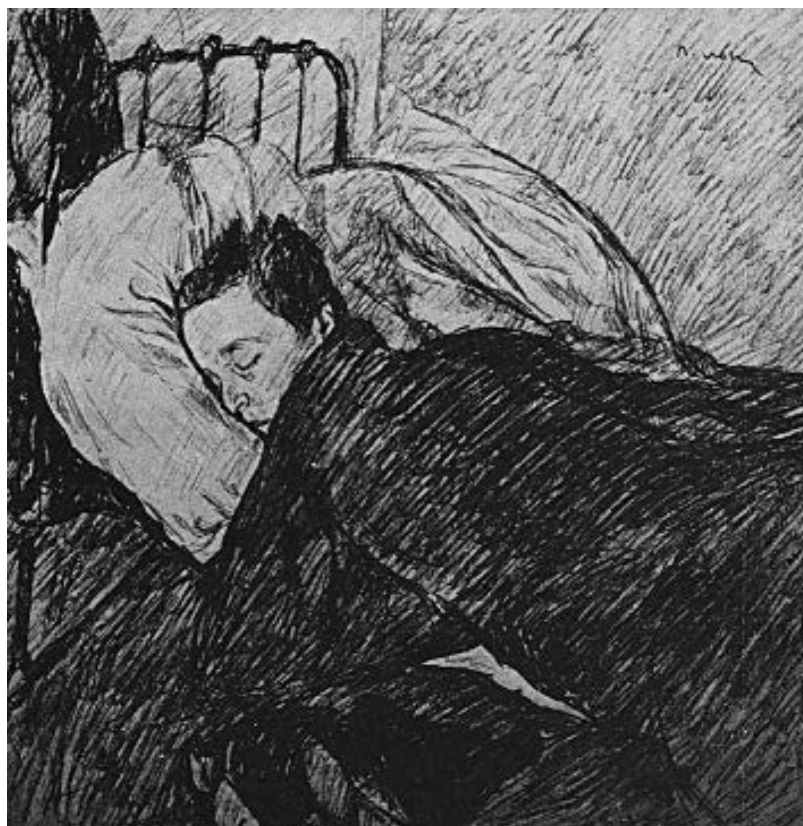


МАНДЕЛЬШТАМ – ЧИТАТЕЛЬ ЧИТАТЕЛИ МАНДЕЛЬШТАМА





MODERN RUSSIAN LITERATURE AND CULTURE
STUDIES AND TEXTS

NEW SERIES

Volume 1 (47)

Edited by

Robert P. Hughes *Berkeley*
Leonid Livak *Toronto*
Ronald Vroon *Los Angeles*
Michael Wachtel *Princeton*

МАНДЕЛЬШТАМ – ЧИТАТЕЛЬ ЧИТАТЕЛИ МАНДЕЛЬШТАМА

Филологический сборник
под редакцией
Олега Лекманова
и Андрея Устинова

AQUILON

Составители: Олег Лекманов, Андрей Устинов

Редактор: Андрей Устинов

Корректор: Игорь Лоцилов

Дизайн и макет: Стин Воу

Эпиграф к сборнику подсказан Г.А. Левинтоном

На обложке воспроизведен рисунок П.И. Львова «Спящий поэт (Осип Мандельштам)» (1910-е гг.). Атрибуция А.Е. Парниса (ранее – собрание А.И. Шлепянова).

Copyright © 2017 by the authors

Copyright © 2017 by Oleg Lekmanov

Copyright © 2017 by Andrei Ustinov

Copyright © 2017 by Steen Waugh

Copyright © 2017 by AQUILON Books

All rights reserved.

All illustrations and all quotations in this book are used under the principle of Fair Use. Every effort has been made to locate copyright holders for the texts, photographs, and illustrations used or quoted. Any omissions will be corrected in subsequent editions.

ISBN-10: 1981950400

ISBN-13: 978-1981950409



СОДЕРЖАНИЕ:

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА	11
НАДЕЖДА МАНДЕЛЬШТАМ	
<Мандельштам – читатель>	15
НИКОЛАЙ БОГОМОЛОВ	
Мандельштам – библиофил	25
STEFANO GARZONIO	
Эрманно Крумм и читатели Мандельштама в Италии	31
МИХАИЛ КУКИН, ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ	
Мандельштам в стихотворении Арсении Тарковского	
«Пускай меня простит Винсент Ван-Гог...»	37
ИГОРЬ ЛОЩИЛОВ, АНДРЕЙ УСТИНОВ	
Читатель Мандельштама 1920-х годов	47
АЛЕКСАНДР ПАРНИС	
Неожиданная встреча читателя с поэтом	
(Григорий Кочур об Осипе Мандельштаме)	63
ПОЛИНА ПОБЕРЕЗКИНА	
Полтавские читатели О. Мандельштама	75

ANDREW REYNOLDS, ПАВЕЛ НЕРЛЕР	
«Записка об Осипе Эмилевиче Мандельштаме»	
Питера Расселла	89
ОМРИ РОНЕН	
Вергилий у акмеистов	101
АЛЕКСАНДР СОБОЛЕВ	
К биографии Константина Ляндау,	
друга и издателя Мандельштама	113
ИРИНА СУРАТ	
Откуда «ворованный воздух»?	153
ЕВГЕНИЙ ТОДДЕС	
Смыслы Мандельштама	165
ПАВЕЛ УСПЕНСКИЙ	
Б. Лившиц, В. Маккавейский и Д. Бедный – читатели	
Мандельштама: к рецепции стихов поэта	195
АНДРЕЙ УСТИНОВ	
«О. Мандельштам. Проза»	
Портрет несостоявшегося издания на фоне эпохи	207
ИЛЛЮСТРАЦИИ	219

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Сборник *Мандельштам – читатель / Читатели Мандельштама* начинает новую главу в издательской истории серии “Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts”, которая была инициирована монографией Глеба Струве *К истории русской поэзии 1910-х – начала 1920-х годов* (1979) и выпускалась “Berkeley Slavic Specialties” на протяжении более 35 лет, составив 46 томов.

Выход настоящего сборника рассчитывает на продолжение традиции историко-литературных исследований, отчетливо характеризующей издания этой серии. В равной мере, издательство “Aquilon” и новая редакционная коллегия намереваются следовать принципам эдиционной культуры, которые были заложены предыдущими выпусками “Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts”.

Тематика сборника, как никогда лучше, подходит для такого продолжения – и не только по причине юбилейной даты, 125-летия со дня рождения Мандельштама. На известной лондонской конференции, отмечавшей столетие поэта, Юрий Иосифович Левин в своем выступлении «Почему я не буду делать доклад о Мандельштамте» (*Русская мысль*. 1989. 26 июля. № 3889) заметил, что «при всей нашей любви к Пастернаку или Бердяеву, Солженицыну или Вл. Соловьеву, или Набокову – в отношении к Мандельштаму было что-то особенное», и пояснил причины своего отказа читать доклад тем, что работать над «таким свободным челове-

ком и поэтом, каким был Мандельштам» было возможно «только естественно, непринужденно, с сознанием своей собственной правоты и чувством сопричастности», которое тогда казалось ему бесповоротно утрачено.

Сейчас, по прошествии 25 лет, это чувство сопричастности несомненно вернулось в науку о литературе. Оно позволяет взглянуть на поэта и его окружение в неожиданных ракурсах и «работать над Мандельштамом» в прежде не исследованных и отчасти неисследованных контекстах. Именно это чувство сопричастности объединяет авторов настоящего сборника.

Мы искренне признательны Ирине Ронен и Мариэтте Чудаковой, любезно предоставившим работы Омри Ронена и Евгения Тоддеса для публикации. Мы также признательны Герту Имансе – за возможность работы с архивом Н.И. Харджиева.

Особая благодарность “Berkeley Slavic Specialties” и отдельно Гарету Перкинсу, доверившему нам продолжение серии “Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts”.

Мы еще поглядим – почитаем.
«Египетская марка»

3 апреля. 1936. О. Мандельштам.
Поживем — поглядим, С. Б.!

М.
*Надпись на экземпляре
«Египетской марки».*



◀Мандельштам – читатель▶

Надежда Мандельштам

(Реконструкция и публикация Андрея Устинова)

Мемуарные заметки о читательских пристрастиях Осипа Мандельштама были написаны Н.Я. Мандельштам (1899 – 1980) для близкого ей тогда Н.И. Харджиева (1903 – 1996), по всей видимости, в конце 1950-х – начале 1960-х годов, задолго до так называемого «Конфликта-67», изложенного ей во *Второй книге* и – с особым пристрастием – в памфлете «Конец Харджиева»¹.

Как и большинство материалов его архива, связанных с Мандельштамом, эти заметки имеют прямое отношение к работе Харджиева над томом *Стихотворений* для Большой серии «Библиотеки поэта» (Л., 1973) и были, скорее всего, подготовлены по его просьбе. Хотя сам он нигде печатно о «Конфликте-67» не высказывался, след этого драматического разрыва сохранился в прозвище, присвоенном им Н. Мандельштам, которым Харджиев пользовался впоследствии для обозначения документов своего архива, восходящих непосредственно к ней. В частности, папка, содержащая эти мемуарные заметки, поименована «Иуда о библиотеке М<андельшта>ма».

Поскольку сама рукопись никак не озаглавлена, для публикации было выбрано нейтральное название, передающее направленность авторского рассказа о книжных интересах поэта.

¹ Экспликация этого эпизода и разъяснению причин конфликта в перспективе Н. Мандельштам посвящена статья: Ю.Л. Фрейдин. «Конфликт-67: Н.Я. Мандельштам и Н.И. Харджиев». *Авангард и остальное: Сб. статей к 75-летию А.Е. Парниса*. М., 2013. С. 551–569.

Составленная Н. Мандельштам предварительная опись книг, хранившихся в их доме, была позже переработана в полноценное повествование, составившее отдельную главу «Книжная полка» в ее *Воспоминаниях*², которая, в свою очередь, послужила востребованным источником для исследовательских интерпретаций. Тем не менее, этот первоначальный вариант книжного каталога Мандельштамов, в отличие от его беллетризированной версии, представляет отдельный интерес, прежде всего, своей детальной фактографией.

Глава «Книжная полка» начинается в *Воспоминаниях*, как и вся книга, с драматического эпизода:

Больше, чем четверть века назад, в майские праздники 1938 года, я приехала в Москву из Саматихи, дома отдыха под Муромом, с известием об аресте О. М. „Надо продержаться, пока решиться судьба“, – сказала я и, сняв с полки несколько книг, пошла к букинисту.³

Здесь же, напротив, присущая книгам Н. Мандельштам эмоциональность, как и соответствующие мемуарные отступления, сведены к минимуму, потому что автор поставил себе совершенно иную задачу: восстановить это книжное собрание, вспомнить как можно более точно авторов и титулы, определить их по категориям – «основные книги», «немцы», «зоологические увлечения», «французы» и т. д. – и, наконец, бережно расставить все книги по полкам, одну за другой, корешок к корешку.

Поскольку «книг было побольше тысячи», рассказ Н. Мандельштам передает эффект тщательного припоминания – она возвращается к своим спискам, дополняя их новыми заглавиями и именами, вставляя пояснения на полях. Одновременно она придерживается систематического подхода, будучи заинтересована не столько в создании книжной описи, сколько в том, чтобы показать, какие книги появлялись в доме и какие исчезали, в зависимости от того, как менялись читательские пристрастия Мандельштама.

В настоящей реконструкции предпринята попытка в максимальной степени отразить работу Н. Мандельштам над заметками. Вставки и дополнения внесены в основное повествование в соответствии с авторской разметкой. Конъектуры и подчеркивания,

² Н. Мандельштам. *Воспоминания*. Нью-Йорк, 1970. С. 253–261.

³ Там же. С. 253.

принадлежащие Харджиеву, были изолированы, их использование оговаривается в примечаниях. Названия литературных произведений, указанные без кавычек, выделены курсивом.

Заметки Н. Мандельштам публикуются по автографу из архива Харджиева (Stedelijk Museum, Amsterdam; РГАЛИ. 3145.1.687).

<Надежда Мандельштам. Мандельштам – читатель>

Книг было побольше тысячи. Началась покупка с собрания пещен Киреевского и *Тарантаса*. В Киреевского изредка заглядывал. В *Тарантасе* посмотрел картинки. Это было в 30 или 31 году.

Основные книги: Дант – в нескольких изданиях, Петрарка (в 2 изданиях)<,> *Тасс*, Ариост. Комментарии (кроме Россет<т>и) – не любил. Подстрочные переводы. Учиться итальянскому начал с Данта. – Это 30–31 гг.

Потом – 33 г. – Боккаччо, Метастазіо, Гварини. Альфиери брал в Воронежской библиотекѣ. Там же достал Вико. Гольдони существовал в разрозненных томиках. Ни одна пьеса целиком прочтена не была – только куски<,> – преимущественно женская ругань. (Всегда вслух) – и у Боккаччо.

Подсобное к Данту: перевод *Чистилища* Горбова (очень ценно)<,> старенький *Ад* с гравюрами и двойным текстом.

В основном, все эти книги были в Воронеже.

Немцы: Гете, Клейст. Покупка 12-томного Гете – основное событие. Клейст был прочитан в Эривани в 30 г. Дала Мариэтта Ш<а>гинян. Всегда читал лирику Гете – и его естествознание. Еще: *Dichtung und Wahrheit* и *Путѣшествіе в Италию*. В Воронеже работа для радио: *Юность Гете*.

Найдя Бюргера<,> обрадовался: прочел только *Ленору*. Романтиков покупал, просматривал, никогда не читал. У Грільпарцера – воспоминания, где о Бетховене. Серьезное чтение Клопштока. Хорошее изд<ание>. Мерики и особенно Хельдерлин.

Период активного чтения начался с Эривани – он там и связался с покупкой книг.

Линч, Камеральное Описание Армении⁴, Стржиговский.

⁴ Книгу И.И. Шопена *Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи* (СПб., 1852) Мандельштам вспоминал в набросках к главке «Москва» в *Путѣшествіи в Армению*: «Никто не

Линча достал в 33 г. в Москве (купил). Все годы искал Стржиговского. Хотел писать Майе, чтобы достала и прислала. Этой книги особенно не хватало.

Там же прочел Фирдусси, к которому никогда не возвращался. Латинские авторы. Катул<л> – всегда. Овидий.

Очень любил *Lettres d'amours* <sic!>. – Переписку Мирабо.

В Армении же начались зоологические увлечения. В книгах был Паллас, и Ламарк, и Линней. Кучка современных брошюр. Дриша достал и отдал. Поклевал Бергсона. Из Дарвина – *Путешествие на Бигеле* <sic!> и „виды“ - просмотрены. Стояли на полке.

Купил Канта. Маленький, квадратный кирпич. Никогда не заглядывал.

В Воронеже несколько дней лежал Гегель.

Книги по живописи и по архитектуре приобрели особое значение в Воронеже. Здесь была дикая жадность – все, что можно было достать. Основное:

1. „Памятники архитектуры“ - альбом. 100 фотографий.
2. Городской ансамбль.
3. Китай.
4. Эллада. ————— вообще греков не искал. Но глину и серебро в Вор<онежском> музее очень полюбил – отсюда „Кувшинчик“⁵.

От Вены и Рима отказался. Предпочел обыкновенный рекламный проспект, где нашел Моисея, который не лежит, а сидит.

Фаюмский портрет
Сасанидское серебро
Японская гравюра
Архит<ектура> Италии
Египет

только мальчик с рыбой
Изогиз

и *Египет* Тураева.

посылал меня в Армению, как, скажем, граф Паскевич грибоедовского [чиновника] немца и просвещеннейшего из чиновников Шопена (см. его „Камеральное описание Армении“; сочинение, достойное похвалы самого Гете)».

⁵ Имеется в виду стихотворение «Кувшин» («Длинной жажды должник виноватый...») из «Воронежских тетрадей» (датировано 21 марта 1937 г.).

1. Искусство немецкого раннего ренессанса.

2. Французская готика.

Выдирал любимые картинки.

Кранах, Мемлинг, Дюрер, Джотто – монографии, купленные еще в Москве, были в Воронеже.

Перуджинские музеи – рекламное издание – таскал повсюду за собой с 32 г. Оттуда описание ранних дантовских миниатюр в „Разговоре с Данте”⁶.

В Воронеже купил *Le diable à Paris* с Гаварни⁷.

Всегда смотрел в дурном настроении. Действовало всегда.

Вернувшись в Москву, остыл и подарил.

Но основное: французы. С ними непрерывная возня. Все отодраны от белых листов. Все смотрелись всегда.

(В первый день, приехав в Москву, был у Морозова).

В период послеворонежской Москвы всегда покупал репродукции в Эрмитаже и в Музее Изобразительного Искусства.

⁶ Перуджинские миниатюры фигурируют в IV части *Разговора о Данте*:

Сейчас я покажу, до чего мало были озабочены свеженькие читатели Данта его так называемой таинственностью. У меня перед глазами фотография с миниатюры одного из самых ранних дантовских списков середины XIV века (собрание Перуджинской библиотеки). Беатриче показывает Данту Троицу. Яркий фон с павлиньими разводами – как веселенькая ситцевая набойка. Троица в вербном кружке – румяная, краснощекая, купчески круглая. Дант Алighieri изображен весьма удачным молодым человеком, а Беатриче – бойкой и круглолицей девушкой. Две абсолютно бытовые фигурки: пышущий здоровьем школяр ухаживает за не менее цветущей горожанкой, –

и далее об иллюстрации к Песне первой «Ада» из той же коллекции:

Вот описание расцветки этой замечательной миниатюры, более высокого типа, чем предыдущая, и вполне адекватной тексту. Одежда Данта ярко-голубая (*adzurra chiara*). Борода у Виргилия длинная и волосы серые. Тога тоже серая. Плащик розовый. Горы обнаженные, серые.

⁷ Имеется в виду двухтомное издание о прижских нравах, богато иллюстрированное (384 грав., 668 рис.) Полем Гаварни и другими: *LE DIABLE A PARIS / PARIS ET LES PARISIENS. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle. Texte de George Sand, de Balzac, P.-J. Stahl, Léon Gozlan, P. Pascal, Frédéric Soulié, Charles Nodier, Eugène Briffault, S. Lavalette, Taxile Delord, Alphonse Karr, Méry, A. Juncetis, Gérard de Nerval, Arsène Houssaye, Albert Aubert, Théophile Gautier, Octave Feuillet, Alfred de Musset, Frédéric Bérat. Précédé d'une histoire de Paris par Théophile Lavallée. Illustrations: Les gens de Paris, séries de gravures avec légendes par Gavarni. Vignettes de Bertall pour Paris. Paris: J. Hetzel, 1845–1846 (2-е изд.: 1868–69).*

Только живопись. Юдифь Джордж<оне> не купил. Это была уже „отработанная“ вещь. Искал Рублева. Не нашел.

Испанцев брал в 36–37 г. в Вор<онежской> библ<иотеке>. Там была многотомная антология кастильцев. В ней заблудился. *Сид* прочел, а также собранные Тиком и изданные в Вене *Канцонеро*.⁸ Перестал читать, когда начались стихи.

От ранних занятий старо-фр<анцузским> осталось несколько десятков книг: хрестоматии, Gaston de Paris <sic!>⁹, *Cent nouvelles nouvelles*, *Aliscans*, эпос [*Coquignar*] *Кокинъар Виллон* <sic!> тоже был в каком-то школьном издании.¹⁰ В эти годы (29–38) уже не читался. Бодлер, Верлен – попавшись<,> покупались и жили на полке, разрозненные. Поэ в переводе Бодлера. Но Маллармэ, Готье, Леконт<а> де Лиля, Мореаса, купив<,> сразу порывался продать. Ламартин, Расин, Вольтер, [все эти] Дидро, Буало<,> Мюссе покупались только по дешевке. Зато прозу Готье – *Италию* <–> покупал и хранил. Барбье – стоял. Шенье всегда читался и всегда во все поездки ездил с нами. Очень любил Рэмбо, особенно прозу. Всегда искал, где видел – выпрашивал – так и не достал.

Из русских: Пушкин – Анненковский. Другого никогда не было. Только в последнюю поездку в д<ом> о<тдыха> взял с собою навязанный ему одготомник. Не читал.

всегда { Всегда: Батюшков. Один в старом издании. [Другой в каком-то провинциальном издании] Другой – полный (ред. Благой). Хвалил Благого за „Байю“.

Державин. – Старый, стянутый у Яхонтова; Погодинский; новый в маленькой серии.

Баратынский, провинц<иальное> изд<ание> – изд<анное> сыном, – и потом новое.

с собой. { Языков - прелестное первоиздание.

⁸ Вероятно, том переводов из испанских *Cançons* из собрания сочинений Людвиг Тика, выпускавшегося венским издательством “Grund” в 1828–46 гг.

⁹ Имеется в виду книги филолога и медиевиста Гастона Пари (1839 – 1903), в том числе, автора монографии о Франсуа Вийоне: Gaston Bruno Paulin Paris. *François Villon*. (Grands écrivains français). Paris, 1901.

¹⁰ Какая именно книга имеется в виду, установить не удалось. Возможно, речь идет о каком-нибудь из изданий общества исследователей Вийона “Les Coquillards de Villon” («Бродяги Вийона»), созданного в 1901 году.

Одоевского, Рылеева – купил за два рубля. Аполлона Григорьева – „гимны“ первоизд<ание><,> случайно найденное<,> подарил, после того<,> как оно прожило лет десять. [Брюсовское] Блоковское¹¹ читал, особенно *Гитару*.

Из новых – выбор совершенно случайный. Блока не было. *Cor Ardens* – хороший экземпляр отказался купить, сердился: „что всё одно и то же!“

Анненский был подаренный, но Коневской <–> украденный и любимый.

Волошина купил<,> узнав о смерти.

Гумилева кое-что покупал, если недорого.

Ахматову купил, рассердившись, что кто-то торговался<,> и продал, опять-таки рассердившись, что она<,> обещав приехать<,> не приехала. Читал.

Тютчева покупать не хотел: <„>знаю<“>. Купила я.

Фета купил смирдинского. Читал. Был в Воронеже, и маленький Фет непрерывно читался в период писания стихов 36/37 года.

Марр – постоянные разговоры. *Грамматика*. Отдельные тома. Пастернак – был всегда. Маяковский – только случайное *Облако*.

Тогда впервые – Шевченко – до последних дней.¹²

Гоголь.

Сухово-Кобылин – при мне.

Никакой другой русской прозы.

Леонтьев и Розанов.

Достоевского не терпел и за три комнаты. Но попав<,> читал и ценил.

Толстой ему жить не мешал. Один раз читал при мне Толстого. Кажется<,> *Севастоп<ольские> расск<азы>*. Ничего Толстого в книгах не было.

Лескова читал в домах отдыха.

Библия.

Впервые в жизни вплотную читал Хлебникова – говорил<,> что в нем заключено все.

Всем читал Хлебникова. Куски: „И если слезы в тебе льются“,

¹¹ Конъектура Н. Харджиева.

¹² Предложение зачеркнуто Н. Харджиевым.

„Как много стонет“, „К богу-могу эту куклу“ и „Пыльным черепом“ – постоянно.¹³ Еще <„>А отец свободы дикой<“> и <„>Ходят двое рыбаков<“>. Читал прозу: „У колодца расколоться“ <.>¹⁴

В Вор<онеже> были с собой:

1. все книги по живописи и архитектуре.
2. Итальянцы в основных изданиях и карманные.
3. Гете – 1 том с литикой
4. Новалис. Часто читал стихи.
5. Овидий. Катул<л>. (Виргилия не хотел покупать, а тем более брать с собой)
6. Пушкин 1 том – лирика.
7. Фет – смирдинский и из библ<иотеки> поэтов <sic!> („этой розы завои“¹⁵, показанное А. А<хматовой>)
8. Языков.
9. Державин (библ<иотека> поэтов)
10. Батюшков в обоих изд<аниях>.
11. Баратынский.
12. Гаварни.
13. Лермонтов (библ<иотека> поэтов) – читал в 36–37 г. – зимой.
14. Давыдов. *Крестьянские песни*. Эпос (не читал).
15. Аполлон Григорьев.
16. Два тома Хлебникова, добытые в Воронеже.

Часто брал в библ<иотеке> „Слово“. Часто: „Ав<в>акум“ и Белый „О Гоголе“.

По возвращении в 37 г. прочел Джойса. Был период, когда говорил только о Джойсе. [Вообще]

¹³ Строки из творений Велимира Хлебникова: «И если слезы в тебе льются...» – из поэмы *Ночь в окопе* (1920); «Как много стонет...» – из поэмы *Каменная баба* (1919); «К богу-могу эту куклу...» – из поэмы *Уструг Разина* (1921–1922); «Пыльным черепом тоскую...» – из стихотворения *Иранская песня* (1921).

¹⁴ Строки из произведений Хлебникова: «А отец свободы дикой...» – из поэмы *Уструг Разина*; «Ходят двое рыбаков...» (верно: «Ходят двое чудаков») – из стихотворения *Иранская песня*; «У колодца расколоться...» – из стихотворения «Гонимый – кем, почему я знаю?...» («Конь Пржевальского», 1912).

¹⁵ Из стихотворения А.А. Фета «Моего тот безумства желал, кто смежал...» (1887).

Вообще современников читал мало. В 37 г. прочел Хемингуэя, понравилось, но совсем не говорил. Всегда просматривал журналы. „Одноэтажную Америку“ прочел. „Белеет парус <одинокый>“ – прочел, хотя даже даренные книги никогда почти не читал.

Франц<узские> переводы – Стерна – непрочитаны. Англичан не читал. Иногда [слушал] заставлял переводить с листа Шекспира. Знал несколько строк.

Англ<ийскому> научиться не хотел (активно).

„Рукой Пушкина“ – очень быстро продал.

Чтение Шевченки – последнее. Долго ходил по магазинам, искал.

Одна из первых продаж: Петрарка in folio – на ботинки. И Чаадаев, купленный просто по старому воспоминанию и даже не разрезанный, пошел вместе с Петраркой.

Книги продавал болезненно неохотно. Продавши<,> старался достать сейчас же на выкуп. Особенно часто продавался и покупался обратно *Китай* и Архитектурный Альбом (65 р.).

Некрасов был только материнский – приж<изненное> неполное изд<ание> – 2, кажется<,> выпуска, из шести. Обычная реакция (напр<имер> на „Мо<роз>-Кр<асный>-Н<ос>“) – волнение, чем-то искусственно подогретое<,> – а затем – раздражение.

Вот это [искус] подогретое волнение – несколько раз – на современников обращенное: „Севастополь“, „Чапаев“. Между тем<,> просмотрев их – никогда не брал в руки.

Кроме Киреевского, был еще Рыбников.

Ключевский, *Псковская Летопись*, *Уложение Алекс<ея> Мих<айловича>* (читал!), документы междоусобия (читал), *Пугачевщина* (материалы) – читал, *Путешествие* (кажется<,> Стенлей изд. Соц. Гиза)¹⁶ – читал. Много документальных русских ист<орических> книг. Всегда читал.

¹⁶ Возможно, в контексте «русских исторических книг» здесь имеется в виду подготовленное Г.А. Гуковским издание *Путешествия из Петербурга в Москву* А.Н. Радищева (Л.-М.: ГИХЛ, 1933). Впрочем, речь может идти о советском переиздании травелога Генри Мортон Стэнли (Г. Стенли. *В стране черных*. М.: Изд. «Знание», 1928), варианты которого выходили до революции под броскими заглавиями «Как я отыскал Ливингстона. Путешествие, приключения и открытия в Средней Африке» и «Путешествие Стэнли в пустынях Африки».

Платонов, Тарле – были случайные книги. Не замечал.

Пьесы Крылова (если не напутала).

[Гершензон был – для корешков.]

[Из] Петрашевцев – просмотрел. Каракозова – тоже. О декабристах – кое-что, в том числе <,> дневник Лунина – случайно на развале.

Берег Нарбута. Купил Зенкевича.

Эйхенбаум–Тынянов и др. книги по стихов<едению> Томашевский – были. Раз пробовал читать Томашевского: <„>пора понять<,> в чем дело<“>. – Бросил. Прочел только о „чешском стихе“ – Якобсона.

По языковедению обычно просматривал все<,> что попадалось, и покупал иногда. Прочел и добыл Выготского „Мышление и речь“.

Купил [Эсхилла, пер<евод>] Пиотровского – Греческую трагедию. Читал.

Были Еврипид, Софокл. Фукидид. Плиний. Светоний.

Лукиан, Лукреций – случайные.

Никогда не было никакой попытки сделать какой-нибудь из разделов (скажем<,> стихи) библиотеки полным. [Книга, и] [Книжные] Ничего похожего на собрание. Ничего собранного.

И в сущности очень мало случайного: если с книгой не было активных отношений – она кому-нибудь отдавалась. Это не относится к последнему времени, когда книги уже приходилось [дарить и] продавать.

Мандельштам – библиофил

Николай Богомолов
(Москва)

Вопрос об отношении О.Э. Мандельштама к своим и чужим книгам, несмотря на целый ряд разысканий, до сих пор принадлежит к числу острых. Уже в 2016 г. успели появиться две значительные работы – библиофильская книга М. Сеславинского, где есть слова и о Мандельштаме как книголюбе и библиофиле, и большая статья С. Шиндина.¹ Судя по всему, вопрос этот не может быть решен однозначно. В основополагающей для этой темы главе «Книжная полка» Н.Я. Мандельштам пишет в *Воспоминаниях*:

...в нем совершенно отсутствовала жилка собирательства и коллекционерства. <...> Ему хотелось, чтобы у него и с ним жили те книги, с которыми он как бы вступил в личные отношения, завязал настоящий разговор. Прочие он мог даже ценить, но легко с ними расставался.²

С другой стороны, «О.М. любил первоиздания поэтических сборников, и это несколько не противоречит тому, что я сказала об отсутствии у него коллекционерской жилки», он ценил хорошие альбомы по искусству, качественные издания иноязычной поэзии.³

Ю.Л. Фрейдин тоже отмечает двойственность: «обычно он не делал помет и надписей на книгах», – но время от времени писал на полях.⁴ Самое непосредственное отношение к теме имеет, ко-

¹ М. Сеславинский. *Мой друг Осип Мандельштам. Избранная иллюстрированная библиография и автографы*. М., 2016; С. Шиндин. «Книга в биографии и художественном мировоззрении Мандельштама. I». *Toronto Slavic Quarterly*. 55 (2016).

² Н. Мандельштам. *Собрание сочинений*. В 2 т. Т. 1. Екатеринбург, 2014. С. 326.

³ Там же. С. 328 и далее.

⁴ Ю. Фрейдин. «„Остаток книг“: Библиотека О.Э. Мандельштама». *Слово и*

нечно же, печальный эпизод с пропажей принадлежавшего М.А. Волошину тома Данте.⁵ Излагая этот эпизод, биограф поэта как вывод цитирует по дневнику М.В. Талова слова Мандельштама о некоем переводчике, способном украсть редкую книгу:

Вот никогда бы не подумал, что такой джентльменистый человек может заниматься таким делом – взять, авось не заметит мил-друг, а если и заметит, не припомнит, кто взял!⁶

Однако, как известно, слова часто расходятся с делами.

13 января 1923 г. И.Н. Розанов записывает в дневнике: «У меня были Гроссман (по вопросу о сонетах) и супруги Мандельштам (составление антологии). Оба посещения в связи с моей библиотекой».⁷ К тому времени библиотека русской поэзии, собиравшаяся Розановым, была уже широко известна, и он довольно щедро делился своими сокровищами с теми, кому доверял. 15 января Мандельштамы снова у него, но тон записи ощутимо меняется: «День пропал из-за Мандельштамов, задержавших меня».⁸ Наконец, ровно через неделю, 22 января: «Вечером был у Мандельштамов и получил обратно свои книги, но в каком виде!! На стихотворениях Коневского – жирное пятно!».⁹

Теперь мы можем прибавить к этому свидетельству еще два (соединенные в общий рассказ). 20 сентября 1945 г. Розанов записывает рассказ своей давней подруги Е.Ф. Никитиной:

Только вечером пошел к Дусе, которую очень давно не видал. <...> Вспоминала два случая обращения с книгами Мандельштама. Один раз этот поэт попросил у Дуси Анну Ахматову на сутки, вернул много времени спустя книгу в испорченном виде: почему-то он вкладывал в книгу листы капусты, и остались всюду следы. Другой раз он просил спасти его: дать ему для срочной работы (составления антологии) все книжки крестьянских поэтов, хотя бы на одну ночь. Дуся дала, и не только крестьянских, но и пролетарских. Он так долго не возвра-

судьба. *Осип Мандельштам: Исследования и материалы.* М., 1991. С. 233–234.

⁵ См., напр.: В. Купченко. «Ссора поэтов: К истории взаимоотношений О. Мандельштама и М. Волошина». Там же. С. 176–183.

⁶ О. Лекманов. *Осип Мандельштам: Ворованный воздух.* М., 2016. С. 134; цит. кн.: М. Талов. *Воспоминания. Стихи. Переводы.* М., 2006. С. 71.

⁷ НИОР РГБ. 653.4.6, л. 48об.

⁸ Там же.

⁹ Там же, л. 49.

щал, что пришлось напоминать и наконец послать грозное письмо. Тогда Мандельштам вернул, но все книги оказались с вырезанными страницами. Это ему было проще, чем списывать.¹⁰

Как кажется, эта запись должна нас не просто натолкнуть на размышления о том, как Мандельштам мог относиться и относиться к чужим (а возможно – и к своим) книгам, но и подтолкнуть к более серьезным выводам, относящимся уже не только к поэту, но и к общему духу его поведения, вписывающемуся в историко-культурную ситуацию этого времени.

В свое время Эллису инцидент с библиотекой Румянцевского музея, когда он вырезал страницы из книг, обошелся в крупный скандал, о котором долгое время помнили и при каждом сколько-нибудь подходящем случае ставили ему в вину.¹¹

В начале 1920-х гг. ситуация радикально поменялась. Частная собственность вообще ставилась под сомнение, а тем более книги. Изъятия личных библиотек (надо было получить охранную грамоту, чтобы чувствовать себя хотя бы относительно спокойно), конфискация библиотек усадебных, гибель книг в пожарах и катастрофах – все это заставляло пересматривать и свое личностное отношение к библиотекам (как общественным, так и личным) и к библиофильству (или схожим с ним явлениям).

¹⁰ НИОР РГБ. 653.5.6, л. 150.

¹¹ См. последнюю по времени статью: Е. Глуховская. «Инцидент с Эллисом в контексте русского символизма: К истории одного (около)литературного скандала». *Русская Литература*. 2012. № 1. С. 137–148. К обширному материалу, привлекаемому исследовательницей, прибавим еще: «Господи, да Эллис оказался простым библиотечным вором. А еще соредактор высококультурных „Весов“. Неужели же и теперь „Весы“ не исключают его из состава сотрудников?.. (Сообщение „Нового Дня“ вам, несомненно, известно). Вообще, что вы думаете?» – из письма Б.В. Томашевского к А.А. Попову (Виру) от 25 августа 1909 г. из Инсбрука (НИОР РГБ. 645.40.10, л. 13об); и от 31 августа: «Эллис сознается в нецивилизованном обращении с книгами – по его расчету из 2-х книг пропало 2 страницы (скромность очевидна: 2 страницы составляют один листок, кот<орый> не может быть одновременно выдеран из 2-х книг) и, то важнее, эти „2 стр<аницы>“ – не были затеряны – а были „возмещены“ через полчаса (т. е. или выдраны из других 2-х книг, или же, что вероятнее, были стащены Эллисом сознательно и возвращены). Что же касается известия о том, что он „имеет честь“ состоять одним из редакторов „Весов“, то я оплакиваю тех (и себя в том числе), кот<орые> „имеют честь“ быть его читателями» (л. 17об).

Выразительным примером в этом отношении является случай Александра Гладкова (1912 – 1976).

Напомним суть дела: в апреле-мае 1939 г. журналист, а в будущем известный драматург был задержан в Ленинской библиотеке при попытке вынести из нее три книги. Еще одна лежала в кармане его пальто, а еще 58 были обнаружены при обыске в его квартире. Он был приговорен к одному году исправительно-трудовых работ, однако, судя по всему, наказание не отбывал.

Как справедливо предполагает публикатор документов, относящихся к делу, М. Михеев, вследствие своего покаянного письма, обращенного к директору библиотеки, Гладков был каким-то образом прощен. Юридические подробности нас в данном случае не слишком интересуют, а вот изложение той концепции, которая сложилась у Гладкова и, судя по всему, была достаточно распространенной в условиях советской действительности, кажется показательной. Вот наиболее существенный для нас фрагмент его письма от 3 апреля 1939 г.:

Почему-то давно у меня установилось по отношению к книгам чувство, что это не вещи, которые могут быть чьей-то собственностью.

Я был в этом последователен.

Половина моей личной библиотеки всегда на руках, я никогда не записываю кому даю, мои книги зачитывают, и я всегда в силу вышеописанного отношения к книге или к коллективной собственности не протестовал против этого.

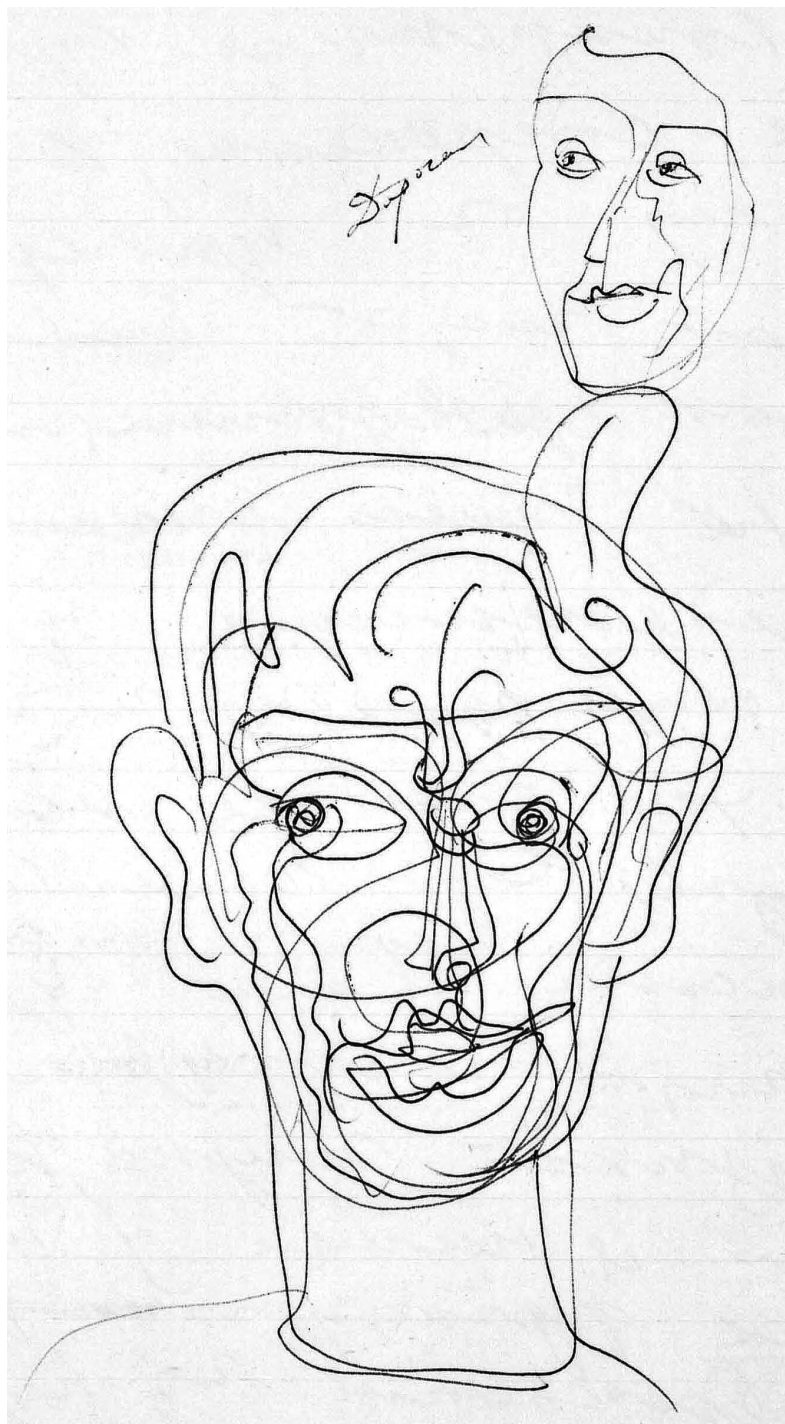
Конечно это отношение не было сознательным, я никогда сам себе не определял его так. Только теперь, задним числом я восстанавливаю логику своего поведения (ибо я не преступник и не клептоман).

