировой войны, впоследствии священник, переводчик, авиаконструктор. В сентябре 1917 г. во время одного из боевых вылетов его самолет потерпел крушение, Бруни получил тяжелые травмы и чудом выжил – Мандельштам не мог этого не знать. Как и другие поэты того времени, он вообще был зачарован летной темой – достаточно вспомнить три его стихотворения, опубликованных в сборнике «Лёт»: «Ветер нам утешенье принес...» (1922), «А небо будущим беременно...» (1923, 1929) и «Как тельце маленькое крылышком...» (1923)⁷; в последнем, заметим, намечена тема безымянной смерти в воздухе.

«Нет, не мигрень...» перекликается с фрагментом из «Путешествия в Армению», где передается разговор «об авиации, о мертвых

петлях, когда не замечаешь, что тебя опрокинули, и земля, как огромный коричневый потолок, рушится тебе на голову...» – сравним: «Небо, как палица, грозное, земля, словно плешина, рыжая...» В мемуарах Эммы Герштейн есть рассказ, поясняющий оба текста:

Я была в Старосадском, когда к Мандельштаму прибежал Боря Лапин (летчик – И.С.). Он только что летал на самолете и делал мертвую петлю – тогда были такие сеансы над Москвой. Он удивительно точно и интересно описал, как менялось зрительное соотношение между небом, землей и аэропланом, показывал, как надвигалась на него земля. [Герштейн: 22]

«Но о гибели тогда речь не шла», – добавляет Надежда Яковлевна, комментируя стихотворение [Мандельштам Н.Я. 2006: 364]. А в «Бабочке», в первых ее стихах, речь идет именно о гибели – стихотворение написано от первого лица, от имени летчика, сгоревшего в воздухе; заметим, что тема сгорающего самолета мелькает и в другом стихотворении 1935 г.: «Было слышно жужжание низкое / Самолетов, сгоревших дотла...» («От сырой простыни горящая...»).

Итак, поэт идентифицирует себя со сгоревшим летчиком, и тут, собственно, зарождается зерно и главный конструктивный ход «Стихов о неизвестном солдате». Надежда Яковлевна писала, что повод к стихотворению дали «похороны погибших летчиков, кажется, испытателей» [Мандельштам Н.Я. 2006: 362], однако попытки привязать этот сюжет к конкретному событию, к похоронам, которые Мандельштам мог видеть в Воронеже, не дали результата [Левинг: 65]; М.Л. Гаспаров предполагал, что Мандельштам впечатлился кадрами кинохроники [Гаспаров М.Л. 2001: 796], – так или иначе вопрос о внешнем, событийном импульсе «Бабочки» остается открытым. Это касается второй части, где рисуются почетные советские похороны, но важнее другое – то, что сказалось в первой, личной строфе от первого лица:

Не мучнистой бабочкою белой
В землю я заемный прах верну –
Я хочу, чтоб мыслящее тело
Превратилось в улицу, в страну:
Позвоночное, обугленное тело,
Сознающее свою длину... [I, 207]

В первом, длинном варианте стихотворения эти мотивы звучали более отстраненно, в третьем лице: «Продолжайся, начатое дело, / Превращайся, улица, в страну / Мертвых летчиков расплющенное тело / Сознает сейчас свою длину». В окончательном варианте изменилась

точка зрения – поэт здесь говорит о себе, заглядывая в собственное посмертие и солидаризируясь с погибшими летчиками, он говорит от их лица как будто из-под земли, как и в написанном тогда же, в мае 1935 г., стихотворении «Да, я лежу в земле, губами шевеля...»; оба стихотворения варьируют мотивы классического «Памятника» – слѳва, с которым поэт обращается в будущее. Первая строфа «Бабочки» подсказывает нам, как созревала главная лирическая тема «Солдата»: традиционную метафору смерти поэта как гибели птицы в воздухе – в русской поэзии она прослеживается от «Лебедя» Державина до «Орла» Гумилева и дальше до «Осеннего крика ястреба» Бродского – Мандельштам преобразует в духе нового времени в тему гибели летчика в горящем самолете. В «Стихах о неизвестном солдате» это совмещение закреплено лексически: «Как мне с этой воздушной могилой / Без руля и крыла совладать». Только врез с традицией у Мандельштама эта тема оказывается коллективистской: поэт-солдат погибает не один, а вместе со всеми, как будто в смерти осуществляя идеал недостижимой в жизни совместности с людьми (ср. сказанное в 1931 г.: «Я – непризнанный брат, отщепенец в народной семье...»). Здесь и проходит шов, соединяющий глубоко личную лирическую тему с темой общественной, военной, с агитационным материалом и в «Бабочке», и в «Стихах о неизвестном солдате». Надежда Яковлевна донесла до нас мандельштамовские слова об этом:

Я спросила О.М.: «На что тебе случился этот неизвестный солдат?»
В те годы мы привыкли пожимать плечами, говоря про неизвестного солдата: ханжество буржуазии... Он ответил, что, может, он сам – неизвестный солдат. [Мандельштам Н.Я. 2006: 422]

О двойственности или двусоставности «Бабочки» писала Э.Г. Герштейн:

Это было, очевидно, еще одно «ленинско-сталинское» стихотворение, связанное с первым воронежским циклом прямых политических стихов. А заложено в нем совсем другое: «воздушно-океанская» тема, требовавшая еще новых разработок. Пока Мандельштам не создал в 1937 г. свои «Стихи о неизвестном солдате», он мучился этой ненаписанной поэмой в не удовлетворявшем его первоначальном стихотворении «Не мучнистой бабочкою белой». Начатое как завершение «большевистского» цикла, оно вырывалось из него, звало к еще не услышанным ритмам «Солдата», предвещало его. [Герштейн: 126–127]

Еще одна линия, ведущая от «Бабочки» к «Солдату», – линия Хлебникова с его метафизикой и с его сильной антивоенной темой.

Хлебниковский субстрат в «Стихах о неизвестном солдате» выявлен достаточно хорошо – прежде всего назовем комментарии Омри Ронена, в которых назван ряд убедительных параллелей [Ронен 2002: 107–108, 111–116], в отличие от множества фантазийных параллелей, усмотренных там В.П. Григорьевым [Григорьев: 639–649, 672–681]. Однако связи с Хлебниковым первых стихов «Бабочки», кажется, никто не отметил, а ведь тут слышится ответ автору «сверхповести» «Зангези» (1922), точнее, ее герою – поэту и пророку Зангези:

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам, подписью узника
<...>
Пыльца снята, крылья увяли и стали прозрачны и жестки.
Бьюсь я устало в окно человека.
Вечные числа стучатся оттуда
Призывом на родину, число зовут к числам вернуться...⁸

Последние строки этого монолога отозвались в «пифагорейских», «числовых» строфах «Солдата» [Ронен 2002: 107], первые же послужили, кажется, поводом Мандельштаму, чтоб возразить на метафору Хлебникова (впрочем, традиционную): нет, моя жизнь не так мимолетна, как жизнь бабочки, потому что связана с жизнью страны – характерный для стихов этого времени шаг от мысли о собственной смерти к мысли общественной.

Надо сказать, что именно в 1935 г. в Воронеже у Мандельштама происходит второе открытие Хлебникова – интерес к его поэзии, отразившийся, в частности, в мандельштамовских статьях начала 1920-х годов («О природе слова», «Литературная Москва», «Буря и натиск», «“Vulgata” (Заметки о поэзии)»), возрастает теперь многократно: Хлебников постоянно упоминается в письмах и дневниковых записях С.Б. Рудакова, фиксирующих ежедневное общение с Мандельштамом. В июне 1935 г. Мандельштам получает от воронежского знакомого два тома из посмертного собрания сочинений Хлебникова⁹, читает, соотносит себя с ним («Я не Хлебников <...>, я Кюхельбекер...»), говорит о нем с Рудаковым и с приехавшей Ахматовой [Рудаков: 55, 58, 61, 79, 102, 142].

Обнародованные недавно записи Надежды Яковлевны из архива Н.И. Харджиева существенно дополняют эту картину: «Впервые в жизни вплотную читал Хлебникова – говорил, что в нем заключено все. Всем читал Хлебникова», – дальше названы конкретные отрывки стихов и прозы [Мандельштам Н.Я. 2017: 21–22] – вероятно, воронеж-

ские воспоминания здесь слиты с памятью о последних месяцах их совместной жизни весной 1938 г. в Саматихе [Мандельштам Н.Я. 1999–2: 100]. Ту же фразу о Хлебникове запомнил Н.И. Харджиев:

Накануне отъезда Мандельштама в дом отдыха «Саматиха» я подарил ему первый том собрания произведений Хлебникова (поэмы). Мандельштам был чрезвычайно этим обрадован и воскликнул властным голосом:

– В Хлебникове есть всё! [Харджиев: 336]

Так что неудивительно присутствие Хлебникова в воронежских стихах Мандельштама, и в частности, – в стихах на военную тему, которая и в более ранние годы у него отзывалась Хлебниковым («Зверинец», 1916, «А небо будущим беременно...», 1923). Хлебников, призванный в армию весной 1916 г., вернулся оттуда через год убежденным пацифистом (притом что ему не довелось участвовать в боях), но сильная антивоенная мысль звучит в его сочинениях и раньше, с самого начала Первой мировой войны. Помимо поэм «Война в мышеловке» (1915–1919–1922), «Ладомир» (1920), «Ночь в окопе» (1920) и ряда стихотворений, связь которых с «Неизвестным солдатом» уже обсуждалась исследователями, стоит напомнить о книге Хлебникова «Битвы 1915–1917 гг. Новое учение о войне» (1915) – она вполне могла оказаться в какой-то момент в поле зрения Мандельштама. В этой книжке, написанной в сентябре 1914 г., то есть под впечатлением от начала войны, идея «чисел истории» применена последовательно к наиболее крупным битвам в истории человечества, они выстроены автором в цепь, подчиняющуюся числовым закономерностям, с провидческими переходами из прошлого в будущее – такой переход есть и в сюжете «Неизвестного солдата».

Тема эта ждет развития с учетом новых данных, которые только укрепляют вывод, сделанный в одной из ранних работ: «В своей противовойснной части “Стихи о неизвестном солдате” прямо продолжают пафос большого числа поздних вещей Хлебникова» [Иванов: 363]; Хлебников, активно присутствовавший в художественном сознании Мандельштама в воронежские годы, мог стать одним из катализаторов военной и антивоенной тематики.

Замысел «Стихов о неизвестном солдате» возник у Мандельштама на фоне усиления советской пропаганды в связи с юбилейной датой – 20-летием начала Первой мировой войны. М.Л. Гаспаров указал на ряд юбилейных материалов 1934–1935 гг., предположительно имеющих отношение к «Стихам о неизвестном солдате», – некоторые из его предположений можно конкретизировать и развить.

В частности, Гаспаров пишет [Гаспаров М.Л. 1996: 21] о вышедшем в 1934 г. фотоальбоме И. Фейнберга и С. Телингатера «1914»

[Фейнберг 1934]; из воспоминаний Ильи Фейнберга мы знаем, как впечатлился им Мандельштам:

Верстка книги «1914-й». Значит, это было весной-летом 1934-го. Я показал ее. Жадно, с увлечением смотрел. На серой бумаге еще плохие отпечатки. Вильгельм и Черчилль. Монологи и диалоги. Их ремарки. Рассказал, что это за книга. Кино – Э. Шуб. Очень понравилось. «Какое чувство истории надо иметь!» Прочтение фото. Сказал, что эти подтекстовки – прекрасная проза. Прочел вслух, как пример, Пуанкаре в Царском селе 1914 г. «Августейшие белые страусовые перья. Дворцовые кресла вынесены на июльскую траву. За императором трехгранный штык. [Фейнберг 1991: 70]

Вполне возможно, что этот заинтересовавший Мандельштама альбом мог оказаться впоследствии в его распоряжении, – отношения с Ильей Фейнбергом возобновились после возвращения Мандельштамов из ссылки в мае 1937 г. [Герштейн: 66].

Помимо видеоряда, обратим внимание на идеологическое содержание книги Фейнберга – Телингатера – фотоматериалы смонтированы с отрывками из «Базельского манифеста» под лозунгом «Война войне», с текстами из речей и статей Сталина и Ленина о войне, в которых проведена все та же угрожающая мысль о неизбежном переходе империалистической войны в войну революционную. Эта риторика, идущая от Базельского конгресса II Интернационала (1912) и закрепленная в статье Ленина «Крах II Интернационала» (1915), хоть и менялась в деталях, но в целом оставалась в силе все 1920-е и 1930-е гг. и попадала в поэзию; в качестве примера можно напомнить стихотворение Маяковского «Пролетарий, в зародыше задуши войну!» с финальным лозунгом «Война – войне» – оно написано в 1924 г., к десятилетию начала Первой мировой войны, а в поэзии 1930-х яркий пример поэтической поддержки этой идеологии – стихотворение Заболоцкого «Война – войне» (1937), к которому мы еще вернемся. Следы этой риторики есть и в «Стихах о неизвестном солдате».

М.Л. Гаспаров возводит некоторые образы «Солдата» к альбому Фейнберга – Телингатера; против одного примера хотелось бы возразить, или, скорее, сопоставить гаспаровское наблюдение с другим, как кажется более убедительным. Речь идет о «лесистых крестиках» («как лесистые крестики метили океан или клин боевой»); к уже имеющимся толкованиям (кресты на могилах, самолеты в небе, помеченные на картах цели бомбардировок) Гаспаров добавляет монтажную фотографию из альбома: «Пуанкаре на фоне густых шеренг кладбищенских крестов, которые клиньями уходят в перспективу» [Гаспаров М.Л. 1996: 21]. Но все эти толкования игнорируют слово «метили», стоящее

у Мандельштама в сильной рифменной позиции. Именно это слово подсказывает нам, что речь, скорее всего, идет о черных крестах, которыми с осени 1914 г. Германия, а затем и Австро-Венгрия метили свои деревянные боевые самолеты, – кресты располагались на фюзеляже, на хвосте, на крыльях сверху и снизу, с земли они выделялись как маленькие крестики, хотя по размерам занимали всю плоскость крыла. Эти опознавательные знаки вражеской авиации попали в неопубликованное стихотворение Николая Бруни «Послание к друзьям» (1924), где он вспоминает свои воздушные бои:

А в поле бедного сознания
Прносятся воспоминанья:
В пустыне синей высоты
На крыльях черные кресты –
Кипит безумный поединок
Над морем белых облаков...¹⁰

Предлагаемое объяснение «лесистых крестиков», кажется, больше других соответствует общему смыслу мандельштамовской строфы – дождь помнит о том, как черные кресты метили воздушный океан или боевой клин самолетов.

Мог ли Мандельштам своими глазами видеть самолеты с черными крестами во время поездки в Варшаву в декабре 1914 – январе 1915 г.? Этого мы не узнаем. Но обстрелы, летящие в воздухе снаряды видел наверняка. Пребывание его в прифронтовой полосе было недолгим, около двух недель, но для впечатлительного поэта этого достаточно. Именно личное соприкосновение с войной определяет лирический сюжет «Стихов о неизвестном солдате» и силу звучания оратории. А клин самолетов с крестами он мог видеть в каких-либо печатных материалах или в кинохронике Первой мировой войны.

Кстати о кинохронике: в воспоминаниях Фейнберга упомянут документальный фильм Эсфири Шуб «Падение династии Романовых» (1927), «кино», которое «очень понравилось» Мандельштаму, – в этом фильме собрана богатейшая военная хроника, в нем есть окопная война, движение войск, обстрелы, воздушные и морские бои, множество покалеченных и убитых, горящие и падающие самолеты – все, что составило документально-событийную основу военных строф «Солдата». В частности, в фильме есть такая длительная заставка: «Убитых, раненных, искалеченных в мировой войне – 35 миллионов человек» – сравним с мандельштамовскими стихами: «Миллионы убитых задешево / Протоптали тропу в пустоте...» Фильм Эсфири Шуб, упущенный из виду мандельштамововедами и заслуживающий отдельного внимательного рассмотрения в связи с «Неизвестным солдатом», реализует

конструктивный принцип монтажа, тот же принцип положен в основу альбома Фейнберга – Телингатера, и тот же принцип, заметим, работает в поэтике «Стихов о неизвестном солдате» – в смене и наложении картин и событий, времен, образов крупного и общего планов.

Продолжая разговор о юбилейных материалах 1934 г. и визуальных истоках мандельштамовских стихов, обратимся к упомянутой М.Л. Гаспаровым серии антивоенных почтовых марок, выпущенных в 1934 г., – «с бомбами, пожарами, калеками, аллегорической Войной в противогазе и с бичом, с земным шаром и руками братающихся над попорванным капиталом» [Гаспаров М.Л. 1996: 21]. Гаспаров одной фразой описал все пять марок серии; две из них, как нам кажется, довольно точно соответствуют мандельштамовским образам: на одной марке изображены бомбы, висящие в небесах над городом прямо из тучи, сверху над ними молнии, бомбы висят буквально как виноград, тут и «города», и «угроза» – все как у Мандельштама: «Шевелящимися виноградинами / Угрожают нам эти миры / И висят городами украденными...» Украденные города – это, конечно же, не те города, в которых запрещалось жить репрессированным, а города, разрушенные авиабомбами, – они как будто превращаются в созвездия (тут могли отразиться известия о массированных бомбардировках в Испании в 1936-м и начале 1937 г.). На другой марке войска идет в одну сторону, а в обратную сторону, с войны, движутся двое калек: один на костылях, другой, без ног, – на инвалидной доске с колесиками: «И дружит с человеком калека – / Им обоим найдется работа, / И стучит по околицам века / Костылей деревянных семейка...» Впрочем, такую картинку Мандельштам мог видеть где угодно, в том числе – в фильме Эсфири Шуб, а мог он опираться и на собственные впечатления двадцатилетней давности.

Обсуждая убедительные и не очень убедительные предположения исследователей о литературных источниках мандельштамовской оратории, М.Л. Гаспаров говорит: «Бесспорно, отдельные мотивы “Стихов о неизвестном солдате” действительно восходят к этим источникам; но так же бесспорно, что ни один из них не дает объяснения структуре стихотворения в целом» [Гаспаров М.Л. 1996: 11]. Кажется, мы можем добавить к числу этих предполагаемых источников как раз такой, какой хотя бы отчасти объясняет структуру целого, – речь пойдет о книжке Владимира Яхонтова «Война: Композиция» (Л.: Прибой, 1929) и о его моноспектакле, поставленном в 1930 г. на основе этого текста. У нас нет прямых свидетельств о знакомстве Мандельштама с композицией «Война», но есть множество косвенных данных для того, чтоб уверенно сказать: он не мог не знать этой работы Яхонтова, а скорее всего, знал

ее так же хорошо, как другие его работы, которых был свидетелем, а то и принимал в них деятельное участие.

Знакомство Мандельштамов с актером-чтецом Владимиром Яхонтовым состоялось зимой 1926/1927 г., тогда же Мандельштам написал и опубликовал статью о нем, так и названную – «Яхонтов», где дал самую высокую оценку и его актерскому мастерству, и художественному уровню создаваемых им литературных композиций для театра одного актера «Современник», и искусству монтажа, положенному в их основу. С этого времени и вплоть до последнего ареста Мандельштама их общение и творческое сотрудничество было самым тесным. Надежда Яковлевна вспоминала:

Актерское чтение стихов Мандельштам назвал «свинным рылом декламации». Когда мы познакомились с Яхонтовым, который оказался нашим соседом через стенку в Лицее (Царское Село), Мандельштам сразу приступил к делу и стал искоренять актерские интонации в его композициях в прозе, а главным образом в стихах. С Маяковским Яхонтов более или менее справлялся, потому что слышал на вечерах авторское чтение, но Пушкина читал по Малому или Художественному театрам. Мандельштаму понравился Гоголь и Достоевский в голосе Яхонтова, а сам Яхонтов оказался не актером, а «домочадцем литературы», который так проникся Акакием Акакиевичем и Макаром Девушкиным, что стал их живым представителем в новой жизни. С тех пор пошла дружба и непрерывная работа над чтением стихов¹¹. [Мандельштам Н.Я. 1999–2: 325]

В начале 1930-х гг. Мандельштам и Яхонтов много общались в Москве, регулярно ходили друг к другу в гости, Мандельштам читал Яхонтову написанные стихи, Яхонтов показывал отрывки готовящихся спектаклей. Запись из дневника Яхонтова от 13 марта 1931 г.:

Были Мандельштамы. Мы очень обрадовались им. Эти встречи с ними всегда очень приятны. <...> Показывали им сцену из «Горя от ума» (Фамусов и Скалозуб II акт). Не успели послушать его прекрасную «Армению». Я уехал на выступление. Условились встретиться завтра. (Мандельштам просил не делать Гамлета – почему? – нужно будет об этом поговорить). [Летопись: 376]

К ноябрю 1931 г. относятся рассказы Э.Г. Герштейн:

Придя туда [к Мандельштамам в съемную комнату на Покровке – И.С.], я застала однажды Яхонтова во фраке и в цилиндре. Эта экзотика ничуть не резала глаз. Яхонтов вписывался в комнату как отдельный кадр в хо-

рошо рассчитанном пространстве. Осип Эмильевич читал вместе с ним свои шуточные стихи. <...> Звонкий и мощный голос Яхонтова звучал со спокойной силой, а Мандельштам нарочно выдирчивался нагловатым козлиным тенорком. <...> Потом Яхонтов читал письмо Лили Поповой (своей первой жены и бессменного режиссера) из Средней Азии. Она описывала свои впечатления применительно к принципам их будущих спектаклей (в «Театре одного актера» Яхонтова). Осип Эмильевич похвалил письмо. Но когда Яхонтов прочел свою новую работу – вторую главу «Евгения Онегина», произошел конфуз. Мандельштаму не понравилось. <...> У Яхонтова сделались колючие глаза, и мы скоро ушли – нам было по дороге. Тут уж Яхонтов утверждал, что он не может работать над прозой Мандельштама – слишком она густая. [Герштейн: 25]

Другое свидетельство:

Я пришла к Осипу Эмильевичу на Покровку, застала его вдвоем с Яхонтовым. Разговор их был посвящен темам оригинальной работы Владимира Николаевича в его «Театре одного актера»... [Герштейн: 425]

Как видим, Яхонтов вовлек Мандельштама в свои труды и замыслы и представлял на его суд свои спектакли. В годы воронежской ссылки их отношения не прерывались – Яхонтов дважды, в марте и апреле 1935 г., приезжал в Воронеж на гастроли, в апрельский приезд он просидел у Мандельштамов всю ночь [Мандельштам Н.Я. 1999–1: 155]. После ссылки общение продолжилось, в июне 1937 г. Яхонтов читал Мандельштаму свою композицию «Новые плоды» (о Мичурине и Циолковском) [Летопись: 483], в которую он собирался добавить мандельштамовские тексты, – Мандельштам упомянет «Новые плоды» в «Стансах» 1937 г., написанных, возможно, по просьбе Яхонтова и его режиссера Еликоницы Поповой для их готовящейся композиции о Сталине [Швейцер]. В июле 1937 г., живя в Савелове, Мандельштам приезжал в Москву на яхонтовский спектакль о Пушкине, приезжал и позже из Калинина и приводил в гости к Яхонтову Наталью Штемпель, она потом вспоминала: «Владимир Николаевич был очень любезен, расспрашивал меня о Воронеже, показывал нам, как он работает над своими композициями. Мне запомнились очень длинные, в несколько метров, ленты, состоящие из склеенных листов бумаги разной величины»; отношения Мандельштама и Яхонтова были близкие, теплые, «Мандельштам хорошо его знал и любил, вернее, они взаимно любили друг друга» [«Ясная Наташа»: 22–23, 26]. В тяжелые месяцы после ссылки Яхонтов оказал большую поддержку Мандельштаму, материальную и душевную.

На фоне таких отношений логично предположить знакомство Мандельштама с композицией «Война» – со спектаклем, выпущенным весной 1930 г., или с книгой 1929 г., или с тем и другим вместе.

Что собой представляет композиция «Война»? Это монтаж документальных и публицистических материалов на военную тему с отрывками из художественных, по преимуществу поэтических текстов – Державина, Пушкина, Лермонтова, Маяковского, Эмиля Верхарна, Пруста, Шекспира и много из Хлебникова – из его антивоенной поэмы «Ладомир», отзвуки которой слышны в «Неизвестном солдате», из рассказа «Есир», из стихотворения «Зверинец», откуда Мандельштам заимствовал название и сюжетобразующую идею для своего антивоенного стихотворения 1916 г. Хлебников был любимым поэтом Яхонтова, в предисловии он называет его «гениальным» [Яхонтов 1929: 7]. Основной документальный материал взят из истории Первой мировой войны, но сюжет уходит и глубже в историю – к XVIII в., к Юлию Цезарю, к Александру Македонскому.

Книга, предназначенная автором для театральных постановок, профессиональных и самодельных, иллюстрирует тему перерастания антиимпериалистической войны в мировую революцию – военные картины сменяются в финале картиной восстания мирового пролетариата. Весь материал смонтирован по принципу волшебного фонаря с рефреном из «Фонаря» Державина: «Явись! И бысть!» (т.е. *был, было*).

Подробный, эмоциональный рассказ об истории этой композиции можно найти в книге Яхонтова «Театр одного актера», выпущенной в 1958 г. [Яхонтов 1958]. Самого актера уже не было в живых – он покончил с собой в 1945 г., и книга была подготовлена Е.Е. Поповой по его дневникам, по собственным записям и воспоминаниям. Мандельштам не упомянут в ней ни разу – это было и невозможно по условиям времени, но фигуры умолчания там просматриваются.

Выберем из текста «Войны» то, что представляет наибольший интерес в связи с «Неизвестным солдатом»: «Миллионы людей убиваются и калечатся» (с. 48) – ср.: «Миллионы убитых задешево»; «прекратится только тогда, когда рабочие Германии, Франции, Англии и России опомнятся от дурмана, братски протянут друг другу руки» (с. 52) – ср. «Эй, товарищество, шар земной!»; названия картин и главок соответствуют мандельштамовским темам: «Воздушная атака» (с. 59), «Окопная война» (с. 70), «Газовая атака» (с. 80); есть у Яхонтова свидетельства об особенностях окопной войны (с. 70–71), не раз упоминаются «землянки» – Надежда Яковлевна вспоминала, что именно с окопной темы началась работа над «Солдатом» [Мандельштам Н.Я. 2006: 420]; особенно подробно описываются все детали газовой войны – газовые атаки, газовое облако, плывущее над окопа-

ми, действие газов на человека (с. 76–95, 123) – ср. строфу о «гении могил» у Мандельштама; в VIII картине на фоне описаний техники бомбометания вдруг появляется Иисус, следует отрывок из Евангелия от Матфея с пророчеством о втором пришествии (в параллель дается сцена входа императора Вильгельма II в Иерусалим); в картине X описаны бомбардировки, уничтожающие всякую жизнь (с. 112); в картине XI рассказано о ночных полетах и о том, как авиаторы, возвращаясь на землю в темноте, зажигали особые осветительные факелы под нижним крылом аэроплана (с. 119–120) – ср.: «Чуть-чуть красные мчались в свой дом»; там же есть картина внезапно вспыхнувшего огня: «Солдаты видели только, что их как будто окружило неистовое крутящееся пламя» (с. 120) – ср: «Свою голову ем под огнем», «и столетья / Окружают меня огнем»; есть и тема полуобморочного состояния раненого: «Мое сознание, часами силясь раздаться, растянуться в высоту, чтобы приобрести в точности форму комнаты и заполнить доверху ее гигантскую воронку...» (с. 124) – ср.: «И сознание свое затоваривая / Полуобморочным бытием...»; есть упоминания «калек» (с. 141), как и у Мандельштама; в тексте присутствуют Аравия (с. 137), Швейк (с. 158), Шекспир как автор «Юлия Цезаря» (с. 148–154), есть выражение «бойня народов» (с. 140) – ср. с «битвой народов» у Мандельштама; есть у Яхонтова и Мандельштама сходные риторические конструкции в отношении войны: «И к чьей выгоде и пользе, для какой цели все эти ужасы и зверства? Для того, чтобы прусские юнкера...» (с. 142) – ср. у Мандельштама (с обратным знаком): «Для того ль заготовлена тара / Обаянья в пространстве пустом...» Эти множественные параллели позволяют думать, что Мандельштам достаточно внимательно изучил «Войну» как собрание документальных материалов, даже если не видел ее сценического решения; мы склонны относить эту композицию к числу близких источников «Стихов о неизвестном солдате», именно близких, в отличие от множества самых разнородных текстов – литературных и философских, – следы которых исследователи находят у Мандельштама.

М.Л. Гаспаров, не включивший «Войну» в обзор источников «Солдата», убедился в какой-то момент, что Мандельштам эту книжку читал. В 1995 г. он писал Омри Ронену:

...мне указали на еще один возможный его источник: литмонтаж Яхонтова «Война» (отд. книжка 1929). Ничего разительного я там не нашел, кроме факта, который мог бы знать и раньше – что большие Берты били по Парижу «из-под Лаона». Это сразу объяснило и название «Реймс-Лаон», и возникновение этого стихотворения в ходе работы над «Солдатом», и транслитерацию «Лаон» вместо произносимого «Лан» [Ронен 2006: 69–70].

Автору настоящей статьи, пришедшему своим путем к этой теме, кажется важным не столько скепсис М.Л. Гаспарова, сколько сам факт, что книга Яхонтова попала в фокус внимания коллег задолго до наших разысканий.

Спектакль Яхонтова – Поповой «был принят очень хорошо» [Яхонтов 1958: 245]. Театровед Наталья Крымова, автор книги о творчестве Яхонтова так охарактеризовала его впоследствии:

Если не знать, как игрался этот спектакль, а только читать текст композиции «Война», изданный «Прибоем», может показаться, что перед глазами гора каких-то осколков: стихи Державина и Маяковского, Хлебникова и Пушкина, сводки, приказы, цифры, инструкции, Марсель Пруст, неведомые имена военных теоретиков, «Капитал», «Диалектика природы», библейские псалмы... Будто разбомбили здания библиотек, церквей, военных штабов и в воздух вместе с пеплом и дымом взметнулись разорванные страницы книг.

Но когда перечитываешь этот набор текстов, вдруг становится слышимым какое-то сплетение мелодий, то тихих, то громких, то скорбных, то ликующих.

А когда путем сбора многих фактов, свидетельств, догадок восстановишь для себя общую картину спектакля, перед глазами предстает нечто подобное «Гернике» Пикассо. Огромная трагическая фреска, которую невозможно рассмотреть сразу, контрастная в своих частях, монументально-целостная в общем замысле – невиданный по социальной силе театр, замечательное по размаху зрелище.

Тогда восхишься целенаправленной мыслью, как магнитом притягивающей к себе все эти фрагменты, куски и части. И поймешь, что пророческим в своей исторической перспективе явился спектакль «Война». [Крымова: 177]

Особого внимания заслуживает эпилог композиции, составленный из официальных газетных лозунгов:

Тебе дадут ружье. Бери его и учись хорошенько военному делу. Эта наука необходима для пролетариев не для того, чтобы стрелять против твоих братьев – рабочих других стран, – а для того, чтобы положить конец эксплуатации, нищете и войнам не путем добреньких пожеланий, а путем победы над буржуазией и обезоружения ее <...> Крепче винтовку в руках, порох сухим на посту коммунистического будущего... (с. 170, 171)

Призыв вооружаться – логичное звено антивоенной советской пропаганды. В связи с этим вспомним первоначальную, впоследствии отброшенную концовку «Стихов о неизвестном солдате»:

Но окончилась та перекличка
И пропала, как весть без вестей,
И по выбору совести личной,
По указу великих смертей
Я – дичок испугавшийся света,
Становлюсь рядовым той страны,
У которой попросят совета
Все кто жить и воскреснуть должны.
И союза ее гражданином
Становлюсь на призыв и учет,
И вселенной ее семьянином
Всяк живущий меня назовет. [I, 505]

Именно эта строфа дала М.Л. Гаспарову ключ к замыслу «Солдата» [Гаспаров М.Л. 1996: 15]. Логика пропагандистского текста требует подобного финала, только у Мандельштама здесь не призыв всем встать под ружье, не лозунг в повелительном наклонении, а высказывание от первого лица, самоопределение и личная тема обретения «отщепенцем» семьи в своей стране, именование которой просвечивает в словах «совет» и «союз», а «дичок, испугавшийся света» увязывает этот финал с пророчеством о светоносной грядущей войне.

«В трагической картине мира XX века, изображенной в “Стихах о неизвестном солдате”, эта строфа выглядит как остаточный элемент. Понятно, почему она осталась незавершенной и была отвергнута автором», – пишет по поводу этих стихов Э.Г. Герштейн [Герштейн: 127]. Да, строфа была отвергнута, так как уже написанные стихи оказались о другом. Она интересна тем, что обнаруживает связь «Стихов о неизвестном солдате» с пропагандистской литературой того времени. Для сравнения приведем отрывки из стихотворения Николая Заболоцкого «Война – войне» (1937), на которое указал О.А. Лекманов в связи со «Стихами о неизвестном солдате»:

Война вздымает голову с кладбища,
Уж новая ей требуется пища.
За 18 лет народу подросло, –
Проходят годы, не проходит зло.
Увы, уроки Марны и Вердена
Позабываются. Шагая по колена
В густой крови, война идет на нас.
Бери ружье, готовь противогаз!
<...>
В такой стране – единственной стране,
Которая от самого начала

Провозгласила ненависть к войне,
Которая мужала и крепчала
И превратилась в подлинный оплот
Труда всемирного, где правит сам народ,
Где о врагах своих он помнит ежечасно,
В такой стране быть воином прекрасно!¹²

Все стихотворение Заболоцкого (по объему почти равное «Стихам о неизвестном солдате») выдержано в духе официальной риторики, с той же топикой и тем же императивом: «Бери ружье!» Справедливости ради скажем здесь, что через девять лет Заболоцкий, уже отбывший срок за антисоветскую пропаганду и вернувшийся в Москву, напишет одно из лучших русских стихотворений на военную тему – «В этой роще березовой...» (1946), которое вполне обоснованно ставят в один ряд со «Стихами о неизвестном солдате» [Шубинский].

О.А. Лекманов предположил, что именно «Война – войне», опубликованная в «Известиях» 23 февраля 1937 г., стала для Мандельштама ближайшим, раздражающим поводом к работе над «Солдатом», – на фоне постоянных споров с Рудаковым о Заболоцком, которого Мандельштам не принимал, это предположение выглядит более чем убедительно; к этому Лекманов добавляет текущий газетный фон – многочисленные публикации об империалистической военной угрозе и постоянные призывы к писателям больше писать о грядущей войне и создавать «оборонную литературу» [Лекманов: 234–237]. Напомним, что в это время вовсю шла война в Испании, которая «воспринималась как предвестие близкой революционной войны» [Кен: 149], и Мандельштам был эмоционально так вовлечен в эти события, что с августа 1936 г. стал активно учить испанский язык и через три месяца уже мог читать средневековую испанскую поэзию.

В феврале 1937 г. Мандельштам написал «оборонное» стихотворение о танковом параде «Обороняет сон мою донскую сонь...», завершил так называемую «Оду Сталину» и вот следом, в первых числах марта, взялся за большой антивоенный и патриотический текст. Первый вариант был сразу послан в журнал «Знамя», откуда был получен ответ, смысл его известен со слов Надежды Яковлевны: «Редакция “Знамени” сообщала, что войны бывают справедливые и несправедливые и что пацифизм сам по себе не достоин одобрения» [Мандельштам Н.Я.: I, 214–215]. Ответ знаменательный – уже тогда было ясно, что стихи Мандельштама отличаются от «оборонной литературы» не только стилистически, но и по сути, хотя, казалось бы, топика в них задействована та же самая.

Отличительное свойство великих произведений искусства, к числу коих, несомненно, принадлежат «Стихи о неизвестном солдате»,

состоит в том, что они забывают о поводах своего появления и наполняются будущим, так что смыслы их не утрачиваются, а, наоборот, прирастают со временем. Но отрыв стихов от актуальной повестки происходит и в самом процессе их создания, или, точнее сказать, – в процессе рождения и саморазвития текста. «Стихи о неизвестном солдате» – пример того, как поэтический дар может завладеть автором и перекрыть начальный идейный посыл и как может произойти тот самый «выход за пределы», о котором писал Мандельштам в черновиках «Разговора о Данте»: «“Вывод” в поэзии нужно понимать буквально – как закономерный по своей тяге и случайный по своей структуре выход за пределы всего сказанного»¹³ [II, 461].

М.Л. Гаспаров увидел в последовательности редакций «Солдата» движение «от апокалипсиса к революционной войне» [Гаспаров М.Л. 1996: 66]. Но рост текста не был линейным, и вектор его внутреннего развития представляется нам по-другому – как движение от света ожидаемой последней войны (третий раздел) к всежигающему огню, в котором вместе со всеми сгорает и сам поэт. Таким образом в финале «Неизвестного солдата» замыкается большой лирический сюжет последних лет, его начальная точка совпадает с первой вспышкой замысла – это первые строки стихотворения «Не мучнистой бабочкою белой...», где поэт, напомним, идентифицирует себя со сгоревшим летчиком. Мировая катастрофа, представшая внутреннему зрению поэта, проживается им в стихах как личный опыт, как картина гибели в огне вместе со всеми, и этот лирический сюжет развивается поверх идеологии своей собственной «тягой».

Поэтический дар – это еще и видение правды. В черновиках «Солдата» есть строфа о «зренье пророка смертей» – такое «зренье» не знает границ времени, оно видит прошлое вместе с будущим не как процесс, а как состояние мира. Пророческим видением создан огромный смысловой объем этих стихов, и вот уже много десятилетий они напитываются для нас всем ходом русской и мировой истории и судьбой самого поэта. И дело тут не в «ложной апперцепции», а в развитии смыслов, заложенных в самом тексте и раскрывающихся в движении времени. Это можно видеть на примере различных, порой противоположных толкований завершающей строфы принятого текста:

Напрягаются кровью аорты,
И звучит по рядам шепотком:
– Я рожден в девяносто четвертом...
– Я рожден в девяносто втором...
И, в кулак зажимая истертый
Год рожденья, с гурьбой и гуртом

Я шепчу обескровленным ртом:
– Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году, и столетья
Окружают меня огнем. [I, 231]

Где происходит эта переключка? Кто в ней участвует, с кем разделяет участь поэт? Надежда Яковлевна связывала эти строки с необходимостью ссыльным регулярно проходить перерегистрацию в отделении воронежского НКВД [Мандельштам Н.Я. 1999–1: 145]; ей возражал М.Л. Гаспаров, слышавший в этих строках переключку добровольцев-новобранцев будущей войны [Гаспаров М.Л. 1996: 14–15]; Ю.И. Левин, кажется, первый увидел здесь «поверку мертвецов» [Левин: 203], А.А. Морозов, возражая М.Л. Гаспарову, писал конкретнее – о «переключке мертвецов в общем хоре убитых или замученных в лагерях из поколения Мандельштама» [Морозов: 438]; И.Б. Роднянская связала строфу с темой безымянности: «...смотр поколения “с обескровленным ртом”, восставшего из безвестных братских могил (что-то подобное “Ночному смотру” Цедлица – Жуковского: точная дата рождения заменяет каждому отнятое имя, они все не потеряны, все на счету» [Роднянская]; Б.М. Гаспаров писал, что «поэма Мандельштама завершается “смотром” – переключкой погибшего поколения. Смотр происходит у входа в подземное царство мертвых, на берегу Леты; каждый вызываемый предьявляет свой год рождения, служащий одновременно и личным номером солдата, и “истертой” монетой – платой за проезд в царство мертвых» [Гаспаров Б.М.: 231]; споры подытоживает О.А. Седакова:

Что это? переключка заключенных, лагерников – или новобранцев? В ландшафте мандельштамовской войны-бойни это почти неотлично. Всех уничтожает некая сила, падающая с недобрых небес, от *изветливых звезд*, – сила, враждебная предназначению человека, его «черепу», то есть, его творческой задаче и счастью творчества. Все происходит ввиду космического конца – и космического начала, световой *вести*... [Седакова 2016: 115]

Кажется, здесь правы все. Мандельштамовское поэтическое высказывание лежит в области таких высоких художественных обобщений, что допускает различные привязки мотивов, – каждая из них что-то прибавляет к смыслу; одному только здесь не находится места – разговору об актуальности и политических взглядах поэта.

В поэтическом пространстве «Стихов о неизвестном солдате» сливаются в одну общечеловеческую трагедию все катастрофы XX в. – Первая мировая война, катастрофа истребления людей сталинским

режимом, Вторая мировая война, еще тогда не начавшаяся, и новые катастрофы и войны, каким мы стали свидетелями. Но и этим так называемое «содержание» оратории не исчерпывается. В «Разговоре о Данте» Мандельштам, говоря о «Божественной комедии», задал и нам подход к такого рода поэтическим текстам:

...вещь возникает как целокупность в результате одного дифференцирующего порыва, которым она пронизана. Ни одну минуту она не остается похожа на себя самое. Если бы физик, разложивший атомное ядро, захотел его вновь собрать, он бы уподобился сторонникам описательной и разъяснительной поэзии, для которой Дант на веки вечные чума и гроза. [II, 160]

К этому стоит прислушаться, тем более что «Стихи о неизвестном солдате» во многих отношениях являют собой, по определению О.А. Седаковой, пример «дантовского вдохновения в русской поэзии»:

На месте готовых смыслов нас встречает значение, которое само строит себя по ходу речи и несоизмеримо с пересказом; которое не копирует, но «разыгрывает» вселенную, язык и историю рода человеческого в ее апокалиптическом развороте. Смелость этого мандельштамовского «неодантизма» остается непревзойденной и в наши дни. [Седакова 2022: 264]

М.Л. Гаспаров, обозревая труды мандельштамоведов, утверждал: «в стихотворении ищут больше, чем в нем есть, – или, по крайней мере, чем вложено в него автором» [Гаспаров М.Л. 1996: 11]. Но история «Стихов о неизвестном солдате» – это как раз история о том, как далеко может уйти художник от начальной точки своего вдохновения. Среди мандельштамовских стихов 1937 г. есть три очень разных примера поэтической разработки заданной темы: просталинские «Стансы» («Необходимо сердцу биться...») с их гладкописью и, в общем, отсутствием поэзии, «Ода», в которой сшибка идеологического задания и сильного поэтического дыхания дала результат двойственный, фантазмагорический, и, наконец, «Стихи о неизвестном солдате», где агитационное задание по типу «оборонной литературы» диктует поэтику лишь первых, оконных строф с их усиленно-патетической возгонкой взятой темы, а в итоге поэзия торжествует над идеологией даже в том недоработанном тексте, который нам остался.

Мандельштамовская лирика последних лет отражает картину трагического раздвоения поэта под давлением террора и официальной идеологии, картину борьбы за себя, за художника в себе, в конечном счете – картину борьбы жизни со смертью («Я должен жить, хотя я дважды умер...»). В этой борьбе и рождались «Стихи о неизвестном солдате», и если читателю нет дела до их первоначального замыс-

ла, то историку литературы стоит заниматься реконструкцией хотя бы для того, чтоб увидеть, на какой неблагоприятной почве выросло одно из главных поэтических событий эпохи.

Примечания

- 1 Тексты Мандельштама, кроме специально оговоренных случаев, цитируются по изданию: *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. / Сост., подг. текста и коммент. А.Г. Меца; вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова. М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2011 – с указанием номера тома и страницы
- 2 «Вот Есенин, Васильев имели бы на моем месте социальное влияние. Что я? – Катенин, Кюхля...» – запись С.Б. Рудакова от 11 июня 1935 года [Рудаков: 62].
- 3 «Работая над “Солдатом”, О.М. как-то сказал: получается что-то вроде оратории...» [Мандельштам Н.Я. 2006: 430].
- 4 *Мандельштам О.Э.* Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1990. С. 242.
- 5 *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. стих-ий. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995. С. 502–503.
- 6 Впервые отмечено Ю.И. Левиным [Левин: 199].
- 7 Подробнее о них см.: [Пироговская].
- 8 *Хлебников Велимир.* Собр. произведений. В 5 т. Т. 3. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928–1933. С. 324.
- 9 См. сноску 8.
- 10 Заметим, что у Бруни есть также неопубликованное стихотворение о гибели летчика в воздухе, написанное уже в пору священства, – «Воздушная война» (1924), с финалом: «Мы бились – и самую смерть полюбили, / Сгорая в растущей и белой грозе».
- 11 Подробно о принципах декламации в понимании Яхонтова и Мандельштама см.: [Кузичева].
- 12 *Заболоцкий Н.А.* Метаморфозы. М.: ОГИ, 2014. С. 232–235.
- 13 На эту фразу в связи со «Стихами о неизвестном солдате» обратил внимание О.Н. Кен: [Кен: 163].

Литература

Гаспаров Б.М. Смерть в воздухе (к интерпретации «Стихов о неизвестном солдате») // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1993. С. 213–240.

Гаспаров М.Л. О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1996. 125 с.

Гаспаров М.Л. Комментарии // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. М.: РИПОЛ классик, 2001. С. 723–854.

Герштейн Э.Г. Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 518 с.

Григорьев В.П. Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. 812 с.

Долинин А.А. Воздушная могила: о некоторых подтекстах стихотворения Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба» // Эткиндовские чтения II–III.

Сб. ст. по материалам Чтений памяти Е.Г. Эткинда. СПб.: Изд-во Европейского университета в СПб., 2006. С. 276–292.

Иванов Вяч. Вс. «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1990. С. 356–366.

Кен О.Н. Нелогичный третий раздел. «Стихи о Неизвестном солдате» и ожидания эпохи // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996. Т. 2. № 4. С. 141–171 (вышло из печати в 1999 г.).

Крымова Н.А. Владимир Яхонтов М.: Искусство, 1978. 318 с.

Кузичева М.В. «Законы поэзии спят в гортани...» // Новый мир. 2015. № 2. С. 152–165.

Левин Ю.И. Заметки о поэзии Мандельштама тридцатых годов, II («Стихи о неизвестном солдате») // Slavica Hierosolymitana. 1979. № 4. С. 185–213.

Левин Ю. Поэзия в мертвой петле (Мандельштам и авиация). М.: Бослен, 2021. 224 с.

Лекманов О.А. Поэты и газеты: Очерки. М.: РГГУ, 2013. 414 с.

Летопись жизни и творчества [О.Э. Мандельштама] / Сост. А.Г. Мец при участии С.В. Василенко, Л.М. Видгофа, Д.И. Зубарева, Е.И. Лубянской // Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. Приложение. М.: Прогресс-Плеяда, 2014. 536 с.

Мандельштам Н.Я. Воспоминания. М.: Согласие, 1999. 552 с. (1)

Мандельштам Н.Я. Вторая книга. М.: Согласие, 1999. 750 с. (2)

Мандельштам Н.Я. <Мандельштам-читатель> / Реконструкция и публ. А.Б. Устинова // Мандельштам – читатель. Читатели Мандельштама. Стэнфорд: Аквилон, 2017. С. 15–24.

Мандельштам Н.Я. Третья книга. М.: Аграф, 2006. 559 с.

Морозов А.А. К истории «Стихов о неизвестном солдате» О. Мандельштама // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М.: РГГУ, 2006. С. 425–441.

Пироговская М.М. Гроза и стрекоза: об «авиастихах» Осипа Мандельштама // «Сохрани мою речь...». Вып. 4/2. М.: РГГУ, 2008. С. 553–566.

Роднянская И.Б. «Говоря ненаучно...» // Новый мир. 1997. № 9. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1997/9/govorya-venauchno.html (дата обращения: 10.12.2022).

Ронен О. Из груди писем // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М.: РГГУ, 2006. С. 62–74.

Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. 240 с.

[*Рудаков*] О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1997. С. 7–185.

Седакова О.А. Дантовское вдохновение в русской поэзии // Седакова О.А.

Мудрость надежды и другие разговоры о Данте. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2022. С. 247–273.

Седакова О.А. Поэт и война. // Вестник русского христианского движения. Вып. 205. 2016. № 1. С. 111–117.

Семенко И.М. Поэтика позднего Манделъштама. От черновых редакций – к окончательному тексту. М.: Ваш Выбор ЦИРЗ, 1997 (первое издание – 1986).

Тоддес Е.А. Поэтическая идеология // Тоддес Е.А. Избранные труды. М.: НЛО, 2019. С. 338–370.

Фейнберг И.Л. 1914-й. Документальный памфлет. Худ. С. Телингатер. М.: Московское товарищество писателей, 1934. 92 с.

Фейнберг И.Л. О Манделъштаме // Вопросы литературы. 1991. № 1. С. 68–76.

Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме. М.: Гилея, 2006.

Швейцер В.А. Манделъштам после Воронежа // Вопросы литературы. 1990. № 4. С. 235–253.

Шубинский В.И. Последняя битва // Новая камера хранения. URL: http://www.newkamera.de/nkg/zametki_01.html (дата обращения: 12.12.2022).

«Ясная Наташа». Осип Манделъштам и Наталья Штемпель. М.; Воронеж: Кварта, 2008.

Яхонтов В.Н. Война. Композиция. Л.: Прибой, 1929. 178 с.

Яхонтов В.Н. Театр одного актера. М.: Искусство, 1958. С. 236–245.

Ольга Викторовна Бартошевич-Жагель

Поэзия Манделъштама в 1930-е годы:

отношения со временем/страной и отношения со значимым Другим¹

Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт, и обратно: содержание есть совместное держание времени – сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его.

О.Э. Манделъштам. Разговор о Данте [II, 170]²

Побег в «мировую культуру» как реакция на невозможность отношений со значимым Другим

Тема отношений с современностью появляется в поэзии Манделъштама после 1921 г., когда он начинает жить со своей женой, Надеждой Яковлевной («Нет, никогда, ничей я не был современник...» [I, 139], «Век мой, зверь мой, кто сумеет...» [I, 127], «Кто время целовал в измученное темя...» [I, 137] и др.).

До 1921 г. лирический герой Манделъштама находился «не в этом времени» и «не в этой стране», но во вневременном, культурном пространстве («Свое родство и скучное соседство / Мы презирать заведомо вольны» [I, 77]).

Мы предполагаем, что психологической причиной этого культурного эскапизма была изначальный блок от близких отношений в родной семье. Семья была для него «не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир», откуда он «бежал, всегда бежал» [II, 213]. Он убежал от реальности «я» и реальности отношений в книги («Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, – и биография готова» [II, 250]).

Биографическое «я», связанное с конкретным пространством и временем, появляется только с 1921 г. – когда у Манделъштама появляется жена. Он больше не безличный «созерцатель». В «Умывался ночью на дворе...», как пишет Ю.И. Левин, «Манделъштам, кажется, впервые смотрит на «низкое» не со стороны и не через призму литературы или истории, но как участник, действующее лицо (в прямом смысле – умывался ночью на дворе)» [Левин: 126]. В стихах появляются бытовые реалии времени.

На уровне тела он больше не один – и тут, в стихах первой половины 1920-х гг., и появляются отношения с «веком», нежные, осязаемо-телесные, тяжелые, и в них, как и в отношениях с женой, появляется тема обретения умения заботиться о чужом: «И с известью в крови для племени чужого / Ночные травы собирать» [I, 137]. Он больше не пассивный созерцатель истории – он готов соединить и соединиться с временем своим телом, склеить *позвонки* двух столетий своей кровью («Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И свою *кровью* склеит / Двух столетий позвонки?» [курсив мой – О.Б.-Ж.; I, 127]).

В 1925 г. у Мандельштама роман с Ольгой Ваксель, он рвет с нею, чтобы удержать жену, – и вследствие разрыва со значимым Другим³ теряет способность писать стихи. Поэтическая пауза длится пять лет – и прекращается в 1930 г. благодаря встрече с новым значимым Другим – биологом Борисом Кузиным, о котором Мандельштам написал: «Когда я спал без облика и склада, / Я дружбой был, как выстрелом, разбужен» [I, 179].

У Мандельштама и Кузина сверхинтенсивный разговор: о науке, искусстве, о живописи, но прежде всего о Творении. Кузин рассказывает Мандельштаму об эволюции с точки зрения неоламаркизма, Мандельштам подхватывает и переводит на язык поэзии, Бергсона, свой собственный. Они делятся и спорят, Мандельштам увлекается тем, что любит Кузин, – Моцартом, Гете, Ламарком, учится думать на языке кузинских понятий – гетеанских, эволюционных, биологических.

Эта *диалогичность, коммуникативность* определяют новую поэтику Мандельштама.

Как отмечает М.Л. Гаспаров, «само местоимение “я” выступает в московских стихах вдвое чаще, чем когда-то в “Камне”» [Гаспаров 1995: 357]. Диалогичность стихов 1930–1931 гг. проявляется и в феноменальном количестве «ты», а также императивов.

Диалог становится частью сюжета: «Грянет ли в двери знакомое “Ба, / Ты ли, дружище?”» [I, 151]; «И едва успевает, грозит из угла – / “Ты как хочешь, а я не рискну!”» [I, 157]; «Я скажу тебе с последней прямой...» [I, 154]; «Ты вернулся сюда, так глотай же скорей...» [152]; «Захочу, – говорит, – дам еще...» [I, 158]; «Я говорю с эпохой, но разве / <...> Пусть это оскорбительно – поймите...» [I, 162]; «Еще меня ругают / На языке трамвайных перебранок <...> Ну что ж, я извиняюсь...» [I, 165]; «Пора вам знать, я тоже современник...» [I, 162]; «Я, как щенок, бросаюсь к телефону / На каждый истерический звонок. / В нем слышно польское “Дзенькуе, пане!”, / Иногородний ласковый упрек / Иль неисполненное обещанье» [I, 165]; «Что, Александр Герцович, / На улице темно?» [I, 155]; «Я скажу “села” начальнику евреев /

За его малиновую ласку» [I, 161]; «И до чего хочу я разыграться, – / Разговориться – выговорить правду / Взять за руку кого-нибудь: будь ласков, – / Сказать ему, – нам по пути с тобой...» [I, 165]; «Леди Годива, прощай!» [I, 153]; «Белогвардейцы, вы его видали? / Рояль Москвы слышали? Гули-гули!..» [I, 169] и др.

В первый год дружбы с Кузиным каждое стихотворение иное, чем предыдущее, – иное по интонации, иное по жанру. Это может быть молитва («Помоги господь, эту жизнь прожить...» [I, 153]), дневниковая запись («После полуночи сердце ворует...» [I, 154]), тост («Я пью за военные астры...» [I, 158]), пьяная исповедь («Я скажу тебе с последней...» [I, 154]), просьба («Уведи меня в ночь, где течет Енисей» [I, 156]), песенка («Жил Александр Герцович...» [I, 155]) и др. Причина такого разнообразия, для Мандельштама нехарактерного, в том, что в 1931 г. он все еще живет в режиме быстрого разговора с Кузиным, каждая реплика ориентирована на ответную и готова измениться в ответ.

Этот уверенный диалог с другом (с Другим) *определяет и отношения Мандельштама со страной и современностью: в них больше нет темы уязвимости, в отличие от стихов о «веке» начала 1920-х гг.* Это разговор *на равных*, в котором можно позволить себе любую вольность. Мандельштам страну дразнит («Я пью за военные астры, за все, чем корили меня» [I, 158]), просит не убивать, но отправить в ссылку («Запихай меня лучше, как в шапку в рукав / Жаркой шубы сибирских степей» [I, 156]), заключает договор («Сохрани мою речь <...> И за это <...> Обещаю построить такие дремучие срубы» [I, 160]). Даже когда Мандельштам критикует происходящее в стране, он говорит с ней как с близким и равным: «Пусть это оскорбительно, поймите: / Есть блуд труда, и он у нас в крови» [I, 162].

Но в Москве меньше чем через год после знакомства с Кузиным в их отношениях наступает кризис. Кузин все чаще сердится на Мандельштама, все меньше его понимает. Мы предполагаем, что причиной неконтролируемого раздражения Кузина стала влюбленность, возникшая между ним и Надеждой Мандельштам. Кузин злится на Мандельштама, упрекает его в приспособленчестве, придирается к новым стихам [Мандельштам Н.Я. 2014: II, 723; Герштейн: 40]. Особенно его раздражают тексты, где Мандельштам прямо признается ему в любви – «Путешествие в Армению», «Ламарк» и «К немецкой речи».

Мандельштам ситуацию не понимал и «явно огорчался» [Кузин: 176]. В начале лета 1931 г. он рвет несколько не понравившихся Кузину стихотворений [Мандельштам Н.Я., 2014: II, 723]. Тогда же Герштейн застаёт его в состоянии шока после ссоры с Кузиным [Герштейн: 40]. После этого Мандельштам так потрясен, что перестает

писать стихи, как после разрыва с Ольгой Ваксель. Пауза длится девять месяцев. На этом заканчивается «свободно-диалогический» этап отношений Мандельштама с Кузиным – и с временем и страной.

Мандельштам продолжает общаться с Кузиным – но уже без былой свободы. В 1932–1933 гг. он больше не пишет о себе и своем времени – только про прошлое (ностальгическое «Путешествие в Армению»), про мировую культуру, как в «Камне», про биологию, итальянских и немецких поэтов, про импрессионистов, про русских поэтов.

Потеряв реальность отношений с Другим, Мандельштам больше не пишет о психолого-бытовой реальности своего «я» и отрицает реальность времени. Он уходит в «культурный эскапизм», как до женитьбы.

Уход от настоящего времени в прошлое, или в небытие, или во вне-временное измерение отмечает практически все стихи 1932–1933 гг., даже на уровне сюжета: первое стихотворение после девятимесячной паузы, «Ламарк», – вариация на тему инволюции, обратного движения от человека к низшим организмам и небытию. «Я» в стихотворении исчезает и на уровне грамматики – превращается в «мы». Одновременно с «Ламарком» Мандельштам пишет «О, как мы любим лицемерить...», где мы также видим разрыв временной последовательности и движение к небытию: «То, что в мы детстве ближе к смерти, / Чем в наши зрелые года» [I, 172].

В третьей строфе, как и в «Ламарке», декларируется отказ от людей с их отношениями, уход в мир бессознательных, «в обмороке», действий, в мир животных, т.е. опять-таки мир Кузина:

Линяет зверь, играет рыба
В глубоком обмороке вод –
И не глядеть бы на изгибы
Людских страстей, людских забот. [I, 173]

Мандельштам снова отказывается от своего слова в угоду «чужому слову», культурному коду Кузина, с его зверями и рыбами и отказом от разговора на равных с ним, Мандельштамом.

Отказ от реальности «я» и от реальности времени, движение к небытию присутствует и в стихотворении «К немецкой речи», посвященном Кузину. Здесь отрицание времени совпадает с отрицанием «я» («Я буквой был, был виноградной строчкой, / Я книгой был, которая вам снится» [I, 179]), причем «я» уподобляется тому, что любит Кузин, – немецкой букве, немецкой литературе.

Такое отрицание своего «я» при утрате объекта любви и фиксация на недоступном объекте и его интересах, самоотожествление с ним можно истолковать при помощи психоаналитической теории. Фрейд писал в «Скорби и меланхолии», что если объект любви стал

недоступен (покинул, умер), при этом «любовь к объекту не может прекратиться» [Фрейд: 255], то происходит «самоотожествление с утраченным объектом» [Лапланш, Понталис: 602] – это защитная реакция психики.

Мандельштам уподобляет себя не только тому, что любит Кузин-читатель, – немецкой букве, но и тому, что любит Кузин-энтомолог: в первой строфе «К немецкой речи» он сравнивает себя с насекомым (молью), в контексте стремления к гибели и потери способности разговаривать: «Как моль летит на огонек полночный, / Мне хочется уйти из нашей речи, / За все, чем я обязан ей бессрочно» [I, 179].

Он сравнивает себя с насекомым – т.е. с тем, чем занимался Кузин, который в Армении, в частности, изучал шелковичных червей. Поэтому в «Путешествии в Армению» – первом произведении, написанном после ссор с Кузиным в мае – июне 1931 г., когда Мандельштам стал писать прозу, пронизанную образом Кузина, обращенную в их общее счастливое прошлое в Армении, с характерным неприятием настоящего времени и своей страны («Нигде и никогда я не чувствовал с такой силой арбузную пустоту России» [II, 314]), – Мандельштам сравнивает себя с шелковичным червем: «За всю мою долгую жизнь я видел не больше, чем шелковичный червь» [II, 313].

В апреле Кузина арестовывают – и Мандельштам в отчаянии жалуется, что не может без него писать стихов, умоляет Мариэтту Шагинян заступиться за друга. Когда Кузина освобождают, Мандельштамы приглашают его в путешествие в Старый Крым за свой счет, в гости к вдове Александра Грина Нине Николаевне. Это попытка «повторить счастливое прошлое», но она заканчивается крахом. Н.Я. Мандельштам окончательно влюбляется в Кузина, с этого момента у них, судя по позднейшим письмам, развивается реальный роман. Кузин начинает кричать на Мандельштама [Герштейн: 672], яростно критикуя уже не только отношения Мандельштама со страной и новые стихи, но и его отношения с женой. Не выдержав конфликта, Кузин уезжает в Москву один. После этого Мандельштамы, как вспоминает Эмма Герштейн, постарели и изменились, как и Кузин [Герштейн: 63–64].

Теперь отношения ясны – былого не вернуть, Кузин Мандельштама больше не понимает, не узнает. Мандельштам смотрит в глаза этой суровой реальности – и видит реальность страны. Именно после мучительного соседства и расставания с Кузиным в начале лета 1933 г. Мандельштам пишет свои главные реалистичные стихи о стране: «Старый Крым», «Квартира тиха, как бумага...», «Мы живем, под собою не чуя страны...».

Считается, что Мандельштама потрясли сцены голода в Старом Крыму. Это, безусловно, так – но в начале пребывания там вместе с Кузиным, пока Мандельштам еще радовался его освобождению,

он в стихах как будто не замечает реальности голодных крестьян, он вне страны и времени. Он пишет восторженное стихотворение про Ариоста, в котором узнаваемы черты Кузина: Кузин был систематиком – и Ариост «наслаждается перечисленьем рыб» («Во всей Италии приятнейший, умнейший...» [I, 180]), а сам Мандельштам наслаждается разговором с ним («Покуда в жилах кровь, рассказывай, спешу» [I, 180]). Последняя строфа воплощает «уход» из реального времени – смешиваются мифологическое будущее и прошлое:

Любезный Ариост, быть может, век пройдет –
В одно широкое и братское лазорье
Сольем твою лазурь и наше Черноморье.
...И мы бывали там. И мы там пили мед... [I, 181]

По мере нарастания конфликта с Кузиным Мандельштам понимает невозможность вернуться к прежним отношениям. Кузин все чаще превращается в чудовище, которое не видит его, Мандельштама, и не понимает, – и он пишет стихотворение «Не искушай чужих наречий...», где «Ариост и Тассо» превращаются в «чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз» [I, 181]. Он отказывается от «чужой речи» (речи значимого Другого, который стал недоступен), которой присягал ценой самоуничтожения в «К немецкой речи», говорит о неизбежности разлуки и одиночества – но при этом все еще использует сложившийся у него «итальянский» культурный код, со значимыми именами Петрарки – Ариоста – Тассо.

В следующем стихотворении – «Старый Крым», написанном после внезапного отъезда Кузина, Мандельштам говорит уже не на языке «книжного шкафа», а на языке конкретной биографической реальности, его окружающей. Он смиренно-горько смотрит в лицо реальности страны (голодающие крестьяне) и реальности отношений: Кузин его больше не узнает, как «природа своего не узнает лица» (Кузин ассоциировался с природой – ср. в «Ламарке»: «и от нас природа отступила / Так, как будто мы ей не нужны» [I, 171]).

Летом 1933 г., признавшись себе в том, что прежние отношения с Кузиным невозможны, Мандельштам перестает уезжать от реальности в «тоску по мировой культуре». Он снова способен к отношениям. И «Старый Крым», и «Квартира тиха, как бумага...» – это честные стихи о стране и трагических отношениях с нею. «Мы живем, под собою не чуя страны...», написанное в конце 1833 г., – стихотворение, которое само по себе является поступком в отношениях с веком. Он бросает ему в лицо перчатку.

Другая группа стихов второй половины 1933 г. – это «Восьмистишия» и переводы из Петрарки. Они связаны с Кузиным непо-

средственно – это как будто продолжение «кузинского» разговора о философии природы, но разговор прерывается, едва начавшись: на вопрос к чертежнику пустыни о соотношении линий и ветра следует ответ: «Меня не касается трепет / Его иудейских забот» [I, 187]. Если и произошла коммуникация, то дальше следует «молчанье» («И там, где сцепились бирюльки, / Ребенок молчанье хранит» [I, 187]).

Познание природы, импульс к которому дали разговоры с Кузиным, теперь происходит в одиночестве: «И твой, бесконечность, учебник / Читаю один, без людей» [I, 188]; «И он лишь на собственной тяге, / Зажмурившись, держится сам» [I, 186].

Субъект растворяется в небытии, в «толпе» («И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гамме, / <...> / Считали пульс толпы и верили толпе» [I, 186]), реальность времени отменяется:

Быть может, прежде губ уже родился шепот
И в бездревесности кружились листья,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты. [I, 186]

Последние две строки увязывают распад реальности времени с распадом отношений: те, кому мы посвящаем опыт, к кому мы обращаемся, – не откликнутся, они «до опыта приобрели черты», они вне времени и отношений. Распад времени и распад субъекта интенсифицируется в стихотворениях, где Мандельштам использует сюжеты, значимые для Кузина: Моцарт и Гете, развитие эмбриона или энтомология («И клена зубчатая лапа...»):

И клена зубчатая лапа
Купается в круглых углах,
И можно из бабочек крапа
Рисунки слагать на стенах.

Бывают мечети живые –
И я догадался сейчас:
Быть может, мы – Айя-София
С бесчисленным множеством глаз. [I, 187]

Природа здесь – храм, но не христианский, а мечеть, без личностного Бога. «Я» поглощается неопределенным «мы», обобщенным организмом с бесчисленным множеством глаз – как в другом «кузинском стихотворении» личности – Гамлет, Моцарт и др. – поглощаются, подчиняются толпе.

Характерна стандартизированная, как «под копірку», строфика «Восьмистиший» – еще одна примета «чужого слова». Пока Мандельштам жил свободным разговором с Кузиным, в 1930–1931 гг. его слово было максимально смелым и индивидуальным – и строфика свободна и разнообразна, как никогда (восьмистишия, двестишия, трехстишие, пятистишие, разноstopные четверостишия, нетождественные строфоиды и др.). После серии ссор летом 1931 г., когда с Кузиным установились недиалогические отношения, строфика тоже становится несвободной – начиная с «Ламарка», первого стихотворения после поэтической паузы, Мандельштам вновь пишет стандартными четверостишиями. В «Восьмистишиях», продолжающих разговор с Кузиным, который обрывается, едва начавшись, эта строфическая стандартизация максимальна, как и, естественно, в сонетах «Из Петрарки». Характерно, что Мандельштам пишет сонеты и восьмистишия одновременно, в конце 1933 г., – он испытывает потребность в жестких формах, в форме заданного, «чужого» слова, на заданную «чужую» тему (темами становятся интересы Кузина и/или заданные вариации Петрарки – причем эти темы трактуются в духе невозможности встречи и разговора).

1935 год: кризис отношений с Рудаковым. Потеря «своего “я”» и «своего слова»

Зимой 1934 г. Мандельштам пишет стихи на смерть Андрея Белого и любовные стихи к Марии Петровых. Она отвергает его ухаживания – и это приводит к новой стиховой паузе (как и после разрыва с Ольгой Ваксель и кризиса с Кузиным летом 1931 г.). Затем следуют арест и ссылка. Молчание прерывается только в 1935 г., когда в жизни поэта появляется новый значимый Другой – филолог Сергей Рудаков, который специально выбрал местом высылки Воронеж, чтобы познакомиться с Мандельштамом.

Они знакомятся 1 апреля, начинают взахлеб общаться, и уже 5 апреля происходит событие, после которого Мандельштам пишет стихотворение «За Паганини длиннопалым...».

Они идут на концерт, и Рудаков замечает, что у скрипачки, Галины Бариновой, «цветаевский темперамент». Мандельштам поразился, как Рудаков мог это увидеть, хотя он никогда не видел Цветаевой [Рудаков: 35]. Мандельштам благодаря замечанию Рудакова не только вспомнил свою первую реализованную любовь – но понял, что Рудаков понимает суть той, кого он любил, причем понимает на языке музыки, важнейшем для Мандельштама языке. То есть Рудаков проявил себя как Другой (друг), с которым возможен разговор на разных языках, на языке музыки и филологии (как с Кузиным – на языке биологии, философии и пр.). Обретя друга и собеседника, вспомнив любовь

через музыку, Мандельштам снова обретает «свое слово» – и пишет «Первую воронежскую тетрадь».

Глеб Морев в своей захватывающе интересной книге «Осип Мандельштам. Фрагменты литературной биографии» приходит к выводу, что Мандельштам в Воронеже стал последовательным сталинистом, после того как узнал о разговоре Сталина с Пастернаком [Морев: 142–145]. Но если мы посмотрим, как меняются стихи Мандельштама в Воронеже, то увидим, что там действуют те же закономерности, что и до ареста.

В апреле 1935 г., пока у Мандельштама сохранялся свободный диалог со значимым Другим, – он чувствует себя уверенным в своем «я» и в своем слове. Рудаков приходит к нему ежедневно, он с энтузиазмом знакомит Мандельштама с тем, что любит сам (как когда-то Кузин), – с формализмом, с поэзией Сумарокова, Щербины и др. И в апреле 1935 г. Мандельштам пишет серию стихотворений, несущих печать свободного разговора, разнообразных по жанру и интонации, в которых нет и следа «советской» поэтики: «Стансы», двойчатку «Как на Каме-реке...», «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» [I, 202]. Его стихи вновь диалогичны, в них, как в 1930–1931 гг., появляются обращения: «Ну, здравствуй, чернозем: будь мужествен, глазаст...» [I, 199], «Наушнички, наушники мои!» [I, 197], «Чего добились вы? Блестящего расчета – / Губ шевелящихся отнять вы не могли» [I, 199], с типично мандельштамовской поддразнивающей, дерзкой, жизнеутверждающей и нежной интонацией.

У поэта снова есть свое «я» и свое слово. И это «я» вновь помещено в конкретный биографический пространственно-временной контекст – он описывает с подробностями свою комнату, где «За стеной обиженный хозяин / Ходит-бродит в русских сапогах» [I, 197]. Появляются и личная реальность, и реальность времени и места. В стихотворении «Это какая улица?...» ландшафт города неотделим от «я»: название 2-й Линейной улицы, где живет Мандельштам, описывает его характер («Мало в нем было линейного, / Нрава он был не лилейного...» [I, 198]), а «яма» в конце улицы становится метафорой его судьбы.

В апреле 1935 г. Мандельштам общается и с Рудаковым, и с социальной реальностью: шутивно фантазирует на тему посмертной славы («Это какая улица? / Улица Мандельштама» [I, 198]), намекая на то, что его позиции в воронежском обществе далеки от этой перспективы, его фамилия никому не известна («что за фамилия чертова», «так и зовется по имени этого Мандельштама»). Он, как в 1930–1931 гг., говорит «свое слово» – шутит, обращается на «ты», утверждает свое бытие («Я должен жить, хотя я дважды умер» [I, 198]), причем рифмует, сопрягает эти строки о себе с реальностью Воронежа: переполняющая радость от общения с новым другом и жажда жизни выражается через реалии города, где той весной был особенно сильный разлив реки

Воронеж: «Я должен жить, хотя я дважды умер, / А город от воды ополоумел» [I, 198]. Начало жизни с Надеждой Мандельштам, эйфоричное начало дружбы с Кузиным тоже сопровождалось появлением дневниковых, конкретно-бытовых реалий, в которых живет «я».

Не в меньшей степени, чем биографически-конкретное «я», в стихах апреля 1935 г. присутствует и «ты» – образ Рудакова, также спаянный с реалиями весеннего Воронежа. Особенно в стихотворении «Чернозем»: «Ну, здравствуй, чернозем, будь мужествен, глазаст... / Черноречивое молчание в работе» [I, 199]. Рудаков был «скуласт», «мужествен» и «глазаст» (Ахматова говорила о «рудаковских глазах»), и Мандельштам его приветствует. Рудаковское «красноречие» скрещивается с его внешностью яркого bruneta и «Черноземной областью». «В работе» может относиться и к сельским работам на черноземе, «работой» же Рудаков называл сочинение стихов и свои занятия по упорядочиванию и комментированию мандельштамовского архива («Я стою перед работающим механизмом...» [Рудаков: 44], «А потом он отдастся моей над ним работе...» [Рудаков: 77] и др.).

Пока Мандельштам в диалоге с Рудаковым, он в диалоге и с Воронежем («Пусти меня, отдай меня, Воронеж» [I, 198]), как в 1930–1931 гг. разговаривал о себе на равных и с Кузиным, и с «местом и временем» («Петербург! Я еще не хочу умирать...» («Я вернулся в мой город, знакомый до слез...»)) [I, 152]). Пока живы отношения с Рудаковым, у Мандельштама эмоционально насыщенные отношения с Воронежем: он и требует («Пусти меня, отдай меня, Воронеж» [I, 98]), и дразнит («Воронеж ворон, нож» [I, 198]), превращает в ребус, в бормоталку – и обращается нежно: «комочки влажные моей земли и воли» [I, 199]. К Москве он относится ласково («И ты, Москва, сестра моя, легка, / Когда встречаешь в самолете брата...», но без иллюзий – эта безмятежная нежность длится «до первого трамвайного звонка» («Стансы» [I, 201]). В реальности здесь-и-сейчас у него, ссыльного, отношения с Москвой сложные. Попробовав обратиться к ней («Ну как метро?»), он осекается – но и этот страх облекает в диалогичную форму («Молчи, в себе таи, / Не спрашивай, как набухает почки...» [I, 198]). И даже к Кремлю обращается смело, напрямую – «И вы, часов кремлевские бои, – / Язык пространства, сжатого до точки...» [I, 198].

Со страной в целом Мандельштам в апреле находится в динамичных отношениях, то соглашается с нею полностью («Но, как в колхоз идет единоличник, / Я в мир вхожу – и люди хороши» [I, 201]), то дразнит («Сухомятная русская сказка, деревянная ложка, ау! / Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ?» [I, 203]).

Но уже в мае все меняется. Рудаков начинает навязывать Мандельштаму свои стихотворные варианты и агрессивно обижаться, что его вклад не ценят. Он ревнует обожаемые стихи Мандельштама

к самому Мандельштаму, настаивать, что они должны быть «его», Рудакова. К тому же он ревнует к Надежде Яковлевне, которая 22 апреля вернулась из Москвы. Окончательно отношения портятся, после приезда на майские праздники жены Рудакова Л.С. Финкельштейн. Они объединяются вместе против Мандельштамов. Мучительный совместный поход в театр запечатлен в стихотворении «Тянули жилы, жили-были...»: «На базе мелких отношений / Производили глухоту / Семидесяти стульев тени / На первомайском холоду» [I, 307].

Рудаков не выдерживает ее отъезда и привыкает сбрасывать злость на Мандельштамов. Начиная с мая, после отъезда жены, он систематически называет Мандельштамов «психами», «скотинами», «дураками» и даже «гиппопотами», Мандельштама зовут почти исключительно «психом» или «Оськой».

Разговор, в том числе о стихах, теперь всегда кончается тупиком и градом требований и обвинений в «безнравственности» со стороны Рудакова. Мандельштам, обычно холеричный и нетерпимый, с близкими друзьями – Кузиным и Рудаковым – не решается ни спорить, ни разрывать отношения. Он просто умолкает и «ложится носом к стене» [Рудаков: 61]. Разговор становится мучителен и невозможен – и Мандельштам снова отказывается от «своего слова». Он порывается уничтожить свои главные апрельские произведения – «Стансы», «День стоял о пяти головах...» – так же, как в 1931 г. разорвал стихи, которые не понравились Кузину. А после июля 1935 г. он и вовсе перестает писать.

В мае, когда приезжала Л.С. Финкельштейн, Мандельштам еще писал стихи – но в них нет больше нет «его слова» – экспрессивного, задиристого и нежного, с приметам времени и Воронежа, с большим диапазоном интонаций и форм. Диалог с Рудаковым ломается – и тут же ломается диалог с современностью, остается только «чужое слово»: «слово Рудакова» и «слово века», т.е. советские шаблоны.

Мне кажется, мы говорить должны
О будущем советской старины,

Что ленинское-сталинское слово –
Воздушно-океанская подкова.