Постепенно это извращенное отношение к книге как к собственности незаметно для меня распространилось и на подлинно коллективную собственность, на книги Ленинской библиотеки. И тут я сам снова бессознательно вступил в противоречие сам с собой, ибо часть собственности коллективной пытался сделать личной собственностью.

Сначала я взял несколько новинок, которые не мог купить в магазинах (казалось это единственный способ приобрести их) нужных мне для работы и справок. Потом – увлекся и – вот...¹²

¹² М. Михеев. «Дело о „плагиате“: Пьеса Александра Гладкова о Кавалерист-девице». *Русская Литература*. 2016. № 1. С. 212. В цитате сохранены орфография и пунктуация рукописного подлинника

Гладков – человек совсем иного поколения, чем Мандельштам, поэтому и в интересующем нас отношении между двумя писателями пролегает заметная граница: если для Гладкова, воспитанного советской эпохой, хотя и весьма своевольного, представление о книге как коллективном достоянии могло казаться абсолютно естественным и скорее право собственности на нее было анахронизмом, то Мандельштам, видимо, был человеком эпохи не только Москвошвея, но и перелома в отношении к книге.



Эрманно Крумм и читатели Мандельштама в Италии

Стефано Гардзонио
(Pisa / Firenze)

Личность и творчество Мандельштама привлекали интерес не только славистов, но и многих деятелей итальянской культуры, а также простых читателей. Особенно интересными для изучения восприятия творчества Мандельштама в Италии оказываются вступительные статьи и послесловия к сборникам или подборкам его стихов. В этом отношении, наряду с работами таких известных русистов, как А.М. Рипеллино, Ч. Де Микелис, С. Витале, Р. Факкани, заслуживает внимания вклад итальянского поэта Эрманно Крумма. Ему принадлежит предисловие к итальянскому изданию мандельштамовских «Воронежских тетрадей»: *Osip Mandel'stam, Quaderni di Voronež* (Milano: Mondadori, 1995). Книга вышла в престижной поэтической серии “Lo specchio”, в которой и самому Крумму удалось в конце жизни напечатать собственные стихи. Небезынтересно, что в его оригинальном творчестве заметны многочисленные отсылки к наследию Мандельштама.

Эрманно Крумм (Ermanno Krumm; 1942 – 2005) был достаточно заметным поэтом, литературным критиком, искусствоведам и очеркистом. Он регулярно печатался в миланской газете “Il Corriere della Sera” и активно участвовал в итальянской культурной жизни. Он автор пяти поэтических сборников: *Le cahier de Monique Charmay* (1987), *Novecento* (1992), *Felicità* (1998), *Animali e uomini* (2003) и *Respiro* (2005). Три из них были выпущены в поэтической «белой серии» туринского издательства «Эйнауди», в котором вышли, в том числе, два сборника стихов Мандельштама под

редакцией Р. Факкани – *Cinquanta poesie* (1998) и *Ottanta poesie* (2009). Последняя книга Крумма *Respiro* вышла в вышеупомянутой серии “Lo Specchio” издательства «Мондадори».

Помимо этого, Крумм – составитель вместе с Т. Росси ценной поэтической антологии *La poesia italiana del Novecento* (1995, с предисловием М. Луцци) и автор нескольких литературных и критических исследований: *Tel Quel, un'avanguardia per il materialismo* (1974, совместно с М. Шарве, об известном журнале французских структуралистов), *Il ritorno del flaneur. Saggi su Freud, Lacan, Montale, Zanzotto, Plath e Walser* (1983) и *Lirica moderna e contemporanea* (1997, книга о новой и новейшей лирической поэзии), – а также многочисленных очерков для каталогов художественных выставок и предисловий к книгам разных авторов, в том числе к итальянскому изданию раннего романа Юкио Мисимы «Голубой период» (*Ao no jidai* (青の時代, 1950); *L'età verde*).

Как поэт, Крумм испытал прямое воздействие трех мастеров: Шарля Бодлера, Пауля Целана и Осипа Мандельштама. Говоря о главных направлениях лирики Крумма, Антонио Прете подчеркивал ее зависимость от Мандельштама: “...la poesia metafisica inglese, Hopkins, Eliot, e poi, con l'energia di una folgorazione attiva, Mandel'stam”.¹ Именно эта «энергия активного внезапного озарения» придает поздним стихам Крумма особую силу и глубину. Имя Мандельштама появляется и в эпитафиях² и непосредственно в тексте стихотворений, а в посвященном Мандельштаму лирическом обращении “Caro, tu parli a tua madre...” («Ты с мамой говоришь, дорогой...») русский поэт выступает собеседником автора:

non ti lascia oche-ochine a portarti,
niente casa – Osip – niente Osip
nel cigno a Lete, niente,
e sei tu, tu dici : – ho fatto tardi...³

¹ Antonio Prete. “Ermanno Krumm, l'ultimo respiro della poesia”. *L'Unità*. 2005. 14 giugno. P. 25. О значении Мандельштама для поэзии Крумма писали также Дж. Дженна, Дж. Манакорда и др.

² В частности, Крумм пользуется эпитафией из «Разговора о Данте» в стихотворении “Safari Park” (из сборника *Respiro*).

³ *La poesia italiana oggi: un'antologia critica*. A cura di Giorgio Manacorda. Roma, 2004. P. 266. В строках: «Тебе не оставили уток-уточек на которых прилететь, / никакого дома, Осип, никакого Осипа / в лёбеде на берегах Леты, ни-

Вступительной статье к переводу «Воронежских тетрадей» предпослан эпиграф из Иосифа Бродского – Крумм приводит отрывок из его эссе о Мандельштаме «Сын цивилизации»:

Этот размол скоростей является в той же мере автопортретом, как и невероятным астрофизическим прозрением. За спиной Мандельштам ощущал отнюдь не близящуюся „крылатую колесницу“, но свой „век-волкодав“, и он бежал, пока оставалось пространство. Когда пространство кончилось, он настиг время. То есть нас.⁴

Он утверждает, что новый перевод этого цикла станет для итальянского читателя подлинным озарением.⁵ Прежде, по наблюдению Крумма, восприятие Мандельштама в Италии сводилось к изображению его как поэта «изнеможения и унаследованного томления» (А.М. Рипеллино) или «чистого лирика, близкого к „новым“ декадентам» (Эудженио Монтале). Было бы, конечно, интересно поставить вопрос о возможных отзвуках мандельштамовской лирики у самого Монтале, но Крумм предпочитает в первую очередь отметить новую тенденцию в критических оценках поэтического мира Мандельштама, обозначившуюся после ознакомления с его поздними стихами.

В глазах Крумма Мандельштам – поэт «нового времени», поэт «героической эпохи слова»: наряду с Паулем Целаном, Диланом Томасом, Уоллесом Стивенсом и Сильвией Плат, он раскрывает совершенно неизвестные ранее стороны нашего времени.⁶ В подобном заявлении нетрудно разгадать нечто вроде поэтической декларации самого Крумма, что находит подтверждение в его лирике тех лет, прежде всего, в книгах, изданных в «белой серии» «Эйнауди». Как отмечает Крумм, в стихах Мандельштама происходит сцепление фрагментов, кусков мира друг с другом, и при ускорении изображения этих сочетаний, общая картина подвергается деформации. Новые сочетания фрагментов как бы

чего / И это ты, ты говоришь: „Опоздал...“, – очевидны аллюзии на стихотворения Мандельштама «Воздух пасмурный влажен и гулок...», «Я не увижу знаменитой „Федры“...» и «Слышу, слышу ранний лед...».

⁴ И. Бродский. *Сочинения*. Т. V. СПб., 1999. С. 103 (перевод Д. Чекалова).

⁵ Перевод «Воронежских тетрадей» был выполнен М. Калужио.

⁶ Ту же мысль Крумм развивает в эссе «Da la statura delle cose – Poesia e metamorfosi nel '900», напечатанном посмертно в журнале *L'Ulisse* (2009. No. 12. P. 49 et passim), где к списку имен добавлены П.П. Пазолини и М. Луцци.

расширяют страницы, которые принимают новые формы, подобно холстам Пикассо или Кандинского. Для Крумма особенно важна «языковая война», которую поэт объявляет лирическому материалу. Такой же подход он обнаруживает и в мандельштамовской интерпретации дантовского наследия. Крумм утверждает, что Мандельштам может стать для итальянской поэзии тем, чем для него являлся Данте: он способен воздействовать на нее наравне с поэтическим новаторством Монтале, Пазолини, Порты, Дзандзотто, Луцци, Бертолуччи и других. Анализ XVIII песни «Ада» в *Разговоре о Данте* раскрывает само существо мандельштамовской концепции поэтического образа.

Крумм подчеркивает визуальную и сонорную стороны поэтического интертекста Мандельштама, и создает своеобразный «трактат о метаморфозах» для анализа «Воронежских тетрадей», где «Овидиевый гомон» (*brusio ovidiano*) как бы поднимает все слова, звуки и образы до *crescendo*. У Мандельштама ощутимо «удивительное психическое ускорение», которое отчетливо передано в его стихах, тот самый «свет размолотых в луч скоростей», который отмечал Бродский в «Сыне цивилизации». Крумм приводит еще один фрагмент из этого эссе:

Это ускорение повлияло прежде всего на характер его стиха. Его величественное, задумчивое цезурированное течение сменилось быстрым, резким, бормочущим движением. Мандельштаму сделалась свойственна поэзия высокой скорости и оголенных нервов, иногда загадочная, с многочисленными перепрыгиваниями через самоочевидное, поэзия как бы с усеченным синтаксисом. И все же на этом пути она стала подобной песне не барда, а птицы с пронзительными непредсказуемыми переливами и тонами, чем-то наподобие тремоло щегла.⁷

Согласно Крумму, мир Мандельштама в «Воронежских тетрадах», реализуется «в духе abrupt'a Хопкинса» как процесс анаморфозы – это новая фигурация, воронка и мир наизнанку. Несмотря на мрачное сталинское время, стихи позднего Мандельштама переполняет эйфорическая энергия: они противостоят варварству и хаосу эпохи. Его работа над языком, восходящая к Данте, сопоставима с позицией Хопкинса или Монтале: в начале 1930-х гг. Мандельштам радикально отказывается одновременно от лирики

⁷ И. Бродский. *Сочинения*. С. 99.

XIX века и европейского символизма и от стремления к авангарду, и обращается к поэзии средневековья. В первую очередь это относится к его прочтению *Божественной Комедии*. *Разговор о Данте* свидетельствует о появлении новой перспективы в творчестве Мандельштама. Это – настоящий теоретический трактат, декларация собственной поэтической концепции. Данте становится для Мандельштама его Вергилием. «И для нас <т. е. для итальянской поэзии, – С. Г.> Мандельштам еще должен явиться»⁸, – замечает Крумм и, предлагая в своей статье анализ фонетической структуры стихотворения «Я видел озеро, стоявшее отвесно...», рассматривает вопрос универсальности поэзии и касается общих проблем поэтического перевода.

Краткий очерк Крумма занимает важное место в мандельштамоведении и пропаганде творчества автора «Воронежских тетрадей» в Италии. При всем интересе к Мандельштаму никто другой не писал о значимости его творчества для новой итальянской поэзии с такой настойчивостью.

Замечу, что с 1991 г. выходит поэтический журнал *Kamen'*, заглавие которого восходит к первой книге Мандельштама. Небезынтересно было бы выявить мандельштамовский пласт в новой итальянской поэзии – весь набор цитат, реминисценций и аллюзий у поэтов последних двух-трех десятилетий. Например, поэтесса Антонелла Анедда в переводе книги Ф. Жакотте *Слово Россия* (в оригинале *A partir du mot Russie*) приводит свои версии переводов трех стихотворений Мандельштама, вдохновленных романом Жакотте и выполненных ею на основе исходных переводов и комментариев Факкани, Калузио и Крумма (тексты 2 и 3), а в случае текста 1 взяв за основу перевод Целана.⁹

Таким образом, знакомство Италии с поэзией Мандельштама происходит не только посредством переводов на итальянский язык, но и через творчество Пауля Целана и Филиппа Жакотте, создавая тот самый эффект, о котором Крумм писал в связи с Мандельштамом – подлинное поэтическое многоголосие.

⁸ E. Krumm. "Presentazione". Ossip Mandel'stam. *Quaderni di Voronež*. Milano: Mondadori Editore, 1995. P. XIII.

⁹ Philippe Jaccottet. *La parola Russia*. A cura di A. Anedda. Roma, 2004. P. 62.

1
Еще мы пишем письма в восточные края
Еще пишем в города Союза
Из матушкиных писем матери
Китайские письма и булгу

Еще писемка номер первый. ежко,
Камбалины собирают везики
И падают на землю сафедку
Различные различные краски

Еще сражене рововые и касаток
Еще комедия нас не огунила
И пишем звездочку и восток
Толковные любовные германе.

24/1/35.

Мандельштам в стихотворении Арсения Тарковского «Пускай меня простит Винсент Ван-Гог...»

Михаил Кукин, Олег Лекманов
(Москва)

Стихотворение Арсения Тарковского «Пускай меня простит Винсент Ван-Гог...», написанное в 1958 г. и вошедшее в книгу поэта *Перед снегом* (1962), на первый взгляд, не представляет особых трудностей для интерпретации. Уже с начальных строк мы чувствуем особую простоту формы и отчетливость, старательную сформулированность внутри любого фрагмента этого стихотворения. Двустипшия с парной рифмовкой, каждое из которых стремится стать отдельной компактной фразой, казалось бы, специально созданы для того, чтобы выстроить некое рассуждение, причем делая это последовательно, шаг за шагом.

Однако, как мы постараемся показать далее, за первым, легко считываемым смысловым слоем этих стихов скрываются и могут быть раскрыты еще как минимум два.

1.

Для начала перечитаем текст стихотворения:

Пускай меня простит Винсент Ван-Гог
За то, что я помочь ему не мог,
За то, что я травы ему под ноги
Не постелил на выжженной дороге,
За то, что я не развязал шнурков
Его крестьянских пыльных башмаков,
За то, что в зной не дал ему напиться,
Не помешал в больнице застрелиться.¹

¹ А. Тарковский. *Стихотворения и поэмы*. М., 2015. С. 71.

Так заканчивается первая часть стихотворения, представляющая собой просьбу о прощении с последующим перечислением поступков, за *несовершенство* которых лирического героя необходимо простить, и начинается вторая часть, где поэт говорит уже о себе, о своем положении в мире (и – отдельно – о положении перед картинами художника).

Здесь, как замечает читатель, смысл несколько усложняется, перестает быть таким откровенно простым и даже прямолинейным, каким был в начале:

Стою себе, а надо мной навис
Закрученный, как пламя, кипарис.
Лимонный крон и темно-голубое, –
Без них не стал бы я самым собою;
Унизил бы я собственную речь,
Когда б чужую ношу сбросил с плеч.
А эта грубость ангела, с какою
Он свой мазок роднит с моей строкою,
Ведет и вас через его зрачок
Туда, где дышит звездами Ван-Гог.

И все же, дочитав эти строки до конца, мы не чувствуем большого затруднения при их сжатом пересказе. Сначала поэт попросил у Ван Гога прощения, потом признался в любви к его работам и, наконец, заявил о своем, поэта, «сродстве» с художником:

А эта грубость ангела, с какою
Он свой мазок роднит с моей строкою...

Несложно назвать и конкретные живописные источники тех или иных строк стихотворения Тарковского. Так, двустипные

За то, что я не развязал шнурков
Его крестьянских пыльных башмаков...

неизбежно вызывает в памяти знаменитую серию картин Ван Гога второй половины 1880-х гг., на которых изображена грубая, стоптанная, грязная обувь – ботинки со шнурками. Очевидно, через этот «портрет обуви» художник рассказывает нам о нелегком пути, своем собственном, любого бедняка, простого труженика и человека на земле вообще.

Читая строки:

Стою себе, а надо мной навис
Закрученный, как пламя, кипарис...,

мы вспоминаем многочисленные кипарисы Ван Гога. Это один из любимых мотивов позднего, арльского периода его творчества. Кипарисы – герои не только картин, но и писем художника к родным. Здесь он рассуждает, что пишет их по-новому, так, как до него никто не писал, о сложности их цвета, их схожести с обелисками. Ван Гог трактует их именно как закрученные, вихрящиеся, взрывающиеся и напоминающие черное пламя – строка «Закрученный, как пламя, кипарис» точно передает экспрессию изображения художником его «любимых» деревьев.

Назовем несколько наиболее известных работ Ван Гога, относящихся к позднему периоду: «Пшеничное поле с кипарисами» (1889, Национальная галерея, Лондон); «Пшеничное поле с кипарисами» (1889, Музей Метрополитен, Нью-Йорк); «Звездная ночь» (1889, Музей современного искусства, Нью-Йорк); «Дорога с кипарисом и звездой» (1890, Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло, Голландия). Заметим, что на последней картине запечатлены два человека, бредущие по дороге.

Далее в стихотворении Тарковского читаем:

Лимонный крон и темно-голубое, –
Без них не стал бы я самым собою...

Здесь поэт упоминает два главных, любимых цвета позднего Ван Гога: ярко-желтый и синий («темно-голубой»), причем «лимонный крон» среди других «кронов» отличается в палитре художника особой яркостью. Эти цвета – интенсивный ярко-желтый и темно-голубой – можно видеть практически на всех его картинах позднего периода.

Изучение этих картин, проведенное Отделом реставрации и консервации ГМИИ им. Пушкина, установило, что «крон» входил в состав палитры художника наряду с другими немногочисленными красками:

Химические исследования картин <...> выявили привычку Ван Гога писать чистыми красками, смешивая их на палитре только со свинцо-

выми белилами. <...> Ван Гог использовал всего семь красок, широко распространенных с середины XIX века: свинцовые белила, синий кобальт, берлинская лазурь, искусственная киноварь (французский вермильон), швейнфуртская зелень, желтый и оранжевый хром.²

Именно этот «хром» (в другом написании «крон») и упомянут в стихотворении Тарковского.

Два финальных двустопных стихотворения составляют одну фразу:

А эта грубость ангела, с какою
Он свой мазок роднит с моей строкою,
Ведет и вас через его зрачок
Туда, где дышит звездами Ван-Гог.

Эти строки важны для нас, потому что в них дано выразительное описание мазка кисти Ван Гога; именно экспрессивный и часто рельефный мазок является одним из главных и самых узнаваемых признаков его художественной манеры.

«Грубость ангела» сразу обращает на себя внимание. Эти слова кажутся неожиданными, как будто Тарковский впервые в стихотворении позволяет себе поэтическую вольность. Эта характеристика звучит резко, выпукло и хорошо подходит для разговора о стиле Ван Гога, особенно в его поздний период. Их новаторская, почти безумная смелость позволяет назвать его работы «нездешними», «божественными», «ангельскими», а их энергичная напористая манера как будто обнажает «грубость», которую, в первую очередь, нужно отнести к экспрессивным мазкам кисти и к ярким, почти несмешиваемым цветам его палитры.

Наконец, финальные строки разбираемого стихотворения говорят о пути, по которому «грубость ангела» (то есть поэтическая мощь Ван Гога) ведет зрителя картин, как бы внезапно отрывая его от земли и вынося, а то и выбрасывая через зрение художника (дословно: «ведет и вас через его зрачок») в небесное или даже наднебесное, запредельное пространство. То есть, читатель-зритель, отправившись вместе с Ван Гогом в путь по пыльной выжженной дороге, в финале стихотворения оказывается в небе и

² См.: http://www.museumconservation.ru/data/works/technical_investigations_van_gogh/index.php.

вместе с ним «дышит звездами».³ Этот образ явно возвращает нас к теме «ангела», ведь «ангелы» и «звезды» соединены очевидной семантической связью.

Снова подчеркнем: стихотворение Тарковского в финале буквально взлетает, как будто отрываясь от прямолинейной, примитивно-грубоватой речи, в нем возникает почти заумная, сложная, «закрученная» метафора (подготовленная словами о «закрученном, как пламя, кипарисе»). Судя по тому, как построено стихотворение, можно сделать вывод, что этот прием автор использовал намеренно, продемонстрировав на коротком отрезке две разные поэтические манеры и воспроизведя с их помощью сугубо материальную, и, вместе с тем, «божественную», экзистенциальную, неземную сущность творчества Ван Гога.⁴

2.

Один из главных смысловых контрастов в стихотворении Тарковского, о котором мы уже вскользь упоминали – контраст между грубой материальностью и «небесным» вдохновением, – особенно заметен при сопоставлении двух образов: «крестьянских пыльных башмаков» и «звезд». Можно сказать, что образ художника располагается у поэта между этими двумя полюсами. Ван Гог – бедный усталый путник, идущий в пыльных крестьянских башмаках по выжженной дороге, страдающий от жажды («За то, что в зной не дал ему напиться...») и, одновременно, Ван Гог – гений, который уподоблен ангелу и который «дышит звездами».

Пора вернуться к первой части стихотворения и еще раз вдуматься в его начальные строки:

³ Типологически сходный случай – стихотворение А. Блока «Балаган» (1906), начинающееся строками: «Над черной слякотью дороги / Не поднимается туман...». В финале у Блока, напомним: «Чтоб в рай моих заморских песен / Открылись торные пути...».

⁴ Некоторые из предложенных нами живописных источников Тарковского названы в двух работах: Р. Измайлов, С. Кекова. «Ящик с тюбиками для поэтической палитры: образы живописи и живописцев в творчестве Арсения Тарковского». *Современные проблемы науки и образования*. 2014. № 6; К. Загороднева. «Поэтический „диалог перед картинами“ Ван Гога: А. Тарковский, А. Кушнер, Е. Рейн». *Вестник Пермского университета*. 2014. Вып. 2. Отметим, что фонетическая близость слов «крон» и «крона» (вероятно, учитываемая и обыгрываемая Тарковским) запутала К. Загородневу и спровоцировала ее на рассуждения о «лимонной» кроне кипарисов у художника.

Пускай меня простит Винсент Ван-Гог
За то, что я помочь ему не мог...

Биографическая логика, логика здравого смысла здесь демонстративно нарушена: ведь поэт и художник никогда не встречались, да и не могли встретиться, за что же тогда просить прощения? Однако Тарковский пять раз просит прощения у Ван Гога, утверждая тем самым с бытовой точки зрения невозможное, но возможное с точки зрения поэзии: мы встречались.

Эта речевая конструкция (ее можно назвать риторической), содержащая пять просьб о прощении за не сделанные поступки, за не оказанную помощь – имеет прямую аналогию в евангельском тексте, а именно – в той главе Евангелия от Матфея (25-ой), где говорится о Страшном суде:

⁴¹ Тогда скажет и тем, которые по левую сторону: идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его:

⁴² ибо алкал Я, и вы не дали Мне есть; жаждал, и вы не напоили Меня;

⁴³ был странником, и не приняли Меня; был наг, и не одели Меня; болен и в темнице, и не посетили Меня.

⁴⁴ Тогда и они скажут Ему в ответ: Господи! когда мы видели Тебя алчущим, или жаждущим, или странником, или нагим, или больным, или в темнице, и не послужили Тебе?

⁴⁵ Тогда скажет им в ответ: истинно говорю вам: так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне.

Христос здесь говорит: да, Меня вы не могли видеть, но вы не сделали этих добрых другому человеку («одному из сих меньших») – и значит, не сделали Мне.

Интересно, что членов в этой евангельской формуле тоже пять: не накормили, не напоили, не приняли странника, не одели нагого, не посетили больного или заключенного. Но, конечно, только совпадением числа дело не ограничивается: само содержание слов Христа явно перекликается с тем «покаянным списком», который мы читаем у Тарковского: 1. «Не помог» (общее); 2. «травы ему под ноги / Не постелил на выжженной дороге» (не облегчил путь страннику)⁵; 3. «не развязал шнурков / Его крестьянских пыльных

⁵ Но здесь угадывается и другое значение: не оказал художнику должную, причитающуюся ему царскую почесть: ср. с церковной традицией устилать свежей травой путь священника и всего клира на праздник Троицы и т. д.

башмаков» (опять тема помощи усталому страннику; возможно, намек на сцену омовения ног – вспомним описанную в Евангелии старинную традицию омыwać гостю ноги водой: «Я пришел в дом твой, и ты воды Мне на ноги не дал» (Лк. 7: 44), – упрекает Христос фарисея Симона, который принимает его в своем дому).

Заканчивается этот список не-деяний у Тарковского еще двумя: 4. «в зной не дал ему напиться»; и 5. «не помешал в больнице застрелиться». То есть, с Евангелием совпадает не только число 5, но и, содержательно, три из пяти «покаяний». Переключка текстов, структурная, грамматическая и содержательная слишком очевидна, чтобы пройти мимо.

Образ художника Ван Гога, идущего по дороге, а в итоге оказывающегося на небе, по-видимому, проецируется у Тарковского на образ Христа, также соединяющего в себе «земное» и «небесное». Можно сказать и иначе: художник проходит путем Христа. В этом контексте дополнительный смысл обретает строка «когда б чужую ношу сбросил с плеч», отзываясь словами апостола Павла из послания к Галатам: «Носите бремена друг друга, и таким образом исполните закон Христов» (Гал. 6: 2).

Итак, мы видим в этом стихотворении второй семантический слой, который можно условно назвать «евангельским». Разумеется, речь не идет о прямолинейном уподоблении Ван Гога Христу. Мы говорим о том подтексте, который просматривается за первым, буквальным смыслом стихотворения. Оба смысловых слоя сосуществуют у Тарковского одновременно.

С учетом сказанного едва ли не главную мысль стихотворения можно сформулировать, используя евангельские формулы: я «не сделал» добрых дел Винсенту Ван Гог, потому что я «не сделал этого одному из встреченных мною людей». О каком «одном из людей» может идти здесь речь? Или, иными словами: кто еще мог оказаться в роли художника, за которым просматривается образ страдающего Христа, на «выжженной дороге»?

3.

Внятный ответ на этот вопрос, как кажется, можно дать, указав на важный подтекст ударной, финальной строки стихотворения Тарковского: «Туда, где дышит звездами Ван-Гог». Сходный

и чрезвычайно редкий для русской поэзии мотив «дыханья звездами» отыскивается в первой строфе стихотворения Осипа Мандельштама 1922 года:

Я по лесенке приставной
Лез на включенный сеновал, –
Я дышал звезд млечных трухой,
Колтуном пространства дышал.⁶

Если мы правы и финальная строка стихотворения Тарковского сознательно отсылает читателя именно к Мандельштаму, то в этой отсылке, наверное, правомерно увидеть прием – приглашение заново перечитать все стихотворение сквозь мандельштамовскую призму. Такое перечтение поможет нам выявить суть отношения младшего поэта к старшему. Судя по всему, Тарковский действительно воспринимал себя как прямого продолжателя трудного поэтического пути Мандельштама:

Унизил бы я собственную речь,
Когда б чужую ношу сбросил с плеч.

Не являются ли здесь слова «чужую» и «речь» сигналами-отсылками к тем хрестоматийным мандельштамовским строкам, в которых как раз и обсуждается проблема поэтического наследства: «И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет» («Я не слышал рассказов Оссиана...», 1914)⁷ и «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» (зачин стихотворения 1931 г.)?⁸

По-видимому, Тарковский испытывал чувство личной вины перед тем поэтом, которому он ничем не сумел помочь при жизни, хотя и был ему представлен и даже читал ему свои стихи. В конце 1960-х гг., как бы пытаясь хоть отчасти компенсировать не сделанное, Тарковский говорил Левону Мкртчяну: «Я готов полы мыть, камни таскать, если речь о Мандельштаме...».⁹

⁶ О. Мандельштам. *Полное собрание стихотворений*. СПб., 1995. С. 167. Заметим, что лирический герой этого стихотворения тоже движется от земли к небу («Я по лесенке приставной / Лез на включенный сеновал...»).

⁷ Там же. С. 120.

⁸ Там же. С. 203.

⁹ Л. Мкртчян. «Так и надо жить поэту... (Воспоминания об А. Тарковском)». *Вопросы литературы*. 1998. № 1. С. 319.

Но почему же тогда Тарковский сделал героем своего стихотворения Ван Гога, а не Мандельштама? Во-первых, потому что и Ван Гог он тоже считал своим учителем в искусстве; во-вторых, потому, что тип личности, который изображен в стихотворении, идеально вписывается в биографический миф как голландского художника, так и русского поэта. Это тип непринятого миром странника, нищего гения, страдальца (обратим внимание на мотивы безумия и самоубийства в строке «Не помешал в больнице застрелиться»¹⁰), воспаряющего, тем не менее, от выжженной земной дороги к небу. В-третьих, Мандельштам не стал героем этого стихотворения потому, что в то время, когда оно было написано, его имя, в отличие от имени Ван Гога, еще не слишком охотно пропусклось в советскую печать, а Тарковский и так каждый раз испытывал большие цензурные затруднения при попытке опубликовать свои собственные произведения.

Напомним, что в стихотворении «Поэт» (1963), уже без сомнения написанном о Мандельштаме, его имя, тем не менее, ни разу не называется. В другом стихотворении Тарковского, героем которого, как убедительно показала И.З. Сурат, является Мандельштам, поэт и вовсе выведен в образе верблюда (в этом образе подчеркнуты царственность и «нищее величие»)¹¹.

Однако в стихотворении «Пускай меня простит Винсент Ван-Гог...» Тарковский говорит (если говорит!) о Мандельштаме куда более возвышенно, чем в «Поэте». Сходные, по существу, вещи излагаются в двух стихотворениях словами, взятыми из разных стилистических пластов. В «Поэте» – намеренно снижено: «Так и надо жить поэту. / Я и сам спую по свету»¹²; в стихотворении «Пускай меня простит Винсент Ван-Гог...» – торжественно, поч-

¹⁰ Напомним, что так же, как и Ван Гог, Мандельштам в последние годы своей жизни был помещен в больницу, где в приступе безумия пытался покончить с собой, выпрыгнув из окна. Таким образом, мотив сумасшествия и самоубийства оказывается еще одной связующей нитью между ними. Заметим, что Ван Гог застрелился не в больнице, а во время прогулки в поле, отправившись на эту ды – похоже, Тарковский сознательно изменяет здесь фактическую основу. Вероятно, для него важно именно такое соединение «больницы» и «самоубийства» в одной формуле.

¹¹ И. Сурат. «О поэтах и верблюдах: Осип Мандельштам в глазах Арсения Тарковского». *Октябрь*. 2016. № 3. С. 163–174.

¹² А. Тарковский. *Стихотворения и поэмы*. С. 159.

ти «одически»: «Унизил бы я собственную речь, / Когда б чужую ношу сбросил с плеч...».

Мы легко сможем объяснить эту стилистическую разницу, если вспомним, что стихотворение «Пускай меня простит Винсент Ван-Гог...» было написано в 1958 году. Это круглая и, несомненно, важная для Тарковского дата: именно в этом году исполнилось 20 лет со дня трагической гибели Осипа Мандельштама. Стихи, в которых Тарковский просит прощения у непризнанного при жизни, страдавшего и погибшего художника, могут быть прочитаны и как «ода на смерть» погибшего в сталинских лагерях поэта, написанная, как и положено, в годовщину его смерти.

Читатель Мандельштама 1920-х годов

Игорь Лошилов (Новосибирск)
Андрей Устинов (Сан Франциско)

Подборка из трех стихотворений Анатолия Мурыгина, вошедшая в сборник 1927 года *Иркутские поэты*, прочитывается как несоответствующий времени, но оттого в особенности значимый оммаж поэтам-акмеистам: в первую очередь – Осипу Мандельштаму, в меньшей степени – Анне Ахматовой, и намеком – Николаю Гумилеву.

ДЕКАБРИСТ

Вспоминая усадьбу,
Снегом убитые срубы,
Мне не думать –
А бредить,
Бродя у решеток тюрьмы...
Там бывал Боратынский...
Там в парках столетние дубы,
Прошумев и отдумав,
Скитаются в дебрях зимы...

Но кричали в сенате:
«Кату, достойному мести,
Ни оковы,
Ни камень,
А виселица
суждена!»

Вспоминая восстание,
Толкуют о гибели чести,
А в стенах рavelина
Угрозой встает тишина.

Там бывал Боратынский,
Но время потеряно где-то,
Как в сиянии льдины
Гребень

громкой

волны.

Дорогая, ночами
Боюсь не увидеть рассвета, –
И в смятении камер
Слышу

шаги

тишины.

ТРЕДИАКОВСКИЙ

Он стар и мудр... Слаба его рука.
Сухие губы скорбно онемели.
Камин уютный греет старика,
Застывшего в коричневой фланели.

Вольтер... Овидий... Пением терцин
Опалены загары винограда.
В огне поэм текут и звезд громады,
И стынут камни греческих руин.

Но тех поэм ему не начертать,
У пламени камина камня...
Все перепуталось, и сладко повторять:
«Россия, Лета, Лорелея».*

* Мандельштам.

УСАДЬБА

Где звон соловьиного горла
Вскипает падением звезда, –
Нацелились гаубиц жерла
В огни пулеметных гнезд.

За клумбами старого парка
(Там смял грузовик резеду)
Тревожно и хмуро цыгарки
Дымят над затворами дул.

К беседке плывя, без пощады
В штыках костенеет «ура»...
Клинки на крокетной площадке
Скрестят с моряком юнкера.

В усадьбе на линии фронта
За складками темных портьер
Забыт перламутровый зонтик
И маленький томик Готье...
Но в тихий тургеневский вечер,
Когда облака далеки,
В аллеях, изрытых картечью,
Матросы проносят штыки.¹

Название «Декабрист» отсылает к одноименному стихотворению Мандельштама 1917 г., а «дробная» графика разбитого на неравные полустопные пятистопного анапеста, свойственного повествовательной лирике, в особенности на исторические темы («Пиротехник» Г. Шенгели, «Зодчие» Д. Кедрина), лишь отчасти вуалирует память о ритме мандельштамовской медитации «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (1917). Дополнительным выражением признания Мандельштама (и Мандельштаму) выступают рифмы (*срубы/дубы, суждена/тишина, волны/тишины*), позаимствованные из того же стихотворения и из «За то, что я руки твои не сумел удержать...» (1920) – многократно перепечатывавшихся в 1920-е годы и оттого едва ли не самых запоминающихся для тогдашнего читателя. Рифмовка «срубы/губы» действует и в «Декабристе» и в «За то, что я руки твои не сумел удержать...». Наконец, к Мандельштаму намеренно отсылает «камень» во второй строфе.

Следующее стихотворение посвящено Тредиаковскому, однако, оно варьирует коду мандельштамовского «Декабриста», избегая анафоры и дословно повторяя две заключительные строки:

Все перепуталось, и некому сказать,
Что, постепенно холодея,
Все перепуталось, и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея.

Эта отсылка прямо указана в подстраничной сноске к «Тредиаковскому», где названо имя поэта, а само двустишие выделено

¹ *Иркутские поэты*. Сборник со вступительной статьей Б.И. Жеребцова. Иркутск: Историко-литературная секция Восточно-Сибирского отдела государственного русского Географического общества; Типография издательства «Власть труда», 1927. С. 35–38.

курсивом. Кроме того, цитата нарушает ритмический рисунок стихотворения, перебивая регулярный 5-стопный ямб, чем дополнительно обращает на себя внимание.

Фактически стихотворение окольцовано именами двух «архаистов», приверженность которым автор намеренно подчеркивает. Имя Овидия и его изображение здесь: «Камин уютный греет старика, / Застывшего в коричневой фланели», – явственно намекают на посвященные ему строки из пушкинских «Цыган»: «Пушистой кожей покрывали / Они святого старика». Помимо этого, упоминание римского изгнанника по-мандельштамовски тонко, но намеренно отсылает к его «излюбленной» поэтической теме «Овидий в ссылке».²

Второе имя здесь – Тредиаковский. Подобно тому, как за фигурой Батюшкова в известном стихотворении Мандельштама «Нет, не луна, а светлый циферблат...» стоит спор с его современниками-символистами, имя Тредиаковского в центральном стихотворении подборки оказывается значимым для автора в его собственном споре с современниками, который разворачивается в «Усадьбе».

Это стихотворение посвящено непосредственно современности 1920-х годов, отношениям между дореволюционным прошлым и революционным настоящим, а еще точнее – столкновению юнкеров с матросами. Предпоследнее четверостишие – калька концовки ахматовского стихотворения «Смуглый отрок бродил по аллеям...», включенного в цикл «В Царском Селе» (1911):

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

«Перламутровый зонтик» отсылает к программной акмеистской «вещности», к поэтике детали и предмета, а забытая вместе с зонтиком книга Теофиля Готье заставляет вспомнить другое имя – Николая Гумилева, – после 1924 года подвергнутое негласному полузапрету в советской печати³. Последняя строфа служит под-

² См. статью Е.А. Тоддеса «Смыслы Мандельштама» в наст. издании (с. 187).

³ См. работу Р.Д. Тименчика «Читатели Гумилева» в его кн.: Роман Тименчик. *Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века*. Иерусалим–М.: Гешарим; Мосты культуры, 2008. С. 362–384.

тверждением этому намеку, воссоздавая декорации стихотворения Гумилева «Девушке» («Затворнице»; 1911):

Героиня романов Тургенева,
Вы надменны, нежны и чисты,
В вас так много безбурно-осеннего
От аллеи, где кружат листья.

Эти же «аллеи» возвращают к стихотворению Ахматовой, благодаря чему в «Усадьбе», как и в «Тредиаковском», заново возникают как сам Пушкин, так и «пушкинизм» акмеистов и их пореволюционных наследников.

Тематически подборка Мурыгина (за исключением второго, центрального стихотворения) вписывалась (или, по крайней мере, могла найти оправдание) в общую направленность сборника. Иркутск, как известно, был среди главных центров ссылки и каторги декабристов, и уже в открывавшем книгу стихотворении Александра Балина «7 ноября 1927» устанавливалась преемственная связь:

Сорвать печати было велено,
Из мрака вывести зарю, –
Путь от Рылеева до Ленина,
От Декабристов к Октябрю.⁴

Однако эстетически – благодаря откровенной ориентации на акмеистов, в первую очередь, Мандельштама и протаскиванию в печать неназванного Гумилева – этот триптих Мурыгина выбирается из антологии иркутских поэтов 1927 года и воспринимается (и, вероятно, воспринимался читателями-современниками) как некоторая «контрабанда» литературного и художественного прошлого, а то и завуалированная апология «эстетизма».

Во вступительной статье к сборнику, написанной известным в те годы иркутским критиком Борисом Жеребцовым (1900 – 1941; погиб на фронте), говорилось:

В 1920–22 г.г. в Иркутске существовала „Барка Поэтов“, объединявшая, главным образом, эпигонов символизма, утонченных, изысканных поэтов. Один из членов этой группы Ельпидифор Титов выпустил в 1923 г., в Иркутске же, небольшую книжку своих стихов („Стихотворения“), наполненных литературными реминисценция-

⁴ Иркутские поэты. С. 13.

ми и образами давно минувших лет (стих. „Неолит“). Другой сочлен „Барки Поэтов“, Александр Венедиктов поместил в „Литературной Мысли“ (1923 г., кн. II) большую поэму „Мери из Владивостока“,носящую на себе заметные следы влияния Н. Гумилева. Эти поэты были последними представителями той отживающей традиции, которая в Сибири в годы гражданской войны была лучше всего представлена поэзией Георгия Маслова. На смену им скоро пришли поэты иных настроений и иного темперамента, более тесно связанные с современностью и нашедшие для воплощения ее иные формы.