И лучше бросить тысячу поэзий,
Чем захлебнуться в родовом железе,

И пращуров нам больше не страшны
Они у нас в крови растворены. [I, 306]

Отметим здесь потерю «я» и свободы слова – действуют какие-то безличные «мы», которые «говорить должны». И свой разговор (с Рудаковым, со страной, с Воронежем, с Москвой), свое слово Мандельштам тоже теряет – вплоть до того, что готов «бросить тысячу поэзий».

От своего «я» он отрекается так же, как и от своего слова (как отказывался от жизни и языка в «К немецкой речи»). Он начинает говорить на языке Рудакова, пользоваться его представлениями и самоотождествляться со значимыми для Рудакова персонажами. Рудаков приводит в письме истерический монолог Мандельштама:

«Вот Есенин, Васильев имели бы на моем месте социальное влияние. Что я? – Катенин, Кюхля... <...> Я не Хлебников (по Калецкому), я Кюхельбекер – комичная сейчас, а может быть, и всегда, фигура... *Оценку выковывали символисты и формалисты* [курсив мой – О. Б.-Ж.]. Моя цена в полушку и у тех, и у других». [Рудаков: 62–63]

Катенин, как и Кюхельбекер (Кюхля), – «архаисты», проигравшие, по Тынянову, в литературной полемике с «новаторами». Мандельштам сравнивает себя с персонажами, значимыми для Рудакова: тот писал о Катенине и был привлечен Тыняновым к работе над архивом Кюхельбекера. Не только сравнивает, но и мыслит «рудаковским» способом. Рудаков, вслед за своим учителем Ю.Н. Тыняновым, мыслил историко-литературными аналогиями. Развивая тыняновское «Молчаливая борьба Хлебникова и Гумилева напоминает борьбу Ломоносова и Сумарокова» [Тынянов: 168], он считал Мандельштама представителем гумилевского направления. Но самому Мандельштаму «аналогический» подход, тем более к самому себе, не был свойственен, он себя высоко ценил и не зависел от «оценки» символистов и тем более формалистов (которые были авторитетами скорее для Рудакова). Этот монолог Мандельштама свидетельствует о том, что, потеряв уверенность в себе из-за постоянных упреков Рудакова, Мандельштам начал смотреть на себя его глазами и самоотождествляться с объектами его мира (Катениным и Кюхельбекером). Так же как во время кризиса отношений с Кузиным (который тоже упрекал Мандельштама в подлости и ругал его стихи) он сравнивал себя с насекомыми и немецкой литературой – объектами мира Кузина. В терминах психоанализа – это самоидентификация с недоступным объектом любви как реакция на его потерю.

Такая же потеря самоидентификация происходит в мае 1935 г. и в диалоге с «веком». Со страной у Мандельштама тоже сложные отношения – он ее любит, а она его «журила, не прочла» [I, 202].

Потеряв уверенность в себе и в разговоре в результате агрессии Рудакова, он теряет ее и в разговоре со страной – и больше не шутит и не окликает ее, как в апреле («Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» [I, 197], «А вы, часов кремлевские бои...» [I, 198]). Он больше не решается говорить на своем языке от своего имени – и считает, что «мы говорить должны» только на заданную тему – «о будущем советской старины», на заданном языке, не говорит больше свое слово в ответ на слово страны, но отождествляет свое слово с ее «ленинским-сталинским словом». Так же как в разговоре с Рудаковым он теперь осмысливает себя в категориях рудаковской историко-литературной схемы, так и в разговоре со страной он мыслит себя в классовых категориях советского дискурса: «Я – беспартийный большевик, / Как все друзья, как недруг этот» [I, 307].

Свободных отношений больше нет, остались подчиненные – и в стихах мая-июня 1935 г. звучит тема несвободы, выраженная в глаголе «должен»: «Мне кажется, мы говорить должны...» [I, 306], «Ты должен мной повелевать...» [I, 307], «Я должен жить, дыша и больше-вее...» [I, 201], «Мир должно в черном теле брать...» [I, 308]

Мир должно в черном теле брать:
Ему жестокий нужен брат –
От семиуродных уродов
Он не получит ясных всходов.

В этих стихах просматриваются новые отношения с Рудаковым. Рудаков – «жестокий брат», который ждет «ясных всходов» от «семиуродных уродов» – от Мандельштама, с которым сложились раздраженно-родственные отношения (Рудаков столовался у Мандельштамов, у них было общее хозяйство), пробует на нем свой «метод» (Рудаков хотел написать книгу о Мандельштаме с точки зрения своей историко-литературной «системы»).

Происходящее в стране – параллельном постоянном собеседнике – видится в той же перспективе и дает образность для описания отношений с Рудаковым: государство берет «в черном теле» крестьян, чтобы получить «ясные всходы», и Мандельштам, потеряв уверенность в себе, не имеет силы это оспорить – «так должно».

В стихотворении «Железо» Мандельштам настолько теряет свое слово, что воспроизводит поэтику современной ему популярной советской поэзии:

Идут года железными полками,
И воздух полн железными шарами.

Оно бесцветное – в воде железа,
И розовое, на подушке грезясь.

Железная правда – живой на зависть,
Железен пестик и железа завязь.

И железой поэзия в железе,
Слезящаяся в родовом разрезе.

22 мая 1935 [I, 308]

Здесь нет отношений, нет глаголов (только в первой строфе, в советском штампе «идут года»), нет «я» – только «железо», как принято было в 1930-е гг., когда героем произведения становился строительный материал («Цемент» Ф.В. Гладкова (1925 г.), «Бруски» Ф.И. Панферова (1929 г.), «Как закалялась сталь» Н.А. Островского (1934) и т.п.). Сама форма – двестише марширующим дольником – напоминает «Балладу о гвоздях» Н.С. Тихонова:

Адмиральским ушам простукал рассвет:
«Приказ исполнен. Спасенных нет».

Гвозди б делать из этих людей:
Крепче б не было в мире гвоздей⁴.

Едва ли можно тут говорить о цитации – Мандельштам скорее интуитивно воспроизводит форму и настрой поэзии 1930-х – «чужую речь», «речь того, кто приказывает». Он больше не в силах говорить на равных с литературным мейнстримом, говорить свое слово в ответ на его слово, как он делал в начале дружбы с Кузиным («Пусть это оскорбительно – поймите: / Есть блуд труда и он у нас в крови» [I, 163], как делал еще месяц назад, в начале дружбы с Рудаковым («Пусти меня, отдай меня, Воронеж» [I, 198]), – и уподобляется ему.

Реальность времени отторгается так же, как и реальность «я» и «своего слова». Время в стихах мая 1935 г. обратимо, шизофренически перемешано: «Мне кажется, мы говорить должны о будущем советской старины» (ср. с обратным движением времени в «Ламарке», «О как мы любим лицемерить...», «Восьмистишиях», бегом «обратно в гроб» в «К немецкой речи»). В «Разговоре о Данте» Мандельштам писал, что время держится совместно с друзьями – «сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его» [II, 170]. Потеряв сотоварища, он не вмещает время.

Наталья Штемпель как значимый Другой в стихах 1936 года. «Ода Сталину» как «чужое слово»

Майский кризис «своего слова» и «я» в 1935 г. разрешился в июне, когда Надежда Яковлевна, с которой отношения в Воронеже, в условиях изоляции, стали нервными и деструктивными, уехала в Москву, а Мандельштам в это время тесно общался с антропологом Яковом Рогинским. Он был достойным собеседником, и, видимо, благодаря общению с ним Мандельштам вновь смог обрести «свое слово» – оно явилось в стихах памяти Ольги Ваксель, написанных в отсутствие жены. После этого советская идеология и поэтика исчезают из его стихов. Он пишет несколько стихотворений, но уверенность в себе и «своем слове», во многом вследствие агрессивного вмешательства Рудакова в творческий процесс, надломлена, он не удерживает своей «поэтической правоты». Если в мае он заставлял себя писать «ленинское-сталинское слово», то летом, наоборот, порывается уничтожить «Не мучнистой бабочкою белой...» как «подхалимские стихи» [Рудаков: 80]) – и снова прерывает писать.

Новая поэтическая пауза длится больше года и прерывается в конце 1936 г., когда Мандельштам начинает тесно общаться с Натальей Штемпель. В историю она вошла как верный друг Мандельштамов в воронежской ссылке.

Но в реальности ее отношения с Мандельштамом не были безоблачно-«дружескими». Мандельштам был в нее влюблен, о стихах, ей посвященных, сказал: «Это любовная лирика. Это лучшее, что я написал» [Штемпель: 63]. В какой-то момент весной он предлагает ей сбежать с ним вдвоем [Штемпель: 65].

Поэтому ее почти ежедневные посещения оборачивались для поэта страданиями от неразделенной любви. Наталья Евгеньевна, при всей симпатии и желании помочь, не просто не могла ответить взаимностью на его чувства, но отрицала эти чувства, как будто не видела ни их, ни его самого. Она любила стихи, но Мандельштама как поэта не выделяла и не понимала – их знакомство началось с истерики Мандельштама: «Вы прочитали мое самое плохое стихотворение!» [Штемпель: 31]

Если Кузин и Рудаков в начале знакомства понимали и восхищались Мандельштамом как человеком и поэтом, а потом произошел перелом, – то в случае с Натальей Штемпель отношения исходно неполноценны. Она с самого начала не понимает его ни как поэта, ни как живого человека, любящего ее.

В своих воспоминаниях она соблюдает все правила хорошего тона – вспоминает комичные случаи, подчеркивает непрактичность, героизм, бескорыстие Мандельштама. Но это стандартные топоры мемуаристики, такие воспоминания можно написать о любом «поэте». Она его не выделяет. «Я часто думаю, как повезло Воронежу. Вот еще

одно имя навсегда с этим городом, с этой землей, которая подарила нам в прошлом веке Кольцова и Никитина» [Штемпель: 69].

Она его не различает – особенно когда он пишет любовную лирику к ней. Про «сватовские стихи» – шутивное предложение замужества («Клейкой клятвой липнут почки...» [I, 242]) – она говорит: «что-то знакомое – вроде Лермонтова», – т.е., горько отмечает Мандельштам в письме к жене, считает, что они «вторичны, литература» [III, 569]. На вопрос о «Есть женщины, сырой земле родные...» она отвечает, что не смогла «разобрать ни слова» из-за неразборчивого почерка [Штемпель: 64]. Эта «неготовность увидеть» стихи к ней доходит до того, что она спокойно смотрит, как Мандельштам рвет на ее глазах обращенное к ней «прекрасное стихотворение» [Штемпель: 44]. Во время эвакуации Наталья Евгеньевна героически вывезла стихи и письма Мандельштама к жене – но письма к себе оставила погибать!

Отрицание его субъектности заметно даже в ее тщательно продуманных воспоминаниях – как же часто оно происходило в реальности, если учесть, что общались они почти ежедневно. И на мандельштамовской способности удерживать свое «я», и так-то подкошенной в результате изоляции, искажения прежних дружб, потери работы осенью 1936 г., на фоне показательных процессов, это не могло не сказаться. У него снова срабатывает защитная реакция – утрата «я» и своего слова.

В ноябре 1936 г., после почти полугодового перерыва, Мандельштам начинает писать стихи, где узнаются черты Н.Е. Штемпель: ее безгрешность («А снег хрустит в глазах, / Как чистый хлеб, безгрешен» [I, 219] и «О, этот медленный, одышливый простор!» [I, 219]), ее застенчивость («Уж лучше б вынес я песка слоистый нрав / На берегах зубчатых Камы: / Я б удержал ее застенчивый рукав, / Ее круги, края и ямы» [I, 219]). С нею связана новая, нежная, смиренная интонация.

И одновременно он, которого Н.Е. Штемпель не различает, окончательно теряет свое «я». Отсюда мотивы потери «я», потери своего слова («Но арфу начал гнуть Эол / И бросил, о корнях жалея» [I, 211]; «А Дон еще, как полукровка <...> Терялся, что моя душа» [I, 212]; «Пластинкой тоненькой жиллета...» [I, 211]; «Где я? Что со мной дурного?..» [I, 213]; «Не хочет петь линючий / Ленивый богатырь» [I, 216]; «И потери звуковые – / Из какой вернуть руды?... <...> И идешь за ними следом, / Сам себе немил, неведом – / И слепой, и поводырь...» [I, 217] и др.).

Мандельштам не просто отрицает свое «я», но миметически воспроизводит в стихах то, что любит недоступный объект любви. Если в период неполноценных отношений с Кузиным он писал про его любимую биологию, то теперь пишет про воронежскую природу – то, что любит Наташа.

В декабре 1936 г. Н.Е. Штемпель заболевает, Мандельштамы ее часто навещают, – и тут Мандельштам совсем отчаивается. Думается, это связано с тем, что, оказавшись в семье Наташи, он увидел, насколько ему «нет места» в ее жизни. Для нее любовь концентрировалась на матери и на кошках. И Мандельштам окончательно впадает в депрессию. «Мандельштамы старались развлечь меня, но у самого Осипа Эмильевича, я чувствовала, настроение было плохое» [Штемпель: 55].

К концу декабря мотивы вины, потери «я» и потери слова нарастают, и Мандельштам утверждает свое поражение как личности и как поэта с правом на свой язык:

Не у меня, не у тебя – у них
Вся сила окончаний родовых:
Их воздухом поюц тростник и скважист,
И с благодарностью улитки губ людских
Потянут на себя их дышащую тяжесть.

Нет имени у них. Войди в их хряц,
И будешь ты наследником их княжеств, –
И для людей, для их сердец живых,
Блуждая в их извилинах, развивах,
Изобразишь и наслаждения их,
И то, что мучит их – в приливах и отливах. [I, 210]

Способность к разговору равных, на «ты», с любимой и со страной, открывшаяся в отношениях с Н.Я. Мандельштам («Девчонок, которым я говорю “ты”, а они мне “вы”, будет сколько угодно, а ты – мое “ты”», – сказал ей Мандельштам когда-то [Мандельштам Н.Я. 2014: II, 158]), – надломлена. Реальный язык, где есть «я» и «ты», выражающий отношения мужчины и женщины, проигрывает «в силе» языку мифологического прошлого, где не было родовых окончаний (тут сказан интерес Мандельштама к теории Марра). Реальность отношений мужчины и женщины оказывается невозможна просто на уровне грамматики: это касается и местоимений, и имен («нет имени у них»), и глаголов. В стихотворении нет глаголов изъявительного наклонения, различающих род, нет «настоящего времени», побеждает повелительное наклонение и будущее время.

Исчезает язык как таковой – отсюда императив «изобразить» то, что нужно «для людей» (так же как в оде Сталину поэт говорит от имени рисовальщика).

Стихотворение «Средь народного шума и спеха...» также иллюстрирует распад языка, который влечет за собой потерю воли: «Я узнал, он узнал, ты узнала, / А потом куда хочешь влеки» [I, 222]. Разговор

на равных со страной больше невозможен – есть только язык страны, и отношения с ним мыслятся в контексте «кто сильнее»: «Шла пермяцкого говора сила, / Пассажирская шла борьба» [I, 222]. Штампованное «советское слово» оказывается «сильнее», внедряется в ткань стихотворения и в штампах «борьбы» и «товарищей», и в характерной риторике:

Много скрыто дел предстоящих
В наших летчиках и жнецах,
И в товарищах реках и чашах,
И в товарищах городах... [I, 223]

В этом советски-клишированном четверостишии реальность времени отторгается: Мандельштам изображает «потенциальное счастливое будущее». Вместе с временем буквально «рвется» реальность пространства: в финале лирический герой «без пропуска» входит в Кремль, разорвав «расстояний холстину» (что на грани кощунства – получается, что он разрывает портрет Сталина, на который смотрит по ходу стихотворения). И только в этот момент всплеска личной воли в стихотворении впервые появляется «я»: «Я без пропуска в Кремль вошел». Такой же «кощунственный прыжок» он совершает в «Оде Сталину», где называет Сталина «Джугашвили» – и именно в этот момент прорывается его воля: «Хочу назвать его – не Сталин, – Джугашвили!» [I, 309]

О.А. Лекманов отмечает этот ход Мандельштама как нехарактерный для сталинианы его времени – так же как странный призыв «беречь и охранять бойца» [Лекманов: 185], т.е. Сталина. Это проявление все того же распада самоидентификации: лирический герой самоотожествляется с «утраченным объектом» – Сталиным, который отвергает Мандельштама. Как обычно, отторжение реальности «я» («Не я и не другой – ему народ родной, / Народ-Гомер хвалу утроит» [I, 309]) неотделимо от отторжения реальности времени: в первой половине оды «я», выступающее в чуждой Мандельштаму роли художника, рисует портрет Сталина *в сослагательном наклонении*, во второй части оды «я» художника становится еще и «охранителем», то есть выступает в роли Сталина – и к нему (т.е. к себе) Мандельштам обращается в *императиве* («Художник, береги... Художник, помоги...») или *инфинитивом в функции императива* («Не огорчить отца / Недобрым образом иль мыслей недобором»).

В «Если б меня наши враги взяли...», другом сталинистском стихотворении января 1937 г., реальность настоящего времени также отторгается: стихотворение начинается в сослагательном наклонении, а заканчивается «советским футуризмом» («Я начерчу, что начертить волен <...> Я запрягу десять волов в голос...» [I, 311]). В конце «я» исчезает совсем: субъектом становится уже не я-рисовальщик, а Ленин

и Сталин, а язык окончательно теряет черты мандельштамовского языка, превращается в «чужую речь»: «И прошлестит спелой свежей грозой Ленин, / Будет будить разум и жизнь Сталин» [I, 311].

«Ода Сталину» отличается от «Средь народного шума и спеха...» и «Если б меня наши враги взяли...» только сознательным эпическим метром и фиксацией непосредственно на образе вождя, без сопутствующих сюжетов. Ода стала максимальным и сознательным воплощением потери своего слова и своего «я» – она пишется от имени воображаемого рисовальщика. Собственно, ода представляет собой попытку воспроизвести «чужую речь», слово страны, слово, которого требует страна, в момент потери способности говорить «свое слово» от своего имени, неспособности, связанной прежде всего с травматичными отношениями со значимым Другим.

Такая интерпретация самого факта написания оды, в свете вышесказанного, кажется более убедительной, чем распространенные версии: версия Г.А. Морева, согласно которой Мандельштам стал последовательным сталинистом после того, как узнал о личном вмешательстве Сталина в его дело [Морев 2022: 142–145]; версия Н.Я. Мандельштам, которая считала оду исключением из его творчества, «насилием над собой», «искусственно задуманным стихотворением», сознательной уступкой режиму [Мандельштам Н.Я. 2014: I, 289], простительной ссыльному в его положении; распространенная версия, по которой Мандельштам был в принципе непоследовательным шизофреником, которого бросало в политических воззрениях из одной крайности в другой (см. свидетельство Ахматовой: «О своих стихах, где он хвалит Сталина: “Мне хочется сказать не Сталин – Джугашвили” (1935?), он сказал мне: “Я теперь понимаю, что это была болезнь”» [Ахматова: 42]). Значимым возражением этим версиям стало исследование М.Л. Гаспарова. Его анализ стихов, писавшихся одновременно с одой Сталину, показывает, что Мандельштам действительно был сталинистом – по крайней мере, в январе 1936 г. Гаспаров верно, на наш взгляд, объясняет причину факта написания оды – он видит ее в мандельштамовской неуверенности в себе на фоне окружающей сталинианы, но этой неуверенности он дает «классовое» объяснение: «разночинская традиция Мандельштама не допускала мысли, что один поручик идет в ногу, а вся роту – не в ногу» [Гаспаров 1996: 88]. Однако разночинцем Мандельштам был и в 1931 г., когда он шел «не в ногу», и летом 1935 г., когда он раскаивался в своем приспособленчестве перед «советской действительностью», в том, что написал «подхалимские стихи» [Рудаков: 80]. Гаспаров верно счел причиной написания оды мандельштамовскую неуверенность в себе (и, в наших терминах, в «своем слове») – но эта неуверенность, как мы видим, (не) способность говорить «свое независимое слово» в диалоге со

страной была нестабильной величиной, она менялась в зависимости от того, насколько Мандельштам в отношениях со значимым Другим был уверен в себе как поэт, как любимый и друг. Поэтому весной 1937 г., когда положение в стране и лично Мандельштама стало объективно хуже, чем в январе, когда он писал оду, – на фоне процессов по делу «антисоветского троцкистского центра» в воронежской прессе вышли статьи, где его называли троцкистом и враждебным элементом, – именно тогда в стихах Мандельштама нет ни попыток прославить Сталина, ни мотивов самоумаления и вины. После того как в марте он начал писать «Стихи о неизвестном солдате» и обрел самоутверждающееся, захлебывающееся «свое слово», он начинает вновь говорить со страной и шутить относительно диалога со страной. Так, в ответ на статью Ольги Кретовой, где Мандельштам назван «троцкистом», он не только не пугается и не «кается» – но спорит и шутит: пишет возмущенное письмо в Союз писателей [III, 563]; пересылает статью Кретовой Надежде Яковлевне и в том же письме весело рассказывает другую «новость»: курица клюнула маму [III, 563]. После того как он глотнул «своего слова» в приливе вдохновения весной 1937 г., когда были написаны «Стихи о неизвестном солдате...», «Может быть, это точка безумия...» и другие стихи марта 1937 г., он становится самостоятельным в отношениях с «веком»: не только дерзает отправить «Стихи о неизвестном солдате» в редакцию «Знамени», но и пишет Надежде Яковлевне иронически: «Неужели нашлись любители на “Солдата”? Я хочу поблагодарить лично этих добряков» [III, 566]. Весной 1937 г., хотя обстановка была как минимум не безопаснее, чем зимой, Мандельштам писал совершенно не в том «сталинсткпокаянном», самоотрицающем ключе, в каком он писал и письма, и стихи в январе 1936 г., когда он просил Ю.Н. Тынянова «не считать его тенью» [III, 548], а в оде утверждал, что «недостойн еще иметь друзей» [I, 310]. В марте, на подъеме от прилива вдохновения после начала работы над «Стихами о неизвестном солдате», он, напротив, заявляет, что он «всех живущих прижизненный друг» [I, 234]. И сталинистская тема и поэтика исчезают в это время полностью.

«Поэзия есть сознание своей правоты», – писал Мандельштам в юношеской статье «О собеседнике» [II, 8]. Теряя собеседника, Мандельштам терял и сознание правоты, и свою поэзию, и реальность времени и своего «я», и свое слово – оставалась только «чужая речь», «слово страны» (слово значимого Другого) как «утраченного объекта».

Примечания

- 1 В этой статье частично используются материал публикации: *Бартошевич-Жагель О.В.* «Ламарк» Мандельштама и Борис Кузин: биографический ключ // Новый мир. 2022. № 1 (январь). С. 179–194.
- 2 Здесь и далее ссылки на произведения О.Э. Мандельштама даются по изданию: *Мандельштам О.Э.* Собр. соч. и писем. В 3 т. / Сост., подг. текста и коммент. А.Г. Меца; вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова. М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2011 – с указанием тома и номера страницы.
- 3 Введенный американским психиатром и психологом Гарри Салливаном концепт «значимого Другого» (Significant Other, SO) используется в психологии личности и социальной психологии. Он обозначает авторитетного близкого человека, чаще всего в детско-родительских или любовных отношениях, который оказывает влияние на индивида, определяет формирование его социальных отношений и его образа «я».
- 4 *Тихонов Н.* Двенадцать баллад. Л.: ГИЗ, 1925. С. 27.

Литература

- Ахматова А.А.* Листки из дневника. Мандельштам // *Ахматова А.А.* Собр. соч. В 6 т. / Сост., подг. текст, коммент., вступ. ст. С.А. Коваленко. Т. 5. М.: Эллис Лак, 2001. С. 21–59.
- Гаспаров М.Л.* Три поэтики Мандельштама // *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. О стихе. О стихах. О поэтах. М.: НЛО, 1995. 476 с.
- Гаспаров М.Л.* О. Мандельштам. Гражданская поэзия 1937 года. М.: РГГУ, 1996.
- Герштейн Э.Г.* Вблизи поэтов. Мемуары. Ахматова, Мандельштам, Пастернак, Лев Гумилев. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2019. 877 с.
- Кузин Б.С.* Воспоминания. Произведения. Переписка // *Кузин Б.С.* Воспоминания. Произведения. Переписка; Мандельштам Н.Я. 192 письма к Б.С. Кузину / Сост., предисл., подг. текстов, примеч. и коммент. Н.И. Крайневой и Е.А. Пережогойной. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. С. 1–512.
- Лаплани Ж., Понталис Ж.-Б.* Словарь по психоанализу / Пер. Н.С. Автономовой. М.: Высшая школа, 1996.
- Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. 822 с.
- Лекманов О.А.* Сталинская ода. Стихотворение Мандельштама «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...» на фоне поэтической сталинницы 1937 года // Новый мир. 2015. № 3. С. 171–186.
- Мандельштам Н.Я.* Собр. соч. В 2 т. / Ред.-сост. С.В. Василенко, П.М. Нерлер, Ю.Л. Фрейдин; вступ. ст. Ю.Л. Фрейдина. Екатеринбург: Гонзо, 2014.
- Мандельштам Н.Я.* 192 письма к Б.С. Кузину // *Кузин Б.С.* Воспоминания. Произведения. Переписка; Мандельштам Н.Я. 192 письма к Б.С. Кузину /

Сост., предисл., подг. текстов, примеч. и коммент. Н.И. Крайневой и Е.А. Пережогойной. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. С. 513–752.

Морев Г.А. Осип Мандельштам: Фрагменты литературной биографии (1920–1930-е годы). М.: Новое издательство, 2022. 220 с. (Новые материалы и исследования по истории русской культуры).

«Посмотрим, кто кого переупрямит...». Надежда Яковлевна Мандельштам в письмах, мемуарах, свидетельствах. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2015. 733 с.

[Рудаков] О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935–1936) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год: Материалы об О.Э. Мандельштаме / Отв. ред. Т.С. Царькова. СПб.: Академический проект, 1997. С. 7–185.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.

Фрейд З. Скорбь и меланхолия // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 252–259.

Штемпель Н.Е. Мандельштам в Воронеже // Ясная Наташа. Осип Мандельштам и Наталья Штемпель. М.; Воронеж: Кварта, 2008. 384 с.

Николай Игоревич Емельянов

К вопросу о влиянии стихотворного опыта Осипа Мандельштама на ритм его прозы¹

М.Л. Гаспаров, говоря о различии прозаической и поэтической речи, приводит свой знаменитый пример, где дошкольник на вопрос, чем стих отличается от прозы, отвечает, что стих делится на столбики и написан неровными строчками, а студент рассуждает о повышенно эмоциональной специфике организации поэзии, – но ближе к истине оказывается дошкольник [Гаспаров: 7]. Так Гаспаров иронически иллюстрирует чисто стиховедческий подход к проблеме определения стиха и прозы, объясняя правоту младшего тем, что латинский синоним слова «ряд» (перевод греческого «стих») – это *versus*, что означает «поворот» – то есть «возвращение к началу ряда», а «проза» означает речь, которая «ведется прямо вперед» [Гаспаров: 7]; таким образом, дошкольник оказывается точнее именно со структурной, стиховедческой точки зрения.

В круг проблем, которые исследует стиховедение, входит анализ ритмической структуры не только стиха, но и прозы. Она исследуется не по принципу обязательного, как то было в приведенной иллюстрации, противопоставления поэтической речи, но в связи с ней, и часто – как самостоятельная область. Так, принято считать, что ритм прозы зависит от гораздо меньшего числа факторов, нежели ритм стиха (будь то метр или рифма), а потому ее ритмическая структура у разных авторов практически однородна, однако не всегда. Частое исключение – проза, которую пишет поэт, привыкший версифицировать, а не вести речь «прямо», поэтому его проза может быть ритмически изоморфной нейтральному эталону. Интересно, как бы назвали студент и дошкольник Гаспарова метризованную часть в этом отрывке из «Шума времени» Мандельштама: «Словарем его бессознательно управляли два слова: “бытие” и “пламень”. Если бы дать ему пестовать всю российскую речь, думаю не шутя, *неосторожно обращаясь, он сжег бы, загубил весь русский словарь во славу “бытия” и “пламени”*. Литература века была родовита» [курсив мой – Н.Е.; Мандельштам 1990: 48]. Выделенную часть этого отрывка для большей ясности можно представить графически в виде стихов:

...неосторожно обращаясь,
он сжег бы, загубил весь русский
словарь во славу «бытия»
и «пламени». Литература...

Таким образом, мы видим уже «четверостишие» с анжабеманами, написанное белым четырехстопным ямбом, а не прозаический текст. Этот довольно объемный метрический фрагмент явно (однако неясно – сознательно или подсознательно) оказывается разделен на отдельные строчки, а не просто представляет из себя случайную очень длинную ямбическую структуру, так как по крайней мере первые две «строки» и последняя, четвертая, имеют женское окончание, то есть заканчиваются безударным слогом, а так как ямб начинается также с безударного слога, благодаря первым двум стихам прочитать этот отрывок как единую метрическую фразу, случайно возникшую в прозе, мы не сможем. Первая строка получившегося у нас четверостишия – классическая для русской поэзии шестая форма ямба («Адмиралтёйская игла») с двумя пропусками ударений – на первом и третьем сильных местах, дающая Я4 (в обычных условиях стиха) наибольшее ритмическое богатство и «ускоряющая» его. Ударение в следующей строке пропускается на втором икте, а в следующей за ней – на третьем, из-за чего ритм как бы находит равновесие перед финальной, такой же ритмически богатой, как и первая, строкой с двумя пропусками ударения (на втором и третьем иктах – форма VII), которая как бы закольцовывает четверостишие и разрешает напряженное равновесие внутренних строк с меняющимся полуударением. Как видно, приведенный отрывок прозы можно проанализировать именно как поэтический, а не как прозаический текст. Конечно, мы можем предположить, что в этом случае Мандельштам намеренно переходит на стихи, описывая «пламенный» лирический подъем своего героя, призывая для этих целей «ямбический дух», которому сам Мандельштам приписывал дионисийский характер и свойство делать поэта одержимым, однако, как показывают уже проведенные на этой ниве исследования, зачастую такие вкрапления в «прямую» речь происходят на подсознательном уровне. Как уже было сказано, в традиции русского стиховедения исследуется не только ритм стиха, но и ритм прозы, которую принято обычно считать нейтральным языковым фоном для изучения поэтического текста. При исследовании прозы – как и стиха – анализируются не просто отдельные графические слова (мой дядя), а ритмические, то есть слоговые группы, объединенные одним ударением [Красноперова: 4–5] (мой + дядя), где менее самостоятельное графическое слово может примыкать к своей – более самостоятельной – доминанте. На основе распределения ритмических слов в прозе строится языковая модель

размера. Такая модель впервые была предложена А.Н. Колмогоровым [Колмогоров: 1968]. Для изучения ритма прозы была создана языковая модель (ЯМ). ЯМ способна прогнозировать распределение ударений в стихе на сильных местах (профиль ударности), а также распределение слогаударных конфигураций Я4 – так называемых ритмических форм в реальном стихе. Как правило, ритм реального стиха изучается на фоне такой вероятностной модели. Как известно, в поэтическом тексте ритмические слова могут быть неодинаковой длины и иметь ударение на разных слогах, однако их возникновение и последовательность ограничиваются уже заранее заданными условиями метра – то есть длиной стиховой строки (суммарным количеством слогов в зависимости от стихотворного размера), чередованием сильных и слабых мест и безусловной ударностью последнего сильного места. В прозе все выглядит иначе: ЯМ моделирует по прозаическому тексту распределение ритмических структур в реальном стихе, если бы такой стих писался поэтом так, как прозаик пишет прозу, только с установкой соблюдать стихотворный размер.

В основе ЯМ лежат три гипотезы: об однородности ритмических слов в прозе, о независимости их распределения и об одинаковой вероятности их распределения на разных участках текста вне зависимости от их позиции по отношению к окружающим ритмическим словам [Красноперова: 13]. Для проверки ЯМ, основанной на этих гипотезах, была разработана так называемая речевая модель (РМ), которая строится по выборке случайных стихоподобных фрагментов в прозе, как те, что мы видели в «Шуме времени». В том случае, если эти гипотезы верны, показатели РМ и ЯМ должны совпадать. Существует ряд исследований, результаты которых дают основание считать, что в целом ЯМ работает. Тем не менее есть случаи, когда РМ отклоняется от ЯМ. Особенно это проявляется в прозе поэта. Это явление натолкнуло стиховедов на мысль, что стихотворный опыт влияет на прозу поэта [Казарцев: 1998]. В стиховедении сложилась традиция построения РМ на основе синтагматически цельных ямбических фрагментов прозы, так как принято считать, что именно в этих условиях лучше всего прослеживается работа поэтического подсознания, приспособленного к версификации [Холшевников: 134–143]. Хорошим примером служит уклонение ритма случайных синтагматических ямбов от ЯМ в прозе поэта в сторону ритмики реального стиха, которое было обнаружено Е.В. Казарцевым в «Повестях Белкина» и некоторых других образцах русской прозы [Kazartsev 2015: 55–65] (см. рис. 1).

На этом графике видно, что ритм случайных ямбов из «Повестей Белкина» напоминает профиль ударности ранних поэмов Пушкина, отклоняясь от предсказаний ЯМ. Рисунок пунктирной ритмической кривой представляет собой рамочный профиль ударности – равно

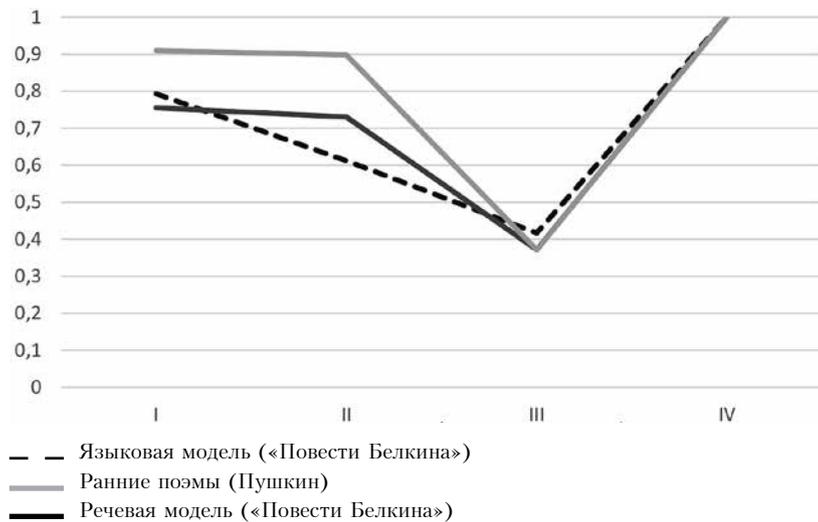


Рис. 1. Языковая и речевая модели, рассчитанные на материале «Повестей Белкина», в сравнении с ранними поэмами Пушкина

ниспадающую линию, возрастающую лишь на четвертом – постоянно ударном – икте, «галочку», где третья стопа оказывается наименее акцентированной; выше нее – вторая стопа, уступающая, в свою очередь, первому сильному месту в ударности. В речевой же модели и в профиле ударности ранних поэмах второй икт оказывается гораздо выше, чем в модели прозы, и приближается по ударности к первому сильному месту, входя с ним в шаткое равновесие. Ломаная линия здесь предвосхищает начало действия одного из двух главных законов, по которым в русском стихе распределяется ударность иктов в двухсложных размерах, – закона регрессивной акцентной диссимиляции (ЗРАД) [Тарановский: 420–424]. Под его действием сильные места Я4 расподобляются с конца строки, когда после безусловно ударного четвертого икта идет наименее ударный третий; выше третьего оказывается второе сильное место, а первое – ниже второго, но выше третьего. Так, происходит альтернатива четных слогов в стиховой строке, и отражающий эту тенденцию профиль ударности называется альтернирующим. Его противоположность – рамочный профиль ударности (как в ЯМ), когда на стиховую строку оказывается действие другого закона – стабилизации первого икта после первого безударного слога [Тарановский: 421–422]. ЗРАД, как известно, еще не входит в полную силу в ранних поэмах Пушкина, однако в их ритмике уже обнаружи-

вается стремление к альтернативе – усилению второго сильного места, а вслед за ними к расподоблению в пользу второго сильного места стремится и среднее значение ударности случайных ямбов в прозе.

Считается, что в прозе поэта показатели РМ могут распределиться таким образом, что общий ритмический рисунок стиха будет напоминать альтернирующий или близкий к альтернирующему профиль ударности – такой, что мы встречаем в ранних поэмах Пушкина. Это может быть свидетельством действия ЗРАД не только в стихе, но и в прозе [Красноперова: 34–35]. Кроме того, иногда поэт может воспроизводить в случайных ямбах в прозе тенденцию, действовавшую в стихе задолго до появления анализируемой прозы и к моменту ее написания угасшую или вовсе не действовавшую. Так, при написании стихов Пастернак, по замечанию Ю.М. Лотмана, стремится к «архаизации» ритма [Лотман: 49–50], и профиль ударности его стихов оказывается рамочным, часто повторяя – при меньшей отягченности иктов – ритм стихов допушкинского времени. РМ его «Охранной грамоты» вслед за стихом стремится к рамочному профилю ударности, однако случайные ямбы из более позднего «Доктора Живаго» выдают подсознательное стремление к традиции золотого века [Казарцев 2017: 236–244]. Обратная ситуация видна в прозе Владимира Набокова, где действие ЗРАД ослабевает по мере отхождения автора от реального стиха и становления его как прозаика. В больших, более поздних русскоязычных образцах прозы («Дар») стремление к альтернативе пропадает, проза становится ритмически однороднее, чем в более ранних или малых романах, и показатели РМ практически совпадают с ЯМ [Казарцев, Долженко, Емельянов: 35–40]. В этом контексте проза Мандельштама представляет собой совершенно особое явление. Главные произведения в прозе Мандельштама появляются в период пятилетнего поэтического молчания между двумя значимыми вехами, которые исследователи выделяют часто как «третий» (1921–1925) и «четвертый» (1930–1937) этапы его лирического творчества [Плунгян: 338–339]. Примерно в этот промежуток умещается «прозаический», начало которому поэт положил еще в 1923–1924 гг. в «Шуме времени».

Как мы видим (рис. 2), в этом произведении РМ, в отличие от случая Пушкина, практически совпадает с ЯМ, однако немного пониженная ударность первого икта и едва намечающийся рост второго сильного места при также пониженном третьем выдают зарождение тенденции к уподоблению случайных ямбов ритмике реального стиха. Как показал Владимир Плунгян, процент употребления четырехстопных ямбов значительно снижается в творчестве Мандельштама во втором и третьем периодах его творчества [Плунгян: 362] (на 90% во втором и на 84% в третьем по сравнению с 1906–1915 гг.), поэтому, вероятно,

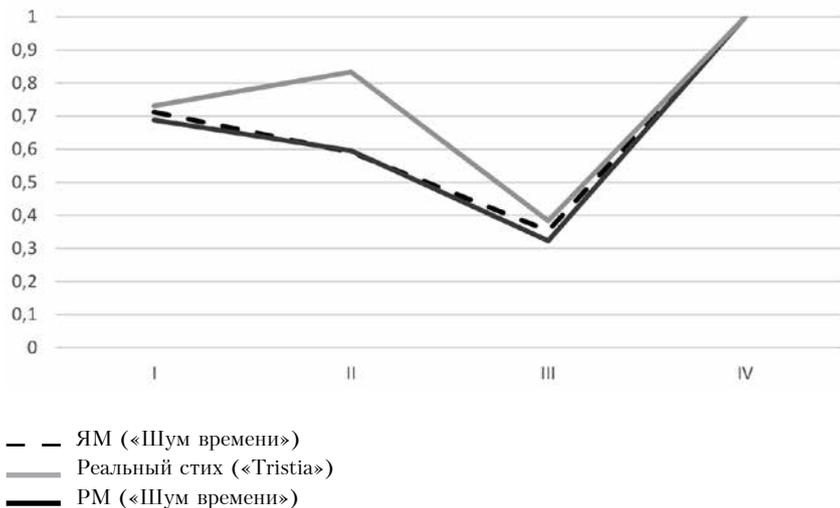


Рис. 2. Языковая и речевая модели, построенные по прозе Мандельштама («Шум времени»), в сравнении с ритмикой стиха («Tristia»)

	I	II	III	IV
ЯМ («Шум времени»)	0,712	0,591	0,353	1,000
РМ («Шум времени»)	0,688	0,596	0,323	1,000
Реальный стих («Tristia»)	0,732	0,833	0,384	1,000

Данные к рисунку 2

стремление к четырехстопнику и альтернации не проявляется в полной мере в ранних прозаических образцах – в частности, в «Шуме времени», написанном на исходе третьего периода. Сам Мандельштам не проводил границу между своей художественной и очерковой автобиографической прозой. Н.Я. Мандельштам писала, что проза Мандельштама была неотделима от его стихов, поэтому можно сказать, что процесс зарождения прозаического текста был определен теми же художественными принципами, что и процесс написания стихотворения. Важным звеном, объединяющим все творчество Мандельштама, был ритм – в широком смысле. Сергей Шиндин в работе «Категория ритма в художествен-

ном мировоззрении Мандельштама» определяет ключевую роль ритма в творчестве поэта: «Столь разнообразное содержательное наполнение категории ритма в сочетании с исключительной функциональной широтой определяют в художественном мире Мандельштама ее особый семиотический статус, распространяющийся на самые разные его составляющие» [Шиндин: 312]. Так, на семантическом и метафизическом уровнях ритм для Мандельштама является индивидуальным началом стиха, помещающим его в один ряд со всеми мировыми поэтическими произведениями и объединяющим поэтов всех времен; на уровне же структурной функциональности, как призвано показать настоящее исследование, ритм (в нашей узкой области – ритм четырехстопного ямба) является продолжением стихового начала в прозе Мандельштама. В «Египетской марке» (1928), написанной после «Шума времени» (1924), это ритмическое начало поэзии становится заметнее.

Несмотря на то, что сам Мандельштам не делал разницы между мемуарами и художественной прозой, «Египетскую марку» (1928) условно можно назвать более художественной, чем «Шум времени». Она объединена единым повествованием (хотя и намеренно очень разрозненным, мозаичным), и перед исследователем оказываются не 14 мемуарных очерков, а тематически объединенные 8 небольших глав. Это делает исследование стиховых структур в произведении более релевантным – в том числе за счет большей «художественности» текста, где поэтическое сознание может проявить себя более явно в микроситуации стиха. Так, профиль ударности случайных синтагматически цельных ямбов демонстрирует стремление к альтернации за счет подъема второго сильного места и понижения первого, третий икт становится еще менее ударен, чем в «Шуме времени» (рис. 3). В то же время ритмика несинтагматических Я4 полностью совпадает с показателями языковой модели, что подчеркивает локальное присутствие стихового начала – в синтагматически цельных метризованных фрагментах. Интересно, каким образом и за счет чего расходятся данные РМ и ЯМ. В основе этого несовпадения всегда лежит повышенное число пропусков ударений на первом икте, из-за чего происходит повышение ударности второго. В основном эту функцию берет на себя форма II с безударным первым иктом: «и помолиться Матке Божьей» (здесь и далее до конца абзаца примеры взяты из «Египетской марки»). Однако, как показывает статистика, эта структура занимает лишь 3,8% от общего числа форм Я4. Стремление к альтернации в РМ достигается за счет частого употребления в тексте формы VI («беспозвоночная подру́га», «у бельэта́жного портно́го», «на адво́ката Грузенбе́рга», «по непросо́хшим тротуа́рам»), создающей, как было сказано в начале работы, наибольшее ритмическое разнообразие за счет двойного пропуска ударения на первом и третьем иктах. Она занимает 25,71% от числа

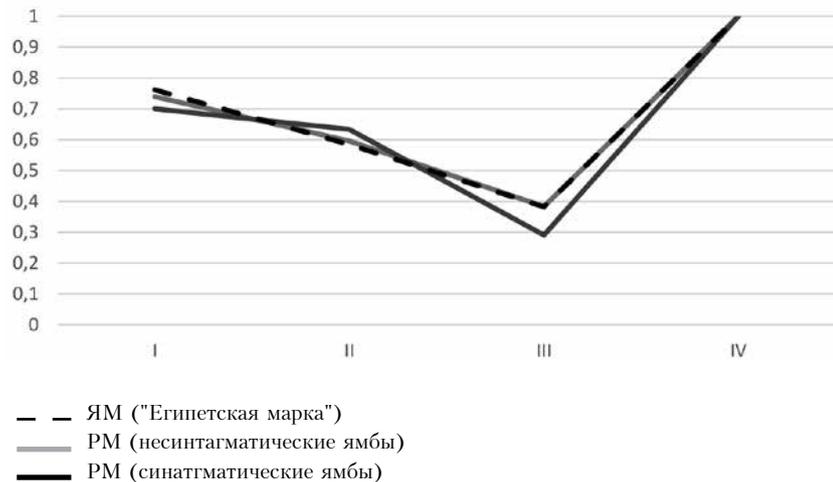


Рис. 3. Речевая модель «синтагматических» и «несинтагматических» случайных ямбов, рассчитанных по тексту «Египетской марки» (1928), в сравнении с языковой моделью

всех случайных синтагматичных Я4. Такое частое употребление формы VI на фоне гораздо меньшей частотности III формы, пропускающей ударение на втором икте и укрепляющей первый, казалось бы, должно создавать уверенную альтернацию: первый икт значительно понижается на фоне второго, и действие ЗРАД вступает в полную силу. Однако на графике видно лишь зарождение действия этого закона, поскольку в противовес VI форме в «Египетской марке» в 18% случаев употребляется VII форма, которой заканчивалось приведенное нами в начале исследования случайное «четверостишие», где эта структура также встречалась вместе с VI формой, создавая кольцевую композицию ритма. Вспомним, что VII форма так же, как и VI, недосчитывается двух ударений, только, в отличие от нее, первая безударная позиция в VII форме приходится на второй икт, а не на первый («проваливался под ногами»). Из-за этого в профиле ударности укрепляется позиция первого сильного места, а второго – теряет в ударности, и действие ЗРАД ослабляется. Интересно именно то, что профиль ударности РМ, который мы видим на графике, в том случае, если бы это был реальный стих, получался бы в результате совершенно иного распределения форм, где чаще всего ударение пропускать бы постоянно только по разу на строку – на первом сильном месте, а VI форма лишь периодически поддерживала бы низкую акцентную выделенность первого

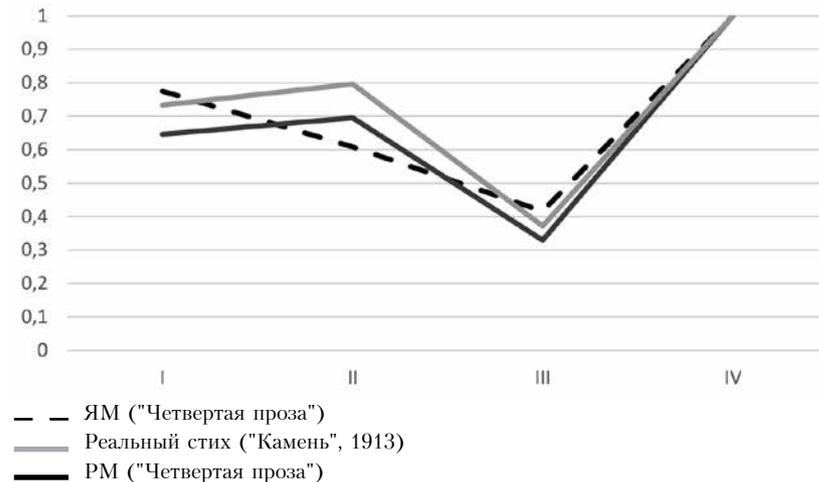


Рис. 4. Языковая и речевая модели, рассчитанные по тексту «Четвертой прозы» (1930), в сравнении с ранним стихом Мандельштама.

	I	II	III	IV
ЯМ («Четвертая проза»)	0,775	0,6082	0,416	1
РМ («Четвертая проза»)	0,646	0,69512	0,329	1
Реальный стих («Камень», 1913)	0,733	0,797	0,372	1

Данные к рисунку 4

и третьего иктов. Здесь же мы наблюдаем, что ритм случайных Я4 складывается в результате распределения «сложных» форм четырех-стопного ямба – VI и VII. Получается, что мы имеем дело с крайне разнообразной ритмической моделью ямба – и не в стихе, а в прозе. Как кажется, эта особенность случайных Я4 Мандельштама очень индивидуальна и далеко не единична в его прозе. Развитие этой тенденции можно проследить в «Четвертой прозе» (рис. 4).

В «Четвертой прозе» (1930) мы видим, что второй икт РМ наконец поднимается над первым после долгого стремления к расподоблению четных слогов в «Шуме времени» (1924) и «Египетской

марке» (1928), и действие ЗРАД вступает в полную силу. Этот случай – исключительный, так как ритм случайных ямбов в прозе поэта может лишь стремиться к ритму реального стиха, но не достигать полноценной альтернативы. Здесь же второй икт превалирует над первым, а линии случайных Я4 в поздней прозе Мандельштама оказываются параллельны линиям стиха раннего поэтического сборника «Камень» (1913). Можно сделать вывод, что Мандельштам подсознательно воспроизводит средний профиль ударности своих ранних стихов в поздней прозе, написанной на исходе периода поэтического молчания в 1929–1930 гг. Тенденция к употреблению четырехстопника значительно уменьшалась уже на исходе третьего этапа его творчества, однако в период с 1930 по 1937 г. количество Я4, как показал Владимир Плунгян, возрастает в 6 раз [Плунгян: 362] по сравнению с 1920–1925 гг. Вероятно, в «Четвертой прозе», созданной на стыке «прозаического» периода, когда Мандельштам не писал стихов, и нового этапа в поэтическом творчестве, который привел к новому усвоению четырехстопного ямба, предвосхищалось возвращение к этому размеру, что в том числе стало причиной подсознательного обращения к уже испробованной модели «Камня». Тем не менее рисунок кривой на профиле ударности РМ достигается, как было спрогнозировано, другой ритмической инструментальной формой. Самая частая в русском стихе IV форма ямба с пропуском ударения на третьей стопе уступает уже рассмотренной нами VI форме. Процент употребления VII формы остается примерно на том же уровне, что и в «Египетской марке». Так, развитие глубинных ритмических тенденций в прозе Мандельштама обретает внутреннюю сюжетную логику при рассмотрении «Четвертой прозы», в которой разрешаются назревшие и уводящие поэта вновь в сторону стиха ритмические тенденции.

Как кажется, существует еще одна интересная причина, объясняющая ритмический склад прозы Мандельштама. В «Четвертой прозе» он пишет: «У меня нет рукописей, нет записных книжек, нет архива. У меня нет почерка, потому что я никогда не пишу. Я один в России работаю с голоса...» [Мандельштам: 1990: 92] Как известно, «Четвертая проза» так и создавалась – устно, «с голоса»: за Мандельштамом записывала Надежда Яковлевна. Можно вспомнить Аристотеля, который говорил, что порой в нашей устной речи проскальзывает ямб. Факт работы над прозой или стихом с голоса – важная вещь для понимания ритма этого произведения, так как в устном, более свободном, нежели письменном, может высвободиться более привычная поэту художественная речь – стихотворная. Здесь хотелось бы обратить внимание на один интересный случай. Издания «Четвертой прозы» основываются на двух списках. Один – копия рукописи, сделанной под диктовку Мандельштама Надеждой Яковлевной. Эта рукопись хранилась

у Любови Назаревской, поскольку ее небезопасно было хранить дома. Другой список был составлен Н.Я. Мандельштам по памяти. «Четвертая проза», как уточняется в большинстве академических изданий, выходит в тираж после сверки двух списков – сделанного под диктовку и сделанного по памяти. Тем не менее в разных изданиях мы встречаем совсем небольшие расхождения, которые, несмотря на внешнюю незначительность, влияют на ритм прозы и случайных стихоподобных фрагментов. Вот лишь один пример. Такую версию мы находим в издании, подготовленном С.С. Аверинцевым и П.М. Нерлером: «Погибнуть от Горнфельда так же смешно, как от велосипеда или от клюва попугая» [Мандельштам 1990: 94]. А такую – в издании, подготовленном А. А. Морозовым: «Погибнуть от Горнфельда так же глупо, как от велосипеда или от клюва попугая» [Мандельштам 2002: 166]. Разница здесь заключается только в том, глупо погибнуть от Горнфельда или смешно, однако именно трехсложное слово позволяет нам проделать тот же трюк, что и в начале работы, и представить этот прозаический отрывок в виде ямбического трехстишия: «Погибнуть от Горнфельда так же / смешно, как от велосипеда / или от клюва попугая». Перед нами снова объемный метризованный (сознательно или подсознательно) фрагмент прозы, который ритмически делится на три самостоятельных стиха четырехстопного ямба благодаря женским окончаниям. В этом примере мы в очередной раз встречаемся с чередованием VI формы («смешно, как от велосипеда») и VII («или от клюва попугая...»), что, как мы уже установили, стало тенденцией в ритме случайных стихоподобных фрагментов в прозе Мандельштама. Первая же строчка допускает переакцентацию на третьей стопе, однако, если прочитать эту фамилию на манер «немецкой речи», это будет безобидный спондей. Очевидно, здесь сказались, как и во многих других рассмотренных нами примерах, работа «с голоса». Интересно, что в одном издании сохраняется метризованная версия, а в другом – прозаическая. Очевидно, это сделано из-за сверки двух списков – записанного с голоса (условно версия Мандельштама) и сделанного по памяти (условно версия Н.Я. Мандельштам), – то есть в одном стоит «смешно», а в другом – «глупо». Важно обратить внимание на тот факт, что в разных списках возникли разночтения на месте, тяготеющем к метрической фразе. Выходит, что либо Мандельштам продиктовал потенциальное ямбическое трехстишие, и Надежда Яковлевна не обратила на это внимания, либо Мандельштам сказал «глупо», а мнениеская память Н.Я. Мандельштам превратила его в «смешно» для удобства запоминания. Этот случай в очередной раз иллюстрирует феномен вкрапления поэтического сознания в нейтральную прозаическую речь, что свойственно поэтам, пишущим прозу (как Мандельштам), или людям, привыкшим к восприятию поэтически организованной речи (как

Н. Я. Мандельштам), и снова возвращает нас к вопросу о «внутреннем» ритме стиха и прозы Мандельштама на разных уровнях его функциональности, связывающем все художественное творчество поэта.

Примечания

- 1 Исследование проведено в рамках проекта «Отечественная словесность на стыке литературных традиций», поддержанного программой Научный фонд НИУ ВШЭ в 2022 г. с использованием новейшей компьютерной системы анализа стиха и прозы «Прозиметрон», разрабатываемой под руководством Е.В. Казарцева. В исследовании также принимали участие студенты НИУ «Высшая школа экономики» (СПб) Д.Ю. Долженко, Д.А. Доильницына, А.С. Криворучко, С.С. Зайцева, К.Д. Росляк, К.С. Степанец, Т.А. Сивалкина, А.Е. Урих в рамках научно-исследовательского семинара «Стих и проза в контексте цифровых гуманитарных наук».

Литература

- Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. 272 с.
- Красноперова М.А.* Основы сравнительного статистического анализа ритмики прозы и стиха / Учеб. пособие. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. 150 с.
- Казарцев Е.В.* Ритмика «случайных» четырехстопных ямбов в прозе поэта // Вестник СПбГУ. Серия 2: История, языковедение, литературоведение. Вып. 1 (№ 2). 1998. С. 53–61.
- Казарцев Е.В.* Стихоподобные фрагменты прозы А.С. Пушкина, А.К. Толстого, Ф.К. Сологуба и Б.Л. Пастернака в контексте эволюции русского стиха // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. 2017. № XI. С. 236–244.
- Колмогоров А.Н.* Пример изучения метра и его ритмических вариантов // Теория стиха. Л.: Наука, 1968. С. 145–167.
- Казарцев Е.В., Долженко Д.Ю., Емельянов Н.И.* Особенности ритмики прозы поэта: поэт-прозаик и прозаик-поэт // International Scientific and Theoretical Conference "Problems of poetry and prosody IX" is dedicated to the 30th anniversary of the Independence of the Republic of Kazakhstan and the 90th Anniversary of the Outstanding Kazakh Poet Mukagali Makatayev 20–21 May 2021 Almaty. Алматы: КазНПУ им. Абая, 2021. С. 35–40.
- Лотман М.Ю.* Мандельштам и Пастернак. Таллин: Aleksandra, 1996. 176 с.
- Мандельштам О.Э.* Сочинения. В 2 т. Т. 2. Проза / Сост.: С.С. Аверинцев и П.М. Нерлер; Коммент. П.М. Нерлера. М.: Художественная литература, 1990. С. 88–99. 464 с.
- Мандельштам О.Э.* Шум времени. М.: Вагриус, 2002. 304 с.
- Плунгян В.А.* Метрика О. Мандельштама: к анализу структуры и эволюции // «Сохрани мою речь...». Вып. 5 / Сост.: П.М. Нерлер, О.А. Лекманов, С.Г. Шиндин; под ред. А.Д. Еськовой, О.А. Лекманова, П.М. Нерлера,

С.Г. Шиндина. М.: РГГУ, 2010. С. 342–369. (Сер. Записки Мандельштамовского общества. Т. 18.)

Тарановский К.Ф. О ритмической структуре русских двусложных размеров // Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова. Л.: Наука, 1971. С. 420–429.

Шиндин С.Г. Категория ритма в художественном мировоззрении Мандельштама // «Сохрани мою речь...». Вып. 5 / Сост.: П.М. Нерлер, О.А. Лекманов, С.Г. Шиндин; под ред. А.Д. Еськовой, О.А. Лекманова, П.М. Нерлера, С.Г. Шиндина. М.: РГГУ, 2010. С. 291–341. (Сер. Записки Мандельштамовского общества. Т. 18.)

Холщевников В.Е. Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985. С. 134–143.

Kazartsev E. The Rhythmic Structure of “Tales of Belkin” and the Peculiarities of a Poet’s Prose // A Convenient Territory. Russian Literature at the Edge of Modernity. Essays in Honor of Barry Scherr. Edit. J. Kopper & M. Wachtel. Columbus: Slavica, 2015. P. 55–65.

Мария Марковна Гельфонд
Пауль Клее, Ламарк, Мандельштам:
о герое стихотворения Тарковского
«Пауль Клее»

Жил да был художник Пауль Клее
Где-то за горами, над лугами.
Он сидел себе один в аллее
С разноцветными карандашами,

Рисовал квадраты и крючочки,
Африку, ребенка на перроне,
Дьяволенка в голубой сорочке,
Звезды и зверей на небосклоне.

Не хотел он, чтоб его рисунки
Были честным паспортом природы,
Где послушно строятся по струнке
Люди, кони, города и воды,

Он хотел, чтоб линии и пятна,
Как кузнечики в июльском звоне,
Говорили слитно и понятно.
И однажды утром на картоне

Проступили крылышки и темя:
Ангел смерти стал обозначаться.
Понял Клее, что настало время
С музой и знакомыми прощаться.

Попрощался и скончался Клее.
Ничего не может быть печальней!
Если б Клее был немного злее,
Ангел смерти был бы натуральной

И тогда с художником все вместе
Мы бы тоже сгнули со света,
Порастряс бы ангел наши кости!
Но скажите мне: на что нам это?

На погосте хуже, чем в музее,
Где порой вы бродите, живые,
И висят рядом картины Клее –
Голубые, желтые, блажные...
(1957) [225–226]¹

На первый взгляд, приведенное стихотворение Арсения Тарковского никак не связано с судьбой и творчеством Мандельштама. «Пауля Клее» закономерно рассматривают в ряду текстов поэта, посвященных судьбе художника, – рядом с почти одновременно написанным «Пускай меня простит Винсент Ван-Гог...» (1958) и значительно более поздним «Феофаном Греком» (1976) [Измайлов, Кекова]. Многочисленные высказывания Тарковского о живописи и его интерес к судьбам художников², казалось бы, не оставляют сомнений в том, что перед нами одна из вариаций поэта на тему бессмертия художника («На погосте хуже, чем в музее, / Где порой вы бродите, живые...»). Текст стихотворения вполне отчетливо отсылает к ряду известных произведений Пауля Клее – его ранним африканским работам, «Ребенку на перроне», перчаточной кукле «Дьяволенок», позднему циклу «Ангелы»³. Более того, композиционно стихотворение как бы последовательно восстанавливает творческий путь художника, что и дает основания видеть в нем «прорыв вечности сквозь пространство художественное в пространство биографическое» [Измайлов, Кекова]. Важным, конечно, остается другой вопрос: где Тарковский мог увидеть столь полно представленные работы Пауля Клее? В ГДР он побывал пятью годами позже, чем написал стихотворение; в экспозиции ГМИИ им. Пушкина содержится только три работы, не дающих представления о пути художника⁴; первый большой альбом работ Клее был издан в Лондоне в 1957 г. [Klee: a Study of his Life and Work] – соблазнительно думать, что он мог каким-то образом оказаться у Тарковского, серьезно интересовавшегося живописью, но никаких оснований для этого у нас, к сожалению, нет. Имя Пауля Клее практически не было известно в СССР; уже в 1970 г., читая это стихотворение, Екатерина Константиновна Лившиц – читательница отнюдь не наивная – спрашивала о том, действительно ли существовал такой художник⁵; первые его альбомы, изданные в СССР, появились уже после смерти Тарковского. На этот вопрос исследователям Тарковского еще предстоит ответить.

Вне зависимости от источника визуальных впечатлений, смысл стихотворения Тарковского, кажется, не сводится к изображению судьбы Пауля Клее и его картин: за драматической судьбой швейцарского художника встает другая, несравнимо более значимая для Тарковского судьба – и чтобы увидеть это, попробуем предпринять опыт прочтения стихотворения Тарковского «Пауль Клее» на фоне другого сти-

хотворения, чрезвычайно близкого к нему по семантике и структуре. Речь идет о мандельштамовском «Ламарке», написанном в 1932 г. Сомнений в том, что это стихотворение было в поле зрения Тарковского, разумеется, нет: в начале 1930-х гг. все создаваемое Мандельштамом для Тарковского чрезвычайно важно. Но и «Ламарк», по словам А.К. Жолковского, «не просто одна из удач великого поэта, а явный “хит”, обладающий огромной притягательной силой для читателей» [Жолковский].

Сходство двух поэтических текстов, кажется, не вызывает сомнений. Начать необходимо с того, что они написаны одним размером – пятистопным хореем (с некоторыми вариациями – у Мандельштама более традиционное чередование женских и мужских рифм, у Тарковского – сплошные женские). Это размер лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...», семантический ореол которого связан прежде всего с темой пути в буквальном или переносном смысле слова [Жолковский]. Семантика жизненного пути дополнительно акцентируется и первым словом стихотворений – глаголом существования «был» у Мандельштама, им же, усиленным фольклорной редупликацией «жил да был», у Тарковского. Далее в первой же строке обоих стихотворений назван их герой – мандельштамовский «старик, застенчивый, как мальчик»⁶ и «художник Пауль Клее». Имя героя в обоих случаях вынесено в сильную смысловую позицию – в конец первой строфы у Мандельштама, в конец первой строки у Тарковского. Первый, Ламарк, уже по роду своих занятий ученого-естествоиспытателя – «за честь природы фехтовальщик», но и второй, Пауль Клее, то ли спрятан, то ли затерян в природном мире – «где-то за горами, над лугами», «один в аллее». Так первые строфы задают восприятие обоих стихотворений, во-первых, как биографических – о судьбе ученого или художника и, во-вторых, как нарративных (здесь, впрочем, можно говорить скорее о расхождении, чем о сходстве, – у Тарковского действительно выстраивается биографический нарратив, тогда как у Мандельштама речь идет об обратном движении по эволюционной лестнице, причем спуск этот проделывает не столько герой, сколько автор, сопровождаемый героем).

Очевидный смысловой параллелизм первых строф подхватывается и дальше. Стихотворения Тарковского и Мандельштама очень близки по своей композиционной структуре – каждое состоит из восьми строф, причем стихотворение Тарковского почти зеркально отражает сюжет и композицию мандельштамовского. Поэтически-сказочный зачин «Пауля Клее» («Жил да был художник Пауль Клее / Где-то за горами над лугами [курсив мой – М.Г.] / Он сидел себе один в аллее / С разноцветными карандашами») акцентирует детские, примитивистски-наивные, едва ли не инфантильные черты облика

и творчества Клее («Рисовал квадраты и крючочки, / Африку, ребенка на перроне...»). Это подчеркивается и узнаваемой реминисценцией из «Конька-горбунка» («За морями, за лесами [курсив мой – М.Г.], / За широкими морями, / Не на небе, на земле, / Жил старик в одном селе») [Ершов: 55]. Так Пауль Клее предстает одновременно как бы героем и адресатом сказки Ершова. Но и мандельштамовский Ламарк так же сочетает в себе черты старика и мальчика – детские застенчивость, неуклюжесть, робость и старческое патриаршее величие: «Был старик, застенчивый как мальчик, / Неуклюжий, робкий патриарх...»

Оба героя тесно и вместе с тем парадоксально связаны с природным миром. Подобно мандельштамовскому Ламарку, художник в стихотворении Тарковского не воссоздает мир природы, а постигает его, опровергая привычные нам представления об эволюции, иерархии, жизнеподобном искусстве (напомним, что картины Пауля Клее были представлены на нацистской выставке «Дегенеративное искусство»): «Не хотел он, чтоб его рисунки / Были честным паспортом природы, / Где послушно строятся по струнке / Люды, кони, города и воды». Сравним с мандельштамовским: «Кто за честь природы фехтовальщик? Ну конечно, пламенный Ламарк». Природный мир в обоих стихотворениях представлен как схождение по лестнице эволюции, и если в стихотворении Мандельштама оно разворачивается последовательно: «На подвижной лестнице Ламарка / Я займу последнюю ступень. / К кольчезам спущусь, и к усоногим, / Прошуршав средь ящериц и змей», то у Тарковского оно дано скорее хаотично, что, впрочем, и объясняется тем, что герой стихотворения – художник, а не естествоиспытатель: «Он хотел, чтоб линии и пятна, / Как кузнечики в июльском звоне, / Говорили слитно и понятно».

Композиционным центром обоих стихотворений становится столкновение героя с небытием, причем структура мандельштамовского стихотворения значительно более сложна: место Ламарка здесь занимает собственно герой-поэт: «Роговую мантию надену, / От горячей крови откажусь, / Образу присосками и в пену / Океана завитком вопьюсь». Герой мандельштамовского стихотворения, двигаясь по лестнице обратной эволюции, обретает протейское знание («Сокращусь, исчезну, как Протей»). При этом отказ от зрения и слуха в стихотворении Мандельштама оказывается последовательно обратным по отношению к пушкинскому «Пророку» [Жолковский]: «Зренья нет – ты зришь в последний раз» – «Отверзлись вещи зеницы, / Как у испуганной орлицы» [Пушкин: 304]; «Он сказал: довольно полнозвучья, / Ты довольно Моцарта любил: / Наступает глухота паучья, / Здесь провал сильнее наших сил» – «Моих ушей коснулся он, / И их наполнил шум и звон». Место не названного, но угадываемого в «Ламарке»

шестикрылого серафима в стихотворении Тарковского занимает ангел, являющийся Паулю Клее в подчеркнуто детски-телесном обличье: «И однажды утром на картоне / Проступили крылышки и темя: / Ангел смерти стал обозначаться». Этот ангел – как бы двойник художника и вместе с тем – его проводник в иной мир: «Прощался и скончался Клее, / Ничего не может быть печальней, / Если б Клее был немного злее, / Ангел смерти был бы натуральней». Некоторая неясность этой строфы (ее отмечала, в частности, и Екатерина Лившиц)⁷, вероятно, объясняется перекличкой с широко известным в устном бытовании стихотворением Николая Глазкова: «Я на мирзираю изпод столика, / Век двадцатый, век необычайный, / Чем он интересней для историка, / Тем для современника печальней»⁸.

Последние строфы обоих стихотворений – и Тарковского, и Мандельштама – отмечены переходом от «я» к «мы». «Мы» финальных строк мандельштамовского «Ламарка» обусловлено именно лирическим сюжетом («он» – Ламарк и «я» – человек в цепи обратной эволюции): «И от нас природа отступила, – / Так, как будто мы ей не нужны, / И продольный мозг она вложила, / Словно шпагу, в темные ножны». «Мы» Тарковского иное, оно носит характер художественного обобщения: «И тогда с художником все вместе / Мы бы тоже сгнули со света, / Порастряса бы ангел наши кости, / Но скажите мне: на что нам это?» Наконец, в последней строфе обоих стихотворений речь идет о смерти – «зеленая могила» в мандельштамовском стихотворении, «погост» у Арсения Тарковского. Неслучайными представляются и цвета, названные в финалах стихотворений: «зеленая могила» и «красное дыханье» мандельштамовского «Ламарка» дополняются «голубыми, желтыми, блажными» картинами Клее, и кажется, цвета эти мотивированы не столько пристрастием к ним Тарковского (смотри «лимонный крон и темно-голубое» в стихотворении о Ван Гогге) или самого Пауля Клее (у него есть картины с преобладанием желтого и голубого, но говорить об однозначном доминировании этих цветов нельзя), сколько тем, что Тарковский как бы достраивает цветовую гамму – красный, зеленый, голубой, желтый. Отметим и близкий к этому финал стихотворения Тарковского «Словарь», открывающего книгу «Земле – земное» (где и был впервые напечатан «Пауль Клее»): «Его словарь открыт во всю страницу / От облаков до глубины земной. / – Разумной речи научить синицу / И лист единый заронить в криницу, / Зеленый, ржавый, рдяный, золотой...» [Тарковский: 5–6]. Это Тарковский пишет уже не о другом – о себе.

Собственно, здесь и возникает главный вопрос: зачем Тарковскому, пишущему о Пауле Клее, понадобился мандельштамовский «Ламарк»? С одной стороны, герои двух стихотворений оказываются связанными, «зарифмованными» поэтической логикой Арсения Тарков-

ского: мандельштамовскому биологу-антиэволюционисту соответствует художник-авангардист. Интересно, что, поясняя «Пауля Клее» в интервью Кириллу Ковальджи, Арсений Тарковский упомянул в качестве аналога швейцарскому художнику итальянского священника и астронома Анджело Секки, героя еще одного своего стихотворения [462]. Значимым основанием для их соединения, вероятно, становится нарушение автоматизма восприятия, причинно-следственных связей, в равной степени важное для научного и художественного открытия. Отметим, что и оксюморон «робкий патриарх» во второй строке, конечно, относится не только к Ламарку, но и к самому Мандельштаму, особенно если вспомнить о его стихотворении, написанном годом раньше, чем «Ламарк»: «Еще далеко мне до патриарха, / Еще на мне полупочтенный возраст...» (1931) [54]. В то же время именно этими чертами Тарковский в стихотворении «Поэт» наделяет самого Мандельштама: «Было нищее величье / И задержанная честь» [158–159]. Разумеется, в том случае, если Тарковский знал о судьбе Пауля Клее, он мог увидеть в судьбах художника и поэта и ряд непосредственных параллелей: подобно Мандельштаму и практически в то же самое время (начиная с 1933 г.) Пауль Клее становится жертвой гитлеровских гонений: в его квартире был учинен обыск, его уволили из Академии художеств, работы были выставлены в экспозиции «Дегенеративное искусство»; эмигрировав в Швейцарию, он не смог получить швейцарского гражданства – правда, в отличие от Мандельштама, Клее умер своей смертью в 1940 г. Вероятно, параллель с Мандельштамом могла возникнуть и по причине визуального сходства: ряд изображений Пауля Клее, в частности названный в стихотворении *Angelus Novus*, новый ангел, визуально похож на Мандельштама первой половины тридцатых годов – то есть как раз в ту пору, когда его видел Тарковский.

Конец 1950-х – начало 1960-х гг. в творчестве Тарковского отмечены особым присутствием Мандельштама. Даже в тех произведениях, в которых речь идет вроде бы о совсем других героях – Ван Гогге [Кукин, Лекманов] или верблюде [Сурат], – Тарковский постоянно «проговаривается» и пишет о том, чья судьба неизменно выходит для него на первый план. И дело здесь уже не в том сильнейшем влиянии Мандельштама, которое испытал Тарковский в пору своего вхождения в литературу. Через двадцать лет после гибели старшего поэта Тарковский решает совершенно иную задачу – самоопределения в ситуации физического отсутствия и сильнейшего поэтического присутствия Мандельштама. И здесь можно предположить, что подступы к осмыслению мандельштамовской судьбы начинают издали – с осмысления судьбы его героя.

Интересна в этом плане и история публикации «Пауля Клее». Стихотворение вошло во вторую книгу Тарковского «Земле – зем-

ное», изданную в 1966 г., с заголовком «Вилли Шнее» [Тарковский: 136] – из неочевидных цензурных соображений Тарковский заменил имя реального художника, вовсе не бывшее запрещенным в СССР, вымышленным. За несколько лет до этого, в 1963 г., Арсений Тарковский написал стихотворение «Поэт», в котором имя Манделштама не было названо, несмотря на абсолютную узнаваемость его героя [Скворцов]. Несколько лет спустя в интервью «Держава книги» на вопрос, не о Манделштаме ли идет речь в стихотворении, он ответит: «Гадать не приходится – о нем» [306]. Скрытое, замаскированное в первом издании имя Пауля Клее – еще один возможный знак того, что речь в стихотворении идет не только о великом художнике, но и о не менее великом естествоиспытателе. И безусловно – о написавшем о нем поэте, неизменно главном в пантеоне Тарковского.

Примечания

- 1 Стихотворения Тарковского, за исключением специально оговоренного случая, цитируются по изданию: *Тарковский А.А.* Стихотворения и поэмы. М.: Литературный музей, 2015. 510 с. – номер страницы указывается в тексте в квадратных скобках.
- 2 «Мы забыли о фотографии и – если продолжать развивать аналогию – возвратились, – нет, пошли вперед! к живописи» (*Тарковский А.А.* «Я писал эти стихи» // Тарковский А.А. Стихотворения разных лет. Статьи. Заметки. Интервью. М.: Литературный музей, 2015. С. 306. Далее статьи, заметки и интервью Тарковского цитируются по этому изданию, номер страницы указывается в тексте в квадратных скобках).
- 3 Работы Пауля Клее представлены на сайте <https://artchive.ru/paulklee/>; режим доступа – свободный.
- 4 См. электронный каталог ГМИИ им А.С. Пушкина: https://www.pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/r/r_10313/index.php?lang=ru.
- 5 «Думаю, что эти картины существуют, и (мне стыдно за мое невежество), наверное, жил на свете чистый душой и бескорыстный в своем творчестве художник Пауль Клее, едва ли понятый своими современниками. Хотя многое зависит от эпохи: чем дальше в глубь веков, тем больше люди понимали искусство». [Лившиц: 206]
- 6 *Манделштам О.Э.* Собрание сочинений. В 4 т. Т. 3. М.: Арт-бизнес-центр, 1994. 528 с. Далее стихотворения Манделштама цитируются по этому изданию, номер страницы указывается в тексте в квадратных скобках.
- 7 «Окончено грустное, лирическое и очень логичное повествование о добром художнике-чудаке Пауле Клее – первая часть стихотворения. А вторая – именно о том, что может быть еще печальнее. А если бы он был злее? Зло творит зло. Пришел бы натуральный ангел смерти и всех убил. Из стихотворения исчезло все духовное, вместо чудес искусства появились когти, погост,

уничтожение, небытие. Материалистичность. Разве это нужно человеку? В самом деле, было бы еще печальнее, если бы не было блажных, рожденных добрым даром художника картин, в которых живет его прекрасный мир, его душа» [Лившиц: 206].

- 8 Эти строки Глазкова Тарковский позже приводил И.Л. Лиснянской: «В середине семидесятых он мне скажет о Глазкове: “Он, верно, поэт, но что за остроумная бессмыслица, скрепленная преступно-неточными рифмами”» [Лиснянская].