В 1923 году было создано „ИЛХО“ („Иркутское Литературно-Художественное Объединение“). Писатели, входившие в ИЛХО, приняли сначала платформу группы „Октябрь“.⁵

О Мурыгине в предисловии было сказано, что он пока находится под сильным воздействием «великих предшественников», и что в его творчестве «обращают на себя внимание тяготение к скульптурности образа и холодное мастерство чеканки метроритмической формы (см. стих. „Декабрист“ и „Третьяковский“)».⁶

Краткая справка о поэте в конце сборника – фактически единственный источник сведений о нем на сегодняшний день. Из нее следует, что автору подборки ко времени выхода сборника едва исполнилось 19 лет: «Мурыгин Анатолий Федорович. Род. 30 сент<ября> 1908 г. в г. Бугульме, Самарской губ. Первое стихотворение напечатано в газете „Советская Сибирь“ в 1924 г.».⁷

В самом деле, летом 1924 г., вслед за статьей влиятельного как в литературно-художественной, так и в партийной жизни Вениамина Вегмана (1873 – 1936) о выставке школьного творчества в Новониколаевске, в воскресном выпуске газеты «Советская Сибирь» были напечатаны «Две песни» за подписью: «А. Мурыгин. Ученик 12-ой школы имени Тимирязева. Перепечатано из школьного двухнедельного литературно-художественного журнала „Жизнь и Юношество“ № 1, 1924 г.».⁸

⁵ Б. Жеребцов. «Литературная традиция в Иркутске». *Иркутские поэты*. Сборник со вступительной статьей Б.И. Жеребцова. С. 3–4.

⁶ Там же. С. 7.

⁷ <Б. И. Жеребцов>. «Био-библиографические справки». Там же. С. 62.

⁸ В. Вегман. «Детское творчество. На школьной выставке». *Советская Сибирь*. № 158 (13 июля 1924). С. 9. Других сведений об этом журнале, как и о печатном издании, специально посвященном литературному творчеству новониколаевских школьников, отыскать не удалось.

В музее новосибирской школы № 12, история которой ведет отсчет с 1912 г., не осталось никаких следов ученика Анатолия Мурыгина. Примерно в те же годы в новониколаевской школе имени Тимирязева учился ставший впоследствии известным советским поэтом Сергей Островой (1911 – 2005).

Ученические стихи Мурыгина не выходят за пределы образного мира и характерной поэтики эпигонов Пролеткульта. Едва ли не единственная их особенность – непредсказуемые перебои ритма:

ДВЕ ПЕСНИ

I

Я писал стихи когда-то нежные,
Мысли были чисты, как хрусталь.
А теперь я песнь пою мятежную.
Звонкую и твердую, как сталь.

Я ищу теперь гармонию
В звуках рельс под сталью колеса,
Вслушиваюсь я в железную симфонию
Молота у горна кузнеца!

Мы создадим поэмы о машинах,
О сильных мускулах, упорных рычагах,
О цепелинах стройных и чудесных,
Как ласточка играющая в волнах.

О мощном грохоте железных паровозов,
О темных рудах в глубине земли,
О звонких рельсах, что повсюду
К земле усталой прилегли.

Здесь поэзия, – в железе и бетоне,
В мускулах, упорных словно сталь,
Музыка в кузнечном перезвоне,
В рычагах, блестящих как хрусталь.

Красота в стальных упорных рельсах;
В ярком пламени горящего угля.
Гениальность в мозговых извилах,
Носит темная, усталая земля...

II

В угрюмых извилинах точного мозга
Сложился прекрасный и сильный мотор.
Был вкован в стальную блестящую птицу,
И врезался ласточкой в вольный простор...

Песня мотора под рокот пропеллера
Песня – о новой победе труда.
Вырвем моторы из ручек диктаторов
И завладеем мы всем навсегда!

Мы создадим миллионы моторов!
После тяжелой и долгой борьбы...
Больше не будет кровавых раздоров, –
Время настанет для светлой судьбы.

Жиз<н>ь станет точной и чудно прекрасной!
Все будет просто в мире машин.
Всем завладеет ум твердый и ясный,
Стройный рычаг и стальной цеппелин...

Антология иркутской поэзии вышла в свет на исходе 1927 года. 14 декабря газета «Власть труда» объявляла, что на следующий день в Доме работников просвещения «будет разбираться и обсуждаться только что выпущенный сборник „Иркутские поэты“. Начало ровно в 8 вечера».⁹ Этот сборник продолжал серию изданий, представлявших работу новой итерации Иркутского литературно-художественного объединения («ИЛХО»).¹⁰

«Первое» ИЛХО, о котором напоминал в своем предисловии Жеребцов, чаще называемое «Баркой поэтов», выпустило всего лишь один сборник стихов и прозы.¹¹ Много позже был обнаружен еще один, машинописный «Отчетный сборник стихов группы иркутских поэтов на 1921 год».¹² О регистрации Общества губер-

⁹ <Б. п.>. «Спор об уклоне поэтов. Завтра диспут в ДРП». *Власть труда*. № 286 (14 декабря 1927). С. 4.

¹⁰ См. соответствующие главы, посвященные «первому» и «новому» ИЛХО в книгах В.П. Трушкина: *Литературная Сибирь первых лет революции*. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1967. С. 175–216; *Литературный Иркутск: Очерки, литературные портреты, этюды*. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1981. С. 24–56. См. также: *Очерки русской литературы Сибири*. Т. 2: Советский период. Новосибирск: Наука, 1982. С. 100–103; А. Абрамович. «ИЛХО». *Литературная Сибирь: Биобиблиографический словарь писателей Восточной Сибири*. Вып. 2. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1988. С. 26–32.

¹¹ *Отзвуки: Сборник в пользу голодающих*. Иркутск: Государственное издательство. Иркутское отделение, 1921.

¹² А. Трушкина. «История „Барки поэтов“». «Мы уйдем, мы исчезнем, потонем...»: *Сборник стихотворений*. Сост. В. Науменко. (Серия «Барка поэтов»). Иркутск: Изд. ОГУП «Иркутская областная типография № 1», 2000. С. 4.

ским внешкольным подотделом было сообщено в местной газете 6 октября 1920 года.¹³

«Новое» ИЛХО возникло три года спустя¹⁴ одновременно с недолговечным журналом «Красные зори» и обозначило начало своей литературной деятельности резким размежеванием с «Баркой поэтов»: «Тов. Ржанов в своем вступительном слове отметил, что ИЛХО никакой преемственной связи с существовавшим прежде поэтическим объединением „Баркой Поэтов“ не имеет, ни в какой связи с этой организацией, включавшей в себя представителей самых пестрых направлений, не находится»¹⁵.

«Новый ИЛХовец» Андриан Голенковский (он же «А. Вечерний») давал такую оценку прежнему ИЛХО:

В недрах его перебивало множество поэтов всевозможных направлений. Возникло оно по инициативе поэтов Анчарова (футуриста) и Елп. Титова. Собирались поэты, входившие в ообщество, чаще всего в квартире Анчарова, жившего на барке на одной из пароходных пристаней Ангары (недалеко от „Белого Дома“) – отсюда и название „барка поэтов“. Первое „ИЛХО“ развило довольно интенсивную деятельность, и устроило за время своего существования множество закрытых и открытых „поэзо-вечеров“. В составе его в разное время перебивали: Анчаров, Е. Титов, Мейсельман, Г.Я. Вяткин, Венедиктов, Преловский, Алякринский, Шостакович, Имрэй <М. Горин. – И.Л., А.У.>, Н. Хребтовский, А. Вечерний, поэтессы – Нибу¹⁶, Шастина, К. Якобсон, Подгоричани – и многие другие. Было очень пестро. Увлекались Александром Блоком, а еще больше Кузминым (крыло эстетов). Но и помимо того, чего тут только не было: и японская поэзия, и гражданские мотивы, и театр марионеток, и порнография, и ритмическая гимнастика, и философские фрагменты. Попытки оформиться (если не идеологически, то формально) делались, но, конечно, должны были кончиться неизбежным крахом, в виду пестроты литературных направлений и резко выраженной идеологической индивидуальности отдельных членов. <...>

Один из эпизодов в поэзии – стилизаторы, в роде Кузмина, Гумилева, etc., которых можно характеризовать отречением от действительности во имя чистого эстетизма.¹⁷

¹³ <Б. п.>. «Иркутский день». *Власть труда*. № 144 (6 октября 1920). С. 4.

¹⁴ <Б. п.>. «Иркутский день». *Власть труда*. № 45 (28 февраля 1923). С. 3.

¹⁵ <Б. п.>. «Вечер поэтов». *Власть труда*. № 63 (28 марта 1923). С. 4.

¹⁶ Один из псевдонимов Нины Хабиас (ур. Комаровой; 1892 – не ранее 1943).

¹⁷ Илховец <А.А. Голенковский>. «Первые шаги (Иркутское литературно-художественное объединение)». *Красные зори*. 1923. № 5. С. 148, 150.

Еще раньше, в программном слове тогда только начинающего критика Валерия Друзина (1903 – 1980) «Ростки поэзии грядущего», пересказанном в газетном отчете, «новое» ИЛХО выясняло отношения с предшествующей литературной эпохой:

Символизм. Подробно останавливаясь на отдельных моментах, характеризовал символизм западно-европейский и русский с его философской подоплекой, создавшей крепкий фундамент под стройным зданием символизма. Выбить этот фундамент можно только отвергнув его философские обоснования. Докладчик указывает, как символизм поднимается вверх в своих чаяниях до <1>905 года и переживает эпоху упадка и мрачного пессимизма после, в результате приведшего к падению символизма в <1>912 и <19>13 г.г. Футуризм. На смену символизму с треском и гамом вылетели перед изумленным обществом и критиками молодые люди с раскрашенными физиономиями и в нелепых костюмах, – футуристы. Их школу приходится разбить на два направления – Московские и Питерские. Первые – самостийники, изобретавшие бессмыслицы собственными силами, вторые – заимствовавшие многое из Европы и явившиеся продолжателями и подражателями европейских крикунов. Крик гибели. Их гам был последним криком погибающего, гнилого общества, и это яснее всего видно в творчестве Маяковского, который прокричал „долой“ старому, и сам погиб, ибо он только предчувствовал гибель прогнившего, но сам к революции отношения имеет весьма мало. Стилизаторы. Один из эпизодов в поэзии – стилизаторы, вроде Кузьмина <так!>, Гумилева, etc., которых можно характеризовать отречением от действительности во имя чистого эстетизма. Октябрь. Наконец – Октябрь. Период бури и натиска. Появляются поэты „Кузницы“, выковывающие новые формы и новые содержания пролетарской поэзии. Намечаются восходящие классы, отраженные „Кузнице“, и нисходящие, отраженные, например, – иммажинизмом <так!> с его порнографическим эстетизмом. НЭП. С эпохой НЭПа совпадает окончательное выкристаллизовывание идеологии пролетариата. Материалистическое миропонимание ложится во главу угла. Земля, жизнь – только на земле, солнечное полное воспринимание жизни, – в этом кроются ростки поэзии грядущего. Первые побег: ясный Казин, многокрасочный Пастернак, здоровый Тихонов. И будущая поэзия – поэзия солнечного восприятия жизни, материалистического подхода к жизни.¹⁸

Еще один участник объединения, предпочетший анонимность, категорично настаивал:

¹⁸ <Б. п.>. «Вечер поэтов». С. 4.

Наше ИЛХО возникло, можно сказать, как прямое отрицание своего предшественника. Прежнее ИЛХО объединяло поэтов по чисто формальному признаку, и по существу это был самый пестрый конгломерат, включавший в себя поэтов самых разнообразных направлений, от поэтов пролетарского толка, как Н. Хребтовский и А. Вечерний, до футуристов типа Нибу и чистых эстетов типа Мейсельмана. Это было довольно анархическое и, если хотите, незаконное сообщество людей, не объединенных руководящей идеей, музеем школ, а потому оно должно было умереть естественной смертью.¹⁹

За этой декларацией, впрочем, скрывается негласное, но прилежное ученичество и у поэтов «Барки», и у символистов и «стилизаторов, вроде <...> Гумилева», в котором сами участники ИЛХО охотно признавались впоследствии.

Приняв к сведению особенности иркутской литературной ситуации середины 1920-х гг., необходимо учитывать одновременно возрастную и географическую удаленность Мурыгина от этих литературных баталий. Как и под чьим влиянием проходило его раннее поэтическое формирование, каков именно был круг его чтения – мы не знаем.

Встав под знамена пролетарских поэтических объединений «Октябрь» и «Кузница», ИЛХО издало в 1923–25 гг. три поэтических сборника²⁰. Некоторые характерные подробности выпуска одного из них приводил в письме к известному литературному краеведу Николаю Яновскому поэт и журналист Владимир Вихлянец (1907 – 1984; теперь более известный как автор одной из разгромных – и единственной в Сибири – рецензий на «Столбцы» Николая Заболоцкого²¹):

А. Мигунов был тогда, помнится, автором одного стихотворения, которое он читал на всех вечерах („Гармонь поет. Гармонь рыдает, гармонь играет в тишине, и песня в сердце западает, и сердце вместе с ней рыдает, и звуки падают во мгле“). Говорили, что стихи его вклю-

¹⁹ Член объединения. «ИЛХО». *Красные зори*. 1923. № 4. С. 120.

²⁰ Май: *Литературно-художественный сборник „ИЛХО“*. Предисловие Г.А. Ржанова. Иркутск. <Б. и.>, 1923; Ильичу: *Литературно-художественный сборник ИЛХО*. Иркутск: Иркутское литературно-художественное объединение, 1924; Стихи: *Издание „ИЛХО“*. <Иркутск>: <Б. и.>, 1925 (в надзаголовке указано: «Иркутское Литературно-художественное общество»).

²¹ Владимир Вихлянец. «Социология бессмыслинки». *Сибирские огни*. 1930. № 5. С. 143–144.

чили в сборник по финансовым соображениям: издавался он „на па-
ях“, а Мигунов был парикмахером, следовательно, по тем временам,
человеком богатым.²²

Действительно, в сборнике ИЛХО 1925 г. напечатано не одно, а
целых два откровенно дилетантских стихотворения Мигунова
(«Гармонь поет: Из поэмы „Шахтер“» и «Весна»). Подтвержда-
ется также его основная профессия – еще в 1929 г. среди объяв-
лений в местной газете можно было прочесть: «Получено для
работы стерилизованное белье. Коллектив парикмахерской А.И.
Мигунова. У<л>. Карла Маркса, № 24–2».²³

Последнее из изданий, имеющих непосредственное отноше-
ние к истории ИЛХО – альманах *Сверстники* – вышло в свет уже
после «великого перелома». К этому времени Общество было це-
ликом поглощено иркутским отделением РАПП'а.²⁴

Иркутские поэты – единственный сборник ИЛХО, выпущен-
ный под эгидой Восточно-Сибирского отдела Российского гео-
графического общества как издание, связанное с созданной при
обществе историко-литературной секции, об учреждении кото-
рой было оповещено весной 1925 г.:

При Восточно-Сибирском отделе Российского географического
общества (ВСОРГО) в Иркутске организовалась историко-литера-
турная секция. Председателем секции избран преподаватель Иркут-
ского университета М.К. Азадовский, товарищем председателя –
беллетрист И. Гольдберг. Секция ставит себе целью изучение „теории
и практики“ сибирского областного искусства: отражения Сибири в
творчестве современных и старых писателей. <...> Таким образом,
работа ист.-лит. секции ВСОРГО может внести чрезвычайно ценный
вклад в изучение Сибири и нашей областной литературы.²⁵

Именно по этой причине подробные сведения о сборнике, с по-
именным списком участвующих поэтов, были опубликованы не
только в библиографическом приложении к журналу «Сибирские

²² Государственный архив Новосибирской области. 272.1.39, л. 29об.

²³ *Власть труда*. № 10 (13 января 1929). С. 4.

²⁴ *Сверстники: Стихи иркутских поэтов*. Иркутск: Иркутская ассоциация
пролетарских писателей, 1930.

²⁵ <Б. п.>. «Литературная жизнь в Иркутске. Изучение сибирской областной
литературы». *Власть труда*. № 90 (19 апреля 1925). С. 9.

огни»²⁶, но и, несмотря на несоответствующую тематику, в естественно-научном журнале «Северная Азия».²⁷

Имя Мурыгина впервые появляется в контексте этой истории в ноябре 1926 г., когда «новейшее» ИЛХО заявило общее направление своей деятельности, включавшее, в том числе, активный набор литературных кадров:

Одной из своих основных задач ИЛХО ставит охват всех литературных и художественных сил Иркутска. В настоящее время в ИЛХО входят беллетристы: И. Гольдберг, Гаевский, И. Усов, А. Папшин, поэты: А. Балин, Л. Черноморцев, В. Непомнящих, Е. Жилкина, А. Мигунов, Вихлянцев и Мурыгин.²⁸

Две последние фамилии оставлены без инициалов, вероятно, по причине молодости их обладателей: Вихлянцев был всего на год старше Мурыгина. Оба, как явствует из воспоминаний Татьяны Назаровой об Исааке Гольдберге, были в это время студентами:

Он <Гольдберг. – И.Л., А.У.> пришел на литературный вечер в актовый зал педфака, где выступали сибирские поэты: Иван Молчанов-Сибирский, Константин Седых и наши поэты-педфаковцы Иннокентий Луговской, Елена Жилкина, Владимир Вихлянцев, Анатолий Мурыгин. Поэтов я знала раньше, они были частыми гостями педфака, Исаака же Григорьевича Гольдберга видела воочию впервые. „Мудрый“ – первое слово, которое определило для меня суть этого человека. <...> Я сидела близко от Гольдберга и время от времени поглядывала на него, хотелось уловить по выражению лица впечатление от стихов, которые читали наши поэты. Но трудно было прочесть что-либо на спокойном, сосредоточенном лице. Только один раз дрогнули в усмешке уголки губ, когда рыжеватый, веснушчатый, красный от волнения Анатолий Мурыгин читал «новаторские» стихи:

Млей в новолунье, золото лун,
Тронь стройный бурун струн,
Не мандолиной в долине я юн,
Старый байкальский гунн...

²⁶ «Местная печать Сибирского края в 1927 г.: Библиографические материалы. Список второй». <Приложение к журналу «Сибирские огни». 1928. Кн. 3 (май–июнь)>. С. 65.

²⁷ «Новости урало-сибирской литературы: Книги, изданные в 1927–1928 г.г.». *Северная Азия: Общественно-научный журнал*. 1928. № 2. С. 139.

²⁸ <Б. п.>. «ИЛХО (Историческая справка)». *Власть труда*. № 264 (18 ноября 1926). С. 4.

(Не ручаюсь за точность, так я запомнила на слух эти стихи, которые нигде не печатались).²⁹

Известно два отклика на *Иркутских поэтов*: столичный и сибирский. Игорь Поступальский написал о сборнике в критическом разделе журнала «Печать и революция»:

Сборник „Иркутские поэты“ объединяет под одной обложкой стихи нескольких провинциальных поэтов. Обстоятельное и не слишком претенциозное предисловие и „био-библиографические“ справки, приложенные к сборнику, уместны и заставляют писать об участниках сборника „Иркутские поэты“ с большой осторожностью, избегая чрезмерных похвал и невнимательного отношения к молодым поэтам (среди них есть и родившийся в 1908 г. А. Мурыгин). <...>

„Декабрист“ и „Третьяковский“, стихи А. Мурыгина, грамотны и культурны, но книжны и традиционны, как у большинства начинающих. В „Усадьбе“ есть, однако, и совсем выразительные, хотя и не самостоятельные строфы:

В усадьбе на линии фронта,
За складками темных портьер
Забыт перламутровый зонтик
И маленький томик Готье.³⁰

Сибирский отзыв принадлежал Георгию Вяткину:

Иркутск дал сибирской и общерусской литературе целый ряд писателей: Омелевского, Олерона-Глушкова, Ис. Гольдберга, Уткина, Скуратова. Сейчас перед нами выступает (кроме А. Балина) иркутский молодец: В. Вихлянец. Е. Жилкина, Ив. Молчанов, А. Мурыгин, В. Непомнящих, Л. Черноморцев. Интереснее других – В. Непомнящих. <...> Есть крепкие и волнующие строфы и у остальных трех поэтов: А. Балина, А. Мурыгина, Е. Жилкиной. Жаль, что сборник столь незначителен по объему: всего два печатных листа. Хотелось бы большего. Иркутские поэты заинтересовывают и обнадеживают, тем более, что, кроме дарования, у них весьма заметна и формальная работа над словом, работа над культурой стиха.³¹

²⁹ А. Топоров, М. Скуратов, Т. Назарова, И. Коненкин. «Из воспоминаний об И.Г. Гольдберге». *Сибирь*. 1974. № 1. С. 96.

³⁰ И. Поступальский. «<Рец. на:> Иркутские поэты. Сборник со вступ. ст. Б. И. Жеребцова. Иркутск. 1927. Стр. 64. Тир. 5000 экз. Ц. 40 к. Александр Кузнец. Свияга. Лирика, Всесоюзное объединение раб.-крест. писателей. Изд. „Перевал“, Сенгилей. 1927. Стр. 40. Тир. 500 экз. Ц. 15 к.»». *Печать и революция*. 1928. № 7. С. 201–202.

³¹ Г. Вяткин. «<Рец. на:> Иркутские поэты. Сборник со вступительной статьей Б. И. Жеребцова. Издание историко-литературной секции ВСОГРО. Иркутск,

В середине XX века сборник на два десятилетия изымался из библиотечного обихода, в том числе, из-за стихов Мурыгина, согласно «Приказу Иркутского Обллита № 24. Иркутск, 1940»:

Автор вступительной статьи говорит о поэме члена литературной группы „Барка поэтов“ Александра Венедиктова „Мери из Владивостока“ <...>, „...носящую на себе заметные следы влияния Н. Гумилева“ (с. 4). Стихотворение А. Мурыгина „Тредиаковский“ явно навеяно стихотворением Осипа Мандельштама. Заканчивается оно строфой:

Но тех поэм ему не начертать,
У пламени камина камня...
Все перепуталось, и сладко повторять:
Россия. Лета. Лорелея.

Последние две строчки – точная цитата из стихотворения О. Мандельштама „Декабрист“ (1917 г.), что подтверждено сноской под стихотворением Мурыгина (без указания названия стихотворения).³²

После публикации 1927 г. никаких сведений о Мурыгине обнаружить не удалось. Имя его не упоминают историки сибирской литературы В.П. Трушкин и Н.Н. Яновский; не встречается оно и в доступной переписке летописцев ИЛХО с немногими дожившими до 1960–1980-х гг. его участниками. В списках «Мемориала» он также не значится.

Литературный корпус Мурыгина можно определить как микроскопический: три стихотворения в подборке, оставшейся без продолжения, две ювенильные «песни», отвечающие времени, и «девятероканоническое» четверостишие, сохранившееся в памяти Т. Назаровой и больше напоминающее об аллитерационных опытах раннего Николая Асеева, чем об акмеизме. Тем не менее, одну сторону его творчества нельзя подвергнуть сомнению: даже если разработка наследия акмеизма, заметная в его стихотворениях, не была для Мурыгина принципиальной, он был внимательным читателем этих трех поэтов, в частности, Мандельштама. Можно говорить о присущем юному поэту даре мимикрии, способности тонко понимать и точно воспроизводить характерные особенности далеких друг от друга и разделенных нелитературными и временными барьерами поэтик.

1927. Стр. 62. Цена 60 к.». *Сибирские огни*. 1927. № 6. С. 251–252.

³² А.В. Блюм. *Запрещенные книги русских писателей и литературоведов, 1917–1991: Индекс советской цензуры с комментариями*. СПб., 2003. С. 222.



Неожиданная встреча читателя с поэтом (Григорий Кочур об Осипе Мандельштаме)

Александр Парнис
(Москва)

Мандельштам не хочет разговаривать стихом, – это прирожденный певец, и признает он не чтение стихов, а только патетическую декламацию; его идеал – театр Расина, когда „Расплавленный страданием крепнет голос, И достигает скорбного закала Негодованьем раскаленный слог...“

М. Волошин. Голоса поэтов (1917)

С грустью вынужден признаться в своем малодушном поступке.

Вечером 19 августа 1991 г., несмотря на драматические события, которые происходили в Москве, я выехал к родителям в Киев. Билет был приобретен заранее (с билетами тогда была проблема), поэтому я решил не рисковать. К сожалению, я не сразу понял, что происходит, и что это – августовский путч, как его позже называли, и, конечно, не знал, чем это может кончиться.

Перед выездом на вокзал я позвонил своему коллеге, который живет на проспекте Вернадского, и спросил, что у него происходит, он ответил, что по проспекту в центр идут танки. Я колебался, но все же решил ехать. Всю ночь в поезде я по маленькому Gründig'у слушал репортажи из Москвы. О дальнейших событиях в Москве я уже узнал, когда приехал в Киев.

В Киеве я провел более двух месяцев. В связи со 100-летием со дня рождения поэта 1991 год был объявлен годом Осипа Мандельштама. Я решил поработать в местных архивах и библиотеках в поисках неизвестных материалов о поэте. В архив на Соломенке, где находится периодика периода гражданской войны, я ходил

каждый день, как на службу. В начале этого юбилейного года я уже републиковал в специальном мандельштамовском номере «Литературного обозрения» затерянную статью Мандельштама «По красноармейским рукописям», которая была впервые напечатана в 1924 г. в киевской газете «Красная армия».¹ На этот раз мне удалось найти в местных архивах, в газетах и журналах целый ряд материалов о пребывании Мандельштама в Харькове и в Киеве в конце 1910-х и в начале 1920-х гг., а также несколько неизвестных ранее его публикаций в местной печати.

Для меня важно было определить точную дату приезда Мандельштама из Харькова в Киев весной 1919 г., а также понять, с кем из местных поэтов он мог сблизиться. Кроме того, необходимо было окончательно выяснить, мог ли киевский поэт Владимир Маккавейский, автор сборника *Стилоз Александрии* (1918), которого Мандельштам негласно упоминает в своем очерке «Киев» (1926), в действительности, как утверждает в воспоминаниях Юрий Терапиано, подсказать ему две финальные строчки в стихотворении «На каменных отрогах Пиерии...» («Черепаша»):²

Скрипучий труд не омрачает неба
И колесо вращается легко.³

Об этом стихотворении написано несколько работ, однако, не все в тексте до конца прояснено. Несмотря на свидетельство Надежды Яковлевны, необходимо уточнить, когда она в действительности познакомилась с Мандельштамом. Кроме того, тема взаимоотношений Мандельштама с Маккавейским намного глубже, чем это казалось до сих пор, – все эти вопросы требуют отдельно-

¹ *Литературное обозрение*. 1991. № 1. С. 19–20. Статья Мандельштама была напечатана в «Красной армии» 13 января 1924 г. К сожалению, я не держал корректуры в руках, поэтому название статьи в републикации переименовано.

² Стихотворение было впервые напечатано в киевской «Неделе литературы и искусства» (1919. № 1 (сентябрь). С. 8–9) с датой «10 мая 1919 г.».

³ Ю. Терапиано. *Встречи*. Нью-Йорк, 1953. С. 13–15. Описанная автором встреча поэтов в подвале «ХЛАМ» (ул. Никольская, д. 5) вызывает определенные сомнения. Очевидно, что дата встречи сдвинута: к этому времени они были уже знакомы, вместе выступали на «Вечере искусств» 28 апреля 1919 г. в Театре им. Ленина, и Маккавейский посвятил Мандельштаму стихотворение «Сумерки Александрии» (20–24 апреля 1919 г.; неизд.). В 1960-е гг. я переписывался с Ю.К. Терапиано, но еще не читал его воспоминаний и не мог задать уточняющих вопросов.

го исследования, к которому я надеюсь еще вернуться.

В середине 1960-х гг. в Киеве я познакомился и неоднократно встречался с удивительным человеком – Григорием Порфирьевичем Кочуром (1908 – 1994). Он был выдающимся украинским переводчиком, теоретиком перевода, поэтом и диссидентом, владел более чем тридцатью языками. Он был учеником известного переводчика и поэта Мыколы Зерова и в молодости испытал сильное влияние украинских неоклассиков. Кочур был не только полиглотом, но и неформальным лидером переводческой школы.

С 1936 по 1941 г. он был заведующим кафедрой западной литературы и теории литературы в Винницком пединституте. В годы Второй мировой войны он стал жертвой сталинских репрессий. В 1943 г. он и его жена были обвинены в так называемом «украинском буржуазном национализме». Он был осужден на 10 лет заключения и 5 лет поражения в правах и отправлен в лагерь под Инту (Коми АССР). Во время «хрущевской оттепели» они были реабилитированы и, вернувшись, в 1958 г. поселились в Ирпене (под Киевом), а их дом стал своеобразной переводческой Меккой (в молодости Кочур был помощником известного востоковеда А.Е. Крымского) или «Ирпенским университетом» для пишущей украинской интеллигенции. Здесь постоянно бывали Мыкола Лукаш, Вячеслав Черновол, Иван Дзюба, Лина Костенко, Василь Симоненко, Вадим Скуратовский и многие другие.

В 1968 г. Кочур подписал «письмо 139-ти» против незаконных политических судов в Украине. В 1973 г. он был исключен из Союза писателей Украины за то, что отказался дать показания против писателя и философа Е.А. Сверстюка. Он снова попал в «черные списки» КГБ, его перестали печатать и обливали «грязью» в газетах. Кочура не печатали пятнадцать лет и восстановили в Союзе писателей Украины только в 1988 году.

Мы встречались в домашней обстановке у его коллеги З.К. Пискорской (она переводила Р.М. Рильке на украинский язык), на ее службе в «Украинском ботаническом журнале» (она работала в одной комнате упоминавшимся выше ответственным секретарем журнала Сверстюком, арестованным в январе 1972 г.). Я также бывал у него дома в Ирпене. Вспоминаю любопытный его рассказ о чешском переводчике Пастернака, который никак не мог найти

в словарях топоним «Ирпень» для перевода его известного стихотворения «Лето»: «Ирпень – это память о людях и лете», – но нашел замечательный выход и перевел «ирпень» как «серпень» (то есть «август» по-украински).

Кроме античных, европейских и восточных поэтов, Кочур также много переводил русских поэтов – и классиков и представителей Серебряного века. Он переводил Г. Державина, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Фета, Л. Мея, Ф. Тютчева, И. Анненского, А. Блока, К. Бальмонта, И. Северянина. Мандельштама он не переводил, но в одном из последних интервью в 1994 г. он рассказал о своих «кумирах и авторитетах» в поэзии: «Кумирами были и остались любимые поэты – Максим Рыльский, Тычина (раннего периода), Пастернак, Мандельштам, Ахматова, Цветаева».⁴

Меня всегда удивляло его глубокое знание поэзии Серебряного века. Он рассказывал, что еще в школьные годы ему необычайно повезло. На его родине, в сельсовете села Феськовка, на Черниговщине, странным образом оказалась библиотека, в которой была хорошо представлена литература символистов и начала XX века. Она была реквизирована у помещика, жившего на соседнем хуторе Волосковцы. Звали помещика С.В. Троцкий (1880 – 1942)⁵, и он был другом поэта Вячеслава Иванова. Знакомство с этой уникальной библиотекой и было для юного Кочура первой настоящей школой, первым «университетом». Как-то я показал ему один из томов зарубежного издания собрания сочинений Вяч. Иванова, который случайно попал ко мне в руки. Он быстро разыскал в нем стихотворение «Соловьиные чары» из сборника *Нежная тайна* и сказал мне, что оно посвящено именно «черниговскому» Троцкому. Иванов назвал его в стихотворении «нежный мой брат».

В годы перестройки в Киеве на улице Чкалова (ныне – улица О. Гончара) существовал Театральный клуб, организованный режиссером Олегом Липцыком, учеником Анатолия Васильева. В нем устраивались литературные чтения. В этом клубе на первом вечере выступил Кочур, он читал стихи и переводы и поделился своими

⁴ «Довге відлуння. Розмова з Григорієм Кочуром». Розмовляла Людмила Таран. *Хроніка-2000*. 1994. № 1/2.

⁵ «С.В. Троцкий. Воспоминания». Публ. А.В. Лаврова. *Новое литературное обозрение*. 1994. №10. С. 10–87.

воспоминаниями о юности. Об этом вечере я узнал от своей приятельницы Татьяны Рогозовской, которая там присутствовала. Ей особенно запомнился рассказ Кочура о том, как он, будучи еще школьником, вывозил куда-то на подводе (!) книги начала века из закрывшейся сельской библиотеки. Разумеется, на этом вечере он вспоминал все о той же уникальной библиотеке Троцкого.

Как-то Кочур рассказал мне о случайной встрече с Мандельштамом в Киевской научной библиотеке. Никакого разговора между ними не было, а была просто мимолетная встреча с поэтом. Встреча состоялась, вероятно, в конце 1920-х годов. Он был в то время студентом I-го курса Киевского института народного просвещения. Я почему-то тогда не заинтересовался этим незначительным, как мне показалось, фактом, но в юбилейном 1991 г. я вспомнил о нем и поехал к Кочуру в Ирпень и попросил его написать об этой встрече. Он взял ручку и при мне написал небольшой мемуар на красивом украинском языке и подарил его мне.

Эти воспоминания удивили меня своей поразительной интонацией. Зафиксированные Кочуром слова поэта «Здравствуйте! Я – Мандельштам, русский поэт» прозвучали, как выстрел, как залп. Легко можно представить себе такую сценку: поэт небольшого роста с запрокинутой назад головой выступает перед большим зрительным залом и произносит какие-то торжественные слова. Таким увидел его Блок на выступлении в Клубе поэтов в Петрограде (21 октября 1920 г.) и назвал его в дневнике «артистом», правда, не без антисемитского выпада: «„жидочек“ прячется, виден артист».⁶

В кратком мемуаре Кочура вроде бы ничего не происходит, но сказано очень многое. Необходимо подчеркнуть, что этот рассказ написан с характерной для автора самоиронией, поэтому его лучше читать в оригинале – на украинском языке. Автору удалось лаконичными словами-красками нарисовать тонкий абрис портрет поэта и передать непередаваемую торжественную энергию его слов, а главное – сказать о своей любви к стихам Мандельштама.

Об этой неожиданной встрече со своим кумиром молодости Кочур, вероятно, рассказал вдове поэта Н.Я. Мандельштам, с ко-

⁶ А. Блок. *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 7. М., 1962. С. 99–100; в этой связи см.: А.Л. Гришуни. «Блок и Мандельштам». *Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы*. Отв. ред. З.С. Паперный. М., 1991. С. 152–160.

торой он познакомился в Москве, куда стал после реабилитации регулярно приезжать в середине 1960-х годов. Ей Кочура представила, надо думать, близкая приятельница и переводчица Елена Ильзен (1919 – 1991), с которой он познакомился во время ссылки в Инте. В Москве находилось центральное бюро художественного перевода, куда он регулярно приезжал на заседания. Дом Ильзен был, как он рассказал в воспоминаниях о ней (1992 г.), одним из московских центров самиздата, где собирались бывшие лагерники и диссиденты. Ильзен, по словам Кочура, «любила дарить своих друзей». ⁷ Как-то в один из его приездов она ему сообщила, что в Москве сейчас находится Анна Ахматова, которая остановилась, как обычно, у Ардовых, и они вместе решили навестить ее. По свидетельству Кочура, во время ее визита Ахматова рассказывала о том, что «она очень любит Киев: там она училась, там она работала, там венчалась с Гумилевым», – и продолжила:

Что касается перевода, то у нас в группе акмеистов был также переводчик – Михаил Лозинский, был очень ученый и всех нас поправлял. Вот есть у Мандельштама стихотворение обо мне. Помните?

Я, чтобы доказать, что помню, тут же прочел эти восемь строк:

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.

Вот мы говорим „негодующая Федра“, а раньше ведь было – „отравительница Федра“. Лозинский говорит Мандельштаму: „А ты тут напутал, Осип. Это Медея – отравительница, а Федра никого не отравила“. Вот тогда и появилось это „негодующая“.⁸

Эта встреча с Ахматовой состоялась 27 февраля 1966 г., за несколько дней до ее смерти.

⁷ См. рассказ Кочура о визите к Анне Ахматовой: Мария Кочур. «Абсолютный блеск Елены Ильзен». *Зеркало недели* (Киев). № 25 (1 июля 2005).

⁸ Там же; здесь речь идет об окончательной редакции стихотворения Мандельштама «Анна Ахматова» в первом издании *Камня* (1913).

Когда познакомился Кочур с Н.Я. Мандельштам, к сожалению, неизвестно. Сохранилось одно ее письмо к Кочуру в Ирпень от 10 ноября 1966 г. (по штемпелю), из которого следует, что они состояли в переписке.⁹

Приведу текст этого письма, в котором идет речь об издательских планах, связанных с Мандельштамом:

Уважаемый Григорий Порфирьевич.

Это тоже краткий деловой ответ:

1) Сербское издание у меня есть (1962 г.), с тех пор, говорят, было еще одно.¹⁰

2) Издание стихов еще не подвинулось ни на один шаг, но ногу уже занесли для этого первого шага, а именно заказали новое предисловие (Л.Я. Гинзбург) вместо старого (Македонова), потому что слишком долго говорили, будто не издадут из-за того, что неудачное предисловие (чистый брех).¹¹

3) „Разговор о Данте“ в типографии. Если все будет нормально, через год выйдет, и я вам пришлю¹² (только напомните, я по старости все путаю).

4) Живу нормально. Болеет и помирать пока не собираюсь.

Спасибо, что вспомнили.

Надежда Мандельштам.

⁹ Копию этого письма Н.Я. Мандельштам в свое время мне предоставил П.М. Нерлер с предложением опубликовать его в качестве приложения к воспоминаниям Кочура. Однако, имея печальный опыт сотрудничества с ним, я был вынужден отказаться от этого предложения. В настоящее время я получил текст этого письма из другого источника.

¹⁰ Первое издание: О. Мандельштам. *Шум времени*. Превели Milica Nikolić, Branko Miljković. Београд, 1962; вторым изданием книга вышла год спустя.

¹¹ Речь идет о первом издании Мандельштама в Большой серии «Библиотеки поэта» издательства «Советский писатель», которое вышло только через семь лет, в 1973 г., с конъюнктурным предисловием А.Л. Дымшица. Статьи Л.Я. Гинзбург и А.В. Македонова, специально для него написанные, были впоследствии напечатаны в их авторских книгах. Об истории этого многострадального издания см.: Ю. Фрейдин. «Конфликт-67: Н.Я. Мандельштам и Н.И. Харджиев». *Авангард и остальное. Сборник статей к 75-летию А.Е. Парниса*. М., 2013. С.551–567. Также об этом см.: Н. Мандельштам. *Об Ахматовой*. Сост. и вст. ст. П. Нерлера, комм. П. Нерлера, С. Василенко и Н. Крайневой. М., 2007.

¹² Книга *Разговор о Данте* Мандельштама вышла в 1967 г. в издательстве «Искусство» (подготовка текста и примечания А. Морозова, послесловие А. Пинского). Прислала ли Н.Я. Мандельштам эту книгу Кочуру – неизвестно.

Воспоминания Кочура публикуются здесь впервые по рукописи в переводе на русский язык, выполненном автором этих строк.

Выражаю сердечную благодарность Т.А. Rogozovskoy, которая помогала мне в работе над примечаниями, а также В.Л. Скуратовскому, который охотно поделился со мной рассказами о своих встречах с Григорием Кочуром.

Особо хочу поблагодарить Марию Кочур, предоставившую мне материалы из семейного архива, и Ю.Л. Фрейдина за консультации и рассказ о встречах с Е.А. Ильзен (Грин).

<Г.П. Кочур. Несколько слов о Мандельштаме>

В свои студенческие годы я был увлеченным читателем и почитателем Мандельштама. У меня был его „Камень“, затем достал и однотомник „Стихотворения“.¹³ В общежитии со мной жил мой однокурсник Илько Стрижаченко¹⁴ (ныне он живет в Ленинграде) – это он от меня заразился энтузиазмом, и мы каждое утро вслух декламировали или „Сегодня дурной день“¹⁵, или какое-нибудь другое стихотворение – это было чем-то вроде утренней молитвы. Был еще один приятель у меня – Рема Янкелевич.¹⁶ Очень трогательно: один раз у него в комнате читали Мандельштама – обычно, с увлечением, и потом он вышел проводить меня, и в темном коридоре он неожиданно сказал: „Знаете, Гриша, я в комнате не мог этого сказать, а в темноте скажу: мне кажется, что Осип Эмильевич больше Пушкина“.

И вот случилось такое: я пошел в библиотеку (ЦНБ) взять французский том Бальзака, из которого должен был перевести рассказ.¹⁷ Но в библиотеке домой книг не давали – нужно было

¹³ Сборник *Камень* вышел двумя изданиями в 1913 и в 1916 годах. Сборник *Стихотворения* был издан в 1928 году.