Литература

- Ериов П.П.* Конёк-горбунок. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1976. 336 с. (Библиотека поэта. Большая серия).
- Жолковский А.К.* Еще раз о манделштамовском «Ламарке». Так как же он сделан? // Вопросы литературы. 2010. № 2. С. 150–182. URL: <https://gucont.ru/efd/238690> (дата обращения: 17.11.2022).
- Измайлов Р.Р., Кекова С.В.* Ящик с тюбиками для поэтической палитры: образы живописи и живописцев в творчестве Арсения Тарковского // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. <https://science-education.ru/ru/article/view?id=15603>.
- Кукин М.Ю., Лекманов О.А.* «Где дышит звездами Ван-Гог...»: Кто идет по «выжженной дороге» в стихотворении Арсения Тарковского // Новый мир. 2017. № 2. С. 186–192. https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/2/gde-dyshit-zvezdami-van-gog.html.
- Лившиц Е.К.* «Я с мертвыми не развожусь!...»: Воспоминания. Дневники. Письма. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2019. 399 с.
- Лиснянская И.Л.* Отдельный. Вспоминательная повесть // Знамя. 2005. № 1. С. 84–135. <https://magazines.gorky.media/znamia/2005/1/otdelnyj.html>.
- Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 2. Стихотворения, 1820–1826. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. 399 с.
- Скворцов А.Э.* «Поэт» Арсения Тарковского: от реального – к идеальному // Вопросы литературы. 2011. № 5. С. 274–275.
- Сурат И.З.* О поэтах и верблюдах: Осип Манделштам в глазах Арсения Тарковского // Октябрь. 2016. № 3. С. 163–174. <https://magazines.gorky.media/october/2016/3/o-poetah-i-verblyudah-osip-mandelstam-v-glazah-arseniya-tarkovskogo.html>.
- Тарковский А.А.* Земле – земное. М.: Советский писатель, 1966. С. 176.
- Klee: a Study of his Life and Work / G. Di San Lazzaro; transl. from the Italian by Stuart Hood. – London: Thames and Hudson, 1957.

Эти заметки возникли из попытки понять шестой фрагмент знаменитой мандельштамовской оратории «Стихи о неизвестном солдате» (далее – *Солдат*). Привожу здесь полный текст фрагмента:

Ясность ясенева, зоркость яворова
Чуть-чуть красная мчится в свой дом,
Как бы обмороками заговаривая
Оба неба с их тусклым огнем.

Нам союзно лишь то, что избыточно,
Впереди не провал, а промер,
И бороться за воздух прожиточный –
Эта слава другим не в пример.

И сознание свое заговаривая
Полубоморочным бытием,
Я ль без выбора пью это варево,
Свою голову ем под огнем?

Для чего ж заготовлена тара
Обаянья в пространстве пустом,
Если белые звезды обратно
Чуть-чуть красные мчатся в свой дом?

Чуешь, мачеха звездного табора,
Ночь – что будет сейчас и потом? [230–231]²

В своей недавней статье «Мандельштам о гуманизме» [Стратановский] я достаточно подробно разбираю этот фрагмент *Солдата*, но строка, вынесенная мною в заглавие, нуждается, как мне кажется, в отдельном, развернутом комментарии. Попытаюсь это сделать.

Начну с субъективного ощущения. В эпитете «ясенева» мне всегда слышалось эхо фамилии Есенин. И эта интуиция подтвердилась,

когда я узнал о строфе, оставшейся в пятом варианте текста *Солдата*, строфе, предшествующей «ясности ясенева»:

Необутая, светоголовая,
Удаляющаяся за обзор
Мякоть света бескровно-кленовая
Хочет всем рассказать свой позор. [504]

Строфа, прямо скажем, неудачная – слишком переусложненная и перегруженная смыслами, и Мандельштам отказался от нее, вероятно, именно поэтому. Она, однако, содержит ключи, которые много чего открывают. Но прежде чем обратиться к этим ключам, выясним, где тут отсылки к Есенину. Они – в эпитетах: «необутая», «светоголовая» и «бескровно-кленовая»³. Особенно характерен последний: «кленовая» явно отсылает нас к частому у Есенина образу клена. Клен в его стихах как бы образ его души, он чувствует свое родство с ним: «Стережет голубую Русь / Старый клен на одной ноге. / И я знаю, есть радость в нем / Тем, кто листьев целует дождь, / Оттого, что тот старый клен / Головой на меня похож». («Я покинул родимый дом...»)⁴ [60]. А почему не просто «кленовая», а «бескровно-кленовая», будет ясно из дальнейшего.

К какому, однако, времени отсылает нас эта отброшенная Мандельштамом строфа? Я полагаю, что к февралю 1917 г., к счастливому началу Русской революции⁵. К «медовому месяцу» Революции – времени всеобщей эйфории, когда казалось, что Россия «пойдет вперед семимильными шагами»⁶. Февраль породил целый радостный шквал стихотворных откликов, и одним из первых была поэма Есенина «Товарищ», написанная в марте 1917-го⁷. Герой этой поэмы – некий мальчик Мартин (имя, возможно, от слова «март»), «сын простого рабочего», который оказывается не столь уж простым, поскольку учит своего сына петь «Марсельезу» и готовит к будущим классовым битвам: «Вырастешь, – говорил он – поймешь... / Разгадаешь, отчего мы так нищи!» / И глухо дрожал его щербатый нож / Над черствой горбушкой насущной пищи» [141]. Отец «гнул спину, чтоб прокормить крошку», а Мартин томился в одиночестве: его товарищами были кошка и Христос на иконе. Но грянула Революция, и отец Мартина оказывается одной из ее жертв. Мартин, потрясенный гибелью отца, просит поддержки у Иисуса на иконе, тот сходит «на землю» и тоже гибнет «сраженный пулей» Тело его затем предают погребенью на Марсовом поле.

Поэма эта была написана явно в спешке – Есенин торопился присягнуть на верность Революции. Отсюда существенная несуразность как раз в тех строках, где мы и находим интересующий нас эпитет «бескровный»: «И вот кому-то пробил / Последний грустный

час.../ Но верьте, он не сробел / Пред силой вражьи́х глаз! / Душа его, как прежде, / Бесстрашна и крепка, / И тянется к надежде / Бескровная рука» [141]. Из текста неясно к кому относятся эти строки: если к отцу Мартина, то он в этот момент или ранен, или уже убит, и его рука ни к какой надежде тянуться не может, или же здесь говорится о самом Мартине, но для него «последний грустный час» не настал. Вполне возможно, что эта несуразность зацепила Мандельштама и он запомнил «бескровную руку».

Иисуса из есенинской поэмы хоронят на Марсовом поле, и эта деталь не случайна. Торжественные похороны жертв Революции 23 марта были апофеозом революционного «медового месяца»: было ощущение, что это *последняя кровь*, что крови больше не будет, что начинается новая Россия⁸. (Тогда же появился проект построить тут же, на Марсовом поле, здание парламента этой новой России.) Радость по поводу того, что конец трехсотлетней монархии оказался почти бескровным, была общим местом тогдашней прессы. Вот что, например, писал близкий в этот период к Есенину публицист Р.В. Иванов-Разумник в своей статье «Две России», опубликованной во втором номере альманаха «Скифы» (1918): «Февральская русская революция родилась безбольно, при всенародном ликовании и радости; родилась к миру всего мира она, революция крестьянская, рабочая, народная, родилась подлинно в пастушьих яслях, родилась бескровно, безбольно, беззлобно – подлинно к миру всего мира» [Иванов-Разумник: 201].

По этой цитате видно, что надежда была не только на новую демократическую Россию, но и на «мир всего мира», т.е. окончание мировой войны. Эти же настроения были и у Есенина. В апреле 1917 г. он пишет поэму «Певущий зов»⁹, где были такие строки: «Люди, братья мои люди, / Где вы? Отзовитесь! / Ты не нужен мне, бесстрашный, / Кровожадный витязь. / Не хочу твоей победы, / Дани мне не надо! / Все мы – яблони и вишни / Голубого сада» [139–140].

Возвращаясь теперь к забракованной Мандельштамом строфе *Солдата*, мы можем объяснить, что же он подразумевал под «мякотью света». Это надежда на то, что развитие России после Февраля будет «бескровно, безбольно, беззлобно» и надежда на «мир всего мира». Но что за «позор», о котором хочет всем рассказать эта «мякоть света»? Неужели Мандельштам считал позором февральско-мартовскую эйфорию и желание прекращения всемирной бойни, т.е. те настроения, которые разделял тогда он сам? Нет, конечно, – о позоре тут говорится, я полагаю, совершенно в другой связи, а именно в связи с тем же Есениным. Я уже говорил выше, что тот очень спешил написать и обнародовать свою поэму «Товарищ». Основания для этого были: поэт хотел избавиться от клейма, которое тогда было на нем. Дело было в следующем. В 1916 г. Есенин подлежал призыву в действующую

армию. К тому времени он уже был достаточно известным поэтом: его приглашали на всякого рода литературные вечера, в начале 1916 г. вышел его первый сборник «Радуница». Перспектива оказаться в окопах и, может быть, погибнуть «неизвестным солдатом» его, мягко говоря, не радовала. Но ему повезло: Сергей Городецкий познакомил его с полковником Д.М. Ломаном, занимавшем при дворе должность, полное название которой звучало так: «Ктитор Феодоровского Государева собора. Штаб-офицер при Дворцовом коменданте. Уполномоченный Ее Императорского Величества Императрицы Александры Федоровны по полевому Царскосельскому военно-санитарному поезду № 143. Начальник Царскосельского лазарета № 17 Их Императорских Высочеств Великих Княжон Марии и Анастасии». Этот человек и спас поэта от окопов. Он взял его санитаром в свой военно-санитарный поезд (чему, кстати, способствовал также Клюев). С этим поездом Есенин ездил на фронт, но основная его служба была в Царском Селе, в госпитале, развернутом в т.н. Феодоровском городке, рядом с Александровским дворцом, где жила царская семья. Ломан, покровительствовавший поэту, из лучших побуждений сделал ему предложение, от которого тот, вероятно, не мог отказаться: написать стихотворение в честь царских дочерей. Есенин написал такое стихотворение и прочел его на т.н. «увеселительном вечере», для императрицы и великих княжон¹⁰. Когда это стало известно в петербургских литературных кругах, то вызвало целый шквал негодования. Впоследствии, уже при большевиках, Есенин придумал легенду, что Ломан якобы послал его в дисциплинарный батальон за отказ написать стихи в честь царя. Т.е. он не оправдывался, а, наоборот, пытался выставить себя героем. Пытался он героизировать и свое невозвращение на военную службу при Временном правительстве. Так, в поэме «Анна Снегина» (1924–1925 гг.) он писал: «Война “до конца”, “до победы”, / И ту же сермяжную рать / Прохвосты и дармоеды / Сгоняли на фронт умирать. / Но всё же не взял я шпагу... / Под грохот и рев мортир / Другую явил я отвагу – / Был первый в стране дезертир»¹¹ [340].

Я полагаю, что под словом «позор», если оно действительно относится к Есенину, Мандельштам подразумевал и эту героизацию дезертирства, и царскосельский эпизод, и слишком поспешные есенинские заверения в верности Революции. Но почему всё это стало для него актуальным в 1937 г., когда он писал *Солдата*? Я не готов ответить на вопрос о роли отброшенной поэтом строфы в смысле пространных его оратории, но насчет актуальности у меня есть одно соображение. Как известно, в начале того же 1937 г., до *Солдата*, он написал т.н. «Оду» в честь Сталина. (Название условное, сам Мандельштам это стихотворение так не называл.) Я здесь не обсуждаю вопрос о степени искренности этого произведения, важно другое: «Ода» была

написана не из внутреннего побуждения, а с определенной целью – это была попытка изменить свое положение ссыльного и отверженного поэта, попытка как-то вписаться в советскую жизнь и советскую литературу. Мандельштам вполне отдавал себе в этом отчет, осознание этого факта, возможно, было для него мучительно, и, может быть, поэтому он вспомнил о приспособленчестве Есенина, о его стихах в честь царских дочерей и о поэме «Товарищ», также написанной с посторонней по отношению к поэзии целью.

Перехожу теперь к первой строфе шестого фрагмента. Если прочесть ее за отвергнутой строфой, то становится очевидным, что «мякоть света» и «ясность ясенева, зоркость яворовая» интонационно противопоставлены¹²:

Мякоть света бескровно-кленовая
Хочет всем рассказать свой позор.

Ясность ясенева, зоркость яворовая
Чуть-чуть красная мчится в свой дом,
Как бы обмороками затоваривая
Оба неба с их тусклым огнем. [504]

Что же такое «ясность ясенева»? Полагаю, что это – мечта, но не о «мире всего мира» и не о «вселенском братстве людей» (выражение из есенинской «Иорданской голубицы»), а о счастливой жизни народа, и связана она у Мандельштама тоже с поэзией Есенина, и в первую очередь с его поэмой «Инония» (1918 г.)¹³. Это произведение, обычно трактуемое как революционно-утопическое, интересно во многих аспектах. Прежде всего, Есенин демонстративно порывает здесь с религией и устраивает сеанс борьбы с Богом в космических декорациях. Мне кажется, что он неслучайно направляет здесь свой разрушительный пыл на «вечность звезд» и «голубую твердь», он делает это, чтобы не говорить о реальности Революции. Его отвращает все то, что можно обозначить многосмысленным словом «кровь», он не хочет воспевать насилие¹⁴. Он вообще не хочет говорить о настоящем, предпочитая пророчествовать о будущем: «Обещаю вам град Инонию, / Где живет божество живых!» Что это за «град Инония», Есенин пытается рассказать только в четвертой части поэмы. Оказывается, что это и не град вовсе, а страна: «Вижу тебя, Инония, / С золотыми шапками гор. / Вижу нивы твои и хаты, / На крыльчке старушку мать; / Пальцами луч заката / Старается она поймать» [164]. Т.е. Инония оказывается не чем иным, как крестьянской Русью и даже – родной деревней. Вполне можно сказать, что все содержание этой поэмы укладывается

в мандельштамовскую формулу: «Ясность ясенева, зоркость яворовая / Чуть-чуть красная мчится в свой дом...»

Имея в виду есенинский подтекст, можно объяснить и выражение «чуть-чуть красная». Мне представляется неверным принятое многими исследователями астрономическое объяснение: имеется, мол, в виду т.н. эффект красного смещения. Я полагаю, что здесь никакая не астрономия и слово «красная» означает «большевистская» или «советская». Дело в том, что Есенин в определенный момент решил, что его идеал мирной и счастливой крестьянской жизни совпадает с большевистским, что большевики хотят того же, что и он. Он даже громкогласно объявил себя большевиком: «Небо – как колокол, / Месяц – язык, / Мать моя – родина, / Я – большевик» («Иорданская голубица») [157]. Так что есенинскую утопию вполне можно назвать чуть-чуть красной.

Однако есенинский подтекст не объясняет нам, что обозначают эти строки в контексте всей мандельштамовской оратории, и шире – в контексте исторической ситуации 1937 г. Попробуем разобраться в этом. В своей прежней статье «Мандельштам о гуманизме» я высказал предположение о роли тогдашнего радиовещания в формировании как содержания, так и отдельных образов *Солдата*. В Воронеже у Мандельштама был детекторный радиоприемник, и он постоянно его слушал, надев наушники, о чем и написал в стихотворении 1935 г.: «Наушнички, наушники мои! / Попомню я воронежские ночки...» [197]. Это состояние слушателя, на время отключенного от окружающего мира, и потребителя не только информации, но и пропаганды породило многие образы *Солдата*, в том числе и такой, вполне сюрреалистический: «Я ль без выбора пью это варево, / Свою голову ем под огнем». Отключение от окружающего во время потребления «варева» создавало иллюзию погружения в другой мир с другим небом – не над головой, а внутри головы. А звездное небо над головой воспринималось как череп Небесного Человека, Адама Кадмона, изоморфный человеческому черепу: «Чаша чаш и отчизна отчизне – / Звездным рубчиком шитый чепец»¹⁵ [230].

Чем же «затоваривалось» тогда сознание поэта, о чем верещала тогда пропаганда? Мы можем реконструировать это по газетам того времени. Вот примерный список тем: подготовка к вероятной войне, народное счастье («Жить стало лучше, жить стало веселее»), гражданская война в Испании и т.н. «Московские процессы». С первой темой все ясно: постоянное ожидание Армагеддона было разлито в воздухе того времени, оно и было тем «тусклым огнем», который заполнял «оба неба». Но в радиоэфире «висел» еще и «град Инония», не в смысле есенинской поэмы, а в смысле осуществляемой и отчасти осуществившейся

утопии. Разумеется, Есенин мечтал вовсе не о колхозах, но он говорил о грядущем народном счастье, а по радио и в газетах твердили об этом счастье как уже наступившем, об этом сочинялись песни, и казалось, что сам народ говорит об этом устами своих «народных сказителей»¹⁶.

Верил ли поэт этой пропаганде, или она была для него только «варевом» и «полуобморочным бытием»? Может быть, в какой-то степени и верил, но, как мне кажется, тут важнее другое: в колхозном раю, о котором верещало радио, было трудно дышать, в нем не хватало «прожиточного воздуха», не хватало свободы – того «избытка», который не входил в народный идеал счастливой и «зажиточной» жизни. Есенинская «зоркость яворовая» прозревала в будущем «божество живых», но не свободу.

В своей упомянутой выше статье я попытался также доказать, что в подтекст шестого фрагмента вошла еще одна важная для Мандельштама тема, а именно Гражданская война в Испании. О ней, как мне кажется, говорится во второй строфе шестого фрагмента: «Нам союзно лишь то, что избыточно, / Впереди не провал, а промер, / И бороться за воздух прожиточный – / Эта слава другим не в пример» [230]. Для Мандельштама война в Испании была войной за свободу и демократию. А поскольку Советский Союз поддерживал республиканскую Испанию в этой войне, то поэт считал для себя возможным в заключительном, седьмом фрагменте *Солдата* заявить:

Я – дичок <> испугавшийся света,
Становлюсь рядовым той страны,
У которой попросят совета
Все кто жить и воскреснуть должны <> [504]

Привожу здесь эти отвергнутые Мандельштамом строки, чтобы подчеркнуть: в его оратории не только страх перед грядущим Армагеддоном и утверждение неадекватности и противоестественности войны, но и ощущение, что есть ценности, за которые нужно и должно воевать. Такая антиномия, или, лучше сказать, такое противочувствие, лежит, как мне представляется, в основе этого замечательного произведения.

Примечания

- 1 Первоначальный вариант этой статьи был опубликован в журнале «Звезда». (2022. № 1. С. 252–258). Здесь текст исправленный и дополненный.
- 2 Я ориентируюсь на деление на фрагменты и их нумерацию в издании: *Мандельштам О.Э.* Полное собрание сочинений и писем. В 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2011. Все цитаты из Мандельштама даны также по этому изданию с указанием страницы в квадратных скобках в тексте статьи.
- 3 Мотив босых ног очень характерен для Есенина. Вспомним хотя бы хре-

стоматийное: «И страна березового ситца / Не заманит шляться босиком» («Не жалею, не зову, не плачу...») [69–70]. «Светоголовой мякоти» в этом контексте соответствуют такие есенинские строки: «О новый, новый, новый, / Прорезавший тучи день! / Отроком солнцеголовым / Сядь ты ко мне под плетень» («Иорданская голубица») [158–159] или: «Я главу свою власозвездную / Просуну, как солнечный блеск» («Инония») [162]. Произведения Есенина цитируются по изданию Есенин С.А. Полн. собр. соч. в одном томе. М.: Альфа-книга, 2010. 719 с. – с указанием страницы в квадратных скобках.

- 4 Такой старый клен рос под окнами родного дома поэта в Константиново.
- 5 Я называю Русской революцией весь исторический процесс от Февраля к Октябрю и, м.б., далее – до разгрома Врангеля в Крыму. Далее в тексте я пишу слово «Революция» с заглавной буквы, т.к. для Мандельштама и его современников это было событие мирового масштаба.
- 6 Так сказал тогда Петр Бернгардович Струве [Франк: 111].
- 7 Впервые была опубликована в газете «Дело народа» (Пг., 1917, № 58), а затем в сборнике «Скифы» (Пг., 1917, № 1).
- 8 О похоронах на Марсовом поле писал тогда не только Есенин. Вот фрагмент из поэмы Клюева «Медный кит»: «По горным проселкам, крылатою ротой / Снешат серафимы в Святой Петроград. / На Марсовом поле сегодня обедня / На тысяче красных, живых просфорах, / Матросская песня канонов победней, / И брезжат лампадки в рабочих штыхах» (*Клюев Н.А.* Медный кит. Пг.: Изд. Петрогр. совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. С. 111).
- 9 Была опубликована в альманахе «Скифы» № 2 (Пг., 1918) и сборнике «Красный звон» (Пг., 1918).
- 10 Привожу здесь начало этого, явно вымученного, стихотворения:
В багровом зареве закат шипуч и пенен,
Березки белые горят в своих венцах.
Приветствует мой стих молодых царевен
И кротость юную в их ласковых сердцах.
Где тени бледные и горестные муки,
Они тому, кто шел страдать за нас,
Протягивают царственные руки
Благословляя их в грядущей жизни час... [426–427]
- 11 Есенин придумывал различные истории о своем «дезертирстве». Так, он рассказывал, что однажды попал в облаву на дезертиров и два часа скрывался в общественной уборной. Рассказывал также о своем якобы бегстве на Новую Землю. В биографии Есенина, написанной О.А. Лекмановым и М.И. Свердловым, об этом сказано так: «На самом деле ни на Новой Земле, ни в уборной Есенин от фронта не спасался по той причине, что на передовую его никто не посылал. Дезертиром же если и был, то далеко не “первым”, без всякого риска и самым естественным образом. Единственный факт, на котором поэт мог взрастить свой “возвышающий обман” – это предписание явиться в Могилев, но отнюдь не в наказание за ненаписанную

оду. Скорее всего, наоборот – Есенин был направлен в Ставку вслед за императором. С начала февральских событий необходимость в командировке сама собой отпала. “Ратника” ввиду сокращения штата перевели в школу прапорщиков с отменным аттестатом; на прапорщика он благоразумно предпочел не учиться» [Лекманов, Свердлов: 137–138].

- 12 Явор – это белый клен. Но слово это может служить обозначением и некоторых других видов клена.
- 13 Первоначально отрывок из «Инонии» был опубликован в эсеровской газете «Знамя труда» (1918. № 205), где печатался и Мандельштам. Полностью она появилась в авторском сборнике «Преображение» (М., 1918). Отзывы о ней были противоречивы: от восторженного у Иванова-Разумника, написавшего о ней целую статью «Россия и Инония», до указаний на то, что автор явно подражает Маяковскому. Последнее утверждение не лишено оснований, хотя лучше сказать не о подражании, а о желании встать в позу Маяковского, причем Маяковского дореволюционного, автора «Облака в штанах». В этой поэме Маяковский провозглашал себя пророком, выразителем чаяний всех «каторжан города-лепозорья»: «Слушайте! / Проповедует, / мечась и стена, / сегодняшнего дня крикогубый Заратустра!» (*Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955. С. 184). Есенин тоже позиционирует себя как пророка: «Не усташуся гибели, / Ни копий, ни стрел дождей, – / Так говорит по библии / Пророк Есенин Сергей» [159]. Кроме того, подобно автору «Облака в штанах», Есенин плакатно «увеличивает» («маяковское» слово!) свой образ: «До Египта раскорячу ноги, / Раскую с вас подковы мук... / В оба полюса снежнорогие / Вольюся клещами рук» [162].
- 14 Этим он выгодно отличается от Клюева, позволявшего себе такие вот высказывания: «Хлыщи в котелках и мамыши в батистах, / С битюжьей осанкой купеческий род, / Не вам моя лира, – в напевах тернистых / Пусть славится гибель и друг-пулемет!» («Жильцы гробов, проснитесь! Близок Страшный Суд!..») (*Клюев Н.А.* Медный кит. Пг.: Изд. Петрогр. совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. С. 26).

Литература

- Иванов-Разумник Р.В.* Две России // Скифы. 1918. № 2. С. 201–231.
- Лекманов О.А. Свердлов М.И.* Сергей Есенин: Биография. М.: Астрель: CORPUS, 2011.
- Стратановский С.Г.* Мандельштам о гуманизме // Звезда. 2019. № 8. С. 211–235.
- Творчество народов СССР [Песни и сказы] / Под ред. А.М. Горького, Л.З. Мехлиса. М.: Редакция «Правды», 1938. 592 с. URL: <https://stalinism.ru/stikhi-i-pesni-o-staline/stihi-i-pesni-o-staline-stalin-v-narodnom-tvorchestve.html?showall=1> (дата обращения: 1.12.2022).
- Франк С.Л.* Биография П.Б. Струве. Нью-Йорк, 1956.

Вера Владимировна Калмыкова

Рецепция визуальных объектов как источник образности в поэзии О.Э. Мандельштама

Произведения живописи, графики и скульптуры становились источниками литературной образности еще в древности. Синтез осуществлялся с момента возникновения искусств. Понятие экфрасиса имеет многовековую историю. Все эти процессы были проблематизированы и концептуализированы в эпоху Серебряного века, т.е. в то время, когда происходило становление О.Э. Мандельштама как поэта. Огромную роль в том, как Мандельштам осмысливал роль визуальных искусств в создании поэтических произведений, сыграло общение с современниками вне зависимости от близости или различия их эстетических установок. С одной стороны, можно упомянуть в этом ряду, например, поэта Вячеслава Ивановича Иванова, с другой – художника Николая Ивановича Кульбина, которые, как и многие другие деятели искусств того времени, выступали одновременно и как авторы, и как теоретики, просветители, культуртрегеры. Еще пример: известна и подробно описана глубокая связь поэтики Мандельштама и Хлебникова. Хочется подчеркнуть их сходство еще на одном уровне – отношения к изобразительному искусству:

...сближение изображения и слова свойственно было многим современникам Хлебникова (вспомним хотя бы рисованные дневники Ремизова, «стихокартины» Каменского, плакаты Маяковского) да и вообще всей эпохе... <...> Никогда в истории русского искусства живопись и поэзия не сходились так тесно. <...> И нередко источники замысла тех или иных его [Хлебникова – В.К.] литературных произведений мы находим именно в изобразительном искусстве... <...> Конечно, пока еще далеко не всегда мы можем определить прямой живописный источник некоторых его произведений, хотя их зрительная основа совершенно очевидна... [Дуганов: 366, 368]

Думается, сказанное о Хлебникове можно повторить и о произведениях Мандельштама: далеко не всегда мы можем установить прямой, в частности живописный, подтекст его произведений, но в ряде случаев их зрительная основа хотя бы интуитивно угадывается и подозрева-

ется, даже если у нас в данный момент нет возможности ее показать и доказать. Важность живописи для Манделъштама неоднократно подчеркивали мемуаристы. О живописных предпочтениях супругов Манделъштам свидетельствует письмо поэта Б.С. Кузину от 10.12.1937 г. (речь идет о комнате, которую Манделъштамы снимали в Калининне):

На стенах эрмитажные фото: Рюнсдаль, Рубенс, Рембрандт, Тенирс, Брейгель, Madonna Litta, Madonna Велла, а также рядом, как лубки: в красках извозчик Монэ, девушка в кафе Ренуара и мужчина Сезанна. Все это приколото иголками и патефонными булавками¹.

Манделъштамовской рецепции произведений живописи, графики и скульптуры, а также анализу мотивов из области визуальных искусств в его творчестве посвящено множество исследовательских работ, перечисление которых заняло бы несколько страниц текста. Достаточно назвать имена некоторых авторов статей, в которых описаны подобные источники поэтической образности и анализируется механизм их введения в текст: это Л.М. Видгоф, М.Л. Гаспаров, В.Д. Добромиров, Е. Кантор, М.Ю. Кукин, А. Кулик, Т. Лангерак, О.А. Лекманов, П.М. Нерлер, С.В. Полякова, Д. Сегал, И.З. Сурат, Д. Харрис, А. Флаккер, Ж.М. Меijер и др. В «Манделъштамовской энциклопедии» статью «Живопись» написал С.Г. Шиндин. В готовящейся к изданию энциклопедии «Осип Манделъштам» учтена специфика этого материала в зависимости от базового вида искусства, изобразительного или неизобразительного, благодаря чему к печати подготовлены необходимые для понимания творчества поэта статьи «Графика», «Декоративно-прикладное искусство», «Живопись», «Скульптура», не считая «Архитектуры». Прочитанный 6 февраля 2020 г. в рамках семинара Манделъштамовского центра НИУ ВШЭ доклад А.В. Наумова ««Рождение трагедии из духа музыки». К стихотворению Манделъштама «Кувшин»» содержал убедительные доказательства того, что поэтическая интерпретация визуальных мотивов помогает читателю и исследователю реконструировать авторскую картину мира и понять, каково в этой картине соотношение собственной творческой личности и целостного мироздания, в которое на равных входят и объекты природы, и объекты культуры.

При анализе собственно живописных подтекстов образности Манделъштама следует учитывать важную особенность его способа отсылки к произведениям художников, условно говоря «цитирования», сформулированную Лекмановым:

...каждому, кто пытается установить конкретные живописные источники для тех или иных строк Манделъштама, следует всегда помнить о том,

что этот поэт очень часто прибегал к технике коллажа, беря деталь из одной картины и перемещая ее на другое живописное полотно, которое к тому же приписывалось третьему автору. [Лекманов]

Обозначенную модель вне зависимости от характера источника подтекста, визуального или вербального, можно распространить на целый ряд манделъштамовских текстов. Обобщая, можно сказать, что почти всякая цитата, попадая в текст, непосредственно в процессе творческой рецепции переставала быть явлением речи другого автора, «чужим словом», и становилась в восприятии Манделъштама фактом сначала его собственного идиолекта, а затем и общего литературного языка. С этим, видимо, и связана «произвольность», с которой поэт соединял «чужие доски» при построении каждого своего «корабля».

При разговоре о переходе визуальных образов в литературу требуется знание классификации экфрасиса с разных точек зрения.

С точки зрения объема экфрасисы бывают полные, свернутые и нулевые.

Полный экфрасис содержит развернутую репрезентацию визуального артефакта, т.е. это экфрасис в классическом варианте. Описание свернутого экфрасиса укладывается в одно-два предложения. <...> Нулевой экфрасис лишь указывает на отнесенность реалий словесного текста к тем или иным художественно-изобразительным явлениям. Нулевой экфрасис может быть миметическим, т.е. подразумевается, что читателю известен референт, на которого указывает автор, и он самостоятельно перенесет характеристики референта на художественные реалии словесного текста. [Яценко: 49]

Примером полного экфрасиса может служить стихотворение Манделъштама Notre Dame (1912), свернутого – «Тайная вечеря» (1937), нулевого – «Автопортрет» (1913?/1914).

С точки зрения объекта описания экфрасисы делятся на прямые и косвенные:

Прямой экфрасис представляет собой непосредственное описание либо простое обозначение визуального артефакта в литературном произведении. Автор при этом открыто указывает, что описывает картину, скульптуру, архитектурное сооружение, фотографию и тому подобные визуальные объекты. <...> Косвенный экфрасис служит созданию (образа) словесной реальности. Описание пейзажа, персонажа, других элементов художественного мира литературного произведения создается с привлечением мотивов визуального произведения (артефакта). Автор делает это завуалированно, лишь намекая на цитирование какого-либо визуального источника, или открыто, проводя сравнение с визуальным образом. [Яценко: 48]

Примеры прямого экфрасиса – «архитектурные» стихотворения Манделъштама, пример косвенного – «Как светотени мученик Рембрандт...» (1937).

С точки зрения описываемого референта экфрасисы различаются по области, к которой относится носитель изображения: а) изобразительное искусство (живопись, графика, скульптура, художественная фотография); б) неизобразительное искусство (архитектура, дизайн, декоративно-прикладное искусство); в) синтетическое искусство (кино, театр, цирк, любой другой вид синкретического зрелища); г) репрезентация артефактов, которые произведениями искусства не являются (фото, печатная продукция, графика в научно-популярных изданиях и при тиражированном производстве предметов быта и т.д.). Стихотворение «Кувшин» – экфрасис артефакта из области неизобразительного искусства. Интересный пример экфрасиса артефакта, не относящегося к произведениям искусства, видим в стихотворении Манделъштама «На бледно-голубой эмали» (1909): «Как на фарфоровой тарелке / Рисуюк, вычерченный метко» [I, 35]².

С точки зрения наличия или отсутствия в материальной истории художественной культуры реального референта экфрасисы делятся на миметические и немиметические.

Миметический экфрасис может быть как атрибутированным, т.е. эксплицитным, явным, так и неатрибутированным, т.е. имплицитным, скрытым. Атрибуция – это определение автора (шире – направления, стиля, эпохи) и (или) названия произведения. Атрибуция по автору значительно сужает толковательные возможности, делает мысль автора более прозрачной. Атрибуция по названию делает толкование экфрасиса менее однозначным и более широким. В обоих случаях атрибутированный экфрасис выступает, с одной стороны, как эмблема, этикетка эпохи, философии, кода, а с другой – естественно обогащает изобразительный аспект словесного образа.

Неатрибутированный миметический экфрасис не содержит открытого указания на автора или название произведения. Такой имплицитный экфрасис задает определенную рецептивную установку. Сначала в сознании воспринимающего выстраиваются «изобразительные» характеристики образа, затем, посредством работы культурной памяти, происходит поиск его художественно-исторических аналогий, в результате чего возникает понятийная расшифровка образа. Аналогией имплицитному экфрасису в литературоведении является аллюзия... [Яценко: 49–50]

Также Яценко приводит другие разновидности экфрасиса по другим критериям, но в нашем случае они не так важны.

Приведенная классификация оказывается полезной при анализе произведений Манделъштама, хотя его экфрасисы носят в большинстве случаев смешанный характер. Вдобавок нужно помнить, что художественный метод Манделъштама парадоксален, исходные реалии-образы претерпевают своего рода микрометонимизацию, и поэтому зачастую непонятно, свернутый или нулевой экфрасис предстает перед нами в стихотворении, допустим, «Еще далёко мне до патриарха...» (1931). Теоретически, однако, ясно, что при нулевом экфрасисе мотивы базового изображения выступают только в качестве материала литературного произведения, в других – попадают в область формы и содержания (см. концепцию В.Я. Брюсова).

В тех случаях, когда интуитивно, принадлежа к той же самой мировой культуре, что и Манделъштам, исследователь творчества поэта подозревает экфрасис, но не может его разгадать, мы зачастую имеем дело с нулевым экфрасисом. Таковой, как кажется, можно обнаружить в стихотворениях Манделъштама «Как этих покрывал и этого убора...» (1915–1916) и «Эта ночь непоправима...» (1916) и в черновом варианте текста «Скрябин и христианство» (<1917>). Речь идет об образе-символе «черное солнце», одном из наиболее «темных» (в данном случае каламбурно-темных) в поэзии Манделъштама. Авторская интерпретация дана в зачеркнутом фрагменте прозаического текста: «<...> восторгует страшный противуестественный ход истории – обратное течение времени – черное солнце Федры...» [Мец: 421]. Исследовательские интерпретации этого образа-символа даются в статьях Л.М. Видгофа «О стихотворении О.Э. Манделъштама “Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...”» [Видгоф] и И.З. Сураг «Автопортрет, кувшин и мученик Рембрандт. Три экфрасиса Осипа Манделъштама» [Сураг]. В обоих источниках привлекаются и интерпретируются, включаются в единый когнитивный процесс трактовки и других исследователей в диапазоне от Надежды Манделъштам до Наума Ваймана, и ход рассуждений строится вокруг иудеохристианской проблематики. Неоднократно отмечено, что оксюморон «черное солнце» употреблялся важными для Манделъштама литераторами, например Виктором Гюго или Мариной Цветаевой.

Но что, если, ни в коем случае не ставя под сомнение умозрительные и метафизические трактовки этого образа-символа, предположить, что у него есть и визуальный источник?

В конце 1908 г. (выставка «Салон») и дважды в 1909 г. («Салон», выставка «Союза русских художников»), т.е. в совокупности трижды, петербургская публика имела возможность познакомиться с творчеством художника из Вильно Николая Константиновича Чурляниса или Чурлиониса, в современном написании Микалоюса Константина Чюрлениса. Стать экспонентом выставок его пригласил Сергей

Константинович Маковский. Посетил ли Мандельштам хотя бы одну выставку с участием Чюрлениса, сказать с уверенностью невозможно; допустимо, что это мог быть «Салон» – 1909, т.к., согласно «Летописи жизни и творчества О.Э. Мандельштама», первую половину года молодой поэт провел в России. Однако несомненно, что в любом случае о самой выставке и об этом художнике Мандельштам знал, поскольку в том же самом пятом номере журнала «Аполлон» за 1911 г., где помещены пять мандельштамовских стихотворений: «Темных уз земного заточенья...», «В огромном омуте прозрачно и темно...», «Из омута злого и вязкого...», «Как тень внезапных облаков...» и «Когда удар с ударами встречается...», – опубликована и статья-некролог Маковского о Чюрленисе, скончавшемся 28 марта 1911 г. по старому стилю.

В тексте Маковский особо педалировал тему синтеза искусств (Чюрленис – композитор и художник, у которого визуальное и музыкальное творчество дополняют друг друга, образы перетекают из одного искусства в другое), отметил, что его картины иногда кажутся «астрологическими ребусами» [Маковский: 23], что Чюрленис принадлежал к живописцам-визионерам, что его «Сказки» –

...прозрения по ту сторону реальных предметов, реальной природы. Они поражают не сказочным вымыслом, а своей иррациональностью. <...> Все вызывает в нас ощущение каких-то далеких, зарубежных перспектив, ощущение метафизических возможностей, скрытых в формах нашей, земной, действительности. <...> Если современные индивидуалисты завоевали себе право свободного выражения природы, свободной передачи в линиях и красках ее воздействия на душу художника, то Чюрленис пошел дальше – от свободы впечатления, от субъективности концепции к тому, что на языке мистиков называется «двойным зрением»... [Маковский: 24]

Далее Маковский цитировал письмо Вячеслава Иванова.

В 1911 г. на выставке «Мир искусства» работы Чюрлениса видели и москвичи: как свидетельствует источник, было представлено его 126 живописных и графических произведений и 32 флуорофорты [Каталог выставки картин «Мир искусства»].

Цитированное Маковским письмо Иванова несколько позже превратилось в статью, опубликованную в том же «Аполлоне» (1914, № 3). Она носит концептуальное название «Чюрленис и проблема синтеза искусств». В тексте дважды употреблено выражение «черные солнца», оба раза в контексте гибели и разрушения. За статьей Иванова в том же номере следовала статья Валериана Чудовского, и обе они должны были сопровождать визуальный ряд в «иллюстрированном сборнике» «Аполлона» «Н.К. Чюрленис», объявленном в 1914 г., но не вышедшем [Дмитриев: 100]. Среди иллюстраций к статье Чудовского между

с. 40 и 41 под названием «Сказка» помещена черно-белая репродукция картины, находившейся на тот момент, как следует из пояснительной надписи, в собрании И.Ф. Стравинского. В каталоге выставки «Мир искусства» 1911 г. три работы носят название «Сказка» и одна – «Баллада», и, скорее всего, репродуцированная картина является одной из трех «Сказок».

На аполлоновской репродукции ближе к левому краю картинной плоскости из-за круглой приземистой зубчатой башни восходит или закатывается черное солнце. На мысль о том, что это закат, наводят слова из письма Чюрлениса жене от 11 октября 1908 г.: «Помнишь ли ты море, черный закат?» [цит. по: Эткинд], приведенные в книге. Но изображение допускает двойное толкование: это может быть и восход, т.к. только восходящее солнце отбрасывает лучи³. Черные лучи светила, постепенно расширяясь и гася небесные краски, пересекают небо и второе, светлое солнце, восходящее или заходящее над горами ближе к правому краю картинной плоскости. Сквозь мрак вырастают колокольни с аркбутанами, отчасти напоминающие готическую архитектуру. То ли пейзаж отражается в темной воде, то ли на землю отбросены резкие тени. Над всем этим реет огромный птица, левая сторона тела и крыло которой черные, а правые – подсвечены светлым солнцем.

Сложно представить себе, что Мандельштам не видел номера «Аполлона» со статьями Иванова и Чудовского. Если же видел, то, конечно, не мог не обратить внимание на репродукцию картины со странным сюжетом и парадоксальным образным рядом. Сегодняшнее название этой картины – «Баллада о черном солнце». Почему ранее она носила название «Сказка», кому принадлежит современное название, где находится оригинал произведения (по сообщению Е.Р. Добротиной, вице-президента Фонда семьи Ф.И. Стравинского и его сыновей, он считается утраченным) – все это на данный момент остается за пределами исследования.

Несомненно одно: есть или была картина, изображающая восход или заход черного солнца. Опубликована репродукция с нее, и спустя некоторое время в том же журнале появляется стихотворение Мандельштама «Эта ночь непоправима...» (1916, № 9–10) с употреблением образа-символа черного солнца как знака нарушения естественного миропорядка. В 1915–1916 г. писалось стихотворение «Как этих покрывал и этого убора...», а затем последовало и концептуальное подтверждение смысла образа-символа в черновике статьи «Скрябин и христианство». Если мы принимаем рассмотренный случай как нулевой экфрасис, то получаем возможность разграничить в мандельштамовском творчестве «черное солнце» и «ночное солнце», интерпретируя каждый образ-символ отдельно. Действительно, и на картине Чюрлениса,

и в текстах Мандельштама черное солнце становится образом-символом конца прежнего, нормального миропорядка, и этим семантическое поле данного художественного объекта исчерпывается.

Устойчивость миропорядка как должное состояние была для Мандельштама, по всей видимости, обязательным условием, и здесь «мир» понимается как создание и Творца, и поэта. В этом смысле живопись служила Мандельштаму не только источником эстетических впечатлений: уже с доакмеистических времен поэт осознал себя творцом собственного мира («Я, создатель миров моих» из стих. «Истончается тонкий тлен...», 1909), а этот процесс подразумевал непрерывную визуализацию увиденного внутренним зрением, что видно по стихотворениям «На бледно-голубой эмали...», «В холодных переливах лир...» (оба – 1909), «Когда мозаик никнут травы...», «Слух чуткий парус напрягает...» (оба – 1910) и др. Разгадку связи творческого процесса со зрением можно найти в строках: «Духовное – доступно взорам, / И очертания живут» («В холодных переливах лир...»). Став акмеистом, Мандельштам навсегда обрел уверенность в неразрывной связи пяти человеческих чувств и их способности к парадоксальному взаимному обмену функциями (в «Канцоне», в стихе «До оскомины зеленая долина», по этому принципу объединены зрение и вкус, как и в отрывке из «Захочешь жить, тогда глядишь с улыбкой...»: «Больше светотени! / Еще, еще! Сетчатка голодна!»; оба стихотворения 1931). Это значит, в свою очередь, что неразрывны и виды искусства вне зависимости от того, каков первоначальный перцептивный орган. В стихотворении «Импрессионизм» (1932) происходит наложение художественного вкуса и параллельного ему физиологического процесса: масло – материал живописи и продукт питания, картины импрессионистов исполнены в пастозной, «жирной» манере, и «...повара на кухне / Готовят жирных голубей». То же наложение физиологического и эстетического звучит в метафоре «сетчатка голодна».

При этом «глаз», т.е. зрение, был для поэта одним из орудий мышления; сформулировал он эту особенность во время создания «Путешествия в Армению» [Гальцова]. В этом смысле особое значение приобрело понятие оптики, точки (в буквальном смысле) и угла зрения, и поэт предполагал возможность зрительно воспринимать то, что является прерогативой аналитического мышления. Недаром в статье об А.А. Блоке (1922) Мандельштам призывал при чтении блоковских произведений «бороться с оптическим обманом восприятия» [II, 252], как если бы речь шла о чем-то видимом. В более поздней «Канцоне» способность видеть становится подтверждением способности жить, а «краски» (желтый и красный цвета) – выражением человеческих эмоций.

Живопись как реализованный на холсте мир служит свидетельством многослойности действительности, ее неоднородности и вариативности, что соответствовало и естественно-научным взглядам поэта, – так, на примере изобразительного искусства можно усмотреть единство картины мира Мандельштама, во многом аналогичной видению Средневековья, когда система образования («Семь свободных искусств») не предполагала разделения дисциплин на «искусства» и «науки».

В стихотворении «Слух чуткий парус напрягает...», где лирический герой созерцает пустоту, возникает образ неба «мертвенной холста»: холст, на котором ничего нет, страшен, как несотворенный мир, хаос. В другом случае свежий холст как основа, на которой пока нет изображения, т.е. не создан мир, обладает чистой «правдой» («Умывался ночью на дворе...», 1921). Подтверждением того, что холст видится Мандельштаму основой реальности искусства, служат слова: «На холсте уста вселенной» («Улыбнись, ягненок гневный с Рафаэлева холста...»).

Анализ данных позволяет сделать и другие выводы. Выступая 3 апреля 1933 г. в Московском клубе художников, Мандельштам начал с того, что

сказал довольно странную, во всяком случае, экстравагантную речь о реализме, о глазе художника. Он сказал, что никто не может быть реалистом, что действительности как данности нет, есть действительность как искомое. [Горнунг: 32]

Здесь можно вернуться к статье Чудовского о Чюрленисе и указать, что в ней было высказано весьма похожее суждение о реализме (однако подробный анализ этой идеи Мандельштама и ее истоков должен быть осуществлен в отдельной работе). Трактую «действительность как искомое», поэт понимал искусство не в аристотелевском смысле как подражание, но вместе, например, с русскими формалистами – как особую самостоятельную реальность, параллельную обыденной. Поэтому и проблема соотношения искусства с действительностью решалась им в плане сопоставления двух полноправных реальностей, фиксирующих отдельные черты действительности с разных сторон и взаимно никак не подчиненных, хотя и взаимодействующих, и питающих друг друга. «Право смотреть на солнце и на картину – одного порядка...» [Василенко: 20], – утверждал поэт, и в этом случае фактически нивелируя традиционное различие физиологических и эстетических чувств.

В стихотворении «Я должен жить, хотя я дважды умер...» (1935) слова: «А небо, небо – твой Буонарроти...» настолько очевидно сви-

детельствуют о тождестве в картине мира поэта созданий природы и культуры, что едва ли не подразумевается общее авторство, во всяком случае, небо «подражает» художнику, а не наоборот.

В ряде случаев подтекст из области живописи соединялся в творческом методе Манделъштама с подтекстом из области поэзии. Они дополняли и иллюстрировали друг друга, одновременно служа источником образности. Так, например, стихотворение «Прославим, братья, сумерки свободы...» (1918) содержит неявную отсылку к картине Э. Делакруа «Свобода на баррикадах» и одновременно – реминисценцию из стихотворения В. Хлебникова «Свобода приходит нагая...» (1917) [Парнис: 88, 92–93].

Видимо, поиск визуальных подтекстов в произведениях Манделъштама будет длиться еще очень долго, их обнаружение будет происходить время от времени, причем в самых неожиданных областях.

Примечания

- 1 *Манделъштам О.Э.* Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. Т. 3 / Сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Меца. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Гиперион, 2017. С. 482.
- 2 Далее произведения О.Э. Манделъштама цитируются по изданию *Манделъштам О.Э.* Собр. соч. В 4 т. / Сост. и коммент. П.М. Нерлера и А.Т. Никитаева. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1999 – с указанием номера тома и страницы в квадратных скобках..
- 3 За напоминание об этом благодарю Т.А. Дьякову.

Литература

- Василенко С.В.* Восстановленное письмо О.Э. Манделъштама М.С. Шагинян // Сохрани мою речь. Вып. 3. Ч. 1. М.: РГГУ, 2000. С. 19–21.
- Видгоф Л.М.* О стихотворении О.Э. Манделъштама «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» // Видгоф Л.М. Статьи о Манделъштаме. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Новый хронограф, 2015. С. 230–254.
- Гальцова Е.Д.* Глаз как «орудие мышления»: соотношение чувственного познания и поэтической рефлексии в «Путешествии в Армению» Осипа Манделъштама // Беглые взгляды: новое прочтение русских травелогов первой трети XX века: сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 137–145.
- Горнунг Л.В.* Немного воспоминаний об Осипе Манделъштаме: По дневниковым записям // Жизнь и творчество О.Э. Манделъштама. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. С. 26–35.
- Дмитриев П.В.* «Аполлон» (1909–1918). Материалы из редакционного портфеля. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. 172 с.
- Дуганов Р.В.* Рисунки Хлебникова // Панорама искусств 10. М.: Советский художник, 1987. С. 366–380.
- Каталог выставки картин «Мир искусства». М., 1911. С. 24–28.

Лекманов О.А. Европейская живопись глазами Манделъштама (Статья I: Италия, Россия) // TSQ. № 28. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/28/lekmanov28.shtml> (дата обращения: 19.07.2021).

Маковский С.К. Н.К. Чурлянис // Аполлон. 1911. № 5. С. 23–28.

Мец А.Г. Комментарии // Манделъштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. Сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Меца. Изд. 2-е. Т. 2. СПб.: Гиперион, 2017.

Парнис А.Е. Манделъштам: «...весь корабль сколочен из чужих досок...»: (О хлебниковском подтексте стихотворения «Сумерки свободы») // Поэтика и текстология. Материалы научной конференции 27–29 декабря 1991 г. М.: Гнозис, 1991. С. 86–93.

Сурат И.З. Автопортрет, кувшин и мученик Рембрандт. Три экфрасиса Осипа Манделъштама // Новый мир. 2017. № 10. С. 178–190.

Эткинд М.Г. Мир как большая симфония. Книга о художнике Чюрленисе. Л.: Искусство, 1970. 157 с. URL: <https://coollib.net/b/512209-mark-grigorevich-etkind-mir-kak-bolshaya-simfoniya-kniga-o-hudozhnike-chyurlyonise/read> (дата обращения: 14.11.2022).

Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57. URL: http://vphil.ru/index.php?id=427&option=com_content&task=view (дата обращения: 12.11.2022).

Алексей Владимирович Наумов

Стихотворение «Улыбнись, ягненок гневный...» Осипа Манделъштама. Грамматика иконографии

Улыбнись, ягненок гневный, с Рафаэлева холста!
На холсте уста вселенной, но она уже не та...

В легком воздухе свирели раствори жемчужин боль, –
В синий, синий цвет синели океана вьелась соль.

Цвет воздушного разбоя и пещерной густоты,
Складки бурного покоя на коленях разлиты.

На скале, черствее хлеба, – молодых тростинки роц,
И плывет углами неба восхитительная мощь.

9 января 1937¹

Стихотворение Осипа Манделъштама «Улыбнись, ягненок гневный...» с первых строк опознается как экфрасис, и это до известной степени определяет пути его уяснения.

Уже первые читатели – люди, близкие Манделъштаму, – сосредотачивались на поиске изобразительного прототипа: Наталья Штемпель видела его в картине Рафаэля «Святое семейство с ягненком» из музея Прадо [Штемпель: 53]; Н.Я. Манделъштам называла в качестве отдаленного источника вдохновения «Мадонну Литта» Леонардо да Винчи, указывая: «Это, скорее всего, тоска по Эрмитажу» [Манделъштам Н.Я.: 785].

По мере изучения творчества Манделъштама диапазон прототипов расширился: авторы комментария первого американского собрания предложили в качестве протографа «Мадонну Альба» Рафаэля [Струве, Филиппов: 528–529]; Н.И. Харджиев указывал на «Сикстинскую мадонну» [Харджиев: 302], А.Г. Мец позже предположил в качестве импульса к написанию стихотворения эрмитажную «Мадонну Конестабиле» Рафаэля же [Мец: 620], Ирина Сурат в недавней статье высказывает сомнение в доступности для Манделъштама репродукций «Святого семейства» из Прадо и вводит в круг рассмотрения луврскую работу Леонардо да Винчи «Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом» [Сурат].

Из перечисленного видно, что репертуар пластических прототипов достаточно обширный, но прояснить значение неординарных образов стихотворения и смысл целого в полной мере они не могут.

Сам образ *ягненка гневного* принято понимать как оксюморон «на фоне христианской культурной традиции, когда ягненок становится символом Христа» [Бенчич: 35]; младенец на руках у Мадонны – «агнец божий» [Харджиев: 302]; справедливо отмечено, что атрибут «гневный» прилагается в Библии к Богу-отцу [Мец: 620]; есть и экзотические предположения вплоть до усмотрения в *ягненке гневном* обращения к славянорусской традиции. Как правило, применительно к ягненку неожиданный эпитет чаще объясняют через специфическое для Манделъштама сопряжение трудносоединимого, теорией «знакомства слов» [Сурат], проявлением паронимической аттракции; как писал Михаил Безродный, «словосочетания неясной семантики мотивированы звуковым повтором. Так, оксюморон *ягненок гневный...* возник из сходства “ягнѣ” и “гнѣ”...» [Безродный]. Все это в целом справедливо, но источник и смысл образа представляется возможным несколько уточнить.

Предметом нашего внимания оказывается даже не первая строка стихотворения, а мельчайшая единица смысла – один из элементов пунктуационного оформления этой строки, то есть одна из запятых.

Исследование отдельного знака пунктуации в достаточно сложном организованном стихотворении на первый взгляд выглядит не самой разумной затеей. Текстология Манделъштама в принципе трудна, и перед исследователями встают задачи, несопоставимые по значимости с обсуждением единичной запятой: многие стихи Манделъштама воронежского периода известны по спискам Надежды Яковлевны; пунктуационное оформление строк во многом принадлежит ей, и определить долю авторского участия часто не представляется возможным. В существующих изданиях пунктуация стихотворения может приводиться в согласии с современными нормами и корректироваться в соответствии со здравым смыслом, иногда без специальных оговорок.

Но в данном случае присутствие или отсутствие второй запятой, которая обрамляет в первой строке оксюморон *ягненок гневный*, принципиально важно – запятая определяет объем именованного адресата, и, как мы предполагаем показать, от этого зависит выбор подтекста и отчасти – смысл стихотворения в целом.

Опишем коротко текстологическую ситуацию. Существует два беловых списка рукой Н.Я. Манделъштам, «чистовика»; по ее словам, они практически идентичны. Один имеет точную дату, другой – только указание месяца и года. В точно датированном списке *ягненок гневный* обрамлен запятыми, в другом – нет².

Обратимся к истории пунктуационного оформления строки в публикациях.

В первом собрании сочинений Манделъштама, практически не решавшего собственно текстологических задач, стихотворение печатается со ссылкой на архив Н.Я. Манделъштам [Струве, Филиппов:

223, 528–529]. Но уже в первом российском двухтомнике под редакцией А.Д. Михайлова и П.М. Нерлера вторая запятая, обрамляющая оксюморон, отсутствует³. Это же эдиционное решение принято и в четырехтомном собрании сочинений, подготовленном П.М. Нерлером и А.Т. Никитаевым⁴, такое же пунктуационное оформление предлагает А.Г. Мец в «Полном собрании стихотворений»⁵ и – позднее – в первом томе подготовленного им собрания сочинений⁶. Так же оформлена обсуждаемая строка в «Собрании стихов» под редакцией О.А. Лекманова и М.А. Амелина⁷.

Но есть другая линия чтения – когда обращение *ягненок гневный* обрамлено запятыми. Так публиковал стихотворение Н.И. Харджиев в первом сборнике «Библиотеки поэта»⁸, так печатали текст Ю.Л. Фрейдин и С.В. Василенко⁹, такого же чтения придерживался и М.Л. Гаспаров¹⁰.

В чем здесь различие? Повторюсь – в том, как именуется адресат обращения. В первом случае – обычном для перечисленных собраний сочинений, без второй обрамляющей запятой, полное именование адресата такое – *ягненок гневный с Рафаэлева холста*.

Атрибутивное словосочетание здесь отягощено – или украшено – обстоятельством места, и мы сразу знаем, где ягненка искать. Результат этого – достаточно широкая палитра визуальных прототипов: полотна и, скажем уж для точности, живопись на деревянной основе – эти картины перечислены нами вначале. Такое чтение вынуждает ягненка на Рафаэлевом холсте к мимическим этюдам за два столетия до Иоганна Каспара Лафатера, а исследователей – на тщательный осмотр парнокопытных ренессансной живописи: достаточно ли тот или иной ягненок насуплен или хмур, чтобы считаться доподлинно гневным.

В другом случае, когда оксюморон *ягненок гневный* обрамлен запятыми, атрибутивное словосочетание ничем не обременено – тем самым ягненок теперь лишен жесткой топографической приуроченности, и мы уже не знаем, где он, собственно, находится; мы знаем только лишь, откуда ему предложено улыбнуться. Тогда мы можем прочесть первую строку следующим образом: *Улыбнись, ягненок гневный, с Рафаэлева холста*, – то есть улыбнись теперь, с Рафаэлева холста, ягненок, ранее гневный или некогда гневный, гневный в ином месте или в иные времена.

Между предполагаемым, пока неясным хронотопом и нынешней парадиллической вселенной *Рафаэлева холста* формируются отношения некоторого контраста, основанные на контрасте эмоционального строя. Это открывает определенную перспективу для рассуждения.

Ягненок гневный – это, как мы понимаем, Агнец Божий, символическое именование Иисуса Христа (Ин 1:29). Возможны разные формы проявления божественного начала: так, Иисус может являться в полноте своего присутствия, в торжестве силы и славы – но мо-

жет и в неполноте, в умалении своего крестного пути. Таков *Agnus Dei* – искупительная жертва за грехи рода человеческого, влекомый на заклание и безгласный (Ис 53:7). В этом качестве он всегда будет пребывать в страдательном залоге и гневным быть не может, за исключением одного-единственного случая, который нам сейчас и интересен.

В последней книге Нового завета – Откровение Иоанна Богослова, или Апокалипсис, – мы видим Агнца, но не в умалении, а в полноте сил: он грозен, он имеет власть взять Книгу и снять семь печатей, он способен вести эсхатологическую брань с силами зла и одержать победу, и именно он оказывается носителем Гнева Господня.

Вот как сказано о царях на час, принявших власть со Зверем: «Они будут вести брань с Агнцем, и Агнец победит их; ибо Он есть Господь господствующих и Царь царей...» (Откр 17:14). И далее – о царях, принявших власть Зверя и теперь ожидающих кары: «И цари земные, и вельможи <...> говорят горам и камням: падите на нас и сокройте нас от лица Сидящего на престоле и от гнева Агнца; ибо пришел великий день гнева Его, и кто может устоять?» (Откр 6:15–17). Представляется, этот стих и есть достоверный источник оксюморона *ягненок гневный*.

Образ гневного Агнца вполне усвоен русской культурой в различных регистрах – он присутствует в поэтических переложениях Апокалипсиса, например у В.А. Жуковского¹¹, у А.Н. Майкова¹² и в *Dies irae* И.А. Бунина¹³. Именно стих Апокалипсиса о гневе Агнца читает у Д.С. Мережковского Юлиан Отступник в первом романе трилогии «Христос и Антихрист»¹⁴; позднее автор не раз обращается к этому образу в публицистике¹⁵.

Образ воинственного Агнца присутствует и в сферах развлекательного чтения: мы находим его в известном «Предсказании аббата Иоанна»¹⁶, в котором «Агнец даст веление уничтожить род Антихриста». И – в совсем уже специфических контекстах: таков «Агнец-спаситель» из писем психически неуравновешенного Иоганна Цейтнинга, рассылавшего «божественные предсказания» министрам и российскому императору Николаю II¹⁷.

Но образованный человек поколения Мандельштама, разумеется, знаком с Откровением Иоанна Богослова не из Бунина или Мережковского и не из развлекательных журналов.

Новозаветные мотивы отчетливы в поэзии Мандельштама 1930-х годов; с Апокалипсисом связывает, в числе прочего, образ черного солнца уже К.Ф. Тарановский [Тарановский: 15]; апокалиптическую мотивику О. Ронен усматривает в «Грифельной оде» [Ронен: 149] и в «Стихах о неизвестном солдате» [Ронен: 150]; последнее позднее подробно описано М.Л. Гаспаровым [Гаспаров]. Достаточно широкий перечень апокалиптических мотивов приведен в статье В.И. Хазана [Хазан]; сейчас он уже неполон.

В «Разговоре о Данте» при описании Рая Манделъштам прямо упоминает Иоанна Богослова, причем в контексте важной для него культурной синхронии: речь идет о том, что Дант видит в Священном предании «не столько священную его, ослепляющую сторону, сколько предмет, обыгрываемый при помощи горячего репортажа и страстного экспериментирования». И далее: «В двадцать шестой песни “Paradiso” Дант дорывается до личного разговора с Адамом, до подлинного интервью. Ему ассистирует Иоанн Богослов – автор Апокалипсиса» [II, 182]¹⁸. В этом моменте знаменательны «все три участника этого разговора. Адам – прародитель человеческого рода, представляет прошлое по преимуществу. Данте – представитель настоящего, что подтверждается словом *интервью*. И наконец, Иоанн, возвещающий Апокалипсисом будущее» [Попов: 179]; во всяком случае, Манделъштам упоминает Иоанна Богослова, безусловно, в сильной позиции.

Комментаторы «Разговора о Данте» отмечают в этом случае неточность автора: «...в разговоре Данте с Адамом Иоанн не участвует, в этом эпизоде поэту “ассистирует” Беатриче» [Степанова, Левинтон: 590]. Укажем к случаю вероятную причину этой ошибки Манделъштама: как мы знаем из записей Н.Я. Манделъштам, при работе над «Разговором о Данте» поэт пользовался, в частности, русским переводом «Чистилища», сделанным М.А. Горбовым¹⁹. В этом издании есть также краткое изложение третьей кантики «Божественной комедии» – «Рай»; каждая песнь коротко пересказана в одном абзаце. В пересказе двадцать шестой песни Беатриче вообще не упомянута, а из краткого изложения действительно может сложиться впечатление, что Иоанн сопровождает Данта в разговоре с Адамом²⁰, то есть в основе неточности Манделъштама лежит пересказ Горбова.

Принимая догадку об Агнце Апокалипсиса, так опишем смысл первой строки обсуждаемого стихотворения. Это апеллатив – приглашение Агнца в идиллическую вселенную Рафаэлева холста, но в соответствующем случае безгневно, умиротворенном модусе. К Агнцу, собственно, обращена просьба переменить гнев на милость, приличествующую ситуации.

Принятие «Откровения Иоанна» как подтекста позволяет удовлетворительно пояснить не только первую строку, но и другие образы стихотворения, например экстраординарные *углы неба* последних строк.

Мы говорили о том, что ягненок гневный – агнец иных времен и событий, Агнец Апокалипсиса – призывается в обращении, в первой строке стихотворения. Теперь отметим важное и неожиданное следствие этого: собственно, Агнец в стихотворении отсутствует. Полагаю, он возникает только в последней строке, в образе *восхитительной мощи*.

Не умножая сущностей сверх необходимого, разумно предположить: тот, кто призывается в начале стихотворения, в его финале и по-

является. Логика рассуждений здесь следующая: если ягненок гневен не на холсте, мы вправе усмотреть его в Откровении Иоанна и мире иных событий, относительно которых вселенная Рафаэлева холста уже не та, стало быть, первая строка есть просьба о присутствии, а эпифания последней строки – появление, отвечающее на предшествующий призыв.

При этом в самой ткани стихотворения образы даются в динамике становления, в движении живописных деталей. Даже, казалось бы, сравнительно отчетливый мотив – антропоморфное присутствие – в строке *Складки бурного покоя на коленях разлиты...* дается метонимически, а основным свойством описываемого мира является текучесть. Однако это не живописный хаос, а последовательность явлений, в которой вполне резонно предположить некоторое движение к финалу.

Формально мы ограничены заданной темой – обсуждением запятой и следующего оттуда объема именованного адресата, поэтому приведу только один пример, имеющий прямое отношение к именованию. В строке *На скале, черствеет хлеба, – молодых тростинки роц*, помимо других значений, очевиден дантовский подтекст хлеба изгнания, неоднократно отмечавшийся исследователями [Сошкин: 219]. При этом в мире, ожидающем Агнца, мы усматриваем мотивики причастия, причем в масштабе, заданном образом *уст вселенной*. Сама скала становится агнцем, оттого что в известном псалме сказано: «Что вы прыгаете, горы, как овны, и вы, холмы, как агнцы?» (Пс 113:4)

Второй термин сравнения – хлеб – тоже есть агнец: именно Агнцем именуется хлеб литургии – приготовленный для освящения и уже освященный, Агнцем именуется и часть проскомидийной просфоры [Правосл. энцикл.: 256]. То есть Агнец здесь есть то основание нового мира, которое претворяет камень в хлеб, а само чудо пресуществления проявляется на уровне языка, буквально в поэтической речи, за счет многозначности слова. И воды океана претворяются в кровь, поскольку в «Разговоре о Данте» сказано «...о составе человеческой крови, содержащей в себе океанскую соль. <...> Кровь – планетарна, солярна, солонна...» [II, 179]

Для исчерпания возможностей отметим еще один смежный мотив: сочетание агнца, хлеба и *тростинки роц* хорошо парафразирует ветхозаветную пасхальную трапезу, когда агнец вкушался с пресным хлебом и горькими травами (Исх 12:3–11), – и для такого понимания удобно описание деревьев роши именно как трав/тростинки, хотя здесь присутствует и пласт буквальной наблюдательности. Именно так – ствол, ветвление первого порядка, вразрядку покрытые листьями, – часто писали деревья живописцы умбрийской школы, в том числе в Перудже, где учился Рафаэль, и эту манеру он сохранил во Флоренции – такой тип изображения дерева можно видеть на холстах флорентийского периода²¹.

Итак, на *Рафаэлевом холсте* нет смятения, но есть ясная последовательность явлений – утолению боли наследует мотивика причастия, за причастием следует приобщение к *восхитительной* [и *восхищающей*] *мощи* последней строки.

Каков же смысл всего описанного, смысл финального явления и приуготовляющегося к этому перетекающего мира? С этим связан и другой вопрос: в чем, собственно, смысл обращения к достаточно неожиданному изводу образа – именно к Агнцу Апокалипсиса, а не, например, к кроткому Агнцу книги пророка Исаии и Евангелия, традиционной безгласной искупительной жертве?

Вероятно, причина в том, что только после победы в эсхатологической битве Агнец оказывается причастен к изменению мира, оформлению «нового неба и новой земли, поскольку прежнее небо и прежняя земля миновали» (Откр 21:1).

Знаменитая формула «времени уже не будет» (Откр 10:6) комментировалась по-разному, но одно безусловно – это выход из исторического времени, ведущего отсчет по солнцу, нечто наподобие «луговины той, где время не бежит», как сказано в другом стихотворении Мандельштама о замирающем времени Евхаристии [1, 82].

То есть Агнец стихотворения не просто *приходит в гости* к Рафаэлю в свете принципиального для Мандельштама понимания одновременности культуры – он осуществляет эту одновременность своим присутствием, оказывается ее носителем, озаряя собой пространство *Рафаэлева холста*: «нет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения, ибо светильник – Агнец» (Откр 21:24)²². Так образ замкнутой вселенной ренессансной живописи как новой земли и нового неба удостоверяется милосердным Агнцем, освящающим собой этот мир, сообщаящим ему неколебимость полнотой присутствия той силы, которую Мандельштам прямо не именуется, описывая лишь ее модус – *восхитительная мощь*.

Теперь уже непросто назвать то, что мы сейчас описали, традиционным экфрасисом. Наверное, правильнее именовать стихотворение похвалой живописи, ее утешительному началу, прощальным и благословляющим жестом в ее адрес²³. Обсуждаемое стихотворение возникает на пересечении двух линий – нарастающей в творчестве Мандельштама апокалиптической мотивики и выраженного интереса к экфрасису.

Самодостаточный, при всей своей внутренней динамике, мир *Рафаэлева холста* есть опыт понимания живописи как резервата, оберегающего от текущего времени, как в другом случае – в стихотворении «Рождение улыбки» – сходную роль вневременного убежища играет бессознательность или, во всяком случае, до-сознательность младенчества, сохраняющая от вовлеченности в историческую реальность начала 1937 г.

Необычный для Мандельштама случай обращения к гармоническому финалу Апокалипсиса в дальнейшем разрешается трагедийностью «Стихов о неизвестном солдате».

Примечания

- 1 *Мандельштам О.Э.* Собрание произведений: Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдина. М.: Республика, 1992. С. 145.
- 2 Princeton University. The Department of Rare Books and Special Collections. The Papers of Osip Mandelstam. Box 2. Folder 23. P. 154, 156. Существуют также список, сделанный Н.Я. Мандельштам для Н.Е. Штемпель в так называемой «Наташиной книге» (Box 4. Folder 17. P. 27) с правкой лиловыми чернилами неясного генеза, и менее значимые записи в позднейших альбомах (Box 4. Folder 18. P.7; Box 4. Folder 19. P. 40) с датой: 1936. А.Г. Мец указывает также текст в составе так называемого «Списка Э.Л. Линецкой», нами не просмотренного.
- 3 *Мандельштам О.Э.* Собр. соч. В 2 т. Т. 1 / Сост. П.М. Нерлера; подгот. текста и коммент. А.Д. Михайлова, П.М. Нерлера; вступ. ст. С.С. Аверинцева. М.: Худ. лит., 1990. С. 228.
- 4 *Мандельштам О.Э.* Собр. соч. В 4 т. Т. 3: Стихи и проза, 1930–1937 / Сост. П.М. Нерлер, А.Н. Никитаев. М.: Арт-бизнес-центр, 1994. С. 107.
- 5 *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. стих-ий / Сост. А.Г. Мец. СПб.: Академический проект, 1995. С. 259.
- 6 *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. Т. 1: Стихотворения / Сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Меца. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. С. 216.
- 7 *Мандельштам О.Э.* Собр. стих-ий 1906–1937 / Сост. О.А. Лекманов, М.А. Амелин; предисл. О.А. Лекманова; коммент. и библиогр. О.А. Лекманова, Е.А. Глуховской, А.А. Чабан. М.: Рутения, 2017. С. 266.
- 8 *Мандельштам О.Э.* Стихотворения / Вступ. ст. А.Л. Дымшица; сост., подгот. текста и примеч. Н.И. Харджиева. Л.: Советский писатель, 1973. С. 187.
- 9 *Мандельштам О.Э.* Собр. произв.: Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдина. М.: Республика, 1992. С. 145.
- 10 *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Проза / Сост., вступ. ст. и коммент. М.Л. Гаспарова. М.; Харьков: АСТ; Фолио, 2001. С. 229. (Библиотека поэта).
- 11 *Жуковский В.А.* [Первое переложение Апокалипсиса] «...И в оном сне видения стеснились...» // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем. В 24 т. Т. 4: Стихотворные повести и сказки / Сост. и ред. А.С. Янушкевич. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 332, 333, 342.
- 12 *Майков А.Н.* Из Апокалипсиса («Виденье было мне: внезапно небо...») // Майков А.Н. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1984. С. 57.
- 13 *Бунин И.А.* День Гнева: Апокалипсис, VI // Стихотворения. В 2 т. Т. 1 / Вступ. ст., сост., подг. текста, примеч. Т.М. Двинятиной. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2014. С. 297–298. (Новая библиотека поэта).

- 14 *Мережковский Д.С.* Христос и Антихрист // Полн. собр. соч. Дмитрия Сергеевича Мережковского. М.: Товарищество И.Д. Сытина, 1914. Т. 1: Смерть богов (Юлиан Отступник). С. 25.
- 15 См.: *Мережковский Д.С.* Бес или Бог? // Полное собрание сочинений Дмитрия Сергеевича Мережковского. М.: Товарищество И.Д. Сытина, 1914. Т. 16: В тихом омуте. С. 111; *Мережковский Д.С.* Пророк русской революции (К юбилею Достоевского) // Там же. Т. 14: Грядущий хам. С. 232; *Мережковский Д.С.* Семь смиренных // Там же. Т. 15: Большая Россия. С. 77.
- 16 «Мир, залитый кровью». Предсказание аббата Иоанна // Аргус. 1914. № 22. С. 76–79. «Пророчество», написанное и опубликованное, по всей видимости, французским писателем-окультистом Жозефом (Жозефом) Пеладаном (Josephin Péladan) первоначально в Le Figaro в 1914 г. и тогда же неоднократно перепечатывавшееся. Цитируется в: *Сегал Д.М.* Осип Мандельштам. История и поэтика. В 2 кн. Кн. 1. М.: Водолей, 2021. С. 497–498 – без указания авторства.
- 17 Государственный архив Российской Федерации. Ф. 102. ДП-ОО. Оп. 245. Д. 33. Т. 5. Л. 77. Цитируется в: *Аксенов В.Б.* Слухи, образы, эмоции. Массовые настроения россиян в годы войны и революции (1914–1918). М.: НЛЮ, 2020. С. 427.
- 18 Далее произведения О.Э. Мандельштама цитируются по изданию: *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Меца. М.: Прогресс-Плеяда, 2010 – с указанием тома и страницы.
- 19 *Мандельштам Н.Я.* «Мандельштам – читатель» / Реконструкция и публикация А.Б. Устинова // Мандельштам – читатель. Читатели Мандельштама: Филологический сборник / Под ред. О.А. Лекманова и А.Б. Устинова. Стэнфорд: Аквилон, 2018. С. 17.
- 20 *Данте Алигьери.* Божественной комедии часть вторая: С объясн. и примеч. / Пер. с итал. М.А. Горбова. М.: [Н. Горбов], 1898. С. 364–365.
- 21 Точности ради отметим, что этот способ живописания древесных ветвей мог сочетаться даже в пределах одной картины с изображением кроны как обобщенного массива листвы. Возможно, это связано с особенностями морфологии различных видов деревьев, но при этом живопись монолитной кроны как художественный прием появляется в европейской живописи достаточно рано – по крайней мере со времен Иеронима Босха.
- 22 Омри Ронен упоминает этот фрагмент в связи со светлой вестью «Стихов о неизвестном солдате».
- 23 Н.Я. Мандельштам отмечает, что обсуждаемое стихотворение, в числе других, «...О.М. написал, отказавшись от оптимистических стихов и сообщив о своих мрачных предчувствиях (“начало грозных дел”» [Мандельштам Н.Я.: 785].

Литература

Бенчиц Ж. Оксюморон у Мандельштама // Russian Literature. 1991. Т. 29. № 1. С. 25–45.

Безродный М.В. Кинологическое // Toronto Slavic Quarterly. 2005. № 13. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/13/bezrodnj13.shtml#kinolog> (дата обращения: 10.03.2022).

Гаспаров М.Л. «Стихи о неизвестном солдате». Апокалипсис и/или агитка? // Гаспаров М.Л. О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1996. С. 6–77.

Мандельштам Н.Я. Комментарий к стихам 1930–1937 гг. // Мандельштам Н.Я. Собрание сочинений. В 2 т. Т. 2: «Вторая книга» и другие произведения (1967–1979) / Ред.-сост. С.В. Василенко, П.М. Нерлер, Ю.Л. Фрейдин; вступ. ст. Ю.Л. Фрейдина. Екатеринбург: Гонзо, 2014. С. 705–830.

Мец А.Г. Комментарии // Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. М.Л. Гаспарова и А.Г. Меца; сост., подгот. текста и примеч. А.Г. Меца. СПб.: Академический проект, 1995. С. 513–681.

Попов Е.А. Эволюция культурфилософских взглядов О.Э. Мандельштама // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2007. № 53. Вып. 14. С. 174–183.

Православная энциклопедия / Под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 1: А – Алексей Студит. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2000.

Сошкин Е.П. Гипограмматика: книга о Мандельштаме. М.: НЛЮ, 2015. 512 с. *Степанова Л.Г., Левинтон Г.А.* Комментарий к «Разговору о Данте» // Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. Т. 2: Проза. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. С. 530–629.

Струве Г.П., Филиппов Б.А. Примечания. Варианты. Разночтения // Мандельштам О.Э. Собр. соч. В 3 т. / Под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Т. 1: Стихотворения. Вашингтон: Международное литературное содружество, 1967. С. 369–568. *Сурат И.З.* А небо, небо – твой Буонаротти... // Знамя. 2021. № 1. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=7837> (дата обращения: 10.11.2022).

Тарановский К.Ф. Концерт на вокзале. К вопросу о контексте и подтексте // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике / Сост. М.Л. Гаспаров. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 13–38.

Хазан В.И. Апокалипсис у Мандельштама (О теме смерти в стихах 30-х годов) // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1991. Т. 50. № 3. С. 248–257.

Харджиев Н.И. Примечания // Мандельштам О.Э. Стихотворения / Вступ. ст. А.Л. Дымшица; сост., подгот. текста и примеч. Н.И. Харджиева. Л.: Советский писатель, 1973. С. 251–315.

Штемпель Н.Е. Мандельштам в Воронеже // «Ясная Наташа». Осип Мандельштам и Наталья Штемпель / Сост. П.М. Нерлер и Н. Гордина; предисл. П.М. Нерлера. М.; Воронеж: ИД «Кварта», 2008. С. 21–73. (Серия: Записки Мандельштамовского общества. Т. 15).