¹⁴ Илья Стрижаченко (? – после 1991г.) – литературный редактор, в 1930-е гг. сотрудник издательства «Молодой большевик». Он предложил Кочуру перевести «Евгения Онегина» А. Пушкина. Отрывки из поэмы были опубликованы уже после смерти переводчика.

¹⁵ Стихотворение «Сегодня дурной день...» (1911) впервые напечатано в журнале «Гиперборей» в 1912 г. (№ 1, с. 21–22), затем вошло в *Камень*.

¹⁶ О Р. Янкелевиче сведений обнаружить не удалось.

¹⁷ Перевод рассказа Бальзака, сделанный Кочуром, в его собрании сочинений напечатан не был, так как оно было прекращено.

ра-ботать в читальне. Домой взять том можно было только с разрешения директора библиотеки.¹⁸

Я пошел к директору, сказал ему, что я хочу. Он спросил у меня, кто я такой. Я ответил, что студент. „А студенческий билет имеете? – Имею. – Тогда идите скажите, что я сказал, чтобы вам дали книжку“. Неожиданно в комнату вскочил кто-то и заговорил: „Здравствуйте! Я – Мандельштам, русский поэт. Я брал у вас какие-то книги, уже должен их сдать, а я хотел бы еще углубиться в них. Прошу продолжить“. Директор сказал то же самое, что и мне (тоже на украинском языке): „Идите скажите, что я сказал, чтобы продолжили.“

И мы вдвоем с Мандельштамом пошли сказать, что он сказал, – и так далее. Мне очень хотелось сказать поэту про свое увлечение его стихами, но не хватило смелости. А жаль!

Не помню, когда это было. Может, в году двадцать шестом или в двадцать восьмом.¹⁹

22.IX.91 г.

Ирпень.

¹⁸ Первым директором Центральной научной библиотеки (тогда она находилась в бывшей 1-ой гимназии, «булгаковской», по бульвару Шевченко, дом 14) был Степан Филиппович Постернак (1885 – 1938) – филолог, историк, педагог, библиотековед.

¹⁹ Неточность автора воспоминаний: скорее всего, эта встреча состоялась в январе-феврале 1929 г. (в 1928 г. Мандельштам в Киев не приезжал).

У свої студентські роки я був захопленим читачем і манувальником Мандельштама. Я мав його „Камеє“, згодом дістав і оптометрик „Стихотворения“. У цурідовитку зі мною жила мій однокласник Ілько Стрижаченко (нині він живе в Ленінграді) — то й він від мене заразився ентузіазмом, і ми цуранили волосся декламували його „Сьогодні дурний день“, то то й інші вірші — це було чинилося на зразок ранкової мочитви. Був ще один прихильник у мене — Рема Яхнелєвич. Дуже зворушувало: одного разу у нас в кімнаті читали Мандельштама — звичайно, з захопленням, і потім він вийшов провести мене, то в темному коридорі він раптом сказав: „Знаєте, Іриша, я в кімнаті не можу цього сказати, а в темноті скажу: мене казнейо, що Олег Яхнелєвич більше Пушкина“. І ось трапилося таке: я пішов до бібліотеки (УНБ) взяти французький том Бальзака, якогось мав перекласти оповідання. Але в Губіо-теці годому книжок не давали — треба було працювати в читальні. Годому годому мовило було тільки з годовою перекладача

бідію мені, я ніколи до директора, сказав йому, що
я хотів. Той сміявся, але, що я маю. Я визнав,
що вимушений. "А студентський квиток має?"

"Маю", — то ігить скажіть, що я сказав, щоб вам
дали книжку. Ратіоналі у кімнату вкоштував ішов
і заговорив: "Дякую вам! Я Мандельштам. Рус-
ский поэт. Я брав у вас кое-какие книги, уже
должен их сдать, а я хотел бы еще углубиться
в них. Прошу продолжить". Директор сказав не
саме, що і мені: ^(як упрямий мов) "Ігить скажіть, що я сказав,
щоб продовжити". А ми вбрак з Мандель-
штамом ніколи казали, що він сказав — і так
жарт. Мені дуже хотілось сказати поетові
про свої захоплені його віршами. Але
не вистало сил мовити. А інкогда!
Не пригаду, коли це було. Можливо, в роки
двадцять шостому чи двадцять восьмому.

Тригорін Коту

Лав. № 91,

іпріть,

Статья о Скредине (я ее никогда не видела) в архиве
Кабукова - канцелярия редакционная в Публичную библиотеку

1919. Конец апреля. Киев.

Август - отъезд в Крым.

1 янв. 1921. - Крым.

1. арест Бельки - в фредосии.

Варуши полковник, писавший в
"Наше Времени".

В момент ареста имел при
себе - бумаги, направленные
критическим подпольщикам
большевиками в Москву, Киев
и т.д.

Грузия. Тренибура. Грузины.
В Москву взяли в плен подпол-
ковника. Арест в Баку.
Обстоятельства ареста и освобождения
описаны в перне, канцелярском
в "Домашне"

Шука Чибри и грузины. Подосла-
ли каких-то военных, и Кош

дле ареста. Радовались, что случилось. Стихи канцеляр-
1 янв. 21. - Петербург. (ранее! - 1920)

Май. Киев. Вместе едем в Москву.

Оттуда с поездом Цифровского в
Тифлис. (Над Курко, в лимонном

Тифлисе, жили в квартире у бедной

портнихи - Стенки 29. погребки.)

Тифлис - Баку - Тифлис - Баку.

На пароходе некий комиссар делал
до Новороссийска

1 января 1921. - в сухие

Отмена

Стихи канцелярские

Интуур и Амика

<1921?>

Отмена

?

Концерт на вокзале

Учавался погреб

1921

Полтавские читатели О. Мандельштама

Полина Поберезкина
(Киев)

Насколько нам известно, Осип Мандельштам никогда не был в Полтаве (хотя проезжал по пути из Харькова в Киев) и не упоминал этот город в стихах, прозе и письмах. Тем не менее, прижизненная библиография поэта включает две публикации в местной периодике, что побуждает как минимум прояснить обстоятельства их появления.

Первый номер журнала «Ипокрена: Поэзия. Статьи по вопросам искусства. Критика» увидел свет в одноименном издательстве в октябре 1917. Возможно, редакторы помнили о журнале «Иппокрена, или Утехи любословия», выходившем в 1799–1801 гг. в Москве, а приверженность традициям русской классики подтверждалась на обложке эпиграфом из стихотворения Пушкина «Батюшкову» (1815): «И светлой Ипокреной / С издетства напоенный / Под кровом вешних роз / Поэтом я возрос».¹

Журнал планировался как ежемесячный, чему воспрепятствовали исторические обстоятельства, и нам известны всего четыре номера, из них один – двойной. Своеобразно обозначено место издания – «Россия»; официальный адрес редакции указан в Петрограде (Лиговка, 44, кв. 602), но фактически она находилась в

¹ Ср. трансформацию этого образа в стихотворении Мандельштама «Квартира тиха, как бумага...» (1933):

И вместо ключа Ипокрены
Давнишнего страха струя
Ворвется в халтурные стены
Московского злого жилья.

Полтаве (туда, на ул. Остроградского, 20, «временно просили направлять» рукописи и деньги). Публикуя произведения местных – полтавских и харьковских – литераторов, редакторы «Ипокрены» Штромберг и Краснов активно приглашали петроградских и московских участников² и ориентировались, по-видимому, на всероссийскую читательскую аудиторию.

Моисей Семенович Штромберг (1892 – ?) – поэт и врач, уроженец Полтавы, выпускник медицинского факультета Киевского университета. Первое стихотворение опубликовал в газете «Киевские отклики» в 1910 году. В 1916–1917 гг. был на фронте; после возвращения в Полтаву работал в больнице. В 1921 г. в издательстве «Ипокрена» вышла его единственная поэтическая книга *Аларис*.³

Петр Борисович Краснов (1895 – 1962)⁴ – поэт, журналист и критик. Именно он пригласил Мандельштама, как следует из его открытки Волошину в апреле или мае 1918 г., после разрыва со Штромбергом: «Я „Ипокрену“ бросил <...> я ушел оттуда с отворачиванием, отдав делу очень много, собрав для него таких сотрудников, как Мандельштам, Иванова, Ходасевича, Столицу – всех, всех, кроме Брюсова».⁵

Мандельштам указан в перечне постоянных сотрудников в № 2–3 и 4 «Ипокрены». В № 2–3 (с. 28) опубликованы его стихотворения «Мне холодно. Прозрачная весна...» (в первоначальной редакции 1916 г., включающей 3 строфы: «Мне холодно! Про-

² См. перечень постоянных сотрудников: «Анна Ахматова, Благой, С. Бекетова, Валерий Брюсов, Максимилиан Волошин, Ал. Гатов, Георгий Иванов, Рюрик Ивнев, Петр Краснов, О. Мандельштам, Л. Никулин, Е. Новская, Александр Прокопенко, Валентин Рожицын, Любовь Столица, Владислав Ходасевич, Георгий Шенгели, М. Штромберг, Илья Эренбург» (*Ипокрена*. 1918. № 2–3. 4-я страница обложки).

³ П. Ротач. «Літературна Полтавщина: Матеріали до українського біографічного словника». *Архіви України*. 1971. № 3. С. 125. В личном архивном фонде П.П. Ротача сохранилась более подробная справка о Штромберге: с 1923 г. он жил в Москве, защитил кандидатскую диссертацию, был на фронте, после войны преподавал в 3-м Московском мединституте и, выйдя на пенсию, продолжал писать стихи (ИР НБУВ. 276.1703, л. 317).

⁴ Подробнее о нем: П.Е. Поберезкина. «Две заметки П.Б. Краснова». В ее кн.: *Вокруг Ахматовой*. М., 2015. С. 205–214.

⁵ М. Волошин. *Собрание сочинений*. Т. 12. Письма 1918–1924. М., 2013. С. 107.

зрачная весна...», «Не фонари сияют нам, а свечи...», «В Петрополе прозрачном мы умрем...») и «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» (1918). Журнал увидел свет, по-видимому, не позднее начала марта 1918 г.: 9 марта Штромберг писал о нем Брюсову⁶, а 5/18 марта Шенгели – Волошину.⁷ Публикацию Мандельштама отметила одесская критика: «Наиболее интересные вещи принадлежат М. Волошину, О. Мандельштаму, Г. Иванову, Г. Шенгели и В. Брюсову»⁸; «В 2–3 книге помещено много стихов – стихи В.Я. Брюсова, Максимилиана Волошина, Любови Столицы, Мандельштама и других, менее значительных поэтов»⁹ (впрочем, этот рецензент отнес произведения Мандельштама к «малоценным»).

После разрыва со Штромбергом и ухода из «Ипокрены» Краснов, совместно с Шенгели, основал в Харькове журнал «Камена: Поэзия. Теория. Критика». В письме Волошину в апреле или мае 1918 г. Краснов перечислял поэтов, которых хотел бы привлечь к участию: «Может быть, в Коктебеле или близко живет Белый, или Брюсов, или Мандельштам, Эренбург, Лившиц – помогите нам раздобыть их материалы».¹⁰ В итоге в книге 1 (с. 9) напечатано стихотворение Мандельштама «Я потеряла нежную камею...» (1916), а в книге 2 содержалась помета: «От редакции: вследствие целого ряда технических затруднений в настоящую книжку не вошли статьи Венедикта Лившица и Осипа Мандельштама».¹¹ Журнал

⁶ НИОР РГБ. 386.109.23, л. 7. Сообщено А.А. Соболевым.

⁷ О. Мандельштам. *Полное собрание сочинений и писем*. В 3 т. Приложение. *Летопись жизни и творчества*. Сост. А.Г. Мец при участии С.В. Василенко, Л.М. Видгофа, Д.И. Зубарева, Е.И. Лубянской. М., 2014. С. 136.

⁸ Вен. Б<абаджан>. «[Рец. на:] „Ипокрена“. – Ежемесячник, кн. II–III, – Россия. – Редакторы П.Б. Краснов и М.С. Штромберг. Ц. 3 р. 75 к.». *Южный огонек* (Одесса). 1918. № 13 (август). С. 15.

⁹ С. Астров. «[Рец. на:] „Ипокрена“, ежемесячник, кн. II–III, 1918, Россия». *Объединение* (Одесса). 1918. № 3–4 (ноябрь–декабрь). С. 264–265. За возможность ознакомиться с текстом рецензии благодарим Е.М. Голубовского.

¹⁰ М. Волошин. *Указ. соч.* С. 106. Позже Краснов писал Андрею Белому: «Сейчас мною и Г.А. Шенгели предпринято издание ежемесячника „Камена“, посвященного стихам и вопросам поэзии. 1-ый №-р уже набирается; в нем неизданные стихи А. Фета, стихи М. Волошина, Осипа Мандельштама, Г. Иванова, Р. Ивнева, статьи профес<сора> Я.А. Денисова, Шенгели и др.» (НИОР РГБ. 25.18.3, л. 1. Сообщено Р.Д. Тищенко).

¹¹ *Камена* (Харьков). 1919. Кн. 2. С. 35.

оказался недолговечным, но Краснов упоминал Мандельштама и в других местных изданиях – в частности, в рецензии на сборник Шенгели в газете «Волна»: «Имя „Раковина“ принадлежало и книге Осипа Мандельштама, впоследствии, насколько помнится, переименованной в „Камень“. Совпадение этих двух книг по имени – не случайно: и Мандельштам и Шенгели являются отраженным светом Эредиа, от которого „Раковина“ и берет свое начало. Но оба эти поэты идут дорогами разными; Шенгели остался ближе к своему учителю».¹²

Осенью 1920 г. в Полтаве возникло новое начинание – 1-я книга литературно-художественного и политического сборника *Радуга* под редакцией С. Ерманна, Д. Стонова и Н. Симмена.¹³ Содержание вполне соответствовало официальному статусу издания Полтавского Губисполкома: стихи Александровского, посвященные Ленину, и Кириллова о «Совнаркоме Мировом», статьи Беренштама и Ерманна и т. д. В январе 1921 г. увидел свет следующий, двойной, выпуск:

Вышла вторая-третья книга литературно-художественного и политического сборника „Радуга“ под редакцией Дм. Стонова. В номере помещены стихотворения, рассказы, драматические этюды, статьи и обзоры В. Александровского, В. Нарбута, Д. Выгодского, Эм. Германа, М. Герасимова, С. Обрадовича, Н. Ляшко, Г. Владимирского, Дм. Стонова, С. Богданович, И. Юлианова, В. Кузьмина, Д. Помренинга, К. Данаева, М. Галина, Е. Новской, П. Краснова, М. Злотопольского, Г. Петникова, Е. Колобковой, Гр. Санникова, Вл. Беренштама, О. Мандельштама, И. Садофьева, Иер. Ясинского, А. Марка и проф. В. Фриче. Издана „Радуга“ Полтавским Губисполкомом.¹⁴

¹² Петроний. «[Рец. на кн.:] Георгий Шенгели. Раковина. И-во „Камена“ 1918 г.». *Волна* (Харьков). № 53 (24 декабря 1918). С. 3.

¹³ Историю рождения «Радуги» см.: В. Карышев. «Новая победа». *Вісти Полтавського Губернського виконавчого комітету Рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів*. № 12 (19 января 1921). С. 2; В. Шенталинский. «Донос на Сократа». *Новый мир*. 1996. № 11. С. 193–194, 196. Роспись содержания кн. 1: *Литературно-художественные альманахи и сборники. Библиографический указатель*. Т. 3. 1918–1927 гг. Сост. Н.П. Рогожин. М., 1960. С. 43.

¹⁴ «Радуга». *Вісти Полтавського Губернського виконавчого комітету*. № 11 (18 января 1921). С. 2. Роспись содержания кн. 2/3 см.: Н.А. Богомолов. *Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников. 1900–1937*. Т. 1. М., 1994. С. 146.

Мандельштам перепечатав в «Радуге» «Меганон» («Еще далёко асфodelей...», 1917). Нам неизвестно, кто именно пригласил его, однако важно, что вторая книга заметно отличалась от первой не только увеличившимся в полтора раза объемом, но и содержанием – заметно выросшей долей «чистой лирики» и участием молодых полтавских авторов:

Во второй книге полтавчане встретят много знакомых местных имен. Именно в этом одна из заслуг сборника. В списке сотрудников, наряду с такими корифеями русской литературы, как Иер. Ясинский, С. Гусев-Оренбургский, А. Серафимович, В. Беренштам, мы видим, например, почти в полном составе полтавское объединение литературной молодежи „Летучая мышь“. Здесь К. Данаев, Е. Колобкова, М. Галин, С. Богданович...¹⁵

Впрочем, рецензенты не разделили городской патриотизм полтавских читателей, обвинив издание в несвоевременности и несоответствии месту и обстоятельствам, с одной стороны, и стремлении «объять необъятное, совместить несовместимое», с другой:

Перечислимо, що досягається тим, що в Полтаві є любителі віршів про „любовь – разбитый бокал“ та про „гибкий прут“:

1) невідповідно витрачається папір і поліграфічні засоби; 2) руйнується видавничий плян ВДВ; 3) не виконуються замовлення спільних видань до З'їзду Рад України; 4) підкреслюється певна одірваність Полтавського губвиконкому чи окремих його членів від Полтавщини та загалом України; і 5) розпалюється національний шовінізм і петлюровщина має зброю для агітації проти „художественных обрусителей“.

Треба Полтавському Губвиконкомові звернути увагу на те, що робиться під його маркою, не чекаючи, щоб „гибкий прут“ засвисав над головою тих, хто дозволяє собі розпускатися і удавати щедрінських помпадурів, які роблять те, чого їх ліва нога захоче;¹⁶

В № 2–3 наряду со стихами В. Александровского, М. Герасимова, С. Обрадовича, Гр. Санникова, рассказами Н. Ляшко и В. Кузьмина, художественный облик которых достаточно известен читателям „Кузницы“, – стихи футуриста Гр. Петникова, акмеистов Вл. Нарбута и О. Мандельштама. Заслуживают внимания стихи Эм. Германа точ-

¹⁵ В. Карышев. Указ. соч. С. 2.

¹⁶ В. Блакитний. «Радужний губвиконком». Вісти Всеукраїнського Центрального виконавчого комітету Рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів (Харків). № 18 (9 лютого 1921). С. 2.

ностью эпитетов и чеканностью образов. Совсем непонятно, кому нужны и зачем помещены стихи И. Ясинского. Стихи остальных производят недоуменное и досадное впечатление своей оторванностью от жизни, интеллигентским пессимизмом и сухой, книжной литературщиной.¹⁷

Речь шла об участниках полтавского литературного кружка Виктора Гофмана:

В годы первой империалистической войны в Полтавской Первой мужской гимназии образовался литературный кружок. Его создателем и душой был В.А. Гофман. В кружок входили – я, И. Тимофеев (беженец из Вильнюса), П.С. Пилинский, М.К. Жукович (беженец из западных губерний), В.Г. Ковалевский и Я.Д. Зеккель.

В 1917 году к нему присоединились – Е.С. Колобкова (ученица женской Мариинской гимназии) и П.Е. Сияльский (ученик 2-й (дворянской) мужской гимназии).

В 1918 году в Полтаву из Петрограда переехала семья известной деятельницы русской литературы Т.А. Богданович. Две ее дочери – А.А. Богданович и С.А. Богданович – также вошли в этот кружок. В том же году в него вошел капитан торгового флота Ан.К. Монтели, прибывший из Николаева.

В 1921 г. к кружку присоединились П.А. Перелешин, несколько позже его сестра О.А. Перелешина, затем И.С. Крутчиков и бывший ученик 2-й (дворянской) гимназии Н.Л. Степанов. В том же году членами кружка стали Г.И. Майфет и С.В. Воронова.

Основная масса кружковцев были поэты – В.А. Гофман, П.Е. Сияльский, С.А. Богданович, С.В. Воронова, Е.С. Колобкова, П.А. Перелешин и Н.Л. Степанов.

Я, П.С. Пилинский, М.К. Жукович и Ан.К. Монтели – прозаики, Г.И. Майфет занимался исследованием теории прозы, остальные были любителями и ревнителями русской литературы.

<...>

Витя Гофман хорошо знал поэзию, в особенности современную, интересовался теорией литературы. <...> Особенно любил он символистов – не было ни одной встречи, во время которой он не читал бы произведений А. Блока, А. Белого, Ю. Бальтрушайтиса, В. Брюсова, К. Бальмонта, В. Иванова, А. Ремизова, Ф. Сологуба и др. Знал он также И. Бунина, В. Хлебникова, А. Крученых, И. Северянина, С. Черного и др. Увлечение символистами не мешало Вите отмечать появление поэтов других направлений. Он с большим подъемом в

¹⁷ С. Оленев. «[Рец. на:] Радуга. Литературно-художественный и политический сборник. Книга 2–3. Изд. Полтавского Губисполкома С.Р.К. и К.Д. Полтава, 1921 г., стр. 104, ц. 75 р.»». Кузница. 1921. № 7. С. 38.

последующие годы читал стихотворения Анны Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама, М. Волошина, М. Кузьмина, И. Анненского, Н. Тихонова, С. Есенина.

<...>

Когда <летом 1920 г. – П. П.> я приехал в родной город, литературный кружок „Химера“ был в расцвете. За время моего отсутствия было выпущено отпечатанных на машинке несколько номеров журнала „Летучая мышь“ и изданный в типографии альманах „Прометей“, в которых я участия не принимал.

<...>

В те годы химеристы увлекались акмеистами – Анной Ахматовой, Н. Гумилевым, О. Мандельштамом, М. Волошиным. Богдановичи познакомили кружок с творчеством Иннокентия Анненского, П. Сяяльский – со стихами Н. Тихонова, П. Перелешин с произведениями Н. Асеева, В. Гофман – С. Есенина и имажинистов, а также Серапионовых братьев, я – Б. Пильняка. Произведения этих поэтов и писателей читались и разбирались в кружке.

<...>

Химеристы не замыкались в своем узком кругу: они печатались в сборниках „Радуга“, издаваемых Губполитпросветом, выступали на литературных вечерах в театрах, участвовали в диспутах и дискуссиях на литературные темы.

<...>

Писатель Дм. Стонов, редактировавший сборники „Радуга“, также хорошо относился к кружку.

<...>

В 1921 г. в сборнике „Радуга“ №№ 2–3 под псевдонимом К. Данаев среди других стихотворений напечатан сонет <В. Гофмана> – уже вполне зрелое произведение.

<...>

Отошла от поэзии и первая жена его Софья Ангеловна Богданович. Юношеские ее стихотворения, несомненно талантливые, были интимными. В ее произведениях иногда ощущалось влияние А. Ахматовой. Это видно, например, в стихотворении, помещенном в книге № 2–3 сборника „Радуга“ (1921 г.) <...>.

Но влияние А. Ахматовой несколько ощущается в настроении, а в поэтическом творчестве – в образах, ритмическом ряде и построении строчек и строф стиха – много, очень много самобытного, собственного только таланту С.А. Богданович.¹⁸

Впоследствии, покинув Полтаву, некоторые участники кружка сосредоточились на литературоведении, при этом акмеизм остал-

¹⁸ М.Ф. Горайстов. «Литературный кружок В.А. Гофмана (1915–1923 гг.): Воспоминания» (ЦГАМЛИ Украины. 260.1.13, л. 1в, 7–8, 49, 51, 53, 59, 65–66).

ся в кругу их интересов. Виктор Абрамович Гофман (1899 – 1942) посвятил поэтике Мандельштама отдельную работу:

У Мандельштама нет сюжетного скрепа в виде лирического героя. Это – безгеройная лирика. Подлинным героем позднее у него становится слово и стих (во „Второй книге“, 1923 г.). <...> Выделяемое ритмическими и синтаксическими средствами слово, стремящееся к автономии, очень типично уже для „Камня“, а позднее становится решающим конструктивным приемом. <...>

Мандельштам остается, при крайней лексической скупости, в узкой сфере излюбленных слов, переносимых из стихотворения в стихотворение. Ему важен семантический принцип конкретных оттенков значения автономного слова, а не широта и разнообразие лексического материала для его применения. Больше того, пафос его поэтического метода заключается именно в работе на более или менее традиционной лексике.¹⁹

Статья, написанная в 1926 г., увидела свет только к 100-летию Мандельштама, однако Гофман был эпизодическим вкладчиком его прижизненной библиографии – сочувственно цитировал «О природе слова»²⁰ и отмечал:

Проза должна стать чреватой мыслями изнутри, для этого ей нужно стать просторной и непроницаемой, т. е. обладающей большим стилем. В этом и во многих других отношениях, для новой прозы могут оказаться значительными такие опыты, как проза поэтов, идущих от большой стиховой культуры („Шум времени“ О. Мандельштама, „Детство Люверс“ Б. Пастернака).²¹

Сложное и неоднозначное отношение к акмеизму Николая Леонидовича Степанова (1902 – 1972) проанализировал Р.Д. Ти-менчик.²² Немаловажно, что участники кружка Гофмана принад-

¹⁹ В. Гофман. «О Мандельштаме: Наблюдения над лирическим сюжетом и семантикой стиха». Предисл. и подг. текста В.П. Петушкова. *Звезда*. 1991. № 12. С. 177, 183.

²⁰ В. Гофман. «Язык символистов». *Литературное наследство*. Т. 27–28. М., 1937. С. 72–73.

²¹ В. Гофман. «Место Пильняка». *Бор. Пильняк: Статьи и материалы*. Л., 1928. С. 44.

²² Р. Тименчик. «Из Именного указателя к „Записным книжкам“ Ахматовой». *From Medieval Russian Culture to Modernism: Studies in Honor of Ronald Vroon*. Peter Lang, 2012. (*Russian Culture in Europe*. Vol. 8). Р. 303–311. В этой работе процитировано письмо Степанова Ахматовой в марте 1964 г.: «...Ваши стихи сопровождают меня с очень давних пор, как и Хлебников, и Мандельштам, и

лежали к следующему за Мандельштамом (и редактором «Ипокрены» Штромбергом) литературному поколению, и спор с предшественниками продолжался спустя годы в изменившихся общественных обстоятельствах:

Лет 10–15 тому назад, даже во времена гражданской войны, в изредка выходивших тогда сборниках стихов и альманахах, преимущественно провинциальных, с претенциозными названиями (вроде „Камены“, „Ипокрены“, „Звучащей раковины“, „Омфалос“ и т. п.), в изобилии печатались стихи. Однако эти стихи, написанные по всем правилам хорошего акмеистического или футуристического тона, отличались главным образом удивительной способностью их авторов „не заметить“ время, в которое они жили, пройти мимо тем, даваемых эпохой. <...> Известное стихотворение О. Мандельштама „Я слово позабыл, что я хотел сказать“, о теме, потерявшей свою плоть и кровь, можно было бы поставить эпиграфом ко всей эпигонской поэзии, выраставшей на почве литературных реминисценций и распада буржуазной дореволюционной поэзии. <...>

Роль темы меняется: от сюжетной баллады (Соути, Бюргера, Шиллера, Жуковского), где тема выступает по аналогии с сюжетом в прозе, до „беспредметной“ лирики типа стихов Мандельштама, где темой являются вторичные и далекие ассоциации, лейтмотивом проходящие сквозь стихотворение, до Блока и Есенина, где на первое место выдвигается переживание, личное отношение к теме.²³

Этот литературный донос вышел, когда Мандельштам отбывал ссылку. Реакция поэта на него известна в записи С.Б. Рудакова: «10.IV. – М. взял Современник и ранее всего кинулся на Степанова, а у него и вообще-то вздор написан, да к тому же дважды и беззубо обруган М. (правда, периода 20-го года). Он совсем скис».²⁴

Годом ранее Степанов участвовал в анти-акмеистской кампании на страницах газеты «Литературный Ленинград»²⁵ и клеймил поэтический словарь акмеистов:

Пастернак, и Заболоцкий» (р. 308).

²³ Н. Степанов. «Заметки о стихах». *Литературный современник*. 1935. № 1. С. 145, 146.

²⁴ Э.Г. Герштейн. «Мандельштам в Воронеже (По письмам С.Б. Рудакова)». В ее кн.: *Мемуары*. СПб., 1998. С. 138.

²⁵ Н. Степанов. «Поэтическое наследие акмеизма». *Литературный Ленинград* (20 сентября 1934). Обширные фрагменты этой статьи, в которой цитировалось среди прочего и стихотворение Мандельштама «Silentium» (1910), приведены в упомянутой работе Р.Д. Тищенко.

Абстрактный словарь символистов или эстетизованный язык акмеизма были чужды и враждебны нашей эпохе своей неразрывной связанностью со всей буржуазно-дворянской культурой. <...> Если бы мы составили лингвистическую карту словаря нашей поэзии, то ее границы начинались бы эстетизованным словарем Мандельштама и оканчивались “бойцовским” языком Прокофьева. Эта лингвистическая карта советской поэзии до некоторой степени указывала бы и на социальную дифференциацию поэтов.²⁶

При этом в 1920-х он, по-видимому, достаточно высоко ставил творчество Мандельштама: опубликовал рецензию на *Стихотворения*²⁷ и представил на его суд собственные сочинения, печатавшиеся в полтавских изданиях (в том числе в «Радуге») под псевдонимом «Ипполит Юлианов».²⁸

Трагически сложилась судьба литературоведа и критика Григория Иосифовича Майфета (1903–1975).²⁹ В декабре 1934 г. он был арестован в Полтаве и приговорен к 10 годам лагерей; после освобождения в 1946 г. жил по предписанию в Коми АССР и в декабре 1950 г. был снова арестован и отправлен на поселение в Сыктывкар.

После реабилитации в середине 1950-х гг. Майфет пытался вернуться в Полтаву, но не смог (хотя в 1965 г. был восстановлен в Союзе писателей УССР) и остался в местах ссылки – в Печоре, где покончил с собой. Свой архив Майфет передал в Киев, и в его личном фонде в ЦГАМЛИ Украины отложились материалы, связанные с Мандельштамом.

Между арестами Майфет возвратился, насколько было возможно, к научным занятиям и упоминал акмеизм в работах «Поэ-

²⁶ Н. Степанов. «О словаре современной поэзии». *Литературная учеба*. 1934. № 1. С. 27.

²⁷ *Звезда*. 1928. № 6. С. 123. Ср. также: «Наиболее радикальным новаторством в прозе явились вещи Пастернака, Мандельштама – пришедших к прозе с методами поэзии, Тынянова и Шкловского – пришедших от литературной науки» (Н. Степанов. «В защиту изобретательства». *Звезда*. 1929. № 6. С. 183).

²⁸ См. запись выступления Степанова 13 мая 1965 г. («Вечер памяти О.Э. Мандельштама». В.Т. Шаламов. *Воспоминания*. М., 2001. С. 308–310).

²⁹ См. о нем: *Григорій Майфет. До 100-річчя від дня народження: Бібліографічний буклет*. Упоряд. Т.О. Гуртова. Дніпропетровськ, 2003. Из новейших публикаций: В.М. Шепелюк. «Голгофа Григорія Майфета: (З архівних фондів ЦДАМЛМ України)». *Архіви України*. 2014. № 1. С. 214–218.

тика. L'art poétique» и «История искусств: Конспект. Факты. Раздумья».³⁰

В 1946 г. он составил «Антологию русской лирики»: рукописная книга в твердом переплете дополнялась и включала поэтов от Батюшкова до Шипачева. Среди отсутствующих в оглавлении и вклеенных позже стихотворений – «Я не слышал рассказов Оссиана...» (1914) Мандельштама, с пометой: «Ср. Лермонтов. Желанье („Зачем я не птица...“».³¹

Еще один документ – образец самиздата эпохи краткой «оттепели». Это самодельно сшитая, по-видимому, из листов альбома для рисования, машинописная книжка-тетрадка 11 x 15,5 см, с заглавием «Об Осипе Мандельштаме» и датой «1964 г.» на первой странице и следующим текстом:

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ

Мы живем, за собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А коль хватит на полразговорца,
Как не вспомнить кавказского горца.

Его пальцы, как толстые черви, жирны,
А слова, как пудовые гири, верны,
Тараканьи щерятся усища,
И сияют его голенища.

А вокруг целый сонм тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей,
Он один лишь и ячит и тычет

Как подковы, кует за указом указ:
Кому в пах, кому в бровь, кому в лоб, кому в глаз.
У него что ни казнь, то малина,
И широкая грудь осетина.

комментарий

Это стихотворение Осипа Мандельштама, поэта из группы акмеистов (Ахматова, Гумилев), ходило в списках в 1934 г. и благополучно пришло туда, куда неизбежно должно было прийти. Автора вызвали, показали ему стихи и спросили:

³⁰ ЦГАМЛИ Украины. 26.1.18; 26.1.25.

³¹ ЦГАМЛИ Украины. 26.1.48, л. 203об. Впоследствии эта переключка неоднократно отмечалась мандельштамоведом.

– Вы – автор?

Мандельштам прочитал стихи, исправил неизбежные ошибки переписчиков и ответил:

– В таком виде стихотворение мое.

Его отправили ужинать, но уже не домой, а в камеру.

За спасение Мандельштама боролись некоторые влиятельные люди.

Известно, что по ходу суда и расправы Пастернаку позвонил Сталин и спросил:

– Скажите, Мандельштам действительно знаменитый поэт?

Пастернак, мало смысливший в житейских делах, начал нести несуразицу насчет того, что не всегда большой поэт бывает знаменитым, и в свою очередь сказал Сталину:

– Иосиф Виссарионович, я хочу с вами поговорить.

– О чем?

– О жизни и смерти!

Сталин повесил трубку.

В результате Мандельштам поехал в ссылку, а в 1937 г. был переведен в лагерь и где-то на северных равнинах погиб.

Особого примечания заслуживает последняя строка стихотворения: в те годы носилась легенда, будто Сталин – осетин.

Впрочем, строчка допускает целую серию вариантов:

И широкая морда грузина.

или:

И широкая харя кретина.

и т. д.

и т. п.³²

На пятой странице самодельной книжки перепечатано стихотворение «Я не слыхал рассказов Оссиана...», и отдельно в нее вложен лист с машинописью «Домби и сын», с датой «1913» и пометой: «Текст перепечатан из книги: Мандельштам О. Камень. Стихи. П.: „Гиперборей“, 1916 стр. 59–60». Антисталинское стихотворение и легенда об аресте и гибели поэта передавались устно и, надо полагать, записаны по памяти – об этом свидетельствуют не только разночтения, но и пропущенная строка в третьей строфе. Учитывая биографию и место жительства Майфета, источник текста мог быть и лагерным.

Таким образом, локальная история двух полтавских публикаций Мандельштама подводит к более общим закономерностям восприятия акмеизма в Украине. Одной из них является транс-

³² ЦГАМЛИ Украины. 26.1.188, л. 2–4.

территориальность. В той части Украины, которая входила в состав Российской империи, а затем СССР, пик рецепции пришелся, по нашим наблюдениям, на 1918–1923 гг., распространился на враждующие политические лагеря и сохранил актуальность при разных властях, скоростно менявшихся в период гражданской войны. Вызвало его, в том числе, взаимодействие двух потоков: центробежного, связанного с писательской миграцией с севера на юг, и центростремительного – из провинции в столицы. В результате отголоски местной рецепции акмеизма вышли далеко за границы Украины.

1.
О Мангустам.

Страницы 1930 - 352.

Возрождение. Славяне

«Записка об Осипе Эмильевиче Мандельштаме» Питера Рассела

Andrew Reynolds (University of Wisconsin-Madison)
Павел Нерлер (Москва)

Публикуемая ниже «Записка об Осипе Эмильевиче Мандельштаме» английского поэта и переводчика Ирвина Питера Рассела (1921 – 2003) печатается по авторизованной машинописи, подаренной им И.Г. Эренбургу летом 1958 г. (РГАЛИ. 1893.3.132).

С незначительными изменениями она была опубликована в январе 1959 г. в канадском журнале “Delta”, как сопроводительный текст к переводам четырех стихотворений Мандельштама («Петербургские стансы», «Теннис», «Tristia» и «Век»)¹. Заметка Рассела интересна в первую очередь тем, что она аккуратно отражает степень осведомленности англоязычного литературного мира о Мандельштаме в конце 1950-х годов.

Рассел был первым, кто всерьез занялся переводами Мандельштама на английский язык (до него за весь период 1929–1958 гг. на английский было переведено всего пять стихотворений Мандельштама). Своими публикациями в ряде журналов (“Times Literary Supplement”, “Agenda”, “London Magazine”, “The Malahat Review” и др.) Рассел познакомил английских читателей с более широким диапазоном мандельштамовской лирики.

Сам по себе Рассел – одна из самых загадочных и спорных фигур англоязычной поэзии XX века. Больше всего он известен как друг и эпигон Эзры Паунда, как мастер сонетной формы, как основатель литературного журнала “Nine” и как «переводчик» латинского поэта Quintilius, которого, впрочем, сам и придумал (что не помешало одному рецензенту покритиковать переводы за то, что они, по его мнению, сильно уступали оригиналам *Квинтилия*).

¹ Peter Russell. “A Note on Mandelstam and Four Translations.” *Delta*. No. 6 (January 1959). P. 1–10.

Этого отщепенца, фактически не признанного британской литературной общественностью, еще ждет заслуженная посмертная слава – многие из его произведений, включая большие поэмы, не опубликованы, а его творчество мало изучено.

Говорят, что скорбная декламация пожилой русской эмигранткой в Лондоне одного стихотворения Мандельштама вдохновила Рассела на изучение русского языка и, в дальнейшем, на переводы его поэзии. Нельзя сказать, что эти переводы открыли Мандельштама для читающей публики, хотя они без сомнения способствовали определенному росту интереса к поэту.

Проблема заключалась в том, что Расселу удавались более или менее тщательно сделанные переводы, но как стихи на английском языке они были безжизненны и неуклюжи: его верлибр плохо передавал ту сонорность, которую сам Рассел так ценил в Мандельштаме. Даже немного странно, что такой начитанный поэт модернистского толка, как Рассел, переводил Мандельштама скромно, беспретенциозно и даже непритязательно. По-видимому, он считал, что первые переводы автора прежде всего должны дать самое точное, буквальное, представление о смысле исходного текста. Такой подход создает интересный контраст с безусловно более великим поэтом, переводившим Мандельштама в то же самое время – в конце 1950-х гг., – с Паулем Целаном.

Кроме того, в переводах есть немало неточностей, что понятно и до некоторой степени простительно, поскольку Мандельштам был тогда почти не изучен, и Рассел работал в одиночку. Вот некоторые примеры его ошибок или неверных толкований оригинала. «Умывался ночью на дворе» переведено как «Он умывался»; в переводе «*Tristia*» пропущена четвертая строка, а «в сенях» передано как “in the shade” («под сенью»). В переводе «Волка» «пир» переложено как “pyres” («погребальные костры»), а заключительная строка звучит «И неправдой не искривлен мой рот».

Вполне возможно, что переводы Рассела более всего повлияли на известность Мандельштама на Западе косвенным образом: известный американский поэт Роберт Лоуэлл в открытке от 1 июня 1964 г. признавался, что впервые прочел Мандельштама и восхитился его поэзией именно в его, Рассела, переводе.² Поскольку

² “...I first read and admired Mandelshtam through a translation of yours <...>. We have many ties, good ones, Pound, Santayana, the Carters. I lok <sic!> forward to your future work, and hope we will meet. <...> P.S. In my translations, I was trying to give of <sic!> portrait of M<andelshtam> by using various fragments and ending up with the Unknown Soldier, his witty harrowed

переводы Лоуэлла сыграли решающую роль в канонизации Мандельштама на Западе, то и переводы Рассела в определенной мере также внесли свою лепту.

Перевод заметки осуществлен А. Резниковой под редакцией Э. Рейнольдса. Примечания автора сохранены и дополнены.³ Биографические неточности заметки не комментируются, поскольку отражают тогдашний общий уровень знаний о Мандельштаме.

Питер Рассел

Записка об Осипе Эмильевиче Мандельштаме

Русский поэт Мандельштам родился в Варшаве в 1892 году. Он умер в 1938 г. или несколько позднее, став жертвой личной мести Сталина. Отец его был мелким торговцем, евреем, человеком малообразованным.⁴ Его дарование было признано еще в годы учебы⁵, и он слушал курс в Петербургском университете, а затем учился в Гейдельберге. Подобно Борису Пастернаку, он серьезно интересовался философией и считал, что поэзия есть выражение действительности и точности. Его раннюю поэзию вполне можно сравнить с поэзией Т.Э. Хьюма.⁶

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...
(1908)

Этим стихотворением открывается книга «Избранные произведения» под редакцией Г.П. Струве и Б.А. Филиппова (Нью-Йорк, 1955). Это не значит, что идея имажизма была в то время новой для России или что ранняя поэзия Мандельштама фрагментарна. Она была лишь более удачным способом видеть и отображать явления и эмоции. Еще в 1887 г. Чехов, по-видимому, осознал важность действительности и детали в противовес чему-то неясно

life, the most we know in poetry about living in such a state” (цит. по: <http://www.abebooks.co.uk/book-search/title/typed-postcard-signed-to-peter-russell-1-may-1964-15-west-67-street-new-york/author/lowell-robert/>).

³ Отмечены звездочкой после соответствующего номера примечания.

⁴ Миссис Саломея Гальперн, в беседе с П. Р.

⁵ Князь Димитрий Оболенский в письме к П. Р.

⁶ Томас Эрнест Хьюм (1883 – 1917), английский поэт-модернист и художественный критик; наряду с Паундом и Уиндхэмом Льюисом теоретик имажизма.

общему для описания и даже для создания обстановки. В письме к поэту парнасской школы Полонскому⁷ Чехов писал о рассказе «Счастье»: «В рассказе изображается степь: равнина, ночь, бледная заря на востоке, стадо овец и три человеческие фигуры, рассуждающие о счастье». Рассказ вызвал сенсацию в Петербурге, и именно в связи с ним критики стали говорить об «отсутствии темы» в чеховских рассказах, и это заблуждение стало общепринятым штампом в критике его пьес. Чехов отрицал это с присущей ему решительностью. «Степной субботник»⁸ – писал он своему брату Александру (в том же 1887 г.), – мне самому симпатичен именно своею темой, которой вы, болваны, не находите. Продукт вдохновения. Quasi симфония. В сущности, белиберда. Нравится читателю в силу оптического обмана. Весь фокус во вставочных орнаментах вроде овец и в отделке отдельных строк. Можно писать о кофейной гуще и удивить читателя путем фокусов».

Чехов никогда не писал стихов, но я привожу этот отрывок, чтобы показать, как рано русские осознали эту концепцию точного наблюдения. Это, безусловно, одна из главных черт поэзии Мандельштама.

Первое его напечатанное стихотворение появилось в журнале «Аполлон» в 1910 году. В этом году поженились Николай Гумилев и Анна Горенко (Ахматова), и они с Мандельштамом и Сергеем Городецким в последующие шесть лет были тесно связаны с этим журналом. В 1912 г. они основали Цех Поэтов и, в соответствии с выдвинутой ими программой, называли себя акмеистами. Это имя закрепилось за ними навсегда.

Акмеисты находились под серьезным влиянием учения Иннокентия Анненского (1856 – 1909), преподавателя греческого языка в Царскосельском лицее и довольно одаренного поэта, бывшего противником русского туманного символизма. Акмеистами они назывались за их стремление к совершенству формы, точности выражения и за поиск «реальности материала искусства».⁹ «Обуянный духом строительства, [акмеизм] отрицает надземность символизма, провозглашается культ средневековья с его благородной смесью рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия».¹⁰

⁷ Дэвид Магаршак, *Чехов: Жизнеописание*, Лондон, изд. Фабер, 1952. С. 116–117, цитируется с разрешения изд. Фабер.

⁸ Имеется в виду рассказ «Степь».

⁹ «Утро акмеизма», Сирена, Воронеж, 30 января, 1919.

¹⁰ *Ibid.* <Рассел, казалось бы, тут цитирует «Утро акмеизма» Мандельштама, но

Мандельштам находился под особым влиянием французских поэтов классиков – сонорность некоторых его строк напоминает Корнеля и Расина, а также Бодлера или Рэмбо. Но это французское влияние было полностью преодолено, и его поэзия абсолютно русская, даже тогда, когда ее классическое великолепие сочетается с почти джазовой разговорной нотой, напоминая *Les Amours jaunes*¹¹ своей ветреностью. Он был в высшей степени литературным и риторическим поэтом и писал преимущественно строгими рифмованными строфами. Тем не менее они никогда не теряли своей живости и не казались отлитыми в форме. Они словно ручное литье.

Мандельштам родился иудеем. Будучи молодым человеком, он стал христианином, но присоединился не к русской православной церкви, а к протестантской конгрегации, подобной нашим баптистам и методистам. Это был скорее протест против антисемитской и реакционной линии православной церкви, а не реальное сочувствие протестантским догматам.¹² Несмотря на происхождение, он разделял аристократические ценности, культ красоты и стиля. Нельзя не согласиться с тем, что величественный чин православного богослужения с его дивными песнопениями и великолепием обряда сами по себе являлись «акмэ» (греч. *ἀκμή*) – острием для поиска совершенства, гармонии и покоя в этом мире.¹³

Он был левым радикалом, решительным противником царского самодержавия и, должно быть, приветствовал революцию 1917 года. Но он был не менее решительным противником большевизма. Страстная, нервная и бескомпромиссная натура поэта, в конце концов, привела его к крушению, ибо сам он ни за что не поддавался бы большевистскому давлению. В отличие от Пастернака и даже Ахматовой, он никогда бы не написал ни «Лейтенанта Шмидта», ни патриотических стихотворений в угоду партии или

на самом деле эта цитата – смесь статьи Мандельштама и статьи А. Тарасенкова о Мандельштаме из «Литературной Энциклопедии». – Публ. >.

^{11*} Имеется в виду единственная книга *Кривая любовь* (1873) французского «проклятого поэта» Тристиана Корбьера (1845 – 1875).

¹² Саломея Гальперн, в беседе с П. Р.

¹³ На русском языке слово «мир» означает общество, земной шар, цивилизация и является омонимом слова «мир», означающего «покой». В стихотворении «О этот воздух, смутой пьяный», в третьей строке слово «мир» взято в кавычки, чтобы было совершенно ясно, что поэт придает здесь этому слову самое широкое значение, указывает не только на «качающийся» мир, но и на развал общества и на конец мирного времени. Мой перевод этого стихотворения был опубликован в журнале «Delta» (No. 4).

Союзу писателей. Наверное, это был странный человек. Он был робок, неуклюж, застенчив, физически непривлекателен, не нравился женщинам, – и все же постоянно влюблялся; он был всегда смешон, и преображался лишь тогда, когда читал стихи или убежденно отстаивал свое мнение. Его нескладная фигура и длинная шея напоминали описанного Гоголем бедного Акакия Акакиевича: «Шея его... выходя из воротника, казалась необыкновенно длиною, как у тех гипсовых котенков, *болтающих головами, которых носят на головах целыми десятками русские иностранцы*».¹⁴

Трудно поверить, но Мандельштам, должно быть, казался почти таким же смешным. Его, однако, любили и уважали в кругу многочисленных друзей и знакомых литераторов. О его рассеянности и непрактичности ходили легенды. «Мандельштам очаровательно легкомыслен, – писал Илья Эренбург в 1920 г.¹⁵, – так что не он отступает от мысли, но мысль бежит от него... Мандельштам суетлив, он не может говорить о чем-либо более трех минут, он сидит на кончике стула, все время готовый убежать куда-то, паровоз под парами. Но стихи его незыблемы, в них та красота, которой, по словам Бодлера, *претит малейшее движенье*¹⁶».

Насколько Мандельштам был робок физически, настолько же он был бесстрашен интеллектуально. Он никогда не скрывал своей неприязни к большевикам и их действиям. Его поэзия более, чем чья-либо другая (они расстреляли Гумилева в 1921 г., заставили замолчать Ахматову, принудили Маяковского сначала к пропаганде, а затем довели до самоубийства), отстаивала то, что большевики хотели уничтожить. Как нельзя лучше это может показать дословный перевод нескольких отрывков из «Литературной Энциклопедии» (Москва, 1932).

Творчество М. представляет собой художественное выражение сознания крупной буржуазии в эпоху между двумя революциями <1905 и 1917 – П. Р>. Среди акмеистов М. занимает особое место. Ахматова дала образцы лирики буржуазного ущерба. У Гумилева наиболее ярко выражены наступательно-хищнические тенденции русского империализма, но поднимающаяся новая волна рабочей революции в 1912–1914, а больше всего Октябрь 1917, окрасили это выражение чувством исторической обреченности. М. же выразил преимуще-

¹⁴ Гоголь, *Шинель*.

¹⁵ Илья Эренбург, *Портреты русских поэтов*, Берлин, 1922 (написано в 1920 г.).

¹⁶* Перифраз строчки “Je hais le mouvement qui déplace les lignes...” («Я презираю движенье, которое смещает линии...») из сонета Шарля Бодлера «Красота» (1852; *Цветы зла*. XVII).

ственно страх своего класса перед какими бы то ни было социальными переменами, утверждение неподвижности бытия.

Для поэзии М. характерна тяга к классическим образцам, велеречивая строгость, культ исторических мотивов (древний императорский Рим, Эллада, Палестина) и в то же время полный индифферентизм к современности. Даже ультрасовременный теннис осмысливается М. через «аттические» образы. Вневременность своей поэзии М. подчеркнуто декларирует: „Никогда ничей я не был современник“.

Искусство понимается М. как „ценности незыблемая скала над скучными ошибками веков“. «Подлинное» искусство осознается М. как самоудовлетворенное одиночество. Октябрьская революция не произвела никаких сдвигов в поэтическом творчестве М. По-прежнему для его стихов продолжает быть характерным классический холод исторических образов. Огромная сила инерции, сохранявшая сознание М. нарочито отгороженным от процессов, происходящих в действительности, – дала поэту возможность вплоть до 1925 сохранить позицию абсолютного социального индифферентизма, этой специфической формы буржуазной вражды к социалистической революции».

Из двух строк стихотворения “Tristia”, давшего название книге его стихов: «Все было встарь, все повторится снова / И сладок нам лишь узнаванья миг», в которых скрыта красота древнегреческой поэзии, энциклопедия делает вывод:

В этой формуле нашло себе законченное выражение идеалистическое существо творческого метода М., для которого всякая внешняя перемена осознается как обновленное „узнавание“ неизменно существующего. Классовая логика этой творческой концепции сводится к довольно распространенному среди буржуазных идеологов и художников „приему“ отрицания реальности перемен, вызванных Октябрем. Это лишь чрезвычайно „сублимированное“ и зашифрованное идеологическое увековечение капитализма и его культуры. Однако пооктябрьская действительность, фаталистически „приемлемая“ М. как неизбежность, начинает все же вызывать в поэте враждебные реакции: „Разбит твой позвоночник, мой прекрасный, жалкий век“. Наконец приходит и горькое признание своего социального умирания – „время срезает меня“ (1932).

С марксистско-ленинской точки зрения это отличная характеристика поэзии Мандельштама. Мы на (буржуазном и декадентском!) Западе смотрим на вещи под иным углом и можем воспеть способность поэта, страдая, спеть лебединую песню «своему веку, своему зверю»:

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки

И свою кровью склеит
Двух столетий позвонки?

Мы рассматриваем эти стихи в том же свете, что и «Цивилизация скована обручем»¹⁷, «Второе пришествие» и «Тысяча девятьсот девятнадцатый» Йейтса. У Мандельштама была та же страсть к прошлому, «к многим гениальным, прекрасным творениям» и такое же стоическое равнодушие к настоящему, что и у Йейтса, – равнодушие, выкристаллизовавшееся с годами страсти. Его поэзия не более «холодна», чем поэзия Йейтса.

Мандельштам не был плодовитым поэтом, но он писал стихи постоянно, исключая небольшие периоды бездействия, с отрочества по 1925 г., когда ему было всего 33 года. Первая книга его стихов появилась в 1913 году. Она называлась «Камень» – смелое название для первой книги двадцатидесятилетнего поэта. Стихи великолепно отточены и полны образов из греческой и римской классики, из европейской литературы, архитектуры, живописи и скульптуры: «Поговорим о Риме – дивный град...».

В 1922 г. вышли «Tristia» – тоненькая книжечка в формате quarto, куда вошло 45 стихотворений, которые, безусловно, следует отнести к лучшим стихам нашего столетия. На обложке – две массивные дорические колонны, все пространство как бы рассечено молнией. На стенах видна огромная трещина, и с одной стороны на каменную скрижаль с вырезанным на ней словом «TRISTIA» ниспадает гирлянда.¹⁸ В этой второй книге манера выражения стала более обтекаемой, более фрагментарной – и иронически непонятной (как в *Cantos* Эзры Паунда¹⁹) – именно из-за того, что поэт настаивал на «особенностях», и нам требуется объяснение этих «особенностей» прежде, чем приходит понимание. Но каждое стихотворение, безусловно, глубоко волнует читателя.

Между 1920 и 1926 гг. Мандельштам опубликовал три книги стихотворений для детей и ряд переводов французской и английской прозы, включая прозу Барбюса, Ромэна, Синклера, что говорит, прежде всего, о растущей трудности зарабатывать литературным трудом! Его собственная «творческая» проза включает книгу очерков «О поэзии» (1928), «Шум времени» (1925) – се-

¹⁷* “Civilisation is hooped together...” – зачин стихотворения Уильяма Батлера Йейтса «Меру» (1934).

¹⁸* Описывается выдающаяся обложка книги работы М.В. Добужинского, выполненная для петроградского издательства «Petropolis».

¹⁹* “Cantos” («Песнопения») – главное поэтическое произведение Паунда, состоящее из 120 песен и оставшееся незавершенным.

рию блестящих зарисовок о детстве и юности – и «Египетскую марку» (1928), лирическую повесть, которая, согласно энциклопедии, «знаменует окончательно распад художественной системы М.». Составители Энциклопедии в 1931-м или в начале 1932 г. заявили, что к 1925 г. он исписался как поэт и по этой причине вынужден был обратиться к прозе. Действительно, с 1925 по 1930 г. он совсем не писал стихов, или писал их очень мало. Возможно, он считал, что в новой материалистической России нет места для художников, подобных ему. Тем не менее, к 1932-му он снова пишет стихи. Тогда написаны последние из известных нам непереуценных стихов, такие, как цикл «Армения», «Ленинград», «Полночь в Москве», «Ламарк», «Батюшков» и эти трагические строки:

О, как мы любим лицемерить
И забываем без труда
То, что мы в детстве ближе к смерти,
Чем в наши зрелые года.
Еще обиду тянет с блюда
Невыспавшееся дитя,
А мне уж не на кого дуться
И я один на всех путях.

К сожалению, случилось так, что в московской квартире Пастернака Мандельштам читал в присутствии гостей свои стихи, среди которых оказалось и сатирическое стихотворение, оскорбительное для Сталина.²⁰ Последовал донос, и вскоре поздним вечером Пастернака разбудил телефонный звонок. Голос в трубке сообщил, что звонят из Кремля, и что с ним хочет поговорить сам Сталин. Сначала Пастернак подумал, что его не слишком умно разыгрывают, и повесил трубку. Но это была не шутка. Вскоре телефон зазвонил снова, и к нему обратился сам Сталин. Генеральный секретарь спросил, правда ли, что Мандельштам публично прочел враждебное для него и власти стихотворение. На неуклюжую попытку Пастернака уладить дело, выгородить Мандельштама, Сталин ответил, что тот не очень хорошо защищает друга. Через несколько дней Мандельштам был сослан.

Я не смог узнать подробности дальнейшей жизни Мандельштама, но даже если он не находился под каким-то предварительным арестом, ему было запрещено жить в столицах, где кипела

²⁰ Версия, немного отличающаяся от этого описания, опубликована в журнале «New Reasoner», 1958 г., лето.

жизнь искусства, и поскольку он впал в немилость, у него не было решительно никакой возможности зарабатывать на жизнь. С 1932 по 1938 год ни одно его произведение не было опубликовано. Как бы ни были расположены друзья к опальному поэту, его поддержка означала смертельную опасность. То было время больших чисток.

Возможно, его выпустили на короткое время в 1937-м. В сборнике «Поэты французского возрождения» под редакцией Блюмфельда (Ленинград, Госиздат, 1938) были опубликованы его переводы двух стихотворений Вийона.²¹ Это освобождение было, вероятно, довольно кратковременным, так как вскоре он был опять выслан и, рано или поздно, скончался.

Насколько мне удалось выяснить, обстоятельства его смерти никогда не предавались огласке. Сведения доходят самые разные. Профессор Костелло²², наводивший справки в Москве, полагает, что в 1937 г. опальный поэт был повторно арестован, депортирован «куда-то на Восток» и умер от болезни во Владивостокской больнице в декабре 1938 года. Однако ходили настойчивые слухи, и сообщалось из надежных источников, что он находился в трудовом лагере на Украине вплоть до вторжения немцев в 1941 г., где был то ли застрелен, то ли погиб от жестокого обращения.²³

Я не могу в настоящее время подтвердить ни одно из этих свидетельств, но какова бы ни была правда о его кончине, не остается сомнений в том, что, хотя он не принимал активного участия в политической деятельности (его равнодушие к происходящему было одним из поводов для претензий к нему властей), но за свои убеждения, за самобытность, за отказ стать членом стаи он поплатился заключением и гибелью – гибелью в сорок шесть, или не старше, чем в сорок девять лет. Аристотель считал это как раз тем возрастом, когда человек достигает своего *акме*, пика своих человеческих способностей. В реальности публикация его произведений прекратилась еще на сороковом году жизни, хотя, конечно, в России – усилиями друзей, которые могли поддерживать отношения с ним с 1932 г. до его гибели, – должны были сохраниться и неопубликованные его труды.

²¹* Это были переводы Гумилева, напечатанные под именем Мандельштама.

²²* Десмонд Патрик Костелло (1912 – 1964), профессор русского языка и литературы Манчестерского университета.

²³ “Times Literary Supplement” от 30 мая 1958 г. заявляет, что Мандельштама «убили немецкие захватчики потому, что он был еврей». Это заставляет считать, что существуют реальные основания в том числе и для этой альтернативной версии обстоятельств его смерти.

Как и другие поэты высокого и своеобразного дарования, Мандельштам был неспособен жить, как конформист, как согласный со всем член общества. Его жизнь, жизнь в искусстве, протекала как бы вне времени. Он отказывался быть «чьим-либо современником». Он одинаково живо переживал и возвращение Одиссея, и песни Оссиана, и детское простодушие «американки в двадцать лет», приехавшей в Европу:

В Америке гудки поют,
И красных небоскрёбов трубы
Холодным тучам отдают
Свои прокопченные губы.

И в Лувре океана дочь
Стоит прекрасная, как тополь;
Чтоб мрамор сахарный толочь,
Влезает белкой на Акрополь.

Не понимая ничего,
Читает «Фауста» в вагоне
И сожалеет, отчего
Людовик больше не на троне.
(*Tristia*).²⁴

Оба мира – и прошлое, и настоящее – так же близки ему как огромный равнодушный Петербург, где «пешеход... бедности стыдится, бензин вдыхает и судьбу клянет» («Петербургские строфы», 1913)

Июнь 1958 г.

^{24*} Неточность: это стихи из сборника *Камень*, а не из *Tristia*.

16
И покину край гипербореев,
Чтобы зрением напитать судьбы развязку,
Я скажу "седа" начальнику евреев,
За его малиновую ласку.

Край небритых гор еще не ясен,
Редколесья колется щетина
И свежа, как вымытая басня,
До оскомины зеленая долина.

И люблю военные бинокли
С ростовщицкой силой зренья,
Две лишь краски в мире не поблекли:

В желтой заводи, в красной небрежности!

Вергилий у акмеистов*

Омри Ронен
(Энн Арбор)

Акмеизм был в истории русской поэзии синтетическим стилем¹ посредничества между традициями и новаторством, снимавшим само традиционное противопоставление между старым и новым. Поэтому из античных авторов Вергилий особенно важен для акмеистов в первую очередь в роли посредника.

Как всегда поступали акмеисты, цеховым принципом которых было «цветущее разнообразие»², каждый брал у Вергилия свое, но для всех них Вергилий – прообраз поэтики межтекстовых связей³ и цитируемого цитирования⁴; воспринимался он ими не только прямо, но и опосредованно, через Данте, как его вожатый и как медиатор между Гомером и Данте, между античной и новой словесностью, между язычеством и христианством (в качестве автора IV эклоги) и – по тематике «Энеиды» – между живыми и мертвыми и между памятью и пророчеством.

¹ См.: Omry Ronen. “Sublation [Aufhebung] in the Poetics of Acmeism.” *Elementa*. Vol. 2 (1996); О. Ронен. «В. М. Жирмунский и проблема „преодоления“ в смене стилей и течений». *Acta Linguistica Petropolitana*. Т. I. Ч. 1. СПб., 2003.

² Выражение О. Мандельштама («Выпад», 1923; О. Мандельштам. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 212).

³ Сущность ее описал еще В.Ф. Одоевский в очерке «Себастьян Бах»: «...поэты, разделенные временем и пространством, отвечают друг другу как отголоски мжгу утесами: развязка „Илиады“ хранится в „Комедии“ Данте: поэзия Байрона есть лучший комментарий к Шекспиру; тайну Рафаэля ищите в Альберте Дюрере; страсбургская колокольня – пристройка к египетским пирамидам; симфонии Бетховена – второе колено симфоний Моцарта...».

⁴ То есть цитирования того, «что само уже является цитатой, откликом, отражением, что более чем раз прошло литературную обработку и еще хранит на себе следы чужого голоса и его трансформаций в культурно-историческом потоке» (В.Н. Топоров. *Ахматова и Блок*. Berkeley, 1981. С. 40).

Вергилий для акмеистов, таким образом, – носитель универсального культурно-исторического кода при переходе из одной системы в другую, а особенно в крайних, «экстатических» обстоятельствах «иррациональной хтоники» и аффекта «душераздирающих и гибельных страстей».⁵ Поэтому характерна позднейшая оценка Вергилия в мандельштамовском «Разговоре о Данте» именно как медиатора между неловким «разночинцем» и опасностями потустороннего «этикета»:

<...> на всем протяжении “Divina Commedia” Дант не умеет себя вести, не знает, как ступить, что сказать, как поклониться. <...>

Внутреннее беспокойство и тяжелая смутная неловкость, сопровождающая на каждом шагу неуверенного в себе, как бы недовоспитанного, не умеющего применить свой внутренний опыт и объективировать его в этикет измученного и загнанного человека, – они-то и придают поэме всю прелесть, всю драматичность, они-то и работают над созданием ее фона как психологической загрузочки.

Если бы Данта пустить одного, без “dolce padre” – без Вергилия, скандал неминуемо разразился бы в самом начале, и мы имели бы не хождение по мукам и достопримечательностям, а самую гротескную буффонаду.

Предотвращаемые Вергилием неловкости систематически корректируют и выправляют течение поэмы. <...>

Сладчайший отец, наставник, разумник, опекун в который раз одергивает внутреннего разночинца четырнадцатого века <...>.

“Che fai?” – „что делаешь?” – звучит буквально как учительский окрик – ты с ума спятил!..⁶

Общая для первостепенных акмеистов тема поминания мертвых и памяти в загробном мире как источника пророческого почина оформлена у них в большой степени словарем Вергилия, как и концепция памяти-очистительницы: *et haec olim meminisse iuvabit*.

Индивидуальные варианты общего для акмеистов вергилианского вдохновения, как будет видно, дополнительные по отношению друг к другу. Наиболее отчетливой, специфической и отграниченной является в этом отношении тематика Анны Ахматовой⁷.

⁵ См.: А.Ф. Лосев. «Хтоническая ритмика аффективных структур в „Энеиде“ Вергилия». *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Л., 1974.

⁶ О. Мандельштам. *Соч.* Т. 2. С. 221–222.

⁷ См.: Т.В. Цивьян. «Кассандра, Дидона, Федр. Античные героини – зеркала Ахматовой». *Литературное обозрение*. 1989. № 5. С. 29–33.

В ней, единой, поскольку она построена вокруг судьбы брошенной героини, можно выделить две основные составляющие.

Первая: Эней, покидающий горящую Троию. Здесь, очевидно, лирическое «я» можно отождествить – в свете колеблющегося текста некоторых стихотворений этого периода – с отстающей, по воле богов, от Энея Креусой. Среди этих стихов: «Ты – отступник: за остров зеленый / Отдал, отдал родную страну» (1917), и в особенности «Тому прошло семь лет...» (1923):

Тому прошло семь лет... Трагический Октябрь,
Как листья желтые, сметал людские жизни.
А друга моего последний мчал корабль
От страшных берегов пылающей отчизны.

Вторая: Дидона, брошенная Энеем. Здесь в художественном представлении Ахматовой, как и у Вергилия, мученичество героини, биографически связанное с августовским постановлением, приводит к исторической вражде держав (Рим в качестве Третьего Рима и Карфаген, традиционно отождествляемый с Альбионом, как, например, в «Торжестве смерти» Печерина, в этой аналогии меняются местами). Костер Дидоны представлен то чисто метафорически – как муки брошенной героини, то метонимизированно – как сожжение опасных стихов, в посвященном этому лирико-эпическому сюжету цикле «Шиповник цветет (Из сожженной тетради)»:

Уже красуется на книжной полке
Твоя благополучная сестра,
А над тобою звездных стай осколки,
И под тобою угольки костра.
Как ты молила, как ты жить хотела,
Как ты боялась едкого огня!
Но вдруг твое затрепетало тело,
А голос, улета, клял меня.

(Сожженная тетрадь, 1961)

Мы встретились с тобой в невероятный год,
Когда уже иссякли мира силы <...>
Так вот когда тебя мой голос вызывал!
Что делала – сама еще не понимала.
И ты пришел ко мне, как бы звездой ведом.
Но осени трагической ступая,

В тот навсегда опустошенный дом,
Откуда унеслась стихов сожженных стая,
(«Ты выдумал меня. Такой на свете нет...», 1956)

И город, смертно обессилен,
Был Трои в этот час древней
(В разбитом зеркале, 1956)

Холодное, чистое, легкое пламя
Победы моей над судьбой.
(«Пусть кто-то еще отдыхает на юге...», 1956)

Против воли я твой, царица, берег покинул.
«Энеида», песнь 6

Не пугайся, – я еще похожей
Нас теперь изобразить могу.
Призрак ты – иль человек прохожий,
Тень твою зачем-то берегу.

Был недолго ты моим Энеем,
– Я тогда отдалась костром.
Друг о друге мы молчать умеем.
И забыл ты мой проклятый дом.
Ты забыл те, в ужасе и в муке,
Сквозь огонь протянутые руки
И надежды окаянной весть.
Ты не знаешь, что тебе простили...
Создан Рим, плывут стада флотилий,
И победу славословит лесть.

(1962)

Один из отброшенных эпиграфов к стихотворению «Не пугайся, я еще похожей» (первоначальное название «Говорит Дидона. Сонет-эпилог», 1962) “*Anna sorrow*” (Aen. IV, 9), обращение Дидоны к сестре Анне, позже пытавшейся спасти умирающую царицу, взойдя на ее костер, задним числом окрашивает семантику написанных за полвека до того строк «Я пришла сменить тебя, сестра, / У лесного, у высокою костра» и делает их как бы предвестием позднейшей темы.

В конце этого сонета, как бывает в стихах Ахматовой⁸, по-видимому, подавлена напрашивающаяся – в связи с темой лести и репутацией любимого поэта Августа – рифма «Вергилий».

Типично для акмеистической поэтики, что Ахматова вспоминает «своего» Энея («Призрак ты – иль человек прохожий, /

⁸ См.: Омри Ронен. *Поэтика Осина Мандельштама*. СПб., 2002. С. 78.

Тень твою зачем-то берегу») сквозь призму образа Вергилия, как его видит в первый раз Данте: “Qual che tu sii, od ombra, od omo certo” – «Будь призрак ты, будь человек живой» (Inf. I, 66; в переводе М. Лозинского). Точно так же в следующем стихотворении цикла – «Ты стихи мои требуешь прямо...» – содержится косвенная – через соседнюю строку “Men che dramma / Di sangue m'è rimassa” («Пусть в крови не осталось и грамма») – отсылка к стиху Данте “Conosco segni dell'antica fiamma” (Pur. XXX, 48), который представляет собой перевод слов Дидоны “Agnosco veteris vestigia flammæ” в «Энеиде».⁹

Существует стихотворный фрагмент Ахматовой, второй в цикле «Смерть» (1942), центральная строка которого по явному недоразумению¹⁰ приписывается Мандельштаму:

А я уже стою на подступах к чему-то,
Что достается всем, но разною ценой...
На этом корабле есть для меня каюта
И ветер в парусах – и страшная минута
Прощания с моей родной страной.

Оно примечательно своей глубинной связью¹¹ с напечатанным посмертно отрывком Гумилева, в котором содержится важное упоминание о Вергилии:

А я уже стою в саду иной земли,
Среди кровавых роз и влажных лилий,
И повествует мне гекзаметром Вергилий
О высшей радости земли.

Несомненно, что «Вергилий» здесь не метонимия («поэзия Вергилия»), а тень поэта, читающая стихи в саду загробного мира. Об этом свидетельствует не только интерпретация Ахматовой, но и многозначительная, лишь на первый взгляд тавтологическая рифма: «иной земли» / «земли» (так в стихотворении «Tristia» у Ман-

⁹ Стихотворения Анны Ахматовой. Сост., подг. текста и прим. М. Мейлаха. Душанбе, 1990. С. 483.

¹⁰ О. Мандельштам. *Собр. соч.* Т. IV. Париж. 1981, С. 27, 176; О. Мандельштам. *Соч.* Т. 1. С. 439, 610; О. Мандельштам. *Собр. соч.*: В 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 365.

¹¹ «Отрывки 1920–1921 гг.» иногда предвосхищают стиль и темы поздней Ахматовой; см.: Вяч. Вс. Иванов. «Звездная вспышка (Поэтический мир Н.С. Гумилева)». Н. Гумилев. *Стихи. Письма о русской поэзии.* М., 1989. С. 23.

дельштама в якобы тавтологической рифме противопоставлена «какой-то новой жизни» «новая жизнь», Vita Nova, глашатай которой петух). Цветы этой земли – те, что Анхис просил для приношения своему погибшему потомку: “Manibus date lilium plenis, / purpureos spargam flores, animamque nepotis / his saltem accumulem donis” (Aen. VI, 883–885; «Руками полными дайте лилий, / пурпурных цветов, чтобы я рассыпал, и душу потомка / хоть этими укрыл дарами»). Типично для акмеистов, что Гумилев избрал как раз то место «Энеиды», которое цитировал и Данте (Pur. XXX, 19–21):

Tutti dicean: “Benedictus qui venis”,
E fior gittando di sopra e d’intorno:
“Manibus o date lilia plenis”
(И каждый пел: “Benedictus qui venis”,
И, рассыпая вверх и вниз цветы,
Звал: “Manibus o date lilia plenis”)

Эти строки приведет позже и Мандельштам в «Разговоре о Данте» (гл. X) как пример «кошничного богатства» «поэтической материи», «которое падает ему в руки» при «списывании» в результате предшествовавшего «Комедии» «как бы гипнотического сеанса» (очевидно, спиритического вызывания духа Вергилия).

Трудно определить в едином смысле, что имел в виду Гумилев под «высшей радостью земли», о которой повествует Вергилий. Судя по контексту, это видение загробного счастья, порог рая, «Рим иной, Рим звонов и лучей» («Надпись на „Колчане“»). Об этой радости говорит стихотворение «Да! Мир хорош, как старец у порога...»: «Мне это счастье – только указанье, / Что мне не лжет мое воспоминанье / И пил я воду родины иной». На земле открыто два пути к «высшей радости», оба составляют главные мотивы «Энеиды».

Один – путь «Музы Дальних Странствий»: в стихотворении о ней Гумилев упоминает и Рим, и Сицилию – «места, любезные Виргилию». «Если смертный видит ответ рая, / Только неустанно открывая, / То Колумб светлее, чем жених / На пороге радостей ночных» («Открытие Америки»). «Уедем, бросим край докуч-

ный / <...> / И не тоскуя, не мечтая, / Пойдем в высокий Божий Рай, / С улыбкой ясной узнавая / Повсюду нам знакомый край» («Приглашение в путешествие»).

У Вергилия «радость земли» в «Буколиках» – радость владения своей землей, а не странствия в чужие: “Fortunate senex! ergo tua rura manebunt” (Aen. I, 52). У Гумилева этот мотив задан в отрывке, соседствующем с тем, в котором говорится о «высшей радости земли»: «Я часто думаю о старости своей, / О мудрости и о покое». В «Энеиде» (Aen. I, 203), однако, именно о невзгодах странствия сказано: *et haec olim meminisse iuvabit* («и это будет когда-нибудь радостно вспомнить»). Преодоление такой двойственности, как и в «Энеиде», – обретение своего дома в конце заповеданного пути. Такой дом связан со смертью – строительной жертвой и преодолевает смерть вечной славой, как в стихотворении «Основатели»:

„Здесь будет цирк, - промолвил Ромул, –
Здесь будет дом наш, открытый всем“.
„Но надо поставить ближе к дому
Могильные склепы“, – ответил Рем.

Этот дом, древний и обновленный, мистически отождествляется у Гумилева с возвращением блудного сына («Вот дом – это дедов моих пепелище, / Он, кажется, вырос за долгие годы»), с Новым Иерусалимом на полях родной страны («Пятистопные ямбы») и с эсхатологическим примирением враждебных начал:

Это выше нас, и лишь когда
Протекут назначенные сроки,
Утренняя, грешная звезда,
Ты придешь к нам, брат печальноокий.
Нежный брат мой, вновь крылатый брат,
Бывший то властителем, то нищим.
За стенами рая новый сад.
Лучший сад с тобою мы отыщем.

(Новая встреча, 1917)

Высокий дом себе Господь построил
На рубеже своих Святых владений
С владеньями владыки Люцифера...

(Отрывки 1920–21 гг.)

Другой путь «высшей радости» – путь войны и гибели за отечество: “O terque, quaterque beati, / queis ante ora partum, Troiae sub moenibus altis, / contigit oppetere” (Aen. I, 93–95; «О, и трижды, и четырежды блаженны, / Кому на глазах у отцов под стенами Трои высокими / Выпало идти на смерть»). Эта тема у Гумилева непосредственно связана с Вергилием в «Оде д’Аннунцио», написанной «в дни прекраснейшей войны», когда «все лучшее, что в нас / Таилось скупое и суровое, / Вся сила духа, доблесть рас, / Свои разрушило оковы» и «дети горя» взяли ружья, возрождая «великий Рим» золотого века:

Опять волчица на столбе
Рычит в огне багряных светов...
Судьба Италии – в судьбе
Ее торжественных поэтов.
Был Августов высокий век,
И золотые строки были;
Спокойней величавых рек.
С ней разговаривал Вергилий.

Гумилев варьирует тему боя как высшей духовной радости и залога райского блаженства почти во всех своих военных стихах:

Как могли мы прежде жить в покое
И не ждать ни радостей, ни бед.
Не мечтать об огнезарном бое,
О рокошущей трубе побед.

(«Солнце духа»)

Но не надо яства земного
В этот страшный и светлый час,
Оттого что Господне слово
Лучше хлеба питает нас.

(«Наступление»)

И дали мне винтовку, и коня
И поле, полное врагов могучих.
Гудящих грозно бомб и пуль певучих,
И небо в молнийных и рдяных тучах.
И счастьем душа обожжена
С тех самых пор; веселием полна,
И ясностью, и мудростью, о Боге
Со звездами беседует она,

Глас Бога слышит в воинской тревоге
И Божьими зовет свои дороги.
(«Пятистопные ямбы»)

И воистину светло и свято
Дело величавое войны,
Серафимы, ясны и крылаты,
За плечами воинов видны.
(«Война»)

Свод небесный будет раздвинут
Пред душою, и душу ту
Белоснежные кони ринут
В ослепительную высоту.
Там Начальник в ярком доспехе,
В грозном шлеме звездных лучей,
И к старинной бранной потехе
Огнекрылых зов трубачей.
Но и здесь на земле не хуже
Та же смерть – ясна и проста...
(«Смерть»)

Судя по незавершенному наброску о «вышей радости», внимание Гумилева к Вергилию стало в последние годы более пристальным. Может быть, это было связано с его замыслами большого синтетического мифа – пророчества в форме эпоса о творении и о роли поэта – жреца и провидца в идеальной структуре общества.

Среди акмеистов Мандельштам воспринимался в особенности как «ученик латинских поэтов» (Д. Святополк-Мирский упоминает конкретно Катулла, Лукреция и Вергилия)¹², поэтому у него ожидалось бы более широкое присутствие вергилианского подтекста, чем у его товарищей по Цеху поэтов. На самом деле, Вергилий, в общем, играет в творчестве Мандельштама гораздо меньшую роль, чем Катулл и, тем более, Овидий.

Разбирая стиль Данте, Мандельштам передал даже ему, питомцу *dolce padre*, эту черту своего вкуса: «Овидиев гул ему ближе, чем французское красноречие Вергилия»¹³ («гул» как атрибут Овидия, очевидно, пришел из пушкинских «Цыган»: «могильный гул, хвалебный глас, / Из рода в роды звук бегущий»).

¹² См. обзор выдержек на эту тему в изд.: О. Мандельштам. *Камень*. («Литературные памятники»). Л., 1990. С. 353–354.

¹³ О. Мандельштам. *Соч.* Т. 2. С. 252.

Вергилий в «Разговоре о Данте» важен не как стилист, а как посредник в описываемом у Мандельштама «синхронизм<е> разорванных веками событий, имен и преданий», когда они с Гомером, Горацием и Лукианом «вчетвером коротают бесслезную вечность в литературной беседе».

Вергилианский пласт у Мандельштама специализирован. За исключением отдельных случаев перелицовки риторических приемов или простого каламбурного обыгрывания крылатых слов, таких как “arma virumque sano” («битвы и мужа пою») при описании городского герба Армавира в «Четвертой прозе»¹⁴, он, в первую очередь, связан сюжетно с мотивом загробной памяти и нисхождения в царство теней, а в отношении выборочных деталей – с темой Троянской войны.

Среди эпических образов падения Трои в любовно-лирическом, очень личном стихотворении «За то, что я руки твои не сумел удержать...» (1920), в первой публикации озаглавленном «Троянский конь», характерна навевная Вергилием строка «Еще в древесину горящий топор не вгрызлся». Как будто исторически не отвечающий представлению о каменном Пергаме образ¹⁵ построен, на самом деле, как монтаж конкретных описательных подробностей в кн. 2 «Энеиды».

«Древесина» – порог и дверные косяки дворца Приама, которые рубит Пирр: “limina perumpit postesque” (480); «горящий топор» – гипаллага, соединяющая двуострый топор Пирра, “bipennis” (479), и факелы, бросаемые ахейцами на крышу, “flamas ad culmine iactant” (478). Из «Энеиды» взяты и такие детали, как «лестницы» и «стрелы», не совсем соответствовавшие, если внимательнее не обратиться к Вергилию, обстоятельствам приступа¹⁶. Речь идет об осаде не самой Трои, а укрепленного до-

¹⁴ См.: Omry Ronen. *An Approach to Mandel'stam*. Jerusalem, 1983. P. 184, 218.

¹⁵ О неожиданном в изображении троянской твердыни, а не только коня ахейцев, «нагнетании» образов древесины см.: М.Л. Гаспаров. *Античность в русской поэзии начала XX века*. Genova – Pisa, 1995. С. 66.

¹⁶ «...странным кажется появление образов приступа, штурмовых лестниц и обстрела из луков: как известно, именно из-за хитрости с троянским конем ахейцам не понадобился ни обстрел, ни приступ, они вошли в город через тайно открытые ворота и захватили его в уличных рукопашных схватках, так выразительно описанных во II песне *Энеиды*» (Там же. С. 66–67).

ма Приама («высокий Приамов скворешник» у Мандельштама). Данайцы ставят лестницы к его стенам и лезут по ним, выставляя щиты против стрел дарданцев: *“Haerent parietibus scalae, postique sub ipsos / nituntur gradibus, clipeosque ad tela sinistris / protecti obiciunt”* (II. 442–444).