Ronen O. An Approach to Mandelstam. Jerusalem: Magnes Press, Hebrew University, 1983. xxiii+396 p.

Тема музыки у Манделъштама, Бергсона и Данте: исполнение, длительность, полифония

В настоящей статье получает дальнейшее развитие тема уже опубликованных нами работ [Ланда 2020–1; Ланда 2020–2], в которых отдельные мотивы «Разговора о Данте» рассматривались в сопоставлении с соответствующими мотивами оригинального текста «Комедии», с учетом современных зарубежных дантологических исследований. В отечественной научной традиции «Разговор» воспринимают чаще всего как сумму положений поэтики самого Манделъштама. Считается, что выделенный Л.Е. Пинским [Пинский 1989: 368] в «Разговоре» «дантологический план – самый обширный» [Панова: 356], но «в интеллектуальном смысле и самый уязвимый» [Панова: 356], поэтому к анализу собственно дантовского текста, представленному у Манделъштама, не принято относиться всерьез. Тем не менее «Разговор» дает основания некоторым авторитетным итальянистам называть его «возможно, самым глубоким и оригинальным дантоведческим исследованием двадцатого века» [Bologna].

Дело здесь, очевидно, не только в общей привлекательности тезисов об актуальности дантовского текста, его динамической природе и обращенности к будущему, но и в том, что Манделъштаму удается интуитивно постичь ключевые темы и мотивы «Комедии», которые по разным причинам остаются «за бортом» российского дантоведения и, напротив, являются предметом исследований последних десятилетий в Италии и англосаксонских странах. К некоторым из них отсылает комментарий к «Разговору» Г.А. Левинтона и Л.Г. Степановой [Степанова, Левинтон: 530–629]. Следуя их подходу, в данной работе мы рассмотрим тему музыки в «Разговоре» в сопоставлении с текстом «Комедии».

1. Музыка в «Разговоре о Данте»

«Разговор о Данте», как известно, пронизан музыкальными образами. Вот только некоторые примеры их употребления:

Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации. [157]¹

Я нахожу здесь чистую и беспримесную демонстрацию *упоминательной клавиатуры* Данта.

Клавишная прогулка по всему кругозору античности. Какой-то *шопеновский полонез*, где рядом выступают вооруженный Цезарь с глазами грифа и Демокрит, разъявший материю на атомы <...> *...звукоборствует симфония войны...* [160]

Если б мы научились *слышать* Данта, мы бы *слышали созревание кларнета и тромбона*, мы бы *слышали превращение виолы в скрипку и удлинение вентили вальторны*. И мы были бы *слушателями того, как вокруг лютни и теорбы образуется туманное ядро будущего гомофонного трехчастного оркестра*. [160–161]

И как замечательно, что именно эта обмолвка открывает дорогу главному потоку диалога: Кавальканти смывается, как *отыгравший гобой...* [162]

Навстречу плывет голос — пока еще неизвестно чей. Все труднее и труднее становится *читателю дирижировать* разрастающейся песнью. Этот голос, *первая тема* Фаринаты — крайне типичная для «Inferno» *малая дантовская agioso* умоляющего типа... [163]

«Divina Commedia» не столько отнимает у читателя время, сколько наращивает его, *подобно исполняемой музыкальной вещи*. [165]

Шпенглер, посвятивший Данту превосходные страницы, все же увидел его из *ложи немецкой бург-оперы*, и когда он говорит — «Дант», сплошь и рядом нужно понимать — «*Вагнер*» в *мюнхенской постановке*. [170]

Ситуация двадцать шестой песни «Paradiso» может быть определена как торжественный экзамен *в концертной обстановке* и на оптических приборах. *Музыка* и оптика образуют узел вещи. [182]

Вкрапленность гротеска и жанровой картинки («экзамен бакалавров») составляет необходимую принадлежность *высокоподъемных и концертных композиций третьей части*. [184]

...когда сопрягаешься и соизмеряешь свои интонации с *переключками оркестровых и тематических групп*, возникающих ежеминутно на изрытой и вскобленной смысловой поверхности; когда начинаешь улавливать сквозь дымчато-кристаллическую породу формозвучания внедренные в нее вкрапленности — призвуки и примыслы, присужденные ей уже не поэтическим, а геологическим разумом, тогда чисто голосовая интонационная и ритмическая работа *меняется более мощной координирующей деятельностью — дирижированьем, и над голосоведущим пространством вступает в силу рвущая его гегемония дирижерской палочки, выплывающая из голоса, как более сложное математическое измерение из трехмерности*. [185]

Использование музыкальных образов при описании дантовской поэтики само по себе не является новаторским. Так, Эллис отмечал в «Венце Данте»: «Рай музыкален, ведь музыка — совершеннейшее из искусств, ибо она наименее материальна» [Эллис: 17]. Эти

слова отсылают к тезисам историка итальянской литературы XIX в. Де Санктиса, который также писал о Рае как о «наименее материальной» части поэмы [De Sanctis: 15]. Эллиса привлекают в «Раю» именно абстрактная, бесплотная образность, в соответствии с его гностическим подходом к Данте [Рычков: 225; Лавров: 273–276; Ланда 2020–3: 301–304]. В лирическом ключе говорил о музыкальности «Рая» Борис Зайцев, высказывание которого Левинтон и Степанова связывают с мнением Шеллинга: «Рай есть чисто музыкальная и лирическая часть» [Зайцев: 23; Шеллинг: 456; Степанова, Левинтон: 541].

У Мандельштама, однако, тема музыки не связана ни с темой абстрактной образности, ни с рассуждениями о лиризме. В «Разговоре» посредством музыкальных образов он раскрывает три понятия:

1. «исполнительский порыв» [161] (которым, согласно Мандельштаму, порождается как музыка, так и поэзия; на эту связь обращает особое внимание Ю.И. Левин [Левин 1998: 148–149]);
2. длительность процесса исполнения и одновременно восприятия произведения реципиентом (поэзия Данте, как и музыка, существует только в процессе исполнения, в отличие от многих других видов искусства [Левин 1998: 149];
3. гармоническое единство множества элементов поэтического языка (для описания которого музыка представляет собой идеальную форму).

Поэтическое произведение является для Мандельштама «силовым потоком» [161], возникающим в результате «исполнительского порыва» [202]. Поэтому в «Разговоре» так много дирижерских метафор и аналогий. «Языковая и образная ткань произведения, – комментирует Левин, – аналогична инструментам оркестра; лишь палочка дирижера, создавая “силовое поле”, которому подчиняются оркестранты, координирует их действия, сообщает им свой порыв и порождает музыку» [Левин 1998: 148].

Само понятие порыва позаимствовано из философии А. Бергсона, которая, очевидно, концептуально повлияла также на мандельштамовский интерес к проблеме длительности и соотношению единого и множественного; это неоднократно отмечалось учеными [Пак Сун Юн: 35–91; 201–216; Фэвр Дюпэгр: 149–150]. Однако, помимо концептуального влияния, следует указать и на риторическое: Бергсон, как и Мандельштам, регулярно использует музыкальные образы для иллюстрации своих идей о восприятии времени. Так, еще в «Опыте о непосредственных данных сознания» философ сопоставляет нарастающую интенсивность чувства в человеке с «симфонией, в которой раздаются звуки все возрастающего числа инструментов» [Бергсон, 1992–1: 65–66], причем «каждый из них ведет свою партию» [Блауберг: 58]. Непрерывность времени в восприятии человека сравнивается

Бергсоном с непрерывностью мелодии, восприятие которой является для него идеальной метафорой «чистой длительности»:

Чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше «я» просто живет, когда оно не устанавливает различия между наличными состояниями и теми, что им предшествовали. Для этого оно не должно погружаться всецело в испытываемое ощущение или идею, ибо тогда оно перестало бы длиться. Но оно не должно также забывать предшествующих состояний: достаточно, чтобы, вспоминая эти состояния, оно не помещало их рядом с наличным состоянием, наподобие точек в пространстве, но организовывало бы их, как бывает тогда, *когда мы вспоминаем ноты какой-нибудь мелодии, как бы слившиеся вместе. Разве нельзя сказать, что, хотя эти ноты следуют друг за другом, мы все же воспринимаем их одни в других, и вместе они напоминают живое существо, различные части которого взаимопроникают в силу самой их общности?* [Бергсон 1992–1: 93]

Бергсон, возможно, вдохновлялся здесь звуковой метафорой св. Августина [Блауберг: 62], который в 27-й главе 11-й книги «Исповеди» приводил восприятие звука как пример взаимопроникновения трех времен – прошлого, настоящего и будущего – в душе человека:

Вот, представь себе: человеческий голос *начинает звучать и звучит и еще звучит, но вот он умолк и наступило молчание: звук ушел, и звука уже нет.* Он был в будущем, пока не зазвучал, и его нельзя было измерить, потому что его еще не было, и сейчас нельзя, потому что его уже нет. <...> Кто станет отрицать, что будущего еще нет? Но в душе есть ожидание будущего. И кто станет отрицать, что прошлого уже нет? Но и до сих пор есть в душе память о прошлом. И кто станет отрицать, что настоящее лишено длительности: оно проходит мгновенно. Наше внимание, однако, длительно, и оно переводит в небытие то, что появится. Длительно не будущее время – его нет; длительное будущее – это длительное ожидание будущего. Длительно не прошлое, которого нет; длительное прошлое – это длительная память о прошлом. [Аврелий Августин]

Но Бергсон, в отличие от Августина, распространяет звуковую образность не только на описание бытия сознания, но и на описание развития живых существ в «Творческой эволюции». В этом тексте единый импульс, задаваемый многим различным организмам общим жизненным порывом, сравнивается с «определенной *музыкальной темой*², которая вначале вся целиком была переложена на известное число тонов; эта тема как целое выражалась затем в различных вариациях, и очень простых, и бесконечно сложных. Что касается самой

начальной темы, то она присутствует везде и нигде» [Бергсон 2001: 181; Блауберг: 191]. Как и у неоплатоников, в частности у Плотина, в тексте Бергсона подчеркивается роль единого организующего центра – истока развертывания жизни в мире, сверхсознания, память о котором сохраняется во множественных формах бытия. Однако, в отличие от неоплатоников, Бергсон особо выделяет роль времени в реализации этих форм: жизненный порыв «разворачивается во времени; время – это не то, что <...> может быть преодолено, что свойственно лишь низшим сферам бытия. По Бергсону, время, длительность – неотъемлемая внутренняя суть бытия, как и сознания; процесс творческой эволюции мира, выражаемой метафорой жизненного порыва, невозможен вне времени» [Блауберг: 193].

Мандельштам вряд ли мог не обратить внимание на музыкальные сравнения Бергсона, так как они удивительно точно совпадали с его собственным ощущением времени, которое отразилось в описании творческого метода Данта, определяемого им как соединение «несоединимого» [198]; «синхронизм разорванных веками событий, имен и преданий» [198]; «какой-то шопеновский полонез, где рядом выступают вооруженный Цезарь с глазами грифа и Демокрит, разъяв-ший материю на атомы» [160]. Замечание о том, что «*Divina Commedia* не столько отнимает у читателя время, сколько наращивает его, подобно исполняемой музыкальной вещи» [165], перекликается с упомянутым выше бергсоновским описанием нарастающей интенсивности чувства в человеке как музыкальной симфонии со все возрастающим числом инструментов. Кроме того, одним из источников известного образа «упоминательной клавиатуры Данта» [160] (О. Ронен указывает здесь на рецензию Гумилева на 2-е издание «Камня» 1916 г. [Ronen: 300–301; Степанова, Левинтон: 545]), может быть также бергсоновский образ «внутренней клавиатуры» из «Материи и памяти». Бергсон сравнивает с клавиатурой «область образов-воспоминаний» – термин, который он вводит для описания процесса восприятия информации, означающий своего рода ментального «посредника» между актуальным переживанием восприятия реальности и сохранившимся в памяти прошлым впечатлением о ней [Блауберг: 102]:

В самом деле, с одной стороны полное, целостное восприятие определяется и обособляется, только благодаря своему слиянию с образом-воспоминанием, который мы проецируем перед ним. <...> Допустим на минуту, для упрощения изложения, что возбуждения, приходящие извне, вызываются в коре головного мозга или в других центрах элементарные ощущения. <...> Фактически всякое восприятие охватывает значительное число этих ощущений, всегда сосуществующих и расположенных в определенном порядке. <...> Порядок и сосуществование ощущений зависят от органа чувств,

получившего впечатление от внешнего предмета. <...> Это, таким образом, своего рода огромная клавиатура, на которой внешний предмет сразу исполняет свой аккорд в тысячу нот, вызывая тем самым, в определенном порядке и в один момент, огромное множество элементарных ощущений, соотносенных со всеми имеющими отношение к делу точками сенсорного центра. Уничтожьте теперь этот внешний предмет, или орган чувств, или и то и другое: можно вызвать те же элементарные ощущения, потому что налицо те же самые струны, готовые звучать точно так же, как раньше. Но где же эта клавиатура, позволяющая ударить по тысячам и тысячам клавиш сразу и соединить тысячи и тысячи простых нот в одном аккорде? По нашему мнению, «область образов», если она существует, может быть только такого рода клавиатурой. [Бергсон 1992–2: 239–241]

Если Бергсон подразумевает под «клавиатурой» воспоминания о прошлом, делающие возможным активное узнавание человеком ситуации, переживаемой в настоящем, то Мандельштам имеет в виду творческий метод, актуализирующий явления мировой культуры в памяти читателя; для него также важна проблема узнавания, но применительно к языку поэзии³.

На преемственность между музыкальной риторикой в «Разговоре» и в работах Бергсона указывает прежде всего использование Мандельштамом звуковых сравнений и метафор для описания поэзии Данте как органического целого, состоящего из обособленных элементов и характеризующегося длительностью (т.е. существующего только в процессе; в частности, длительность иллюстрируется у Мандельштама образом виолончели: «Виолончель задерживает звук, как бы она ни спешила») [187]. По наблюдению Пак Сун Юн, Мандельштам рассматривает «Комедию» согласно органическому миропониманию, в рамках которого «все противоречивые и даже оксюморонные явления соединяются и имеют взаимозависимые отношения. <...> в гармонических и взаимосвязанных отношениях частей и целого существуют и живут индивид, произведение и далее целое мироздание» [Пак Сун Юн: 208–207]⁴.

Для описания органических отношений многих элементов в «Разговоре» используется образ органа:

Представлять себе дантовскую поэму вытянутым в одну линию рассказом или даже голосом – абсолютно неверно. Задолго до Баха и в то время, когда еще не строили больших монументальных органов, но лишь очень скромные эмбриональные прообразы будущего чудовища, когда ведущим инструментом была еще цитра, аккомпанирующая голосу, Алигьери построил в словесном пространстве бесконечно могучий орган и уже наслаждался всеми его мыслемыми регистрами и раздувал меха, и ревел, и ворковал во все трубы. [165]

Структура дантовского монолога, *построенного на органной регистровке*, может быть хорошо понята при помощи аналогии с горными породами, чистота которых нарушена вкрапленными инородными телами. Зернистые примеси и лавовые прожилки указывают на *единый сдвиг*, или катастрофу, как на *общий источник формообразования*. [165] [Здесь можно усмотреть косвенное влияние неоплатонизма через Бергсона: появление множественного из единого центра. – К.Л.]

Если у вас не закружилась голова от этого чудесного подъема, достойного *органных средств Себастьяна Баха*, то попробуйте указать, где здесь второй, где здесь первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное, его поясняющее. [177]

Итак, вообразите себе, что в *поющий и ревущий орган* вошли, как в приоткрытый дом, и скрылись в нем патриарх Авраам и царь Давид, весь Израиль с Исааком, Иаковом и всеми их родичами, и Рахиль, ради которой Иаков столько претерпел.

А еще раньше в него вошли наш праотец Адам с сыном своим Авелем, и старик Ной, и Моисей – законодатель и законопослушник...

<...>

После этого орган приобретает способность двигаться – все трубы его и меха приходят в необычайное возбуждение, и, ярясь и неистовствуя, он вдруг начинает пятиться назад. [199–200]

Г. Киришбаум замечает, что «Мандельштам возрождает в русской поэзии «органную» тематику после Тютчева и Державина; с органной музыкой в его текстах ассоциируется имя И.С. Баха [Киришбаум: 40]. Однако, анализируя образ Баха в «Разговоре о Данте», Киришбаум утверждает также, что Мандельштам пользуется им для описания «монументальности дантовской “Комедии”» [Киришбаум: 302], что, с нашей точки зрения, не может соответствовать истине, так как пафос Мандельштама – не на скульптурном величии Данте (с идеей которого поэт как раз полемизирует), а на полифонической поэтике. Такую поэтику поэт считает родственной баховской органной музыке (и даже предшествующей ей), что отмечает и сам исследователь: «Многосложность дантовских сравнений – продолжение того, что Мандельштам в “Бахе” назвал “органа многосложный крик”. Бах выступает мастером полифонии» [Киришбаум: 303]. О полифонии применительно к поэтике, а не только к музыке, Мандельштам заговорил за несколько лет до М.М. Бахтина [Ронен: 187; Степанова, Левинтон: 554].

Сравнение с Бахом в «Разговоре» наводит также на мысль о том, что, по мысли Мандельштама, дантовская поэтическая материя структурно далека от свободного дионисийского разгула, который символисты связывали с музыкой Вагнера⁵; так, для Вяч. Иванова Вагнер был зачинателем «дифирамбического хора грядущей Мистерии»:

Собравшаяся толпа мистически приобщается к стихийным голосам Симфонии; и поскольку мы приходим в святилища Вагнера – и «творить», не только «созерцать», мы становимся идеальными молекулами оргийной жизни оркестра. Мы уже активны, но активны потенциально и латентно. [Иванов: 84]

Как показывает Киришбаум, опираясь на «Утро акмеизма», музыка Баха (в противовес Бетховену и Вагнеру) ассоциируется в текстах Мандельштама с рациональным, т.е. аполлоническим началом; неистовство в нем вполне сочетается с рассудочностью [Киришбаум: 67; 301–303]. Можно определить эту музыку (и, следовательно, поэтику Данте «по Мандельштаму») как смешение множества элементов при полном отсутствии хаоса; элементы целого подчиняются законам единой организующей системы⁶:

Логическая связь для нас – не песенка о чижике, а симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдержать исполнителей в повиновении. Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства! [26]

Организирующее начало поэтической, как и музыкальной, системы воплощается для Мандельштама в фигуре дирижера. Здесь мы возвращаемся к аспекту исполнения: «поэтическ[ая] матери[я] <...> постигается только через исполнительство, лишь через дирижерский полет» [200]. Но дирижером Мандельштам называет не только автора (как логично было бы ожидать): «Дант, величайш[ий] дирижер европейского искусства» [200] – но и читателя поэмы: «Все труднее и труднее становится читателю дирижировать разрастающейся песнью» [163]. Поэзия Данте, таким образом, существует (как полифоническое музыкальное произведение) не только в процессе написания, но и в процессе прочтения; читатель, по сути, выводится поэтом на один творческий уровень с автором «Комедии». Внимание Мандельштама привлекает особая роль понятия «читатель» в поэме; неслучайно он комментирует действительно многочисленные риторические воззвания Данте к читателям: «Снова и снова я обращаюсь к читателю...» и цитирует итальянское существительное *lettore*, в изобилии встречающееся в «Комедии» [Степанова, Левинтон: 559]. Интерес к фигуре читателя в дантовском тексте может быть связан с общеизвестной чертой поэтики позднего Мандельштама, которую Левин определяет так: «Если ранний Мандельштам ориентирован на предмет, то поздний – на процесс коммуникации и на адресата. Усиливается апеллятивность, как глобальная (стихотворение в целом – обращение к чему-то или к кому-то), так и локальная. Очень часты вопросы, императивы, обращения. <...> Мно-

гие стихи позднего М-ма тяготеют к перформативности» [Левин 1990: 412–413]. При этом читатель в «Разговоре» представляется не только как объект некоего сообщения, но и как его равноправный со-организатор – со-дирижер.

Охарактеризовав основные понятия, через которые в «Разговоре» раскрывается тема музыки как бытования поэтической материи Данте – гармоническая полифония, длительность исполнения, роль дирижера-автора и дирижера-читателя в этом исполнении, – попробуем обратиться к дантовскому тексту, чтобы понять, присутствуют ли они и у самого Данте и если да, то в каких контекстах.

2. Музыка у Данте

До недавнего времени было принято считать, что музыкальные образы «Комедии» сосредоточены в третьей кантике, где они, как уже было сказано, придают песням лирическую окраску; Зигмунт Барански пишет также о том, что дантовские образы музыки небесных сфер наследуют пифагорейским и боэциевским идеям о мировой гармонии [Baran̄ski: 89–95; Ciabattoni: 4–5]. Однако на самом деле музыкальные образы пронизывают весь дантовский текст и выполняют в нем самые разные функции, начиная уже с «Ада», хотя в «Раю» [Par. VI, 124–126, VIII, 17–18, XVII, 43–44, XXIII, 109–110, XXVIII, 118–120] действительно присутствуют наиболее сложные в поэме полифонические структуры [Niccoli, Monterosso]. Во всей поэме упоминается множество музыкальных инструментов, среди которых – арфа, цитра, гитара, рог, гига, лира, лютня, труба и, наконец, орган; образ последнего фигурирует в XVII песни «Рая» (44-й стих), где употребление в единственном числе означает не сам инструмент, а голосовую полифонию, а именно контрапункт, практикуемый в школе собора Парижской Богоматери с XII по XIII в. [Niccoli, Monterosso].

Франческо Чабаттони указывает, что слуховые, и в частности музыкальные, образы являются одними из основных нарративных элементов поэмы и сопровождают героя «Комедии» от шумовой какофонии мира Ада через монофонию, т.е. одноголосное пение, кающихся душ Чистилища, к многоголосному пению блаженных душ Рая, символизирующему единение множества святых в их любви к Творцу [Ciabattoni: 6–7, 218].

По наблюдению Чабаттони, какофония Ада – это пародия на музыку сфер и пение святых, искаженная версия божественной гармонии космоса: она и часть адского ландшафта, и часть наказания грешников [Ciabattoni: 43–91]. Первым впечатлением главного героя при входе в преисподнюю является звуковой хаос; он воспринимает Ад через чудовищную мешанину звуков:

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.
[Inf. III, 22–30]⁷

*Здесь вздохи, плач и пронзительные стоны
раздавались в беззвездном воздухе,
так что вначале я зарыдал.
Разные языки, ужасный говор,
слова боли, гневные восклицания,
громкие и слабые голоса, и с ними хлопки ладоней
создавали шум, который всегда наполняет
вечно этот безвременный темный воздух,
как песок, когда дует вихрь.*

Попадая в первый круг, Данте также сначала слышит музыку скорби, а уже потом различает фигуры грешников, то есть зрительному восприятию реальности преисподней со стороны героя (и читателя) текста предшествует слуховое:

Ora incomincian le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
là dove molto pianto mi percuote.
[Inf. V, 25–7]

*Теперь страдальческие ноты
я начинаю слышать; теперь я прибыл
туда, где плач многих меня истязает.*

В Аду доминирует абсолютный звуковой диссонанс; мир, противостоящий воле своего Создателя, находится в дисгармонии с остальным мирозданием, а его обитатели – друг с другом, и эта дисгармония выражается через образы звукового хаоса.

Притом что ни грешники, ни бесы Ада не поют – хотя их стоны или бормотание могут сравниваться и с человеческим, и с птичьим пением (Inf. VII, 125–126; V, 46–49) – именно в первой кантике встре-

чается больше всего образов музыкальных инструментов (в составе сравнений и метафор). Это соответствует принципу средневековой эстетики (восходящему к разделению видов музыки у Боэция), согласно которому инструментальная музыка является низшим видом музыки по сравнению с голосовым пением, так как последнее, в отличие от первой, создано напрямую Творцом, а не человеческими мастерами [Ciabattoni: 47–53]. В «Аду» можно обнаружить даже сравнение тела грешника с музыкальным инструментом:

Io vidi un, fatto a guisa di lèuto,
pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia
tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto.
[Inf. XXX, 49–51]

Я увидел одного, *который был бы как лютня*,
если бы только его пах был отрезан от того,
что у человека обычно раздвоено.

Данте уподобляет мастера Адама лютне, так как у него такое раздутое брюхо, что, если бы не ноги, по форме его можно было бы принять за этот инструмент: голова и бюст были бы грифом, а брюхо – корпусом [Chiavacci Leonardi 1999: 523]. Это сравнение едва ли могло не привлечь внимания Мандельштама, который описывает принцип композиции «Ада» через образ музыкального инструмента; так, он, в отличие от Данте, сопоставляет с инструментом (гобоем) уже не персонажа (в его случае – Кавальканти), а его реплику в общем концерте «Комедии»: «Кавальканти смывается, как отыгравший гобой...» [162]

В отличие от «Ада», в «Раю» Данте прибегает к образам музыки, чтобы передать идею «примирения разнообразия человеческой природы в единстве Творца – примирения, описанного через полифоническое представление» [Ciabattoni: 157]. Символом этого примирения у Данте являются согласное пение блаженных душ, которое Мандельштам называет «концертной обстановкой» песен «Рая» [182]:

così vid'io la gloriosa rota
muoversi e render voce a voce in tempra
e in dolcezza ch'esser non po' nota
se non colà dove gioir s'insempra.
[Par. X, 145–148]

так я увидел, что колесо славных духов
движется и *поет, сочетая ноту с нотой*

в сладости, которую можно познать
только там, где радость переходит в вечность.

Полифония как антитеза какофонии становится на теологическом уровне символом гармонического взаимодействия множества творений под единым организующим началом – любовью Создателя. При этом в «Раю» акцент делается на том, что голоса поющих остаются многочисленными и различными, и каждый из них играет в тексте, по сути, роль метонимии индивидуальности конкретного святого. Когда Данте спрашивает у императора Юстиниана в небе Меркурия, почему он находится именно на соответствующей данному небу ступени блаженства, то император объясняет ему, что блаженство святых неоднородно, каждый обретает его в меру своих заслуг, и в этом все души равны. При этом святой использует полифоническое сравнение:

Diverse voci fanno dolci note;
così diversi scanni in nostra vita
rendon dolce armonia tra queste rote.
[Par. VI, 124–126]

Разные голоса производят сладостные ноты;
так и разные престолы в нашем бытии
производят *сладостную гармонию* этих сфер.

Это сравнение, возможно, вдохновлено св. Бонавентурой: «как из множества голосов, объединенных согласно определенной пропорции и гармонии создается сладость пения, так и из любви многих создается духовная гармония, дорогая Всевышнему» [Chiavacci Leonardi 2001: 111].

Образ органа как метафоры полифонии появляется в XVII песни, где предок Данте Каччагвида сравнивает с многоголосым пением видение будущего, которое ожидает главного героя поэмы по возвращении на землю; это видение Каччагвида воспринимает духовным зрением от Творца, как ухо воспринимает гармоничное пение многих голосов:

Da indi, sì come viene ad orecchia
dolce armonia da organo, mi viene
a vista il tempo che ti s'apparecchia
[Par. XVII, 43–45]

Оттуда, так же, как предстает слуху
сладостная гармония органа, предстает
моему зрению время, которое тебе уготовано.

Примечательно, что будущее, ожидающее героя, совсем не похоже на сладостную музыку: Каччагвида предсказывает ему горькое изгнание, но, как замечает комментатор поэмы Кьяваччи Леонарди,

...это сравнение имеет глубокое значение: в предвечном уме Творца всякое временное событие человеческой судьбы существует не само по себе, но в рамках развития и завершения жизни человека и истории. Поэтому скорбная жизнь Данте воспринимается Каччагвидой в контексте высшей пророческой миссии и будущей славы... [Chiavacci Leonardi 2001: 309–310]

Поэтому в данном случае образ органной полифонии служит описанию гармоничного плана Бога на жизнь человека, в которой органично сочетаются страдание и блаженство.

Наконец, еще в одном эпизоде любовь Творца, заставляющая замолчать хор блаженных, чтобы они могли ответить на вопросы Данте (т.е. оказать милосердную помощь ближнему), сравнивается поэтом с музыкантом, «успокоившим» струны «сладостной лиры»:

*Benigna voluntade in che si liqua
sempre l'amor che drittamente spira,
come cupidità fa ne la iniqua,
silenzio pose a quella dolce lira,
e fece quietar le sante corde
che la destra del cielo allenta e tira.*
[Par. XV, 1–6]

Благотворная воля, в которой всегда проявляется любовь, что веет в верном направлении, точно так же, как алчность – в воле нечестивой, *принудила к молчанию эту сладостную лиру и успокоило ее блаженные струны, которые ослабляет и натягивает небесная десница.*

В этой метафоре звучащие в идеальной гармонии голоса святых душ «следуют высшему музыкальному плану» и подчинены единой воле своего предвечного музыканта [Iannucci: 87–111; Ciabattoni: 192]. Образ Бога-музыканта, как указывает Чабаттони, возможно, перенят у св. Августина, который в письме к Марцеллину описывает ход человеческой истории как игру музыки, сочиненной божественным мастером [Ciabattoni: 192].

Таким образом, у Данте, как и у Манделльштама, полифония является не просто случайным риторическим украшением, но концептуальной метафорой, которая позволяет автору показать гармоническое

взаимодействие многих частей в едином порыве. Однако образы, которые Данте использует для описания блаженного состояния человека в «Раю», у Манделльштама служат построению идеальной модели существования поэтической материи и используются в разговоре обо всех трех кантиках «Комедии». Примечательно, что у Данте Бог выступает как музыкант, играющий на струнах (метафора Его творений); у Манделльштама же автор и читатель одновременно – дирижеры оркестра поэтической материи. Это означает, что у многоголосия блаженного бытия в дантовском «Раю», как и у полифонии поэтической материи в тексте Манделльштама, есть единый организующий центр – созидующее («исполняющее») начало, без которого настоящая игра не может состояться:

Если дирижирование лишь подталкивание и без того катящейся музыки, то к чему оно, если оркестр и сам по себе хорош, если он безукоризненно сыгрался? Оркестр без дирижера, лелеемый как мечта, принадлежит к тому же разряду «идеалов» всевропейской пошлости, как всемирный язык эсперанто, символизирующий лингвистическую сыгранность всего человечества. <...> В пляске дирижера, стоящего спиной к публике, находит свое выражение химическая природа оркестровых звучаний. [185–186]

Организованной полифонией параллели между дантовским и манделльштамовским текстами не ограничиваются. Как было указано выше, Манделльштам прибегает к метафоре музыкальной игры, в частности, потому, что музыка является процессуальным искусством и характеризуется длительностью. У Данте мы также можем найти музыкальные образы, раскрывающие понятие длительности, которое он – в отличие от Манделльштама – использует применительно к описанию духовного пути покаяния.

Это прежде всего заметно в «Чистилище», где кающиеся души участвуют в обрядах, напоминающих литургию часов в земной Церкви: поют псалмы и молитвы; действие здесь разворачивается – в отличие от «Ада» и «Рая» – не в вечности, а во времени, и это постоянно подчеркивается автором, так как именно во времени, ход которого нельзя ускорить, возможно совершить искупление грехов⁸. Пение псалмов душами в «Чистилище» совершается в процессе перемещения от моря к вершине горы; по мере их продвижения к цели звуки сменяют друг друга. Так, во II песни души кающихся подплывают к берегам Чистилища в лодке, которую ведет ангел; пока души плывут, они поют 113-й псалом, и лишь по окончании пения выходят на берег:

*«In exitu Israël de Aegypto»
cantavan tutti insieme ad una voce
con quanto di quel salmo è poscia scripto.*

Poi fece il segno lor di santa croce;
ond'ei si gittar tutti in su la spiaggia:
ed el sen gi, come venne, veloce.
[Purg. II, 46–51]

«Когда вышел Израиль из Египта, –
пели они в унисон все вместе, –
и все, что написано дальше в этом псалме.
Затем он осенил их крестным знаменем,
и все они кинулись из лодки на берег,
а он уплыл так же быстро, как и прибыл.

Как замечает Хелена Филлипс-Робинс, 48-й стих является здесь «имплицитным приглашением» читателей к тому, чтобы вспомнить остальной текст псалма и самим присоединиться к монофоническому пению персонажей:

Данте открывает пространство, в котором мы можем петь «Когда вышел Израиль из Египта» <...>. Мы поем те же слова, что поют души, участвуем во временной длительности этих слов, и вовлекаемся в общину [христианской церкви – К. Л.], выходящую за границы текста. [Phillips-Robins: 13]

Таким образом, читатель почти физически ощущает длительность времени, скандируемую пением псалма и характеризующую процесс искупления. Тот же эффект создается и в XX песни, где при исполнении душами гимна «Слава в вышних Богу» описывается его восприятие Данте и Вергилием, которые остаются *immobili e sospesi* – «неподвижными и замершими»:

'Gloria in excelsis' tutti 'Deo' dicean...
<...>
No' istavamo immobili e sospesi
come i pastor che prima udir quel canto,
fin che 'l tremar cessò ed el compiesi.
[Purg. XX, 133–141]

«Слава в вышних», – все «Богу» пели
<...>
Мы стояли, неподвижные, замершие,
как пастухи, которые впервые его услышали,
пока дрожь не прекратилась, а пение не завершилось.

Этот феномен вполне можно охарактеризовать как «стояние времени», согласно формулировке Мандельштама, примененной им к дантовской метафорике; причем в момент пения гимна в восприятии персонажей и читателей сосуществуют настоящее и прошлое – пение ангелов пастухам при Рождестве Христа и пение душ в Чистилище, вызывающее в памяти самое первое исполнение этого гимна на заре христианской истории [Phillips-Robins: 18].

В самом деле, литургическое действо понималось в Средние века – и понимается до сих пор в католической традиции – как воссоздание событий прошлого в настоящий момент времени и предвосхищение событий будущего – опять же в настоящем [Phillips-Robins: 6]. В процессе пения в телах тех, кто в нем участвует (а Бергсон сказал бы, в их памяти), прошлое, настоящее и будущее мистически соединяются, взаимопроникая друг в друга [Phillips-Robins: 6; 18]. Именно пение псалмов и гимнов становится у Данте мощнейшим средством вовлечения читателя в переживание этого стояния, этой длительности, этого взаимопроникновения времен, а также общинного взаимодействия в момент исполнения. Как указывает Филлипс-Робинс, в тексте Данте при описании пения душ возникает феномен, называемый в когнитивной теории «воплощенной симуляцией»: иными словами, когда адресат Данте читает описания пения в Чистилище, он сразу вспоминает родные ему процессии с этим пением, и, подхватывая вслед за ними тот же псалом, он может совершить вместе с героями симулируемое путешествие [Wojciehowski, Gallese; Phillips-Robins: 13], длящееся во времени.

Таким образом, если согласиться с тезисами Филлипс-Робинс, в дантовском тексте мы также имеем дело с идеальной моделью «понимающего исполнения», выраженной через музыкальные образы.

Подводя итоги нашего анализа, хотелось бы еще раз подчеркнуть, что ни в коем случае нельзя утверждать, будто бы Мандельштам в своем «Разговоре» в точности предвосхищает выводы дантологов, занимающихся темой музыки в «Комедии». Вместе с тем следует признать, что многие из музыкальных образов «Разговора» и связанных с ними понятий являются не «метафорической отсебятиной» [168], но действительно присутствуют у Данте, хотя и раскрываются обоими поэтами в разных контекстах.

Оба автора видят в музыке идеальное средство для описания процесса гармонизации множества элементов под единым объединяющим началом; для создания ощущения длительности в восприятии читателя; для вовлечения читателя в переживание, в «понимающее исполнение» текста.

Однако если Данте использует это средство в целях описания природы космоса и духовного роста человека (а также для духовного воспитания читателя), то Мандельштам при помощи того же способа

реализует свои представления о бытии поэтической материи, которая, впрочем, по мнению Ю.И. Левина [Левин 1998: 144], структурно подобна бытию вообще в мировоззрении русского поэта.

Примечания

- 1 Здесь и далее тексты Мандельштама цитируются по: *Мандельштам О.Э.* Полное собр. соч. и писем. В 3 т. / Сост., подгот. текста, коммент. А.Г. Меца, Ф. Лоэста, А.А. Добрицина, П.М. Нерлера и др. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. Т. 2. С. 155–202. В скобках указываются только номера страниц. Курсив в цитатах здесь и далее, кроме отдельно оговоренных случаев, наш.
- 2 Курсив авторский.
- 3 Схожесть мотивов узнавания в текстах Мандельштама и «Материи и памяти» Бергсона уже отмечала Пак Сун Юн, однако без упоминаний об образе клавиатуры [Пак Сун Юн: 63–65].
- 4 Органический подход (ср. «любовь к организму и организации» [25]) рассматривается учеными как определяющая перспектива мировоззрения не только у Мандельштама, но и вообще в акмеизме: любые явления или события в мире для акмеистов существуют не сами по себе, но как элементы организованной живой системы [Кихней 1997: 34].
- 5 Отметим, кстати, что в «Разговоре» присутствует и открытая полемика с Вагнером (и через него, очевидно, – с символизмом): «Шпенглер, посвятивший Данту превосходные страницы, все же увидел его из ложки немецкой бург-оперы, и когда он говорит – “Дант”, сплошь и рядом нужно понимать – “Вагнер” в мюнхенской постановке» [170].
- 6 На роль образа музыки (и не только баховской) у Мандельштама как метафоры гармонизирующего (аполлонического), а не хаотического (дионисийского), начала, связующего части в единое целое, обращают внимание также Л.Г. Кихней и Пак Сун Юн [Кихней 2001: 127; Пак Сун Юн: 212–213].
- 7 Здесь и далее цитаты из «Комедии» приводятся по изданию: Alighieri D. *La Commedia secondo l'antica vulgata: In 4 voll.* / A cura di G. Petrocchi. Firenze: Le Lettere, 1994; в скобках указываются кантики («Inf.» Ад, «Purg.» – Чистилище, «Par.» – Рай) и стихи песен поэмы; ради большей точности содержания дается наш подстрочный перевод.
- 8 «Здесь присутствуют не демоны <...>, но ласковые светлые ангелы; нежное небо, нежный пейзаж; молитвы, пение, псалмы, которые звучат по всей горе; кротость и добросердечие у всех обитателей; глубокое раскаяние, уверенная надежда и смиренная просьба о помощи в их словах. <...> Чистилище погружено во время; это единственное из трех царств, где течет время и где день – последний день – подойдет к концу, в отличие от ада и рая, которые находятся во вневременном измерении [Chiavacci Leonardi 2000: 8–14].

Литература

- Аверлий Августин* Исповедь. М.: Дар, 2005. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/ispoved/#0_215 (дата обращения: 26.02.2022).
- Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. С. 50–155. (1)
- Бергсон А.* Материя и память // Бергсон А. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. С. 159–325. (2)
- Бергсон А.* Творческая эволюция. М.: Терра-Книжный клуб-Канон-Пресс-Ц, 2001. 381 с.
- Блауберг И.И.* Анри Бергсон. М.: Прогресс-традиция, 2003. 670 с.
- Зайцев Б.К.* Данте и его поэма. М.: Вега, 1922. 32 с.
- Иванов В.И.* Вагнер и Дионисово действо // Иванов В.И. Собр. соч. В 4 т. Т. 2. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. С. 83–85.
- Кирибаум Г.* «Валгаллы белое вино...». Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М.: НЛО, 2010. 391 с.
- Кихней Л.Г.* Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика Осипа Мандельштама. М.: Диалог-МГУ, 1997. 232 с.
- Кихней Л.Г.* Акмеизм: миропонимание и поэтика. М.: МАКС Пресс, 2001. 183 с.
- Лавров А.В.* [Вступ. ст. к публ.: «Письма Эллиса к Блоку»] // Литературное наследство. Александр Блок: Новые материалы и исследования. Т. 92. Кн. 2 / Ред. В.Р. Щербина. М.: Наука, 1981. С. 273–281.
- Ланда К.С.* Мотив детства в «Разговоре о Данте» Осипа Мандельштама // Вестник РХГА. 2020. Т. 21. № 2. С. 289–305. (1)
- Ланда К.С.* Мотив желания в «Разговоре о Данте» Осипа Мандельштама: заметки на полях нового комментария Л.Г. Степановой и Г.А. Левинтона // *New Trends in Slavic Studies* / Под ред. Suárez Cuadros, Simón José, Vercher García и др. М.: КРАСАНД, 2020. С. 537–547. (2)
- Ланда К.С.* «Божественная Комедия» в зеркалах русских переводов. К истории реценции дантовского творчества в России. СПб.: РХГА, 2020. 642 с. (3)
- Левин Ю.И.* О некоторых особенностях поэтики позднего Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования / Под ред. С.С. Аверинцева, В.М. Акаткина, В.Л. Гордина, О.Г. Ласунского, А.И. Немировского, П.М. Нерлера, Т.А. Никоновой, В.А. Свительского, Ю.Л. Фрейдина. Воронеж: Издательство Воронежского ун-та, 1990. С. 406–416.
- Левин Ю.И.* Заметки к «Разговору о Данте» // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 142–153.
- Пак Сун Юн.* Органическая поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Пушкинский дом, 2008. 248 с.
- Панова Л.Г.* «Итальянсья, русея». Данте и Петрарка в художественном дискурсе Серебряного века от символистов до Мандельштама. М.: РГГУ, 2019. 672 с.

Пинский Л.Е. Поэтика Данте в освещении поэта // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. С. 360–387.

Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. 240 с.

Рычков А.Л. Рецепция гностических идей в русской литературе начала XX века // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2013. № 4 (31). С. 223–246.

Степанова Л.Г., Левинтон Г.А. Комментарии // Мандельштам О.Э. Полное собр. соч. и писем. В 3 т. / Сост., подгот. текста, коммент. А.Г. Меца, Ф. Лоэста, А.А. Добрицина, П.М. Нерлера и др. Т. 2. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. С. 530–629.

Фэвр Дюпэгр А. Тоска по единству: о влиянии Бергсона на раннего Мандельштама // Russian literature. 1997. №42 (2). С. 137–152.

Шеллинг Ф.В. О Данте в отношении философском // Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 445–456.

Эллис. Венец Данте // Эллис [Кобылинский Л.Л.]. Неизданное и несобранное / Сост., подгот. текста А.В. Лаврова, Г.В. Нефедьева, С.Н. Мироненко. Томск: Водолей, 2000. С. 3–26.

Barański Z. 'Tu numeris elementa ligas: Un appunto su musica e poetica in Dante' // Rassegna europea di letteratura italiana. 1996. № 8. С. 89–95.

Bologna C. Dante Alighieri: uno scrittore medioevale del Novecento // La ricerca. 27 giugno 2012. URL: <http://www.laricerca.loescher.it/letteratura/112-dante-alighieri-uno-scrittore-medioevale-del-novecento.html> (дата обращения: 07.03.2022).

Chiavacci Leonardi A.M. Commento // Alighieri D. Commedia: in 3 v. Inferno. Bologna: Zanichelli, 1999. Vol. 1. С. 19–604.

Chiavacci Leonardi A.M. Commento // Alighieri D. Commedia: in 3 v. Purgatorio. Bologna: Zanichelli, 2000. Vol. 2. С. 8–608.

Chiavacci Leonardi A.M. Commento // Alighieri D. Commedia: in 3 v. Paradiso. Bologna: Zanichelli, 2001. Vol. 3. С. 9–609.

Ciabattoni F. Dante's Journey to Polyphony. Toronto: University of Toronto Press, 2010. С. 4–5.

De Sanctis F. Lezioni sulla Divina Commedia. Bari: Laterza, 1955.

Iannucci A. Musica e ordine nella Divina Commedia (Purgatorio II) // Studi americani su Dante / ed. by G.C. Alessio and R. Hollander. Milan: Franco Angeli, 1989. С. 87–111.

Niccoli A., Monterosso R. Musica // Enciclopedia Dantesca: in 6 v. / a cura di U. Bosco. Roma: Giorgio Treccani, 1970. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/musica_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (дата обращения: 07.03.2022).

Phillips-Robins H. «Cantavan tutti insieme ad una voce»: Singing and Community in the Commedia // Italian Studies. 2016. V. 71. № 1. С. 4–20.

Ronen O. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem: Magnes Press, The Hebrew University, 1983.

Wojciechowski H. C., Gallese V. How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology // California Italian Studies. 2011. № 2. URL: <http://escholarship.org/uc/item/3jg726c2> (дата обращения: 07.03.2022).

Анна Фэвр-Дюпэгр

На полях Мандельштамовской энциклопедии: скрипач Бронислав Губерман

В настоящей статье содержится небольшое дополнение к статье «Музыка», которую я составила для 2-го издания Мандельштамовской энциклопедии. Оно касается скрипача Бронислава Губермана¹, о котором шла речь еще на Мандельштамовских чтениях в Киеве в 2019 г. [Фэвр-Дюпэгр 2019: 48–49]. По моему мнению, Губерман является главным претендентом на роль последователя Паганини, пришедшего к поэту «с польским балом» в стихотворении 1935 г. «За Паганини длиннопальем...»². Считаю безынтересным обосновать свою точку зрения на ряде конкретных фактов, которые не поместились в киевском докладе³.

Я обратила внимание на польского скрипача, когда заметила среди пьес, сыгранных в Воронеже Галиной Бариновой 5 апреля 1935 г., вальс Шопена в транскрипции некоего Губермана. Имя забытого ныне виртуоза пробудило мое любопытство, и оказалось, что он в свое время состоял в числе самых знаменитых скрипачей Европы⁴ и пользовался с самого детства невероятным успехом, будучи при этом незаурядной личностью и человеком необыкновенной судьбы. Первую биографию, написанную польским исследователем Петром Шальшей (Piotr Szalsza) и вышедшую по-польски в Ченстохове в 2001 г., мне не удалось достать: пришлось для начала довольствоваться скудными и фрагментарными источниками информации. Зато монография того же Петра Шальши, вышедшая в Вене на немецком языке в 2020 г., предоставила мне довольно полные и совершенно достоверные сведения о скрипаче: книга является результатом более чем двадцатилетней работы и насчитывает 502 страницы. Ее название само по себе красноречиво: «Бронислав Губерман. Жизнь и страсти забытого гения» (Bronislaw Huberman. Leben und Leidenschaft eines vergessenen Genies). Автора поразил контраст между прижизненной славой музыканта в разных областях его деятельности, как музыкальной, так и общественно-политической, и нынешней его безвестностью даже среди музыкантов и любителей музыки. Тогда как все еще не забыты имена его современников Фрица Крейсlera, Адольфа Буша, Жака Тибо, Юзефа Сигети, Яши Хейфеца.

Родился Бронислав Губерман в 1882 г. в семье польских евреев, а официальным местом его рождения считается Ченстохова в Польше. Раннее детство он провел в Варшаве в качестве подданного Российской империи, позже жил главным образом в немецкоязычных столицах – Берлине и Вене, по крайней мере до середины 30-х гг., – но всегда считал себя поляком и евреем: на этой почве, безусловно, возникли и его приверженность творчеству композитора Кароля Шимановского, и его многолетняя дружба с пианистом – уроженцем Лодзи – Артуром Рубинштейном. Привязанность к Польше и чувство принадлежности к еврейству определили во многом его судьбу и жизненно важные решения, которые он принимал в тридцатые годы XX столетия.

Вырос он как вундеркинд, на которого очень рано легла ответственность за финансовую поддержку семьи. Его отцу было важнее продемонстрировать дарование сына в разных концертных залах Европы, чем обеспечить ему счастливое детство и гармоничное развитие души и тела. Так что всю жизнь у музыканта было плохое здоровье: он страдал, в частности, нервным расстройством и бессонницей, усугубленной, конечно, постоянными поездками во все концы Европы, Ближнего Востока и Северной Америки. Скончался он в 1947 г. в возрасте 65 лет.

Зато Губерман сумел развить свой исполнительский дар и сохранить его и во взрослой жизни, что удается не каждому вундеркинду. У него была не только блестящая техника, освоенная еще в детстве, но и потребность вникать в суть каждой исполняемой пьесы и вслушиваться в то, что композитор хотел донести до публики. Особенности его исполнительства можно определить, опираясь на рецензии, которые Шальша приводит и комментирует в разных местах своей книги. Нужно сначала заметить, что Губермана невозможно считать чьим-нибудь учеником: ни у кого из современных ему педагогов и виртуозов он не проходил продолжительного обучения. Даже у знаменитого Йозефа Иоахима, любимца Брамса, который принял его в ученики в Берлине, когда Губерману было 9 лет⁵, он остался недолго: дело в том, что на самом деле занятия с молодым скрипачом чаще всего проводил ассистент Иоахима, а не сам мастер, так что через пару месяцев семья Губерманов снова отправилась в путь по городам Германии и Голландии [Szalsza 2020: 23–27]. Шлифовать свою технику, а также формулировать для себя принципы исполнительского искусства мальчишка продолжал, подготавливаясь к концертным выступлениям. Возможно, поэтому его потом могли упрекнуть в неакадемичности некоторых приемов игры или ведения смычка [Szalsza 2020: 109–110 (о мнении Карла Флеша); 115–117]. И во второй половине XX в. новое поколение скрипачей рассматривало его игру, представляющую скрипичную

школу XIX в., как устаревшую [Szalsza 2020: 116]. На самом деле, все у него подчинялось идее, которую он извлекал из нот, написанных композитором. Постигание этой идеи совершается, по его мнению, не интеллектуальным путем, а соприкосновением пьесы с собственными переживаниями исполнителя.

Поэтому каждое его исполнение было сугубо единичным, уникальным: скрипач каждый раз заново строил и развивал перед публикой музыкальную драму [Szalsza 2020: 116–117]. В один и тот же вечер по-разному получались пьесы программы в зависимости от расположения духа музыканта, и такой, по сути романтический, подход – который закрывает эру Иоахима [Szalsza 2020: 116] – чаще всего приводил публику в некий транс⁶ [Szalsza 2020: 110]. В этом заключается секрет успеха виртуоза Губермана, а также, возможно, и его удивительного посмертного исчезновения из пантеона скрипачей XX в.: редкие записи – причем довольно посредственного качества – не могут сегодня полностью передать впечатление его слушателей от живых концертов⁷.

В Российской империи – если не считать выступления в Варшаве – Губерман гастролировал впервые в декабре 1897 г. в возрасте 15 лет, начав свои выступления с Риги, где имел огромный успех [Szalsza 2020: 41–42]. Он играл и в Петербурге, в частности в Царском Селе, в присутствии двора и самого императора Николая II⁸, и в различных городах империи, где интересовался игрой уличных и ресторанных скрипачей, исполняющих свою народную музыку [Szalsza 2020: 3]. Напомним, что Мандельштаму в это время исполнилось семь лет и он жил как раз в Петербурге в музыкальной семье. Вторую поездку в Россию Губерман совершил в декабре 1907 г., будучи уже взрослым музыкантом 24 лет. Остались рецензии на два его петербургских концерта⁹ в номерах 48 и 51–52 «Русской музыкальной газеты», а критик «Нового времени» ставил Губермана выше самого Кубелика – который был лишь на два года старше поляка [Szalsza 2020: 73–74]. Следующие гастроли по российским городам состоялись в первом квартале 1910 г. и завершились концертом в Петербурге. Мандельштаму было 19 лет, а в журнале «Русская музыкальная газета» писали: «Шестой по очереди концерт 19 марта показал, каким выдающимся скрипачом является Бронислав Губерман. Блестящая техника, чарующее звучание, захватывающее исполнение – все это делает из него по праву одного из лучших современных виртуозов»¹⁰ [Szalsza 2020: 86]. Гастроли повторились в ноябре следующего, 1911, года и длились четыре месяца, включая выступления на Кавказе и в Крыму. На этот раз концерт начала ноября в Петербурге критик журнала «Музыка»¹¹ оценил как относительно неудачный с художественной точки зрения, несмотря на по-прежнему блестящую технику исполнителя [Szalsza 2020: 99].

После войны и революции Губерман впервые выступил в Советском Союзе весной 1926 г., и связь с русской публикой возобновилась с прежним успехом как в Ленинграде, так и в Москве [Szalsza 2020: 173], где он играл четыре раза, по-прежнему сочетая концерты с оркестром, сонаты для скрипки и фортепиано, а также короткие пьесы в сопровождении пианиста. Восторженный московский критик В. Клеменс удостоил его в 5-м номере журнала «Музыка и революция» за 1926 г. звания «артиста для масс» [Клеменс]. Следующие гастроли состоялись в апреле-мае 1929 г., их рецензировала, в частности, Наталья Волжина в ленинградском журнале «Жизнь искусства» [Szalsza 2020: 194]¹². О концертах, состоявшихся весной 1934 г. в Москве, Шальша узнал со слов племянника Губермана Яши Губера. Тогда же скрипач встретился в последний раз со своим младшим братом Станиславом, коммунистом с дореволюционным стажем, который действовал сначала в Польше (еще во время войны), потом в Германии и Австрии в качестве спартакиста, затем коминтерновца, а в 1932 г. обосновался в СССР под фамилией Губер¹³ [Szalsza 2020: 125–126]. Среди коротких пьес, которые скрипач охотно играл на бис в конце своих выступлений, большой популярностью пользовались его транскрипции нескольких произведений Шопена: Вальсы до-диез минор и соль-бемоль мажор¹⁴, Ноктюрн соль мажор¹⁵ и Мазурка ля-бемоль мажор¹⁶, которую он исполнил, например, в 1926 г. в Москве [Szalsza 2020: 174; 194]. Русская публика относилась к таким переложениям фортепьянных пьес великого поляка более благосклонно, чем польская [Szalsza 2020: 194].

Концерты 1934 г., по-видимому, не транслировались. Такой вывод можно сделать, исходя из рассказа Яши Губера, который помнил, как на концерте, где присутствовали его родители, скрипач устроил скандал из-за присутствия на сцене непредусмотренных ни в каком контракте микрофонов [Szalsza 2020: 126]. Но это не значит, что не было других записей в фондах Гостелерадио и прежние концерты не транслировались по радио, граммпластинки не проигрывались, особенно тогда, когда гастроли великого скрипача делали их востребованными. Именно так и было, судя по стихам Мандельштама и комментариям к ним Надежды Яковлевны, с американской певицей Мариан Андерсон, выступавшей в Москве в 1937 г. [Лангерак: 103]. Если принять во внимание концерты Губермана, наиболее близкие ко времени сочинения стихов о скрипачке (1935 г.), приходится признать, что весна 1934 г. была для Мандельштама очень беспокойным временем, связанным с поездкой в Ленинград и пощечиной Алексею Толстому, а также и сочинением так называемой «Эпиграммы» на Сталина. Ему, возможно, было не до музыки...¹⁷ Но передачи по радио он мог услышать, хотя бы невзначай. То же самое можно предполагать и о более до-

кументированных для нас концертах Губермана 1929 г., состоявшихся в разгар скандала об «Уленшпигеле»: услышанная по радио фамилия скрипача, несомненно, звучала знакомо и пробуждала воспоминания о музыкальной жизни давнего Петербурга. Так что обнаруженная еще и в программе концерта Галины Бариновой она могла естественным образом в мандельштамовских стихах встроиться в ряд главных виртуозов скрипичной музыки первой половины XX в., последователей «длиннопалого» Паганини.

В заключение следует отметить, что Бронислав Губерман с середины двадцатых годов действовал и на общественно-политическом поле, проявляя себя и в этом как незаурядная личность. Большое значение имела Первая мировая война, во время которой скрипачу удалось продолжить музыкальную деятельность как в Германии (где его застала война), так и в Австрии, а также в Варшаве и Будапеште. После увиденного и пережитого за это время послевоенные гастроли в США убедили его в том, что у европейских стран, будь они преобразованы или созданы этой войной, нет исторического будущего вне объединения в одно культурное и политическое целое [Szalsza 2020: 153–154]. С середины двадцатых годов он стал активно участвовать в так называемом «панъевропейском» движении, основанном австрийским графом Рихардом Куденхове-Калерги [Szalsza 2020: 155]. Много выступал и писал на эту тему, демонстрируя большую начитанность и глубину мышления. Когда стало ясно, что приход Гитлера к власти не только положит конец всем подобного рода мечтам, но и подвергнет смертельной опасности жизни европейских евреев, Губерман заинтересовался тем, что происходило в это время в подмандатной Палестине, и пришел к выводу, что именно там, создавая оркестр из лучших музыкантов, в основном выходцев из Европы, можно будет спасти от варварства и разложения, воплотившихся в нацизме, не только еврейскую, но и всю европейскую культуру. Он сумел объединить вокруг себя компетентных музыкантов и организаторов, добился финансовой помощи у европейских и американских благотворителей, и 26 декабря 1936 г. в Тель-Авиве состоялась премьера нового Палестинского оркестра под управлением Артуро Тосканини [Szalsza 2020: 358–359]. Именно благодаря Губерману спаслись от преследований и уничтожения немало еврейских музыкантов в тридцатые годы и во время войны¹⁸. Оркестром он занимался вплоть до своей кончины в 1947 г., а в 1948 г. коллектив переименовали в Израильский филармонический оркестр, который до сих пор остается главным в стране¹⁹.

Примечания

- 1 С ударением на У и одним Н (на польский лад) в конце [Szalsza 2020: 64].
- 2 «За Паганини длиннопалым / Бегут цыганского гурьбой – / Кто с чохом чех, кто с польским балом, / А кто с венгерской чечмурой...» (*Мандельштам О.Э.* Собр. соч. В 4 т. / Сост. П.М. Нерлер, А.Т. Никитаев. Т. 3. М.: Арт-бизнес-центр, 1994. С. 86).
- 3 Напечатанном впоследствии в киевском журнале Collegium [Фэвр-Дюпэгр 2019]. Там вышеуказанное четверостишие приведено мною неточно.
- 4 В статье, вышедшей в газете «Известия» 16 сентября 1962 г., пианист Генрих Нейгауз вспоминает, как польский скрипач Павел Коханский «иногда забавлял нас – Шимановского, Артура Рубинштейна, меня и других великодушными подражаниями игре своих знаменитых коллег – Крейслера, Губермана, Эльмана, Хейфеца...» [Нейгауз: 424].
- 5 На что сам император Франц-Иосиф выделил ему деньги [Szalsza 2020: 24–25].
- 6 В 1896 г. (в возрасте 13 лет) он сумел тронуть до слез старого Брамса исполнением его скрипичного Концерта ре мажор [Szalsza 2020: 35].
- 7 Пианисту В. Горовицу, подобным «электризирующим» образом действующему на концертную публику, с этой точки зрения гораздо больше повезло.
- 8 Исполнил скрипичный концерт Мендельсона с оркестром и маленькие пьесы в сопровождении фортепиано [Szalsza 2020: 43].
- 9 Состоялись 4 и 14 декабря (сообщено Д. Зуевым).
- 10 Перевод с немецкого – мой (А. Ф.-Д.)
- 11 За 8 ноября 1911 г. Издавался в Петербурге.
- 12 № 21. 26 мая 1929 г.
- 13 Он погиб в начале ноября 1936 г.: по официальной версии – в авиакатастрофе из-за плохих погодных условий; по версии, изложенной в эмигрантских кругах и западной прессе, он застрелился в момент ареста, чтобы не попасть в руки НКВД. Урна с его прахом захоронена в Москве на Донском кладбище [Szalsza 2020: 369].
- 14 Op. 64 № 2; op. 70 № 1.
- 15 Op. 37 № 2.
- 16 Op. 7 № 3. По данным Немецкой государственной библиотеки (Deutsche Nationalbibliothek), ноты всех этих транскрипций были напечатаны в 20-х гг. венским издательским домом Universal Edition.
- 17 Не удалось установить, в какие дни Губерман выступал в Москве. Известно только, что 10 и 13 мая он играл в Каунасе – тогдашней столице Литвы [Пайлис].
- 18 Подвиг Губермана лежит в основе романизированной монографии Джоша Аронсона и Дениз Джордж, написанной по-английски: «Оркестр беженцев. История Бронислава Губермана, Израильского филармонического и тысячи евреев, спасенных им от нацистского ужаса» [Aronson, George]. Еще в 2010–2012 гг. тот же Аронсон снял одноименный фильм (*Orchestra of Exiles*) о Губермане и оркестре.
- 19 Автор выражает благодарность Дмитрию Зуеву за плодотворное сотрудничество.

Литература

- Клеменс В. Концерты скрипача Б. Губермана // Музыка и революция. 1926. № 5. С. 30.
- Лангерак Т. Поэт о музыке: «Я в львиный ров и в крепость погружен...» // Смерть и бессмертие поэта. М.: РГГУ, 2001. С. 101–109.
- Нейгауз Г.Г. Размышления. Автобиографические заметки. Дневники. Избранные статьи. М.: Дека-ВС, 2008.
- Пайлис П. Концерты Бронислава Губермана в Каунасе, май 1934 [Электронный ресурс]. <https://proza.ru/2021/07/05/95> (дата обращения: 20.01.2022).
- Фэвр-Дюпэгр А. Штрихи к музыкальной биографии Мандельштама: о Глюке, Бозио и Бариновой // Collegium. Вып. 31–32. Київ, 2019. С. 45–50.

Aronson J., George D. Orchestra of Exiles: The Story of Bronislaw Huberman, the Israel Philharmonic, and the One Thousand Jews He Saved from Nazi Horrors. New York: Berkley Books, 2016.

Szalsza P. Bronisław Huberman: czyli pasje i namiętności zapomnianego geniusza. Częstochowa: Museum Częstochowskie, 2001.

Szalsza P. Bronislaw Huberman: Leben und Leidenschaften eines vergessenen Genies. Wien: Hollitzer Verlag, 2020.

Олег Андершанович Лекманов

Приятель и персонаж

В третьем выпуске нью-йоркского альманаха «Воздушные пути», вышедшем в 1963 г., были напечатаны короткие воспоминания о Мандельштаме, автором которых числился некто Григорий Рабинович:

В декабре 1911 г. Мандельштам явился в «Бродячую собаку» и сказал экспромтом:

«Господа, я нашел за границей, в Италии, пергаменты неизвестного поэта Caius'a Stultitius'a и перевел их; они отличаются закругленной античной глупостью; вот они: –

Катится по небу Феб в своей золотой колеснице,
Завтра тем же путем он возвратится назад.

– о –

Ветер высоких деревьев срывает желтые листья.
Делия, посмотри, фиговых сколько листов.

– о –

Делия, где ты была? – Я лежала в объятьях Морфея.
Женщина! ты солгала! – в них я покоился сам.

В ноябре/декабре 1913 г. Осип Эмильевич поссорился с родителями и поехал гостить в санаторию моего отца доктора Рабиновича в Мустамьяки. Вернувшись, посетил меня: «Гриша, я написал стишки»: –

В девятьсот тринадцатом, как яблоко румян,
Был канонизирован святой Мустамиан,
И к вечному блаженству приобщен,
Что от чудовищных родителей рожден.



Вилла "Санитас". Мустамьяки, Финляндия
Почтовая карточка, 1913–1916 гг.

Серебро закладывал, одежды продавал
И тысячу динариев менялам задолжал.
Гонят слуги палками того, кто худ и нищ,
Охраняют граждане добро своих жилищ.¹

Эти воспоминания предварялись небольшим пояснением от редакции «Воздушных путей»: «Григорий Семенович Рабинович, ныне здравствующий в Аргентине, в молодости, в Петербурге, дружил с Осипом Эмильевичем Мандельштамом».

Кто такой этот загадочный Григорий Семенович Рабинович и как складывалась его судьба до отъезда в Аргентину?

Кое-какая информация о Рабиновиче обнаруживается в воспоминаниях младшего из трех братьев Мандельштамов – Евгения Эмильевича:

Около самой станции, на опушке леса, в Мустамьяки, незадолго до войны 1914 года петербургский врач Рабинович выстроил двухэтажный комфортабельный по тем временам пансионат, быстро завоевавший популярность. Владелец пансионата был давним и хорошим знакомым матери. Его сын, довольно непутевый юноша, дружил с моим братом Александром. Оба они ухаживали за одной и той же девушкой. Сохранилась фотография,

где все трое сняты в саду пансионата, ставшего местом поездок молодых Мандельштамов как зимой, так иногда и летом². [Мандельштам Е.Э.: 128]

Благодаря содействию Г.Г. Суперфина и В.М. Дзевановского, нам удалось ознакомиться с университетским личным делом Рабиновича. Вот сведения из него.

Рабинович Григорий Семенович был зачислен на японско-китайский разряд Факультета восточных языков в октябре 1918.

Жил: на 1923 г. Невский 112 кв. 8.

Прослушал курс юридических наук в Императорском Университете (1911–1915), не окончил так как был призван на военную службу, затем взял отсрочку по состоянию здоровья. Иудейского вероисповедания.

Поступил в 1901 и окончил в 1910 году главное немецкое училище при лютеранской церкви Св. Петра в СПб. с серебряной медалью.

Сын лекаря Григорий Шиманович Рабинович, родился в Вильно 20 декабря 1892, жил на 1910 Пушкинская ул. 17 кв. 1 (кв. Арона Рабиновича, дяди). В 1914 Пушкинская 14 в меблированных комнатах Россия.

Родители: врач Шимон-Зимель (Семен) Гириш-Беркович и Розалия Яковлевна Дайхес. <...>

Ходатайствовал Николой Владимирович Вестман, директор департамента общих дел Министерства Народного Просвещения, перед ректором Императорского Университета В.М. Шимкевичем за Рабиновича: «сын доктора медицины, который много лет пользуется мою семью и неоднократно оказывал мне неоценимые услуги, в политическом отношении вполне безупречен».

Не поступил в Императорский Университет в 1910 по причине «переполнения нормы для лиц иудейского вероисповедания».

24 октября 1914 в 7 вечера принял облатку сулему, был доставлен в Обуховскую больницу. Причина попытки самоубийства тяжелые условия жизни.³

Еще ряд фактов о семье Григория Рабиновича и санатории Рабиновича-отца «Санитас» позволяет установить обращение к прессе того времени. В номере гельсингфорской газеты «Северная жизнь» от 20 февраля 1919 г. находит сообщение: «В минувшее воскресенье⁴ сгорел русский пансионат в Мустамяках. Ущерб составил 200000 марок». В номере гельсингфорской газеты «Новая русская жизнь» от 9 марта 1920 г. помещено следующее траурное объявление: «Всем друзьям и знакомым, почтившим память 2 сего месяца дорогого доктора Семена Григорьевича Рабиновича выражает глубокую бла-



Григорий Семенович Рабинович,
фото из личного дела студента
Санкт-Петербургского университета.
ЦГА СПб. Ф. Р-7240. Оп. 2. Ед. хр. 2932

годарность Елизавета Федоровна Казаринова». А в номере этой же газеты от 1 июня 1921 г. имя Григория Рабиновича всплывает еще раз: «Умоляю лиц, знающих местопребывание семьи Бориса Михайловича Виткинда⁵, сообщить Г.С. Рабиновичу Constantinople Pera rue Asmali Medjid 35 Redaction de “Presse du soir” – G. Rabinovitch⁶».

Если расположить эти сведения в хронологическом порядке и сопоставить их с фактами из жизни Мандельштама, получится следующая сводка.

Григорий Рабинович (далее – Г. Р.) родился 20 декабря 1892 г. в Вильно. По-видимому, его семья там и подружилась с семьей матери Мандельштама Флоры Осиповны Вербловской («владелец пансионата был давним и хорошим знакомым матери»), которая тоже родилась и окончила гимназию в Вильно.

Затем семья Г. Р., как и семья Мандельштама, переехала в Петербург, где в 1901 г. Г. Р. поступил в главное немецкое училище при лютеранской церкви Св. Петра (окончил в 1910 г. с серебряной медалью), – Мандельштам поступил в Общеобразовательную школу им. В.Н. Тенишева в 1899 г.; окончил Тенишевское училище в 1907 г. без медали.

В 1910 г. Г. Р. не поступил в Петербургский университет «по причине “переполнения нормы для лиц иудейского вероисповедания”» – Мандельштаму помешала та же причина. Однако в 1911 г. Г. Р. все-таки удалось поступить в университет на юридический факультет, возможно благодаря протекции Н.В. Вестмана, – Мандельштам поступил на историко-филологический факультет университета в 1911 г., сменив вероисповедание.

Оба университет не окончили.

Как и Мандельштам, в 1912 г. и в 1915 г. сумевший избежать воинского призыва (его спасло обучение в университете) [Сальман], Г. Р. в 1915 г. не отправился в окопы Первой мировой войны (получив отсрочку по состоянию здоровья).

24 октября 1914 г. Г. Р. попытался покончить с собой – в декабре 1914 г. или в начале января 1915 г., если поверить Георгию Иванову, «Мандельштам стрелялся, конечно, неудачно» [Иванов: 93].

Далее цепочка биографических перекличек между Г. Р. и Мандельштамом обрывается. В октябре 1918 г. Г. Р. пытается возобновить образование в университете и поступает на японско-китайский разряд Факультета восточных языков. В феврале 1919 г. сгорает пансионат его отца в Мустамяках. 2 марта 1920 г. отец Г. Р. умирает. В начале лета 1921 г. Г. Р. – сотрудник эмигрантской газеты «*Presse du soir*», издававшейся в Стамбуле с 1920 по 1925 гг. Однако в 1923 г. он снова в Петрограде и живет на Невском проспекте.

Что делал Г. Р. с 1923 г. по 1963 г., мы не знаем. Следующий известный факт о нем – в 1963 г. Г. Р. житель Аргентины и делится с читателями «Воздушных путей» воспоминаниями про общение с Мандельштамом в 1913 г.

К этим надежным источникам для реконструкции биографии Г. Р. можно прибавить два менее надежных – очерк Мандельштама «Киев» 1926 г. и его же повесть «Египетская марка» 1927–1928 гг.

Прочитываем зачин очерка «Киев», в котором описывается конец весны – первая половина лета 1919 г.:

Самый живучий город Украины. Стоят каштаны в свечках, розово-желтых хлопущах-султанах. Молодые дамы в контрабандных шелковых жакетах. Погромный липовый пух в нервическом майском воздухе. Глазастые большеротые дети. Уличный сапожник работает под липами жизнерадостно и ритмично. Старые «молочарни», где северные пришельцы заедали простоквашей и пышками гром петлюровских пушек, – на местах. Они еще помнят последнего киевского сноба, который ходил по Крещатику в панические дни в лаковых туфлях-лодочках и с клетчатым пледом, разговаривая на самом вежливом птичьем языке. И помнят Гришеньку Рабиновича, бильярдного мазчика из петербургского кафе Рейтера, которому довелось на мгновение стать начальником уголовного розыска и милиции. [III, 72]⁷

Мы не знаем точно, о Г. Р. или нет идет речь в финальных строках этого фрагмента, но шанс, что именно о нем, – довольно большой. Как минимум потому, что в адресном справочнике «Весь Петроград на 1917 год», кроме Григория Семеновича Рабиновича, проживавшего

в 1917 г. по тому же адресу, что и в 1923 г. (Невский проспект, д. 112), отыскивается еще только один Григорий Рабинович – это директор правления акционерного общества и нефтеперерабатывающего завода [Весь Петроград: 568], то есть явно не мазчик из кафе «Рейтер», располагавшегося в Петрограде на углу Невского проспекта и Садовой улицы. По предположению П.М. Нерлера, именно Г. Р. может упоминаться в письме Надежды Хазиной (будущей Надежды Мандельштам) к Мандельштаму, отправленном 17 сентября 1919 г.: «Подробности Вам расскажет Паня⁸. О Гришеньке тоже» [Мандельштам Н.Я.: 42].

То есть Г. Р. после октября 1918 г., возможно, уехал в Киев, оттуда, как и Мандельштам, в Крым, оттуда – в Константинополь, в эмиграцию, где точно пробыл до 1 июня 1921 г., а потом (до 1923 г.) вернулся в Петроград. Маршрут причудливый, но для того времени вполне реальный.

И, наконец, – самое важное и самое спорное дополнение к биографии Г. Р., которое сформулируем в форме вопроса: не послужил ли он (как предположил и П.М. Нерлер) прототипом для третьестепенного персонажа повести Мандельштама «Египетская марка»?

Приведем здесь полностью соответствующий эпизод из произведения Мандельштама:

«Страховой старичок» Гешка Рабинович, как только родился, потребовал бланки для полисов и мыло Ралле. Жил он на Невском в крошечной девической квартирке. Его незаконная связь с какой-то Лизочкой умиляла всех. – Генрих Яковлевич спит, – говаривала Лизочка, приложив палец к губам, и вся вспыхивала. Она, конечно, надеялась – сумасшедшей надеждой, – что Генрих Яковлевич еще подрастет и проживет с ней долгие годы, что их розовый бездетный брак, освященный архиереями из кофейни Филиппова, – только начало...

А Генрих Яковлевич с легкостью болонки бегал по лестницам и страховал на дожитие⁹. [II, 293]

5 февраля 1928 г. Давид Выгодский законспектировал в дневнике суждение Мандельштама о начальных главах романа Вениамина Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», одна из частей которого была напечатана в журнале «Звезда» по соседству с «Египетской маркой»:

Все недовольны новым романом Каверина «Скандалист». Мандельштам, как всегда, брызжет слюной негодования. «Если он на 99% берет портретные черты, фотографию, а один процент прибавляет от себя, что вздумается, так ведь это клевета... Или дай все сто процентов фотографичности,

или делай, как настоящий художник, перемешай всё так, чтобы нельзя было разобрать, что откуда. [Летопись: 302]

Как известно, в «Египетской марке» Мандельштам воспользовался и первым, и вторым своим рецептом. В ряде случаев он дал «все сто процентов фотографичности», очень точно и даже не меняя имен, отчеств и фамилий, изобразив людей, живших в Петрограде летом 1917 г. (время действия повести), а в нескольких случаях «перемешал всё так», что нельзя или очень трудно «разобрать, что откуда».

Если наша гипотеза верна, то от прототипа (Григория Семеновича Рабиновича) к персонажу (Генриху Яковлевичу Рабиновичу) перешли «крошечная девическая квартирка на Невском», возможно – «какая-то Лизочка» (вспомним благодарственное объявление в «Новой русской жизни», данное Елизаветой Федоровной Казариновой), а главное, суматошность, легкость и инфантильность, которые, судя по воспоминаниям, были присущи и Г. Р. («довольно непутевому юноше»), и самому Мандельштаму в юности.

То есть ключевая терапевтическая мольба автора «Египетской марки»: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него» [II, 287] – могла касаться не только Парнока.

Примечания

- 1 Шуточное // Воздушные пути. Вып. III. 1963. Нью-Йорк. С. 24–25.
- 2 Ср., например, в дневнике С.П. Каблукова от 26 января 1915 г. об Осипе Мандельштаме: «Чувствует себя нездоровым и сегодня уезжает на покой и отдых в санаторию д-ра Рабиновича в Мустамяках» [Каблуков: 249].
- 3 ЦГА СПб. Ф. Р–7240 (Петроградский/Ленинградский университет). Оп. 2 (дела студентов). Ед. хр. 2932. Л. 1, 25, 41.
- 4 Т.е. 16 февраля 1919 г.
- 5 Журналиста, сотрудника газеты «Биржевые ведомости». Его дочь, Тамара Борисовна Романенко, умерла в 1971 г. во Франции [Незабытые могилы: 261].
- 6 Финские газетные следы Г. Р. выявлены на сайте: «Зеленогорск/Териоки. История и современность». <https://terijoki.spb.ru/f3/viewtopic.php?style=1&f=3&t=9121&start=105>.
- 7 Произведения Мандельштама цитируются по изданию *Мандельштам О.Э.* Полное собрание сочинений. В 3 т. М.: Прогресс–Плеяда, 2011 – с указанием номера тома и страницы.
- 8 Паня – художник Павел Георгиевич Пастухов.
- 9 «Страховой старичок» здесь явно не указание на возраст, а прозвище (типа «старик Маргулис» – о молодом приятеле Мандельштама), поэтому оно и заключено в кавычки.

Литература

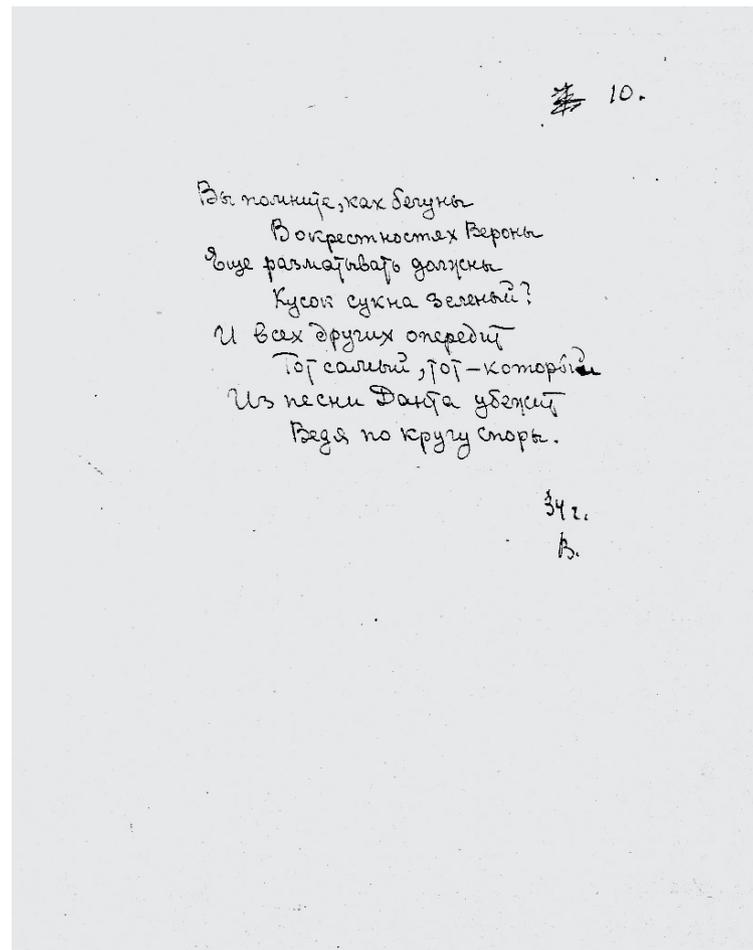
- Весь Петроград на 1917 год. Пг.: Т-во А.С. Суворина «Новое время», 1917.
- Иванов Г.В.* Собр. соч. В 3т. Т. 3. М.: Согласие, 1994. 717 с.
- [*Каблуков*] О.Э. Мандельштам в записях дневника и переписке С.П. Каблукова / [Подготовка текста и примечания А.Г. Меца] // Мандельштам О.Э. Камень. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1990. С. 241–260. (Серия «Литературные памятники»).
- Летопись жизни и творчества О.Э. Мандельштама. Издание третье, исправленное и дополненное / Сост. А.Г. Мец, при участии С.В. Василенко, Л.М. Видгофа, Д.И. Зубарева, Е.И. Лубянской, П. Минцера. СПб., 2019. 509 с.
- Мандельштам Е.Э.* Воспоминания / Публ. Е.П. Зенкевич. Примечания А.Г. Меца // Новый мир. 1995. № 10. С. 119–178.
- [*Мандельштам Н.Я.*] «Посмотрим, кто кого переупрямит...». Надежда Яковлевна Мандельштам в письмах, воспоминаниях, свидетельствах / Сост. и автор идеи П.М. Нерлер. М.: АСТ, 2015. 733 с.
- Незабытые могилы. Некрологи. 1917–2001. В 6 т. Т. 6. Кн. 1. М.: Пашков дом, 2005. С. 261.
- Сальман М.Г.* Осип Мандельштам: годы учения в Санкт-Петербургском университете (по материалам Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга) // Russian Literature. 2010. Vol. LXVIII, № 3–4. P. 457–459, 469–470.

Александр Григорьевич Мец
Материалы О.Э. Мандельштама
в собрании Б.И. Маршака

Собрание Маршака – комплекс материалов, представляющих преимущественно стихотворения Осипа Мандельштама воронежского периода (1935–1937) в копиях (списках) Надежды Мандельштам¹. Списки изготовлялись в сугубо демонстрационной манере: каждое стихотворение записывалось на листах из блокнотов в клетку или линейку, на листах школьных тетрадей, по одному на странице черными чернилами, аккуратно центрировалось, располагаясь по оси страницы. Буквы тщательно выписывались, лигатур между буквами мало. Каждое стихотворение нумеровано, номера проставлены (также черными чернилами) в правой половине листа вверху. Также скопирована авторизация, характерная для О.М. этого периода: дата и под ней буква «В.», в сокращении означающая «Воронеж». Нумерация большей части стихотворений проведена, что важно отметить, в соответствии с делением на воронежские тетради, по каждой раздельно. Присутствуют стихотворения Первой и Третьей тетрадью, укажем их вместе с номерами:

[Первая тетрадь]:

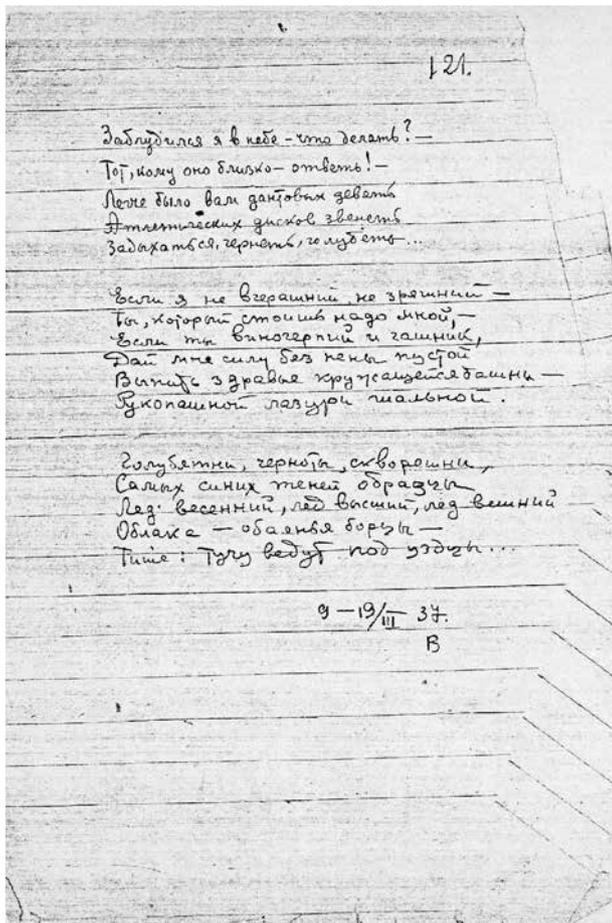
- «Чернозем» – 1
- «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» – 2
- «Наушнички, наушники мои...» – 3
- «Как на Каме-реке глазу тёмно, когда...» – 4
- «Я смотрел, удаляясь на хвойный восток...» – 5
- «Люблю шинель красноармейской складки...» – 6
- «Стансы» – 7
- «День стоял о семи головах. Сплошные пять суток...» – 8
- «Не мучнистой бабочкою белой...» – 9
- «Вы помните, как бегуны...» – 10 (илл. 1)
- «Бежит волна волной волне хребет ломая...» – 11
- «Возможна ли женщине мертвой хвала...» – 12
- «На мертвых ресницах Исаакий замерз...» – 13
- «Исполню дымчатый обряд...» – <14, полустерто >
- «Римских ночей полновесные слитки...» – 15
- «За Паганини длиннопалым...» – 16



Илл. 1

[Третья тетрадь]

- «Этот воздух пусть будет свидетелем...» [Неизвестный солдат] – 2
- «Я молю, как жалости и милости...» – 3
- «Я видел озеро, стоявшее отвесно...» – 4
- «На доске малиновой, червонной...» – 5
- «Я скажу это начерно, шепотом...» – 6
- «Небо вечера в стену влюбилось...» – 7
- «Может быть, это точка безумия...» – 8
- «Рим» – 9

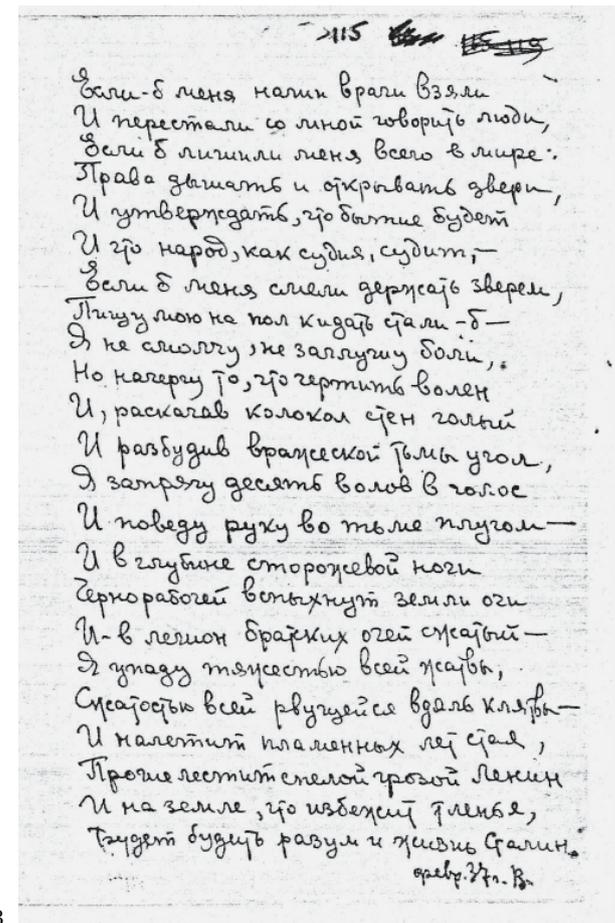


Илл. 2

Кроме того, имеются стихотворения Третьей воронежской тетради без номеров:

- «О, как же я хочу...»
- «Стихи о неизвестном солдате»
- «Заблудился я в небе – что делать?..»
- «Флейты греческой мята и йота...»

И еще два стихотворения с трехзначными номерами, что свидетельствует о существовании второго, более раннего свода стихов, начиная с 1930 г.:



Илл. 3

- «Заблудился я в небе – что делать? –» – 121 (илл. 2)
- «Если б меня наши враги взяли...» – 115 (илл. 3)

К этому своду также, по-видимому, относится стихотворение «На высокому перевале...» (1931) с номером «6».

Весь этот комплекс стихотворений из двух разрозненных сводов, судя по дате «Флейты греческой мята и йота...», известной по другим источникам, – 7 апр. 1937 г., был создан до отъезда четы Мандельштамов из Воронежа в Москву около 18 мая 1937 г. [Летопись: 459]. Коснемся истории его бытования вплоть до появления комплекса в фокусе исследователей в 1980-е гг.

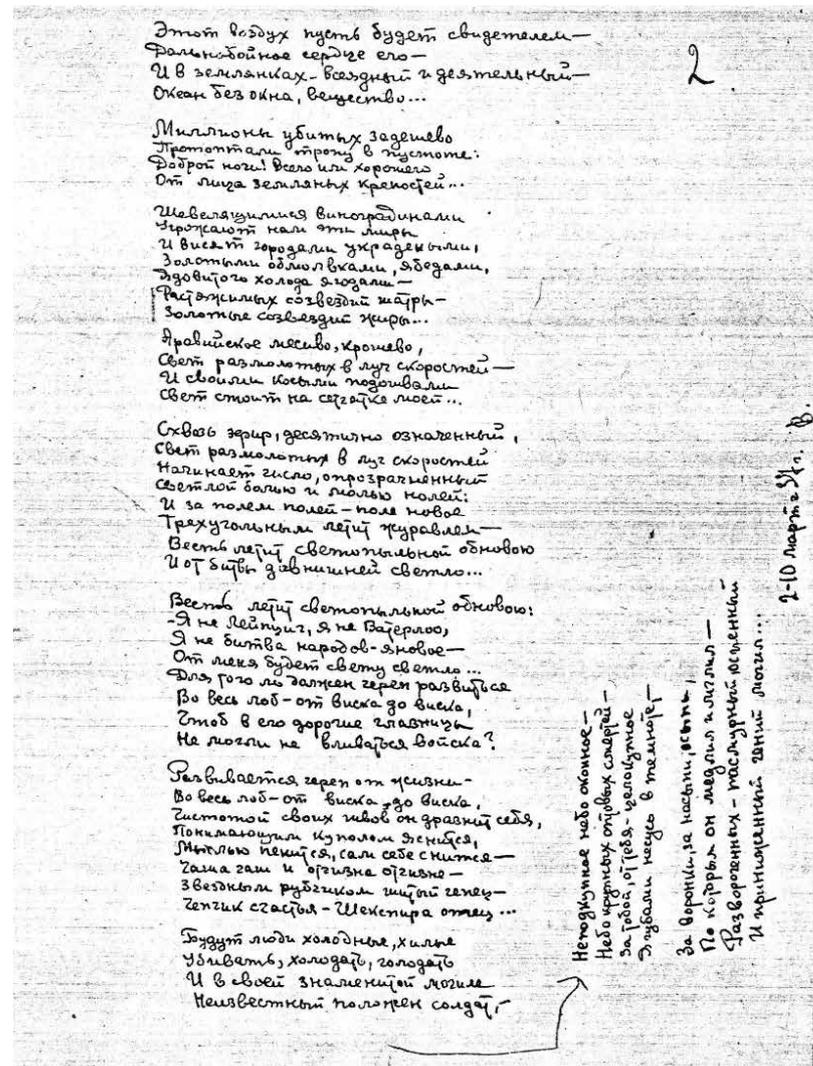
Еще около 1976 г. во время беседы с Н.И. Харджиевым я поинтересовался, имелись ли у него мандельштамовские материалы довоенного времени. «Да, – ответил Николай Иванович, – были. Я взял их с собой в эвакуацию в Алма-Ату. Там я дал их Маршаку² по его просьбе. Они ко мне не вернулись». Когда я пришел к Б.И. Маршаку³ для осмотра его собрания упомянутых материалов и увидел пометы Харджиева, почерк которого я хорошо знал, на вырезках из журналов 1930-х гг. со стихами Мандельштама, то сразу догадался об их источнике.

Когда Н. М. писала «Комментарий к стихам 1930–1937 гг.», то в части, посвященной «Стихам о неизвестном солдате», есть строчки, характеризовавшие отношения с Н.И. Харджиевым. «Вероятно, приблизительно в этой стадии я дала листочек с “Солдатом” Харджиеву и сказала ему: “Делайте с ним что хотите”. В ту поездку я была в Москве 2–3 дня (начало марта)»⁴ [Мандельштам Н.Я.: II, 805]. В определении сроков своего пребывания в Москве в тот период Н. М. немного подвела память: ее поездка в Москву состоялась с 17 или 18 апреля до, приблизительно, 10 мая 1937 г. [Летопись: 456, 458]. О контактах Мандельштамов и Харджиева писала также Э.Г. Герштейн [Герштейн: 60, 70–72].

Тексты из собрания Маршака, то есть Харджиева, неоднократно использовались в изданиях стихотворений Мандельштама. Здесь, в связи с вышеуказанным упоминанием Н.М. о времени дарения Харджиеву копии «Стихов о неизвестном солдате» (далее сокращенно: «Солдат»), остановлюсь только на двух списках этого стихотворения в СМ. Первый список (55 стихов), без заглавия и с датой окончания работы над ним «10 марта» (илл. 4), является одной из ранних редакций «Солдата». Второй список (90 стихов), с заглавием «Стихи о неизвестном солдате» (заметим, что в таком виде заглавие оформлено впервые), но без даты, – более поздний. Возможно, его имела в виду Н.М. как данного Н.И. Харджиеву в своих воспоминаниях, процитированных выше. Если это случилось действительно во второй половине апреля – начале мая 1937 г., как мы установили выше, то он мог бы оказаться последним из известных прижизненных списков стихотворения.

Мы провели сопоставление этого текста СМ с остальными прижизненными редакциями, самой поздней из которых до настоящего времени считался «Солдат» № 3» с датой 2 марта – 5 апреля⁶.

При сличении текстов выяснилось, во-первых, что приводимая ниже строфа впервые появляется, записанная рукой поэта (а значит, только что сочиненная), в «Солдате» № 3», т. е. в редакции 5 апреля. Данное обстоятельство свидетельствует о том, что список СМ, где она присутствует, создан позднее этой даты.



Илл. 4

Хорошо умирает пехота,
И поет хорошо хор ночной
Над улыбкой приплюснутой Швейка,
И над птичьим копьём Дон-Кихота,
И над рыцарской птичьей плюсной.
И дружит с человеком калека –
Им обоим найдется работа,
И стучит по околицам века
Костылей деревянных семейка –
Эй, товарищество, шар земной! [ст. 44–53; I, 204]⁵

Во-вторых установлено, что приводимые ниже стихи рассматриваемого нами списка СМ ни в одной из предшествующих редакций, в том числе в «Солдате» № 3», не встречаются, а значит, редакция списка СМ является наиболее поздней из прижизненных, известных в настоящее время.

Помнит дождь – неприветливый сеятель –
Безымянная манна его,
Как лесистые крестики метили
Океан или клин боевой.

<...>

Научи меня, ласточка хилая,
Разучившаяся летать,
Как мне с этой воздушной могилой
Без руля и крыла совладать.

И за Лермонтова Михаила
Я отдам тебе строгий отчет
Как сутулого учит могила
И воздушная яма влечет. [ст. 9–12 и 17–24; I, 203]

При дальнейшем анализе выяснилось, что с созданием рассматриваемого списка СМ было завершено сочинение текста «Стихов о неизвестном солдате» в известном сейчас объеме, куда в дальнейшем вошли также отсутствующие в рассматриваемом списке, но имеющиеся в предшествующих редакциях следующие стихи: от «Миллионы убитых задешево» до «От лица земляных крепостей» (4 стиха из редакции 3 марта); от «Сквозь эфир десятично-означенный» до «От меня будет свету светло» (12 стихов из редакции 2–10 марта); от «Для чего ж заготовлена тара» до «Чуть-чуть красные мчатся в свой дом» (4 стиха

из редакции 2 марта – 5 апреля). В сумме сводный текст, составленный Н. Я. Мандельштам после смерти поэта и напечатанный И. М. Семенко, составляет 110 стихов⁶.

Дальнейший период работы над стихотворением, продолжавшийся в Савёлово, Калинин и Саматихе, материалами архивов не документирован и должен стать предметом специального исследования.

Примечания

- 1 Далее в статье применяются сокращения: СМ – собрание Б.И. Маршака; О.М. – Осип Эмильевич Мандельштам; Н.М. – Надежда Яковлевна Мандельштам.
- 2 В ходе разговора я не стал уточнять, т.к. для меня в то время было очевидно, что это был Самуил Яковлевич Маршак.
- 3 Борис Ильич Маршак (1933–2006) – археолог, историк искусства, востоковед. Через несколько лет Б.И. Маршак сообщил мне, что ездил в Принстон и там передал эти материалы в университетский архив с просьбой присоединить их к семейному архиву Мандельштамов.
- 4 О контактах с Харджиевым она писала также в кн. «Воспоминания» [Мандельштам Н.Я.: I, 22, 443].
- 5 Стихотворения Мандельштама цитируются по изданию *Мандельштам О.Э.* Полное собр. соч. и писем. В 3 т. Изд. третье, испр. и доп. / Сост., подг. текстов и коммент. А.Г. Меца. СПб.: Интернет-издание, 2020. – с указанием номера тома и страницы. URL: https://ruthenia.ru/mandelshtam_vol1.pdf
- 6 Список из фонда С.Б. Рудакова (ИРЛИ. Ф. 803. Оп. 1. Ед. хр. 27).
- 7 См.: *Мандельштам О.Э.* Новые стихи / Подгот. И.М. Семенко, публ. С. Василенко // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 171–174. Дата «1–15 марта», проставленная под текстом этой публикации, не соответствует действительности, что ясно из представленного нами материала. Указанный текст, подготовленный И.М. Семенко, с той же датой, был использован в изданиях: *Мандельштам О.Э.* Собрание произведений / Сост., подгот. текста и примеч. С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдина. М.: Республика, 1992. С. 162; *Мандельштам О.Э.* Собр. соч. В 4 т. Т. 3 / Сост. П.М. Нерлер, А.Т. Никитаев. М.: Арт-бизнес-центр, 1994. С. 352–355; *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Проза / Сост., вступ. ст. и коммент. М.Л. Гаспарова. М.; Харьков: АСТ; Фолио, 2001. С. 246.

Литература

Герштейн Э.Г. Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 528 с.
Летопись жизни и творчества О.Э. Мандельштама / Сост. А.Г. Мец. Изд. 4-е, испр. и доп. СПб.: Гиперион, 2022. 521 с.
Мандельштам Н.Я. Собр. соч. В 2 т. / [Сост., подг. текста: С.В. Василенко, П.М. Нерлер и Ю.Л. Фрейдин; коммент. С.В. Василенко и П.М. Нерлера; вступ. ст. к т. 1 П.М. Нерлера, к т. 2 Ю.Л. Фрейдина]. Екатеринбург: Гонзо, 2014.

Георгий Викторович Титов

Экземпляры Данте из «остатка книг»

О.Э. Мандельштама – первые итоги изучения

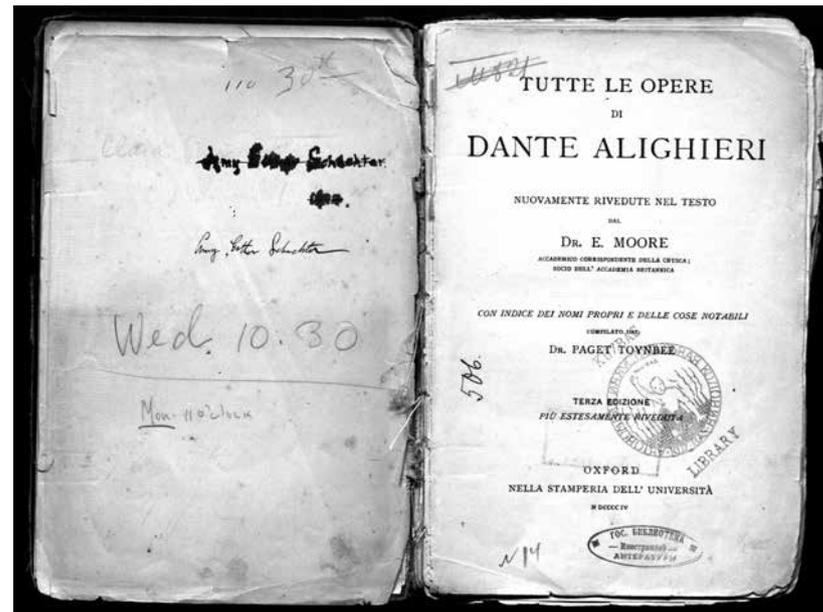
Он не случайно выбрал Данта, чтобы изложить свою поэтику: Дант для О.М. – это источник, от которого пошла вся европейская поэзия, и мера поэтической правоты.

[Мандельштам Н.Я. 2014: 341]

Как известно, в 1932–1933 гг.¹ О.Э. Мандельштам изучал итальянский язык и много читал итальянских авторов – А.А. Ахматова вспоминала, что он «бредил Дантом, читая наизусть страницами» [Ахматова: 40]. В это время библиотека поэта, вскоре размещившаяся в квартире по ул. Фурманова (современный Нащокинский пер.), пополнилась изданиями итальянских авторов, как в подлинниках, так и в немецких прозаических переводах, так как «первое время, когда О.М. еще не овладел языком, он иногда прибегал к переводам» [Мандельштам Н.Я. 2014: 329]. Так, Ахматова указывала, что «там впервые у Осипа завелись книги, главным образом старинные издания итальянских поэтов (Данте, Петрарка)» [Ахматова: 39]. Наиболее подробное описание библиотеки в этой квартире оставила Э.Г. Герштейн:

В большой комнате, на стене направо от входа, во всю ширину комнаты были помещены дощатые некрашенные полки, а на них установлены книги из библиотеки Мандельштама, бог знает где хранившиеся все эти годы. Помимо итальянских поэтов я помню Батюшкова без переплета... [Герштейн: 113]

Те книги, которые не были позднее проданы² и не пропали в Калининне³, получили название «остаток книг»⁴ и как часть личного архива Н.Я. Мандельштам хранились у Ю.Л. Фрейдина [Фрейдин: 231–239], пока не были конфискованы КГБ в 1983 г.⁵, откуда позже попали в РГАЛИ. В рамках подготовки каталога изданий, принадлежавших Мандельштаму, в этом архиве нами были исследованы и описаны два экземпляра сочинений Данте. Предварительные итоги этой работы призвана осветить настоящая публикация.



Илл. 1. Tutte le opere di Dante Alighieri. Oxford: Stamperia dell'Università, 1904. Титульный лист. РГАЛИ. Библиотека. Инв. № 5281п. Пометы разного времени, библиотечные штампы.

Описывая библиотеку, Н.Я. Мандельштам в числе прочего упоминает и такую книгу, попавшую к Мандельштаму в этот период: «все издания были скромные, с небольшим фактическим комментарием, вроде *оксфордского, 1904 года* [курсив мой – Г.Т.]. Мы бы купили, конечно, более новые издания, но их и сейчас не достать» [Мандельштам Н.Я. 2014: 329]. Имеется в виду Alighieri Dante. Tutte le opere di Dante Alighieri / Nuovamente rivedute nel testo dal E. Moore; Con indice dei nomi propri e delle cose notabili compilato dal Dr. Paget Toynbee. 3rd ed. Oxford: Stamperia dell'Università, 1904⁶ – «школьное» издание, где все итальянские и латинские сочинения, атрибутируемые в то время Данте, собраны в одном, элегантно изданном, томике» [Степанова, Левинтон: 531] (илл. 1). Из статьи Фрейдина, на которую опирались другие исследователи [Степанова, Левинтон: 531], известно, что этим изданием мог пользоваться Мандельштам и что по нему же А.А. Морозов сверял итальянские цитаты в двух отечественных изданиях «Разговора о Данте» [Фрейдин: 233].

По всему тексту «Божественной комедии» в этом экземпляре присутствуют пометы карандашом и чернилами, по-видимому остав-

<p>'E se miseria d' esto loco sollo 28 Rende in dispetto noi e nostri preghi, Cominciò l' uno, 'e il tinto aspetto e broлло;</p>	<p>Così gridai colla faccia levata : 76 X E i tre, che ciò inteser per risposta, ' Guardar l' un l' altro, come al ver si guata.</p>
--	--

Илл. 2. Tutte le opere di Dante Alighieri. Oxford: Stamperia dell'Università, 1904.
С. 23. Отмечена строка *Così gridai con la faccia levata* [«Так я вскричал, запрокинув голову» (пер. Г.Д. Муравьевой)].

<p>Tutti gli lor coperchi eran sospesi, 121 E fuor n' uscivan sì duri lamenti, Che ben parean di miseri e d' offesi. Ed io: 'Maestro, quai son quelle genti 124 Che seppellite dentro da quell' arche Si fan sentir con gli sospir dolenti?' Ed egli a me: 'Qui son gli eresiarche 127 Co' lor seguaci d' ogni setta, e molto Più che non credi, son le tombe carche. Simile qui con simile è sepolto, 130 E i monumenti son più, e men caldi.' E poi ch' alla man destra si fu volto, Passammo tra i martiri e gli alti spaldi. 133</p>	<p>L' avea già il mio viso nel suo fitto; 34 Ed ei s' ergea col petto e colla fronte. Come avesse lo inferno in gran dispetto; 36 E l' animose man del duca e pronte 37 Mi pinser tra le sepolture a lui, Dicendo: 'Le parole tue sien conta.' Com' io al piè della sua tomba fui, 40 Guardommi un poco, e poi quasi sdegnoso Mi dimandò: 'Chi fur li maggior tui?' X Io, ch' era d' ubbidir desideroso, 43 Non gliel celai, ma tutto gliel' apersi: Ond' ei levò le ciglia un poco in soso; 46 Poi disse: 'Fieramente furo avversi A me ed a' miei primi ed a mia parte, Sì che per due fiato gli dispersi.' 'S' ei fur cacciati, ei tornar d' ogni parte,' Rispos' io lui, 'l' una e l' altra fiata; 50 Ma i vostri non appresser ben quell' arte.'</p>
--	---

CANTO DECIMO.

Ora sen va per un secreto calle

Илл. 3. Tutte le opere di Dante Alighieri. Oxford: Stamperia dell'Università, 1904.
С. 14. Карандашные пометы, вероятно, оставленные О. Э. Мандельштамом.

ленные в разное время. При этом часть карандашных помет (подчеркивания строк текста и крестики на полях), несомненно, связаны с Мандельштамом, поскольку отмечают те фрагменты текста, которые процитированы в «Разговоре о Данте» (илл. 2). Так, подчеркнута терцина Inf. X, 34–36 (с. 14), приведенная Мандельштамом в собственном переводе [I, 162]⁷, а ее третья строка – «стих-родоначальник всего европейского демонизма и байроничности» [II, 165] – выделена указанием ее номера на поле справа (илл. 3). Эта группа помет гипотетически может принадлежать как Мандельштаму, так и Морозову, хотя второе куда менее вероятно. К тому же тот факт, что часть строк, приведенных

gata, mi giunse tanto dolore, che partitomi dalle genti, in solinga parte andai a 5 bagnare la terra d' amarissime lagrime: e poichè alquanto mi fu sollenato questo lagrimare, misimi nella mia camera là ove potea lamentarmi senza essere udito. E quivi chiamando misericordia alla 10 donna della cortesia, e dicendo: 'Amore, aiuta il tuo fedele 'm' addormentai come un pargoletto battuto lagrimando. Avvenne quasi nel mezzo del mio dormire, che mi pareva vedere nella mia 15 camera lungo me sedere un giovane

per lei alquanto lo tuo segreto per lunga consuetudine, voglio che tu dichì certe 55 parole per rima, nelle quali tu comprendi la forza ch' io tengo sopra te per lei, e come tu fosti suo tostamente dalla tua puerizia. E di ciò chiama testimonio colui che lo sa, e come tu preghi lui che 60 gliele dica: ed io, che sono quello, volentieri le ne ragionerò; e per questo sentirà ella la tua volontade, la quale sentendo, conoscerà le parole degl' ingannati. Queste parole fa che sieno quasi uno mezzo, sì 65 che tu non parli a lei immediatamente,

Илл. 4. Tutte le opere di Dante Alighieri. Oxford: Stamperia dell'Università, 1904.
С. 210. Пометы чернилами, вероятно, рукой Эми Эстер Шехтер – перевод слов на английский язык.

в «Разговоре о Данте», подчеркнута дважды (Inf. X, 42), а некоторые отмечены и справа, и слева (Inf. X, 76–78), тем более позволяет предположить оригинальную, творческую работу над текстом, а не методичную редакторскую сверку.

Записи разных почерков на форзаце позволяют установить провенанс этого экземпляра из «остатка книг»: там дважды записано имя Amy Esther Schechter, причем первая запись зачеркнута. Эми Эстер Шехтер, дочь раввина Соломона Шехтера, родилась в 1892 г. в Кембридже (Великобритания), где в то время преподавал ее отец [Schechter]. В 1902 г. семья переехала в Нью-Йорк, где он стал президентом Еврейской теологической семинарии. Окончив престижную школу Уодли, Эми поступила в колледж Барнард [Salmond: 45], где изучала иностранные языки, в том числе итальянский⁸. По-видимому, в это время к ней попало оксфордское издание Данте 1904 г. и тогда же была оставлена запись с ее именем. Вероятно, ко времени обучения в колледже относится часть помет в тексте: переводы некоторых слов на английский язык, надписанные черными чернилами быстрым мелким почерком между строчками (иногда переводы зачеркиваются, небрежно исправляются). Такие пометы сосредоточены в тексте «Новой жизни» (илл. 4).

Ценные сведения об истории этого экземпляра из «остатка книг» сообщают также библиотечные штампы: на титульном листе – Библиотеки Автономной индустриальной колонии Кузбасс (Kuzbas Library) и Библиотеки иностранной литературы.

Автономная индустриальная колония (АИК) Кузбасс была организована по инициативе группы иностранных специалистов во главе с Себальдом Рутгерсом, одним из создателей голландской секции Коминтерна, для восстановления угольной промышленности Кузнецкого

бассейна. В Щегловске (совр. Кемерово) в 1922–1926 г. работало около 500 иностранных рабочих 27 национальностей [Барабанов и др.: 43–44]. Известно, что «на втором этаже главной конторы располагалась библиотека, насчитывавшая летом 1923 г. 3000 томов по различным областям знаний и большое количество периодических изданий на разных языках» [Галкина: 183]. Честь создания и последующего комплектования фондов библиотеки принадлежала Рут Эпперсон Кеннел, американке с дипломом Калифорнийского университета в Беркли, приехавшей в Щегловск на два года вместе с мужем на должность секретаря, но работавшей также библиотекарем и учительницей [Mickenberg: 129–163]. Весной 1923 г. она писала:

В декабре мне наконец позволили разместить книги в небольшой комнатке в доме, принадлежащем профсоюзу, – добираться туда было неудобно, через овраг. Библиотеку я отпирала <...>, когда заканчивался мой обязательный восьмичасовой рабочий день в конторе, – для руководства моя библиотечная деятельность работой не считалась... <...>

Первого февраля <...> мне вместе с несколькими преданными читателями удалось убедить руководство отдать под библиотеку бывшую чертежную на верхнем этаже нашей конторы – большую и светлую. Только мне поставили условие, что в обычное время я там буду исполнять свои прямые рабочие обязанности. <...>

С того времени библиотека быстро выросла благодаря постоянным поступлениям: колонисты приносили свои личные собрания, плюс от вас пришло несколько посылок с книгами и журналами, так что стеллажей уже не всегда хватает. <...> Думаю, библиотека наша теперь не уступает по размеру библиотеке небольшого американского города <...> [и] вполне может претендовать на звание «культурного центра» Кемерово, – колонистам ее появление оказало большую моральную поддержку⁹. [Kennell: 4]¹⁰

В этой библиотеке, по всей видимости, экземпляр из «остатка книг» хранился как минимум до конца 1926 – начала 1927 г., когда колония была формально реорганизована, а большинство иностранных колонистов покинули СССР. Пока книга там хранилась, на оборот ее картонажной обложки был приклеен возвратный лист, стандартный для американских библиотек, с машинописным заглавием и инвентарным номером. Кеннел успела несколько лет проработать библиотекарем Народного дома в Сан-Франциско и смогла воспроизвести в Щегловске американскую схему библиотечного учета: «У нас современная абонементная система и в обороте под сотню книг и много журналов», – писала она в цитированном выше письме [Kennell: 4]. Лист тем не менее остался незаполненным, так что книгу в Щегловске,

скорее всего, никто не брал. После преобразования колонии в трест «Кузбассуголь», который с 1928 г. управлялся из Новосибирска, фонд библиотеки АИК быстро расплылся: иностранные журналы передали в Томск и Новосибирск, часть книг отдали больнице, а многое оставалось на руках у читателей¹¹. Какие-то издания, как свидетельствует экземпляр из «остатка книг», были отправлены в московскую Библиотеку иностранной литературы.

Детали биографии Эми Шехтер позволяют восстановить связь между записью 1914 г. на форзаце и штампом библиотеки АИК. Она окончила колледж в 1915 г., вскоре вступила в Социалистическую партию США, а в 1920 г. в Лондоне стала членом Коммунистической партии [Salmond: 45]. Летом 1922 г. Шехтер прибыла в Ленинград и отправилась в Щегловск учительницей¹². Большая комната в Доме коммуны (первом здании, построенном колонистами) была специально отведена под класс для тех детей колонии, которые не могли посещать местные школы, потому что не знали русского языка. Эми Шехтер руководила их обучением, однако ей так и не удалось завоевать доверие родителей¹³. Возможно, поняв, что не справляется, она досрочно покинула колонию 14 августа 1923 г.¹⁴ и через Гамбург вернулась в США [Mogray: 161]. Таким образом, экземпляр Данте Шехтер из США привезла с собой в СССР, отправляясь в недавно учрежденную АИК, где проработала чуть менее года, и, уезжая, оставила книгу в библиотеке.

Как отметили Л.Г. Степанова и Г.А. Левинтон, в оксфордском издании из «остатка книг» «есть именной и предметный указатели, но нет примечаний к тексту и римария (указателя рифм), так что М.<андельштам>, несомненно, пользовался и другими, комментированными, изданиями» [Степанова, Левинтон: 531]. Обращение поэта к римарию прямо зафиксировано в «Разговоре о Данте»: «Угодно ли вам познакомиться со *словарем итальянских рифм* [курсив мой – Г.Т.]? Возьмите весь словарь итальянский и листайте его как хотите. Здесь всё рифмуется друг с другом. Каждое слово просится в *concordanza*» [II, 158].

Вопрос о том, с каким именно изданием Данте, содержащим римарий, работал Мандельштам, долгое время не имел уверенного решения: из-за того, что в экземпляре миланского издания из «остатка книг»¹⁵ недостает нескольких листов между форзацем и предисловием, в том числе и титульного, Фрейдин не смог установить год выпуска книги¹⁶. Степанова и Левинтон предполагали, что «у М. было одно из переизданий 4-го изд. 1903 г.» под редакцией Дж. Ванделли [Степанова, Левинтон: 531]. Наконец Л.Г. Панова недавно установила, обратившись к тексту предисловия, что «это было 2-е издание <...> вышедшее в 1896 г. под редакцией Скартаццини в Милане, а напечатанное во флорентийской типографии „S. Landi”» [Панова 2021: 644–645].

Текст оторванного угла на с. 628 этого экземпляра («[e libero] n'è d'indiove si setta» и далее) восполнен карандашной припиской – вероятно, рукой Мандельштама.

Напомним также, что издание Данте, привезенное Мандельштамом в Воронеж, упоминает Н.Е. Штемпель:

В шкафу действительно хранились те немногие книги, с которыми Осип Эмильевич не расставался. Помню старинное издание на итальянском языке его любимой «Божественной комедии» Данте в кожаном переплете с застежками, сонеты Петрарки, тоже в подлиннике. [Штемпель: 35]

Видимо, по этой же книге Мандельштам читал зимой 1936/1937 г., о чем вспоминает М.В. Ярцева: «...однажды, сидя с ногами на диване, он начал читать вслух, как-то отрешенно, стихи <...> что-то на итальянском языке. Возможно, из “Божественной комедии” Данте, которую он тогда изучал» [Ярцева: 220]. Если об издании Петрарки можно предположить, что имеется в виду экземпляр из «остатка книг»¹⁷, то издание Данте «в кожаном переплете с застежками» среди книг, хранящихся в РГАЛИ, не обнаружено. Нельзя, конечно, исключить и абстракцию памяти, но пока установить, какая именно книга упомянута Ярцевой, не удалось. В предварительной описи, легшей в основу главы «Книжная полка» в «Воспоминаниях» и озаглавленной в современной публикации «Мандельштам – читатель», Н.Я. Мандельштам упоминает: «Дант – в нескольких изданиях» [Мандельштам Н.Я. 2017: 17].

«Разговор о Данте», следуя мандельштамовской формулировке [II, 200], интерпретируется частью исследователей как «антикомментарий» [Панова 2019: 356]¹⁸, однако, чтобы создать толкование от противного, нужно хорошо ориентироваться в богатой традиции рецепции и истории изучения. Так, в качестве примера гипотетического влияния академической дантологии на Мандельштама показательны замечания Степановой и Левинтона, что метафора «органов мира» могла быть известна ему из фрагмента трактата «Монархия», приведенного в комментарии Скартаццини к Par. X, 121 (в отсутствие иных свидетельств о знакомстве Мандельштама с этим трактатом) [Степанова, Левинтон: 737–738], и Пановой, упомянувшей «элементы комментария, приводимого в изданиях “Божественной комедии”, среди источников стихотворения “Вы помните, как бегуны...”» [Панова 2019: 353]. О внимании Мандельштама к дантологии свидетельствуют и его рассуждения по тексту «Разговора...» размышления о значении и будущем дантовского комментария [II, 170] – «комментария в Futurum» [II, 179].

Достоверное определение, какими именно изданиями Данте пользовался Мандельштам, позволяет, в частности, проверить предположения исследователей о том, что при создании «Разговора...» он прибегал

к комментариям Скартаццини [Степанова, Левинтон: 531], и установить, в какой мере поэт на них полагался. Примечательно, что намек на этого швейцарского дантоведа усматривали в предложении запастись «парой неизносимых швейцарских башмаков с гвоздями» [II, 416] при втором и последующих чтениях «Божественной комедии» [Степанова, Левинтон: 541–542]; принимая такое толкование, можно рассматривать этот фрагмент как непосредственную рефлексию читательского опыта поэта¹⁹.

Примечания

- 1 Н.Я. Мандельштам впоследствии указывала, что изучение итальянского, начавшееся именно с Данте, происходило еще в 1930–1931 гг. [Мандельштам Н.Я. 2017: 17].
- 2 «Надо продержаться, пока решится судьба», – сказала я и, сняв с полки несколько книг, пошла к букинисту. Книги пошли на первую и единственную посылку О.М., которая вернулась “за смертью адресата”» [Мандельштам Н.Я. 2014: 325].
- 3 «Большинство из них [детских книг О.М. – Г.Т.] пропало в Калинин, когда я бежала от немцев» [Мандельштам Н.Я. 2014: 333].
- 4 «Остаток книг, то есть то, от чего отказались букинисты» [Мандельштам Н.Я. 2014: 325].
- 5 Обыск упомянут в публикации – Вести из СССР. 1983. № 17. С. 4.
- 6 РГАЛИ. Библиотека. Инв. № 5281н.
- 7 Здесь и далее цит. с указанием тома и страницы по изд. *Мандельштам О.Э.* Полное собрание сочинений и писем. В 3 т. Т. 1: Стихотворения / Сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Меца; вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. 808 с. Т. 2: Проза / Сост. А.Г. Мец; подг. текста и коммент. А.Г. Меца, Ф. Лоэста, и др. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. 760 с.
- 8 Сообщено Дейвом Шехтером, журналистом и внучатым племянником Эми Шехтер, в частном письме.
- 9 Перевод О.Л. Качановой.
- 10 Благодарю зам. директора музея-заповедника «Красная Горка» З.Ф. Волкову за помощь в поиске оригинала этой публикации.
- 11 Сообщено З.Ф. Волковой. См. ГАКО. Ф. Р-101. Оп. 1. Д. 192. Л. 1–4.
- 12 Четвертая партия колонистов прибыла в Кузбасс 25 августа 1922 г. [Галкина: 215].
- 13 См. историю конфликта с родителями детей, отчисленных из школы за плохое поведение [Моггау: 126].
- 14 ГАКО. Ф. Р-80. Оп. 1. Д. 15. Л. 156. Цит. по. [Кушникова, Тогулев: 474].
- 15 РГАЛИ. Библиотека. Инв. № 24723а.
- 16 Согласно каталогу «остатка книг», составленному Ю.Л. Фрейдиным: *Dante Alighieri. La Divina Commedia/Librario-editore della casa Ulrico Hoepli. Milano, s. a.* [Фрейдин: 238]

- 17 *Petrarca Francesco. Il canzoniere / secondo l'autografo, con le note di Giuseppe Rigutini, rifuse e accresciute da Michele Scherillo. Milano: Ulrico Hoepli Editore Libraio Della Real Casa, 1908. XCII, 471 p. – РГАЛИ. Библиотека. Инв. № 24733а.*
- 18 Ср. упоминание в тексте «Разговора о Данте» работ «целого ряда поколений схоластов, ползучих филологов и лжебиографов» [II, 200] или резкое замечание из первой редакции: «Кто говорит: „Дант скульптурен“, тот во власти нищенских определений великого европейца» [II, 416], предположительно восходящее к формулировкам Ф. Шеллинга [Степанова, Левинтон: 541]. Есть также точка зрения, согласно которой «Разговор...» принадлежит жанру «писательского литературоведения», а методология анализа Мандельштама восходит к формализму [Захариева: 64–72].
- 19 Автор выражает благодарность Л.Г. Пановой, Л.М. Видгофу и А.Д. Дыниной за ценные указания и помощь в процессе работы.

Литература

- Ахматова А.А. Собр. соч. В 6 т. Т. 5: Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью / Сост., подгот. текста, коммент., ст. С.А. Коваленко. М., 2001. 798 с.
- Барабанов Ю.В., Кулемзин А.М., Чистякова Л.В. Памятники труда Кемеровской области: Материалы к своду памятников истории и культуры России. Вып. 3. Кемерово: Современная отечественная книга, 1993. 160 с.
- Бельков В.И., Ильичева Н.И. Источники по истории Автономной индустриальной колонии «Кузбасс». По документам Государственного архива Кемеровской области // Вестник архивиста. 2012. № 2. С. 92–101.
- Галкина Л.Ю. Создание и деятельность автономной индустриальной колонии иностранных рабочих и специалистов (АИК) в Кузбассе, 1921–1926 гг.: дис. ... канд. ист. наук. Кемерово, 1997. 268 с.
- Герштейн Э.Г. Новое о Мандельштаме // Наше наследие. 1989. № 5. С. 101–124.
- Захариева И. Модель литературного комментария О. Мандельштама («Разговор о Данте») // Захариева И. Аспекты формирования канона в русской литературе XX века. София, 2008. С. 64–72.
- Кушикова М.М., Тоголев В.В. Красная Горка. очерки истории «американской» коммуны в Щегловске, провинциальных нравов, быта и психологии 1920–1930-х гг.: документальная версия. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2001. 836 с.
- Мандельштам Н.Я. <Мандельштам-читатель> / Реконстр. и публ. А. Устинова // Мандельштам-читатель. Читатели Мандельштама. / Под. ред. О.А. Лекманова и А. Устинова. Stanford: Aquilon Books, 2017. С. 15–24.
- Мандельштам Н.Я. Собр. соч. В 2 т. / Ред.-сост. С.В. Василенко, П.М. Нерлер, Ю.Л. Фрейдин. Т. 1: «Воспоминания» и другие произведения (1958–1967). Екатеринбург, 2014. 864 с.
- Панова Л.Г. Италиянься, русея: Данте и Петрарка в художественном дискурсе Серебряного века от символистов до Мандельштама. М.: РГГУ, 2019. 671 с.

- Панова Л.Г. Зрелый модернизм: Кузмин, Мандельштам, Ахматова и другие / Науч. ред. М. Трунин. М.: Рутения, 2021. 928 с.
- Степанова Л.Г., Левинтон Г.А. [Коммент. к текстам: «Разговору о Данте», «Разговор о Данте. Первая редакция», «Разговор о Данте. Из черновики»] // Мандельштам О.Э. Полное собр. соч. и писем. В 3 т. Т. 2: Проза. М.: Прогресс-Плеяда 2010. С. 530–629, 714–741.
- Фрейдин Ю.Л. «Остаток книг»: библиотека О. Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М.: Наука, 1991. С. 231–239.
- Штемпель Н.Е. Мандельштам в Воронеже // «Ясная Наташа»: Осип Мандельштам и Наталья Штемпель: К 100-летию со дня рождения Н. Е. Штемпель / Сост. П.М. Нерлер и Н. Гордина; пред. П.М. Нерлера; науч. ред. С.В. Василенко М.; Воронеж: Кварта, 2008. С. 21–73.
- Ярцева М.В. Наташа // «Ясная Наташа»: Осип Мандельштам и Наталья Штемпель: К 100-летию со дня рождения Н.Е. Штемпель / сост. П.М. Нерлер и Н. Гордина; пред. П.М. Нерлера; науч. ред. С.В. Василенко М.; Воронеж: Кварта, 2008. С. 213–220.

- Kennell R.E. A Kuzbas Library // Kuzbas Bulletin. 1923. May 7. P. 4.
- Mickenberg J.L. American Girls in Red Russia: Chasing the Soviet Dream. Chicago, 2017. 432 p.
- Murray Y.P. Project Kuzbas: American workers in Siberia (1921–1926). New-York, 1983. 191 p.
- Salmond J.A. Gastonia 1929: The Story of the Loray Mill Strike. The University of North Carolina Press, 1995. 260 p.
- Schechter D. How Solomon Schechter's Daughter Became a Card-Carrying Communist // [Электронный ресурс] URL: <https://forward.com/culture/321372/how-solomon-shechters-daughter-became-the-life-of-her-party> (дата обращения: 16.09.22).

Евгений Александрович Голлербах

Мандельштам и Императорская Публичная библиотека

Некоторое время тому назад исследователям и любителям литературы стало известно прошение, поданное О.Э. Мандельштамом в 1916 г. на имя Д.Ф. Кобеко, директора петроградской Императорской Публичной библиотеки, о зачислении просителя в штат работников этого учреждения культуры [Голлербах, Нерлер: 20]. Документ был обнаружен в фондах Отдела архивных документов Российской национальной библиотеки, как в настоящее время называется бывшее «первенствующее книгохранилище» Российской империи¹.

Названной публикацией, однако, тема взаимоотношений Мандельштама с этой культурной институцией не исчерпана, и цель настоящего текста – обозначение обстоятельств, в которых найденный и опубликованный документ возник.

Про «Публичку»

Что представляла собой «Публичка» к тому времени, когда в ней появился Мандельштам?

«Публички» – универсальные по структуре и тематике своих фондов библиотеки, рассчитанные на обслуживание широкой публики, – существовали в Российской империи издавна, в разных ее регионах и в немалом количестве. Первое такое учреждение культуры общенационального значения зародилось в Санкт-Петербурге уже в 1714 г. по личной инициативе будущего (1721) императора Петра I Великого. Ставшее впоследствии Императорской библиотекой, а затем (1725) Библиотекой Императорской (теперь Российской) Академии наук, оно имело универсальные фонды и обслуживало с ранних пор всех желающих.

Более восьми десятилетий спустя, в 1795-м, в том же Санкт-Петербурге императрицей Екатериной II Великой была учреждена Императорская Публичная библиотека. Она возникла как институция совершенно иного типа и с иными задачами, – что отразилось в ее первоначальных наименованиях. Собрание рукописей и печат-

ных изданий, основанное и в главной своей части сформированное польскими просветителями братьями графами Залускими, было захвачено, по указанию российской правительницы, суворовскими чудобогатырями в разгромленной ими Варшаве, перемещено, как «бывшая Залуцкая библиотека», в сильно дезорганизованном виде и со значительными утратами, на берега Невы и стало именоваться сначала Казенной библиотекой при Кабинете ее императорского величества, затем – до 1810-го – Императорской библиотекой.

«Первенствующее книгохранилище России», традиционно рекомендовавшее себя «сокровищницей знаний», «сокровищницей культуры»², открытой «на пользу общую»³, в действительности играло на протяжении своей долгой истории совершенно иную, не столь благую, как многим хотелось бы, роль в формировании культурного, интеллектуального, идеологического капитала Российской империи.

Затаянная Фелицей библиотека с момента возникновения была казенным учреждением, по своей природе и по своему официальному статусу нацеленным не на расширение доступа россиян к «произведениям письменности и печати», не на упрощение, обогащение и стимулирование их чтения, а на регламентацию его, принудительное регулирование и ограничение. Этот проект императрицы стал одним из наиболее значимых, характерных и показательных эпизодов последнего периода ее правления, семилетия, справедливо названного позднейшими исследователями «одной из самых мрачных эпох» [Западов: 117] в истории русской культуры. Учредив новую главную государственную библиотеку, российская правительница подтвердила свой окончательный отход от прежней идеологии просвещенного абсолютизма (наиболее полно выраженной ранее в ее «Наказе» 1766 г.) к новой доктрине ничем не ограниченного самодержавия, не дорожающего универсалистскими, космополитичными и гуманистическими заветами европейского Просвещения, но, напротив, ориентированного на культивирование национальной и религиозной исключительности, самобытности, цивилизационного изоляционизма. Неслучайно новое учреждение стало с самых первых лет своего существования одним из главных оплотов культурной и общественной реакции, наряду с Императорской Академией художеств (руководившейся с начала 1810-х, как и учрежденная императрицей библиотека, А.Н. Олениным) и шишковской Российской академией:

Будучи тесно связаны с реакционными правительственными кругами, шишковисты находили себе естественный оплот в таких официальных местах, как «Российская Академия», как «Императорская Публичная Библиотека», «Императорская Академия Художеств». [Благой: 7]

Консерваторы прочно окопались в Российской Академии, а в 1811 г<оду> образовали «Беседу любителей русского слова», которую молодой Пушкин назвал «Беседой губителей русского слова» <...>. / Сила и авторитет официальных учреждений были на стороне «шишковистов». Российская Академия, Императорская Публичная библиотека, «Беседа» – всё это боролось против сторонников нового. Реакционные правительственные круги всячески поддерживали Шишкова и его соратников. [Шлионский: 50–51]

А.Н. Оленин, руководивший главной библиотекой империи на протяжении без малого всей первой половины XIX в., обучался, по собственному признанию, «по часовнику и псалтирю» [Бартенев, Стояновский: 287], стоял на строго традиционалистских позициях и считал, что приобщение к знаниям полезно публике далеко не всегда: ценность, утверждал он, имеет лишь «истинное просвещение», противостоящее безбожию и безначалию. Предвосхитив позднейшее обнаружение одного из щедринских героев, что «только те науки распространяют свет, кои способствуют выполнению начальных предписаний»⁴, Оленин многократно выразил свои заветные предствления о нормах общественного устройства: все вообще «казенные книгохранилища», утверждал он, имеют весьма ответственную миссию – служить «истинному просвещению» и предотвращать «пагубные следствия суемудрия», вредоносного «для народной нравственности и для любви к Отечеству», а «главная задача» именно порученного его руководству нового учреждения, «в России единственного в своем роде», – обеспечение удобных государству «ученых и литературных занятий», «полезного чтения»⁵. Оленин был убежден, что на правительстве и на всех находящихся в его ведении учреждениях «лежит обязанность давать направление общественной мысли и подносить ей сообразную с обстоятельствами пищу» [Щебальский: 37–38]. Необходимыми ингредиентами этой пищи представлялись ему православная религия и «благородный национализм» [Шамрай: 117–119].

Таких же взглядов придерживались многие подчиненные Оленина по библиотеке, а затем его преемники и их подчиненные. Здесь можно вспомнить, что руководили этим учреждением высокопоставленные бюрократы, многократно и разнообразно выказавшие самые обскурантистские воззрения: кроме Оленина, энтузиаста разнообразной цензуры и, можно считать, одного из главных основателей регулярной системы библиотечных спецхранов, ставшего, кроме того, организатором негласного наблюдения за политической благонадежностью библиотекарей и устранения «неблагонадежных», – его преемник, «патологический» (по свидетельствам многих наблюдателей) деятель «эпохи цензурного террора», устроитель уничтожения «неправильной» библиотечной литературы Д.П. Бутурлин, затем – барон М.А. Корф,

инициатор создания негласного «Высочайше учрежденного комитета для высшего надзора в нравственном и политическом отношении за духом и направлением всех произведений нашего книгопечатания» (или, иначе, «Комитета 2 апреля 1848 года», «батурлинского комитета»), зои декабристов, Пушкина, Герцена, Петрашевского, затем – заскоружный антисемит И.Д. Делянов, сочинивший впоследствии известный циркуляр «о кухаркиных детях» и «много лет лежавший гнилой колодой поперек дороги народного образования в России»⁶, затем – православный националист А.Ф. Бычков, грезивший вслух об «искоренении гнусной крамолы» и «успокоении от умственной смуты», о преследованиях церковных диссидентов и о расстрелах гражданских активистов⁷, санкционировавший организацию в читальных залах библиотеки постоянного негласного дежурства жандармов, после чего читателей, показавшихся «неблагонадежными», стали арестовывать прямо в «сокровищнице знаний» [Кацнельсон: 3]⁸.

«Секретное отделение» в библиотеке появилось прежде, чем она официально была открыта для публики. Будучи же открытой, она позволяла стать читателем далеко не любому жителю империи – и даже тому, кому позволяла, не выдавала не только официально запрещенные произведения печати, но и просто «бесполезную» или «сомнительную», по ее оценке, литературу, любую беллетристику, общественно-политические периодические издания, любые периодические издания в течение года с момента их выхода, любые непереплетенные издания, многое другое. Барон Корф лично признал, что главное библиотечное учреждение России вовсе не ставило себе целью обеспечивать читателей нужными им материалами для чтения: «Получить спрашиваемую книгу принадлежало к редким изъятиям; общее правило состояло в отказе» [Императорская Публичная библиотека за сто лет: 196]. Сам барон, однако, не сильно изменил общую ситуацию в библиотеке:

Запретный дух господствовал в ней: в карточных каталогах юридического отделения на сочинениях Лассаля стояла пометка «запрещено», а почтенный Футтерлейн как цербер сидел в своей Rossica и пускал в нее особ не ниже 4-го класса,

– оставил свидетельство один из бывших библиотекарей⁹.

Всё это не было секретом, – потому на протяжении многих десятилетий Императорская Публичная библиотека имела очень невыгодную репутацию в образованных слоях российского общества и почти не была востребована публикой. Например, лучший поэт страны и (по оценке императора Николая I) «умнейший человек в России» своего времени А.С. Пушкин, насколько известно теперь исторической науке, ни разу не побывал в ее стенах за те двадцать три года, что она прини-

мала читателей при его жизни, и не считал даже нужным передавать ей экземпляры своих изданий, выпущенных, по разрешению самодержца, вне обычного в те годы порядка, без рассмотрения их в регулярном цензурном учреждении. Устойчивая негативная репутация библиотеки признавалась и ее первыми лицами. К примеру, А.Ф. Бычков, один из ее директоров, отмечал, что на протяжении многих десятилетий это учреждение оставалось «почти безжизненным и мало кому известным»¹⁰.

В течение всего времени своего существования Императорская Публичная библиотека сохраняла свое назначение, свой статус, свой стиль, и к финалу самодержавия ситуация в «первенствующем книгохранилище» не улучшилась. «Правилами для занятий в Императорской Публичной библиотеке и для ее обозрения», разработанными под руководством директора этого учреждения с 1902 по 1918 г. Д.Ф. Кобеко и утвержденными министром народного просвещения П.М. фон Кауфманом 19 декабря 1907 г. (1 января 1908 г.)¹¹, многие запреты и ограничения предшествовавших лет были не только подтверждены, но и ужесточены [Ефимова: 104–105, 118–119, 121, 123, 125–127, 133–134]. Было введено, например, не существовавшее прежде обязательное требование предъявления при записи в библиотеку паспорта с видом на жительство (этими сведениями не раз воспользовались затем работники репрессивных органов), новыми правилами было запрещено свободное посещение библиотеки «воспитанникам средних и низших учебных заведений духовного, гражданского и военного ведомств, мужских и женских, а равно и молодым людям, нигде не обучающимся и не достигшим 18-ти лет», нельзя было читать неправительственную периодику за текущий год, а также учебную литературу; для чтения же, например, «романов, повестей, стихотворений и драматических произведений на живых языках», «изданий, выходящих выпусками», «книг, составляющих библиографическую редкость», некоторых других печатных и рукописных материалов требовалось получение «особого разрешения директора Библиотеки». Эти правила вызвали возмущение общественности и прессы, однако впоследствии, в июне 1911-го, были подтверждены одним из следующих министров народного просвещения, одиозным Л.В.К. (Л.А.) Кассо¹² [Ефимова: 105].

В июле 1913 г. опытный пользователь Императорской Публичной библиотеки оценил в печати существующие в российской библиотечной сфере порядки, упомянув о «десятке чиновничьих комиссий», обсуждающих и вырабатывающих направленные против читательской «толпы», «черни», «улицы» правила, «изобретающих сотни формальностей и ограничений для пользования книгой»¹³. Квалифицированная наблюдательница констатировала тогда же, в январе 1914-го, более конкретную проблему:

Императорская Публичная библиотека не имеет <...> каталога для публики <...>. Что именно есть в библиотеке, читатели не знают. Они подают требование, так сказать, в темную. Требование выполняется через несколько часов или на следующий день <...>. Но вместо книги читатель может получить на следующий день ответ, что данного сочинения в библиотеке не имеется или что оно не выдается в читальный зал <...>. Все сколько-нибудь ценные или старые издания теперь в читальный зал не выдаются; их можно читать только в отделениях библиотеки, с особого разрешения. [Хавкина: 182–183].

Однако родовые пороки Императорской Публичной библиотеки, ярко выраженное своеобразие ее руководящего и кадрового состава, многочисленные крупные дефекты организации работы не помешали ей уже во второй половине XIX в. занять немаловажное место в жизни империи и ее столицы. Это место было определено потребностью в разнообразных знаниях российского общества, стремительно развивавшегося тогда, в результате «великих реформ» императора Александра II Освободителя, а также информационным потенциалом, сосредоточенным к тому времени в крупнейшем в стране хранилище «произведений письменности и печати». Пресса констатировала в начале 1914 г. по поводу отмечавшегося тогда столетия официального открытия главного книгохранилища империи для читателей и посетителей:

Со дня открытия прошло сто лет, и за это время Императорская Публичная библиотека <...> достигла блестящего развития, заняв третье место среди величайших государственных книгохранилищ Европы. По размерам ее превосходят лишь парижская Национальная библиотека (3½ миллиона томов) и библиотека Британского музея в Лондоне (3 мил<лиона> том<ов>); сама же она имеет несколько более 2-х миллионов томов. [Хавкина: 178].

Позднейший исследователь отметил:

По количеству фондов, по их универсальному составу Императорская Публичная Библиотека к началу XX века превратилась в крупнейшее национальное книгохранилище. Почти миллионный фонд книг на русском языке стал основным ядром в книжных собраниях Публичной Библиотеки.¹⁴

Объемы и ценность фондов главного российского депозитария рукописных и печатных материалов, оказавшегося в ситуации разложения авторитарной монархии и активизации гражданского общества, определили его существенно иную роль, нежели та, которая ему отводилась его августейшей основательницей и позднейшим руководством

российского государства: «казенное книгохранилище» стало, выражаясь языком пореформенной отечественной юриспруденции, «жертвой общественного темперамента». К вызовам времени оно оказалось не готово, как и остальная библиотечная система столицы и страны: «Библиотечное дело в Петрограде, – подытожил в ноябре 1917-го один из бывших читателей, в тот момент уже глава государства, – поставлено <...> из рук вон плохо»¹⁵. Позднейший эксперт признал:

К <...> 1917 г. Императорская Публичная Библиотека подходила <...> с новыми значительно демократизированными читательскими кадрами, пришедшими в библиотеку, так сказать, «явочным порядком», с отсталой библиотечной структурой, уже не удовлетворявшей потребностям новых читательских контингентов, и, наконец, с консервативной верхушкой управления Библиотеки, определявшей пути, методы и формы работы Библиотеки, а также и ее реакционные политические задачи.¹⁶

О политических (и эстетических) предпочтениях квалифицированной части персонала Императорской Публичной библиотеки тех лет внятно говорит, например, такой факт. Когда во второй половине 1890-х руководство учреждения захотело решить вопрос, бюст которого из двух российских писателей – бытописателя А.Н. Островского или социального критика М.Е. Салтыкова (Н. Щедрина) – следует установить на вакантное место в ряду бюстов других писателей (Ломоносова, Карамзина, Державина, Крылова, Пушкина, Грибоедова, Кольцова, Лермонтова, Достоевского, графа Л.Н. Толстого и так далее) в читальном зале нового корпуса библиотеки, проголосовавшие библиотекари не отдали второму из кандидатов (имя которого впоследствии, с апреля 1932-го, много лет носила эта библиотека) ни единого голоса¹⁷. В этом проявилась их верность традициям дома: при непосредственном участии именно Императорской Публичной библиотеки («бутурлинского комитета», располагавшегося в задних помещениях нижнего этажа южного крыла россиевского корпуса) Салтыков (Щедрин) был некогда, в 1848 г., уволен с министерской службы и переведен в «семилетний вятский плен», под полицейский надзор.

В годы, предшествовавшие «Великой войне народов», печать с тревогой отмечала, что Императорская Публичная библиотека всё более превращается в «черносотенный клуб»¹⁸. Такая трансформация учреждения происходила в значительной мере при участии одного из его руководителей, Н.П. Лихачева, помощника директора Д.Ф. Кобеко с 1902 по 1914 г., ультрамонархиста, энтузиаста самодержавия, члена-учредителя националистического «Русского собрания» (возникновение которого в 1900-м многие не без оснований расценили как начало черносотенного движения) и активиста ряда других политически

правых организаций и объединений. Другим помощником директора Кобеко был в те годы Н.Д. Чечулин, коллега Лихачева по преподавательской работе в столичном университете, его единомышленник, также член «Русского собрания», известный как пламенный монархист и «ревнитель русского исторического просвещения», «глубоко патриотичный» историк, в своем творчестве «прямо противоположный либеральной историографии», – главной эманацией исследований которого на протяжении всей его жизни оставался, по констатации понимающего наблюдателя, «его националистический патриотизм, крепкий и искренний», а главным качеством этих исследований, заметно выделявшим их из общего ряда российских исторических исследований тех лет, – «резко выраженная националистическая и государственно-патриотическая тенденция» [Пресняков: 2]. Не позднее чем с конца 1900-х, «вследствие ослабления зрения» директора Кобеко, вынудившего его «временно избегать усиленных занятий», именно Лихачев и Чечулин фактически управляли этим учреждением культуры¹⁹.

Один из многолетних и хорошо осведомленных работников библиотеки, Д.В. Философов, записал в личном дневнике в начале 1917-го:

Публ<ичная> Библ<иотека> – черносотенный клоповник. Кобеко стар как Мафусаил и притом почти слеп. Бюрократ «либерального типа». Воровство идет отчаянное. Обращение со служащими – я знаю какое. <Помощник директора> Радлов старается навести порядок, но не энергично. Учредил ревизию читального зала – оказывается, до 100 тыс<яч> книг – украдено. Читальный зал течет.²⁰

Для более точного уяснения смысла использованного Философовым в отношении Императорской Публичной библиотеки определения «черносотенный клоповник» надо принять во внимание то, что ближайшее окружение автора дневника (супруги Мережковские, А.А. Блок, Б.Н. Бугаев (А. Белый), некоторые другие) не было чуждо антисемитизма и не раз выражало свое стойкое отвращение к – используя обычное для этого круга выражение – «шиповникам-жидовникам-клоповникам»²¹. Философов, по-видимому, имел в виду именно тот факт, что в годы, непосредственно предшествовавшие крушению самодержавия, очень значительную и активную часть зарегистрированных читателей главной российской государственной библиотеки составляли студенты и слушательницы столичных университета, Психоневрологического института, Высших женских (Бестужевских) курсов, ряда других высших учебных заведений²², едва ли не преимущественно евреи, а значительную часть персонала – великороссы с весьма консервативными и даже реакционными политическими и культурными взглядами.

Когда, по предложению главы свеженародившегося советского государства, новый шеф российской системы народного просвещения А.В. Луначарский назначил в январе и феврале 1918 г. руководителем главной библиотеки страны – сначала ее правительственным комиссаром, а затем также и директором – А.Г. Пресса (Пресаса), юриста, историка философии, литератора, еврея, квалифицированный персонал библиотеки подверг эти назначения обструкции, просаботировал их и добился устранения Пресса с обеих должностей уже в марте 1918-го. Правительственным комиссаром учреждения, по настоянию коллектива, стал тогда же В.М. Андерсон, работник библиотеки с 1902 г., в предреволюционный период бывший активным автором суворинского националистического «Нового времени»; под документом, зафиксировавшим победу библиотекарей над «варягом», стоят подписи главным образом политических «стародумов» (названного Андерсона, сына одного из бывших директоров И.А. Бычкова, Х.М. Лопарева, В.И. Саитова, Д.Д. Шамрая и других), но есть также подписи молодых литераторов, штатных сотрудников в тот момент: М.Л. Лозинского, В.В. Успенского, В.А. Чудовского²³.

Мандельштам был читателем «Публички» с 1904 г.

Зарегистрированным пользователем Императорской Публичной библиотеки Мандельштам стал в раннем возрасте, в тринадцать лет: 4 (17) февраля 1904 г. ему, тогда (с 1899-го) ученику столичного Тенишевского коммерческого училища, было выдано именное «удостоверение на предмет получения права на чтение в Императорской Публичной библиотеке», 11 (24) октября того же года – «удостоверение на получение права на чтение в Императорской Публичной библиотеке»²⁴.

В первой половине 1900-х постоянными посетителями «сокровищницы знаний» были уже несколько Мандельштамов, и некоторые из них пытались принимать участие в делах библиотеки. Например, переводчик И.Б. Мандельштам²⁵, – по-видимому, именно его, а не его младшего однофамильца (что, впрочем, также возможно), подпись стоит под недатированным, начала 1904 г. по приложенным документам, коллективным заявлением более чем сотни читателей Императорской Публичной библиотеки, поданным тогда администрации этого учреждения культуры, о необходимости «озаботиться устройством буфета, хотя бы в курительной комнате» (курительная комната в новом, построенном незадолго до того (1901) по проекту Е.С. Воротилова, корпусе библиотеки располагалась под парадной лестницей здания, в одном из помещений нижнего этажа Косой галереи; теперь в этом помещении расположен буфет, как и предлагалось когда-то); «хода-

тайство» было рассмотрено Хозяйственным комитетом Императорской Публичной библиотеки на заседании, состоявшемся 3 (16) марта 1904 г. под председательством Н.П. Лихачева (помощника директора), и отклонено, с выражением «полного сочувствия этой просьбе»²⁶.

По правилам, существовавшим в то время в главной библиотеке империи, желающие посещать ее были обязаны записываться каждый год заново, читательские билеты были годичными. Поэтому уже вскоре ученику Мандельштаму понадобился новый билет, и 8 (21) января 1905-го ему было выдано следующее «удостоверение на получение права на чтение в Императорской Публичной библиотеке»²⁷ [Мец 2005: 16; Летопись: 20].

Практически здесь же – в 18-м доме по Садовой улице, в здании, построенном в 1810 г. (впоследствии перестроенном) и принадлежавшем сначала П.И. Балабину (принявшему в 1812 г. участие в сражениях с французами, ставшему позднее «правой рукой Бенкендорфа»), затем его наследникам фон Вагнерам, конфискованном у них осенью 1918-го, переданном тогда же бывшей Императорской Публичной библиотеке и используемом теперь как административно-производственный корпус Российской национальной библиотеки, – семейство Мандельштамов оформило в августе 1907-го и затем в июне 1909-го необходимые сыну-поэту, «для представления в учебные заведения», свидетельство о его рождении и документ о том, что он «приписан по отбыванию воинской повинности к призывному участку города С<анкт>-Петербурга», а также «подлежит исполнению воинской повинности в тысяча девятьсот двенадцатом году»²⁸.

По-видимому, получал Мандельштам билеты в главную библиотеку Российской империи и позднее – конечно, и после того как стал в сентябре 1911-го студентом Императорского Санкт-Петербургского университета [Избранные даты: 366; Мец 2009: 740; Сальман 2010: 453–456, 471–472]; традиционно, из года в год, не менее восьмидесяти процентов молодежи из этого высшего учебного заведения становились зарегистрированными читателями Императорской Публичной библиотеки [Ефимова: 41, 105–106]. Выяснить теперь даты каждого первого ежегодного появления Мандельштама в стенах «сокровищницы» едва ли возможно: в ее архиве сохранились далеко не все реестры регистрации читателей. Однако «Книга записи читателей в Императорскую Публичную библиотеку в 1916 г.» сохранилась; в ней отмечено, что в том году студент (всё еще)²⁹ университета О.Э. Мандельштам вновь посетил это учреждение культуры и зарегистрировался в нем 21 апреля (4 мая)³⁰, – хотя известно, что в первой половине 1916-го (вплоть до мая) он находился преимущественно в Москве, в столицу возвращаясь пусть и часто, но ненадолго [Избранные даты: 368; Мец 2009: 742; Летопись: 105–110, 112–115].

Согласно другим записям в названной регистрационной книге, читателями той же библиотеки уже (возможно, что и вновь) были к тому моменту младший брат поэта гимназист Александр Мандельштам (с 9 (22) января 1916-го)³¹ и два однофамильца: ученица столичной рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств Эльза Мандельштам (со 2 (15) января)³² и упомянутый выше выпускник Императорского Петроградского университета Исай Мандельштам (с 6 (19) февраля)³³. Некоторое время спустя, 25 мая (7 июня), читателем библиотеки стал еще один однофамилец поэта, потомственный почетный гражданин Леонид Мандельштам³⁴. Можно отметить, что в тот же самый день, что и О.Э. Мандельштам, в библиотеку записались художник-мирискусник В.Э. (В.Я.) Чемберс и несколько других их ровесников, с которыми оба могли быть знакомы. Тогда же, в течение последних предреволюционных месяцев, читателями зарегистрировались и многие другие литераторы и художники, с которыми Мандельштаму доводилось общаться прежде или впоследствии.

Мандельштам был знаком с работниками «Публички»

Библиотекарь А.В. Карташев, работник Императорской Публичной библиотеки с декабря 1905 г., и младший помощник библиотекаря В.В. Успенский, работник того же учреждения с октября 1911-го [Сотрудники: 248–252, 529–531], могли быть знакомы Мандельштаму по встречам в столичном Религиозно-философском обществе, существовавшем с весны 1907-го. Первому из них, видному религиозному публицисту, поборнику восстановления патриаршества, поэт посвятил осенью 1917 г. стихотворение «Среди священников левитом молодым...».

Помощник регистратора М.Л. Лозинский и регистратор В.А. Чудовский – работники библиотеки с марта 1914 г. и с мая 1910-го соответственно [Сотрудники: 327–329, 569–570] – участвовали в журнале «Аполлон», издававшемся в столице с октября (григорианского ноября) 1909-го: один состоял в 1913–1918 гг. также секретарем его редакции, издавал во многих отношениях близкий к «Аполлону» поэтический журнал «Гиперборей»³⁵, другой был уже с 1909-го постоянным автором «Аполлона», во второй половине 1912-го – начале 1913 гг. непродолжительное время исполнял обязанности секретаря его редакции. С обоими Мандельштам имел к 1916 г. долгие и интенсивные отношения. Все трое участвовали в «Поэтической академии», организованной Вяч.И. Ивановым в начале 1909-го, Лозинский и Мандельштам, кроме того, – в студенческо-преподавательском «романо-германском кружке» (или, иначе, «кружке романо-германистов»), сформировавшемся в конце 1909-го при романо-германском отделении историко-филологического факультета Императорского Санкт-Петербур-

бургского университета [Сальман 2010: 459–461, 467–468, 482–489; Летопись: 47–48, 50–52, 55], в заседаниях литературного объединения «Цех поэтов», возникшего осенью 1911-го, в «кружке изучения поэтов» («кружке для изучения поэзии»), организованном при столичном университете в конце 1912-го и впоследствии трансформировавшемся в «общество изучения современной поэзии», заседания которого (с теми же участниками, включая и Чудовского) происходили во второй половине 1910-х в редакции «Аполлона» [Сальман 2013: 170]. Уже с лета 1910 г. Мандельштам печатался в «Аполлоне», бывал в гостях и у Лозинского, и у Чудовского, в декабре 1912-го Чудовский «готовил статью о стихах Иосифа Эмильевича» (неизвестно, осуществленную ли в итоге), его супруга с того же года А.М. Зельманова (в браках также Чудовская, Белокопытова) написала в 1914-м портрет Мандельштама [Избранные даты: 366–367; Каблуков: 247, 361; Мец 2009: 740; Летопись: 30, 51, 74].

Возможно, по совету кого-то из этих знакомцев Мандельштам и решил обратиться в Императорскую Публичную библиотеку с предложением своих познаний в области искусства и литературы.

Другие мотивы, которыми мог руководствоваться Мандельштам

Возможно также, что его, уже прикоснувшегося тогда к творческому наследию Гомера на языке подлинника и написавшего стихотворение «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (1915), привлек загадочный образ Д.Ф. Кобеко, к финалу своих дней практически незрячего директора библиотеки, своеобразной реинкарнации великого поэта античной древности.

Мандельштама, уже в молодые его годы застигнутого зорким наблюдателем «на путях к классицизму», «поэта-зодчего», вся поэзия которого, «как всякая поэзия классического стиля», сплошное «зодчество прекрасных форм» [Жирмунский: 3–5], «еврея, который хотел быть греком на русском языке» и «всегда был подлинным классицистом» [Марков: 174], не могло не привлекать и здание библиотеки, сооруженное по проектам Е.Т. Соколова и К. ди Дж. (К.И.) Росси, – одно из вершинных созданий русского архитектурного классицизма, строгая эмблема «мира державного».

Пиетет «молодого Державина» (по определению М.И. Цветаевой)³⁶ к античной древности, а также – весьма вероятно – к колоннадам соколовско-россиевской постройки, к изящию «грозы Афины» над нею, к циферблату на обращенном к северо-западу фасаде, к теням прежних обитателей этого здания, Батюшкова, Гнедича (полутораглазого переводчика Гомера), интригующая, по-видимому, фигура Кобеко, актуальный пример литературной молодежи из «Аполлона», Лозин-

ского и Чудовского, восторги новейшего российского неоклассицизма и акмеизма, переживания, самим поэтом названные впоследствии (1933) «тоской по мировой культуре», – всё это могло быть мотивами для его решения предпринять попытку обрести в Императорской Публичной библиотеке постоянное место. Во всяком случае, более основательными мотивами, чем любовь к «произведениям письменности и печати» – которой, по разным свидетельствам, у Манделъштама, нетипичного сына «народа Книги», совсем не было:

Он, будучи неаккуратен, неряшлив, забывчив, бесцеремонен вообще, проявляется в том же духе и относительно книг, и вчера, заметив по всем полкам беспорядок в книгах при взятии и вставлении их на места, я ему указала это и опять запретила ходить в библиотеку³⁷.