Точно так же конкретны заимствования из Вергилия в «Летейских стихах» 1920 г. и в «пиндарическом отрывке» «Нашедший подкову» (1923).

Все они взяты из кн. 6 «Энеиды» – о нисхождении в Аид. Источник образа призрачного «ночного табуна» в стихотворении «Я слово позабыл...» отметил еще К. Тарановский¹⁷, это *“passimque soluti / per campos pascuntur equi”* (Aen. VI, 652–653). В стихах об имени в царстве теней парафраза из «Одиссеи», «И снова яблоня роняет дикий плод» (в переводе X песни у Жуковского: «дико растет Персефонин широкий / Лес из ракут, свой теряющих плод») сразу сменяется темой Дидоны, тех, «кого опасная любовь изъела жестокой язвой» (Aen. VI, 442), «И тайный образ мне мелькает, / И богохульствует, и сам себя клянет, / И угли ревности глотает», и счастья, катящегося, «чужую волю исполняя», – волю бога в случае оставившего Дидону Энея: *“invitus, regina, tuo de littore cessi, sed me iussa deum”* (Aen. VI, 460–461). Сама первая строка стихотворения «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг» является сборной цитатой из «Энеиды»: *“locos laetos et amoena virecta”* (Aen. VI, 638); *“pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt”* (Aen. VI, 644).¹⁸

Отсюда же происходит и чрезвычайно важное в поэтическом мире Мандельштама отождествление памяти с именем, знаком которого служит повязка на лбу в стихотворении «Нашедший подкову»: «Трижды блажен, кто введет в песнь имя; / Украшенная названьем песнь / Дольше живет среди других – / Она отмечена среди подруг повязкой на лбу, / Исцеляющей от беспамятства...». У Вергилия белоснежная священная повязка венчает виски тех, кто заслужил себе память среди других: *“Quique sui memores aliso fecere merendo: / omnibus his nivea cinguntur tempora vitta”* (Aen. VI, 664–665).

¹⁷ Кирилл Тарановский. *О поэзии и поэтике*. М., 2000. С. 121; прим. 18.

¹⁸ Омри Ронен. *Поэтика Осипа Мандельштама*. С. 24.

Эта тема имени и вечной памяти впоследствии достигнет кульминации у Мандельштама в «Стихах о неизвестном солдате».

* * *

Итак, Гумилев избрал у Вергилия тему странствия и войны как залога райского блаженства, Ахматова – покинутую Дидону, жертву славы и победы, Мандельштам – преодоление смерти памятью в загробном мире. К этим трем можно добавить и Владимира Нарбута, представителя «примитивистского» крыла в акмеизме, который взял в качестве эпиграфа к стихотворению «Шахтер» (о любовном разочаровании беглого рабочего) строку из трагической «Энеиды» Ивана Котляревского: «Вин, взявши торбу, тягу дав».

У акмеистов есть инвариант и вариации вергилианства, но нет Вергилия как общего места. Отсылки к нему и его присутствие всегда конкретны. Лучшее свидетельство этого отказа от бессодержательного «культурного образа» – строфа из «Пятистопных ямбов», которую Гумилев вычеркнул очевидно как раз из-за того, что в ней Вергилий фигурировал, как и Данте, в тривиальном представлении «пышности» или «суровости»:

Мне золоченый стиль вручил Вергилий,
А строгий Дант – гусиное перо,
И мне не надо ангельских воскрылий,
Чужое отвергаю я добро,
Я лилия простая между лилий,
Средь серебра я только серебро.¹⁹

¹⁹ Первая публикация статьи: *Античность и русская культура Серебряного века*. XII Лосевские чтения: К 85-летию А.А. Тахо-Годи. М., 2008. С. 104–114.

К биографии Константина Ляндау, друга и издателя Мандельштама

Александр Соболев
(Москва)

В одном из мемуарных очерков об Осипе Мандельштаме Георгий Иванов упоминает удивительный артефакт:

Были времена, когда мы были настолько неразлучны, что у нас имела, должно быть, единственная в мире, – визитная карточка: „Георгий Иванов и О. Мандельштам“. Конечно, заказать такую карточку пришлось в голову Мандельштаму, и, конечно, одному ему и могло прийти это в голову.¹

Вне зависимости от истинного онтологического статуса описанной визитки (ни одного экземпляра которой на сегодняшний день не выявлено), можно утверждать, что как минимум один подобный документ существовал и сохранился: правда, не в печатной, а в рукописной ипостаси.

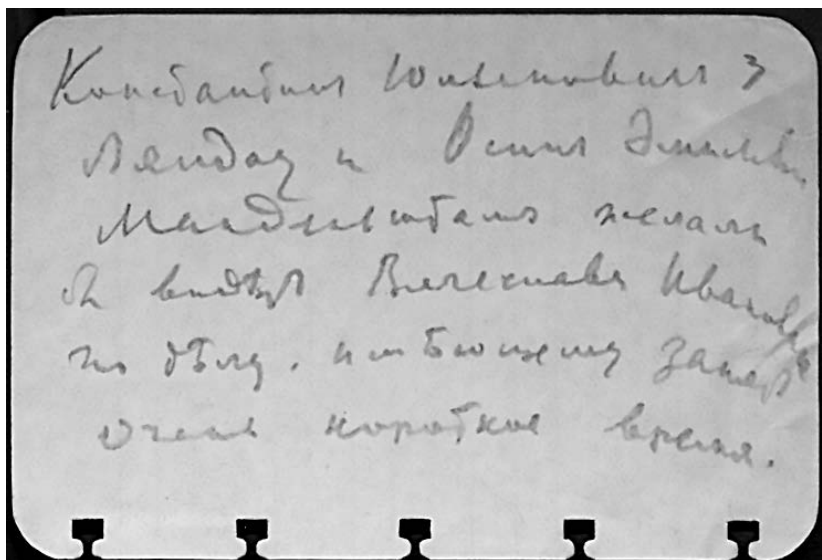
В архиве Вяч. Иванова сохраняется небольшой прямоугольный листок со следами перфорации, явно выдернутый из записной книжки; на нем рукой Мандельштама, неостро очиненным карандашом (значит – принесли с собой; в этом доме за письменными принадлежностями следили тщательно) бегло начертано:

Константин Юлианович Ляндау и Осип Эмильевич Мандельштам желали бы видеть Вячеслава Ивановича по делу, имеющему занять очень короткое время.²

Пользуюсь случаем поблагодарить помогавших мне в работе Г.В. Обатнина, Ю.А. Рыкунину, Р.Д. Тименчика, А.А. Соболеву, Н.Н. Соболеву и Л.И. Соболева.

¹ Г. Иванов. *Собрание сочинений*. В 3 тт. Т. 3. М., 1994. С. 320.

² РГБ. 109.29.47, л. 3 (ср.: О. Мандельштам. *Полное собр. соч.* Т. 3. М., 2011. С. 371). Предложенная комментаторами датировка (февр.–март 1916 г.), представ-



Второе из названных имен было адресату вполне известно; первое, по всей вероятности, он слышал впервые. Если же разговор (видимо, состоявшийся) его заинтересовал, то, расспросив некоторых общих знакомых, он смог бы выяснить примерно следующее.

Константин Юлианович Ляндау родился 22 марта 1890 года в семье петербургского негоцианта; его отец, Юлиан Адольфович, варшавский уроженец, окончил купеческое отделение Рижского Политехнического училища в 1879 году³; о матери, Фанни Александровне, урожденной Шаскольской, сведения наши исчезающе малы: мы знаем, что она была евангелического вероисповедания, а сестра ее Элиза состояла в браке с доктором Габриловичем. Последнее выяснилось из пасторской справки: на девятом году жизни нашего героя решено было окрестить по лютеранскому обряду; тётушка была одним из восприемников; вторым был банкир Даниил Чаманский⁴. Двадцать лет спустя, готовя маленький *curriculum vitae* для биографического словаря воспитанников венгеровского

яется мне небесспорной. Тройка в правом верхнем углу – архивная фолиация.

³ Диплом от 3 декабря 1879 г., хранится: ЦГИА СПб. 14.3.54137; о Ю.А. Ляндау см.: М. Барышников. *Деловой мир Петербурга. Исторический справочник*. СПб., 2000. С. 273–274; А. Дубин. *Улица Маяковского*. М. – СПб., 2008. С. 132.

⁴ ЦГИА СПб. 14.3.54137, л. 41; ср., кстати, позднее упоминание семьи Ляндау среди «патрицианских семей» (Михаил Кузмин. *Дневник 1934 года*. Ред., вступ. ст. и прим. Г. Морева. СПб., 1998. С. 41).

семинария, Ляндау ужал родословную в три слова: «сын кандидата наук»⁵ – то ли что-то взывавшее к скромности уже витало (каламбур почти невольный) в воздухе, то ли просто решил не диссонировать с контекстом. В действительности, «старый Юлиан», как непочтительно титуловали его приятели сына⁶, был весьма деятелен и успешен: ему принадлежало несколько домов на Васильевском острове, оптовая торговая фирма (которой он владел в долях со своими братьями Максимилианом и Станиславом); он входил в правление акционерного общества «Каучук» и состоял директором (и, кажется, совладельцем) акционерного общества «Ткач» и Северной ткацкой мануфактуры.⁷

У Константина был старший брат Феодосий 1888 года рождения; в 1900 г. он был отдан в Тенишевское училище, где учился в одном классе с Мандельштамом: в итоговом списке выпускников они соседствуют.⁸

Вероятно, педагогические итоги первого двухлетия старшего сына удовлетворили родителей – поскольку год спустя в то же учебное заведение был отдан и наш герой. О пребывании братьев в училище сведений у нас немного (несмотря на хорошо сбереженный архив и образцово изученную историю⁹): младший входил в редакцию журнала «Тенишевец»¹⁰, но сам в нем, по крайней мере, под опознаваемыми псевдонимами, не печатался; старший, кажется, не был замечен вовсе. Выпускникам-тенишевцам выдавались гигантские, типографски отпечатанные на плотной бумаге ручной выделки, аттестаты об окончании, внешним видом больше всего напоминавшие средневековые патенты на царство:

⁵ «Список участников Пушкинского Семинария при С.-Петербургском университете (1908–1913)». *Пушкинист: Историко-литературный сборник* под редакцией проф. С.А. Венгерова. Т. 1. СПб., 1914. С. 236.

⁶ «„Счастливые дни золотой юности...“ (Воспоминания М.В. Бабенчикова о С.А. Есенине)». Публ. С.В. Зыковой. *Встречи с прошлым*. <Вып. 4>. М., 1982. С. 180.

⁷ М. Барышников. *Деловой мир Петербурга*. С. 273; дополнено мной по петербургским адресным книгам 1910-х годов.

⁸ А.Г. Мец. *Осип Мандельштам и его время*. Изд. 2-е, испр. СПб., 2011. С. 105.

⁹ Помимо книги А.Г. Меца я имею в виду недооцененную работу: В.Г. Вовина-Лебедева. «Мир юными глазами (Тенишевское училище по ученическим журналам)». *Времена и судьбы. В честь 75-летия В.М. Панеяха*. СПб., 2006. С. 194–229.

¹⁰ А.Г. Мец. *Осип Мандельштам и его время*. С. 36–37.

Дан сыну канд<идата> коммерческих наук **Константину Юлиановичу Ляндау**, лютеранского вероисповедания, родившемуся 22 марта 1890 г., в том, что он, вступив в Тенишевское училище в С.-Петербурге в Январе 1901 г., при **отличном** поведении, обучался по настоящее число и окончил ныне полный курс учения.¹¹

Среди оценок тройки по алгебре, тригонометрии, русской и всеобщей истории; в остальном – «хорошо» и «отлично». Несмотря на неудачи в математике, не сулящие удач в коммерческих дисциплинах, он уезжает продолжать обучение в Манчестер: выбор небанальный, но оправданный:

<... > [П]осле выпуска из школы, когда я в возрасте восемнадцати лет приехал в Манчестер (мой отец, крупный промышленник, обязательно хотел, чтобы я стал инженером, однако я выдержал в техническом институте всего один год), я позволил себе окунуться в атмосферу маленьких антикварных лавок и смог в полной мере насладиться новыми открытиями. Как святыни я нес приобретенные книги домой, хотя у них не было никакой иной ценности, кроме как благодаря их возрасту. В Манчестере меня, кстати, моя “Fleibe” заставляла думать о Диккенсе и об описанных им типах людей; например, о госпоже Адамс, худощавой глуховатой женщине, сдававшей комнату, на горб которой, когда она стояла перед плитой, постоянно прыгала бесхвостая кошка. К счастью у этой черной как смоль кошки на краю левого уха было белое пятно, и можно было быть уверенным в том, что бекон, который подавался на завтрак, был действительно из свиньи, а не из копченого кошачьего мяса.¹²

Год спустя Ляндау вернулся в Петербург. 8 июня 1909 г. было повержено важное препятствие к поступлению на историко-филологический факультет университета – его допустили к сдаче гимназического курса латыни¹³ (в Тенишевском училище ее не препода-

¹¹ ЦГИА СПб. 14.3.54137, л. 12; выдан 15 мая 1908 года.

¹² Мемуары Ляндау «Из воспоминаний одного русского библиофила» (“Aus den Erinnerungen eines russischen Bibliophilen”) были изданы на немецком языке (Osteuropa. 1970. No. 7. S. 492–498); я пользуюсь авторской машинописью, сканы которой при неизвестных обстоятельствах были выложены по адресу: <http://www.ejournal.at>. Доверенные лица указанного источника отказались, несмотря на неоднократные просьбы, указать происхождение этого (и еще одного, о чем см. впрямь) текста. Здесь и далее немецкие воспоминания Ляндау цитируются в переводах Д.А. Селивестрова, которые были заказаны мною специально для написания этой работы. Слово “Fleibe” здесь – возможно, искаженное “fleiß” (нем.) – прилежание, старательность.

¹³ ЦГИА СПб. 14.3.54137, л. 14; Ляндау сдал экзамен на «удовлетворительно».

давали, а для университета она была обязательна). Два дня спустя он подает заявление на имя ректора о зачислении в студенты.¹⁴

Вероятно, что-то в нем насторожило университетское начальство – не пребывание ли в Англии? По крайней мере, про него (и еще шестерых из его набора – это по всем факультетам!) был сделан отдельный запрос в канцелярию градоначальника, откуда 6 июля пришел успокоительный ответ: «неблагоприятных в политическом отношении сведений» – не имеется.¹⁵ 21 июля 1909 г. на его заявлении был поставлен штамп о зачислении в студенты: *Историко-филологический факультет, Славяно-русское отделение*.

Скупыми строками документа, который мы, обитатели второй половины XX в., назвали бы «зачеткой», практически исчерпываются наши сведения об академической стороне его биографии. Его научным руководителем был профессор И.А. Шляпкин: впервые обратившись в нему с просьбой о консультации в 1913 г.¹⁶, Ляндау, по всей вероятности, пользовался его недокументированными советами два последующих года. 17 апреля 1915 г. он, отчитываясь

¹⁴ Там же, л. 7.

¹⁵ Там же, л. 15. Вместе с Ляндау проверку на благонадежность проходил, среди прочих, Н.П. Анциферов.

¹⁶ Приведу текст этого обращения (РНБ. 341.1.1728, л. 8):

Глубокоуважаемый Илья Александрович,

Разрешите мне и моему товарищу обратиться к Вам за советом относительно зачетного сочинения, к которому мы оба приступаем. Будем вам глубоко признательны, если вы нам укажете – где и когда мы можем Вас увидеть.

Искренне почитающие Вас

Студенты

К. Ляндау и В. Никифоровский

23 мая 1913.

Второй студент, Василий Митрофанович Никифоровский (1891 – 1942) – педагог, краевед, первый директор Пушкинского заповедника. Вряд ли можно его идентифицировать с симпатичным автором книги стихов *Первоцвет* (Варнавин, 1921; трудно не процитировать коду лучшего стихотворения: «Я жду любимую из чуждого мне края, / В руке держу письмо и василёк»). О Шляпкине Ляндау вспоминает вскользь в мемуарах:

Известный профессор русской литературы Илья Шляпкин, например, (мне стыдно, что я забыл его отчество) обладал в своем доме в Финляндии, перед воротами которого он, как бывший крепостной, соорудил памятник императору Александру II-му в благодарность за освобождение, библиотекой, насчитывавшей около 150000 томов (и каких!). Я горд тем, что он поместил в свою библиотеку скромный томик моих стихов, а мне подарил одно из своих научных произведений со следующей дарственной надписью: «...поэту божьей волей...». Я, наверное, таковым мог бы стать, но не стал.

о проделанной работе, делился заодно своими ближайшими филологическими планами:

Глубокоуважаемый Илья Александрович,

Уже два года, что я занялся вопросом о русских писательницах-католичках. Для начала я сосредоточил свое изучение на Зинаиде Волконской и Свечиной, попутно касаясь и других представительниц и представителей этого течения. К сожалению, сперва по болезни, а в этом году из-за сумбурного военного времени, я был лишен возможности повести свое исследование в тех размерах и с той быстротой, о которых мечтал. Теперь же, поставленный в необходимость кончать Университет, я принужден представить в зачетном сочинении плоды моей не доведенной до конца работы в надежде развить и продолжить ее впоследствии. – Для получения зачета семинария, Вы разрешили мне показать Вам черновики работы о Зинаиде Волконской (подробная библиография, выписки, биографические данные). – Не позволите ли Вы мне представить как зачетное сочинение биографию С.П. Свечиной, написанную на основании имеющихся в русской и французской литературах, книжных и журнальных сведений, предпослав ей подробную библиографию?! – По окончании Университета я собираюсь восполнить свое исследование разысканиями в Париже (Свечина) и в Риме (Волконская), и мне было бы очень неприятно заключать свою работу в преждевременные рамки. Буду Вам глубоко признателен за ответ. Искренне уважающий Вас

Константин Ляндау.¹⁷

Ответ Шляпкина остался нам неизвестен, равно как и подробности участия Ляндау в пушкинском семинаре Венгерова.

Насколько можно судить по его фрагментарным воспоминаниям, его главным, если не единственным увлечением в это время было книжное собирательство. В своих библиофильских мемуарах он подробно описывает вызревание этой страсти – от первых посещений Александровского рынка, через поездки с матерью в Дрезден – к самостоятельным разысканиям у иностранных букинистов. Особенно подробно он описывает знакомство с прославленным петербургским антикваром Львом Федоровичем Мелиным:

Будучи студентом филологического факультета Санкт-Петербургского университета (тогда еще Императорского, с формой одежды и т.д. и т.п.), я, наконец, отважился посетить „святую“ обитель крупнейшего знатока книг вообще, антиквара (и чудака; они все настоящие чудачки) Мелина. Будучи уже в солидном возрасте и наполовину

¹⁷ РНБ. 341.1.1728, л. 1–2.



Константин Ляндау
1910-е гг.

слепым, он перестал работать в своем уличном магазине (на Литейном¹⁸) и работал во флигеле одного из домов, где он, кстати, также и жил (как? – для меня оставалось непостижимым). Его три большие комнаты с высокими потолками были не только вдоль стен и до самого потолка, но и крест-накрест и поперек уставлены загруженными под завязку книжными полками и столами, между которыми этот еле видящий человек протискивался с невероятной уверенностью, чтобы принести то, что он хотел показать клиенту. В то время, как он это делал, по дому туда и сюда сновали целых 30 кошек всех возможных цветов и пород. Они были на полках и на полу, терлись об его ноги и об ноги посетителей, прыгали на руки, на спины, мяукали и мурчали, как только могли. Запах стоял жуткий. Книги тоже были пропитаны этим запахом, но они, книги, были настолько редкими, настолько ценными, что этот кошачий запах напоминал скорее запах изысканного французского парфюма; и ведь действительно старик Мелин был родом из Франции. Взяла ли его к себе его юная внучка, которая время от времени появлялась, приносила ему еду и пыталась хоть немного убраться у него, или же он и правда умер от тоски, как мне кто-то рассказывал?¹⁹

О поэтических ювенилиях самого Ляндау нам неизвестно почти ничего: первая его официально зарегистрированная в библиографии публикация состоялась в 1916 г.²⁰, когда автору было двадцать шесть лет: случай беспрецедентный для этой эпохи и социальной группы. Существует, впрочем, один документ, который мог бы позволить отодвинуть годы – если не печатного дебюта, то как минимум первой попытки обнародования собственных стихов, – но некоторая причудливость источника заставляет подходить к нему с известной опаской. Впрочем, судите сами.

В 1910 г. двое молодых людей находятся в постоянной переписке: один из них учится на инженера-электрика в Льеже, другой – заканчивает гимназию в Петербурге и готовится к карьере ведущего сотрудника трамвайного депо. Их эпистолярная настолько обстоятельна, что это перестает казаться комичным: письма пронумерованы, датированы, исчерпывающе подробны – и посвя-

¹⁸ Магазин Мелина располагался по адресу: Литейный проспект, д. 60.

¹⁹ Сведения о «смерти от тоски» восходят скорее всего к кругу М.А. Кузмина, близко знакомого с Мелиным – именно для него Кузмин сделал рукописную книгу «Запретный сад: Стихи не для печати», ставшую прототипом «Занавешенных картинок» (Амстердам, 1920).

²⁰ *Новый журнал для всех*. № 1 (1916.). С. 36–37.

щены подробнейшему обсуждению самых широких областей бытия – живописи, литературы, философии, политики и текущей истории. Особенно тщательно препарируются стихи, тем более, что оба корреспондента немало пишут их и сами, попутно не слишком щадя в отзывах обоюдные самолюбия. Один из них – будущий знаменитый филолог Б.В. Томашевский; второй – А.А. Попов (Вир) – сделается неприметным сотрудником артиллерийской академии, но на тот момент он – подающий надежды молодой поэт, с широким кругом знакомств. Среди последних – тенишевские выпускники В.М. Жирмунский²¹ и Мандельштам²²; вполне вероятно, что один из них либо познакомил его с Ляндау, либо передал ему на рецензию несколько его стихов; судя по всему, пачка эта отправилась за отзывом в Льеж, откуда и последовала подробная рецензия:

Основным недостатком Ляндау является то, что все его стихи можно без ущерба впечатлению читать от конца к началу. Это доказывает аморфность его стиха. Когда-то Чуковский напал на поэта Ленского и нашел у него указанные качества. И слова Чуковского приложимы к Ляндау: „здесь нет ни мяса, ни костей, ни мускулов, а один только студень“²³.

И что же можно судить об этом слизне: выйдет ли из него что-нибудь, или ничего не выйдет. Это вопрос вероятности, счастья.

Какое у него настроение? Так – какая-то «реминисценция» Блока и разных «томностей». Все это «нежные, поэтические» воспоминания, кот<орые> могут служить великолепной иллюстрацией к нек<оторым> главам „Что такое Искусство“. И всех этих приправ (ибо самое блюдо отсутствует) так много, что поневоле начинаешь сомневаться, есть ли, вообще говоря, у данного автора вкус.

Есть ли у Ляндау искренность? Да – несомненно – но ведь это искренность за других, искренность в пределах реминисценций.

²¹ Они должны были видаться на собраниях «Кружка молодых» у С.М. Городецкого, который оба посещали; см., напр.: *Литературное наследство*. Т. 92. Кн. 2. М., 1981. С. 50 (комментарий В.П. Енишерлова и Р.Д. Тименчика).

²² См., например, общую фотографию Мандельштама, Попова, Артура Лурье и др., сделанную в доме Поповых 31 октября 1914 г. и сохранившуюся в семейном альбоме (РГБ): О. Мандельштам. *Камень*. Изд. подг. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. (*Литературные памятники*). Л., 1990. С. 263.

²³ Имеется в виду следующий пассаж из скандально известной статьи Корнея Чуковского «Третий сорт»: «Одно стихотворение г. Ленского подлиннее, другое – покороче, и никто не знает, почему не наоборот. Из одного стихотворения можно сделать три, из трех – одно, – здесь нет ни мяса, ни мускулов, ни костей, а один только студень» (*Весы*. 1908. № 1. С. 90).

А его „образы“? Уж одно то, что приходится указывать на них, доказывает, что лишь в дробном рассмотрении можно что-то найти. А с одними „образами“ далеко не уйти. – Жюль Ренар что-то слишком одинок. И каковы эти образы: „кружится в мерном танце вьюга, как злобный маленький старик“ – да ведь это мы читали в Пушкинских „Бесах“. „Куст терзаний“ – это столько раз использованный „терновый куст“, „терновый венец“. А горе – летучий Голландец – просто груб. Описать бурю, а потом разъяснить: под бурей разумеется горе. Где же здесь „интересная мысль“? Улыбка – рыбка – образ, из осужденных нами в начале переписки (о Табу) – образ, рожденный рифмой. „Кто-то темный“ – мы уже знаем из Балаганчика: „Кто-то темный стоит у колонны“²⁴. И святотатством является упоминание при этом имени Эдгара По. Его „лучшее стихотворение“ Исаакиевск<ий> собор – где он ни с того ни с сего вспоминает об Аполлоне – просто никуда не годится. „Глядеть годами“ – не так уж величественно и просто. А что такое его прочие „хорошие стихи“: Серая ночь – перечисление никчемных и ох как надоевших „картин“. „Мои стих<отворения>“, именно – „кисель эпитетов“ в стиле Ленского. Все это действительно пугает неизбежностью: неизбежностью ненужности. Из всех его стихов нашла мое сочувствие лишь одна строка, в коей он говорит о себе: „речь моя тиха, печальна и ненужна“ – правда и здесь втерлись 2 слова – из сферы реминисценции – тиха и печальна. Из стихотв<орения> же Твоя фиалка я взял бы лишь одно место, с целью указать его Ляндау как предмет для размышлений: „стих твой – лепет“.²⁵

Ни одно из перечисленных стихотворений не было впоследствии напечатано автором – что, скорее всего, свидетельствует о том, что убийственный этот отзыв сделался ему известен (конечно, нельзя полностью исключить и небольшой вероятности, что здесь говорится о стихах другого, неведомого науке Ляндау).

Впрочем, помимо рецензии зоила из Льежа у него могли оказаться и другие поводы для молчания. Один из них документирован: 20 мая 1912 г. в базилике Св. Екатерины Александрийской в Петербурге он был повенчан с «дочерью инженер-технолога Стефаниею Банцер, девицею, 21 г., католичкою»²⁶. Вряд ли мне представится другой случай написать о ней несколько слов.

²⁴ В этой реплике есть обидная пронизательность: Ляндау участвовал в постановке «Балаганчика» («Из известных мне (тогда) людей в „Балаганчике“ играл К. Ляндау (3-я пара; „Средневековье“. Он был высоченный)» (О. Гильдебрандт-Арбенина. *Девочка, катящая серсо... Мемуарные записи. Дневники*. М., 2007. С. 91).

²⁵ Из письма от 29 декабря 1910 г. (РГБ. 645.40.18, л. 40об).

²⁶ ЦГИА СПб. 361.2.338, л. 11.

Она родилась 7 июня 1890 г. в совершеннейшем медвежьем углу: Воткинском заводе Сарапульского уезда Вятской губернии, куда, вероятно, ее отец, инженер Виктор Иванович Банцер и его жена Елизавета (урожденная Шемберг) были занесены по служебной надобности. Ею же, возможно, объясняются последующие их перемещения, из которых открыты для нас отнюдь не все – но в 1903 г. она поступила в Мариинскую женскую гимназию в Николаеве – и в том же году ей сделал прививку от оспы николаевский доктор Э.Мандельштам²⁷ (вспомнила ли она это обстоятельство десять лет спустя, когда муж знакомил ее с бывшим однокашником?).

Еще через четыре года она подает заявление в Петербургскую консерваторию: «Желая получить полное музыкальное образование и избирая для спец<иального> обучения игру на фортепиано, покорнейше прошу принять меня в число учениц Консерватории...»²⁸ и т. д. Тогда же ей посвящает стихотворение («Куда-то вдаль меня умчали звуки...»²⁹) загадочный для нас поэт И. Давидов.³⁰ О ее музыкальной карьере сохранилось значительное количество отзывов³¹, венчаемых серией упоминаний после ее безвременной смерти от неудачной операции в 1929 году.³²

²⁷ Свидетельство об окончании первой и справка от второго подшиты в ее тоненьком личном деле (*Там же*, л. 4, 3).

²⁸ *Там же*, л. 1.

²⁹ *Весна*. 1911. № 23. С. 9 (страницей ранее помещена подборка стихов Попова-Ви́ра – тесен мир русских поэтов-дебютантов!).

³⁰ Загадочный, но не вполне: под псевдонимом «И. Виницеев» он издал в 1912 г. книгу стихов, а четыре года спустя под собственным именем – сборник *Не отвергайте, не узнав* (Пг., 1916); впрочем, по итальянским и польским травелогам, рассыпанным по этим книгам, больше можно судить о чувствительной натуре автора, нежели пытаться установить его личность. Вероятно, это тот же Иван Давидов, что участвовал в журнале «Поэт» (1908. № 1. С. 5), но ясности это, увы, не прибавляет.

³¹ Ср., кстати, смешную (но полную профессиональных терминов и оттого не поддающуюся пересказу) историю про дирижера М.В. Владимирова, добивающегося благосклонности Банцер, из письма Д.Д. Шостаковича к Б.Л. Яворскому от 25 окт. 1925 г.: *Дмитрий Шостакович в письмах и документах*. М., 2000. С. 35 (на тот момент все, кроме адресата, играли в кинотеатре «Сплендид Палас»).

³² Ср., например, начало речи, произнесенной Н.Е. Добычиной: «Память ушедшей от нас четыре месяца тому назад Стефании Викторовны Банцер мы чтим сегодня. Ее похороны – это была единодушная скорбь всех нас собравшихся <...> В чем обаяние этого человека так вошедшего в душу людей. Я считаю



О. Мандельштам, А. Попов (Вир), А. Лурье, Ю. Юркун и
другие дома у Поповых. Петроград, 31 октября 1914 г.
Фотографии из семейного альбома



Александр Попов (Вир)
1914 г.



Вероятно, этот брак просуществовал недолго³³ – ибо, когда около 1915 г. квартира Ляндау на набережной Фонтанки (д. 23, кв. 3) начнет приобретать некоторую известность как литературный салон, впечатление от нее будет сугубо холостяцкое:

Там квартировал молодой библиофил и отчасти поэт К. Ляндау, устроивший себе жилье из бывшей прачечной, завесив его коврами и заполнив своей библиотекой и антикварными вещами. Ничего общего с публичными подвалами богемы это логово не имело, но некоторые представители ее стучались сюда нередко (прямо в решетчатое окно).³⁴

У Ляндау-младшего, жившего отдельно от родителей, в холостяцкой обстановке, было собрание редких книг, главным образом, произведений русских и иностранных поэтов. Комната Ляндау помещалась в нижнем этаже типично петербургского дома, из окон которого виднелся мощный ансамбль Екатерининского института и силуэт вздыбленных клоутовских коней. Старинная обстановка: мебель, полки с книгами и гравюры на стенах – делали ее похожей на интерьер первой половины прошлого века, а вечерние сборища, происходившие в ней, – на собрания пылких „архивных юношей“ пушкинской поры. В кружке Ляндау до хрипоты спорили о поэзии и не раз раздавался густой голос Осипа Мандельштама, читавшего свои стихи.³⁵

У меня была карточка: в „подвале“ у К. Ляндау (на Фонтанке). Вероятно, было в моде нанимать подвалы под „гарсоньерки“. Я в этом подвале как-то была – пила чай.³⁶

Оставил описание своей квартиры и сам гостеприимный хозяин:

В 1915 году я покинул родительский дом и поселился в сводчатой, расположенной в подвале дома на Фонтанке, квартире. Благодаря множеству имевшихся у меня книг, старой мебели и коврам мне удалось сделать свое жилище достаточно привлекательным и уютным. Через расположенные на высоте груди нишеобразные зарешеченные окна можно было наблюдать ноги пешеходов и воображать, как выглядит все то, что находится выше. А по вечерам, когда блеклый свет уличных фонарей изгибисто проникал через тяжелые палки решеток,

основной чертой – доброжелательство» и т.д. (РГБ. 420.2.29, л. 1).

³³ Его знакомая вспоминала, что он «женат был сперва на Стефе Банцер, пианистке, любимой ученице Глазунова; потом – на Але Трусевич, актрисе – потом уехали оба» (О. Гильдебрандт-Арбенина. *Девочка, катящая серсо...* С. 96). Об Александре Трусевич, на которой Ляндау женился осенью 1917 г., см. ниже.

³⁴ В. Чернявский. «Первые шаги». *Воспоминания о Сергее Есенине*. М., 1965. С. 139.

³⁵ «„Счастливые дни золотой юности...“». С. 180.

³⁶ О. Гильдебрандт-Арбенина. *Девочка, катящая серсо...* С. 94.

в результате чего возникали таинственные тени, у меня возникало ощущение, как будто к этим решеткам прикипели руки духов. Время от времени кое-кто действительно дотрагивался до этих решеток, но лишь затем, чтобы сразу тихонько постучать в окно. Это был, как правило, кто-то из моих друзей-поэтов, уставший от ночных походов по улицам города или же вдохновленный очередным творением и желавший спрятаться во внушавшей доверие глубине моего подвала, чтобы в теплом свете моей рабочей лампы (а решетчатые окна в этом случае исчезали за голубыми занавесями) скандирующе прочитать мне свое очередное творение. После этого была беседа, дискуссия, шли похвалы или критика, происходил обмен последними творениями своего собственного сочинения или других авторов. Как же счастливы мы были при этом! К моему тогдашнему интимному кругу друзей, помимо намного старшего, уже признанного лирика Михаила Кузмина (его всегда можно было увидеть в сопровождении друга, начинающего писателя Юрия Юркуна), принадлежали лишь совсем юные поэты, из которых я хотел бы упомянуть Владимира Чернявского, Василия Гиппиуса, Рюрика Ивнева, Михаила Струве, Осипа Мандельштама и Евгения Лисенкова, а также некоторые другие, даже порой ничего сами не сочиняющие, но зато острые на словцо друзья, как, например, живущий по диагонали, напротив, в Шереметьевском дворце и работающий там библиотекарем горбун Шилейко, „христианский философ“ барон Антон Врангель, Владимир Клячко и Макс Кан. Женская часть нашего круга общения состояла в большинстве своем из будущих актрис, а не поэтесс.³⁷

Помимо названных выше среди регулярных посетителей квартиры Ляндау были Г. Иванов, В. Парнах, Н. Оцуп, Л. Каннегисер и другие³⁸. Одно из немногих датированных «собеседований» (28 мая

³⁷ C.P. von Landau-Grüningen. „Flüchtige Erinnerungen an Sergej Jessenin“. *Osteuropa*. 1966. No. 9. S. 586–587; с купюрами печаталось по-русски: *Русское зарубежье о Сергее Есенине*. М., 2007. С. 85–92. Я пользуюсь альтернативным новым переводом. Среди перечисленных здесь в комментариях нуждается Макс Кан (1890 – ?) – одноклассник Мандельштама, закончивший Тенишевское училище в 1905 г. (см.: А.Г. Мец. *Осип Мандельштам и его время*. С. 105). Клячко – вероятно, тот В.Л. Клячко, для которого С. Грузенберг сделал изящный экслибрис (Я. Бердичевский. *Народ книги*. Берлин, 2005. С. 155; автор титуует его инженером и приводит годы жизни: 1896–1986). За последние годы были разысканы взаимные инскрипты Есенина и Ляндау; см.: *Летопись жизни и творчества С.А. Есенина*. Т. 1. М., 2003. С. 388; М. Бокариус. «Продолжение „Нездешнего вечера“». *Библиофилы России*. Альманах. Т. VIII. М., 2011. С. 174.

³⁸ Первых троих перечислял сам Ляндау в позднем письме к А.Е. Парнису (пересказано в пионерской – в хорошем смысле – работе: К.М. Поливанов. „Ляндау Константин Юлианович“. *Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь*.

1915 г.) было увенчано сонетом-акrostихом нечасто, кажется, бывавшего там Михаила Лозинского:

Хусейн оглы, чьё ложе оттоманка,
Объятый жаждой северных картин,
Задумал плыть туда, где ложем тин
Янтарный груз струит к Неве Фонтанка.
И есть ли грезам лучшая приманка,
Но он, как муха в нитях паутин,
Узнал, что в мире есть всему изнанка,
Когда попал в Пирее в карантин.
Летели годы. Всё менялось. Питер
Явил вселенной перемену литер.
Но ни чертогов, где портреты Дау
Досель Хусейн не видел, ни канала
Адмиралтейского, ни див подвала,
Устроенного для себя Ландау <sic!>.³⁹

Удивительным образом задуманный в этих стенах *Альманах муз* (название явно отсылало к французскому предшественнику XVIII века⁴⁰) не вполне соответствовал своим списочным составом сложившемуся кругу общения инициатора. Сам он, несколько путаясь в деталях, вспоминал почти сорок лет спустя:

В 1916 году, то есть за год до революции и в год, когда под названием „У темной двери“ в Москве вышел томик моих стихов, я вместе со своими друзьями – поэтами (или просто „сочиняющими стихи“) Евгением Лисенковым и Сергеем Гедройц (литературный псевдоним княгини Гедройц, врача-хирурга царицы в ее больнице в Царском Селе) учредил издательство ФЕЛАНА. К сожалению, нам (по техническим причинам) удалось выпустить всего три, но зато какие прекрасные книги. Это были: 1) АЛЬМАНАХ МУЗ 1916, эксклюзивное издание лирических стихотворений с прекрасной обложкой, созданной известным графиком Чехониным, в котором были представлены почти все современные русские поэты; 2) КАМЕНЬ, первая книга замечательного, тогда еще не очень известного лирика ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА (якобы, как и многие другие, уничтоженного Стали-

Т. 3. М., 1994. С. 443); Каннегисера среди посетителей салона упоминает О. Гильдебрандт-Арбенина (*Девочка, катящая серсо...* С. 94.).

³⁹ «„Транхопс“ и около (по архиву М.А. Лозинского)». Ч. III. Публ. И.В. Платоновой-Лозинской. Примеч. А.Г. Меца. *Toronto Slavic Quarterly*. 46 (2013). Р. 134.

⁴⁰ Д. Сегал, Н. Сегал (Рудник). «К типологии русских литературных альманахов и сборников первой четверти XX века». *От Кибирова до Пушкина: В честь 60-летия Н.А. Богомолова*. М., 2010. С. 479.

ным); особое, прекрасное издание на французской голубой сатирированной бумаге Verge; 3) ШВЕДСКИЕ ПЕРЧАТКИ, своеобразный первый роман еще совсем юного Юрия Юркуна, к которому создал очень занимательные рисунки пером живущий сейчас в Париже известный график и художник-декоратор Юрий Анненков. Ну и на этом собственно все. Наше издательство исчезло так же, как и появилось: без всякой помпы, тихо и незаметно, за бокалом вина (если мне память не изменяет, в уютном итальянском винном погребеке Тани⁴¹). Несмотря на то, что все втроем мы понесли определенные финансовые потери, никто из нас особенно об этом не печалился. Изданные нами книги были действительно прекрасны. И мы были рады этому. Вероятно, не мы одни. Разве этого недостаточно? Приблизительно те же ощущения были у меня через много лет в Париже, когда я был одним из „четырех учредителей“ окрещенного Жаном Кокто издательства „Edition des QUATRE CHEMINS“. Я покинул его также, не заработав там ни копейки (мне надо было иметь больше терпения), но будучи абсолютно счастливым в связи с тем, что принимал участие в издании прекрасных (и редких сегодня!) книг.⁴²

Наиболее ценное для нас в этом отрывке – уточнение имен и числа совладельцев «Феланы»; все остальные обстоятельства лучше реконструируются по сохранившимся документам. Большая часть будущих вкладчиков, судя по всему, была ангажирована составителем лично; один из немногих назначенных к участию москвичей получил приглашение в марте 1916 года:

Редакция периодического „Альманаха Муз“ покорнейше просит глубокоуважаемого Валерия Яковлевича не отказать принять участие в названном сборнике стихов. Выход в свет первого альманаха предполагается сразу же после Пасхи. Поэты уже изъявившие свое согласие и приславшие стихи: Вяч. Иванов, Анреп, Анна Ахматова, Н. Гумилев, Н. Недоброво, О. Мандельштам, Вл. Бестужев, Скалдин, Кондратьев, К. Липскеров, М. Цветаева⁴³, Ад. Герцк, Г. Иванов, Рюрик Ивнев, Т. Чурилин, С. Гедройц, Е. Лисенков, К. Ляндау, М. Струве, В. Галахов.