Мою библиотеку Манделъштам уже давно обкрадывал, в чем сознался: так, в свое время он украл у меня итальянского и французского Данта³⁸.

Манделъштам как-то взял у Волошина экземпляр «Божественной комедии» Данте – издание итальянского подлинника с параллельным переводом на французский язык – и, увы, затерял его. <...>

Куда девался волошинский Данте, <...> Манделъштам понятия не имел. <...>

Он написал оскорбительное, ругательное письмо Волошину. <...>

С книгой он обращался ужасно, держал ее в пиджачном кармане свернутой трубкой, поминутно вынимал и читал стихи³⁹.

Волошина, почти боготворившего книги, особенно выводило из равновесия крайне небрежное отношение к ним Манделъштама. [Купченко: 177]

Манделъштам был совершенно лишен библиофильского пиетета перед книгой <...>, отношению Манделъштама к книгам <был> свойствен в целом утилитарный подход <...>. У Манделъштама отсутствовало свойственное <...> многим его современникам поклонение письменам, переходящее в библиоманство. Он никогда не был книжным собирателем, относился довольно спокойно к бесконечным пропажам принадлежавших ему книг⁴⁰. [Ласунский: 396–397]

Имело значение, вероятно, и то, что благосостояние семьи поэта сильно пошатнулось (к 1917 г. отец-купец «разорился окончательно») и всем ее членам необходимо было искать средства к существованию [Мец 2009: 737, 743]. Известно, что весной 1916-го Манделъштам при содействии С.П. Каблукова попытался найти работу в московском издательстве «Универсальная библиотека» (бывшей «Полюзе» семейства Антиков)⁴¹ [Летопись: 108–109] или какую-нибудь другую службу, но безуспешно; у некоторых осведомленных об этом возникла даже идея подыскать для поэта «место в банке», назывался уже и первоначальный размер оклада: 150 рублей [Летопись: 109, 111, 114].

Возможно, аргументом было и то, что Манделъштам, обязанный быть призванным в армию – в порядке существовавшей тогда всеобщей воинской повинности – еще в 1912 г., воспользовался, как студент университета, правом на отсрочку [Сальман 2010: 448, 457–459, 462, 464, 469–470, 472]. По завершении обучения он такого права должен был лишиться, – поступление же на службу в Императорскую Публичную библиотеку могло решить эту проблему.

Мог ли Манделъштам получить эту должность?

Несмотря на характерные особенности Императорской Публичной библиотеки, на ее строгие правила и мрачную репутацию, многие деятели литературы были не прочь получить должность в ней. В.К. Кюхельбекер, например, признавался Н.И. Гнедичу, что думает после учебы в Императорском Царскосельском лицее «о месте рядового библиотекаря в Публичной библиотеке»⁴² [Гынянов: 174]. Н.Г. Чернышевский, видевший в этом учреждении резервуар «драгоценного умственного капитала» и «важнейший архив науки в России» [Ефимова: 7], не скрывал, что «единственное место, о котором он мечтает и которое хотел бы получить, – место библиотекаря в Публичной библиотеке». Ни тому ни другому не пришлось реализовать эти мечты. Как и многим другим. Например, прошение на имя директора Д.Ф. Кобеко о принятии на штатное место подал в январе 1914 г. К.К. Фофанов (Олимпов), 24-летний тогда поэт и «сын Поэта», но получил отказ с обоснованием: «вакансий нет»⁴³.

Это был обычный ответ библиотечного руководства искателям места: «в Императорской Публичной Библиотеке вакансий в настоящее время не имеется и в ближайшем будущем не предвидится», либо: «в Библиотеке свободных мест в настоящее время не имеется и, вообще, вакансии в ней открываются весьма редко, а по сему г<осподин> Директор лишен возможности исполнить Вашу просьбу о предоставлении Вам должности при Библиотеке»⁴⁴. Отсутствие вакансий было традиционным и действительным препятствием для получения места в библиотеке: можно вспомнить, например, что именно по этой причине довольно долгое время – с 1894 по 1896 г. – не мог быть зачислен в штат названный выше Н.Д. Чечулин несмотря на то, что к нему были благорасположены и весьма одобряли его общественно-политические воззрения тогдашние министры народного просвещения граф И.Д. Делянов (через которого Чечулин пытался определиться на новую службу) и директор библиотеки А.Ф. Бычков [Вахтина, Острой: 8–9; Острой: 24–25].

В 1916 г., когда было отказано Манделъштаму, такой же отказ получили, в частности, Лю Цзэжун (или, иначе, Лау Сиу Джау)⁴⁵,

известный впоследствии китайский литератор и политический активист, П.Х. Кананов⁴⁶, доктор философии Мюнхенского университета, В.Г. Вальтер⁴⁶ и Вс.Е. Чешихин⁴⁷, оба музыканты, музыковеды и литераторы.

Тем не менее на протяжении истории библиотеки здесь состояло на службе немало художников слова: И.Н. Авраменко (Проферансова), И.Л. Андроников, К.Н. Батюшков, Р.Н. Блох, Ю.Н. Верховский, Н.И. Гнедич, Л.С. Гордон, Н.И. Греч, Ю.Н. Данзас, А.А. Дельвиг, Н.Л. Елисеев, М.Н. Загоскин, Л.А. Зандер, А.В. Карташев, М.И. Комиссарова, А.А. Котовщикова, И.А. Крылов, А.С. Ланде (А. Изгоев), М.Л. Лозинский, Н.В. Макридин, А.А. Мейер, князь В.Ф. Одоевский, барон Н.В. фон дер Остен-Дризен (Дризен), А.В. Остенек (более известный как А.Х. Востоков), Н.Я. Рыкова, В.В. Стасов, С.Г. Стратановский, Н.Н. Страхов, Е.В. Тарле, граф (не в период службы здесь) С.С. Уваров, В.В. Успенский, Д.В. Философов, В.А. Чудовский, некоторые другие. Чаще всего эти люди служили в библиотеке не в годы своего творческого расцвета и недолго, ибо, отмечено в литературе, обычно выказывали себя «неправильными» чиновниками, «скверными библиотечными работниками» [Кацнельсон: 3]. И можно предположить, что неудача Мандельштама в его попытке получить в 1916 г. должность в главной российской библиотеке стала добрым событием и для него, и для библиотеки.

Примечания

- 1 Авторство выражения «первенствующее книгохранилище России» приписывается В.В. Стасову, однако конкретный источник этих слов до настоящего времени не установлен; определенно известно, что на рубеже 1913 и 1914 гг., по случаю праздновавшегося тогда столетия со дня официального открытия Императорской Публичной библиотеки для общественного пользования, это выражение было употреблено авторами некоторых из многочисленных поздравительных адресов учреждению-юбилею (ОАД РНБ. Ф. 1. Оп. 1-а. 1914 г. Ед. хр. 99. Л. 1 об.; Ед. хр. 88. Л. 1).
- 2 Это лексическое клише, встречающееся уже в текстах конца 1830-х и 1840-х гг., в частности у А.Ф. Бычкова, активно эксплуатировалось впоследствии разными авторами – преимущественно в сталинскую и брежневскую эпохи, с акцентом не на «знания», а на «культуру».
- 3 Из рескрипта императора Александра I Благословенного главному директору императорских библиотек и директору Императорской Публичной библиотеки графу А.С. Строганову, от 14 (26) октября 1810 г. [Грин, Третьяк: 77].
- 4 *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч. В 20 т. / Гл. ред. С.А. Макашин. Т. 10. М.: Худ. лит., Ин-т рус. лит. (Пушк. дом) Акад. наук СССР, 1970. С. 340 (из «Дневника провинциала в Петербурге» (1872)).

- 5 ОАД РНБ. Ф. 1. Оп. 1. 1813 г. Ед. хр. 3. Л. 3 об., 6 об., 11 об.–12, 15 об.–16, 17 об., 19 об.–20.
- 6 *Короленко В.Г.* Полн. собр. соч. В 23 т. / Ред. Т.А. Богданович, А.Е. Грузинский, С.В. Короленко и др. Дневник. В 4 т. Т. III. 1895–1898. Полтава: Гос. изд-во Украины, 1927. С. 336.
- 7 См.: *Бычков А.Ф.* [Памяти в Бозе почившего Государя Императора Александра III: Речь на засед. членов Имп. Археол. о-ва 18 (30) нояб. 1894 г.] // Записки Императорского Русского археологического общества (СПб.). Нов. сер. Т. VII. 1895. Вып. 3–4. С. 1–2; Протоколы заседаний Императорского Русского Археологического Общества: 1894 г. // Записки Императорского Русского археологического общества (СПб.). Нов. сер. Т. VIII. 1896. Вып. 1–2. С. XVIII; Дневники святого Николая Японского. В 5 т. / Сост., авт. вступ. статей и ред. К. Накамура; отв. ред. С.В. Смоляков. Т. I. (С 1870 по 1880 годы). СПб.: Гиперион, 2004. С. 185.
- 8 См. так же: *Стасова Е.Д.* Владимир Стасов: Воспоминания // Владимир Васильевич Стасов: 1824–1906: К 125-летию со дня рожд. / Сост. Е.Д. Стасова. М.: Искусство, 1949. С. 85; *Стасов В.В.* Письма к родным. В 3 т. / Сост. Е.Д. Стасова; ред. Д.Е. Аркин, Ю.В. Келдыш. Т. III. В 2 ч. Ч. 1. (1895–1899). М.: Гос. музык. изд-во (Музгиз), 1962. С. 289.
- 9 Цит. по: *Вольпер А.Х.* Библиотека народа: 125-летие Гос. публ. б-ки // Смена (Л.). 1939. 14 янв. № 11 (4 135). С. 2. В приведенном тексте упомянут библиограф Карл (Карл Федорович) Феттерлейн (1828–1902); он работал в Императорской Публичной библиотеке с 1859 г. до своей кончины, долгое время руководил там отделением иноязычных произведений печати о России Rossica, составил, в частности, двухтомный печатный каталог этого фонда *Catalogue de la section des Russica, ou Écrits sur la Russie en langues étrangères* (1873).
- 10 *Бычков А.Ф.* Граф М.А. Корф // Древняя и новая Россия (СПб.). 1876. Т. I. № 4. С. 327.
- 11 Правила для занятий в Императорской Публичной Библиотеке и для ее обозрения: (Утв. Министером Нар. Просвещения 19-го дек. 1907 г.) // Устав и правила Императорской Публичной Библиотеки. СПб.: Имп. Публ. б-ка, 1909. С. 13–18.
- 12 Правила для занятий в Императорской Публичной Библиотеке и для ее обозрения: (Утв. Министером Нар. Просвещения 11-го июня 1911 г.) // Устав и правила Императорской Публичной Библиотеки. СПб.: Имп. Публ. б-ка, 1911. С. 13–18.
- 13 *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Изд. 5-е. В 55 т. Т. 23. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1961. С. 348–349.
- 14 ОАД РНБ. Ф. 2. Оп. 26/1. 1942 г. Ед. хр. 9. Л. 7 (текст доклада Н.П. Басова «Октябрьская Социалистическая революция и Государственная Публичная библиотека», зачитанный автором 2 ноября 1942 г. на первом заседании

«Научной сессии ГПБ, посвященной XXV годовщине Великой Октябрьской Социалистической революции»).

- 15 Ленин В.И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е. В 55 т. Т. 35. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1962. С. 132.
- 16 ОАД РНБ. Ф. 2. Оп. 26/1. 1942 г. Ед. хр. 9. Л. 7 (названный текст Басова).
- 17 ОАД РНБ. Ф. 1. Оп. 2-а. 1896 г. Ед. хр. 247. Л. 31, 34.
- 18 Антонов А.Н. Открытое письмо директору Импер. публичной библиотеки Д.Ф. Кобеко // Народное хозяйство (СПб.). 1905. 17 (30) дек. № 3. С. 5.
- 19 ОАД РНБ. Ф. 1. Оп. 1. 1896 г. Ед. хр. 90. Л. 63–65.
- 20 ОР РНБ. Ф. 814 (Д.В. Философов). Ед. хр. 2. Л. 130–130 об. (запись от 20 марта (2 апреля) 1917-го); также см.: [Грин, Третьяк: 628–629].
- 21 Шагинян М.С. Человек и Время: История человеческого становления. М.: Сов. писатель, 1982. С. 324. Также см.: [Голлербах 2016: 87–95; Голлербах 2021: 607–608, 616–617].
- 22 Студенты столичных учебных заведений составляли с конца 1850-х гг. около трети общего числа читателей библиотеки, с середины 1900-х – чуть менее половины, в некоторые годы – более, в 1907 г., например, процент учащихся составил 53% общего числа читателей; в первой половине 1910-х учащиеся составляли 49,5% общего числа, в 1916-м – 43,7% [Ефимова: 40–42, 105–107, 111, 154–157].
- 23 ОАД РНБ. Ф. 2. Оп. 1. 1917 г. Ед. хр. 5. Л. 8 об.
- 24 ЦГИА СПб. Ф. 176. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 60, 119; [Мец 2005: 16; Летопись: 19].
- 25 Исая Бенедиктович Мандельштам (1885–1954), двоюродный дядя поэта Л.И. (Л.А.) Каннегисера, выпускник Льежского и Императорского Петроградского университетов 1908 и 1910-х гг. соответственно.
- 26 ОАД РНБ. Ф. 1. Оп. 1. 1904 г. Ед. хр. 42. Л. 7–7 об., 21–22; [Ефимова: 115] (однофамилец поэта ошибочно идентифицирован Ефимовой как будущий «член-корреспондент Академии наук СССР» И.Е. Мандельштам).
- 27 ЦГИА СПб. Ф. 176. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 141.
- 28 Там же. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 59 170. Л. 28–28 об., 35; цит. по: [Сальман 2010: 448, 474–475].
- 29 Это был пятый учебный год Мандельштама в университете, в стандартном случае завершающий, и известно, что осенью 1916 г. поэт, действительно, «сдавал экзамены в университете» (см. в письме матери от 20 июля 1916 г.: Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. А.Г. Меца. Т. 3. М.: Прогресс-Плеяда, 2011. С. 371; а также [Избранные даты: 368; Сальман 2010: 467–469; Летопись: 118–120]. Однако формально быть студентом он перестал лишь несколько месяцев спустя: 13 (26) мая 1917 г. подал Ф.А. Брауну, тогда декану историко-филологического факультета столичного университета, типовое (на печатном бланке) прошение о выдаче ему «выпускного свидетельства о прослушании <...> полного курса наук в Петроградском Университете», 18 (31) мая получил запрошенный документ (ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 59 170. Л. 7–8 об.;

опубл.: Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. А.Г. Меца. Т. 3. М.: Прогресс-Плеяда, 2011. С. 83, 860. См. также: [Сальман 2010: 471; Летопись: 128]).

- 30 ОАД РНБ. Ф. 1. Оп. 1. 1916 г. Ед. хр. 133. Л. 161.
- 31 Там же. Л. 28 об.
- 32 Там же. Л. 7 об. Эльза Файвушевна (Павловна) Гидони (Мандельштам, 1899–1978), супруга (в первом браке) искусствоведа А.И. Гидони, впоследствии германский, палестинский, американский архитектор.
- 33 Там же. Л. 87 об.
- 34 Там же. Л. 185. Леонид Исаакович Мандельштам (1879–1944), выпускник Страсбургского университета 1902 г., физик, педагог, будущий (1929) действительный член АН СССР, был в 1915–1917-м научным консультантом радиотелеграфного отделения фирмы «Сименс и Гальске» в Петрограде.
- 35 Под маркой «Гиперборея» вышло полтора десятка поэтических книг, в том числе второе (дополненное) издание «Камня» (1916) Мандельштама.
- 36 Из стихотворения «Никто ничего не отнял!..» (1916) М.И. Цветаевой.
- 37 Волошин М.А. Собр. соч. / Под общ. ред. В.П. Купченко и А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой. Т. 10. М.: Эллис Лак, 2011. С. 470 (письмо Е.О. Кириенко-Волошиной к сыну, от 10 (23) августа 1915-го; также см.: [Летопись: 99]).
- 38 Там же. Т. 12. М.: Эллис Лак, 2013. С. 320 (недатированное, возможно, от 20 июля (2 августа) 1920 г. по содержанию, письмо М.А. Кириенко-Волошина (Волошина) к А.А. Новинскому; также см.: [Купченко: 179]).
- 39 Миндлин Э.Л. Необыкновенные собеседники: Лит. воспоминания. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Сов. писатель, 1979. С. 30–31, 96.
- 40 О читательских интересах Мандельштама и о его последнем (1930-х гг.) книжном собрании см.: [Фрейдин: 231–239].
- 41 Это предприятие было организовано в 1906 г. юристом В.М. Антиком как издательство «Польза», реорганизовано в апреле 1915-го в акционерное общество «Универсальная библиотека», муниципализировано в 1918-м и затем фактически ликвидировано. К началу 1917 г. в его правление входили сам Антик, И.Х. Озеров, М.И. Фрумкин, а также, в качестве кандидатов, В.М. Турбин и А.Л. Фукс.
- 42 Аверин В.И. Царство книги // Советская Россия (М.). 1964. 14 янв. № 11 (2 303). С. 4. Имеется в виду замечание Чернышевского в его письме к родным от 22 ноября (4 декабря) 1854 г.: «Единственные места, которые занимал бы я с удовольствием и о которых был бы готов просить, – профессора в университете или библиотекаря в Публичной библиотеке. На первое трудно рассчитывать; последнее надеюсь как-нибудь получить через год, через два» (Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. В 15 т. / Под общ. ред. В.Я. Кирпотина, Б.П. Козьмина, П.И. Лебедева-Полянского и др. Т. 14. М.: ОГИЗ, Гос. изд-во худож. лит., 1949. С. 277).
- 43 ОАД РНБ. Ф. 1. Оп. 1. 1914 г. Ед. хр. 77. Л. 3.

- 44 Там же. Л. 2, 11, 15, 17, 19. Там же. 1915 г. Ед. хр. 63. Л. 2, 4, 6, 10. Там же. 1916 г. Ед. хр. 14. Л. 11, 15, 17, 19, 21, 23–24.
- 45 Там же. 1916 г. Ед. хр. 14. Л. 10–11.
- 46 Там же. Л. 18–19. Павел Христофорович Кананов (1883–1967), выпускник Императорского Московского и Гейдельбергского университетов, доктор философии Мюнхенского университета, историк философии и печати, библиограф, полиглот.
- 47 Там же. Л. 6–9. Виктор Григорьевич Вальтер (1865–1935), выпускник Императорского Харьковского университета 1887 г. и столичной консерватории 1890 г., скрипач, солист Императорской Русской оперы, музыковед, музыкальный критик, был автором газеты «День», журналов «Вестник Европы», «Русская мысль», «Современный мир», ряда книг.
- 48 Там же. Л. 1–5 об. Всеволод Евграфович Чехихин (1865–1934), выпускник Императорского Санкт-Петербургского университета 1887 г., юрист, поэт, прозаик, литературовед, музыковед, музыкальный и литературный критик, переводчик, был автором «Русской музыкальной газеты», других периодических изданий.

Литература

- Бартев П.И., Стояновский Н.И.* Алексей Николаевич Оленин: 1763–1843 // Русская старина (СПб.). Т. XIV. 1875. Окт. № 10. С. 280–296.
- Благой Д.Д.* Социально-политическое лицо Арзамаса // Арзамас и арзамасские протоколы / Ввод. статья, ред. протоколов и примеч. к ним М.С. Боровковой-Майковой; предисл. Д.Д. Благого. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. С. 5–20.
- Вахтина П.Л., Острой О.С.* Николай Дмитриевич Чечулин и его книга «Русская провинция во второй половине XVIII века» // Чечулин Н.Д. Русская провинция во второй половине XVIII века / Авт. вступ. статьи, подгот. текста, публ. П.Л. Вахтина, О.С. Острой. СПб.: Рос. нац. б-ка, 2010. С. 5–20.
- Голлербах Е.А.* Хлеб да соль: Из истории рос. германофильства: Петерб. изд-во «Пантеон» в преддверии Первой мировой войны. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2016. 512 с.
- Голлербах Е.А.* Письма З.Н. Гиппиус к Э.Ф. Голлербаху (1916–1919) // Литературное наследство. Т. 106. Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус. В 2 кн. Кн. 2 / Сост. Н.А. Богомолов, М.М. Павлова; науч. ред. М.М. Павлова, А.И. Серков; отв. ред. О.А. Коростелев, М.Л. Спивак. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 605–638.
- Голлербах Е.А., Нерлер П.М.* «Более осведомлен в вопросах искусства и литературы...»: Прошение Осина Мандельштама 1916 г. о приеме на службу в Имп. публ. б-ку // Новая газета (М.). 2018. 20 июля. № 77 (2 798). С. 20.
- Грин Ц.И., Третьяк А.М.* Публичная библиотека глазами современников: Хрестоматия. В 2 т. Т. 1. (1795–1917). СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 1998. 696 с.
- Ефимова Н.А.* Читатели Публичной библиотеки в Петербурге и организация

- их обслуживания в 1814–1917 гг. / Под ред. Н.Я. Морачевского // Труды [Гос. Публ. б-ки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина]. Т. VI (9) / Отв. ред. В.М. Барашенков. Л.: Гос. Публ. б-ка, 1958. С. 5–190.
- Жирмунский В.М.* На путях к классицизму // Вестник литературы (Пг.). 1921. № 4–5 (28–29). С. 3–5.
- Западов В.А.* Краткий очерк истории русской цензуры 60–90-х годов XVIII века // Ученые записки [Ленинградского педагогического института им. А.И. Герцена]. Т. 414. Русская литература и общественно-политическая борьба XVII–XIX веков / Науч. ред. Б.Ф. Егоров. Л.: Ленингр. гос. пед. ин-т, 1971. С. 94–135.
- Избранные даты жизни О.Э. Мандельштама // Мандельштам О.Э. Камень / Изд. подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин; отв. ред. С.А. Рейсер. Л.: Наука, 1990. С. 366–371.
- Императорская Публичная библиотека за сто лет: 1814–1914 / Сост. А.А. Флоридов, Н.П. Лихачев, А.Э. Нольде и др.; общ. ред. Д.Ф. Кобеко и Н.Д. Чечулин. СПб.: Имп. Публ. б-ка, 1914. 482 с. + XXVI.
- [Каблуков] О.Э.* Мандельштам в записях дневника и переписке С.П. Каблукова // Мандельштам О.Э. Камень / Изд. подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин; отв. ред. С.А. Рейсер. Л.: Наука, 1990. С. 241–258.
- Кацнельсон И.С.* Дни Императорской // Вечерняя Красная газета (Л.). 1934. 14 янв. № 12 (4 092). С. 3.
- Купченко В.П.* Ссора поэтов: (К истории взаимоотношений О. Мандельштама и М. Волошина) // Слово и судьба: Осип Мандельштам: Исслед. и материалы / Отв. ред. З.С. Паперный. М.: Наука, 1991. С. 176–183.
- Ласунский О.Г.* Мандельштам и книга // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования / Отв. ред. О.Г. Ласунский. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1990. С. 393–405.
- Летопись жизни и творчества / Сост. А.Г. Мец при участии С.В. Василенко, Л.М. Видгофа, Д.И. Зубарева, Е.И. Лубянской // Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. Приложение / Сост., подгот. текстов и коммент. А.Г. Меца. Приложение. Летопись жизни и творчества. М.: Прогресс-Плеяда, 2014. С. 15–502.
- Марков В.Ф.* Мысли о русском футуризме // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. XXXVIII. 1954. Июль–сент. С. 169–181.
- Мец А.Г.* Осип Мандельштам и его время: Анализ текстов / Отв. ред. П.В. Дмитриев. СПб.: Гиперион, 2005. 288 с.
- Мец А.Г.* О поэте: (Очерк биографии) // Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. / Сост., авт. подгот. текстов и коммент. А.Г. Мец. Т. 1. Стихотворения. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. С. 736–758.
- Острой О.С., Н.Д. Чечулин* / Ред. А.А. Кононов. СПб.: Рос. нац. б-ка, 2014. 120 с.
- Пресняков А.Е.* Памяти Н.Д. Чечулина // Красная газета (Л.). Веч. вып. 1927. 18 февр. № 46 (1 364). С. 2.

Сальман М.Г. Осип Манделъштам: годы учения в Санкт-Петербургском университете (по материалам ЦГИА Санкт-Петербурга) // *RL*. 2010. Vol. 68. Iss. 3–4. P. 447–499.

Сальман М.Г. Несостоявшийся «Кружок для изучения поэзии» в Петербургском университете (1912) // *Русская литература* (СПб.). 2013. № 2. С. 167–172.

Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры: Биограф. словарь. В 4 т. / Гл. ред. Л.А. Шилов, Г.В. Михеева. Т. 1. Императорская Публичная библиотека: 1795–1917. СПб.: Изд-во РНБ, 1995. 688 с. *Тынянов Ю.Н.* В. Кюхельбекер: (По новым материалам) // *Литературный современник* (Л.). 1938. Окт. № 10. С. 167–222.

Фрейдлин Ю.Л. «Остаток книг»: Б-ка О.Э. Манделъштама // *Слово и судьба: Осип Манделъштам: Исслед. и материалы* / Отв. ред. З.С. Паперный. М.: Наука, 1991. С. 231–239.

Хавкина Л.Б. Императорская Публичная Библиотека: (К столет. юбилею 2/1 1814 – 2/1 1914) // *Северные записки* (СПб.). 1914. Янв. С. 174–184.

Шамрай Д.Д. Из истории взаимоотношений Императорской Публичной Библиотеки и С.-Петербургской Духовной Академии: (По случаю 100-лет. юбилея Б-ки) // *Церковный вестник* (СПб.). 1914. 23 янв. № 4. Стб. 117–119.

Шлионский Л.И. Пушкин в Петербурге // *Пушкинский Петербург* / Авт. предисл. В.А. Мануйлов; отв. ред. Б.В. Томашевский. Л.: Ленингр. газет.-журн. и книж. изд-во, 1949. С. 41–198.

Щебальский П.К. Исторические сведения о цензуре в России. СПб.: М-во нар. просвещ., 1862. Отд. 1. С. 1–133.

Алексей Владимирович Наумов

Передвижник рисует футуриста. К иконографии Манделъштама: Владимир Маковский

В 2018 г. в Русском музее состоялась выставка работ Николая Кульбина, и тогда же в поле зрения исследователей появился неизвестный ранее карандашный набросок нескольких лиц [Кульбин: 14–15].

Перечислим изображенных (справа налево): стоит в рост Георгий Иванов, далее – Натан Альтман с цветком, далее – персона, подробнее о которой позже, и, наконец, слева – Осип Манделъштам. Упомянем: в комплекс набросков, относящихся к этой группе, входит еще два портретных изображения Кульбина; одно – на том же листе¹. По нижнему полю листа подпись «Футуристы».

В числе портретистов Манделъштама автор этого рисунка – персона достаточно неожиданная: Владимир Маковский, художник-передвижник, один из деятельных участников Товарищества передвижных художественных выставок, который, по словам А.И. Сомова, «...занял по смерти В. Перова первое место среди русских жанристов...» [Сомов]; академик живописи, действительный член Императорской Академии художеств, а с 1895 г. и ее ректор. Отметим, он приходится дядей издателю журнала «Аполлон» Сергею Маковскому, но о его



Владимир Маковский

Футуристы. 1913

Осип Манделъштам, [Константин Олимпов],

Натан Альтман, Георгий Иванов



Участники диспута после лекции Н.И. Кульбина «Футуризм и отношение к нему современного общества и критики». Петербург, концертный зал при Шведской церкви Св. Екатерины. 10 декабря 1913 г.

Сидят (слева направо): Рюрик Ивнев, Осип Мандельштам, Василиск Гнедов, Константин Олипов, Николай Кульбин, Бенедикт Лившиц, Владимир Пяст; стоят (слева направо): Натан Альтман, Антон Безваль, Николай Бурлюк, Алексей Грипич, Георгий Иванов

интересе к современным художественным веяниям мы ничего не знаем. Наоборот, в своей живописи Маковский отчетливо консервативен, отстранен от любых новаций в искусстве – он из числа тех, кто сумел избежать влияния импрессионизма, а такое не всем удавалось, и в этом его отличие, например, от брата Константина.

Подобная сюжетика – портретирование футуристов – для Владимира Маковского весьма необычна; само отнесение Мандельштама

к футуристам также выглядит небанально. Последнее, впрочем, объяснимо, если учесть, что перед нами не оригинальный набросок, а свободная перерисовка. Ее источник – газетная публикация фотографии группы поэтов и художественных деятелей², и Маковский аттестует изображенных футуристами, следуя подписи на полосе.

Этот известный снимок, послуживший позднее причиной некоторого скандала, был сделан 10 декабря 1913 г. в Петербурге, в здании Шведской церкви Святой Екатерины, после лекции Кульбина «Футуризм и отношение к нему современного общества и критики» и перед диспутом, состоявшимся тем же вечером в кабаре «Бродячая собака», на котором Мандельштам – мы не знаем в точности, присутствовал ли [Крусанов: 305–306; Парнис, Тименчик: 219]. Таким образом, можно предположительно датировать рисунок Маковского второй-третьей декадой декабря 1913 г.

Интерпретация рисунка невозможна без понимания контекста – обстоятельств, связанных с его фотографическим прототипом.

Тот осенний сезон – время активности футуристов в Петербурге. Демонстративность поведения, общая установка на эксцесс вызывают живой интерес публики, всячески подогреваемый прессой, – материалы фундаментального исследования А.В. Крусанова показывают накал этого интереса: за последние полтора месяца 1913 г. в Петербурге устраивается более двух десятков выступлений; сам Кульбин в этот день на лекции в здании церкви Святой Екатерины скажет «о сорока (почти) футуристских лекциях, состоявшихся в нынешнем сезоне»³.

В Москве же осень 1913 г. отмечена любопытной футуристической новацией, быстро получившей широкую известность, – речь идет о раскрашивании лиц. В середине сентября первые прогулки по московским улицам Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой и Константина Большакова с расписанными лицами вызывают ажиотаж публики и живейший интерес прессы. Новая затея удобна для визуальной подачи, и в сентябре-октябре московские газеты и журналы не раз публикуют фотографии раскрашенных футуристов⁴.

Московская футуристическая мода проникает в Петербург почти без опоздания (прогулки с крашеными лицами состоялись уже в сентябре и ноябре), но эксцентрическая забава, кажется, остается без внимания петербургских фотографов вплоть до декабря. Только в рождественском номере журнала «Аргус» появляется знаменитый манифест Ильи Зданевича и Михаила Ларионова «Почему мы раскрашиваемся»⁵, сопровождаемый фотографиями, в декабре же в Петербурге демонстрируется кинематографическая лента «Наши футуристы», позволяющая видеть, в частности, раскраску лиц⁶.

Именно в день лекции Кульбина, когда и была сделана интересующая нас фотография, состоялась одна из прогулок футуристов с раскрашенными лицами по Петербургу. В газетной хронике читаем:

<10 декабря 1913> около 3-х час. дня на углу Владимирского и Загородного пр. обратили на себя внимание публики два молодых человека с раскрашенными физиономиями. На щеках и на лбу этих субъектов были проведены какие-то синие линии, треугольники разной величины и нечто, напоминающее веточку дерева без листьев...⁷

Благодаря снимку можно опознать по крайней мере одного из названных участников прогулки – это, по всей видимости, Николай Бурлюк; именно он присутствует на фото в футуристическом гриме⁸.

Между тем разномастная компания литераторов и художников, попавших в кадр и частично собранных затем на рисунке Маковского, – жертвы мелкого жульничества, осуществленного на волне обостренного интереса к футуризму. Снимок группы лиц, присутствовавших

на лекции, сделали неизвестные, представившиеся фотографами петербургской газеты «День»; кем они были на самом деле, мы до сих пор не знаем.

Первым делом фотография появляется в «Петербургской газете» под сенсационным заголовком «Футуристы» с перечнем большинства изображенных, мелкими ошибками в инициалах и ошибочным же указанием на присутствие в кадре Алексея Крученых⁹.

Нужно отметить, последние месяцы 1913 г., действительно, время намечающегося альянса группы поэтов-акмеистов с кубофутуристами, участниками «Гилеи»; этот союз в итоге не осуществился¹⁰. Интерес Мандельштама к футуристам, и в частности к Кульбину, в те дни довольно отчетлив. Их знакомство, вероятно, относится к более раннему времени: оба могли присутствовать на прениях после лекции Сергея Городецкого в «Бродячей собаке» в декабре 1912 г. [Парнис, Тименчик: 201]; возможно, Мандельштам посещал вернисаж выставки картин Кульбина за два месяца до того¹¹. Свидетельством взаимного интереса остается и запись Кульбина о совместной с Мандельштамом выработке одного из тезисов декларации «Что есть слово»¹²; отметим их соприкосновение на групповом шарже работы М.В. Ле Дантю «Поход Игоря Северянина на Берлин» [Наумов: 40–41]; есть сведения об инскрипте Мандельштама Кульбину на экземпляре сборника «Камень» [Парнис: 184; Василенко, Нерлер: 204].

Но газетчики, эксплуатировавшие модную тематику, были далеки от постижения тонкостей литературных союзов – ими, безусловно, руководил исключительно коммерческий интерес: представить публике сенсационных футуристов, о которых так много писали в те дни.

Между тем трое поэтов из числа поименованных в газетной подписи футуристами заявляют протест. В газете «День» публикуется коллективное обращение Владимира Пяста, Георгия Иванова и Осипа Мандельштама:

...лица, назвавшиеся фотографами «Дня», предложили участникам диспута сняться в общей группе. На это мы согласились под непременным условием, чтобы под группой не было подписи «Футуристы», к которым мы себя не относим.

Появление фотографии в другой газете и с неверной подписью было результатом невнимания к нашему заявлению.

В. Пяст, О. Мандельштам, Георгий Иванов

От редакции. Подписавшие письмо по-видимому имели дело с фотографами, самовольно прикрывшимися именем нашей газеты.¹³



«Футуристы» (Петербургская газета. 1913. 12 декабря. № 331. С. 14)

Замечательны во всей этой ситуации два обстоятельства.

Во-первых, приблизительно месяцем ранее, 8 ноября, в том же кабаре «Бродячая собака», на чествовании Константина Бальмонта происходит скандал, завершившийся эффектным рукоприкладством. Для нас существенно, что ударивший героя дня балетный критик и коллекционер Морозов, далекий от футуристических веяний, – первоначально был поименован газетными хроникерами «футуристом»; немалую роль здесь сыграло то обстоятельство, что установка на эксцесс как способ саморепрезентации, свойственный деятелям новейшего искусства, была хорошо усвоена публикой и обыватели без труда могли усмотреть в окололитературном скандале футуристическую составляющую [Соболев: 225–229].

Кроме того, любопытно, что газета «День», чьим именем прикрывались самозванные фотографы, в предыдущем месяце весьма подробно освещала развитие этих событий¹⁴. В таком контексте самоаттестация самозванных фотографов как сотрудников «Дня» может свидетельствовать либо о незаурядном, хоть и специфическом чувстве юмора, либо о том, что перед нами фрагмент сложной игры, смысла которой мы уяснить без дополнительных разысканий не сможем.

Между тем снимок публикуется повторно, в газете «Биржевые ведомости», теперь уже в сопровождении развернутой оскорбительной подписи:



ТЪ, О КОТОРЫХЪ ГОВОРЯТЪ.
Петербургъ только и говоритъ о футуристахъ. Мы даемъ группу этихъ «модныхъ героевъ», называя лишь двухъ, что бы не дѣлать рекламы остальнымъ. Эти двое: 1) проф. Кульбинъ и 2) студентъ Бурлюкъ. Фотографія не нуждается въ комментаріяхъ: она украсила бы любую лекцію проф. Ломброзо и другихъ исследователей вырожденія... Нельзя не отметить красующейся въ рукахъ у одного изъ футуристовъ палетки, находящейся, очевидно, такъ же не на месте, как и повешенный къ лацкану галстукъ. Все это, по-видимому, молодежь въ возрастѣ отъ 16 до 20 лѣтъ, за исключеніемъ одного, по поводу котораго вспоминаются слова старушки изъ «Записокъ Пиквикскаго клуба», сказанныя по адресу героя романа: «Тѣбѣ-то какъ не стыдно?.. Видь, въ дѣдушки имъ годишься...»

«Те, о которых говорят» (Биржевые ведомости. 1913. 13 декабря, вечерний выпуск. № 13905. С. 5)

Те, о которых говорят. Петербург только и говорит о футуристах. Мы даем группу этих «модных героев», называя лишь двух, чтобы не делать рекламы остальным. Эти двое: 1) проф. Кульбин и 2) студент Бурлюк. Фотография не нуждается в комментариях: она украсила бы любую лекцию проф. Ломброзо и других исследователей вырождения... Нельзя, кстати, не отметить красующейся в руках у одного из футуристов палетки, находящейся, очевидно, так же не на месте, как и повешенный к лацкану галстук. Всё это, по-видимому, молодежь в возрасте от 16 до 20 лет, за исключением одного, по поводу которого вспоминаются слова старушки из «Записок Пиквикского клуба», сказанные по адресу героя романа: «Тебе-то как не стыдно?.. Ведь в дедушки им годишься...»¹⁵

Насколько известно, никаких печатных извинений или опровержений от редакции «Биржевых ведомостей» не последовало и ославленные прессой не-футуристы вознамерились добиться справедливости. Немногим позже анонимный автор, укрывшийся под псевдонимом Нео, сочувственно писал в заметке «Уловление футуристов»:

Петербургские газеты поместили фотографию случайной группы лиц, бывших на диспуте в «Бродячей собаке» после лекции художника Кульбина. Очень обрадовались газеты и в подписи к группе не поскупились по обыкновению на ругательства. Вот, дескать, каковы они – футуристы, – герои нынешнего дня. Какая дикие лица, какие ужасные признаки вырождения

и идиотизма в этих бессмысленно-улыбающихся (от вспышки магния) чертах. «Все они украсили бы любую коллекцию Ламбразо [sic!– А.Н.], – прибавляет одна распространенная газета.

Оказывается, в группе ни одного хоть немного известного футуриста. (Единственный, – Н. Бурлюк). Затем в этой маленькой группе три, просто хороших, всюду печатающихся поэта О. Мандельштам, В. Пяст, Г. Иванов. И еще довольно известный художник – лектор Кульбин. Все названные лица с определением газет не согласились и, уклонившись от чести быть включенными в научные коллекции, привлекают газеты к суду за оскорбление. Дело ведет А. Гидони¹⁶.

Выбор адвоката здесь интересен. Александр Иосифович Гидони – юрист и художественный критик, один из соорганизаторов «Кружка молодых» [Шруба: 81], посетитель Башни Вячеслава Иванова [Богомолов: 147] и кабаре «Бродячая собака», предположительно вызывавший на дуэль Бориса Пронина¹⁷; автор монографии о Родене и участник сборника «Рерих» (оба издания – 1915), автор и несостоявшийся пайщик журнала «Аполлон» [Дмитриев: 77–84]. При этом – помощник присяжного поверенного, участник нескольких известных процессов против газет «Новое время» и «Земщина»¹⁸ и других, представлявший интересы Григория Новицкого на судебном заседании по поводу сборника стихов «Необузданные скверны» [Двинятина: 347]. Его брат, художник и историк искусства, изобретатель¹⁹ [Гидони: 37], – автор портретов по крайней мере двух из троих протестующих – Пяста и Иванова, а также линогравюр к неопубликованному варианту сборника стихов Георгия Иванова «Сады» (1919)²⁰.

О дальнейшем развитии анонсированного судебного дела мы ничего не знаем.

Соседи Мандельштама на фотографии – Константин Олимпов и Василиск Гнедов. Гнедов считается одним из возможных авторов прозвища Мандельштама – Мраморная муха [Парнис: 186]; впрочем, вероятнее тут авторство Велимира Хлебникова²¹. Поэт Олимпов, сын Константина Фофанова, отметивший смерть отца репликой: «Наш фофан в землю вкопан», бережно сохраненной современником²², – интереснейшая личность, именовавшая себя Родителем мироздания; он был искренне уверен, что населил Землю людьми²³, а Игорь Северянин украл у него слово «поэза»²⁴.

За три дня до фотографирования, на лекции Пяста «Поэзия вне групп», Олимпов с товарищем устраивают докладчику обструкцию в связи с Мандельштамом. По воспоминаниям самого Пяста,

...[Олимпов] и в скором времени зарезавший себя другой эгофутурист, – И.В. Игнатьев, заранее подготовили скандал, придя в зал с нарочно куплен-

ной в Гостином дворе подушкой, изображающей кошку. Когда я заговорил о Мандельштаме, – с криком «Мраморная муха» эгофутуристы бросили эту кошку с «китовой мели» (так называлась почему-то часть зрительного зала, непосредственно примыкавшая к эстраде) в меня, – но промахнулись²⁵.

Но Олимпов интересен нам сейчас другим. Его фигура привлекает внимание автора подписи в «Биржевых ведомостях»: «Нельзя, кстати, не отметить красующейся в руках у одного из футуристов плетки, находящейся, очевидно, так же не на месте, как и подвешенный к лацкану галстук».

Согласимся, плетка или хлыст действительно не на своем месте, так как это инструментарий не Олимпова, а юноши в желтой кофте, Владимира Маяковского. Как известно, Маяковский после лекции Кульбина уезжает из Петербурга и в начале следующего года отправляется в турне футуристов, неоднократно описанное в литературе. В Крыму он выступает на сцене с хлыстом в руках 7 января 1914 г., в Симферополе эта броская деталь отмечена по крайней мере в двух газетных рецензиях²⁶; об этом же упоминает в своих мемуарах Вадим Баян²⁷. И после не слишком удачного завершения поездки, в Москве – 12 и 17 февраля 1914 г. на диспутах в Политехническом музее – Маяковский снова появляется с хлыстом²⁸.

Можно предположить, что Маяковский начинает оперировать этим аксессуаром несколько ранее, чем это было зафиксировано симферопольскими репортерами, и хлыст в руках Олимпова – это хлыст Маяковского, возможно присутствовавшего на лекции Кульбина, упомянутого в афише диспута и уклонившегося от публичного выступления и фотографирования по ряду соображений.

В это время Маяковский, как и Давид Бурлюк, занимается в московском Училище живописи, ваяния и зодчества. Эскапады футуристов к этому времени успели наделать немало шума, и буквально за несколько дней до лекции Кульбина попечительский совет училища воспрещает своим воспитанникам публичные выступления [Катанян: 79]. По свидетельству хроникеров, Маяковский и Бурлюк, объявленные в программе диспута, «принуждены были отказаться, так как последним постановлением совета Училища живописи, ваяния и зодчества ученикам запрещено участвовать в диспутах»²⁹.

Итак, если в руках Олимпова действительно хлыст Маяковского, то перед нами может быть значащий жест – Маяковский, которому запрещено участие в диспуте, присутствует в кадре метонимически, посредством аксессуаров³⁰.

Замечательно, что один из последних отзвуков этой истории в мемуарной литературе мы находим в книге Н.Я. Мандельштам: говоря о другой групповой фотографии, сделанной при отправке Бенедикта

Лившица на фронт летом 1914 г., мемуаристка приписывает ей судьбу обсуждаемого сейчас снимка, добавляя: «Она [фотография – А.Н.] была напечатана в какой-то газете для иллюстрации того, какие кретины лезут теперь в литературу»³¹ [Мандельштам Н.Я.: 327–328].

Все предшествующее – контекст, относящийся к фотографии-прототипу; обратимся теперь к рисунку.

Его автор Владимир Маковский, шестидесятилетний живописец, успел пережить как всплеск широкой популярности, так и период спада зрительского интереса к своей живописи. В 1910-е гг., будучи ректором Петербургской Академии художеств, он сочетает занятия педагогической и административной деятельностью с художественной практикой, сосредоточившись по преимуществу на небольших жанровых сценах и портретах, сохраняя неизменный интерес к социальным типам.

Репутация художника «с тенденцией» при умеренных пластических достижениях не мешала зрителям 1870-х гг. высоко оценивать его живописный нарратив, но в 1900-е критика со стороны «Мира искусства» приняла экстраординарный характер: А.Н. Бенуа увидел в полотнах Маковского «пошловатые рассказы» [Бенуа: 176], знаменитый отзыв С.П. Дягилева «раскрашенная банальность»³² вызвал отповедь И.Е. Репина. А теперь, в 1913 г., Бенуа в свой черед подвергается атаке со стороны лиц, издавших памфлет с заглавием «Галдящие “Бенуа” и новое русское национальное искусство»³³. От этих злокозненных личностей, футуристов, Маковского отделяет дистанция огромного размера. Что видит художник с такого расстояния?

В своем наброске Маковский перекомпоновывает сидящих, сохраняя заданный фотографической композицией принцип рядоположенности, даже несколько упрощая его.

Причины выбора тех или иных персон для перерисовки очевидны – мы не усматриваем здесь какой-либо закономерности, основанной на предварительном знании о моделях; по всей видимости, художника интересует выразительность лиц. Он ориентируется на броские детали: закрытые глаза у Кульбина, эффектные пряди волос у Альтмана и Мандельштама.

Лица позирующих меняются под карандашом Маковского: так, у Альтмана утрирована улыбка, отвисает нижняя губа, открывая зубы, – эта последняя деталь выводит изображение за пределы дозволенного в портрете, переводя его в карикатуру. Кажется, художник не озабочен сходством или, во всяком случае, готов деформировать его в угоду гротеску. Но Альтман все же один из сравнительно узнаваемых персонажей, а вот следующее лицо – персону, находящуюся между Альтманом и Мандельштамом, – идентифицировать непросто. Судя по ракурсу и повороту головы, перед нами некоторый обобщен-

ный образ, основанный на фотографическом изображении Олимпова, но решительно уклоняющийся от портретного сходства.

Отчасти это можно объяснить особенностями газетной печати – Олимпова и на фотографии узнать нелегко: специфика ракурса в сочетании с высокой контрастностью изображения, отсутствие полутеней, усугубленное работой газетного ретушера, растискиванием растра, обилием марашек, – все это ощутимо меняет облик поэта. Лицо выглядит одутловатым, очертания рта сведены к короткому штриху; глядя на эту фотографию, невозможно себе представить, что перед нами длинноволосый блондин. Не зная внешности попавшего в кадр, Маковский выстраивает облик изображенного, все больше уводя его от прототипа, – лицо нарисованного персонажа расширяется, губы теперь собраны в трубочку, на лице появляется ироническая гримаса.

Отметим нюанс: у изображенного серьга в ухе. С учетом сказанного ранее, мы обязаны спросить: возможно, перед нами композитный образ, то есть фотографический прототип – Олимпов, но с некоторой добавкой, например, атрибутики, заимствованной у Давида Бурлюка (именно он, как мы знаем, носил в ухе серьгу). Такое предположение сложно подтвердить и сложно опровергнуть. Скорее всего, серьга на рисунке Маковского – обобщенное обозначение сомнительной личности³⁴. Серьгу в ухе могли носить трикстеры и номады – к примеру, цыгане или дикари³⁵.

В этом же ряду и портрет Мандельштама – как и его соседи, лишаящийся сходства с оригиналом, приобретаая взамен специфическое выражение лица.

На рисунке Маковского трое изображенных – скорее наблюдатели с оценивающим, насмешливым выражением лиц, варьирующемся в оттенках. Не вдаваясь в психологические нюансы, отметим: они немного скептики, немного насмешники, и при этом отчасти и девианты.

Объединяющим началом для группы оказывается не жестикаляция, формирующая экспрессию взаимоотношений, расставляющая акценты и играющая на различиях, а единство ситуации – все изображенные выглядят зрителями, обращенными к тому, что скрыто от нас за пределами изображения. Эта нюансированная общность организуется ритмической перекличкой: рифмуются кисти рук персонажей и галстуки в диагональную полоску.

Заметим кстати, отмеченная ранее трансформация внешности персонажей идет не по пути шаржирования – подчеркивания индивидуальных примет с целью заострения образа, а по пути типизации – усиления гротескного начала, не всегда считающегося с портретным сходством. Это отсутствие внимания к исходным индивидуальностям подтверждается и обобщающей подписью под рисунком – «Футуристы»³⁶.



Владимир Маковский. Осип Мандельштам. 1913. Фрагмент рисунка
Осип Мандельштам. Фрагмент групповой фотографии «Те, о которых говорят»
(Биржевые ведомости. 1913. 13 декабря, вечерний выпуск. № 13905. С. 5)

Хорошей проверкой нашего предположения могут служить изображения Кульбина. Он нарисован Маковским дважды, это – свидетельство выраженного к нему интереса; при этом Кульбин назван по имени в обеих газетных публикациях, так что у художника есть возможность продемонстрировать свое внимание к персоне. Но и здесь под одним из рисунков все та же типизирующая подпись – «Футурист»³⁷.

Портрет Кульбина, находящийся на одном листе с Мандельштамом, интересен для нас ракурсом: перед нами профильное изображение, не совпадающее с фотографией-прототипом, – и это заставляет задаться вопросом, не мог ли Кульбин быть рисован с натуры? Тогда получается, что Маковский все же присутствовал на диспуте, а сходство ракурсов фотографии и рисунка объясняется общностью позиции фотографов и художника – они работали из одной точки.

Но для хорошего рисовальщика и грамотного портретиста нарисовать профильное изображение с анфасного – вполне в пределах профессиональных возможностей. При этом признаков именно натурального рисунка в профильном портрете Кульбина не наблюдается: конструктивная основа изображения плохо выражена, условный набросочный объем обозначен легкой тушевкой, корпус и очертания руки, кажется, выстроены с некоторой небрежностью, профиль исполнен анемичным штрихом монотонного нажима.



Владимир Маковский. Футурист. [Портрет Николая Кульбина]. 1913
Владимир Маковский. Николай Кульбин. 1913

В портретах Мандельштама, Олимпова и Альтмана конструктивная основа также ослаблена, объем только имитируется набором тона – затемнениями в прядях волос Олимпова и Мандельштама, условными пятнами теней на щеках, никак не проясняющими структуру лица.

Отметим еще одно обстоятельство: ракурс модели достаточно точно определяет местоположение художника. Где должен был бы находиться Маковский, рисуя Кульбина в профиль? Чтобы увидеть его сбоку, так, как он изображен на рисунке, нужно было бы поднять со стульев четверых – Ивнева, Мандельштама, Гнедова и Олимпова. Конечно, художник мог использовать момент, когда Кульбин уже застыл в позе дервиша, а четыре стула по правую руку от него еще пусты, – но здесь мы оказываемся в ситуации, когда, обосновывая одно допущение, вынуждены принимать другие, еще менее вероятные.

И, наконец, последнее. В комплексе набросков с натуры скорее бы варьировалась поза изображенного, а не ракурс – смысл натуральных зарисовок именно в накоплении разнообразных впечатлений. Здесь же ситуация противоположная: ракурс меняется, но при этом разными способами отрабатывается одна и та же поза, заданная фотографией-прототипом.

Итак, наброски фиксируют несколько этапов работы Маковского с газетной публикацией. Первоначально происходит отбор персонажей

и трансформация портретных характеристик – именно здесь среди прочих и появляется изображение Манделъштама. Затем художник усложняет задачу: пробует достроить полностью фигуру Георгия Иванова, стремясь к определенной выразительности позы. Далее реконструирует профильное изображение Кульбина на основании анфаса – это уже попытка работы с объемом, последний опыт освобождения образа от прототипа.

Какова возможная цель подобных штудий? Маковский не был карикатуристом, не делал шаржей, не рисовал для журналов. Рисунки у него, как правило, были подготовкой к живописи.

По всей видимости, перед нами проба типажей для какой-либо жанровой композиции, включающей представителей новейшего искусства.

Художник, переживая утрату популярности, пытался откликаться на современные темы – известна его картина, относящаяся к событиям января 1905 г., получившая, впрочем, не слишком восторженную прессу. Вероятно, в ряду современных тем могло бы быть и изображение деятелей новейшего искусства, ставших заметным явлением последнего времени.

То, что мы видим, – совсем предварительные наброски: здесь еще нет попытки сформировать коллизию, а жанровая живопись Маковского обычно содержит выраженный нарратив и, собственно говоря, им и определяется.

Насколько можно судить, дальнейшего развития эта тема в творчестве Маковского не получила, оставшись графической фиксацией по существу мимолетного впечатления; художник умирает в 1920-м, на три года пережив изображенного им Кульбина.

Напряженность художественной жизни 1910-х гг. нередко приводила к столкновению между собой представителей удаленных друг от друга страт, порождая разнообразные формы взаимоотношений художника и модели.

Одну из линий модернистского восприятия портрета 1910-х гг. демонстрирует известная книга Н.Н. Евреинова «Оригинал о портрети-стах»: одаренная эмпатией модель постоянно меняет обличья, рискуя стать отражением то одного поработителя-художника, то другого³⁸.

Другую линию поведения мы наблюдаем во время куоккальских встреч Маяковского и Репина. Воодушевленный буйной шевелюрой поэта не меньше, чем его стихами, художник захотел написать портрет *савраса*. Перед сеансом портретирования Маяковский находит время побить голову³⁹ – при этом сам он, в свой черед, становится автором доброго десятка карандашных набросков с Репина⁴⁰.

При всем несходстве описанных ситуаций общее в них одно – наследуемое модернистами у романтиков понимание портрета как результата интенсивного сопряжения личностей художника и модели.

В случае Маковского и Манделъштама доведена до абсолюта противоположная тенденция: опубликованная в газете фотография оказывается медиатором, позволяющим избежать не только контакта, но и какого-либо знания о модели, составляющего сущность портретирования, остаться в пределах *locus communis*.

Занимая в корпусе портретов Манделъштама более чем скромное место, набросок Маковского формирует при этом интереснейший иконографический казус – перед нами портрет поэта, исполненный профессиональным художником, но при этом и художник, и модель, по всей видимости, не имеют никакого представления друг о друге.

Примечания

- 1 Вот музейное описание листа, содержащего наброски: «1). Футуристы – Натан Альтман, Кульбин и другие. 2). Сцена неясного содержания. 1900-е [1913]. Лист из альбома. Бумага, графитный карандаш. 33,2 × 49,2; надпись внизу: “Футуристы”. Пост. в 1925. Перед. из Музейного Фонда. Р-42269». Считаем приятным долгом поблагодарить Юлию Львовну Солонович за предоставление сведений о рисунке и за его содержательное обсуждение, а также Веру Анатольевну Пудову – сотрудников отдела рисунка Русского музея (ГРМ).
- 2 Биржевые ведомости. 1913. 13 декабря, вечерний 2-й выпуск. № 13905. С. 5. Газетная вырезка с публикацией этой фотографии сохранилась в фонде Маковского (ОР ГРМ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 2).
- 3 См., например: Ц. Диспут у футуристов // Речь. 1913. 11 декабря. № 339. С. 5. Цит. по: [Крусанов: 305].
- 4 См., например: Московские футуристы // Огонек. 1913. 27 октября. № 43. С. 13. Подробную сводку см.: [Крусанов: 934].
- 5 *Зданевич И., Ларионов М.* Почему мы раскрашиваемся: манифест футуристов // Аргус. 1913. № 12. С. 114–118.
- 6 Товарищество «Н. Топорков и А. Винклер» (Москва, 1913). Фильм считается утраченным.
- 7 Футуристы на улице // День. 1913. 11 декабря. № 336. С. 3; Футуристы на прогулке // Колокол. 1913. 12 декабря. № 2290. С. 4; Футуристы на улице // Санкт-Петербургские ведомости. 1913. 12 декабря. № 278. С. 3. Цит. по: [Крусанов: 230].
- 8 Что касается второй персоны, упомянутой в газетных отчетах, отметим: подобие «веточки» на щеке мы видим на одном из поздних снимков Давида Бурлюка (фотография А.Е. Шляпина, 1928), где он представлен в облике 1910-х – цилиндр, серьга, ложка в петлице (*Бурлюк Д.Д.* Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения / Публ., предисл., примеч. Н.А. Зубковой. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. С. 158). Полагаем, что Бурлюк скорее повторяет собственный грим, нежели присваивает чужую раскраску. Таким образом, прогулка братьев Бурлюков с разрисованными лицами 13 декабря 1913 г. представляется вполне возможной.

- 9 Петербургская газета. 1913. 12 декабря. № 331. С. 14.
- 10 См.: Михаил Александрович Зенкевич // Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников / Вступ. ст., подгот. текстов, сост. и коммент. О.С. Фигурнова, М.В. Фигурнова. М.: Наталис, 2002. С. 27; Владимир Нарбут: 16 писем к Михаилу Зенкевичу / Публикация и подгот. текста М.А. Котовой и О.А. Лекманова; примеч. О.А. Лекманова // «Сохрани мою речь...». Вып. 4/1. М.: РГГУ, 2008. С. 85–86.
- 11 Стихотворение «Образ твой, мучительный и зыбкий...» записано Мандельштамом на обороте пригласительного билета на вернисаж выставки картин Кульбина 1 октября 1912 г. См.: *Варава Б.Н.* Воспоминания сибирского книжника и антиквара (в поисках Серебряного века). М.: Среди коллекционеров, 2013. С. 167–168.
- 12 Н.И. Кульбин «Что есть слово (II-я декларация слова, как такового)», приложение к невышедшей книге А.И. Крученых и Н.И. Кульбина «Буква, как таковая». Запись Н.И. Кульбина см.: [Аполлон: 93].
- 13 День. 1913. 13 декабря. С. 5. Цит. по: [Летопись: 71].
- 14 Коллизия не сходилась со страниц газеты в течение недели; последние отголоски скандала затихают на исходе второй. Весьма представительный обзор газетной хроники см.: [Соболев].
- 15 Биржевые ведомости. 1913. 13 декабря, вечерний выпуск. № 13905. С. 5.
- 16 *Нео.* Уловление футуристов // Златоцвет: Ежедневный журнал литературы, искусства, театра и сатиры. СПб., 1914. № 2. С. 15.
- 17 *Пяст В.* Встречи / Сост., вступ. ст., подгот. текста, коммент. Р.Д. Тименчика. М.: НЛО, 1997. С. 180, 379.
- 18 Эхо: Литературно-политическая ежедневная газета. Ковно (Литва), 1921. 17 августа. № 193 (252). С. 3.
- 19 В последнее время в кругу внимания исследователей – его светотейатральные и светомузыкальные проекты, наследующие идеям Н.А. Скрябина.
- 20 См.: *Иванов Г.В.* Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста, состав, примеч. А.Ю. Арьева. (Новая Библиотека поэта). СПб.; М.: ДНК; Прогресс-Плеяда, 2010. С. 555.
- 21 См., например: *Шкловский В.Б.* Сентиментальное путешествие: Воспоминания 1917–1922. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 334. Впрочем, Георгий Иванов указывает, что Константин Олимпов именовал так своего отца (*Иванов Г.В.* Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика / Сост., подгот. текста Е.В. Витковского, В.П. Крейда; коммент. В.П. Крейда, Г.И. Мосешвили. М.: Согласие, 1994. С. 308). Для исчерпания темы отметим совсем экзотическое утверждение о том, что прозвище было адресовано Бенедикту Лившицу [Сморгунова: 371].
- 22 См.: *Иванов Г.В.* Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. С. 312.
- 23 *Адамов Е.* <Е.А. Френкель> О футуристах // День. 1913. 25 декабря. № 350. С. 6. Цит. по: [Крусанов: 307].
- 24 «Слово “Поэза” создано и впервые начертано Константином Олимповым 19 мая 1911 г. на траурной ленте надгробного венка своему Отцу-Поэту К.М. Фофанову – “Великому Психологу Лирической Поэзы”...» (Засахаре кры: Эго-футуристы. V. СПб.: Петербургский глашатай, 1913. С. 5).
- 25 *Пяст В.* Указ. соч. С. 176.
- 26 См., например: *Невидимка <А.П. Лурия>*. Трусодержание // Южные ведомости. Симферополь. 1914. 9 января. № 6. С. 2; *Гальчук.* Эго-ерундисты // Южное слово. Симферополь. 1914. 9 января. № 412. С. 3. По: [Крусанов: 382–383].
- 27 *Баян В.* Маяковский в первой олимпиаде футуристов // Игорь Северянин глазами современников: Сборник / Сост., вступ. ст. и коммент. В.Н. Терёхиной и Н.И. Шубниковой-Гусевой. СПб.: ООО «Полиграф», 2009. С. 137.
- 28 Скандал в Политехническом музее // Русское слово. 1914. 13 февраля. № 36. С. 6; Диспут о женщине // Русские ведомости. 1914. 18 февраля. № 40. С. 5. По: [Крусанов: 149–150].
- 29 Голос Москвы. 1913. 13 декабря. № 287. Цит. по: [Парнис, Тименчик: 219].
- 30 Если понимать хлыст в руках Олимпова как метонимию присутствия Маяковского, проще уяснить позднюю конспирологическую реплику самого Олимпова при упоминании этой фотографии и неожиданную ассоциацию с прибытием гримированного Владимира Ульянова в Петроград: «Приезд В.И. Ленина в запломбированном вагоне напоминал мне мое хождение с галстуком в петлице...» [Дмитренко: 212].
- 31 Комментаторы отмечают ошибку памяти Н.Я. Мандельштам – она смешивает Ю.П. Анненкова с Маяковским [Мандельштам Н.Я.: 550]; возможно, впрочем, Н.Я. попросту обозналась.
- 32 *Дягилев С.П.* О русских музеях // Мир искусства. 1901. № 10. С. 166. Цит. по: [Дягилев: 139].
- 33 *Бурлюк Дав. Дав.* Галдящие «Бенуа» и новое русское национальное искусство (Разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве). СПб.: Книгопечатня Шмидт, 1913.
- 34 Помимо Бурлюка, серьгу в ухе носил, как известно, футурист жизни Владимир Гольдшмит. Из женщин с одной серьгой выступала слушательница Московского археологического института Н.В. Николаева (Нада Эльснер), снимавшаяся в кинематографической ленте «Драма в кабаре футуристов № 13» [Крусанов: 467].
- 35 Нелишне упомянуть и казацкий обычай носить серьгу: Бурлюк прямо именовал себя потомком «вольных казаков» (см.: *Бурлюк Д.Д.* Фрагменты из воспоминаний футуриста. С. 98).
- 36 Можно было бы предположить, что подпись под рисунком повторяет такую при публикации фотографии в «Петербургской газете», но известно, что в архиве Маковского сохранилась вырезка из «Биржевых ведомостей».
- 37 Владимир Маковский. Футурист (карикатура на Николая Кульбина). 1913. Рисунок из альбома. Бумага, графитный карандаш. 35,2 × 22 см. Инв. № Р-40815.
- 38 Об автопортретном начале, определяющем собой особенности портретного образа, автор упоминает в связи с проблематикой портретного сходства.

См.: *Евреинов Н.Н.* Оригинал о портретистах (к проблеме субъективизма в искусстве). М.: Государственное изд-во, 1922. С. 18 и след.

39 См. об этом: *Чуковский К.И.* Илья Репин // Чуковский К.И. Собр. соч. В 15 т. Т. 4 / Сост., коммент. Е.Ц. Чуковской. М.: Агентство ФТМ, 2012. С. 474–476. Местонахождение портретного этюда, написанного в итоге Репиным, на сегодня неизвестно.

40 См., например: Чукоккала: Рукописный альманах К. Чуковского / Предисл. И.Л. Андронникова. М.: Искусство, 1979. С. 100.

Литература

[*Аполлон*] Аполлон: Альманах. Т. 1. Кн. 2: Кульбин: Документы / Гл. ред. Б.М. Калаушин. СПб.: Аполлон, 1995. 560 с.

Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. СПб.: Товарищество «Знание», 1902. 286 с.

Богомолов Н.А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2009. 286 с.

[*Василенко, Нерлер*] Инскрипты и маргиналии О.Э. Мандельштама / Публикация С.В. Василенко, П.М. Нерлера // «Сохрани мою речь...» Вып. 5. М.: РГГУ, 2011. С. 201–228.

[*Гидони*] – Гидони // Художники народов СССР: Библиографический словарь: В 6 т. / Отв. ред. Т.Н. Горина. М.: Искусство, 1976. Т. 3. С. 37.

Двинятина Т.М. Новицкий // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь / Гл. ред. П.А. Николаев. Т. 4. М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. С. 346–348.

[*Дмитренко*] Из истории эгофутуризма: материалы к литературной биографии Константина Олимова / Публикация А.Л. Дмитренко // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 22. СПб.: Atheneum; Феникс, 1997. С. 206–247.

Дмитриев П.В. «Аполлон» (1909–1918): Материалы из редакционного портфеля. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. 172 с.

[*Дягилев*] Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью; переписка; современники о Дягилеве. В 2 т. / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. 1. 493 с.

Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. 5-е изд., доп. М.: Советский писатель, 1985. 647 с.

Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 1104 с.

[*Кульбин*] Николай Кульбин: Альманах / Русский музей; сост. И. Золотинкина и др.; вступ. ст. Ю. Солонович. СПб.: Palace Editions, 2018. 120 с.

Летопись жизни и творчества О.Э. Мандельштама / Сост. А.Г. Мец и др. 2-е изд., испр. и доп. Toronto: TSQ, 2016. 509 с.

Мандельштам Н.Я. Собр. соч. В 2 т. Т. 1: «Воспоминания» и другие произведения (1958–1967) / Ред.-сост. С.В. Василенко, П.М. Нерлер, Ю.Л. Фрейдин; вступ. ст. П.М. Нерлера. Екатеринбург: Гонзо (при участии Мандельштамовского общества), 2014. 864 с.

Наумов А.В. Иконография Осипа Мандельштама: заметки к теме // «Я скажу тебе с последней прямой...». К 125-летию со дня рождения Осипа Мандельштама: альбом-каталог / Сост. А.А. Голубева и др. М.: Литературный музей, 2016. С. 34–52.

Парнис А.Е. Штрихи к футуристическому портрету О.Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М.: Наука, 1991. С. 183–203.

Парнис А.Е., Тименчик Р.Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1983. М.: Наука, 1985. С. 160–257.

Сморгунова Е.М. «Целебное действие звуков» (частные заметки о стихах Михаила Панова) // Жизнь языка: Сборник статей к 80-летию М.В. Панова / Сост. Л.А. Капанадзе; отв. ред. С.М. Кузьмина. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 367–379.

Соболев А.Л. Хроника одного скандала // Соболев А.Л. Летейская библиотека: очерки и материалы по истории русской литературы XX века. В 2 т. Т. 2. М.: Трутень, 2013. С. 217–241.

[*Сомов А.И.*] *Маковский* // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XVIII. 1896. С. 429 [подп.: А. С-в].

Шруба М. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 448 с.

Дмитрий Станиславович Дьяков

«Не тебе иду на смену...»:

Осип Манделъштам и воронежская молодежь
1930-х гг.

В названии моей статьи – строка из рифмованного пасквиля воронежского поэта Григория Рыжманова на Манделъштама. По иронии судьбы, это единственное «творение» названного автора, которое сохранилось во времени. И то благодаря имени адресата послания.

Но сегодня речь пойдет не о вполне заслуженном забвении стихотворца Рыжманова, а о его главном обвинении в адрес Манделъштама в том самом пасквили:

Пышной поступью поэта,
Недоступный, словно жрец,
Он приходит без привета
И... без отклика сердец.

<...>

И глядит он вдохновенно:
Неземной – пророк на вид.
Но какую в сердце тленном
К нам он ненависть таит!

<...>

Презирай, гляди надменно –
Не согнусь под взглядом я,
Не тебе иду на смену,
И не ты мой судия! [Рыжманов 1937: 114]

По сути, этими строками Рыжманов не только отказывает Манделъштаму в диалоге с творческой молодежью, но и вообще лишает его права на будущее, навсегда отправив ссыльного поэта в ненавистное автору-обвинителю прошлое.

Стихотворение Рыжманова написано в конце 1936 г., однако изложенная в нем позиция оказалась живучей. Спустя полвека, совсем в другую эпоху, позиция эта нашла отражение в опубликованном в «Подъеме» письме местного писателя Михаила Булавина:

Будучи ответсекретарем Воронежской писательской организации, я впервые в 1937 году встретил приехавшего в Воронеж, в ссылку, Осипа Манделъштама. <...> Я не видел, чтобы приходила молодежь, группировалась вокруг него и встречалась с ним. <...> Вся поэтическая молодежь находилась у нас на учете и печаталась либо в журнале «Подъем», либо в газете «Коммуна» и газете «Молодой коммунар». [Обратная связь: 143]

«Чужой поэт, чужая муза», – а это уже в постсоветский период, совсем в другой стране и в другом веке, записала о Манделъштаме в дневнике писательница-фронтовичка Ольга Кожухова [Кожухова: 37], в 1930-е гг. воронежская школьница, посещавшая литературный кружок при местной писательской организации.

Так что же, выходит, прав Рыжманов, отказавший ссыльному поэту в «отклике сердец» молодых воронежцев предвоенной поры?!

Но прежде чем ответить на этот вопрос, уместно вспомнить, как вообще относился Осип Эмильевич Манделъштам к советской молодежи.

У нашей святой молодежи
Хорошие песни в крови:
На баюшки-баю похожи
И баю борьбу объяви¹. [305]

– написал поэт накануне воронежской ссылки.

А до этого, на рубеже 1920–1930-х гг., Осип Эмильевич некоторое время работал редактором еженедельной «Литературной страницы» в только что появившейся на свет молодежной газете «Московский комсомолец».

Он не был похож в нашем представлении на обычного редактора, на такого замкнутого чародея в очках, который с высоты своего положения смотрит снисходительно на всех начинающих, держится с ними на расстоянии и сухо изрекает книжные прописные истины, – вспоминал один из авторов той газеты. – Осип Эмильевич был прост, доступен и всецело открыт для молодежи. Сама скромность, доброта и человечность. С ним можно было спорить и хорошо дружить. Он был высокообразованный поэт, эрудированный, интересный собеседник. <...> Трудился Манделъштам в редакции самозабвенно, горячо. Чувствовалось, что газета была его радостью и утешением. Очередным выпускам «Литературной страницы» он отдавал

себя целиком, с каким-то трепетным священнодействием. И не раз Осип Эмильевич признавался нам, что работа в молодежной газете молодит и его самого. Иначе и быть не могло. Он повседневно находился в кругу молодежи, жил ее интересами, нуждами, запросами. [Глухов-Щуринский: 22, 23]

Пора вам знать: я тоже современник,
Я человек эпохи Москвошвея,
Смотрите, как на мне топорщится пиджак,
Как я ступать и говорить умею!
Попробуйте меня от века оторвать,
Ручаюсь вам – себе свернете шею! [163]

– это признание Мандельштама, датированное июнем 1931 г., казалось бы, должно окончательно развеять сомнения в его причастности к эпохе и творческой востребованности в молодежной среде. Однако, как показало время, проведенное поэтом в Воронеже, по-настоящему отклика здесь он не нашел. И, на мой взгляд, причина была не только в административном статусе ссыльного, в положении которого Осип Эмильевич жил в Черноземье, – что, впрочем, отдалило от него местного осторожного обывателя. Озлобление по отношению к Мандельштаму у ряда местных молодых сочинителей явно имело мировоззренческую природу.

Мандельштам, как уже говорилось ранее, был готов «самозабвенно» работать с молодыми талантливыми авторами, но при этом его диалог с новым поколением литераторов выстраивался на определенных принципах, которые можно обнаружить в публицистике поэта тех лет. Так, к примеру, обозначенный Мандельштамом в одной из статей недуг – «именно молодежь пишет обычно плохие стихи. Внешне безобидное лирическое разгильдяйство мешает мыслить, обедняет опыт» [3, 185] – получает в другом тексте вполне конкретный рецепт исцеления: «Между культурой и рабочей молодежью стоит решетка государства и классового насилия. “Решетку” надо разбить» [3, 132].

Ну и как мог следовать этому завету тот же Рыжманов, восторженно воспевающий ту самую «решетку» государственного и классового насилия:

И день наступил... такого не знали
Народы прошедших бесправных веков –
Спасибо за счастье, товарищ Сталин!
Спасибо, партия большевиков! [Рыжманов 1938: 45]

Однако на воронежской земле с подобным восторгом воспринимали реальность далеко не все молодые люди. Так, в одном из отчетов

областного управления НКВД сообщалось о ликвидации в области к январю 1936 г. 1476 контрреволюционных молодежных образований. Среди их участников были и начинающие литераторы, ученые, художники, актеры... К примеру, в 1932 г. ОГПУ раскрыло нелегальную организацию «Союз справедливых», созданную молодым поэтом Георгием Петровым. По этому обвинению он отсидел в воронежском домзаке меньше года, вышел на свободу, поступил на литературный факультет Воронежского пединститута, был активным членом литературного кружка при редакции газеты «Молодой коммунар». Повторно Петрова арестовали в апреле 1937-го. Одно из основных обвинений, предъявленных ему на сей раз, – популяризировал среди студентов контрреволюционную литературу и антисоветские произведения, восхвалял писателя-контрреволюционера Гумилева. Петров был осужден и погиб в лагере в августе 1941 г.

Студент физмата ВГУ Николай Желтухин осенью 1934 г. на комсомольском собрании университета заявил, что «всякая наука, а математика – особенно, для пользы дела должна быть беспартийной», поэтому «комсомол ей не нужен», а настоящему ученому, в конце концов, «всё равно кому отдавать свой опыт и знания – рабочему классу или буржуазии». После этого Желтухин публично сдал свой комсомольский билет в президиум комсомольского собрания. Как свидетельствуют материалы следственного дела, «Желтухин пользовался покровительством троцкиста – бывшего директора ВГУ Норина, который пытался оставить его на учебе в университете, всячески защищая студента перед партийной организацией вуза». Анатолия Яковлевича Норина понять можно: Николай Желтухин был, что называется, абсолютно «звездный студент»: на втором курсе он послал свою научную работу на всесоюзный конкурс, где та в итоге не просто оказалась лучшей, но и заслужила восторженную оценку академика Н.Н. Лузина. Арестовали Желтухина летом 1937-го. Его математические способности не привлекли внимание следствия, а вот литературные пристрастия и связи вызвали интерес. Правда, арестованный категорически отказался обсуждать эту тему со следователем, назвав ее «частной».

В 1939 г. доходяга-лагерник Николай Желтухин подал официальную заявку на изобретение новой системы зажигания для авиадвигателей. Ее отправили в Москву, где она попала в руки будущему академику Б.С. Стечкину. Тот заинтересовался изобретением ээка, после чего Желтухин был этапирован в подмосковную шарашку, в КБ будущих знаменитых советских конструкторов ракетно-космической техники В.П. Глушко и С.П. Королева.

В конце жизни член-корреспондент Академии наук СССР, лауреат Ленинской премии, один из самых авторитетных отечественных

ученых-механиков XX в. Николай Алексеевич Желтухин, отвечая на вопросы шутивной анкеты, составленной сотрудниками его лаборатории, написал вполне серьезно: «Литература и искусство помогают человеку понять, зачем он пришел в этот мир, как прекрасна жизнь, как она к нему требовательна» [Желтухин: 164].

Ну и еще одна судьба. Молодой воронежский поэт Николай Якушев – студент местного пединститута, исключенный из вуза за контрреволюционные высказывания, арестованный, осужденный, проведенный в ГУЛАГе 17 лет, освобожденный после смерти Сталина, осевший в Рыбинске и ставший известным советским поэтом, автором семи книг.

В следственных делах этих перечисленных молодых людей нет упоминания о Мандельштаме. Однако они могли быть знакомы с ссыльным поэтом. И некоторые подтверждения этой гипотезы всё же имеются.

Так, после смерти Якушева (а умер он в 1983 г.) остался архив с неопубликованными записями. В одной из них речь шла об опальном Мандельштаме. История там была такая: начинающий поэт Якушев пришел в воронежский журнал «Подъем», где встретил Мандельштама, который, выслушав якушевские стихи, яростно набросился на начинающего поэта за якобы украденную у него строчку. Вскоре Осип Эмилевич успокоился и в знак примирения даже пригласил вконец смутившегося сочинителя к себе в гости. Якушев пришел. Подробностей разговора с узником Воронежа он, к сожалению, не оставил, но экземпляр первого издания мандельштамовского «Камня» с автографом «Приходящему от уходящего» хранил у себя до самого ареста. А потом Якушев будто бы увидел Осипа Эмилевича в пересыльной камере московской тюрьмы: урки его раздели, а охранник обозвал «жидовской мордой». На вопрос Якушева, помнит ли он об их воронежской встрече, Мандельштам грустно ответил: «Я ничего уже не помню...»

Воронеж – город маленький, все здесь друг друга знают. Вот и Якушев дружил и с Петровым, и с Желтухиным: с первым из них он к тому же учился на одном курсе пединститута и посещал один литературный кружок. Мандельштаму же, учитывая его опыт работы в «Московском комсомольце», в 1935 г. разрешили давать литературные консультации воронежской творческой молодежи, так что не только Якушева, но и Петрова (с его-то любовью к поэзии Гумилева) Осип Эмилевич наверняка знал. С Желтухиным ситуация иная: тот стихов не писал. Но при этом одаренный студент-математик обожал поэзию и музыку, которым поклонялся и Мандельштам. Так что не встретиться в Воронеже они просто не могли. Пока шло следствие, эти трое молодых людей сидели в одной камере, где, по свидетельству Якушева, много спорили о литературе и читали стихи [Якушев: 94].

Кстати, Георгий Петров, потеряв родителей в годы Гражданской войны, воспитывался в доме друга отца – профессора Алексея Ивановича Покровского, сын которого Вадим, впоследствии известный гигиенист, в 1930-е гг. сочинял стихи и даже выпустил в Воронеже поэтический сборник. В феврале 1937 г. Мандельштам написал на него эпиграмму, связав Покровского-поэта с председателем воронежского отделения Союза советских писателей Стефаном Стойчевым:

Искусств приличных хоровода
Вадим Покровский не спугнет:
Под руководством куровода –
За Стойчевым год от года
Настойчивей кроликовод. [337]

А через два месяца после этого в партийной газете «Коммуна» Вадим Покровский был обвинен в том, что видел «в стихах Мандельштама образец для своего творчества» [Искоренить троцкистскую агентуру в литературе и искусстве]. Так что арестованный Георгий Петров, архивы которого, к сожалению, утрачены, вполне мог знать Осипа Эмилевича и через Вадима Покровского, с которым воспитывался в одном доме.

Как было сказано выше, с 1935 г. Осип Эмилевич официально консультировал творческую молодежь. По этой причине, естественно, у него были регулярные встречи с пишущими юношами и девушками. Перечислить всех их не представляется возможным, однако имена некоторых из них – известны.

Студенты ВГУ географ Константин Гусев и математик Яков Гершанович узнали от своей подруги Татьяны Русановой, что в Воронеж к Осипу Мандельштаму приехала Анна Ахматова (Русанова ехала с ней в одном поезде), и отправились к ним в гости.

Молодые дарования, задиристые и не очень выдержанные, затеяли спор с великими о смысле, целях, задачах и судьбах поэзии вообще и советской поэзии на данном этапе, в частности. Но ушли недовольные, не обретя единомышленников. Причем, по молодости, недовольство свое выразили и осудили великих решительно и не слишком стеснясь в выражениях. Я думаю, что Надежда Яковлевна Мандельштам не менее решительно выставила их за дверь. [Русанова: 12]

Гусев, кстати, стал самобытным поэтом, выпустил два сборника стихов, активно участвовал в движении эсперанто; Гершанович погиб на войне, чудом сохранилась тетрадка с его стихами, разыскать которую удалось лишь в 2016 г.

Еще один воронежский студент 1930-х гг. – будущий академик Академии наук Белоруссии, снискавший славу исследованиями генетических основ селекции растений, Николай Турбин рассказывал, что «в молодости пописывал стихи, в студенческие годы, в бытность свою в Воронежском сельхозинституте, бегал к Осипу Эмильевичу Мандельштаму консультироваться» [Сойфер: 518].

То есть утверждение стихотворца Рыжманова о том, что в Воронеже Мандельштам повсеместно «приходит без привета / И... без отклика сердец» – на поверку оказывается преувеличением.

Осип Эмильевич, несомненно, обладал даром располагать к себе молодежь, потому что предвидел трагическую гулаговско-окопную судьбу того, входящего в жизнь поколения. И – полное свое бессилие изменить эту судьбу. Потому-то и увидел главное:

Меж тобой и страной ледяная рождается связь –
Так лежи, молодежь и лежи, бесконечно прямясь.
Да не спросят тебя молодые, грядущие – те,
Каково тебе там – в пустоте, в чистоте-сироте... [192]

Примечания

- 1 Стихотворения Мандельштама приводятся по изданию *Мандельштам О.Э.* Полное собрание сочинений и писем. В 3 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Прогресс-Плеяда, 2009 – с указанием номера страницы в квадратных скобках.

Литература

- [Б. н.] Искоренить троцкистскую агентуру в литературе и искусстве // Коммуна. 1937. 18 мая. С. 3.
- Глухов-Шуринский А.И. О.Э. Мандельштам и молодежь // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама / [Редкол.: О.Г. Ласунский (отв. ред.) и др.; вступ. ст. А.С. Кушнера]. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1990. С. 20–26.
- Н.А. Желтухин. Ученый-механик XX века: [сборник научных трудов и воспоминаний]. Новосибирск: Параллель, 2015. 216 с.
- Кожухова О.К. Разговор вполголоса: повесть вневременных лет // Подъем. 2011. № 11. С. 14–77.
- Обратная связь: Из читательской почты «Подъема» // Подъем. 1989. № 2. С. 140–144.
- Русанова Т.А. Нечаянная встреча // Русановы. Из века в век. В 2 т. Т. 2. Воронеж, 1991. С. 10–12.
- Рыжманов Г.Н. Лицом к лицу // Литературный Воронеж. 1937. № 1. С. 114.
- Рыжманов Г.Н. Мы все – патриоты // Литературный Воронеж. 1938. № 2. С. 44–45.
- Сойфер В.Н. Власть и наука. История разгрома генетики в СССР. М.: Лазурь, 1993. 706 с.
- Якушев Н.М. Жил-был я: Стихи и дневники. Рыбинск: Рыбинское подворье, 1994. 182 с.

Елена Наумовна Пенская

«Я держу Мандельштама за хвост»:

о проникновении мандельштамовского слова
в советскую и постсоветскую культуру

По аналогии с названием работы М.Л. Гаспарова «Осип Мандельштам. Три его поэтики» позднее сталинское время и затем до конца 1960-х можно осторожно назвать «вторым рождением», «второй жизнью» Мандельштама, возвращением, открытием. Если количество поэтических систем, различаемых исследователями в мандельштамовском наследии, условно фиксируется, то «волны воскрешения» не так легко подсчитать. Сколько их было? Три? Больше?

Описания и анализ скопления в культурных тканях второй половины XX – XXI вв. «мандельштамовского вещества» носят постоянный характер практически с конца 1980-х гг. Симптоматично, что статья С.С. Аверинцева «Судьба и весть Осипа Мандельштама» открывается после эпиграфа цитатой письма Мандельштама к Тынянову от 21 января 1937 г.: «Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию, но вскоре стихи мои сольются с ней, кое-что изменив в ее строении и составе» [Аверинцев: 5].

О подобном «наплыве» в определенный «постмандельштамовский» период и пойдет речь. Редкий современный исследователь, который намерен выяснить, как выглядела советская инфильтрация Мандельштамом в то или иное время, не поддается искушению создать «полную картину» или по крайней мере апеллировать к широким историко-социальным контекстам, однако по причинам понятным выбирает какой-то отдельный ракурс. Фрагментарность картины поэтому неизбежна.

Каналы частного неофициального распространения произведений Мандельштама с 1930-х учтены и в целом описаны [Зубарев, Кузовкин]. Возникновение стихийного мандельштамоведения с одной стороны, а с другой – разрозненных или консолидированных «наследников» поэтической традиции напрямую связано с бытованием мандельштамовских текстов в домашних сетях квартир, кружков, сообществ. Мандельштам «второго порядка», хранимый в рукописях, индивидуально изготовлен-

ных и тиражируемых почитателями, – отдельная тема, не осмысленная до конца. Думается, формы тактильного «контакта», или, как теперь говорят, коммуникаций, – читателей друг с другом и через посредников – перепечатку, переписывание от руки, заучивание – завладевали несколькими поколениями, оставив насыщенное и переплетенное впечатление – глубокий литературный и социокультурный след, звуковой, образный, смысловой.

Как ведет себя слово Мандельштама, попавшее в чужую, иноприродную, иножанровую среду? Сохраняет ли «цепкость» и «неумолкаемость» в другом контекстном воздухе? Как изменяется «воздушный состав»?

Можно предложить несколько замеров прижизненных и посмертных «наплывов». Чувствительность к мандельштамовской поэзии многократно обсуждалась исследователями, а поиск интертекстуальных перекличек, в которых участвует непосредственно биография, творчество, обстоятельства изучения наследия Мандельштама, весь этот комплекс «прорастания» давно стал «общей темой».

Тем не менее реальное превращение поэтического слова Мандельштама в «оболочку речи» – речи «чужой», но необходимой, присвоенной, отмечалось не раз применительно к случаям локальным и обозначено расхожим термином «рецепция».

Фрагмент из статьи Мандельштама «О природе слова» приводит Павел Нерлер в заключительных главах своей книги «Сop Amore»: «Эллинизм – это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу» – и далее комментирует:

Думал ли, гадал Мандельштам, когда писал эти строчки, что не пройдет и 20 лет после его смерти, как заработает, как застрекочет ундервудными клавишами и как зашелестит фиолетовыми и черными копирками самиздат, некоронованным королем которого станет он сам? Думал ли он и гадал, что через 30 лет, в шестидесятые, его стихи, переплетенные в разноцветный самиздатский коленкор, станут неотъемлемой принадлежностью каждого интеллигентного дома и не только в Москве? Что они станут чем-то вроде домашней утвари, столь же насыщенной, как кастрюля и сковорода? И что он сам, таким образом, станет источником того *тонкого телеологического тепла*, о котором писал в 1920 году?! [Нерлер: 706]

Одомашнивание и приручение Мандельштама происходило разными путями. На наш взгляд, интимизация Мандельштама, зафиксированная в эго-документах, доступных аудитории спустя 40–50 лет после создания самих записей в дневниках, а также устное бытование мандельштамовской поэзии и слова о нем в публичном и кружково-семинарском пространстве конца 1950–1980-х гг. не осмыслены полно-

стью. Разумеется, просматриваются прямые корреляции между трудной и долгой литературной реабилитацией имени, посмертными публикациями, изданиями, первым мандельштамовским вечером в СССР, организованным математиками в МГУ в 1965 г., и постепенным «прогревом» читателей, оттаиванием, возвращением «украденного».

Очевидно, на 1950-е – начало 1970-х гг. приходятся основные импульсы такого «прогрева», они проявляются в вибрациях имени, тембрах и ритмах окружающего контекста и затекста, диссонансах, гримасах, в блуждающем мерцании мандельштамовского эпитафия или строки в чужом высказывании. Принимающая сторона – поэзия или проза – ведут себя по-разному, по-разному присваивают, ассимилируют, подчиняются и подчиняют, глумятся, бунтуют и умирятся, побежденные. Весь диапазон, спектр химических реакций еще подлежит сборке и описанию в этот важный период возвращения Мандельштама.

Собственно, в это десятилетие складывается несколько типов списков. Прежде всего, новый мартиролог XX в., перечень «людей искусства» – жертв, погибших и пострадавших. С этой категорией связан, но совпадает не полностью, и другой перечень сокровенного чтения, рукописного сохранения и тиражирования. Складывается потаенный литературный канон. Имя Мандельштама – скрепляет эти реестры, бедственные именники. Их смысловое наполнение, место и функции цепочек, возникающих практически синхронно в стихах или прозе, в публицистике, эпистолярной и дневниках доперестроечной эпохи, заметно варьируются, сохраняя образ содержательного каркаса.

В 1967 г. в очерке «Памяти Фриды» Лидия Чуковская приводит такие списки дважды: «[Фрида] Перепечатывала, берегла, радовалась, дарила: Мандельштам и Цветаеву, Ахматову, Тарковского, Самойлова, Бродского, Корнилова, Новеллу Матвееву». По пересказу Фриды Вигдоровой Чуковской запомнились детали разговора Бродского в райкоме. На вопрос о любимых поэтах Бродский назвал свой список: Ахматова, Цветаева, Мандельштам, Пастернак. «А ведь ему легко было ответить: Маяковский, Твардовский, – говорила мне Фрида» [Чуковская: С. 37; 44]. Здесь очевиден конфликт списков, возможная безопасная замена одной шкалы имен на другую.

В романе В. Гроссмана «Жизнь и судьба» эти «наплывы» происходят в другом измерении. Мандельштам-поэт и Мандельштам-радиофизик дwoятся, образуют смысловую пару, рифму, подкрепляют друга списочно. Штрум, московский ученый-физик, вспоминал часто строки Мандельштама (в тексте – не просто Мандельштама, а именно «поэта Мандельштама») «Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей...». Строки-связные, переданные по цепочке как бы из третьих рук – от историка Мадьярова, родственника Соколова. Списки в романе чередуются: литературный и «физический»

меняются местами. Штрум, написав свою прорывную работу по ядерной физике, начал представлять тех, чьим мнением дорожил. И тут всплывает перечень: Мандельштам, Иоффе, Ландау, Тамм, Курчатов. А через двадцать главок во второй части появляется совсем другой ряд – «смешанный» список, смесь имен, – когда Штрум сквозь пелену событий вспоминает страшный 1937-й,

...десятки фамилий ушедших и не вернувшихся: академик Вавилов... Визе... поэт Мандельштам, писатель Бабель... Борис Пильняк... Мейерхольд... бактериологи Коршунов и Златогоров... профессор Плетнев...доктор Левин... [Гроссман 1990: 63]

В следующей, 28-й главе снова проступает соотнесение с Мандельштамом. Имя появляется символически в контексте описания академической смуты и рутины институтского быта – бюрократической иерархии, согласно которой распределяются продуктовые пайки и меню в столовой.

Социализмом от этой столовки не пахнет, – сказал Штрум и добавил: – Ну, хватит об этом, я плюю на все это. А знаете, – вдруг сказал он, – что мне сегодня рассказывал Марков? Мою работу люди не только в нашем институте, но и в Институте математики и механики перепечатают на машинке, друг другу дают читать.

– Как стихи Мандельштама? – спросила Надя. [Гроссман 1990: 81]

В третьей части действие происходит в камере внутренней лубянской тюрьмы. В описании допросов неименные таксономии разрастаются. Боголеев, искусствовед, эксперт музейного фонда, сочинитель никогда не публиковавшихся стихов, сам оплетен такими бесконечными однотипными перечнями:

...ничего не было, кроме форсирования Буга, Днепра, кроме Пирятинского окружения и Овручских болот, Мамаева кургана, Купоросной балки, дома «шесть дробь один», политдонесений, убыли боеприпасов, раненых политруков, ночных штурмов, политработы в бою и на марше, пристрелки реперов, танковых рейдов, минометов, Генштаба, станковых пулеметов... И в том же мире, в то же время ничего не было, кроме ночных следствий, побудок, проверок, хождений под конвоем в уборную, выданных счетом пашпирс, обысков, очных ставок, следователей, решений Особого совещания. [Гроссман 1990: 98]

В споре с Дрелингом, сидельцем с двадцатилетним стажем, не то эсером, не то меньшевиком, руководившим все эти годы крупным

лагерным строительством, Боголеев объясняет архаичность литературных вкусов оппонента, предъявляя свою шкалу:

Вы в своих представлениях о поэзии не пошли дальше Некрасова. С той поры возникли и Блок, и Мандельштам, и Хлебников. – Мандельштама я не знаю, – сказал Дрелинг, – а Хлебников – это маразм, распад. [Гроссман 1990: 112]

И последний раз в романе появится совсем усеченный список – два имени: Мандельштам и Ахматова, о которых Надя беседует с Ломовым. Другой Мандельштам, физик, врывается в мучительный перебор фамилий подписантов, перебираемых мятущимся Штрумом, безвольно поддержавшим коллективное выступление против врачей-убийц: «Кто поставил подпись под письмом? Чепыжин? Иоффе подписывал? А Крылов? А Мандельштам?» [Гроссман 1990: 187] В этом безнадежном кружении литературных и нелитературных списков, их взаимообмене выкристаллизовывался тягучий ритм романа. Через 2–3 года в очерке, посвященном Армении, «Добро вам!» у Гроссмана появится одно из самых пронзительных мест – непоправимое отсутствие Мандельштама в «списках памяти». Он выпал. Его забыли.

Мартirosян не помнил Мандельштама. Мартirosян, по моей просьбе, специально обзванивал некоторых поэтов старшего поколения – они не знали, что Мандельштам был в Армении. Мартirosян мне сказал, что смутно вспоминает худого носатого человека, видимо весьма бедного, дважды Мартirosян его угощал ужином и вином; выпивши, носатый читал какие-то стихи, – по всем видимостям, это был Мандельштам». [Гроссман 1988: 14]

Фонетически и грамматически монотонное, скупое чередование – Мартirosян-Мандельштам-Мартirosян-Мандельштам – виновато и лексически бедно компенсируется общими, отчасти дежурными признаниями автора в почитании мандельштамовской поэзии: «музыка слов», «чарующая музыка». И горестно в конце фрагмента подведен итог:

И хотя Мандельштам не нес на своих плечах весь великий груз русской поэзии, он истинный и чудный поэт. Бездна отделяет его от поэтов мнимых. И вот мои знакомые ереванцы не помнят о его пребывании в Армении. [Гроссман 1988: 18]

Черта послевоенного времени – практика составления списков – выведена Б. Слуцким. Совместная игровая затея с Эренбургом осоз-

навалась ими как подступы к культурному строительству в новых обстоятельствах. Слуцкий

писал список десяти любимых, поглядывал на Эренбурга и понимал, что то, чем мы сейчас с ним занимаемся, тоже дело, очень важное. По сути, мы фиксировали в лицах, именах свои эстетики. Сравнивали их. Наверное, многое в наших отношениях определила похожесть двух списков. Надо сказать, что мы играли в эту игру еще многие десятки раз. Имена в наших списках ни разу не совпадали полностью. Но некоторые поэты переходили из одного списка в другой. <...> А с его листков на мои так же перекочевал Осип Мандельштам. Попробую припомнить список, скажем, самых значительных поэтов века – не свой, а эренбургский. Итак, десятка лучших, значительнейших поэтов двадцатого века. Конечно, там были Блок, Маяковский, Пастернак, Цветаева, Мандельштам, Есенин. Эти шестеро – всегда и бесспорно. Но были также Ахматова, Хлебников, позднее стал появляться Заболоцкий, здравствующих современников мы не писали или писали отдельно. Не было Белого, Асеева, Сельвинского, Волошина, Ходасевича, Сологуба. Это несмотря на очень прочные отношения, дружеские или литературные, связывавшие И.Г. со многими из них. <...> Я хорошо помню, как И.Г. сказал:

– Для меня лишь Марина и Мандельштам. Хотя я понимаю, что значение Пастернака больше». [Слуцкий: 202–203]

Воспоминания о встречах с Эренбургом относятся к концу 1940-х, а написаны в 1960–1970 гг., и такая «игра в списки», московская студенческая, характеризуются мемуаристом как дело привычное, житейское, часть обихода молодежной среды, которой в этом смысле оказались причастны и литераторы старшего поколения.

Такое «списочное мышление» в меньшей степени сохраняется в дневниках, но все же присутствует наряду с выведением имени Мандельштама из общих рядов. В подневных записях 1969–1970 гг., самоотчетах художника и поэта Михаила Гробмана прочерчивается телеграфным стилем мандельштамовское «проникновение» в тогдашнюю реальность – выстраивание ее с оглядкой на Мандельштама, «по Мандельштаму». Зрительно осязаемо и почти физически ощутимо биение пульса в этих дневниковых строках: в речевой графике воплощено быстрое чередование имен, мимолетных цитат.

Вечером мы с Ирккой на кухне пьем чай. Слова *Мандельштама* – Мы с тобой на кухне посидим,.. Я читаю великолепные мемуары Н.Я. Мандельштам, умно и блестяще написанные.

Читал Иркке вслух стихи О. *Мандельштама* – это наше любимое чтение. ...Читал Иркке вслух *Мандельштама*, Б. Лившица, Ронсара-Левика.

Наташе, жене Юрского, стало плохо, и они вскоре уехали, а мы – Илья, Миша Козаков и я – остались беседовать во дворе на столе для домино, а потом вернулись к нам, Ирка поставила крепкий чай, и мы беседовали и читали стихи (Пастернака, *Мандельштама*, Набокова, Пушкина, Ломоносова, Сумарокова и др.).

День в чтении стихов (*Мандельштам*, Маршак-Бернс, Рылеев и др.).

Оставшись одни с Ирккой, мы уложили спать Янечку – он долго прыгал перед сном на кровати – и читали *Мандельштама*, пили чай.

Яшенька спал, а я Иркке на кухне читал стихи О. *Мандельштама*... Нынче у нас с Ирккой драгоценное приобретение – духтомник О. *Мандельштама*...

Ирка гуляла с Яшенькой, читает о *Мандельштаме*, и я читаю, Яшка играет... Ирка после работы занималась хозяйством. Вечером перед сном читали *Мандельштама*... 27 мая». [Гробман: 111–112]

Показательны письма из заключения Юлия Даниэля, автора поэтически, литературно искушенного. Специфичность лагерных обстоятельств обостряет появление имени Мандельштама в списках эпистолярного контекста. Знаменателен сам процесс знакомства, «открытия» Мандельштама, проступающий сквозь ряды других событий, тем, насыщенных контактов, корреспонденций 1966–1970 гг. Два источника, два основных проводника, из чьих рук Мандельштам «поступает» Даниэлю, – это Ю.И. Левин (Юра) и М.И. Домшлак (Фаюм) (Марина, Маринка).

Юра [Левин] так здорово написал о Мандельштаме, что захотелось почитать. Кстати, скажите ему, что великолепная строка «Мне на плечи бросается век-волкодав», действительно, не может быть целиком отнесена ко мне. Еще неизвестно, кто кому в глотку вцепился... [Даниэль: 48]

Комментаторы издания воздержались от объяснений о том, что за текст Ю.И. Левина в апреле 1966 г. упоминался Даниэлем. Не исключено, что Левин делился размышлениями, которые были опубликованы позднее в работе «О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. Материалы к изучению поэтики О. Мандельштама»¹, или наоборот, наблюдения могли быть более ранними, о метафорической природе стихов, прозы Мандельштама в статье «Структура русской метафоры»². В августе 1966 г. Даниэль возвращается к мандельштамовской теме:

Да, чтоб не забыть: когда я прочел присланное Юрой стихотворение Мандельштама, то я буквально заболел первыми двумя строчками. Нарочно пошел к одному армянину и попросил его поговорить по-армянски. Хорошо бы получить «Мне на шею бросается...». [Даниэль: 97]

Комментаторы в данном случае поясняют: скорее всего, речь идет о стихотворении «Дикая кошка – армянская речь / Режет мне слух и царапает ухо...» или же «Колочая речь араратской долины, / Дикая кошка – армянская речь...» [Даниэль: 744].

Октябрь 1966 г. вообще наполнен Мандельштамом в письмах Даниэля. Он появляется в окружении легкого разговора «обо всем на свете» – о знакомых, друзьях. Очередное письмо открывается ссылкой на Ю. Левина, воспринимающего эти письма как художественное литературное явление. И буквально через несколько строк появляется Мандельштам:

Маринка меня разодолжила – прислала стихи Мандельштама, и именно те, что я хотел. <...> А второе стихотворение Мандельштама я прочел вслух и почувствовал, что оно никак не читается иначе, чем это предсказала Маринка...» [Даниэль: 122]

В письмах жене Даниэль обсуждает принципиальные для него вещи, связанные с писательством, с его позицией и отстаивает право на трусость. И здесь снова впроброс – естественно и органично – апелляция к Мандельштаму: «Мандельштам, судя по воспоминаниям, был далеко не храбрым человеком, скорее наоборот...» [Даниэль: 139]. В ноябрьском сообщении снова неузнанный мандельштамовский наплыв: «До отбоя остается час, я лезу в постель и буду читать “Айвенго”. Завидно? “Только детские книги читать...” – чье это?» [Даниэль: 144]. В марте следующего года сквозь мелькающие картинки тюремной жизни, быструю картечь вопросов, просьб, напоминаний снова косвенно всплывает Мандельштам:

Так вот, о Тарковском. Очень хорошие стихи. Очень. И все-таки единственное из всего сборника стихотворение, которое запомнилось (я говорю «запомнилось» буквально – наизусть: у меня ведь нутро срабатывает, если нравится, именно так) – это стихи о Мандельштаме». [Даниэль: 190]

Имеется в виду стихотворение Арсения Тарковского «Поэт» («Эту книгу мне когда-то...»). И через четыре года, в мае 1970-го, Даниэль возвращается к сюжету «Мандельштам-Тарковский-Мандельштам»: «Разве я говорил о Тарковском неприязненно? Напротив, я восхищался стихотворением “Эту книгу мне когда-то...”, даже наизусть почти целиком знаю» [Даниэль: 609].

Письмо 16 мая 1967 г. представляется очень важным. В нем мысль о Мандельштаме проскальзывает мимоходом в списке. Но ниже Даниэль объясняет – очень лично, субъективно, подробно – природу этих перечней.

Я еще не прочел Мандельштама, Казакова, В. Иванова, потому что нырнул в цветаевского Андрея Белого. <...> Я так много всегда пишу о том, что читаю, не только для информации и не только потому, что поделиться хочется; наверно, тут есть желание объяснить вам, почему мы держимся, кто наши друзья, наши крепости (из которых мы время от времени делаем вылазки). Не знаю, как у других, а у меня все это смешалось в один ком: Цветаева, Фолкнер, Бабель, наша одежда, шум на волейбольной площадке... <...> Удивительно и естественно рифмуются в нашем каждодневье Блок, миска супа, смерть, смех, блатной жаргон, погоны, ночной кашель, фотографии жен и детей. Все это, сбитое на крохотном пятачке регламентированных суток, спрессованное в один конгломерат, обладает огромной и подчас страшной силой сцепления, как и всякий, если я не ошибаюсь, микромир. [Даниэль: 210]

По сути, это лагерное бытие в сжатом виде представляет собой общую модель существования, где список, перечень назывательно коротко, дробно – как азбука Морзе – передает позывные «каждодневья» вне иерархий и каких-либо порядков – Мандельштам, смерть, суп, ночной кашель... Из этого «каждодневья» переписки снова Мандельштам выныривает, судя по опубликованному, спустя четыре года в мае 1970-го. Мимолетность и сама тональность упоминания – холодная, скептическая, чуть раздраженная – свидетельствует о читательских колебаниях Даниэля:

Все может быть – не исключено, что я сумею прочесть и оценить Мандельштама, – несмотря на те заманчивые картины каторжного труда по усвоению поэта, которые рисует Тошка. А вообще-то я не исследователь, и инопланетная жизнь меня мало интересует, да и возраст читательский таков, что навряд ли чужая атмосфера станет для меня родной. [Даниэль: 611]

Вот так: это о Мандельштаме – «инопланетная жизнь». Сопровождение Мандельштаму, а скорее – его «опекунам», формулируется еще резче чуть позднее:

Что вы, черти, как сговорились?! То один, то другой объясняют мне, какой Т. Манн эрудит и какой Мандельштам гений. Вероятно, все так и есть; но у меня от всех ваших поучений будет крапивница. Если я еще раз услышу, что «обречен» полюбить Мандельштама, я стану на голову и начну дрыгать ногами: «Ай-яй-яй, не хочу! Дайте мне сборник Прокофьева!» [Даниэль: 616]

Анатолий Якобсон, видимо, действительно приучает Даниэля к Мандельштаму, что вызывает полемику. Так, в споре о поэтической

свободе Даниэль, откликаясь на предложенное Якобсоном сравнение Мандельштама и Ломоносова, высказывается жестко, вынося почти приговор:

Бог мой, что общего, кроме самого слова, произнесенного или подразумеваемого, между отчаянным и, должно быть, хмельным всхлипом Михайлы Васильевича о *свободе внечеловечьей* – и гордым самоутверждением Мандельштама, отшвыривающего от себя *внешние признаки человеческого*, – признаки быта, которыми в глазах обывателя определяется человеческое достоинство? [Даниэль: 624]

Несогласие с А. Якобсоном по поводу Мандельштама, похоже, имело продолжительный характер, но оппонирование Даниэля было скорее мягким, уступающим:

Зря все же Тошка ополчился на меня из-за Мандельштама. Единственное, что я утверждал категорически, – это то, что я его знаю едва-едва, почти не знаю. Это достойно и сожаления, и осуждения, но не анафемы же, верно? Все остальное говорилось лишь предположительно. [Даниэль: 641]

Летом 1970 г. эпистолярный разговор о Мандельштаме возникает спорадически и позволяет лишь наметить в этом мотиве отдельные интонации, эмоциональные реплики, поскольку аргументы обеих полемизирующих сторон неясны: «Да, на стр. 4-й и 5-й – это я зачеркнул: там были всякие рассуждения на ту же, на мандельштамовскую тему. А они и ни к чему, опять чего-нибудь невпопад ляпну». [Даниэль: 642]

В многочисленных источниках диапазон упоминания имени Мандельштама и его спискообразующая функция как ядра, центрального элемента колеблется радикально – от сакрального, эталонного до исковерканного, уничижительного. В разговорах А.Ф. Лосева с В.В. Библихиным в 1970-х мимоходом обнаруживается любопытная прагматика: в одном ряду, в единой шкале размещается издание Мандельштама и сборник духовных текстов:

...ты не можешь достать двух небольших молитвенничков? У меня есть два человека ищущих, я хочу подарить им, чтобы поднять их дух. (Должен сказать, что мне очень редко удавалось выполнять просьбы вроде этой; помнится, ни двух молитвенников, ни двух экземпляров Мандельштама я не добыл...) [Библихин: 43]

В середине июня 1973 г. Библихин записывает одно из повседневных обращений Лосева, сохраняя его стиль.

Еще просьба. Тут на днях выходит Мандельштам. Ты знаешь, его приходится ценить, у него такое словотворчество и такой ум... Так что мне бы два экземпляра. [Библихин: 59]

И через год в апреле 1974 г. Библихин фиксирует лаконичный обмен репликами:

– У вас, Алексей Федорович, такая библиография, с ума можно сойти! Ну сойди. Сойди, тебе будет лучше... А ты знаешь, мой третий том вышел. Я себя чувствую Мандельштамом. [Библихин: 75]

Примеривание мандельштамовской роли/маски трактуется по-разному – и в плане высокой самооценки («такой ум»), и в плане преодоления тех препятствий, что сопутствовали изданию.

Имя Мандельштама пускает цепкие корни в языке, его официально выкорчевывают: «Жирмунский рассказывал Эт<киндю>, что цензура сейчас всюду вычеркивает имя Мандельштама», – 15 января 1970 г. записывает в дневнике А.К. Гладков [Гладков: 56]. Деформирующему осквернению именная составляющая подвергается в цензурной и карательно-репрессивной среде, представители которой применительно к Мандельштаму демонстрировали свои лингвистические навыки. В январе 1974 г. в квартире поэта и прозаика Николая Бокова проводился обыск.

Когда у него изымали один из томов американского издания стихов Осипа Мандельштама, Боков поинтересовался, с какой целью утаскивают стихи – ведь они только что опубликованы в СССР в серии «Библиотека поэта». Услышав вопрос, руководивший погромом майор ГБ Коркач рявкнул: «По мне, так за чтение этого Манделя пороть надо! Я бы – порол!» [Памяти Николая Бокова: 236]

В воспоминаниях С.В. Житомирской, много лет возглавлявшей Отдел рукописей Ленинской библиотеки и задокументировавшей историю его разгрома в 1980-х, Мандельштам присутствует и в устоявшихся литературных списках, и в истории публикации мандельштамовских писем к Вяч.И. Иванову в «Записках», вызвавших скандал³. Но вроде бы второстепенная деталь – фамилия, нарочито исковерканная И.М. Кудрявцевым, одним из сотрудников, составлявших костяк отдела:

С течением времени в нем все более пышным цветом расцвел изначально свойственный ему антисемитизм (он притворялся, что не может запомнить фамилию Мандельштама и произносил «Мандель-штум», а когда я его

резко поправляла, отмахивался: «Не запоминаю эти нерусские фамилии!»). [Житомирская: 207]

Схожие фонетические манипуляции уравнивали культурные позиции майора ГБ и русиста-древника, архивиста.

Включенность мандельштамовского субстрата в авторскую поэтику в это время, отчасти редуцируя границы между группами, партиями, служит объединительной составляющей. Поэзия и биография Мандельштама, слитые воедино, образуют своего рода энтелехию, внутреннюю объединяющую силу списка, имени, эпиграфа, отдельного слова или целостной цитаты.

Галич по сложившимся обстоятельствам – один из проводников и усилителей этой взрывной волны. Как создателю особой песенной акустики и воспитания навыков слуха аудитории, ему принадлежит и подспудное, но достаточно мощное преобразование сложившихся к 1970-м настроек усвоения Мандельштама.

На эту функцию «короткого замыкания», обеспечиваемую Галичем в поэзии, в свое время обратил внимание Вс. Некрасов в беседе с автором данной статьи 14 февраля 1993 г. назвав «Возвращение на Итаку» из цикла А. Галича «Литераторские мостки» одним из витков, симптомов его личного открытия и поворота к Мандельштаму. Речь идет о конкретном событии – приглашении Галича в пятницу 24 октября 1969 г. на квартирник к Л.Е. Пинскому, филологу, специалисту по истории и культуре эпохи Возрождения, бывшему лагернику, помимо своей научной деятельности активно занимавшемуся «изданием» и распространением неподцензурной литературы. Шуточным поводом к сбору оказался выход на публику Пола Маккартни (The Beatles) после распространяемой информации о его смерти. Перефразируя Марка Твена, Маккартни сказал журналистам: «Слухи о моей смерти были сильно преувеличены». Первые слова, произнесенные тогда Галичем при входе в дом Л.Е. Пинского: «Жив, Курилка». Тот же Вс. Некрасов вспоминал про более ранний вечер у Пинского в 1962 г., где впервые слышал песню «Леночка» в исполнении Галича. Не исключено, что по следам той встречи он написал «Кто есть что» с посвящением Пинскому: «Блатные / Плохие / Рабочие хорошие...» Принято считать, что знакомство Галича и Пинского произошло на три года позднее. Галич и Пинский особенно интенсивно общаются во второй половине 1960-х. Пинский показывал Галичу стихи Б. Чичибабина [Аронов: 430]. В 1969-м Галич написал песню «Летят утки» – о Пинском и для Пинского. А в начале того же года 6 января Галич записал в дневнике:

Хозяйственные дела – рынок и прочее. Кончил правку для Л. Пинского. Впрочем, надо еще записать – «Футбол» и «Вечный огонь»... Вечером забегал Пинский. Но вечер был тихий и почти благодный. Так как продалось мое пальто – то мы нынче пировали. [Галич: 32]

Исследователи творчества и биографии Галича восстановили историю дружбы с Пинским. Он был среди тех, кто провожал Галича 25 июня 1974 г. в аэропорту Шереметьево. [Крылов 1997; Крылов 2000].

Согласно свидетельству Вс. Некрасова (далее – по материалам личного архива Е.Н. Пенской), 24 октября 1969 г. Галич исполнял несколько песен. Среди них «Смерть Ивана Ильича», «Даниилу Ювачеву» (Хармсу), «Возвращение на Итаку. Посвящается Осипу Эмильевичу Мандельштаму». А в годовщину смерти Галича, в пятницу 16 декабря 1977 г., Л.Е. Пинский устроил у себя дома вечер его памяти, на котором слушали фонограмму исполнения «Возвращения на Итаку». Вс. Некрасов передал автору данного материала записи того вечера, дополнив собственными разъяснениями. Пинский говорил о «мандельштамовских мостках» как о связующих звеньях не только в творчестве Галича, но и во всей современной культуре. В интерпретации Вс. Некрасова «Возвращение на Итаку» Пинский разбирал построчно и построчно, увидев в тексте беспрецедентный случай столкновения разных речевых пластов, словесных регистров, драматического диалога поэтических стихий, поведения мандельштамовского слова в иноприродной песенной среде. Особый тип интертекстуальности произведений Галича, остро проявленный в «Возвращении на Итаку», разрывает с привычными художественными, эстетическими и поведенческими конвенциями. Мандельштамовское слово, имплантированное в текст Галича в качестве эпиграфа, скрытой или прямой цитаты, регенерирует, открывая множество сосуществующих вариантов, историко-культурных перекрестий, новые пучки возможностей. Пинский рассматривал эти «пробы» Галича, вживление мандельштамовского начала в балладную стихию сквозь собственный опыт разрыва человека и языка и видел в этом открытие Галича, в расставляемых им акцентах, отчетливо заметных в театрализации интермедий. Разорванные строки Мандельштама многократно усиливают эти разрывы в текстовом пространстве Галича. Вс. Некрасов передавал свое почти физическое ощущение этой рвущейся ткани слова, когда Пинский делился собственным прочтением Мандельштама «сквозь Галича», «после Галича», расслышав проявленную и троескратно усиленную повторами в «Возвращении на Итаку» внутреннюю – словно бы вынужденную – цитатность мандельштамовского источника: «И некому молвить: “из табора улицы темной...”». Леонид Ефимович в мандельштамовском стихотворении почти зрительно различал в плотности стиховой материи контраст ритмов, пульсации ритми-

ческих ключев – то плавное размеренное движение «проплывающего» театрального занавеса-капора, то спазмы незавершенных фраз, обломки синтаксиса, режущий «зуд» колючего фонетического рисунка и равномерность чередования невыносимо однообразных грамматических конструкций: «За веткой черемухи», «За капором снега», «за вечным за мельничным шумом...», «воздух», «зрачки», «знаю», «розовый», «извозчицы», «полозья», «звезды», «мерзлый», «вразрядку», «запомнил». Галич словно бы впечатывает слепки, безглазые снимки, посмертные маски мандельштамовских строк, трижды прорезающих «Возвращение на Итаку»: «...И только и свету – что в звездной колючей неправде...», «...А жизнь промелькнет театрального капора пеной...», «...И некому молвить, и некому молвить, и некому молвить: из табора улицы темной...». Во второй прорези существенная замена: «проплывет» смещается ритмически иным действием – глаголом «промелькнет», а в финале почти гримаса, судорожная мимика текста, мучительная тройная реприза, словно бы не выпускающая финальную строку: «и некому молвить». Третья и четвертая строфа Мандельштама – «В плетенку рогожи глядели колючие звезды <...> / И только и свету – что в звездной колючей неправде...» – предчувствие своей судьбы, подтвержденное в «Возвращении на Итаку», сбывшееся пророчество. Санки оборачиваются «каретой, где окна с крестом». Музыка, игра копыт по мерзлым клавишам сменяется гавайской гитарой, а звуки табора – блатным распевом одессита-уголовника в вагоне для перевозки скота. Через четыре года этот мотив вернется в «Воспоминании об Одессе» Галича, открывающемся двумя эпиграфами: «Я жил тогда в Одессе пыльной...», «...Когда бы не Елена, Что Троя вам одна, ахейские мужи?..», а затем и пересборкой всего мандельштамовского текста. Любопытны вопросы, которые Пинский задавал словно бы участнику разговора – автору «Возвращения на Итаку»: почему Н.Я. Мандельштам и А.А. Ахматова, присутствующие при обыске, названы «королевами» – «две королевы глядели в молчаньи», «бездарно курили», а «сам-то король – всё бочком да вприпрыжку». Откуда эта тема? По версии Пинского, возникает «пучок возможных трактовок», высветивших болевые точки в литературных перипетиях Мандельштама. Это игровая метка ушедшей эпохи Серебряного века, северянинского жеманства, ахматовской символики, терпких романсов Вертинского. Такой сплав наметился тремя годами ранее и прорастал в «Салонном романсе», посвященном Александру Николаевичу Вертинскому:

...И вновь эти вечные трое
Играют в преступную страсть,
И вновь эти греки из Трои
Стремятся Елену украсть.

А сердце сжимается больно,
Виски малярийно мокры
От этой игры треугольной,
Безвыигрышной этой игры,
Безвыигрышной этой игры.

Развей мою смуту жалейкой,
Где скрыты лады под корой,
И спой – как под старой шинелькой
Лежал сероглазый король.

<...>

А трое? – ну что же, что трое!
Им равное право дано.
А Троя? – разрушена Троя!
И это известно давно.

Всё предано праху и тлену,
Ни дат не осталось, ни вех.
А нашу Елену, Елену –
Не греки украли, а век!
Не греки украли, а век! (1966) [Галич: 139–140]

На этом эпизоде стоит прервать изложение событий в том виде, как они запомнились Вс. Некрасову. Факт сосредоточенности на Мандельштаме, приглашения Галича Леонидом Ефимовичем Пинским по этому поводу, продолжения уже без Галича, обращения к этим эпизодам самого Вс. Некрасова несколько десятилетий спустя – все эти этапы и звенья цепи свидетельствуют о том, что по разным причинам в орбиту оказались вовлечены действующие лица, задеты целые пласты, намеченные стихотворением-песней «Возвращение на Итаку», видимо вышедшим за пределы замысла и жанра текста и поэтического образа в цикле «Литераторские мостки», биографические рамки конкретных частных случаев.

В «Возвращении на Итаку» – драматургия наложения друг на друга трех слоев: непосредственно галичского слова, словесной субстанции песни, которая интерферирует с музыкально-словесной реальностью популярной в 1930-е песни «Рамона», тиражируемой в грамзаписях, и, наконец, мандельштамовского «Я буду метаться...». Изогранный монтаж слоев, явная часть эстетики произведения Галича, не раз обсуждался исследователями его творчества и поэтики в целом и непосредственно каждого текста в цикле «Литераторские мостки»

как своего рода самостоятельное действующее лицо. Однако некоторое уточнение оптики дает дополнительные результаты, раздвигая границы очевидных переключек и подгружая более сложные коннотации, скорее всего не входившие в авторскую задачу, например, касается фигуративной динамики произведения, порожденной самостоятельными ассоциациями, заложенными непосредственно в самих элементах монтажа, да еще оказавшимися в изначально иноприродной песенной стихии. Векторы этих контекстов, имея общую точку отсчета, указывают на самые болевые моменты мандельштамовского присутствия в литературе 1920–1930-х, апробируются Галичем уже в собственной практике, сохраняя боль и проверяя ее свойства уже в других условиях. Слух и опыт тех, кто существовал в искусстве шестидесятых–семидесятых, подтверждает преемственность проживания и осмысления общей биографической и творческой боли, причины которой не только социальные, политические, но и глубоко внутренние, цеховые.

Вернемся к вопросу Пинского о «короле и королевах». Сейчас трудно судить о том, насколько подробно он рассматривался. Невозможно восстановить картину полностью, невозможно понять, насколько адекватно Вс. Некрасов передал этот центральный интерпретационный момент, прервались ли комментарии Пинского. Так или иначе отметим сверхточную поэтическую интуицию Леонида Ефимовича и попробуем продолжить путь анализа, им обозначенный.

Архетипы «короля и королевы» в творчестве Мандельштама знаковы. Королевский сюжет появляется в 1910-х и сохраняется в стихах и прозе, видоизменяясь, до второй половины 1930-х. Его смыслы варьируются и сигнализируют проявление особого типа театра, театральности истории – в фарсовом, комедийном, трагическом переживании большой истории и истории глубоко интимной, личной, литературной. Это мера вещей. Исторические декорации почти визуально вылеплены, прочерчены:

Блок
король
И маг порока;
Рок
И боль
Венчают Блока. (10 декабря 1911 г.) [I, 155]⁴

Отметим рифму в шуточном стихотворении: «король» – «боль». Во время Первой мировой войны перекраивание на глазах «впервые за сто лет» политической карты проходит несколько кульминационных стадий в стихотворении «Европа»:

Завоевателей исконная земля –
Европа в рубище Священного союза –
Пята Испании, Италии Медуза
И Польша нежная, где нету короля. [I, 106]

Королевское отсутствие, прелестная лакуна, каким-то естественным образом в сопровождении просторечного «нету» завершает округлость женственных плавных, нежных линий в европейской картине. «Нету короля». Завершение последнего витка существования древнего Священного союза синтаксически маркируется точкой. А дальше – выдох. Восклицание: «Европа цезарей!.. <...> / Впервые за сто лет и на глазах моих / Меняется твоя таинственная карта!» [I, 106]

А дальше – «король» как персонаж в разных обликах явлен в переводах 1921–1929 гг. – в отрывках «Песни о Роланде» («Король Марсил нашу жизнь приторговал...», «Устал король, велико его горе...», «Видит король чудесное сражение...», «В Сарагосу бежал король Марсил...»), в «Паломничестве Карла Великого в Иерусалим», «Кобыла-Франция «дымила кровью королей» («Наполеоновская Франция»), в «Коронавании Людовика» «неотмщенный король» теряет страну; сон короля, рукопожатие двух королей на берегу («Жюль Ромэн <Из повести “Обормоты”>»). «Королевская» тема свивается кольцом в перекличках 1793 и 1914 гг., когда разворачивалось на европейской сцене мощное трагическое действо:

И со своих гранитных побережий
Следили жадно короли Европы
За оползаньем медленным империй. («1793») [II, 150]

И в позднем стихотворении (1937 г.) словно бы завершение, финал, щемящее, разорванное обращение-мольба к Франции, примета которой – заточение, фиалка тюремная, Чарли Чаплин, новый король, заместивший память о бурной улице, смывающей королей («Я молю, как жалости и милости...»).

Но в переводе романа «Тиль Уленшпигель» наблюдается сгущение этих королевских мотивов, в ритмах и рифмах «Песни короля и королевы», в «Песне Тиля» почти физически ощутима концентрация беды и тревоги. «Король, нарушивший клятву...», «мечется простой народ», королем раздавленный, мечется стих в 1927, 1929 гг., слышит свои горячие предсказания, оборачивается на самого себя «Я буду метаться по табору улицы темной...» (1925).

Единый звук, единая тема, предчувствие сбылось. И дальше события известны. Обвинение в плагиате, писательская травля.

В «Египетской марке» как гротескный спектакль пунктирно изображен литературный быт:

Господа литераторы! Как балеринам – туфельки-балетки, так вам принадлежат галоши. Примеряйте их, обменивайте: это ваш танец. Он исполняется в темных прихожих при одном неперемennom условии – неуважения к хозяйке дома. Двадцать лет такого танца составляет эпоху; сорок – историю... Это – ваше право. [II, 484]

Дальше, как отмечает комментатор О.А. Лекманов, следующие два фрагмента оформлены в виде перечня зрительских реплик. «Не танцующие король и королева» – одновременно балетные фигуры и карты из карточной игры в шестьдесят шесть. В калейдоскопе набросков мини-эссе, уместившись в несколько фраз, образуют метаморфозы речевого спектакля: один из ключевых его актов – бесовщина литературного скандала, переходящего в игрушечную дуэль, а под занавес гибель всерьез, когда сквозь частокол метафор и «королевские» декорации проступают конкретные имена и фамилии. Преемственность этих превращений от «Египетской марки» к «Четвертой прозе» очевидна. Театральные ссоры и танцы русских литераторов 1840-х оборачиваются в 1920-х литературным убийством:

К числу убийц русских поэтов или кандидатов в эти убийцы прибавилось тусклое имя Горнфельда. <...> Погибнуть от Горнфельда так же смешно, как от велосипеда или от клюва попугая. Но литературный убийца может быть и попугаем. Меня, например, чуть не убил попугай имени его величества короля Альберта и Владимира Галактионовича Короленко. [III, 173]

Отсюда и «битва под Уленшигелем» (Павел Нерлер⁵), и генезис «ворованного воздуха» в поэтике Мандельштама (Ирина Сурат⁶), и трагическое проживание собственного одиночества в литературе – последствий кражи, воровства, коллективной травли, почти физического надругательства, – сопровождаемого голосовым и пластическим аккомпанементом. Неизменно всплывающая «партия короля и королевы» – это память о Франции, литературных опытах и политических пристрастиях, но и одновременно угроза, сгусток горя, разрывающего изнутри, реальная репетиция собственной смерти.

«Король» и «королевы» в «Возвращении на Итаку» – намеренно либо нет – помнят эти спекшиеся слои в мандельштамовском мире, но не исключено, что какофония абсурда, заключенная в интерференции мелодий бесконечно проигрываемой «Рамоны» на фоне молчания «двух королев» и внутреннего гула собственно мандельштамовского слова – «я буду метаться...», – содержит и другие «пучки» контек-

стов, актуализированных Галичем. Как минимум два: шахматный, игровой, наполнявший литературу 1920-х (Л. Леонов, С. Кржижановский, И. Эренбург, В. Катаев и многие другие), и детский, сказочный, но тоже литературный. В «Сказке» Даниила Хармса рассказывается о короле и королеве, затеявших драку, в финале которой король сгорает в печке. И вся эта фантазмагория отсылает к журналу «Чиж» 1935 г.

Сильное действие песенной фантазмагорийной проективности Галича бесспорно. Оно проявляется в оформлении «королевских мотивов» в его собственной практике 1960–1970-х гг. Лагерно-тюремная тематика корреспондирует с «Возвращением на Итаку» в песне «Королева материка» (1971) и песне, написанной в Норвегии в 1974 г.:

Что у вас на Охте и на Лахти?
Как вам там живется-суетится?
А у нас король ушел на яхте
И сказал, что скоро возвратится.

Он водою запивал облатки...
Это очень трудная работа –
Королевство содержать в порядке:
Накорми-ка подданных, одень-ка!
Чтоб всегда, как в школе перемена,
К Рождеству у каждого индейка,
А уж... – это непременно! [Галич: 355]

Для Вс. Некрасова, свидетеля и участника галичевских посиделок у Леонида Ефимовича Пинского, «пучок возможностей», открытый песенным симбиозом Мандельштама – Галича, десятилетие спустя обернулся острым осознанием включенности в смысловую парадигму, намеченную Мандельштамом. Обвинение в литературной краже и вся последующая травма, осознанная как прямое преступление, в полемическом лексиконе Вс. Некрасова, наследующем Мандельштаму и в стихах, и в памфлетной прозе, обозначено применительно к литературному процессу 1980–2000-х как «воровство чужого места». В статье «Блат» в сборнике «Пакет» литературное посвящение в высокий сан и ритуал «коронации» поэта Еременко восходит к мандельштамовской эпиграмме, посвященной Блоку.

Мандельштам и Галич: думается, эта тема ждет своего продолжения и в плане обнаружения путей эволюции русской неподцензурной поэзии 1960–2000-х гг., что проблематизируется в статье И.В. Кукулина [Кукулин]. Мандельштамовское «блаженное наследство» и новые поэтические волны 1950–1970-х – цензурная, неподцензурная и далее – эта встреча неполна без учитывания не просто песенной, а гитарной сти-

хии. Музыкальные импульсы, гитарные тембры мощно воздействовали на оттаивание, очеловечивание мертвых глыб языка.

Солженицын пренебрежительно относился к этому творчеству... Может быть, ревновал отчасти. Он как-то в одной статье написал, будучи уже за рубежом: «Когда речь заходит о том, кто же у нас диссиденты, кто восстает, так сказать, против тиранического режима? Мне говорят – гитаристы. Опять спрашиваешь, а кто создает, вот, новые методы, новые средства в литературном языке? Гитаристы...» – с таким сарказмом: дескать, что вы, разве это литература!?

Галич со своим гитарным прочтением оказался, что называется, в нужное время в нужном месте. В своем «Дневнике» Юрий Нагибин в связи с Галичем и тем мандельштамовским гипнозом, что испытывало поколение, вспоминал об одной встрече:

...вдруг взволнованный звонок Саши:

– Срочно приходи!

Бегу. У Саши в руках известное, но непонятное стихотворение Мандельштама «На розвальнях, уложенных соломой...». Мы его любим и ненавидим, как укор нашей поэтической глухоте.

– Я держу Мандельштама за хвост, – с легким самодовольством заявляет Саша... [Нагибин: 625]

«Держать Мандельштама за хвост» – не содержит ли хлесткое определение Галича множество оттенков, в том числе и тот, что имела в виду Ахматова, отзываясь о Тарковском, – «тирания» Мандельштама (и Пастернака) и умение преодолеть это поэтическое внушение, замороженность, власть? Об этих сложных перепутьях русской послемандельштамовской поэзии речь впереди, и галичевский эпизод – лишь одна из возможностей обозначить «наплывы».

Примечания

- 1 Левин Ю.Л. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах: Материалы к изучению поэтики О. Мандельштама // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1969. Vol. 12. P. 106–164.
- 2 Левин Ю.Л. Структура русской метафоры // Труды по знаковым системам. Вып. 2. Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та, 1965, Вып. 181. Тарту, 1965. С. 293–299.
- 3 Письма О.Э. Мандельштама к В.И. Иванову / Публ. и вступ. ст. А.А. Морозова // Записки Отдела рукописей ГБЛ. Вып. 34. М.: Книга, 1973, с. 258–262.
- 4 Произведения Мандельштама цитируются по изданию *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.. В 4 т. / Сост. П.М. Нерлер, А.Т. Никитаев. М.: Арт-бизнес-центр, 1993–1997 – с указанием номера тома и страницы.

5 См. *Нерлер П.М.* Битва под Уленшигелем // Знамя. 2014. № 2. С. 126–163; № 3. С. 130–171.

6 *Сурап И.З.* Откуда «ворованный воздух»? // Новый мир. 2016. № 8. С. 184–191.

7 Цит. по фонограмме лекции В.А. Фрумкина в Сан-Диего (США) в 1978 г., опубликованной в статье *Крылов А.Е.* О трех «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. 2000. № 105. С. 341.

Литература

Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Собр. соч. В 2 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1990. С. 5–64.

Аронов М. Александр Галич. Полная биография. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 873 с.

Бибахин В.В. Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. М.: ИФТИ св. Фомы, 2006. 415 с.

Галич А.А. Из дневника 1969 // Александр Галич. Заклинание добра и зла. М.: Прогресс, 1992. С. 29–35.

Галич А.А. Сочинения. В 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. М.: Локид, 1999. С. 139–140.

Гладков А.К. Дневник. 1970 год // Звезда. 2015. № 3. С. 135–177.

Глэкин Г.В. Что мне дано было... Об Анне Ахматовой. М.: Азбуковник, 2015. С. 211.

Гробман М.Я. Левиафан. Дневники 1963–1971 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 544 с.

Гроссман В.С. Добро вам! // Знамя. 1988. № 11. С. 5–62.

Гроссман В.С. Жизнь и судьба. М.: Книжная палата, 1990.

Гройс Б.Е. Поэзия, культура и смерть в городе Москва // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007): Сб. статей и материалов / Под ред. Е. Добренко [и др.]. М.: Новое лит. обозрение, 2010. С. 84–87.

Даниэль Ю.М. «Я все сбиваюсь на литературу...». Письма из заключения. М.: Мемориал – Звенья, 2000. 895 с.

Житомирская С.В. Просто жизнь. М.: РОССПЭН, 2006. 600 с.

Зубарев Д.И., Кузовкин Г.В., при участии Нерлера П.М. и Суперфина Г.Г. Самиздат // Мандельштамовская энциклопедия. В 2 т. Т. 1. М.: РОССПЭН, 2017. С. 426–429.

Крылов А.Е. О жанровых песнях и их языке: (По материалам творческого наследия А. Галича) // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 1. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1997. С. 368–369.

Крылов А.Е. О трех «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. 2000. № 105. С. 46–58.

Нагибин Ю.М. Дневник. М.: Книжный сад, 1996. 727 с.

Кукулин И.В. Двойное «я» в диалоге с историей: О.Э. Мандельштам и историко-философские мотивы в неподцензурной поэзии // Кукулин И.В. Прорыв

к невозможной связи: статьи о русской поэзии. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2019.

Нерлер П.М. Сон апогея: Этюды о Мандельштаме. М.: НЛО, 2014. 855 с. (Серия: Научное приложение. № СХХV).

Памяти Николая Бокова / Под ред. А. Лебедева. N.Y.: Franc-Tireur, 2021. 298 с.

Слуцкий Б.А. О других и о себе. М.: Вагриус, 2005. 281 с.

Чуковская Л.К. Сочинения. В 2 т. Т. 1. Повести, воспоминания. М.: Гудьял-Пресс, 2000. 429 с.

Павел Маркович Нерлер

«Я к величаньям еще не привык...»:

избранные мандельштамовские вечера
и конференции (1955–1991)

1955–1961. На воздушных путях: тамиздат и самиздат

Для Осипа Мандельштама, великого русского поэта с гулаговской судьбой, самое главное из чаемых и заслуженных торжеств – это возвращение в литературу и обретение нового читателя. Иными словами – печатанье произведений, будь то на пишущих машинках самиздатчиков или на типографских станках.

«Самиздат» – это советский феномен и советская читательская стихия. В сущности, это первый стихийно-сетевой печатный маркетинг. Тысячи читателей перестукивали у себя дома тетрадочку или стопку листков с запретными строчками и именами, оставляли первый экземпляр себе, а остальные раздавали друзьям. Те, в свою очередь, делали то же самое и т.д. и т.п.

Всерьез самиздат начался на стыке 1950-х и 1960-х гг., причем именно поэзия оказалась на самом гребне. Социологии самиздата нет, сводные тиражи подхваченных его волной авторов неизвестны, но Мандельштам явно оказался одним из его признанных королей.

С «тамиздатом», т.е. с публикациями за рубежом, самиздат шел ноздря в ноздю, а в явных отстающих был «тутиздат» – санкционированные печатные публикации Мандельштама в СССР. С десятков подборок в периодике, в основном провинциальной, да карманного формата книжечка «Разговора о Данте», вышедшая в издательстве «Искусство» в 1967 г., – вот и всё.

Что касается тамиздата, то абсолютным гарантом сохранности творческого наследия Мандельштама стали первые три тома так называемой «американки» – нью-йоркского собрания сочинений поэта под редакцией Г.П. Струве и Б.И. Филиппова. Главными предтечами этого собрания были две книги. Первая – это мандельштамовский однотомник 1955 г. от тех же редакторов-составителей, вошедший в себя все выявленные ими прижизненные поэтические публикации. Другая – второй выпуск нью-йоркского альманаха «Воздушные пути», вышедший весной 1961 г. и познакомивший читателя с никогда не публиковавшимися поздними стихами поэта.

Альманах «Воздушные пути» стал последним и, кажется, самым любимым издательско-редакторским начинанием Романа Гринберга (1893–1969), до этого, в 1950-е гг., выпускавшего там же, в Нью-Йорке, журнал «Опыты». Своим названием альманах был обязан Пастернаку, а его вышедший в 1960 г. первый номер – с первопубликацией «Поэмы без героя!» – был «ахматовским».

Второй же номер – однозначно мандельштамовский! Мандельштамиана занимала в нем дюжину половину объема, в том числе статьи и воспоминания Георгия Адамовича («Несколько слов о Мандельштаме»), Юлия Марголина («Памяти Мандельштама»), Артура Лурье («Чешуя в неводе») и Владимира Вейдле («О последних стихах Мандельштама»). А статья Вейдле служила послесловием к тому главному, что было в номере, – мировой премьере позднего, никому не известного Мандельштама – огромной подборке из 57 стихотворений, из них 56 публикуемых впервые!¹ Резонанс в читающей части русской эмиграции был огромный. Во всяком случае, первые мандельштамовские вечера в эмиграции были прямым откликом именно на выход второго тома «Воздушных путей».

16 июня 1961, Париж. Первый мандельштамовский вечер

По мере того как стихи, проза, переводы и письма Мандельштама выбирались на свет божий, стали подтягиваться и другие, сопутствующие жанры устной и письменной рефлексии, коллективной признательности и увековечения памяти. Первым заявил о себе самый скромный из них – **поэтический вечер**. Поводами чаще всего служили юбилейные даты, а также наиболее значимые публикации.

Самый первый такой вечер состоялся в Париже. Ирина Одоевцева писала даже о целой «неделе Мандельштама», увенчавшейся 16 июня 1961 г. вечером памяти поэта в Русской консерватории. Первое отделение – слово о Мандельштаме и его человеческой и творческой трагедии, произнесенное Юрием Терапиано. Второе – стихи поэта, прочитанные Одоевцевой, Константином Померанцевым, Георгием Раевским и Владимиром Злобиным. Завершала вечер Софья Прегель, читавшая «В разноголосице девического хора...» так, что «...многие слушатели, как зачарованные, спускаясь по лестнице Консерватории, повторяли последнюю строку: “Но с русским именем и в шубке меховой...”»²

8 февраля 1962 г., Нью-Йорк. Вечер и первая выставка

Вскоре состоялась и самая первая **выставка**, посвященная Мандельштаму и его творчеству. Она прошла в 1961–1962 гг. в Нью-Йорке, в Славянском отделе городской публичной библиотеки, которым руководил эстонский поэт и переводчик Алексис Раннит (1914–1985)³.

Выставка открылась 30 октября 1961 г., экспонатами служили различные портреты поэта и его прижизненные и посмертные издания. На самых видных местах – уже упоминавшиеся однотомник 1955 г. и «мандельштамовский» выпуск «Воздушных путей». 8 февраля 1962 г., в день закрытия выставки, состоялся вечер памяти: доклад о Мандельштаме прочел Раннит, выступали еще польский поэт Юзеф Витлин (1896–1976) и американский литературовед и писатель Джонсон⁴.

Январь 1964 г., Долгопрудный, общежитие Физтеха.

Первый вечер в СССР

В 1961 г. имя Мандельштама наконец-то зазвучало и в СССР, причем на всю страну, – в новомировских воспоминаниях Ильи Эренбурга «Люди. Годы. Жизнь», а «Новый мир» тогда был главным ежемесячным медиумом страны. Их значение для мандельштамовской читательской аудитории, почти сплошь самиздатской, невозможно переоценить. Ожидание продолжения и жадное чтение очередных глав «...было тогда почти ритуалом для интеллигента-шестидесятника» [Гэфтер: 642].

Повлияли эти голубые номера и на литературное начальство, чутко уловившее сигнал: Мандельштама упоминать и печатать можно – но только осторожно. Они проторили дорогу первым публикациям поэта в 1960-х гг. в советской периодике – там, где главные редакторы мужественно воспользовались этим «можно»: в алма-тинском «Просторе», воронежском «Подъеме», «Литературной Грузии», «Литературной Армении» и даже в столичной «Москве», а еще в комсомольских газетах Архангельска и Одессы.

Перестал быть непредставимым в СССР и мандельштамовский вечер. Такая идея впервые родилась в московской студенческой среде, и тон здесь задавали не «лирики», а «физики». Самый первый такой вечер в СССР состоялся в январе 1964 г. в общежитии Физтеха в Долгопрудном: пропускали туда по студенческим билетам, так что мероприятие получилось не вполне открытым, но выделенная для него комната была забита до отказа, и отнюдь не одними физтеховцами.

Инициатором был студент физфака МГУ Борис Шапиро⁵, в конце 1963 г. вместе с Владимиром Герциком организовавший у себя на факультете поэтический семинар. «Физику» с «лирикой» Шапиро синтезировал и в себе самом: он писал стихи и обожал Мандельштама. Главным же хлопотуном и своего рода гарантом вечера в общежитии стал Николай Николаевич Острогский – однокурсник Шапиро и в это время еще член КПСС⁶.

13 марта 1964 г. Вечер в Нью-Йорке

Всего несколькими неделями позже, чем в Долгопрудном, – 13 марта 1964 г. – большой «Литературный вечер в честь великого русского по-

эта Осипа Мандельштама» вновь состоялся в Нью-Йорке, в аудитории Доннел-центра на Манхэттене⁷. Он был организован Американским отделением Центра писателей в изгнании при Международном ПЕН-клубе⁸ и собрал сотни слушателей, среди которых был и Борис Филиппов. Вел вечер польский писатель Александр Янта⁹, а открывал – все тот же Алексис Раннит, к тому времени перебравшийся в Нью-Хэйвен, где заведовал славянскими фондами в библиотеке Байнекке – главной библиотеке Йельского университета.

Три стихотворения Мандельштама – «Фрагменты» 1932 г., «Ленинград» и «Tristia» – по-английски (первое в переводе Роберта Лоуэлла, остальные в переводах Питера Рассела) прочел Джозеф Даубенас, а по-русски – артист Юлий Козловский. Произведения Баха, Скарлатти и Шопена исполнил пианист Донн-Александр Фидер. «Гвоздем» вечера стал доклад Кларенса Брауна «Тайная свобода Осипа Мандельштама», вскоре после этого напечатанный на русском языке в «Новом журнале». По-английски он вошел в первый том собрания сочинения поэта 1965 г., и сама идея привлечь Брауна к работе над изданием родилась именно на этом вечере.

13 мая 1965, Москва. Триумфальный вечер на мехмате¹⁰

На вечере в физтеховской общаге побывал и Валя Гефтер – третьекурсник с мехмата, целинник-стройотрядовец и сын историка Михаила Яковлевича Гефтера. В сентябре 1964 г. он всерьез занялся культуртрегерством на своем факультете и возглавил культпросвет в бюро ВЛКСМ. Оттепель еще не кончилась, и даже Хрущева еще не сняли, а варшавская студенческая вольница – летом он побывал со студенческой делегацией в Польше – вызывала зависть и требовала как минимум эха. Вместе с однокурсниками Михаилом Бронштейном¹¹ и Евгением Андреевым¹² Гефтер организовал факультетский КИВ – «Клуб интересных встреч».

Было им тогда по двадцать лет – чем не рифма к хуциевскому фильму? Поэзия в их поколении котировалась совершенно иначе, чем теперь. Отсутствие книг на полках «компенсировалось» переключиванием строк в память, так что самиздат и знание наизусть множества стихов – были вещами взаимосвязанными и само собой разумеющимися. КИВовцы начали со «стенгазета», то есть с вывешивания на 14-м этаже высотки МГУ¹³ своеобразных поэтических стенгазет с подборками стихов полузапрещенных тогда авторов. Одной из первых была газета со стихами Мандельштама, так что идея провести первым вечер именно его памяти была логичной.

Отлично, но кого пригласить выступить и тем самым предстательствовать за Осипа Эмильевича? – Как кого? – Эренбурга! И, раздобыв через отца телефон, Гефтер позвонил мэтру. Тот удивился,

но несильно, и пригласил к себе «для обсуждения плана действий» [Гефтер: 647]. Гефтер взял с собой Шапиро. Разговор был недолгим и деловым: расспросив гостей о намерениях и оценив их школярскую инициативность и бесшабашность, мэтр согласился провести этот вечер. Прощаясь, Илья Григорьевич взял с полки плохо переплетенную машинопись со стихами Мандельштама и, под обещание вернуть, дал ее ребятам на пару-тройку дней: так в самиздат попали тексты и от Эренбурга.

Первоначально «Вечер поэзии, посвященный творчеству О.Э. Мандельштама» намечался на четверг, 24 апреля 1965 г., в 19:00. Место проведения – аудитория 16-24, самая большая на мехмате МГУ. «Свои» узнали о вечере из объявления возле читального зала факультетской библиотеки. Для гостей – печатались пригласительные билеты на серой бумаге¹⁴.

Ожидаемо трудно шло согласование вечера в парткомах – мехмата и МГУ. «Десятый этаж»¹⁵ смущал даже не Мандельштам, о котором они тоже узнали из «Нового мира», а происки сионизма и на всякий случай сам Эренбург: как бы не распустил на вечере язык! Тут Гефтеру потребовалась смесь лукавства и шантажа: с одной стороны, заверенье, что ведение вечера – это технический конферанс, объявление выступающих, и только, а с другой – угроза скандала, ведь если вечер будет запрещен, истинный мотив будет предан огласке.

Из-за долгих согласований вечер пришлось перенести на три недели, за майские праздники – на субботу 15 мая. Начали было заново обзванивать участников, но тут выяснилось, что Эренбург в этот день не может. Тогда окончательной стала дата 13 мая, четверг.

Вот диспозиция вечера. В аудитории 16-24 – два прохода, разделяющих ее на три части. К семи часам амфитеатр был уже битком: народ толпился в проходах и внизу, у входа. За столом – три кресла, ближе к столу бочком – скамейка для выступающих (Николай Чуковский, Евгений Степанов, Арсений Тарковский, Варлам Шаламов). Напротив них, тоже бочком, уселись приглашенные деканом мехмата университетские филологи – декан Соколов и завкафедрой советской литературы Метченко: у себя на факультете они уж точно такой вечер ни за что бы не разрешили!

В первом ряду – профессура мехмата и, по выражению Гефтера, «разные там кураторы», за ними – гости («пришлые интеллигенты»), а дальше студенты. Среди гостей – у левого прохода, где-то ряду в 7-м или 8-м – вдова поэта Надежда Яковлевна Мандельштам (ее привезли Александр Гладков и Лев Левицкий). Рядом с ней – Елеазар Мелетинский с Ириной Семенко, Николай Панченко с Варварой Шкловской-Корди, Симон Маркиш, Юлия Живова, Рышард Пшибыльский, Юрий Фрейдин и др. Наконец, приезжает Эренбург

с женой, явно взволнованный знаменательностью самого факта – воскрешения Мандельштама.

Ровно в семь он открыл вечер такими словами:

Мне выпала большая честь председательствовать на первом вечере, посвященном большому русскому поэту, моему другу Осипу Эмильевичу Мандельштаму. Этот первый вечер устроен не в Доме литераторов, не писателями, а в университете молодыми почитателями поэта. Это меня глубоко радует. Я верю в вашу любовь к поэзии, верю в ваши чувства и радуюсь тому, что вы молоды. Мандельштам только сейчас возвращается к читателю. <...> В жизни много странностей. <...> ... начинают студенты, а не поэты. <...> Здесь внизу студенты спрашивали, нет ли лишнего билета, как люди просят стакан воды. Это жажда настоящей поэзии¹⁶.

Теперь о композиции вечера: четыре выступления, чередующиеся с декламацией стихов Мандельштама. Из выступающих первым был Чуковский, прочитавший фрагменты своих воспоминаний из журнала «Москва» вперемешку с несколькими стихотворениями. Вторым, с небольшими воспоминаниями и академическими соображениями о тематическом репертуаре Мандельштама, – литературовед Степанов. Третьим – поэт Тарковский, напиривший на то, что не видать Мандельштаму такой эстрадной славы, как у Есенина и Маяковского, и что это хорошо:

Вершина поэзии Мандельштама – «Стихи о неизвестном солдате». Мандельштам – один из основоположников того нового мироощущения, с которым связаны теория относительности, открытия Резерфорда, живопись Пикассо, фильмы Чаплина. [Нерлер: 604]

Четвертым был Шаламов.

После каждого выступления звучали стихи Мандельштама. Артисты – Лилит Гарагаш и Александр Лахман – декламировали весьма посредственно, зато студент-историк Дима (Вадим) Борисов прочитал пять стихотворений настолько замечательно, что это стало одной из эмоциональных вершин вечера. Надежда Яковлевна даже послала Эренбургу записку:

Илья Григорьевич! По-моему, такой уровень и такое чтение, как читал этот черный мальчик, в тысячу раз выше, чем могло бы быть в Союзах всех писателей. Скажи мальчику, как он чудно читал. Надя. [Фрезинский: 605]

Всего же таких вершин у вечера было три. Первая – это овация зала вдове поэта. После выступления Чуковского Эренбург сообщил, что в зале находится вдова Мандельштама: «Она прожила с Мандель-

штамом все трудные годы, поехала с ним в ссылку, она сберегла все его стихи. Его жизни я не представляю без нее...» [Нерлер: 599]. Его слова были встречены громом аплодисментов, они долго не смолкали, все встают. В конце концов встала и Надежда Яковлевна и, обернувшись к залу, сказала: «Мандельштам писал: “Я к величаньям еще не привык...” Забудьте, что я здесь. Спасибо вам». [Нерлер: 599]

Вторую вершиной стали стихи в исполнении Борисова, а третьей – потрясающее выступление Варлама Шаламова – бледного, с горящими глазами, говорящего как бы на последнем пределе. Он прочел «Шерри-бренди» – свой не опубликованный тогда «колымский рассказ» о Мандельштаме, написанный в 1954 г. Чтению он предпослал слова, задававшие, по его разумению, «надлежащий градус» всему вечеру:

Мы все свидетели удивительного воскрешения поэзии Мандельштама. Впрочем, он никогда не умирал. И не в этом дело, что будто бы время все ставит на свои места. Нам давно известно, что его имя занимает одно из первых мест в русской поэзии. Дело в том, что именно теперь он оказался очень нужным, хотя почти и не пользовался станком Гутенберга. [Нерлер: 606–607]

И добавил в конце:

Мы давно ведем большой разговор о Мандельштаме. Все, что сказано мной сегодня, – а это тысячная, миллионная часть того, что необходимо сказать и что будет сказано в самое ближайшее время об Осипе Эмильевиче Мандельштаме, – все это в равной степени относится и к Надежде Яковлевне Мандельштам. Бывает время, когда живым тяжелее, чем мертвым. Надежда Яковлевна не просто хранительница стихов и заветов Мандельштама, но и самостоятельная яркая фигура в нашей общественной жизни, в нашей литературе, истории нашей поэзии. [Нерлер: 609]

Закрывая вечер, Эренбург сказал:

Наш вечер окончен. По-моему, он был очень хорошим. Пусть не обижаются мои товарищи писатели, но для меня самым лучшим был студент МГУ, который чудесно читал стихи. Может быть, как капля, которая все-таки съест камень, наш вечер приблизит хоть на день выход той книги, которую мы все ждем. Я хотел бы увидеть эту книгу на своем столе... Пора бы книге быть. Товарищи, вечер окончен. Спасибо вам! [Нерлер: 610–611]

Вечер и впрямь получился выдающимся – глотком свежего поэтического воздуха для всех, кто собрался в главной мехматовской аудитории.

После вечера Надежда Яковлевна торжествовала и праздновала триумф «у себя», то есть у Шкловских в Лаврушинском. Тут «председательствовал» уже Гладков: «Устраиваем пир. Н.Я. возбуждена и счастлива. Сидим долго...»¹⁷

1 декабря 1966 г. Вечер в Московском пединституте

В голландской части архива Н.И. Харджиева сохранился приглашенный билет (архив Городского музея Амстердама, позднее передан в РГАЛИ) на «Вечер, посвященный творчеству советского поэта Осипа Мандельштама». Он прошел в 10-й аудитории Московского государственного педагогического института им. В.И. Ленина. В программе – «Слово о Мандельштаме» Эренбурга и стихи поэта в исполнении «Студии чтеца» МГУ. Иные подробности неизвестны, если не считать пометы на полях письма Н.Я. Мандельштам к Е.А. Маймину и Т.С. Фесенко от 29 ноября 1966 г.: «В четверг вечер О.М. в Пединституте. Боже, как я не хочу идти»¹⁸.

4–8 сентября 1974 г., Банф, Канада. Первая мандельштамовская секция на Конгрессе славистов

Между тем продолжали возникать все новые жанры глорификации Мандельштама.

В городе Банф, что в предгорье Канадских Скалистых гор, проходила международная конференция по изучению СССР и славянских стран Восточной Европы – до 800–900 ученых из 17 стран мира, из них 200–300 бывших советских граждан, сумевших эмигрировать на Запад. В ее программе – и первая в мире мандельштамоведческая секция, на которой СССР был представлен академической делегацией из 11 докторов наук под руководством историка академика А.Л. Нарочницкого¹⁹, из них трое – филологи: Ю.Д. Дешериев, В.Н. Русановский и А.И. Дымшиц.

Эта секция, или, по-западному, панель, состоялась 5 сентября и формально была посвящена даже не Осипу Эмильевичу, а воспоминаниям Надежды Яковлевны (обе ее книги, ставшие бестселлерами, увидели свет в 1970–1974 гг.). В печатной программе секции – одни лишь представители США и Англии: модератор – Деминг Браун из Мичиганского университета, докладчики – Генри Гилфорд (Бристоль, «Мандельштам и Пастернак: Антиподы»), Хенрик Баран (Олбани, штат Нью-Йорк, «Н.Я. Мандельштам и мемуарный жанр»), Дональд Рейфилд (Оксфорд, «Творческий процесс у Мандельштама в свете воспоминаний его вдовы»), Ричард Шелтон (Дартмут-колледж, США, «Отсылки к Шкловскому») и Дэвид Колдвелл (Варик, Англия, «Политическое значение воспоминаний Н.Я. Мандельштам»). Сверх печатной повестки выступали еще двое – Наум Коржавин («О значе-

нии мемуаров Н.Я. Мандельштам») и Александр Дымшиц – с докладом, точное название которого нигде не указано.