Приглашены, но еще не прислали стихов: Ал. Блок, Зинаида Гиппиус, Пяст, М. Кузмин, Ф. Сологуб, Ходасевич.

⁴¹ «Погребок русских виноградных вин», принадлежавший Франческо Иосифовичу Тани располагался по адресу Пушкинская ул., д. 5.

⁴² К. Ляндау. «Из воспоминаний одного русского библиофила».

⁴³ Памятна зарисовка из «Нездешнего вечера»: «Помню из читавших еще Константина Ландау из-за его категорического обо мне, потом, отзывая – Ахматовой. Ахматова: „Какая она?“ – „О, замечательная!“ Ахматова, нетерпеливо: „Но можно в нее влюбиться?“ – „Нельзя не влюбиться!“» (М. Цветаева. *Собрание сочинений*. Т. 4. М., 1994. С. 288).

Так как издающие альманах сами поэты, и средства у них ограничены, а на внешность издания будет обращено должное внимание, редакция лишена возможности считать гонорар дороже 50 коп. за строчку, о чем считает своим долгом предупредить.

Надеясь на любезное и ценное согласие глубокоуважаемого Валерия Яковлевича, редакция просит его принять уверение в ее искренней преданности.

(секретарь редакции) *Константин Ляндау*

Редакция „Альманаха Муз“

Фонтанка 23, кв. 3

Петроград

12.III. 16.⁴⁴

Список авторов, предъявленный Брюсову, почти полностью совпадает с окончательным (добавился Борис Садовской, а Блок, Сологуб и Гиппиус приглашением манкировали) – и он исключительно любопытен на фоне альманашной практики 1910-х годов. Собственно говоря, это первый за многие годы опыт объединения под одной обложкой авторов с диаметрально противоположными творческими манерами и долгим шлейфом литературного соперничества; он не только не должен был представлять литературной школы, но, напротив, был демонстративно беспартиен.⁴⁵ Любопытно, что почти одновременно сопрячь в границах одного альманаха символистов с футуристами стремится другой почти дебютант – Александр Беленсон – к обоюдному возмущению адептов обеих школ. Вероятно, что именно в эти же дни Ляндау решает цементировать временный союз одним именем, которое, по расчету, должно быть равно понятным, знакомым и не пустым для сердца большинства участников: именем Иннокентия Анненского.⁴⁶ Не было

⁴⁴ РГБ. 386.74.25, л. 1–2. «Вл. Бестужев» – тогдашний псевдоним Вл. Вас. Гиппиуса, «В. Галахов» – Вас. Вас. Гиппиуса. Значительный фрагмент письма впервые напечатан: *Литературное наследство*. Т. 92. Кн. 3. М., 1982. С. 460 (здесь же приводится фрагмент письма от 29 марта 1916 г., о котором речь идет ниже).

⁴⁵ Ср., впрочем, приводимый В. Чернявским эпизод: «Целая группа царскосельских поэтов ультимативно отказалась участвовать в изящном „Альманахе Муз“ (начало 1916 г.), если на страницы его будут допущены „кустарные“ Клюев и Есенин» (В. Ч-ский. «Первые шаги». *Звезда*. 1926. № 4. С. 216).

⁴⁶ О контексте этого решения см.: Р. Тименчик. «Куль Иннокентия Анненского на рубеже 1920-х годов». *Культура русского модернизма. Статьи, эссе и публикации. В приношение В.Ф. Маркову*. М., 1993. С. 338–348. Традиция ретроспективной легитимизации включением в альманах архивных строк провозглашен-

ли здесь еще одного тонкого политесного момента: в демократически устроенном альманахе авторы шли по алфавиту, так что книга начиналась бы со стихов Анрепа?⁴⁷

Во второй половине марта Ляндау посещает сына покойного поэта, который, вероятно, обещает дать ответ через некоторое время. Не дождавшись его решения, Ляндау пишет 27 марта:

Многоуважаемый Валентин Иннокентьевич,

мне очень жалко, что я не дождался ответа на свою просьбу от-
носительно стихов Иннок<ентия> Федор<овича> для «Альманаха
Муз». Редакция наша лелеяла мечту видеть хоть одно стихотв<оре-
ние> покойного в первом своем альманахе. К сожалению, болезнь,
которая и сейчас держит меня дома, помешала мне еще раз приехать
в Лесной и повторить свою просьбу.⁴⁸

Вероятно, вслед за этим письмом он снова едет к В. Анненскому-Кривичу и везет с собой записку, призванную решить дело:

Дорогой Валентин Иннокентиевич,

письмо это Вам передаст мой большой приятель Константин Юли-
анович Ляндау. Он издает альманах и очень хочет получить для него
стихи Иннокентия Федоровича. Пожалуйста, не откажите ему в
них, альманах обещает быть очень приятным. Ваше согласие я сочту
за личное одолжение.

Искренне Ваш Н. Гумилев.⁴⁹

Расчет оказывается верным – и портфель *Альманаха муз* пополня-
ется неизданным текстом И. Анненского («Если любишь – го-
ри...»)⁵⁰, о чем немедленно извещается Брюсов, успевший тем

ного предшественника началась, кажется, с «Северных цветов» В. Брюсова.

⁴⁷ Это обстоятельство было отмечено Г.П. Струве; см. его слегка язвительный комментарий: «К истории русской литературы 1910-х годов. Письма Н.В. Не-
доброво к Б.В. Анрепу». *Slavica Hierosolymitana*. V–VI. Jerusalem, 1978. P. 430.

⁴⁸ РГАЛИ. 5.1.84, л. 1.

⁴⁹ Н.С. Гумилев. *Полное собр. соч.* Т. 8. М., 2007. С. 192. Отчего-то Кривичу это было не слишком по нраву, но отказать Гумилеву он не мог; ср. в письме его к Арсению Альвингу от 10 января 1917 г.: «Видали Вы „Альманах Муз“? В виду исключительно настойчивых просьб (давно это было), и просьб подкреплен-
ных письмом лица, кот<орому> в силу его отношений с отцом, отказать было нельзя, – я предоставил для первой страницы „альманаха“ одно папино стихо-
творение. Посылаю здесь Вам оттиск его» (РГАЛИ. 21.1.10, л. 62об.).

⁵⁰ Ляндау, благодаря Кривича за его присылку, подробно описывал задачи «Альманаха муз» в недатированном письме (РГАЛИ. 5.1.84, л. 7–7об.):

временем прислать свой вклад⁵¹:

29 марта 1916

Глубокоуважаемый Валерий Яковлевич!

Примите искреннюю благодарность редакции „Альманаха Муз“ за присылку стихотворений, видеть которые в альманахе будет для нас особенной радостью. Считаю своим долгом сообщить Вам те, на мой взгляд не существенные (для характера издания) изменения, которые произошли в составе сотрудников. Александр Блок выразил свое согласие участвовать в альманахах, но не в первом, мотивируя это отсутствием у него новых ненапечатанных стихотворений. По той же причине сомнительно участие в первом сборнике Зинаиды Гиппиус (но это еще не выяснено). Кроме того редакцией получено посмертное стихотворение Иннокентия Анненского (не помню, был ли мной упомянут Инн. Анненский в первом письме).

Примите еще раз, многоуважаемый Валерий Яковлевич, нашу и мою личную благодарность.

С почтением

Константин Ляндау.

Редакция „Альманах Муз“

Петроград

Фонтанка, 23, кв. 3.⁵²

Цель альманаха чисто литературная, нами движет желание создать новый вид сборника, периодически (раз два в год) являющий состояние современной поэзии (только поэзии, не прозы) независимо от каких бы то ни было направлений. Мы питаем надежду что вокруг нашего альманаха создастся новое сообщество поэтов без всякого самоограничения в зависимости от какого-нибудь из „измов“. Впрочем, список участвующих (прилагаю его) говорит сам за себя.

Что касается условий напечатания стихотворений, то вследствие того что книжка в 160–200 стр. заполнена только стихами, мы лишены возможности платить гонорар больше 50 коп. за строчку, причем в этом вопросе все участвующие уравнины. Уплата гонорара будет производиться после выхода альманаха в свет. <...>

Участвующие: кроме покойного Иннокентия Анненского Б. Анреп, Анна Ахматова, Вал. Брюсов, С. Гедройц, Н. Гумилев, Вяч. Иванов, Георгий Иванов, Ал. Кондратьев, М. Кузмин, Н. Недоброво, Вал. Нелединский, О. Мандельштам, Рюрик Ивнев, Аделаида Герцык, К. Липскеров, Е. Лисенков, К. Ляндау, Марина Цветаева, Тихон Чурилин, Ал. Скалдин, Борис Садовской, Вал. Пяст, Вал. Чернявский, М. Струве, Феодор <sic> Сологуб.

⁵¹ Сохранился черновик сопроводительного письма Брюсова, датированный 25 марта 1916 г. (РГБ. 386.71.54, л. 1):

Многоуважаемый г. Ляндау!

Конечно, я рад буду принять участие в альманахе, в котором соединено столько имен, мне дорогих, и предполагается сотрудничество прекраснейших поэтов нашего времени.

⁵² РГБ. 386.74.25, л. 3–4.

В начале мая 1916 г. были готовы корректуры сборника⁵³; в начале лета он без потерь преодолел военную цензуру⁵⁴ (разрешение датировано 17-м июня) и в начале октября вышел в свет.⁵⁵ 18-го и 19-го октября авторам рассылались типовые машинописные письма следующего содержания:

Книгоиздательство „Фелана“.
Фонтанка 23, кв. 3
Петроград.

18 октября 1916 года

Милостивый Государь Валерий Яковлевич.

Книгоиздательство „Фелана“ имеет честь, прилагая при сем 5 (пять) отдельных оттисков Ваших стихотворений, сообщить Вам, что „Альманах Муз“ поступил в продажу и будет Вам выслан по первому Вашему требованию наложенным платежом со скидкой в 30 % (цена его в продаже 5 руб.) или со скидкой в 15 %, если Вы предпочтете нумерованный экземпляр, продажная цена коего 10 руб.

В случае если Вы не получили еще причитающегося Вам гонорара, книга может быть выслана в счет его, причем остальные деньги будут переведены Вам по почте в ближайшем будущем.

Выражая свое искреннее сожаление, что ввиду убыточности издания Книгоиздательство лишено возможности предоставить авторам

⁵³ 4 мая корректура стихов Анненского была послана В. Анненскому-Кривичу (РГАЛИ. 5.1.84, л. 3); 12 мая – А.Д.Скалдину: «Посылаю Вам корректуру, милый Алексей Дмитриевич, с покорнейшей просьбой вернуть ее в субботу 14-го с. м. ко мне на Фонтанку (Фонтанка № 23, кв. 3). Крепко жму руку и прошу передать мой почтительный привет Елизавете Константиновне. Ваш Константин Ляндау» (РГАЛИ. 487.1.71, л. 2). На следующий день обнаружилось, что один из вкладчиков альманаха не доступен и редактор-составитель обратился к тому же Скалдину с деликатной просьбой (*Там же*, л. 3):

У редакции «Альманаха Муз» к Вам огромная и нижайшая просьба, милый Алексей Дмитриевич. Не зная адреса Пяста, мы лишены возможности послать ему сами корректуру и вернуть оставшиеся неиспользованными отрывки. Если Вы, глубокоуважаемый Алексей Дмитриевич, сделаете это за нас и от нашего имени, мы будем Вам обязаны на всю жизнь. Говорят, Пяст – обидчив. Не обидится ли он, когда узнает, да еще так поздно, что не все пошло?! Уповаю на Ваши дипломатические способности и на Вашу доброту, остаюсь Ваш

Константин Ляндау.

⁵⁴ «„Альманах Муз“ уже побывал в военн<ой> цензуре – и недели через 2 выйдет в свет» (из письма Ляндау к Анненскому-Кривичу от 19 июня 1916 г. – РГАЛИ. 5.1.84, л. 5).

⁵⁵ «Перечень в алфавитном порядке книг, поступивших с 4-го по 11-е октября 1916 года». *Книжная Летопись Главного Управления по делам печати*. № 41 (15 октября 1916). С. 1.

АЛМАНАХЪ

№ 3333

1916.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «ФЕЛАНА»

„Альманахъ Музъ“ на 1916 г.

При участіи: (†) Иннокентія Анненскаго, Б. Анрепа, Анны Ахматовой, Валерія Брюсова, Сергія Гедройцъ, Ад. Герцыкъ, Н. Гумилева, Вячеслава Иванова, Георгія Иванова, Рюрика Иванова, А. Кондратьева, М. Кузмина, Константина Липскерова, Е. Г. Лисенкова, Константина Ляндау, О. Мандельштама, Н. В. Недоброво, Вл. Нелединскаго, Вл. Пяста, Бориса Садовскаго, А. Скалдина, М. Струве, Марины Цыбтаевой, В. Чернявскаго и Тихона Чурилина.

Обложка, фронтисписъ, титульный листъ и концовка работы С. В. ЧЕХОНИНА.

Альманахъ отпечатанъ въ количествѣ 1100 экземпляровъ, изъ которыхъ 100 нумерованныхъ на лучшей (японской) бумагѣ. Цѣна простого экз. 5 р., нумерованнаго—10 р.

Адресъ книгоиздательства: Петроградъ, Фонтанка, 23, кв. 3.



Реклама «Альманаха Муз» из журнала
«Аполлон», вышедшего в октябре 1916 г. (№ 8)

В конце сентября Ляндау писал тогдашнему редактору «Аполлона» Михаилу Лозинскому (ОР ГРМ. 97.140, л. 1):

Клише у меня, и я их при сем прилагаю, но с поставленным мне книгоиздат<ельст>вом „Фелана“ условием: 1) чтобы в след<ующем> № Аполлона было наше объявление (прошу в нем изменить: вместо Алексей Трофимов – Андрей Трофимов), и, как было условлено, изъять цену; 2) в книге о графике под каждой репродукцией из нашего „Альманаха“ пометить откуда она, напр<имер>: концовка для „Альманаха Муз“ и т.п.

Р. С. Если возможно вместо изъятия цены из объявления пометьте: цена экзempl<я> 5 рубл., нумерованного – 10 руб.

бесплатные экземпляры „Альманаха Муз“, просим принять уверение в совершенном уважении и преданности.

За книгоиздательство „Фелана“ К. Ляндау.⁵⁶

Одновременно с этим автор получал денежный перевод на оговоренную сумму и, по крайней мере в двух случаях (Вяч. Иванов и Брюсов) – экземпляр альманаха с сопроводительной запиской на подобие следующей:

Глубокоуважаемый Вячеслав Иванович!

Беру на себя смелость просить Вас принять лично от меня экземпляр «Альманаха Муз» в знак моего глубокого уважения к Вам и преданности.

Константин Ляндау.⁵⁷

Книга была отпечатана в одной из лучших петербургских типографий («Сириус»), на плотной японской бумаге, тиражом в 1100 экземпляров, из которых 100 были нумерованные; кроме того, для некоторых материалов были изготовлены отдельные оттиски (в частности, Анненский-Кривич получил пять экземпляров оттисков со стихами отца⁵⁸), но библиографией они не зафиксированы и, кажется, до наших дней не дошли. Обложку, издательскую марку и книжные украшения для альманаха сделал Сергей Чехонин.

Любопытно, что нарочитая беспартийность *Альманаха муз* вызвала явное неудовольствие Мандельштама, бывшего одним из его вкладчиков. В рецензии, оставшейся ненапечатанной при жизни автора, он открыто противопоставлял Брюсова и Вяч. Иванова, «стихи коих уже могли бы возбуждать благородную печаль о том, что теперь так не пишут», Кузмину и особенно Ахматовой, о которой отзывался почти апологетически:

В последних стихах Ахматовой произошел перелом к гиратической важности, религиозной простоте и торжественности: я бы сказал, после женщины настал черед жены. Помните: «смирненная, одетая убого, но видом величаясь жена». Голос отречения крепнет всё более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России.⁵⁹

⁵⁶ РГБ. 386.88.6, л. 1. Днем позже ровно такой же текст (напечатанный на бланке издательства под копирку) получил Вяч. Иванов (РГБ. 109.26.41, л. 1).

⁵⁷ РГБ. 109.29.47, л. 1. Аналогичный текст с присовокуплением экземпляра был отправлен и Брюсову (РГБ. 386.88.6, л. 2).

⁵⁸ Прилагались при письме от 18 октября 1916 г. (РГАЛИ. 5.1.84, л. 6).

⁵⁹ О. Мандельштам. *Полное собр. соч. и писем*. В 3 т. Т. 2. М., 2010. С. 44.

На фоне активной и успешной подготовки *Альманаха муз* парадоксальным выглядит решение Ляндау дистанцироваться от печатания собственного стихотворного сборника: более того, все его полиграфические параметры были выбраны нарочито противоположными. Книга *У темной двери* вышла в последние дни весны⁶⁰ под маркой московского издательства В.В. Пашуканиса, с изящной анонимной обложкой, напоминающей по манере скорее пуантилизм Феофилактова, чем растительные орнаменты Чехонина. Единственное, что осталось неизменным – библиофильский характер издания: книга отпечатана тиражом в 750 обычных экземпляров и 10 нумерованных на слоновой бумаге; в современной библиографии упоминается разновидность обычных экземпляров с оранжевой обложкой⁶¹; встречаются они гораздо реже.⁶²

Книга состоит из двадцати трех стихотворений (в счет входят открывающий и замыкающие катрены), часть из которых была ранее включена в дебютную подборку автора в «Новом журнале для всех». Тематика текстов и творческая манера автора не выходят за пределы магистральных для петербургских декадентов второго призыва⁶³ – декоративный имморализм («Я хочу полюбить старушку, / Чтоб покрасила себе брови»), оммаж предшественникам («Темный лик глядит из преисподней. / Я давно пленен в его кругу») и расширенное описание своего местопребывания:

ПОДВАЛ

Какая жуткая игра!
В окне чугунная решетка,
И строгий свет дробится четко
На темном бархате ковра.

⁶⁰ «Перечень в алфавитном порядке книг, поступивших с 24-го по 31-е мая 1916 года». *Книжная Летопись Главного Управления по делам печати*. № 22. (4 июня 1916). С. 8.

⁶¹ А.Р. Николаев. «Викентий Пашуканис – „заведующий коммерческой частью“ издательства „Мусагет“. Книгоиздательство «Мусагет»: История. Мифы. Результаты. Исследования и материалы. М., 2014. С. 187.

⁶² Собственно, оранжевый я видел только один – с инскриптом Брюсову: «Валерию Яковлевичу Брюсову с глубоким почтением. К. Л. 4. VII. 1916» (РГБ).

⁶³ Возможно, этим объясняется аккуратный приговор Гумилева: «Эта книга – книга человека, изошренного в культуре стиха, углубленного в самого себя, думающего, грустящего, мечтающего, но едва ли поэта» (Н. Гумилев. *Письма о русской поэзии*. М., 1990. С. 204; см. также комм. Р.Д. Тименчика: *Там же*. С. 336).

Нил Столпник дремлет под стеклом,
С тяжелым посохом и в митре.
Блуждая пальцами по цитре,
Ты замечталась о былом.
Я знаю: в час определенный,
Лишь только даль заволокло, -
Неуловимый и влюбленный,
Прохожий постучал в стекло;
И не за то ль с такою мукой
Я ненавижу свой подвал,
Что неуклюжий, длиннорукий,
Тебя – чужой поцеловал?!⁶⁴

Камерный характер издания подчеркнут несколькими посвящениями: «З. Д. Б.» (вероятно, Зинаида Бухарова (1876 – 1941), автор книги *Стихотворения Зои Бухаровой* (СПб., 1903), знакомая С.А. Есенина и Н.А. Римского-Корсакова, заслуживающая отдельного подробного рассказа), «В. М. Л.» (которое пока не поддается расшифровке); третье же – особенно любопытно:

В. Парноку

Я так же молод, милый, как и ты,
Тому же зову неизбежно верю,
Но оба мы уже увядшие цветы
Несем к янтарному преддверью.
Тебя пленил таинственный восток,
И пестрый плащ заезжего араба,
Мне мил гранит, замороженный ток
Финляндии, где на озерах Або.
Но есть у нас и общее – порок.
Мы оба с ним связали цепь ошибок;
И я стареющий от северных улыбок
И ты с багрянцем в волосах Парнок.⁶⁵

⁶⁴ К. Ляндау. *У темной двери*. Стихи. М., 1916. С. 21.

⁶⁵ Там же. С. 29. На это стихотворение обратил особенное внимание Ю. Айхенвальд: «Некоторый отпечаток духовного снобизма лежит на элегантной книжке Константина Ляндау „У темной двери“. В послании В. Парноку красивыми стихами говорит ему и нам поэт <следует цитата>. Надо сказать, однако, что изящная исповедь порока не исчерпывает настроений автора: в самом деле, чувствуется гнет ошибок, озабоченность души, ощущение безвременно увядающего цветка. Пока в этой душе, „устав клониться, уравновесятся весы“, происходит в ней томление, и она еще живет и страдает. <...> Вот это соединение греховности и серьезности, больной утонченности и душевного искания характеризует

Примечательно здесь не только единственное разысканное на сегодняшний день не ретроспективное свидетельство о знакомстве Ляндау и Валентина Парнаха (сомневаться в нем не было оснований), но и взаимное противопоставление при помощи развернутой оппозиции «север / восток», отчасти задающее вектор, предьявленный позже Мандельштамом в *Египетской марке*.

Что касается автора последней – Ляндау в приведенном выше мемуарном отрывке безосновательно приписывает себе участие в издании *Камня*: упомянутая внешность («особое, прекрасное издание на французской голубой сатинированной бумаге Verge») относится к другому изданию «Феланы» – *Самосожжению* Рюрика Ивнева. История его подготовки и печатания осталась почти недокументированной; лаконичные упоминания Ляндау в опубликованной части дневника Ивнева начинаются с 1918 г.⁶⁶, а в мемуарах последний вспоминает о бывшем приятеле вскользь:

После литературного вечера в марте 1915 года небольшой компанией – я, Чернявский, Струве, Есенин, с которым я познакомился, – мы отправились к Косте Ландау <sic!>. У Ландау была отдельная комната в полуподвальном помещении на Фонтанке, на углу Невского. Эту комнату он обставил столь причудливо, что я шутя назвал ее „лампой Алладина“.⁶⁷

Характерно, что истинный книжник Ляндау, перепутав имя автора, прекрасно помнил внешность изданной им книги. На этот раз была выбрана другая типография – ничем не примечательная книгопечатня торгового дома «М. П. Якушев и Ко»; издательская марка осталась прежняя, сделанная Чехониным, но обложка книги была литографирована Натаном Альтманом⁶⁸, изобразившим на

ет искусные стихи Константина Ляндау и не позволяет всецело причислить его к обычным щеголям искусства, к франтам поэзии» (Ю. Айхенвальд. «Литературные наброски». *Речь*. № 209 (1 августа 1916). С. 2).

⁶⁶ Р. Ивнев. *Дневник. 1906–1980*. М., 2012 (указ.). Ср. в письме Чернявского к Ивневу от 26 января 1915 г.: «Мы с Ляндау говорили вчера о Вас, жалели, что Вас нет и решили, что Вы очаровательный человек» (РГБ. 629.6.14, л. 2об.).

⁶⁷ Р. Ивнев. *У подножия Мтацминды*. М., 1973. С. 48.

⁶⁸ С Н.И. Альтманом Ляндау в это время связан еще и организационным союзничеством; ср. в письме к Кузмину марта 1917 г. (РГАЛИ. 232.1.281, л. 6):

Милый Михаил Алексеевич,

сегодня в 5 часов дня, в помещении студии художника Бернштейна (Казанская, 31), состоится собрание представителей всех родов искусства для

ней фантастическое недружелюбное животное, изрыгающее из пасти извивающуюся бумажную ленту, конец которой истончается между букв заглавия. В конце книги помещена реклама *Альманаха муз* и провозглашены обширные издательские планы «Феланы»:

Печатаются:

Георгий Иванов. Стихи о Петербурге. Фронтиспис и виньетки С. Грузенберга.

М. Кузмин. Гонцы. 4-ая книга стихов.

А.Д. Скалдин. Странствия и Приключения Никодима Старшего. Роман. Обложка Е. Нарбута.

Юр. Юркун. Дурная компания. Повесть. Илл. Ю. Анненкова.

Готовятся к печати:

Сергей Гедройц. Дракон. Китайские рассказы.

М. Кузмин. Новый Плутарх. Книга жизнеописаний. Выпуск 1-й.

Вл. Пяст. Лирические стихотворения.

Андрей Трофимов. Женя Аладынь. Роман.

Эти книги ждала разная судьба: «Стихи о Петербурге» и «Гонцы»⁶⁹ в свет не вышли (по крайней мере, под этими названиями), «Сергей Гедройц» (псевдоним В.И. Гедройц) и Андрей Трофимов (псевдоним А.А. Трубникова) в ближайшие годы книг не печатали; «Новый Плутарх» был издан в 1919 г. под маркой «Странствующего энтузиаста»; о соответствии замысла Пяста его берлинскому сборнику 1922 г. мы судить не можем.⁷⁰ Из двух оставшихся книг, закрывающих полный список изданий «Феланы» лучше документирована история романа Скалдина.⁷¹

противодействия самозван<ым> комитетам Горького и Зубова, мечтающим создать явочным порядком из своего состава министерство искусств. Устраивается собрание это Альтманом и Зданевичем. Присутствие Ваше и Юрия Ивановича было бы очень желательно.

Ваш К. Ляндау.

Р. С. Будет и Мейерхольд.

С купюрой напечатано: А. Селезнев. «Михаил Кузмин и Владимир Маяковский (к истории одного посвящения)». *Вопросы литературы*. 1989. № 11. С. 73.

⁶⁹ Еще в 1921 г. они анонсировались в журнале «Дом искусств» (Р. Тименчик, Ю. Гельперин. «Теневой портрет русской поэзии начала века». В кн: А. Турчинский. *Русская поэзия XX века. Материалы для библиографии*. М., 2013. С. 135).

⁷⁰ Об их полном или частичном тождестве свидетельствует, в частности, тот факт, что название «Львиная пасть» впервые появляется в проспекте «Феланы», приложенном к книге Юркуна 1917 г. (о чем см. ниже).

⁷¹ Об этой книге я писал довольно подробно, описывая четыре экземпляра из

Вероятно, договоренность об издании *Странствий и приключений Никодима Старшего* была достигнута к поздней осени 1916 года; по крайней мере, в декабре Николай Недоброво в письме к автору говорит об этом, как о деле решенном:

Рад вестям и о печатании старого романа и о замысле нового. А почему Вы ничего не пишете о Фелане? В прилагаемом другом к Вам письме я обращаюсь к Вам с просьбой по поводу Феланы. Пишу отдельно, чтобы Вы могли предъявить его как доверенность. Номерованный экз. Альманаха Муз держите у себя до моего приезда, об особом назначении я пишу из-за Лисенкова, чтобы он не обиделся, что подаренный им простой экз<емпляр> я передал, а себе купил номерованный. Лисенков мне ни слова не пишет.

Вашего поклона Вячеславу Ивановичу я пока еще не передал, т. к. между Вашим и моими письмами его не видел. Я спрашивал его о Ляндау. Вы знаете, с чьей рекомендацией Л. пришел к В. И.? Мандельштама.⁷²

Книга вышла осенью 1917 г.; издатель, полиграфический перфекционизм которого не находил оправдания в специфике переживаемого момента, остался ею недоволен, о чем и сообщал автору:

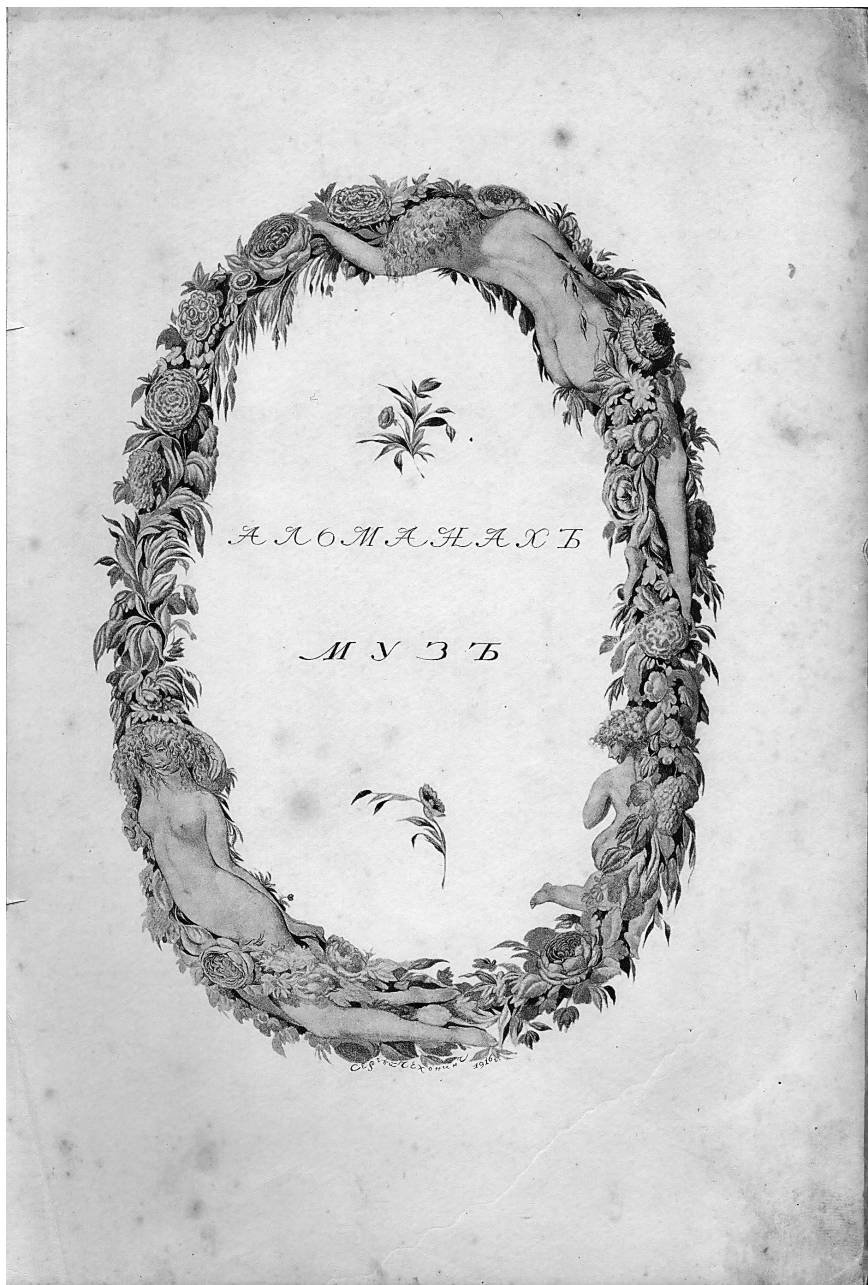
Дорогой Алексей Дмитриевич,

только вчера вечером получил Ваше письмо, ибо живу уже 1½ месяца на Алексеевской, а не на Спасской. Знаю, что виноват в несообщении нового адреса да и во многом другом перед Вами. Но Вы добры! Следовательно могу рассчитывать на Ваше прощение даже без смягчающих обстоятельств, которых как всегда миллион. Если Вы найдете возможным послать книгу по журналам и газетам, пожалуйста пошлите, но в Новую жизнь и Летопись не посылайте, ибо сие исполнено Евг. Григ. <Лисенковым>, который вернулся и „вступил“ в исполнение своих обязанностей. Книга отпечатана, на мой взгляд, архи-плохо! Пребываю в бессильной злобе, усугубленной сознанием „без вины виноватости“ своей. Утешение – опять таки Ваша доброта. Кузмин живет с Юр. Юр. на Спасской 17. Я не видал его века.⁷³

своего собрания: «Маргиналии собирателя. Скалдин». <http://lucas-v-leyden.live-journal.com/189952.html>. Здесь приводятся лишь факты, принципиальные для характеристики издателя и хроники его жизни.

⁷² Письмо от 25 декабря 1916 г. (РГАЛИ. 487.1.75, л. 11–11об).

⁷³ Недатированное письмо снабжено пометой получателя: «декабрь 1917» (РГАЛИ. 487.1.71, л. 7–7об). Не исключено, что временное иссякновение интереса к издательству связано с крымской поездкой Ляндау в лето 1917 г., единственный вещественный след которой – алуштинский экспромт в альбоме Анны Радловой (Р. Тименчик. *Что вдруг*. Иерусалим – М., 2008. С. 479–480).





Еще меньше сведений сохранилось об издании *Дурной компании* Юркуна (Ляндау в мемуарах путает ее с другой его книгой, к печатанию которой он явного отношения не имел). Судя по всему, готовилась она одновременно с так и не вышедшими «Гонцами» М. Кузмина, что следует из письма к нему от 9 февраля 1917 г.:

Дорогой Михаил Алексеевич, типография, кажется, найдена! Надо полагать – сделают скоро (обещают крепко!) Будут стараться изо всех сил. Благодаря близости от нас с Вами, будет чрезвычайно удобно следить за работой во всех мелочах и подробностях. Большая к Вам просьба: зайдите за мной завтра в пятницу утром часов в 10½, мы зайдем в типографию и обсудим некоторые подробности шрифта и распределения стихотвор<ений> по страницам.

Целую Вас

Ваш Константин Ляндау.

P.S. Для Юрия Ивановича уже сторгована другая типография⁷⁴, т.ч. все работы пойдут одновременно.⁷⁵

Упомянутое выше переселение на Алексеевскую улицу, которым Ляндау объяснял период издательского нерадения, был продиктован практическими соображениями:

К моменту Октябрьской революции мой отец и моя мать были на Кавказе и к счастью не имели возможности вернуться, что спасло моего отца – промышленника-миллионера от верной смерти. Я посчитал своим долгом переехать в его роскошную квартиру в собственном доме, чтобы по возможности защитить ее.⁷⁶ Согласно декрету все дома тогда были национализированы, однако новые хозяева все не торопились все это захватить, и мне пришлось долгое время умолять в различных ведомствах до тех пор, пока дом отца не был окончательно зарегистрирован и с меня, наконец, не свалился этот груз. Программа уплотнения жилья и подселения еще не стояла на повестке дня, и я вдвоем с моей женой мог проживать в целых двенадцати комнатах родительской квартиры, хотя на самом деле, ввиду сложностей с отоплением, мы вселились в самую маленькую подсобку. В одном из больших помещений я разместил свою зарегистрированную в библиотечном отделе коллекцию книг, а в большом зале у

⁷⁴ *Дурная компания* готовилась в типографии «Художественная печатня».

⁷⁵ РГАЛИ. 232.1.281, л. 2. NB: подробности подготовки этих изданий могут сохраняться в не виденных мною письмах Ляндау к Кузмину в ЦГАЛИ СПб.

⁷⁶ Согласно современным данным, Ю.А. Ляндау занимал по адресу «Спасская, 15» квартиры 6 и 10 в третьем и четвертом этажах, состоявшие вместе из 14 комнат и обходившиеся ему в 2800 р. в год. В конце 1917 г. он, дальновидный инвестор, приобрел дом целиком (А. Дубин. *Улица Маяковского*. С. 132). Упомянутые владения семьи на Алексеевской (ныне – ул. Писарева) неизвестны.

меня была возможность проводить театральные репетиции. В результате всего этого я чувствовал себя в относительной безопасности (на двери квартиры был вывешен соответствующий мандат). Но я, как и все остальные, все время находился под угрозой обыска.⁷⁷

Еще один книгоиздательский проект был, по всей вероятности, задуман им в начале 1918 года:

В моем разговоре с Переплетником (после Вашего звонка) выяснились некоторые не вполне приемлемые для нас черточки, которые могут сделать нашу общую с ним деятельность не весьма приятной, ибо не соответствующей нашим интересам.

С другой стороны вновь явились более или менее реальные надежды на совсем приемлемых „капиталистов“.

Поэтому я беру на себя смелость временно (или окончательно, если надежды оправдаются) отсрочить нашу беседу с Переплетником, имея про запас, если все возможности лопнут, Ваше предложение объединиться (Вы, Е. Гр. <Лисенков>, я) на чисто коммерческом книжном деле.⁷⁸

Несостоявшимся контрагентом здесь был мимолетный герой *Египетской марки* («Выведут тебя когда-нибудь, Парнок <...> из салона мадам Переплетник»⁷⁹) – петербургский присяжный поверенный Герш (Григорий) Моисеевич Переплетник (1886 – 1942) с некоторыми связями в столичных художественных кругах⁸⁰; член-соревнователь Религиозно-философского общества⁸¹; в будущем – эмигрант, член Союза русской присяжной адвокатуры в Германии⁸², депортированный из Франции и погибший в Аушвице.⁸³

⁷⁷ К. Ляндау. «1920. Я покинул Россию». (Этот мемуарный текст, по всей вероятности, оставшийся ненапечатанным, был выложен в виде дефектной машинописи на сайте: <http://www.ejournal.at>).

⁷⁸ Письмо А.Д. Скалдину от 22 января 1918 г. (РГАЛИ. 487.1.71, л. 8).

⁷⁹ О. Мандельштам. *Полное собр. соч.* Т. 2. С. 275.

⁸⁰ Ср., напр., свидетельство о его знакомстве с Н. Альтманом (Я. Бердичевский. *Народ книги*. С. 108; зверушка на их с женой Елизаветой (собственно, «мадам Переплетник») прекрасном экслибрисе, там же воспроизведенном, весьма напоминает существо на обложке *Самосожжения*); К. Мочульским («Письма К.В. Мочульского к В.М. Жирмунскому». Вступ. ст., публ. и прим. А.В. Лаврова. *Новое литературное обозрение*. 1999. № 35. С. 182) и др.

⁸¹ А.А. Ермичев. *Религиозно-философское общество в Петербурге (1907 – 1917). Хроника заседаний*. СПб., 2007. С. 307.

⁸² О. Будницкий, А. Полян. *Русско-еврейский Берлин. 1920 – 1941*. М., 2013. С. 146, 308.

⁸³ *Ab imperio*. 2005. № 3. С. 388 (прим. А. Зейде).

Не возникла ли эта тема издательского проекта во время совместного новогоднего кутежа, описанного одним из участников: «<...> мы поехали после встречи Нового года на маскарад, устроенный Костей Ляндау, а потом все поехали к присяж<ному> пов<еренному> Переpletнику (нам совсем незнакомому)»?⁸⁴

Завершив, по внешним обстоятельствам, издательский период своей биографии, Ляндау сосредоточился на книжной торговле:

После того, как издательство „Фелана“ прекратило свою деятельность, у меня появилась оригинальная идея о создании „Книжной лавки писателей“, в которой некоторые авторы могли самостоятельно продавать свои произведения и произведения своих друзей. Мысль имела успех, однако все ее великолепие было утеряно при ее практическом воплощении, так как из писателей, которые, как планировалось, должны были по несколько часов самостоятельно обслуживать клиентов, остались лишь немногие, и даже на этих оставшихся нельзя было точно рассчитывать. Самым любимым из всех у меня был чудесный лирик (необъяснимым образом он не обладал всемирной известностью, которой ему надлежало обладать) Михаил Кузмин, художавый, с проседью, всегда с аккуратным пробором причесанный, узкие пальцы которого наслаждались книгами, когда он их пролистывал и расхваливал. Купить книгу из его рук должно было быть настоящим наслаждением.⁸⁵ Скоро к нам присоединился один друг поэта Лисенкова, очень хорошо выглядящий, симпатичный молодой человек Сергей Алексеевич Львов⁸⁶, у которого были очень хорошие отношения в кругах людей, где можно было найти ценные

⁸⁴ Р. Ивнев. *Дневник. 1906 – 1980*. С. 306–307.