Кого же, как не его – автора вступительной статьи к свежеепеченному «синеу Мандельштаму» в «Библиотеке поэта», вышедшему на стыке 1973 и 1974 гг. и уже расположившемуся на прилавках «Березки», – могла выставить советская сторона отстаивать честь флага? Судя по отчету Нарочницкого, Дымшиц сражался на совесть. Во время его доклада разыгрался настоящий идеологический батл:

Когда на секции о мемуарах Н. Мандельштам председатель нарушил нормальный ход работы, мешая развернутому выступлению советского эксперта (А.Л. Дымшица), и стал вне повестки дня давать слово не имеющим отношения к науке антисоветским клеветникам, по этому поводу от советской делегации был заявлен протест, после чего были принесены официальные извинения профессором Бромке и ведавшим координацией работы конференции профессором Кенетом (Иллинойс, США). Больше такие эпизоды не повторялись²⁰.

Подробностей мы не знаем, но, судя по миролюбивости отчета, разрядка проникала и в советскую филологию. Выход американского многотомника и, в куда более скромной степени, томика в «Библиотеке поэта» породили настоящий бум мандельштамоведения, вобравшего в себя переводы на десятки языков мира, написание мемуаров и аналитических монографий.

24–26 февраля 1988 г., Москва. Первые Мандельштамовские чтения

Уже в начале 1980-х западную профессуру начала посещать мысль о чисто мандельштамовских конференциях. В конце февраля 1981 г. Юрий Иваск писал Анатолию Бахраху: «Ожидается глорификация ОЭМ [Мандельштам] в Оксфорде и Кембридже...»²¹ Британская глорификация не состоялась, но мысль эта вынашивалась и дальше, причем по обе стороны железного занавеса.

В том же 1981 г. СССР впервые отозвался на мандельштамовский юбилей – подборкой из шести стихотворений в «Литературке». После этого участились публикации в периодике, а выход в 1987 г. «Слова и культуры» – не изрубцованного, а только покусанного цензурой – зафиксировал новую реальность.

И вот в 1988 г. СССР впервые и уверенно опередил заграницу – да и не только хронологически. С 24 по 26 февраля в переполненном зале Института мировой литературы АН СССР (ИМЛИ) прошли первые в стране Мандельштамовские чтения. Главные организаторы – Комиссия по литературному наследию О.Э. Мандельштама при СП СССР (ее третьим, после Алексея Суркова и Константина

Симонова, председателем стал Роберт Рождественский при секретаре Павле Нерлере) и ИМЛИ. Вызывая и испытывая смешанные чувства, выходили на трибуну директор ИМЛИ, он же секретарь Союза писателей, Феликс Кузнецов и его ветеран-заместитель, заступивший на должность еще в год смерти Сталина, Владимир Щербина. Еще вчера Кузнецов отказывал – и справедливо – Мандельштаму в принадлежности «к колонновожатым советской литературы», а тут и ему, Кузнецову, пришлось выдать из себя какие-то лелейно-подобающие слова.

Какое, однако, созвездие собрал Осип Эмильевич, какой интеллектуальный напор и тематический фейерверк! За три дня – более 50 докладов из Москвы, Ленинграда, Тбилиси, Еревана, Омска, Новгорода, Кемеровы, Риги, Ижевска, Воронежа и Череповца, из-за границы еще никого, разве что в публике. Ограничусь именами лишь некоторых из участников: Сергей Аверинцев, Михаил Гаспаров, Владимир Микушевич, Александр Морозов, Александр Кушнер, Григорий Померанец, Георгий Маргвелашвили, Георгий Кубатьян, Владимир Мусатов, Евгений Пастернак, Сергей Шумихин, Георгий Левинтон, Юрий Фрейдин, Александр Мец, Дмитрий Бак, Евгений Тоддес, Софья Полякова, Юрий Левин, Михаил Мейлах, Всеволод Иванов, Дора Черашняя, Мариэтта и Александр Чудаковы, Татьяна Никольская, Юрий Молок, Лев Шилов. Появление на трибуне Лидии Гинзбург и Семена Липкина было встречено особенно тепло: ведь они знали Осипа Эмильевича, вживую говорили с ним! С удовольствием посмеялись участники чтений и над немой фильмой «Шпигун» украинского режиссера Николая Шпиковского – над ней в 1929 г. хохотал и о ней с юмором писал и Мандельштам.

27–29 июля 1988 г. Бари, Италия.

Первая научная конференция на Западе

В том же году, но не зимой, а летом, состоялся и первый международный симпозиум на Западе – «Осип Мандельштам (1891–1938). К пятидесятилетию со дня смерти». Он прошел 27–29 июля 1988 г. в городе Бари – славном городе вольных пиратов на воспетою и Мандельштамом адриатическом берегу. Организовали его профессор-славист местного университета Фаусто Малькованти и «парижанин» Ефим Эткинд.

Самыми многочисленными были американская и советская делегации. Из семи славистов США (Борис Гаспаров, Ирина Паперно, Александр Жолковский, Лазарь Флейшман, Григорий Фрейдин, Виктория Швейцер и Джон Харрис) лишь один – Харрис – не был выходцем из СССР. Сплошь «эмигрантскими» были и делегации Израиля (Дмитрий Сегал, Ирина Серман и Семен Шварцбанд), ФРГ (Юлия Вишневская и Соня Марголина) и Великобритании (Диана

Майерс). В советской семерке – Галина Белая, Михаил Дудин, Вячеслав Иванов, Александр Кушнер с Еленой Невзглядовой, Зиновий Паперный²² и Олег Смола – еще ощутим пронацальственный принцип подбора. В симпозиуме участвовали также слависты из Франции (Жан-Клод Ланн) и, разумеется, из Италии (Серена Витале, Малькованти и Габриелла Скьяффино). В программу входили также круглые столы – «Мандельштам и переоценка ценностей в советской критике», «Миф об Армении» и «Творческий путь поэта». В сущности, это была коллективная премьера западного (главным образом эмигрантского) мандельштамоведения: советская делегация в этом смысле представительной не была.

5–6 июня 1989 г., Цюрих. Оммаж Осипу Мандельштаму

Второй массовый советский десант на мандельштамоцентричное событие высадился в 1989 г. в Цюрихе. В рамках международного фестиваля «Июньские праздничные недели» состоялся международный симпозиум «Традиция модерны в русской и советской литературе», организованный и промодерированный Ефимом Эткиндом. Среди остальных его участников – еще трое эмигрантов (Борис Гройс, Андрей Синявский и Владимир Войнович) и гости из СССР: Геннадий Айги, Андрей Битов, Владимир Корнилов, Александр Кушнер, Самуил Лурье, Евгений Рейн, Бенедикт Сарнов и Татьяна Толстая – компания, как видим, скорее литературная, нежели научная. 4 июня, накануне симпозиума, в Городском театре Цюриха участники провели *Hommage à Ossip Mandelstam*, вечер памяти поэта, на котором к ним присоединились еще двое – Евгений Львов и Ральф Дутли. Каждый выступающий читал мандельштамовское стихотворение и коротко о нем рассуждал.

15 января 1991 г. Столетие Осипа Мандельштама

И вот наступил юбилейный 1991 г., объявленный ЮНЕСКО Годом Осипа Мандельштама. Прямо в день рождения поэта, 15 января (уточнение даты и перенос ее на 14 января состоится в 2015 г.), в трех городах открылись первые в мире мемориальные доски: в Москве – на Тверском бульваре, в Ленинграде – на 8-й линии Васильевского острова и в Воронеже – на улице Энгельса. Московская доска работы Дмитрия Шаховского – истинный шедевр, на ее открытие собралась большая толпа, власти перекрыли Бульварное кольцо да по простоте душевной и в порядке кульминации врубили аж гимн СССР – государства, убившего поэта, государства, существовать которому оставалось неполный год.

В Москве, в литературном музее, и в Воронеже, в художественном, прошли тогда первые в СССР мандельштамовские выставки и состоялись юбилейные вечера (в Москве – аж в Колонном зале

Дома союзов: над столом президиума зеленого сукна красовался казенный бело-бежевый портрет юбиляра, какими тогда привычно малевали членов ЦК). В столице – после бурных дебатов – было создано Манделштамовское общество, избравшее своим председателем Сергея Аверинцева, а Джеймс Мэтлок, американский посол и однокашник приехавшего в Москву Кларенса Брауна, дал в честь юбилея поэта гранд-прием: весь вечер на пару с супругой посол успешно изображал, насколько его интересуют эти русские стихи, а не война в Заливе, начавшаяся аккурат в этот день!

В шести городах: в Москве, Ленинграде, Даугавпилсе, Воронеже, Лондоне и Нью-Йорке, – прошли в том же году манделштамовские чтения, симпозиумы или конференции, причем два форума – Вторые Манделштамовские чтения, прошедшие поровну в Москве и Ленинграде, как и симпозиум «Столетие Манделштама» в Лондоне, проведенный Школой славянских и восточноевропейских исследований Лондонского университета, под патронажем Иосифа Бродского и Исайи Берлина, – выделялись не только своей недельным масштабам, но и непредставимой доселе сплоченностью всех участников, как советских, так и западных, влюбленностью их в предмет «гlorификации» – в стихи Осипа Манделштама. Железный занавес, вдруг обернувшийся бархатным, был аккуратно снят, сложен и отнесен на склад.

1–5 июня 1991 г. Лондон. Симпозиум «Столетие Манделштама»

Без риска ошибиться: именно симпозиум в Лондоне стал наиболее ярким и цельным из всех событий манделштамовской «гlorификации». Прошел он под знаком Иосифа Бродского. Он открывал симпозиум, он сделал на нем фактически два доклада – о стихотворениях «С миром державным я был лишь ребячески связан...» и «Золотистого меда струя из бутылки текла...», а одна из его реплик – импровизация о «Сохрани мою речь навсегда...» – тянула на третий. Бродский вел одну панель и не пропустил ни одной другой, он постоянно задавал вопросы и выдавал реплики.

Вальяжность позы, незажженная сигаретка между пальцами и даже легкая английская огласовка его русской речи никого в заблуждение не ввели. Взволнованная, запинаясь в поисках нужного слова, мгновенная и очень живая, личная реакция на все сказанное с головой выдавали в нем не «нобелевского мэтра», а блестящего и пытливого поэта, вдруг оказавшегося в родной и драгоценной для себя атмосфере «кухонного манделштамоведения». Он придал лондонскому симпозиуму тот уровень и тон, которые никогда уже больше не достигались. И всем – а в Лондоне собралось целое созвездие асов – не оставалось ничего иного, как тянуться за ним.

Событием, взволновавшим симпозиум, стало заявление Юрия Левина: он-де приехал в Лондон лишь для того, чтобы прилюдно заявить – как бы от лица того самого вольного «кухонного манделштамоведения» – о своем отказе от дальнейших исследований творчества поэта ввиду крайней, по его мнению, неуместности таких занятий в наступившей, к его огорчению, эпохе. Но сказанное настолько расходилось с происходящим, что «никакой неловкости не произошло». Зато сам этот демарш, эта коллизия и ее бурное обсуждение показали: Манделштам – не академическая и не филологическая проблема, это сгусток поэтической, почти пророческой, энергии, лично затрагивающей и «царапающей» каждого – и читателя, и исследователя.

Само имя Манделштама – одно из самых возвышенных в своем поэтическом столетии – не спит глаза и не возвышается над остальными так, как имя Пушкина в поэзии века девятнадцатого, а тесно жмется к другим гениям своего века – Блоку, Ахматовой, Пастернаку, Маяковскому, Цветаевой. На их фоне он выделяется разве что цельностью – гармонической цельностью поэтической речи и трагической цельностью судьбы.

И еще феноменом Надежды Яковлевны – свидетельницы его поэзии и спасительницы его наследия и архива, его душеприказчицы и его первого биографа. И потому каждое событие в честь Осипа Эмильевича или в память о нем неизменно становилось и событием в честь и в память о Надежде Яковлевне. Такой тандем беспримечен.

Второе столетие: манделштамовские институты

Уже начиная с Первых Манделштамовских чтений в 1988 г., пишущий эти строки так или иначе участвовал в проведении и подготовке едва ли не всех манделштамовских событий, как академических, так и общекультурных, и имеет о них непосредственное и личное впечатление.

География конференций, фестивалей и вечеров отчасти следовала за биографией поэта (Варшава, Владивосток, Чердынь и Пермь, Ереван, Тбилиси, Киев, Гейдельберг, Париж, по несколько раз – Москва и Воронеж), но иногда и отклонялась от нее по уважительным постбиографическим причинам (например, полуэкспромт галериста Александра Глезера в Хантер-колледже в Нью-Йорке в 1991 г. или четвертьвековой юбилей прибытия манделштамовского архива в Принстон, мощный исследовательский и творческий очаг в Амстердаме, панели на американских славистических конгрессах в Филадельфии или Лос-Анджелесе, выставки в Нижнем Новгороде, Гейдельберге и в Малаге, постковидная онлайн-офлайн-конференция в китайском Ханчжоу).

Событий таких накопилось за 35 лет многие десятки, и рассказывать здесь о каждом нереально. Но, пожалуй, об институциональных вехах мандельштамовского движения в целом стоит напоследок упомянуть. Горбачевская перестройка возродила Комиссию по литературному наследию О.Э. Мандельштама при Союзе писателей СССР: ее председателем – уже третьим по счету²³ – стал в 1986 г. Роберт Рождественский. Комиссия инициировала вопросы об окончательной политической реабилитации Мандельштама и о праздновании столетия со дня рождения поэта, ею был получен – и передан в РГАЛИ – автограф стихотворения «Мы живем, под собою не чуя страны...», извлеченный (sic!) КГБ СССР из следственного дела поэта. Ключевым событием явилось создание 16 мая 1991 г. Мандельштамовского общества (МО) – одной из старейших в России некоммерческих общественных организаций. В 1993 г. при ректоре Ю.Н. Афанасьеве МО с его библиотекой и другими фондами обосновалось в Российском государственном гуманитарном университете – в виде Кабинета мандельштамоведения при Научной библиотеке РГГУ. Совершенно новый этап его истории начался с сентября 2015 г., когда был конституирован Мандельштамовский центр в составе Школы филологии НИУ ВШЭ.

Примечания

- 1 До этого – в одноместнике 1955 г. и к тому же в другой редакции – из не публиковавшихся при жизни автора выходило лишь одно стихотворение: «За гремучую доблесть грядущих веков...».
- 2 См.: *Луганов А. [Одоевцева И.В.] Вечер памяти Осипа Мандельштама // РМ. 1961. 29 июня.*
- 3 Настоящее имя – Долгошев Алексей Константинович. В годы Второй мировой войны – библиотекарь в Центральной государственной библиотеке Литвы в оккупированном Каунасе. В 1944 г. эмигрировал в Германию, а в 1953 г. – в США. Работал куратором славянских коллекций в Нью-Йоркской публичной библиотеке и в Йельском университете.
- 4 Кроме фамилии, об этом человеке ничего не известно.
- 5 Физик, поэт и переводчик, ныне живет в Берлине. Именно он рассказал мне об этом вечере-предтече.
- 6 В 1968 г. он вышел из КПСС.
- 7 Auditorium, Donnel Center, 20th West 53rd Street, New York City.
- 8 Председателем этого центра был все тот же А. Раннит, преподававший в Йельском университете. См. программку вечера: Amherst College. Center For Russian Culture: Collection Ju. Ivask. Box 15. Folder 48. Page 79. См. также: *З[авалишин В.] Вечер памяти Мандельштама // Новое русское слово. 1964. 17 марта. С. 3.*
- 9 Александр Янта-Полчинский (1908–1974) – польский прозаик, поэт и переводчик. Во время войны – участник французского Сопротивления, после войны поселился в США.

- 10 См. подробнее: [Нерлер]. Главной опорой реконструкции послужила стенограмма вечера – собственноручный рукописный конспект одесской художницы Генриетты Савельевны Адлер (1903–1997), опубликованный Е. Голубовским.
- 11 В начале 1970-х гг. эмигрировал в Израиль.
- 12 Ныне известный демограф.
- 13 Здесь располагались главные аудитории и библиотека факультета.
- 14 См. образчик: РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Д. 3225. Л. 1.
- 15 На 10-м этаже высотного здания МГУ на Ленинских горах находились не только ректорат, но и университетские партком и комитет ВЛКСМ – каждый на правах райкомов.
- 16 *Адлер Г.С.* Поэзия пережила человека (к 120-летию О.Э. Мандельштама и И.Г. Эренбурга) / Публ. и вступит. заметка Г. Голубовского // *Дерибасовская-Ришельевская. 2011. № 44. С. 255–262.*
- 17 Запись за 14 мая 1965 г. (РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Д. 105. Л. 47).
- 18 Сообщено Е.Е. Дмитриевой-Майминой.
- 19 См. его отчет, написанный уже 13 сентября 1974 г. (РГАЛИ. Ф. 2843. Оп. 1. Д. 2538).
- 20 Там же.
- 21 *Bachmeteff Archive of Russian and East European History and Culture, New York. Bacherac Papers. Box 2.*
- 22 Он зачитал доклад М.Л. Гаспарова.
- 23 Его предшественниками были Алексей Сурков и Константин Симонов

Литература

- Гейфтер В.М.* Как начиналось... К истории первого вечера памяти О. Мандельштама в СССР // *Сохрани мою речь. Мандельштамовский альманах. Вып. 5. Ч. 2. М.: РГГУ, 2011. С. 646–652.*
- Нерлер П.М.* Мандельштамовский вечер на Мехмате (1965): реконструкция // *Корни, побег, плоды... Мандельштамовские дни в Варшаве. В 2 т. Т. 2. М.: РГГУ, 2015. С. 587–616.*
- Фрезицкий Б.Я.* Об Илье Эренбурге (книги, люди, страны). М.: НЛЮ, 2013.

Георгий Ахиллович Левинтон

От слова к слову: метод подтекстов в 1960–1990-е годы. Взаимодействие «Остзейской школы» и москвичей

Сюжет настоящей заметки¹ – это участие московских семиотиков в той школе подтекстов, которую уместно назвать школой Тарановского. О предыстории и о параллельном развитии «подтекстологии» в России и в Америке мы вместе с Р.Д. Тименчиком писали еще в 70-е гг. в рецензии на книгу Тарановского [Левинтон, Тименчик]. Здесь говорилось и о его семинаре в Гарварде, и о последователях этой школы в России. Прозвище «Остзейская школа» для этой группы придумал М.Л. Гаспаров, оно не включало московских участников, о которых здесь идет речь, но включало Р.Д. Тименчика и Е.А. Тоддеса – рижан, вероятно, меня как петербуржца, но прежде всего – и это был своеобразный *pointe* этого термина – название относилось к тому, что самый старший и самый младший на тот момент участники школы родились в Тарту: К.Ф. Тарановский и М.Ю. Лотман. Как показал впоследствии Ронен, для становления школы много сделал и Ю.М. Лотман (в частности, к его понятию «межтекстовые связи» восходит и неудобный термин *интертекст*), но сам он всегда несколько дистанцировался от нее.

В Москве же получилось так, что с Мандельштамом – первичным полем школы Тарановского – было связано скорее противоположное направление, преимущественно имманентный семантический анализ, представленный исследованиями Ю.И. Левина и Д.М. Сегала, а работы, соотносимые со школой Тарановского, велись на материале Ахматовой – статьи и книги В.Н. Топорова и Т.В. Цивьян. Только позже оба они обратились к Мандельштаму (в частности, в их совместной статье о нервалианском подтексте [Топоров; Цивьян]). Мы с Тименчиком упоминали, что в работе Т.В. Цивьян о «Поэме без героя», напечатанной в тартуской «Семиотике» [Цивьян], появилась, кажется, первая в России ссылка на пионерское исследование Тарановского «Пчелы и осы в поэзии Мандельштама» [Тарановский: 123–164]. В этой статье 1967 г. была изложена концепция и определен термин *подтекст*.

Разница двух методов, «открытой» и «замкнутой» интерпретаций, как их несколько позже назвал Тарановский [Тарановский: 13 слл], хорошо видна из такого анекдота: у Ю.И. Левина была при-

вычка работать летом на пляже, вернее на берегу Рижского залива, в довольно диких местах (дом снимался в рыбацкой деревне, далеко от всех курортов) – он уезжал на велосипеде в совсем безлюдные места и брал с собой только надувное кресло, ксерокопию разбираемого текста, несколько листов бумаги и ручку. Мы с ним говорили, что если бы я захотел последовать его примеру, то мне пришлось бы прицепить к велосипеду тележку с несколькими десятками книг.

Из других московских исследователей автор упомянутого прозвища М.Л. Гаспаров часто делал иронические замечания по поводу этого метода, хотя сам совсем не уклонялся от таких построений и сделал в своих работах немало сопоставлений и, может быть, еще больше устно и эпистолярно подсказал коллегам (в том числе и мне). На заседании памяти Гаспарова в РГГУ я пытался так охарактеризовать его отношение к подтексту: если человек читал только сказки Пушкина, то любое упоминание ветра он будет воспринимать как ссылку на «Ветер, ветер, ты могуч»; Михаил Леонович помнил чуть ли не все русские стихи, поэтому выбор сопоставлений был у него гораздо шире, чем у большинства коллег. Отсюда, добавлю, из этого обилия альтернатив, происходило более осторожное отношение к конкретным подтекстам. Его теоретический вклад в проблему подтекстов вследствие этого был, как мне представляется, в основном «негативным», или, как сказал бы В.Н. Топоров, меональным. Гаспаров много сделал для определения *границ* цитации, для отделения индивидуальных случаев подтекста, то есть случаев, когда один текст цитирует другой текст или несколько других текстов, от ориентации на некоторый общепозитивный узус, репертуар клише, словосочетаний, ключевых слов, не имеющих в его перспективе статуса индивидуальной цитаты; с другой стороны, в продолжение этой тенденции, он более, чем кто-либо, сделал для распространения фольклористического понятия *формулы* на авторскую литературу, причем сохранив главное свойство этого понятия в так называемой формульной теории [Лорд] – метрическую приуроченность формулы [Гаспаров 1982; Гаспаров 1984].

Я кратко упомяну для начала о разговорах на эту тему с Вяч. Вс. Ивановым, чтобы потом более подробно сказать о Владимире Николаевиче. С Вячеславом Всеволодовичем мы мало говорили об этих штудиях, я запомнил одну довольно неожиданную его реплику. Разговор шел, кажется, о Мандельштаме, я совсем не помню, о чем конкретно; я высказывал гипотезу о каком-то источнике, видимо, довольно общую – не конкретную книгу, а что-то вроде «мог знать из журналов», и он ответил: «Я предпочел бы видеть текст» – то есть конкретный и достоверный источник. Когда я как-то пересказывал ему свою заметку о популярных работах начала XX в. по индоевропестике как источниках Мандельштама, он сказал: «Да, было бы интересно,

если бы он знал именно эту книгу» (речь шла о работах О. Шрадера, я имел в виду его популярную книжку «Индоевропейцы» [Шрадер 1913], а Вячеслав Всеволодович – скорее всего, книгу «Сравнительное языковедение и первобытная история» [Шрадер 1886] (как раз тогда вышла его статья совместно с В.Н. Топоровым, где они ссылались на эту книгу в связи с мифологией кузнеца).

Другая его реплика отражала репутацию нашей школы как склонной к заведомым преувеличениям, школы, так сказать, «монистической». Я сказал при нем, что «Литературная газета» пускается в скрытую полемику с западными радиопередачами на русском языке. Я имел в виду какие-то вполне конкретные высказывания, полемику с неназванным автором. Это в принципе свойственно было советским полуофициальным текстам². Я заговорил об этом, и Вячеслав Всеволодович сказал: «Ну это уже Ваши цитатные теории» или как-то в этом роде.

С обоими мэтрами, Ивановым и Топоровым, я познакомился в сентябре 1971 г., и когда меня приняли в аспирантуру, В.Н. Топоров стал моим научным руководителем. Диссертацию я писал о славянском свадебном обряде, так что основные темы наших разговоров сосредоточивались вокруг ритуала, фольклора, этимологий – но я знал, в частности от Тименчика, что В.Н. занимается Ахматовой (тогда ничего из этого еще не было напечатано), и даже кое-что знал о начинавшейся тогда коллективной статье, получившей потом название «Русская семантическая поэтика» – вышедшей в 1973 г. Поэтому вполне естественно, что я показал Владимиру Николаевичу первый вариант своей первой статьи о Мандельштаме. Это была попытка развить некоторые идеи основополагающей работы Тарановского на том же материале – стихотворении «На каменных отрогах Пиэрии». Владимир Николаевич прочел ее, сделал какие-то замечания, но я хорошо запомнил одно. Там был по ходу дела отмечен блоковский подтекст – лексика «Равенны» в стихотворении «Я потеряла нежную камею...» и в «На каменных отрогах Пиэрии...». Владимир Николаевич сказал: «Может быть, стоит упомянуть, что «Большая вселенная в люльке / У маленькой вечности спит» – это тоже из «Равенны» («Ты, как младенец, спишь, Равенна, / У сонной вечности в руках») и, когда я поблагодарил его, удовлетворенно добавил: «Так будет убедительнее».

Это рабочее отношение к подтекстам будет понятнее, если напомнить, что ранние работы этого направления, по крайней мере у нас в России, сосредоточивались на отдельных цитатах/подтекстах, на отдельных примерах. Так была построена даже программная статья Ронена «Лексический повтор, подтекст и смысл в поэзии Мандельштама» [Ронен]. Анализ целого произведения (или нескольких произведений) был скорее исключением. Таковы были «Пчелы и осы» Тарановского [Тарановский: 123–164] (а впоследствии и другие главы его книги

Essays on Mandel'stam [Тарановский: 13–220]), первая книга (первоначально диссертация) Омри Ронена [Ronen]. Статья Стивена Бройда «Нашедший подкову» – тоже в сборнике в честь Тарановского [Broyde], как и указанная статья Ронена. Это тоже был некоторый контраст с параллельным нам методом имманентного семантического анализа, который естественно исходил из одного стихотворения как единицы анализа.

Эта блоковская тема имела забавное продолжение. Через 2–3 года я собрался писать работу (для Блоковской конференции в Тарту) «Мандельштам и Блок» (так и не написанную). Для этого я прочел подряд все собрание сочинений Блока, отчего сильно пострадала моя любовь к этому поэту. Тогда я в письме к Владимиру Николаевичу написал наиболее любопытные совпадения с Мандельштамом, один пример из этого списка В.Н. процитировал в книге «Ахматова и Блок» – процитировал так, как было в письме, но с некоторым сдвигом: у меня было что-то вроде «к гофмановской теме у Мандельштама ср. *Пляшут в стакане вина золотистые змеи*», а В.Н. написал: «Как пример гофмановских ходов у Мандельштама Г.А. Левинтон приводит...» [Топоров, 1981]. Эта строка Блока, восходящая к «Золотому горшку» Гофмана в переводе Вл. Соловьева, конечно, не имела прямого соответствия у Мандельштама и была названа просто как элемент Гофманианы (и в этом качестве могла войти в сопоставление Блока и Мандельштама). Но весь контекст, то, что это был один пример из списка блоковских параллелей к Мандельштаму (то есть то, что мандельштамовские тексты вообще не были здесь приведены), конечно, в книге не был упомянут. Этим воспользовался Ронен, с которым мы были тогда в многолетней ссоре (с конца 80-х гг. до 1996-го, а поссорились мы по переписке, как шахматисты, – нас помирил А.Л. Осповат на конференции к 100-летию Якобсона). В своей книге An Approach to Mandel'stam он написал в одной сноске, что я вообще склонен к ненадежным сопоставлениям, вот, например: и процитировал эту фразу по книге Владимира Николаевича, так, как будто я приписал Мандельштаму несуществующий стих (“G.A. Levinton generally tends to be very broad in his identification of subtexts. On one occasion he confused even the texts of Blok and M. as is evident from V.N. Toporov's remark <...>”, etc) [Ronen: 220, fn 184]. Я не читал тогда книги «Ахматова и Блок» и, естественно, не помнил деталей старого письма; когда я в следующий раз был у Владимира Николаевича, я спросил его об этой фразе. Он показал мне это место в книге (я запомнил страницу по ссылке Ронена) и сказал: «Ну, в сущности, тут ничего неверного нет, такая строчка в русской поэзии существует – с точностью до одного поэта». Через некоторое время я вспомнил первоначальный контекст письма, но инвектива Ронена уже существовала в филологическом пространстве. В позднейшем издании [Топоров, 2003: 480, сн. 58] эта форму-

лировка была исправлена: «Как пример гофмановских ходов у Блока Г.А. Левинтон приводит...»

Когда я работал над этой первой статьей – это было долго, – в Москве появилась ксерокопия машинописи статьи Ронена – уже упоминавшейся статьи «Лексический повтор, подтекст и смысл...», она печаталась в сборнике в честь Тарановского, тогда еще не вышедшем. В отличие от статьи Тарановского и последующих его работ, уже появлявшихся и составивших впоследствии книгу *Essays on Mandelstam*, она была построена на отдельных очень эффектных и убедительных примерах и излагала теорию и программу исследований. Я знал уже предыдущую статью Ронена о «Кашее» Мандельштама – она была напечатана в гарвардском студенческом сборнике в честь Якобсона [Ronen, 1968]. Но эта работа произвела на всех очень сильное впечатление. Это была декларация метода, блестяще построенная. Когда я заговорил с В.Н. о статье Ронена, он сказал, что статья замечательная, и добавил: «Такое ощущение, как будто уже написали все, что ты хотел сказать». Я не уверен, что В.Н. в таких контекстах в самом деле употреблял форму «ты хотел», а не просто «хотел» или «я хотел». Но оценка Ронена, по-моему, замечательная.

Из более общих соображений В.Н. в этой области я бы вспомнил, как однажды сказал ему, не помню уже, по конкретному поводу или в более общем контексте, что в каких-то случаях дальше я уже боюсь заходить, – я имел в виду разворачивание ассоциаций (прежде всего подтекстовых), тянущихся от какого-то элемента текста, или накопление, даже нагнетение таких подтекстовых или фоновых элементов для комментируемого фрагмента текста.

В.Н. ответил на это: «Знаете, когда останавливаешься и не решаешься заходить дальше, то потом всегда оказывается, что нужно было не просто идти дальше, а *гораздо* дальше, намного дальше того, *куда не решился пойти в первый раз*». (Курсивом выделен очень приближенный пересказ, я не помню точных слов В.Н.)

Как сказал по другому поводу поэт, которым много занимался В.Н.: «После некоторых колебаний решаюсь вспомнить в этих записках» («Листки из дневника»), так и я после некоторых колебаний решаюсь вспомнить одно высказывание В.Н. Мы заговорили о том, как быть с параллелями, совпадениями в таких текстах, которые заведомо не могли быть известны Мандельштаму, не опубликованными в то время или что-то подобное, – я искал каких-то обходных путей или аргументов. В.Н. ответил: «Этот метод настолько много раскрывает в тексте, что было бы наивно ограничивать его пределами эмпирической достоверности».

Колетание мое связано с тем, что эти слова показывают, как те черты, которые мы впоследствии не одобряли в постструктурализме,

отчасти зарождались уже внутри структурной поэтики, как бы нам ни хотелось это отрицать.

Если говорить об общем теоретическом вкладе В.Н. в Остзейскую школу, то он, с одной стороны, суммировался из многочисленных замечательных работ – конкретных примеров. Кстати говоря, еще за несколько лет до статьи Тарановского В.Н. напечатал статью «*Источник* Батюшкова в связи с *Le Torrent* Парни» («Источник» – название стихотворения Батюшкова). Я много позже спросил его, был ли это намеренный каламбур, и он даже с некоторым удивлением ответил, что, конечно, намеренный.

С другой стороны, я думаю, что В.Н. привнес в эту науку некоторые приемы лингвистики, прежде не ассоциировавшиеся с этими проблемами. Особенно это касается понятия *слоя* – по существу цитатного или подтекстового, хотя В.Н., кажется, никогда их так не называл. Он говорил о *блоковском слое* у Ахматовой, *гетевском слое* у Рильке. Я говорил и даже писал об этом, но, может быть, уместно кое-что повторить³.

Когда-то, в середине 70-х гг., в рецензии на статью В.Н. (кажется, на статью «Ахматова и Элиот» [Топоров, 1973]⁴) я пытался определить одну особенность его работ. Рецензия не была опубликована (уже не помню, почему А.В. Исаченко не захотел ее печатать в *Russian Linguistics*, где я писал короткие рецензии по поэтике). Эта мысль потом вошла в статью, посвященную В.Н. и вышедшую почти через 30 лет [Левинтон], но изначальную рецензию В.Н. читал, когда она была написана, и, как мне кажется, эту мою мысль одобрил. Я заключаю это из того, что, прочитав рецензию, он не стал как-то ее оценивать и не касался конкретных высказанных там соображений, а заговорил вообще о жанре рецензии, что вот, казалось бы, незначительный жанр, но в нем, несмотря на краткость, удается сказать какие-то важные вещи.

Я пытался выразить интуитивное ощущение, что работы В.Н. по гидронимике играли такую же роль по отношению к его работам по поэтике, какую в раннем структурализме вообще играла лингвистика по отношению к поэтике. Иными словами, работы В.Н. по гидронимике выступали в роли некоей методологической базы, из которой черпались основные методы и приемы анализа поэтических текстов. Это предположение возникло из очень простого словесного совпадения: когда В.Н. в одной из ранних статей об Ахматовой (кажется, еще в черновом виде – потом это вошло в книгу «Ахматова и Блок») писал о «блоковском слое у ранней Ахматовой», то это оказалось необычайно похоже на формулировку «балтийский слой в славянской гидронимии»⁵, причем похоже не внешне, а методологически, структурно. Речь шла о наличии «блоковского слоя» подтекстов или влияний

в тот период, когда их, по общему мнению, не следовало бы ожидать и считалось, что их нет вовсе. Таким образом, в обоих случаях речь шла о явлении, встреченном «раньше», чем его можно ожидать, о некоем архаизме, понимаемом не в смысле – или необязательно в смысле «датировки», не как эмпирическая реальность, а скорее как некоторая типологическая характеристика.

Сходным образом В.Н. искал ранние (так сказать, «раньше раннего»), более ранние, чем принято считать, гетевские подтексты у Рильке. Я не знаю этой его работы, знаю только по его устному рассказу, он описывал явление как раз этого рода: слой гетевских подтекстов в то время, когда Рильке их как бы не положено было иметь.

Я думаю, что эта тенденция к, так сказать, «удревнению», отысканию более ранних примеров того, что мы впоследствии встречаем уже в развернутом и полноценном виде, кажется естественной для ученого, одним из основных занятий которого были реконструкция, этимология и история (диахрония) языков и праязыков.

Примечания

- 1 Заметка представляет собой текст доклада на международной научной конференции *От мифа к слову, от слова к мифу*, посвященной памяти Вячеслава Всеволодовича Иванова (1929–2017) и Владимира Николаевича Топорова (1928–2005). Москва, «Дом Балтрушайтиса», 17–18 мая 2018 г. <https://youtu.be/LxQjHOCCdps>.
- 2 Так, уже в перестроечное время какой-то официальный правительственный оратор, говоря об освобождении Матиаса Руста, сказал: «Ни о каком исключении говорить нельзя, его освобождают по таким-то и таким-то причинам», и это был, конечно, ответ на песню Ю. Кима о Русте (она была передана по западному радио), где были слова «Отпустите вы его / В виде исключения».
- 3 Следующие два абзаца представляют собой слегка модифицированный и сокращенный фрагмент из статьи: *Левинтон Г.А.* Маргинальные заметки о Петербурге и Марбурге (к докладу Т.В. Цивьян) // *Россика / Русистика / Россиеведение*. Кн. 1. Язык / История / Культура. М.: РГГУ, 2010. С. 401–403.
- 4 Ср. и другие статьи этого цикла: К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой (I. Данте) // *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague; Paris, 1973. p. 467–475; *Мейлах М.Б.*; *Топоров В.Н.* Ахматова и Данте // *IJSLP*. Vol. XV. 1972. P. 29–75.
- 5 См., в частности: [Топоров 1972].

Литература

Гаспаров М.Л. Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // *Проблемы структурной лингвистики*. 1982, М.: Наука, 1984. С. 169–185.
Гаспаров М.Л. Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-ст. ямбе // *Проблемы структурной лингвистики*. 1983. М.: Наука, 1986. С. 181–199.

Левинтон Г.А. Запоздалые поздравления. 1. Текст и словарь. // *Studia Ethnologica: Труды факультета этнологии*. Вып. 2. СПб.: Изд-во ЕУ в СПб., 2004. С. 221–260, особ. 228–230.

Левинтон Г.А., Тименчик Р.Д. Книга К.Ф. Тарановского о поэзии О.Э. Мандельштама [Рец на кн.: К. Taranovsky. *Essays on Mandel'stam*. Cambridge, Mass., 1977] // *Russian Literature*. Vol. VI. 1978. No. 2. P. 197–211. То же: Книга К.Ф. Тарановского о поэзии Мандельштама // *Тарановский К.Ф.* О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 404–416.

Лорд А.Б. Сказитель / Пер. с англ. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона. 2-е изд. СПб.: Изд-во ЕУ в СПб., 2018.

Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэзии Мандельштама // *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague; Paris: Mouton, 1973. P. 367–388. То же // *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. С. 13–42.

Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.
Топоров В.Н. Ахматова и Блок (к проблеме построения поэтического диалога: «блоковский» текст Ахматовой). Berkeley, 1981. С. 201–202, сн. 58.

Топоров В.Н. К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой (П. Элиот) // *IJSLP*. Vol. XVI. 1973. P. 157–176.

Топоров В.Н. «Baltica» Подмосковья // *Балто-славянский сборник*. М.: Наука, 1972. С. 217–280.

Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство – СПб., 2003. 616 с.

Топоров В.Н., Цивьян Т.В. О нервалианском подтексте в русском акмеизме (Ахматова и Мандельштам) // *Russian Literature*. Vol. XV (1984). No. 1. P. 29–50.

Цивьян Т.В. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» // *Труды по знаковым системам*, [т.] V, Тарту, 1971. С. 276 и сн. 43.

Шрадер О. Индоевропейцы. В 2 т. СПб.: П.П. Сойкин, 1913.

Шрадер О. Сравнительное языковедение и первобытная история. СПб., 1886.

Broyde S. Osip Mandel'stam's "Našedšij podkovu" // *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague; Paris: Mouton, 1973. P. 49–66.

Ronen O. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem: Magnes Press, 1983.

Ronen O. Mandel'stam's Кащей // *Studies Presented to Professor R. Jakobson by his Students*. Cambridge, Mass: Slavica, 1968, p. 252–264, repr. in: *Ronen O.* The Joy of Recognition: Selected Essays. Ed by B. Scherr & M. Wachtel. Ann Arbor, Michigan Slavic Publ. 2015. P. 1–20, русский вариант: Ронен О. Чужелюбие. Третья книга из города Энн. СПб.: Звезда, 2010. С. 63–93.

Taranovsky K. *Essays on Mandel'stam*. Cambridge, Mass. 1976, русский вариант: Очерки о поэзии О. Мандельштама // *Тарановский К.Ф.* О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 13–220.

Тамара Александровна Дьякова

Замысел музея поэта «Воронежская ссылка О.Э. Мандельштама»

Как рождается замысел?

Почти не бывает двух замыслов, которые бы возникали и развивались одинаково. Очевидно, ответ на вопрос, „как рождается замысел“, надо искать не вообще, а в связи с каждым отдельным рассказом, романом или повестью.

Легче ответить на вопрос, что нужно для того, чтобы замысел появился, или, говоря более сухим языком, чем должно быть обусловлено рождение замысла. Появление его всегда бывает подготовлено внутренним состоянием писателя».

К.Г. Паустовский¹

Константин Паустовский уподоблял замысел литературного произведения молнии, которой предшествует долгий период накопления над землей электричества, рано или поздно извергающего первую искру. Замысел экспозиции зачастую также проходит долгий путь собирания коллекции, работы с архивными материалами, отбора из всех возможных выставочных инструментов наиболее оптимальных, прежде чем удастся распахнуть перед пытливыми посетителями двери музея.

В Воронеже первой искрой музейной экспозиции, посвященной Осипу Эмилевичу Мандельштаму, стала в 2011 г. выставка театрального типа, над оформлением которой работали сотрудники Литмузея и питерский художник Э.Б. Капелюш. Задача экспонирования заключалась в достижении эмоционального воздействия на аудиторию при минимальном использовании мемориальных и типологических предметов.

За десять последующих лет Воронежский областной литературный музей им. И.С. Никитина существенно расширил арсенал своих возможностей в работе над различными проектами, посвященными жизни и творчеству О.Э. Мандельштама. Были разработаны пешеходная экскурсия «Воронеж был чудом...», серия музейных мероприятий, посвящённых ссылке поэта, в 2016 г. проведены Международные Мандельштамовские чтения. В 2021 г. Литмузей участвовал в масштабном межмузейном проекте «Поэты и музы», подготовленном Государствен-

ным музеем А.С. Пушкина в содружестве с Ассоциацией литературных музеев, предложив для экспонирования материалы об истории дружбы и творческого союза Осипа Мандельштама и Натальи Штемпель.

И все же решение главной задачи еще впереди – создание музея, повествующего о том, как в условиях несвободы, социальной и культурной изоляции были рождены поэтические шедевры «Воронежских тетрадей», создание музея, предназначенного противостоять утрате памяти о времени массовых политических репрессий, когда слово поэта становилось действенным оружием противостояния государственной машине подавления личности. Анна Ахматова писала: «Поразительно, что простор, широта, глубокое дыхание появились в стихах Мандельштама именно в Воронеже, когда он был совсем несвободен»² [Ахматова: 140]. Именно этот парадокс – тяжелое психологическое и физическое переживание ограничения личной свободы, отторжение от полноценного культурного процесса с одной стороны и творческий взлет, обретение поэтом новых поэтических смыслов – с другой, является ключом к замыслу будущего музея Мандельштама в Воронеже.

Всякий музей призван вызывать чувство сопричастности, погружения в атмосферу жизни, а значит, и замысел экспозиции должен быть ориентирован на аудиторию таким образом, чтобы через понятное и созвучное дню сегодняшнему переживание человек мог соединить в своем сознании прошлое с будущим. Именно поэтому концепция музейной экспозиции имеет принципиальное значение. Пространство увековечивания имени писателя или поэта не может быть кладовкой старых вещей, в хаосе которых теряются смыслы. Идея каждого музея должна быть живой и оригинальной, четко выраженной различными музейными средствами.

Но для рождения Музея одной идеи недостаточно. Прежде всего, необходима коллекция, позволяющая воспринимать экспозицию как место сакральное, побуждающее посетителя ощутить переход от обыденного хода жизни к судьбе тех личностей в истории, которым удавалось вписать строки своих творений в текст мировой культуры. Подлинные вещи обладают удивительной силой воздействия на аудиторию. Они таят в себе отпечатки реальной истории; они – неисчерпывшие наглядные ее носители.

Воронежская коллекция мандельштамовских предметов не развивалась еще до полнокровного состояния: формируются лишь капилляры и вены этого собрания, да и вряд ли пока можно говорить об артериях будущего музея. Но это пока.

За последнее десятилетие музей получил обширное собрание редких и ценных изданий О.Э. Мандельштама, исследователей и современников поэта, переданное в дар известным воронежским краеведом и библиофилом О.Г. Ласунским. Безусловно, в литературном

музее книга занимает привилегированное место. Но без грамотного включения книжных раритетов в драматургию экспозиции такое экспонирование будет напоминать библиотеку за стеклом. Необходимо преодолеть подобную статичность и добиваться дополнительными средствами экспозиционной динамики.

Трудно не согласиться с Еленой Николаевной Мастеницей, неоднократно подчеркивавшей, что музейный текст требует особой технологии экспонирования, поскольку является знаковой системой, которая раскрывается в смыслах и образах, создаваемых воображением человека во время чтения. Визуализация трактуется нами как механизм создания зримого образа. С нашей точки зрения, задача визуализации состоит в том, чтобы преобразовать область невидимого в область видимого. Ее можно определить как процесс перевода текста в изображение, доступное человеческому глазу [Мастеница: 47].

Следовательно, включение книжного издания в экспозицию должно быть обусловлено музейной концепцией с одной стороны, а с другой – продумано с точки зрения различных инструментов визуализации.

Кроме того, музей получил в дар несколько ценных вещей, имеющих непосредственное отношение к Надежде Яковлевне Мандельштам. Это – письмо к ней Александра Трифоновича Твардовского от 9 февраля 1968 г. по поводу присланной в редакцию «Нового мира» рукописи ее воспоминаний о муже; вязаный чехол для чашки, подаренный Надеждой Яковлевной Н.Е. Штемпель; машинописи воспоминаний «Мандельштам в Воронеже» и «Воронежские адреса Мандельштамов» с исправлениями и уточнениями, сделанными рукой Штемпель.

Особую группу музейных вещей составляют живописные и графические работы, в частности: портрет Мандельштама в Кольцовском сквере кисти Василия Павловича Криворучко, картина Вениамина Клетцеля «Посвящение Мандельштаму», рисунок Рубена Ивановича Вардзигулянца «О. Мандельштам» из серии «Сто лет русской поэзии».

Особую группу коллекции составляют фотографии, письма и другие документы, имеющие отношение к окружению Мандельштама в Воронеже. В нескольких личных архивах были обнаружены фото, главным образом 1930-х гг.: ранее неизвестные фотоснимки врача Вадима Алексеевича Покровского, председателя СП Стефана Стойчева, воронежских писателей и журналистов: Ольги Кретовой, Бориса Пескова, Григория Рыжманова, Михаила Сергеевко, Петра Прудковского, Максима Подобедова, Михаила Булавина, Николая Романовского, Льва Плоткина, Александра Швера, Сергея Елозо и др. Коллекция пополнилась фотографиями и графическими портретами директора Большого советского театра Сергея Оскарловича Вольфа, актера Владимира Ивановича Шкурского, режиссера Всеволода Ми-

хайловича Энгелькрона и других театральных деятелей периода работы Мандельштама в качестве заведующего литчастью.

Формирование мандельштамовской коллекции связано с поиском необходимых документов в архивах воронежских писателей и деятелей искусства. Обретение новых документов даст возможность существенно уточнить и повысить качество экспонирования уже введенных в пространство выставки фото.

И все же главная задача заключается в усилении смысловых акцентов экспозиции не только за счет доработки биографического пласта, но и проникновении через тексты «Воронежских тетрадей» в семантический мир пространства ссылки. И здесь, как справедливо замечали литературоведы, содержание цикла не сводится к непосредственным впечатлениям поэта от места его вынужденной творческой и социальной изоляции.

Обращает на себя внимание противоречивость поэтических ассоциаций, связанных с городом, в котором ссыльный поэт провел почти три года своей жизни: с одной стороны, сила, молодость, простор, многоцветность; с другой стороны, темень, одиночество, обреченность, ощущение близкой смерти. Особенно явно эта противоположность смыслов ощущается в двух семантических кодах, выявляемых в теме Воронежа: птичий и растительный комплексы [Табориская: 200].

Евгения Михайловна Табориская рассматривала образы щегла, ворона, сокола, снегиря как компоненты сложившегося именно в Воронеже поэтического комплекса со сложной и зачастую противоречивой семантикой. Значимы все образы данного кода, поскольку определяют разные грани пространства ссылки и различные психологические состояния узника: ворон как семантическое продолжение ножевой раны («Пусти меня, отдай меня, Воронеж: / Уронишь ты меня иль проворонишь, / Ты выронишь меня или вернешь, – / Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож...» [198]³), сокол как знак ограничения поэта в свободах («Я около Кольцова, / Как сокол, закольцован – / И нет ко мне гонца, / И дом мой без крыльца...» [217]), снегирь как предвестник болезней и увядания. У Мандельштама зимующий «линючий» снегирь – птица в клетке, теряет свое красивое оперение и, уж конечно, способность петь в неволе. Но чаще всего символом города у Мандельштама становится щегол.

Где я? Что со мной дурного?
Степь беззимняя гола...
Это мачеха Кольцова...
Шутишь – родина щегла! [213]

В декабре 1936 г. появились три стихотворения о щегле:

1. «Детский рот жует свою мякину, / Улыбается, жуя, / Словно щёголь, голову закину / И щегла увижу я». [494]
 2. «Когда щегол в воздушной сдобе / Вдруг затрясется, сердцевит, / Ученый плащик перчит злоба, / А чепчик – черным красовит». [214]
 3. «Мой щегол, я голову закину – / Поглядим на мир вдвоем...» [209]
- По словам Беллы Александровны Минц,

...стихи о щегле представляют собой несобранный цикл о непокорной птице и одновременно о поэте. <...> Стихи о щегле теснейшим образом связаны с другими текстами и циклами «Второй Воронежской тетради», например через темы притяния мира и необходимой / неизбежной смерти. [Минц: 426]

Растительный код представлен липами, черемухой, грушей, подснежниками...

Птичий и растительный комплексы – явления, если так можно сказать, сугубо воронежские: ни в петербургско-ленинградских, ни в московских произведениях Мандельштама им нет аналогов... В Воронеже – провинциальном, приближенном к мощной и полнокровной природе, птицы и растения оттесняют на второй план урбанистические реалии. И они же становятся иносказаниями чайний и горестей ссыльного поэта, знаменуют его тоску по воле и порывы к ней, становятся импульсами к обретению нового поэтического языка, обнажающего пласты и залежи отечественной и мировой культуры. [Таборисская: 213]

Автор данной точки зрения указывает на перспективность исследования и таких семантических кодов, как зимний, небесный и аграрный.

Особым дополнением к картине упомянутых лирических комплексов является тема мировой культуры, органично и разнообразно входящая в воронежский цикл поэта. Из воспоминаний Н.Е. Штемпель:

Последние полтора года Мандельштамы жили в Воронеже буквально в полной изоляции. <...> Мы с Осипом Эмильевичем часто гуляли, посещали воронежские музеи, всегда бывали на концертах, симфонических и сольных, когда приезжал кто-то из знаменитостей. [Штемпель: 101]

Именно поэтому в экспозиционное пространство необходимо ввести музыкальный, театральный, изобразительный контексты воронежской ссылки («Орфей и Эвридика» Глюка, поэзия Гете, «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, симфонии Бетховена, переводы

Данте и Мопассана, античное искусство, импрессионисты и т.д.). Безусловно, существуют различные способы включить в экспозиционное пространство все эти ресурсы (радио может быть не только предметом, указывающим на место работы Мандельштама и обязательным атрибутом советского быта 1930-х гг., но и источником всего того музыкально-театрального мира, который, несмотря на ощущение неволи, окружал поэта в Воронеже.

Книги, читаемые и обсуждаемые поэтом с различными собеседниками (благодаря письмам Сергея Рудакова стало возможно многое восстановить), предполагается представить в некоем воображаемом окне, открывающемся в мир вне времени и границ. Контрастность поэтического переживания может быть подчеркнута музейными средствами и составить визуализированную идею экспозиции.

Эмоциональное воздействие на посетителя всегда оказывают образы, вводимые в экспозицию в качестве маркеров идеи. Такими образами могут быть клетка для птиц, чемодан, маленькие конверты и письма. Особое внимание должно быть уделено «Воронежским тетрадям».

Примечания

- 1 Паустовский К.Г. Собр. соч. В 9 т. Т. 3. М.: Худ. лит., 1982. С. 192.
- 2 Ахматова А.А. Реквием. В 5 кн. / Предисл. Р.Д. Тименчика; Сост. и прим. Р.Д. Тименчика при участ. К.М. Поливанова. М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 140.
- 3 Стихотворения Мандельштама приводятся по изданию *Мандельштам О.Э.* Полное собрание сочинений и писем. В 3 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Прогресс-Плеяда, 2009 – с указанием номера страницы в квадратных скобках.

Литература

- Мастеница Е.Н.* Литературный музей в контексте визуальной культуры // Литературные музеи в контексте истории и культуры. М.: Литературный музей, 2019. С. 44–60.
- Минц Б.А.* Стихи о щегле и их место во «Второй Воронежской тетради» Мандельштама // Известия Саратовского университета. Серия «Филология, журналистика». 2016. Т. 16. Вып. 4. С. 421–428.
- Таборисская Е.М.* Воронеж – третий русский город в лирике О. Мандельштама // Универсалии русской литературы. № 3. Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2011. С. 200–213.
- Штемпель Н.Е.* Автобиография // «Ясная Наташа». Осип Мандельштам и Наталья Штемпель. К 100-летию со дня рождения Н.Е. Штемпель / Сост. П.М. Нерлер и Н.В. Гордина. Предисл. П.М. Нерлера, науч. ред. С.В. Василенко. М.; Воронеж: Кварта, 2008. С. 96–110.

Георгий Владимирович Куницын
Константин Михайлович Поливанов

Пополняемая база данных как средство представления жизни и творчества писателя

Вот уже третий год на базе факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ существует проект, объединяющий усилия литературоведов и специалистов по цифровым методам изучения гуманитарных наук, – «Летопись жизни и творчества Б.Л. Пастернака». Его замысел состоит в том, чтобы создать цифровой ресурс, машиночитаемую и бесконечно открытую для пополнения базу данных о жизни и творчестве одного из крупнейших поэтов XX в. Актуальность проекта очевидна: мало того, что полноценной летописи жизни и творчества Пастернака просто не существует, но и, что, может быть, еще более существенно, в отечественном литературоведении еще ни одно историко-биографическое изыскание такого масштаба не обрело цифрового воплощения.

В то же время эта форма, в отличие от традиционных «бумажных» изданий, позволила бы вместить гораздо больший объем данных, составленный на материале источников самого разного типа: от эпистолярного наследия, мемуаров до периодики и документов из архивов НКВД/КГБ. Более того, инструменты пользовательского интерфейса, который планируется создать, предоставят возможность задавать нашей «Летописи» всевозможные вопросы, как узкопрофильные (к примеру, «Какие произведения Пастернака были опубликованы с такого-то по такое-то число такого-то года?»), так и «широкие», интересные для любого заинтересованного в истории русской культуры (к примеру, «Когда Пастернак контактировал с Мандельштамом?», «Какие литературные гонорары выплачивались с 1920-х до 1950-х»).

Таким образом, цифровой формат позволит нам создать ресурс, открытый для максимально широкой аудитории, не требующий никакой специальной подготовки. Возможность контактировать с интерфейсом в форме «вопрос – ответ» избавит пользователя от необходимости руками и глазами выискивать в бумажной хронике упоминания тех или иных произведений, людей, событий. Именно поэтому при работе над материалами нам была необходима система «разметки» данных,

которая упорядочила бы разнородные явления жизни и творчества поэта и сделала бы возможным машинный поиск по базе.

Мы выделили шесть основных категорий, в которые будут вписываться события из жизни поэта. У некоторых из них есть подкатегории, позволяющие конкретизировать происходящее. Первая и, наверное, самая важная категория – «Творчество», у которого, предсказуемо, есть три подкатегории – «Замысел произведения», «Написание произведения» и «Публикация». Соответственно, в «Замысел» будут включаться все события, свидетельствующие о появлении замысла, например, если Цветаева вспоминает о разговоре с Пастернаком 1918 г., во время которого он заявляет, что хочет написать «большой роман <...> как Бальзак»¹, – этот разговор будет тегироваться как отдельное от письма событие именно подкатегорией «Замысел». «Написание», понятным образом, включает в себя все события, связанные с работой над тем или иным произведением, а «Публикация» – с публикацией.

Следующая большая категория – «Культурно-общественная жизнь», в которой мы выделяем следующие подкатегории: «Служба», «Официальные мероприятия», «Неофициальные мероприятия», «Культурная жизнь», «Круг чтения» и «Рецепция». В «Службу» попадают все события, связанные с «нетворческой» работой поэта. Если для Пастернака эта подкатегория, быть может, не самая актуальная, так как «служил» он лишь пару раз и очень недолго (в бухгалтерии на химическом заводе Збарского в 1916 г. и в середине 1920-х при Институте Ленина, занимаясь «подбором иностранной лениньяны»²), то, к примеру, для составления хроники жизни и творчества многих писателей и поэтов и XIX, и XX в. эта подкатегория, очевидно, будет вполне востребована. К «Официальным мероприятиям» относятся те, что были организованы всевозможными государственными или полугосударственными институтами и в которых участвовал или на которых присутствовал поэт. К «Неофициальным», соответственно, – присутствие на частных собраниях и праздниках. К «Культурной жизни» мы относим посещения музеев, концертов, театров и тому подобное. Тег «Круг чтения» получают события, так или иначе свидетельствующие о том, что именно поэт в это время читал. Тег «Рецепция», естественно, предназначен для событий, связанных с восприятием поэта и его творчества. Мы надеемся рано или поздно включить в нашу хронику все сохранившиеся документы такого рода – от критических статей и рецензий, устных выступлений критиков до частных комментариев, относящихся к поэту и/или его творчеству в переписках и дневниках современников.

Третья категория – «Личная жизнь». Сюда мы относим четыре «маленьких» тега: «Финансы», «Болезни», «Путешествия» и «Жизнь

семьи». Здесь все более или менее очевидно, единственное, что стоит отдельно отметить, в «Жизнь семьи» мы относим события, связанные с жизнью не только «малой семьи» (жен и детей), но и «большой» – включая родителей, брата и сестер.

Оставшиеся три «больших» категории: «Переписка» (с понятными подразделениями – «Входящие» и «Отправленные»), «Контакты» (личные встречи, которые могли иметь место и во время официальных и неофициальных мероприятий) и «Фоновые события». Под последними мы имеем в виду то, что принято называть «исторически» событиями. В случае хроники сюда будут попадать только те происшествия, которые имели непосредственное влияние на жизнь и/или творчество поэта. То есть, к примеру, помимо начала Второй мировой войны, здесь будут более мелкие события, – скажем, начало бомбардировок Лондона (семья Пастернака в этот момент находится в Оксфорде) будет, в то время как бомбардировок Дрездена не будет, потому что нам неизвестны свидетельства того, что Пастернак о них вообще знал или, тем более, как-то рефлексировал.

Мы надеемся, что предложенная нами система тегирования окажется применима не только к жизни и творчеству Пастернака, но и любого другого литератора. В перспективе, с небольшими корректировками, в рамках этой же системы можно будет описать и жизнь композиторов, художников и других «персонажей» русской культуры. Как правило, для этого потребуется лишь небольшое изменение в системе тегирования событий, связанных с творчеством. Например, вместо «Публикации произведения» может быть тег «Исполнение» – для композиторов или «Выставка» – для художников.

Таким образом, мы рассчитываем, что наш проект послужит фундаментом для создания огромной базы данных русской культуры и литературы, которая, благодаря цифровым инструментам, будет образовывать «карту местности» как раз «в масштабах местности». Пока же, надеемся, что летопись жизни и творчества Пастернака уже позволит представить широкую панораму культурной и литературной жизни XX в. и продемонстрировать потенциал применения цифровых методов к историко-литературному материалу.

Примечания

- 1 Из письма М.И. Цветаевой – Пастернаку от 29 июня 1922 г. Цит. по: Чрез лихолетие эпохи...: письма 1922–1936 годов / Марина Цветаева, Борис Пастернак. М.: АСТ, 2017. С. 13.
- 2 Из вступления к поэме «Спекторский». Цит. по: *Пастернак Б.Л.* Полное собр. соч. В 11 т. Т. 2. Спекторский. Стихотворения 1930–1959. Сост. и коммент. Е.Б. Пастернак, Е.В. Пастернак. М.: Слово, 2004. С. 6.

Долорес Моисеевна Иткина

Мандельштамы: новое о родословной

Большая часть мандельштамовской родословной известна, ею занимаются многие авторы, сайты и организации, каждый под своим углом зрения и с использованием разных электронных технологий. Родоначальник – полумифический, ювелир Мандель Мандельштам, около 1700 г.р. У него два сына: Хаскель 1730 г.р. и Гирш 1732 г.р. Даты установлены на основании ревизских сказок 1815 и 1834 гг.¹ Для Мандельштамовского общества, скрупулезно изучающего все факты биографии поэта, важно иметь в своем распоряжении генеалогическую схему. Хотя сам поэт родственным связям, за исключением ближайшего окружения – родителей и братьев, – никакого значения не придавал, тем не менее он знал о существовании киевского окулиста Макса-Эммануила, ленинградских врачей Морица и Александра, биолога Александра Гавриловича Гурвича, физика академика Леонида Мандельштама.

Многое известно благодаря жене поэта Надежде Яковлевне. Но она писала о родословной крупными мазками, это не было в точном смысле генеалогическое древо. Иногда она упоминала о родственниках, при этом не называя их имен. Таким, например, был рижский кузен, юрист, приезде которого во «Второй книге» она уделила довольно много места, начав этот сюжет словами: «В 32 году к нам на Тверской бульвар пришел двоюродный брат Мандельштама. Он прослышал, что у нас в Советском Союзе люди благоденствуют...» [Мандельштам Н.Я.: II, 511]

Мы установили, что кузен – это Беньямин Мандельштам (1907–1984), юрист, в послевоенные годы – известный и авторитетный адвокат, сотрудник Рижской адвокатской конторы. На вопросы сослуживцев и знакомых, не родственник ли он поэту, отвечал уклончиво. Во время войны был в эвакуации, работал на заводе № 447, по документам – «рабочий в должности зав. юр. бюро». В 1976 г. эмигрировал с женой и дочерью в Канаду.

Другой пример – упоминание о ленинградской машинистке, которая «необыкновенно быстро и грамотно писала под диктовку, что было в то неграмотное время абсолютной редкостью» [Мандельштам Н.Я.: II, 513]. Ее имя и место в родословной помог установить петербуржец Сергей Стрѳгалев, приславший такую справку:

За 1927/1928 г.г. по квартире № 17 значатся: Мандельштам Мария Николаевна (это жена Виктора Григ.), 18xx года рождения, домохозяйка; Мандельштам Валентина Викторовна, 1902 года рождения, машинистка... временно выбыла.

У Валентины было двое детей: сын Владимир и дочь, в будущем актриса Татьяна Кричевская (восьмое поколение).

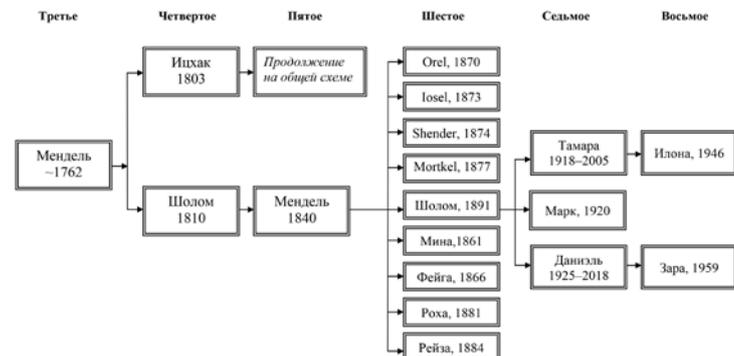
Сергей Строгалев, правнук Валентины и внук Владимира, самостоятельно проследил и сообщил нам всю цепочку от своего прапрадеда, врача Виктора Григорьевича Мандельштама, до него самого, т.е. последние пять поколений. Сергей Строгалев – активнейший собиратель сведений и документов о своей и не только своей ветви. Особенно ценны найденные им медицинские списки дореволюционной России, где собраны практиковавшие в тот период врачи с фамилией Мандельштам. Из списка 1892 г. в нашу схему среди прочих вошли: Исаак Григорьевич – отец академика Леонида Мандельштама, Соломон Гершевич – брат Исаака, Лев Борисович – губернский врачесный инспектор, статский советник, разработавший меры по борьбе с эпидемиями тифа и холеры в Казанской губернии и руководивший врачебно-санитарными отрядами в пораженных эпидемиями уездах (1891–1892); Макс-Эммануил – знаменитый киевский врач-окулист².

Совсем недавно ветка Виктора Григорьевича пополнилась еще одной цепочкой. О ней сообщила праправнучка Виктора Григорьевича Ольга Левочка. Она правнучка его сына, тоже Виктора (1897 г.р). О нем мы пока знаем мало. Но вот про сына Виктора Викторовича, Константина (р. 1924), известно, что он был инженером-механиком, талантливым изобретателем с интересными разработками, к сожалению не запатентованными. При регистрации брака 28 мая 1953 г. он взял фамилию жены и стал Чебыкиным. В заказанном Ольгой отчете Международного института генеалогических исследований (программа «Российские династии») сказано: «Все документы с упоминанием фамилии Мандельштам уничтожены». Вспомним, что это был 1953-й сумрачный год. Еще раньше его отец Виктор Викторович тоже сменил фамилию (правда, после развода), т.е. Константин успел получить фамилию Мандельштам. Сын Константина, Виктор Чебыкин (Виктор – уже семейное имя), 1954 г.р., – радист-шифровальщик, работавший в посольствах СССР в Марокко, Ливии и Вьетнаме. И, наконец, дочь Виктора Ольга, по образованию инженер-системотехник, топ-менеджер, работает в дорожной отрасли.

Снова поднимемся по цепочке к общему предку Ольги Викторовны Левочки и Сергея Витальевича Строгалева и поймем, что они довольно близкие родственники: оба принадлежат десятому поколению, а в шестом находится их общий предок врач Виктор Григорьевич Мандельштам.

Перейдем к ветви, более близкой к поэту.

Поколения древа Мандельштама (фрагмент)



В октябре 2020 г. у меня завязалась переписка с Гершоном Тайцем из Каунаса. Он сообщил, что в архивах Литвы есть сотни документов о роде Мандельштам. В частности, уточнена цепочка потомков ветви Хаскеля с чередованием имен Мендель и Шолом.

Третье поколение начинается от Менделя (р. 1762), в ревизских сказках указан его сын Шолом (р. 1810), далее сын Шолома – Мендель (р. 1840). Про него уже известно, что он был купцом второй гильдии, торговал льном. Он не только богатый купец, но и счастливый отец: пять сыновей и четыре дочери.

До начала Первой мировой войны (видимо, к тому времени Менделя уже не было в живых) его семья (жена, четыре сына и три дочери) эмигрировали в Южную Африку. В Литве остался Шолом с семьей и сестра Фейга. Известны имена трех детей Шолома, уже наших современников: Марк (р. 1920), Тамара (1918–2005), Даниэль (1925–2018).

Ныне живущие члены рода – это восьмое поколение: дочь Тамары Илона Рукене (р. 1946) и дочь Даниэля Зара (р. 1959), но фамилию Мандельштам она, скорее всего, естественным образом сменила.

Полгода назад я столкнулась с противоположным случаем. На статью о родословной откликнулась Анна Михалина, она пишет: «Пытаюсь разобраться в своих корнях». Ее прабабушка Анна Максимовна носила фамилию Мандельштам (1909–1958). Фамилия сохранилась и у ее сестры Софьи (р. 1904).

По семейному преданию, перед революцией их старшая сестра Фрида ездила в Санкт-Петербург к О.Э. Мандельштаму (видимо, поговорить о судьбе девочек). Там ее не приняли, и она перевезла сестер в Москву. При этом обе бабушки Анны Михалиной утверждали, что Осип Эмильевич – их двоюродный брат.

Предположение о таком родстве вряд ли справедливо. Близкая родня поэта изучена подробно, у его отца не было брата по имени Максим.

Еще Анна пишет, что, со слов ее тети, «они все вроде как из Могилева». Это важное уточнение, хотя и не утверждение. Название *Могилев* не могло возникнуть просто так. В Могилеве жили Мандельштамы. Например, сюда в 1857 г. переехал Арон (Арнольд) Мандельштам, назначенный в следующем году чиновником особых поручений при могилевском губернаторе. В Могилеве родились шестеро детей Арнольда. Но и среди их потомков мы не находим Максима. Так что пока родство детей Максима Мандельштама с поэтом подтвердить не можем. Тем не менее они носители этой фамилии, жили в советскую эпоху, и их потомки хранят память о причастности к биографии поэта.

Софья Максимовна – врач, участник войны, майор медицинской службы, награждена орденом Красной Звезды и орденом Отечественной войны. Анна Максимовна работала в Центробанке в Москве. Их старшая сестра Фрида была туберкулезным врачом.

Поделюсь одной из своих главных находок. Долгое время мне не удавалось установить родство с ветвью О.Э. Мандельштама рижского архитектора Пауля Мандельштама (1872–1941)³. Когда я бывала в почти родной для меня Риге, то многие, узнав что-то про Мандельштамовское общество, задавали мне вопрос, не родственник ли поэту Пауль Мандельштам.

В материалах переписки 1897 г. в Риге нашлась запись о том, что «на Елизаветинской улице проживали Гирш Александрович Мандельштам, его жена Гинда Файвелевна и их сын Павел Гиршович, студент Рижского политехнического института».

В Риге Пауль руководил строительством водопровода (1903–1904 гг.). По его проектам там построено более 70 жилых и общественных зданий в различных архитектурных стилях (знатоки перечисляют эклектизм, неоклассицизм, функционализм). В 1941 г. этот замечательный человек был убит в рижской Центральной тюрьме, а его жена Софья и сын Евгений – в Little ghetto.

Отец Пауля *Гирш Александрович* был женат три раза. В первом браке с женой Леей в 1847 г. у них родился сын Исаак, который в 1875 г. женился на Мине Каган, позднее эта фамилия стала прозвониться, а потом и писаться как *Кан*. Этот брак интересен тем, что он был родственник, правда очень далекий. Гирш и Исаак относились к *ветви Хаскеля* – ветви поэта. А Мина Кан была дочерью Сарры Емельяновны, из другой ветви. В этом браке был рожден будущий физик – академик Леонид Исаакович Мандельштам, и, таким образом, эти две основные ветви породнились вновь.

Еще один, последний сюжет относится к семье Вербловских. В Санкт-Петербурге живет Ирэна Савельевна Вербловская, писатель, автор книг «Мой прекрасный страшный век» (СПб.: Журнал «Звезда», 2011), «Горькой любовью любимый. Петербург Анны Ахматовой» (СПб.: Журнал «Нева», 2002). Иногда ее называют племянницей или внучатой племянницей поэта⁴. Но оказалось, что фамилия *Вербловский* не такая уж редкая, происходит от названия польского города Вержболов и многие его выходцы носят эту фамилию. Родство с матерью поэта Флорой Вербловской установить не удается.

Ирэна Савельевна, человек скрупулезно честный, поведала об этом Мандельштамовскому обществу. И вот, есть же, в конце концов, в мире справедливость. У Ирэны Савельевны есть брат Георг, женатый на Марии Левиной, которая, как выяснилось, является потомком ветви Каннегисер, входящей в *ветвь Гирша*. Дочь Марии Левиной и Георга Вербловского, Наталья Александер, живет в Америке, тесно общается с Ирэной Савельевной, приходящейся ей тетушкой. И таким образом, Ирэна Савельевна – полноправный член большой мандельштамовской родословной.

Примечания

- 1 Запись № 14 (27 апреля 1834 г.) относится к «владельцу двора» по имени Мандельштам Иосель Гиршович, 62 лет. Т.е. год рождения Иоселя Мандельштама, представителя третьего поколения, – 1772. Допускаю, что возраст мог указываться неточно, но всё же он верифицируется предыдущей ревизией 1818 г., когда ему было 44 года. В этой записи фигурирует отец Иоселя, Гирш (второе поколение), умерший в 1820 г., согласно прошлой ревизии ему 84 года. Прошлая ревизия была в 1815–1816 гг. Т.е. год рождения Гирша – 1732.
- 2 Подробнее о врачах, а также литераторах, ученых, революционерах, принадлежавших к роду Мандельштам, рассказано в моей статье: [Иткина].
- 3 Всё же я не была первооткрывателем факта родства Пауля с поэтом. На сайте Geni (<https://www.geni.com>) среди 10 детей Гирша есть имя Павел (как сказано, архитектор в Риге), конечно же, это Пауль Мандельштам.
- 4 Ирэна Савельевна сообщила такую «подробность» ее биографии: «5 лет заключения по ст. 58.10 УК РСФСР с 1957 по 1962 г. По такой же статье на такой же срок был осужден в другое, более жестокое время, О.Э. Тех условий я бы тоже не выдержала».

Литература

Иткина Д.М. Из рода Мандельштамов: литераторы, ученые, врачи, а также юристы и революционеры // Еврейская старина. 2020. № 2 (105). URL: <https://s.berkovich-zametki.com/y2020/nomer2/itkina/> (дата обращения: 01.12.2022).
Мандельштам Н.Я. Собр. соч. В 2 т. / Ред.-сост. С.В. Василенко, П.М. Нерлер, Ю.Л. Фрейдин; вступ. ст. Ю.Л. Фрейдина. Екатеринбург: Гонзо, 2014.

Авторы

Бартошевич-Жагель Ольга Викторовна
Переводчик, преподаватель латинского языка Института лингвистики и межкультурной коммуникации Первого МГМУ им. И.М. Сеченова
atenedo@gmail.com

Видгоф Леонид Михайлович
Эксперт Мандельштамовского центра Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»
vidgof@mail.ru

Гельфонд Мария Марковна
Кандидат филологических наук, доцент департамента литературы и межкультурной коммуникации, академический руководитель программы «Филология» Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» – Нижний Новгород
mgelfond@hse.ru

Голлербах Евгений Александрович
Кандидат филологических наук, главный библиотекарь Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)
main.inspector@gmail.com

Дьяков Дмитрий Станиславович
Директор Издательского дома Воронежского государственного университета
dm.dyakov@inbox.ru

Дьякова Тамара Александровна
Доктор культурологии, профессор Воронежского государственного университета
tamara16031962@mail.ru

Емельянов Николай Игоревич
Лаборант департамента филологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» – Санкт-Петербург
niemelyanov@edu.hse.ru

Иткина Долорес Моисеевна
Независимый исследователь (Москва)
dolores_itkina@mail.ru

Калмыкова Вера Владимировна
Кандидат филологических наук, член Союза писателей Москвы
vkalmykova67@mail.ru

Куницын Георгий Владимирович
Аспирант школы филологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»
gkunitsyn@hse.ru

Ланда Кристина Семеновна
PhD, научный сотрудник Болонского университета (Форли)
kristina.landa2@unibo.it

Левинтон Георгий Ахиллович
Кандидат филологических наук, научный сотрудник факультета антропологии Европейского университета в Санкт-Петербурге
levinton@eu.spb.ru

Лекманов Олег Андершанович
Доктор филологических наук, научный сотрудник департамента славистики Принстонского университета
lekmanov@mail.ru

Мец Александр Григорьевич
Независимый исследователь (Гатчина)
agmets@mail.ru

Наумов Алексей Владимирович
Независимый исследователь (Москва)
kaligramma@gmail.com

Нерлер (Полян) Павел Маркович
Директор Мандельштамовского центра Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»
ppolyan@hse.ru

Неchipорук Дмитрий Михайлович
Кандидат исторических наук, доцент школы исследований окружающей среды и общества (Антропошкола) Тюменского государственного университета
d.m.nechiporuk@utmn.ru

Пенская Елена Наумовна
Доктор филологических наук, профессор школы филологических наук, член Ученого совета Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»
lpenskaya@hse.ru

Поливанов Константин Михайлович
PhD, профессор школы филологических наук, член Ученого совета Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»
kpolivanov@hse.ru

Рубинчик Ольга Ефимовна
Кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН
rubinchik_olga@mail.ru

Стратановский Сергей Георгиевич
Писатель, член Союза писателей Санкт-Петербурга и исполкома Санкт-Петербургского ПЕН-клуба
stratanovsky@mail.ru

Сураат Ирина Захаровна
Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН
i-surat@mail.ru

Тименчик Роман Давидович
Professor emeritus Еврейского университета в Иерусалиме
suzirom@gmail.com

Титов Георгий Викторович
Студент Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»
titovgosha2003@gmail.com

Фэвр-Дюпэгр Анна
Professor emeritus Университета Пуатье (Франция)
anne.favre.dupaigne@gmail.com

«Страх и Муза»: Ахматова, Мандельштам и их время

Составители: П. Нерлер, Д. Зуев

Редактор: Д. Зуев

Корректор: О. Португалова

Дизайн, верстка: С. Песоцкая

Оригинал. макет: И. Трофимов

Подписано в печать 27.12.2023

Формат 60×90/8

Объем 22 печ. л.

Печать офсетная

Тираж 300 экз.

Отпечатано в типографии ООО «Радуга»