⁸⁵ Кузмин приветствовал открытие Лавки писателей (23 апреля 1918 г.) специальным мадригалом-акrostихом («Книга – лучшая подруга...»): *Альманах библиофила*. Л., 1929. С. 287–288 (здесь текст датирован «1917»; аргументированная конъектура приводится в комментариях Н.А. Богомолова: М. Кузмин. *Стихотворения. Из переписки*. М., 2006. С. 143). Ср. кстати дневниковую запись Веры Судейкиной: «У Кузмина книжная лавка на Морской» (В. Судейкина. *Дневник. Петроград. Крым. Тифлис*. М., 2006. С. 205; адрес лавки – Морская ул., д. 14). Ср. также письмо Б.М. Эйхенбаума к В.М. Жирмунскому от 5 августа 1918 г.: «Между прочим – я купил себе в Книжной лавке писателей (там торгуют Кузмин и Юркун) Gundolf’a...» («Переписка Б.М. Эйхенбаума и В.М. Жирмунского». Публ. Н.А. Жирмунской и О.Б. Эйхенбаум. Вст. статья Е.А. Тоддеса. Прим. Н.А. Жирмунской и Е.А. Тоддеса. *Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения*. Рига, 1988. С. 307).

⁸⁶ В столичных адресных книгах второй половины 1920-х гг. значится один Сергей Алексеевич Львов – служащий Государственной канцелярии, проживающий на Лиговской, д. 63.

коллекции книг. Собственно только его одного и стоит благодарить за то, что наш книжный магазин просуществовал и после 1920 года, когда я покинул Россию. Уже через несколько месяцев после открытия „Книжная лавка писателей“ стала местом сборищ Петроградских библиофилов. По понятным причинам в памяти остались лишь некоторые имена, которые почти все относились к тогда уже почти не выходившему журналу „Мир искусства“, или являлись сотрудниками журнала „Аполлон“: П.П. Вейнер, Тройницкий, известный художник и коллекционер Браз, критик-искусствовед Сергей Эрнст, художник Д.А. Бушен (последние двое сейчас живут в Париже), архитектор П.П. Марсеру⁸⁷, который, насколько мне известно, был арестован и умер в тюрьме, заведующий одним из отделов Эрмитажа <П.И.> Нерадовский и т.д. У каждого из нас были друзья среди них, и так как каждый из нас обладал своими собственными отношениями с частными коллекционерами, то мы всегда могли предложить кое-какие редкие книги. Тогда уже началась „распродажа“, пусть и несколько робко, то там, то здесь; пессимисты уезжали за границу или готовились к отъезду, уезжая на юг. Но было и много тех, кто верил в целесообразность терпеливого выжидания того, что могло произойти, и использовал конъюнктуру для того, чтобы пополнить свои библиотеки особо ценными экземплярами. Я знал слишком немногих коммунистов, чтобы понять, не занимается ли тем же самым кто-то из них. Скорее всего, таковых не было.

Уличное кафе на одной из популярнейших улиц Петрограда, которое мы выкупили у одной французской модистки, оказалось скоро слишком маленьким, так как наш книжный магазин сам по себе превратился в антикварную лавку. Мы были рады тому, что в том же доме раньше находилось ателье с большими помещениями, которые мы и заняли.⁸⁸ На широких дубовых столах ателье было особенно удобно раскладывать и рассматривать ценные фолианты, гравюры на меди и рисунки. Неудивительно, что с увеличением площади помещений рос и наш бюджет. Но и начинали мы совсем с малого. Как же часто нам предлагали купить целые библиотеки с ценными книгами, а у нас не хватало денег на это. К счастью личные отношения кого-нибудь из нас способствовали тому, чтобы взять на комиссию

⁸⁷ Павел Петрович Марсеру (1860 – ?) был не только архитектором, но и владельцем фешенебельного магазина фарфора, хрусталя и бронзы. Со ссылкой на машинописный некропологический труд В.Н. Чувакова в качестве года его смерти называется 1920-й («А пришлось в разлуке жить года...» *Российское зарубежье в Финляндии между двумя войнами. Материалы к библиографии. 1987 – 2002.* СПб., 2003. С. 146), но в «Незабытых могилах» эти сведения не повторены.

⁸⁸ По адресу будущей Петроградской книжной лавки писателей (Морская, 14) до событий 1917 г. располагалось ателье «Шарль».

некоторые редкие экземпляры. Так, например, знакомый одного из наших сотрудников Львова поручил нам продажу некоторых особо редких первых русских изданий начала 19-го века, которые уже затем, намного позднее, можно было встретить в Париже в подписных переплетах. Я не смог удержаться от того, чтобы самому приобрести одну из этих великолепных книг, стихи юного современника великого Пушкина по имени Шишков, оставшегося для большинства неизвестным. Хотелось бы упомянуть также еще одного моего сотрудника, большого знатока книг Якова Максимовича Каплана.⁸⁹ Он содействовал тому, что у „Книжной лавки писателей“ появилось много посетителей, и был нашим настоящим верным другом.

Однажды мне позвонил Лазарь Львович Аронсон⁹⁰ – мы очень давно не виделись – и попросил меня зайти к нему, чем я сразу же и воспользовался. Он сделал мне предложение, которые вызвало во мне определенное чувство неловкости. Ведь я такими вещами раньше никогда не занимался. Господин Аронсон выписал чек на сорок тысяч рублей и пообещал мне 10% от этой суммы, если мне удастся по этому чеку получить деньги. Но он сказал, что мне следует всем говорить, что вся эта сумма пожертвована им „Книжной лавке писателей“. Не очень-то веря в успех, я сразу же принялся за дело. Моей первой целью был, как его повсюду звали, мягкосердечный комиссар по делам культуры Луначарский, который, в свою очередь, со словами поддержки направил меня к вовсе не мягкосердечному и даже в некоторой мере внушавшему страх комиссару по делам финансов Менжинскому. Так вышло, что последний недавно женился на Мане (Марии Николаевне) Васильевой⁹¹, с которой меня связывали воспоминания о совместно проведенных „Петербургских белых ночах“. Маня устроила мне аудиенцию у всемогущего комиссара по делам финансов и дала, вероятно, хорошие рекомендации, так как принимали меня по-дружески, а на чеке Аронсона появилась виза Менжинского. Можно представить себе радость Аронсона, когда он получал эти уже „списанные“ деньги (тогда все счета были окончательно заблокированы, а все

⁸⁹ Я.М. Каплан (1878 – 1942) – переводчик, библиотечный работник, коллекционер книг.

⁹⁰ Л.Л. Аронсон (? – 1925) – петербургский дантист, собиратель и антиквар; о нем много говорится в этих же воспоминаниях Ляндау. См. также о его кончине: *Последние новости*. № 1678 (13 октября 1925). С. 1. Ср. любопытное свидетельство о нем: Н.И. Поспелова. «Дыхание живой культуры». *Памяти Г.С. Кнабе*. Кн. 1. Харьков., 2014. С. 109–110 (приводятся воспоминания Р.Б. Иоффе).

⁹¹ Вторая жена В.Р. Менжинского – Мария Николаевна Ростовцева (урожд. Васильева; ? – 1925). О ней см.: *Мария Федоровна Андреева*. М., 1968 (указ.); П.Н. Зайцев. *Воспоминания*. М., 2008 (указ.); М. Спивак. *Андрей Белый – мистик и советский писатель*. М., 2006 (указ.).

сейфы уже разворованы). Но, наверное, моя радость была еще больше, ведь теперь у нас были деньги, чтобы приобрести две небольших, однако ценных библиотеки, которые нам как раз предлагались.⁹²

Другим постоянным занятием Ляндау сделалась работа в ряде полуэфемерных театров⁹³, среди которых наиболее полезным на практике был «Коммунальный театр студия»: дело в том, что очевидное сокращение его названия («Комм. театр») таило в себе возможность расшифровки «Коммунистический», что не раз выручало в щекотливых ситуациях; вместе с ним работала его вторая жена – актриса Александра Яковлевна (Ася) Трусевич. Для этого же театра Ляндау написал пьесу «Сказка об Иване-Дураке, Царевне-лягушке и волшебной дудочке, от которой всяк пляшет» (текст ее не разыскан), о которой без приязни отзывался Блок:

Большой сказочный материал распределен на пять картин, из которых последняя менее содержательна, чем остальные. Главным недостатком сказки мне представляется то, что автор старается русить, но народный язык ему не дается, отчего и попадают сплошь и рядом псевдорусские обороты.⁹⁴

Подводя итоги своей театральной карьеры, Ляндау писал:

Первое время большевистского господства мы ощущали себя одержимыми театральным интересом идеалистами, как на земле обетованной. Ничто не мешало нам искать, экспериментировать, воплощать свои задумки. Мы были довольны столовским супом из голов селедки на обед и мороженой картошкой на ужин дома, так как мы ощущали свою заполненность работой. Но такая свобода творчества оставалась недолго. Политические властители скоро перешли к тому, чтобы начать вовлекать сцену в свою пропагандистскую программу. Вместо театральной постановки, которую намечал показать режис-

⁹² К. Ляндау. «Из воспоминаний одного русского библиофила».

⁹³ Ср., например, упоминание в театральной хронике о его режиссерской работе со спектаклем «Бова Королевич» С.И. Антимонова (*Бирюч Петроградских государственных театров*. № 11–12 (23–31 января 1919). С. 120). См. также: А. Грипич. «Учитель сцены». *Встречи с Мейерхольдом*. Сборник воспоминаний. М., 1967. С. 126; *Русский советский театр. 1917 – 1921*. Л., 1968. С. 288, 397; Д. Золотницкий. *Зори театрального Октября*. Л., 1976. С. 230–231; Л.В. Шапорина. *Дневник*. Т. 1. М., 2011. С. 71.

⁹⁴ А. Блок. *Собрание сочинений*. Т. 6. М. – Л., 1962. С. 316. Ср., кстати, внесенный в записную книжку Блока конспект одного из театральных заседаний, на котором они присутствовали оба: «Молчали – К. Ляндау и я» (Е. Иванова. *Александр Блок: Последние годы жизни*. СПб – М., 2012. С. 430).

сер, они ставили перед занавесом партийного оратора (зачастую малообразованного, который занудно объяснял произведение искусства в духе коммунизма). Я не хотел участвовать в этом, покинул руководимый мною театр и основал в рамках „музыкального отдела“ (официального учреждения, подчинявшегося под руководством юного композитора Артура Лурье непосредственно министру культуры Луначарскому, к которому еще не успели присосаться партийные пропагандисты) небольшую бродячую труппу, которая представляла мои пантомимы каждый вечер в разных частях города, причем в каком-нибудь сомнительном народном доме, который не мог предложить ничего, кроме пропитания. Но и это вскоре прекратилось, так как наконец-то – как мне было объяснено (духовный настрой Луначарского мешал его сухим коллегам) – театральные постановки, в том числе и с „фортепианным сопровождением“ (за совершенно изношенным инструментом сидела выдающаяся пианистка Стефания Банцер, которая, будучи второй, после Сергея Прокофьева, сдала заключительный экзамен в Петербургской консерватории), теперь не относились к сфере деятельности „музыкального отдела“. Когда однажды я не получил жалованья и талонов на питание, а также заказов в натуральном выражении, то мне не оставалось ничего делать, как остаться сидеть дома и „толкать“ на „черном рынке“ предметы из дома, чтобы не оголодать. Вопреки моим убеждениям и любви к Родине, я решил покинуть Россию.⁹⁵

В мемуарном фрагменте о событиях 1917 – 1920 гг., Ляндау подробно (хотя и не называя имен) описывает, как ему с женой и ее сестрой удалось пересечь финскую границу. Заручившись обещанием контрабандиста, он, поднаторевший в театральной практике, придал своим спутницам облик финских крестьянок: жена и сестра изображали молочниц (реквизит – пустые бидоны); сам он направлялся в сторону Териок в образе ушлого мещанина, едущего менять ковер на еду (ковром служила скатанная в рулон драгоценная картина: единственный эвакуируемый предмет из богатой родительской коллекции). Их ожидало преодоление трех красноармейских кордонов, долгая поездка на телеге, переход ночью по заснеженному лесу и крайне неприветливая встреча на финской стороне; впрочем, закончилось все благополучно.

Дальнейшие сведения о биографии Ляндау приобретают отрывочный характер. В 1922 г. журнал «Новая русская книга» в своей переключке уцелевших помещает краткую справку о нем:

⁹⁵ К. Ляндау. «1920. Я покинул Россию».

Константин Ляндау, поэт и режиссер, в течение последних двух лет работал в парижских театрах и ездил в качестве автора и режиссера с пантомимной труппой в Испанию. Ныне живет в Берлине (Charlottenburger Ufer 58, II, bei Fuchs), состоит корреспондентом парижской газеты "Comœdia". Имеет готовыми к печати книжку стихов, сборник пантомим и две пьесы.⁹⁶

Ни одна из перечисленных книг издана не была – лишь в 1958 г. библиография фиксирует публикацию пьесы "Unsers herrgotts kindergarten" – но ни одного ее экземпляра мне разыскать не удалось. Сочинение это было подписано аристократичным именем "Constantin Peter von Landau-Grüningen" – таким же образом он титуловался в редких публикациях журнала "Osteuropa", где, в частности, были помещены цитированные выше мемуары о Сергее Есенине, Всеволоде Мейерхольде и книжном собирательстве.

Его воспоминания о Есенине (единственный текст позднего Ляндау, введенный в научный оборот) открываются предисловием, купированным в советском издании 2007 г.: между тем, оно содержит некоторые детали, позволяющие составить представление о его послевоенной жизни:

Это было в Бадене под Веной, в начале 1954 года, когда в этом очаровательном, невзирая на все исторические (и не связанные с историей) события Бетховенском городишке, по-прежнему грезившему габсбургскими мечтами, размещался генштаб советских оккупационных войск. Я как раз сидел в одной из сомнительных кондитерских и поглощал утешительный „Торт Захер со взбитыми сливками“. И тут я увидел молодого краснощекого русского лейтенанта, который с ошарашенным видом стоял около прилавка и напрасно пытался озвучить на немецком языке свои пожелания официантке. Когда я вмешался, чтобы помочь, то, как только он услышал свой родной язык, его, типичное для молодого русского парня, лицо засверкало от радости. Через несколько минут мы уже сидели за круглым мраморным столом друг напротив друга и были погружены в оживленную беседу о нашей общей Родине. Мне показалось лицо моего юного визави знакомым. Было ли это связано с его непростительно короткими с золотистым отблеском волосами, которые так и хотелось представить длинными и кудрявыми, как у символичного подпaska? Или же это шло от необычной голубизны его глубокого взгляда? Или же его выдавало типичное для Рязани оканье? Когда же я от моего восхищенного собеседника услышал, что он, сын деревенского кузнеца

⁹⁶ Новая русская книга. 1922. Кн. 6. С. 32–33.

прочитал в Ленинградской Национальной библиотеке все опубликованные стихи русских авторов 20-го столетия (О боже! И даже мой изданный в ...100 экземплярах в 1916 году тоненький, ничего не значащий томик) и из-под полы покупал произведения его любимого поэта Сергея Есенина, книги которого в то время были строго запрещены как „разлагающая литература“, то я понял, кого мне напоминал этот молодой паренек в форме: точно такого же светловолосого (также коротко подстриженного, но с ниспадающим на лоб непослушным локоном), голубоглазого, говорящего с характерным оканьем, ушедшего невероятно рано из этой жизни русского народного (но не „крестьянского“, как его называют в большинстве случаев) поэта, крестным отцом первых шагов которого в тогдашней столице (Петрограде) в определенном смысле можно было назвать меня.⁹⁷

Умер он в последний день 1969 г. в бельгийском городе Хергенрат.

⁹⁷ C. P. von Landau-Grüningen. „Flüchtige Erinnerungen an Sergej Jessenin“. S. 585.

Откуда «ворованный воздух»?

Ирина Сурат
(Москва)

«Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух»¹ – эта известная мандельштамовская формула настоящей литературы как будто не нуждается в комментариях. Она совершенно согласна с общим духом «Четвертой прозы», при том что есть там и совсем другие метафоры литературы, не менее замечательные: «дикое мясо», «дырка» в «бубличном тесте», «брюссельское кружево» (2, 358). Эти контрастные, полемически заряженные образы относятся к литературе самой, а «ворованный воздух» говорит скорее о ее природе, природной свободе и одновременно – о насущной необходимости ее для самого пишущего. Мандельштамовская формула органична, самодостаточна и понятна, и все же кажется не лишним поделить догадки о ее происхождении, которые могут немного сдвинуть восприятие и самих этих слов, и, может быть, всей «Четвертой прозы».

Тема воровства восходит к жизненной истории, давшей импульс тексту, – это известная история публикации в сентябре 1928 г. перевода *Легенды об Уленишпигеле* с ошибочной надписью на титульном листе: «Перевод с французского Осипа Мандельштама», тогда как Мандельштам был не переводчиком романа Де Костера, а редактором и компилятором переводов В.Н.

¹ Произведения Мандельштама, за исключением особо оговоренных случаев, цитируются по изданию: О. Мандельштам. *Полное собрание сочинений*. В 3 т. Сост. А.Г. Мец. М., 2009–2011; с указанием в скобках тома и страницы.

Карякина и А.Г. Горнфельда. Ошибку допустило издательство, но Мандельштам оказался в эпицентре грандиозного скандала и сразу же был обвинен в воровстве. 18 октября Горнфельд писал Р.М. Шейниной:

Вышел „Уленшпигель“ в переводе якобы О. Мандельштама (поэта), но на самом деле краденый у меня и другого переводчика. Мандельштам – талантливый, но безпутный человек, умница, свинья, мелкий жулик, бомбардирует телеграммами, моля о пощаде (я могу посадить его на скамью подсудимых);²

той же корреспондентке 28 октября: «С „Уленшпигелем“ не старая история, а совсем новая: из него выкрал часть Мандельштам».³ В дальнейшем он Мандельштама иначе, как «жуликом», не называет, из частной переписки это обвинение попадает в публичное пространство – в открытом письме, опубликованном через месяц в «Красной газете», Горнфельд пишет: «Но когда, бродя по толчке, я вижу, хотя и в переделанном виде, пальто, вчера унесенное из моей прихожей, я вправе заявить: „А ведь пальто-то краденое“» (2, 698). Именно эту задевшую его фразу Мандельштам берет эпиграфом к своему объяснительному открытому письму в редакцию «Вечерней Москвы» в декабре 1928 г., именно на это он реагирует наиболее остро: «...как мог он унизиться до своей фразы о „шубе“?» (3, 461, 463). Затем следует фельетон Д.И. Заславского в «Литературной газете» с теми же и другими обвинениями – на все это Мандельштам пытается ответить в неотправленном «Открытом письме советским писателям» (начало 1930 г.): «А ну-ка поставим вопрос в дискуссионном порядке, кто из нас вор... Выходи, кто следующий!.. Но меня на этом вороньем празднике не будет» (3, 491).

Мандельштам был совершенно затравлен. Из этого состояния он вышел текстом-поступком «Четвертой прозы» – беспрецедентным художественным высказыванием, в котором и тема воровства нашла свое отражение. Здесь он объявил ворами своих гонителей: «Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины пи-

² Цит по: О. Мандельштам. *Полное собрание сочинений*. В 3 т. Приложение. *Летопись жизни и творчества*. Сост. А.Г. Мец и др. М., 2014. С. 334–335.

³ Там же. С. 337.

сательского отродья. Еще ребенком меня похитил скрипучий табор немых романес и столько-то лет проваландал по своим похабным маршрутам, тщетно сиясь меня научить своему единственному ремеслу, единственному занятию, единственному искусству – краже» (2, 354–355). Горнфельдовское «краденое пальто» Мандельштам перелицевал в шубу и одновременно – в шинель Акакия Акакиевича: «Я, скорняк драгоценных мехов, я, едва не задохнувшийся от литературной пушнины, несу моральную ответственность за то, что внушил петербургскому хаму желание процитировать как пасквильный анекдот жаркую гоголевскую шубу, сорванную ночью на площади с плеч старейшего комсомольца – Акакия Акакиевича. Я срываю с себя литературную шубу и топчу ее ногами. Я в одном пиджачке в тридцатиградусный мороз три раза пробегу по бульварным кольцам Москвы» (2, 356).

Этим радикальным жестом поэт вывел себя за рамки профессионального писательского сообщества, бросил ему вызов, разорвал все связи с ним. Травле, судилищу он противопоставил художественный текст небывалой освобождающей силы, на криминальные обвинения дал ответ художественный, проведя границу между настоящим творчеством и всем остальным. Этот текст-поступок имеет большую предысторию в жизни Мандельштама, и смысл его далеко выходит за пределы скандала с «Уленшпигелем» – в «Четвертой прозе» закреплена иерархия вещей и ощущение свободы художника, которую нельзя отнять, но и взять ее не каждому дано, вот она-то и есть «ворованный воздух», и слово «ворованный» тут повернуто своим полемическим смыслом («кто из нас вор»), а словом «воздух» означено то, что принадлежит всем и никому, из чего проистекает свободное слово и что входит в текст как признак качества, «на чем держится узор: «воздух, проколы, прогулы» (2, 358). Шулерству и склоке литературных «романес» противостоит само творчество, его «выпрямительный вдох».

При чтении «Четвертой прозы» бросается в глаза смешение этического с эстетическим, или, точнее, настойчивое замещение одного другим, и это не путаница, а твердая, осознанная и артикулированная Мандельштам позиция. Мы знаем о ней не только из

«Четвертой прозы», но и, например, из воспоминаний Надежды Яковлевны об участии Мандельштама в судьбе пяти банковских служащих, приговоренных к казни:

О. М. случайно узнал на улице про предполагаемый расстрел пяти стариков и в дикой ярости метался по Москве, требуя отмены приговора. Все только пожимали плечами, и он со всей силой обрушился на Бухарина, единственного человека, который поддавался доводам и не спрашивал: „А вам-то что?“ Как последний довод против казни О. М. прислал Бухарину свою только что вышедшую книгу „Стихотворения“ с надписью: в этой книге каждая строчка говорит против того, что вы собираетесь сделать... Я не ставлю эту фразу в кавычки, потому что запомнила ее не текстуально, а только смысл.⁴

Смысл в том, что террор не совместим с искусством, и другие низости тоже с ним не совместимы, и те, кто причастен к травле, доносам, казням, не имеют отношения к искусству. «Четвертая проза» стала «последним доводом» Мандельштама в борьбе за правду и свое достоинство – доводом стало само качество этого ни на что не похожего текста. Первая глава утрачена, известный нам текст начинается с той самой истории о спасении банковских служащих, в общую картину самосуда и террора встроена и собственная мандельштамовская история – всему этому в смысловой структуре «Четвертой прозы» противостоит настоящее искусство. Слово «настоящее» здесь – мандельштамовское:

Есть прекрасный русский стих, который я не устану утверждать в московские синие ночи, от которого как наваждение рассыпается рогатая нечисть. Угадайте, друзья, этот стих: он полозьями пишет по снегу, он ключом верещит в замке, он морозом стреляет в комнату:

...Не расстреливал несчастных по темницам.

Вот символ веры, вот поэтический канон настоящего писателя – смертельного врага литературы.⁵

Схватку с «рогатой нечистью» Мандельштам переводит в план эстетический, нравственную чистоплотность называет «поэтическим каноном», а бездарность и дурной вкус приравнивает к преступлению, к убийству, хоть и «литературному»: «Человек, способный назвать свою книгу „Муки слова“, рожден с каиновой

⁴ Н. Мандельштам. *Воспоминания*. М., 1999. С. 134–135.

⁵ Этот фрагмент цитируется по изд.: О. Мандельштам. *Сочинения*. В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 94 (здесь «Четвертая проза» напечатана по списку А.А. Морозова).

печатью литературного убийцы на лбу» (2, 352), – это сказано про Горнфельда. Так что противопоставление плохой и настоящей литературы получает в «Четвертой прозе» самый радикальный нравственный смысл. В связи с этим вспоминается поведение Мандельштама в более позднем бытовом конфликте с Амиром Саргиджаном: во время товарищеского суда он вел себя с обывательской точки зрения странно: «Вместо того, чтобы разумно объяснить, как обстояло дело в действительности, он, нервно и звонко, почти певуче вскрикивая, напирал на то, что Саргиджан и его жена – ничтожные, дурные люди и плохие писатели, вовсе не писатели»⁶, т. е. вместо доводов по существу конфликта предьявлял аргумент эстетический. Такой же эстетический аргумент представляет собой и «Четвертая проза» – манифест личной независимости одновременно оказывается и манифестом настоящего искусства.

Комментируя 12–13 главы «Четвертой прозы», М.А. Гаспаров уточнил, что слово «литература» употребляется здесь в «унижающем, верленовском смысле».⁷ Это важнейшее замечание отсылает к знаменитому стихотворению Поля Верлена «Искусство поэзии» («Art poétique», 1874), к его финальному стиху, который в переводах В. Брюсова, Б. Пастернака, В. Левика звучит одинаково: «Всё прочее – литература!», в переводе Г. Шенгели чуть по-другому: «А прочее все – литература». Приведем эти стихи в оригинале⁸ и в переводе Валерия Брюсова⁹:

Art poétique

À Charles Morice.

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Искусство поэзии

Шарлю Морису

О музыке на первом месте!
Предпочитай размер такой,
Что зыбок, растворим и вместе
Не давит строгой полнотой.

⁶ С. Липкин. «Угль, пылающий огнем». В его кн.: *Квадрига*. М., 1997. С. 380.

⁷ О. Мандельштам. *Стихотворения. Проза*. М., 2001. С. 830; ср.: «Характерно, что самое слово „литература“ и у Верлена, и у Мандельштама употребляется как бранное». С. Аверинцев. *Поэты*. М., 1996. С. 10–11.

⁸ *Французская поэзия в переводах русских поэтов 10–70-х годов XX века*. М., 2005. С. 418–420.

⁹ Поль Верлен. *Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова*. М., 1911. С. 97–98.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles!

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine!

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où?

Ô qui dira les torts de la Rime!
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

Ценя слова как можно строже,
Люби в них странные черты.
Ах, песни пьяной что дороже,
Где точность с зыбкостью слиты!

То – взор прекрасный за вуалью,
То – в полдень задрожавший свет,
То – осенью, над синей далью,
Вечерний ясный блеск планет.

Одни оттенки нас пленяют,
Не краски: цвет их слишком строг!
Ах, лишь оттенки сочетают
Мечту с мечтой и с флейтой рог.

Страшись насмешек смертных фурий
И слишком остроумных слов,
(От них слеза в глазах Лазури!)
И всех приправ плохих столов!

Риторике сломай ты шею!
Не очень рифмой дорожи.
Коль не присматривать за нею,
Куда она ведет, скажи!

О, кто расскажет рифмы лживость?
Кто, пьяный негр, иль кто, глухой,
Нам дал грошевую красоту
Игрушки хриплой и пустой!

О музыке всегда и снова!
Стихи крылатые твои
Пусть ищут за чертой земного,
Иных небес, иной любви!

Пусть в час, когда все небо хмуро,
Твой стих несется вдоль полян,
И мятой и тмином пьян...
Все прочее – литература!

У Брюсова была задача перенести на русскую почву идеи французского символизма, и, действительно, «Искусство поэзии» стало манифестом символизма не только французского, но и русского. Мандельштам, конечно, смолodu знал брюсовский перевод – он рано увлекся Брюсовым и даже воспринимался как «будущий Брюсов» (так охарактеризовал Мандельштама Максимилиан Волошин, впервые увидевший его в феврале 1907 г.)¹⁰, а Верлена он

¹⁰ О. Лекманов. *Осип Мандельштам: ворованный воздух*. М., 2016. С. 38.

полюбил во время учебы в Сорбонне: Михаил Карпович, познакомившийся с Мандельштамом в Париже в декабре 1907 г., вспоминал, что «он с упоением декламировал „Грядущих гуннов“ Брюсова. Но с таким же увлечением он декламировал и лирические стихи Верлена и даже написал свою версию *Gaspard Hauser'a*».¹¹ В каком-то смысле верно, что «Верлена он отчасти воспринимал через посредничество Брюсова»¹², хотя для понимания французских стихов перевод ему не был нужен.

Первый отчетливый след «Искусства поэзии» обнаруживается в письме Мандельштама к его учителю В.В. Гиппиусу из Парижа от 14 (27) апреля 1908 г.: «...Вам будет понятно мое увлечение музыкой жизни, которую я нашел у некоторых французских поэтов, и Брюсовым из русских» (3, 358) – связь этих слов с первым стихом верленовского манифеста очевидна, на нее указал переводчик, биограф и исследователь творчества Мандельштама Ральф Дутли¹³; в том же письме Мандельштам упоминает какой-то свой текст о Верлене, который до нас не дошел.

Сходный мотив звучит в стихотворении 1910 г. «*Silentium*» – тютчевская тема молчания сочетается в нем с верленовской темой музыки, и это было расслышано и отмечено Николаем Гумилевым в рецензии на второе издание *Камня*: «„*Silentium*“ с его колдовским призыванием до-бытия – „останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись“ – не что иное, как смелое договаривание верленовского „*L'Art poétique*“».¹⁴ Впоследствии Мандельштам цитирует «Искусство поэзии» в статье «Слово и культура» (1921); отмечена и переключка с ним в одном из стихотворений 1922 г.¹⁵ – так или иначе, с юности этот текст прочно присутствует в его сознании, поворачиваясь разными своими

¹¹ М. Карпович. «Мое знакомство с Мандельштамом». *Осип Мандельштам и его время*. М., 1995. С. 41.

¹² О. Лекманов. *Осип Мандельштам: ворованный воздух*. С. 40.

¹³ Ральф Дутли. «Век мой, зверь мой». *Осип Мандельштам. Биография*. СПб., 2005. С. 43; ранее: Ralf Dutli. *Ossip Mandelstam. "Als riefte man mich bei meinem Namen."* *Dialog mit Frankreich*. Zürich, 1985. S. 67.

¹⁴ О. Мандельштам. *Камень*. Изд. подг. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. (*Литературные памятники*). Л., 1990. С. 220–221.

¹⁵ Г.А. Левинтон, Р.Д. Тименчик. Книга К. Тарановского о поэзии Мандельштама. В кн: К. Тарановский. *О поэзии и поэтике*. М., 2000. С. 52–54, 408–409, 413–414.

смыслами. Из них важнейший – противопоставление «поэзии» и «литературы»; оно как ось проходит через все верленовское стихотворение и оформляется в двух его последних строфах. Мандельштам развивает, «смело договаривает» это противопоставление в программной статье «О собеседнике» (1912?; 2, 10–11):

Разница между литературой и поэзией следующая: литератор всегда обращается к конкретному слушателю, живому представителю эпохи. Даже если он пророчествует, он имеет в виду современника будущего. Литератор обязан быть „выше“, „превосходнее“ общества. Поучение – нерв литературы. Поэтому для литератора необходим пьедестал. Другое дело поэзия. Поэт связан только с провиденциальным собеседником. Быть выше своей эпохи, лучше своего общества для него не обязательно. Тот же Франсуа Виллон стоит гораздо ниже среднего нравственного и культурного уровня культуры XV века.

Эта цитата возвращает нас к «Четвертой прозе» – в ней противопоставление настоящего писателя и литературы доведено до предельной остроты: «настоящий писатель» назван «смертельным врагом литературы», «ибо литература везде и всюду выполняет одно назначение: помогает начальникам держать в повиновении солдат и помогает судьям вершить расправу над обреченными», «тюремщики любят читать романы и больше, чем кто-либо, нуждаются в литературе» (2, 355). Верленовское эстетическое разграничение поэзии и литературы здесь трансформировалось в противостояние социальное и нравственное. В том же «унижающем, верленовском смысле» слово «литература» фигурирует у Надежды Яковлевны – и там, где она комментирует статью «О собеседнике», и там, где выстраивает парадигму отношений писателя и общества на примерах Пастернака и Мандельштама.¹⁶

Для Мандельштама в этой парадигме важны были личности двух его любимых поэтов – Поля Верлена и Франсуа Вийона. Мы не знаем, что он написал в утраченной статье о Верлене, но опубликованный очерк «Франсуа Вийон» (1910-12) начинается со слов об их глубинном родстве: «Астрономы точно предсказывают возвращение кометы через большой промежуток времени. Для тех, кто знает Виллона, явление Верлена представляется именно таким астрономическим чудом. Вибрация этих двух голосов пора-

¹⁶ Н. Мандельштам. *Воспоминания*. С. 317, 178.

зительно сходная. Но кроме тембра и биографии, поэтов связывает почти одинаковая миссия в современной им литературе» (2, 13), и в том же очерке он формулирует кредо Вийона измененным первым стихом верленовского «Искусства поэзии»: “Du mouvement avant toute chose!” («Движение прежде всего») (2, 19). В этом раннем очерке создан портрет «вора... и поэта» (2, 18)¹⁷, комментируя его, Надежда Яковлевна отмечает его сходство с самим Мандельштамом.¹⁸ И, кажется, это никогда не изменилось – о родстве с Вийоном и верности ему Мандельштам говорит в воронежском стихотворении 1937 г.: «любимец мой кровный», «беззаботного права истец», «рядом с готикой жил озорующи», «наглый школьник и ангел ворующий», «рядом с ним не зазорно сидеть» («Чтоб, приятель и ветра и капель...», 1, 237–238). Это стихотворение возникло в тот момент, когда «усилилась травля ОМ воронежской писательской организацией»¹⁹ – в образе и судьбе Вийона Мандельштам видел близкую ему модель поведения в отношениях с литературным сообществом и обществом в целом. Так было в 1937 г., но так было и раньше, во время истории с «Уленшпигелем», когда он часто повторял: «Теперь нужно виллонить».²⁰ Вийоновское начало сильно в «Четвертой прозе» – оно сказалось и в общем духе озорства и беззакония, в насмешках над благопристойностью и «так называемой порядочностью» (2, 346), в сквозной теме воровства, которой Мандельштам дразнит своих преследователей: «Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет. Какой я к черту писатель? Пошли вон, дураки! Зато карандашей у меня много – и все краденые и разноцветные»; «Халды-балды! Я бы читал в дороге самую лучшую книжку Зощенки, и я бы радовался, как татарин, укравший сто рублей» (2, 350, 351).

В том же ряду стоит и «ворованный воздух» – творчество как «метафора преступления», как определил суть этого образа Ральф

¹⁷ Ср. с образом «старика, похожего на Верлена» в стихотворении «Старик» (1913) из книги *Камень*.

¹⁸ Н. Мандельштам. *Вторая книга*. М., 1999. С. 309.

¹⁹ Замечание М.А. Гаспарова: О. Мандельштам. *Стихотворения. Проза*. С. 812.

²⁰ А. Григорьев <А. Мец>, И. Петрова <В. Сажин>. «Мандельштам на пороге 30-х годов». *Russian Literature*. Vol. 5. No. 2 (1977). P. 188.

Дутли.²¹ Тут хочется напомнить пушкинские слова о Байроне: «Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал и мерзок – не так, как вы – иначе» (письмо П.А. Вяземскому, вторая половина 1825 г.). Если я и ворую, как будто говорит Мандельштам, то не так, как вы – иначе.

В сочетании «ворованный воздух» есть острая парадоксальность – подобная парадоксальность организует и мотивный ряд стихов о Вийоне: «наглый школьник и ангел ворующий», «разбойник небесного клира». В «ворованном воздухе» Мандельштам резко совмещает сомнительное действие с той самой стихией, которая определяет высшее качество литературы, и здесь вийоновские коннотации не отделимы от верленовских. «...Виллон для него важен не как историческая индивидуальность, а как повторяющийся тип поэта: Виллон был прообразом Верлена, а Верлен был осознанным образцом самого Мандельштама („...суровость Тютчева с ребячеством Верлена...“»)»²² – этот тезис М.Л. Гаспарова находит подтверждение в «Четвертой прозе», в ее вийоновско-верленовском духе ребячества и озорства, в вызывающей интонации и конкретно – в микросемантике ключевой формулы творчества.

Текстуально она восходит к верленовскому «Искусству поэзии», ко второму стиху предпоследней строфы: “*Que ton vers soit la chose envolée*” – буквально это значит: «пусть твой стих будет вещью улетевшей, парящей, поднявшейся в воздух». *Envolée* здесь – форма причастия прошедшего времени женского рода (*participe passé*) от глагола *s’envoler* – взлетать, улетать, который, в свою очередь, образован от глагола *voler* – летать; при этом во французском языке есть и отглагольное существительное *envolée*, означающее сам полет, порыв, и, в частности, порыв вдохновения.

Брюсов перевел “*Que ton vers soit la chose envolée*” как «Стихи крылатые твои», и этот брюсовский вариант фигурирует у Мандельштама в той же статье «О собеседнике», где мы уже отмети-

²¹ Ральф Дутли. «1. Еще раз о Франсуа Вийоне. 2. Хлеб, икра и божественный лед: о значении еды и питья в творчестве Мандельштама». *Сохрани мою речь...* Вып. 4. М., 1993. С. 83.

²² М.Л. Гаспаров. «Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама». В его кн.: *О русской поэзии*. СПб., 2001. С. 275.

ли верленовское противопоставление литературы и поэзии – в контексте этого противопоставления, как и у Верлена, возникает у Мандельштама тема стихов крылатых и бескрылых: «обращение к конкретному собеседнику обескрыливает стих, лишает его воздуха, полета. Воздух стиха есть неожиданное», – и дальше, по поводу Некрасова: «отличный стих, летящий на сильных крыльях к провиденциальному собеседнику» (2, 9–11).

Для Мандельштама тема крылатости неслучайна – он вводит ее как черту собственного образа в программный «Автопортрет» (1914): «В поднятьи головы крылатый / Намек...»; «так вот кому летать и петь...»; тут, очевидно, отразилась и увлеченность Мандельштама бергсоновскими идеями «порыва» и «движения», с которыми он познакомился во время обучения в Сорбонне (позже они будут развиты в «Разговоре о Данте»²³), и напомним, что именно движение Мандельштам называет «поэтическим *credo*» Вийона, формулируя его строкой из того же стихотворения Верлена об искусстве поэзии.

В приведенных мандельштамовских цитатах, прозаических и стихотворных, воздух и полет оказываются синонимами стиха, «летать» и «петь» – почти одно и то же. Но дело в том, что во французском языке есть два омонимичных глагола: *voler* – летать и *voler* – воровать. И причастие от второго глагола выглядит как *volé* (ворованный) или *volée* (ворованная). В верленовском *envolée* Мандельштам как будто расслышал оба слова сразу и совместил их в своем «ворованном воздухе» – совместил полет, порыв, принадлежность стихии воздуха и «ворованность», неразрешенность.

Это органичный для Мандельштама пример работы с иноязычным словом – извлечение из него дополнительных смыслов при переносе в русский поэтический контекст. И, как часто у него бывает, смысловые соответствия закреплены звуком, в данном случае – консонантными созвучиями:

Верлен – vers (стихи) – ворованный.

²³ См. об этом: Пак Сун Юн. «Соподчиненность порыва и текста (Идеи Анри Бергсона в „Разговоре о Данте“ Осипа Мандельштама)». *Известия Российского Государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2007. Т. 11. Вып. 32. С. 157–164.

Как видим, в тяжелый период жизни Мандельштаму пришлось не только «виллонить», но и «верленить» – его поэты-спутники, любимые с юности, вместе живут в тексте «Четвертой прозы», и в самом определении настоящей литературы слышны их слившиеся голоса.²⁴



²⁴ Сердечно благодарю В.А. Мильчину за ценную консультацию по теме настоящей статьи.

Смыслы Мандельштама (Первая глава из неопубликованной книги)

Евгений Тоддес

(Публикация и послесловие Мариэтты Чудаковой)

1

Первоначальный (1908–1911 гг.; 1912-й год – переходный) поэтический мир Мандельштама определен, устойчив и сосредоточен в жестких рамках вокруг столь же определенно означенного «я». Формула этого мира и самой речи, говорящей о нем, дана в четверостишии («Звук осторожный и глухой...»), которым открывались все издания *Камня*, начиная со второго. Заглавный, вводный оксюморон – «немолчный напев глубокой тишины» окружен в ранней лирике подобиями и вариациями: «Музыка твоих шагов в тишине лесных снегов», «дум туманный перезвон», «тишины тимпан», «восторженная тишь», «И отточен их звук тишины» (о дождевых каплях). Но перед нами здесь не один, хотя бы доминирующий, символ: постоянно поддерживаемые связи сближают с *тишиной* избранный круг «тихих» эмоций и состояний, малых, убывающих количеств – и соотносят с ней *сумерки*, *сумрак*, *туман* и *туманное* (все это и в прямом и в метафорическом значениях), *слабость*, *тонкость*, *печаль*, *нежность*, *сон*. Выявляется смысловое и эмоциональное ядро (мы будем называть его «основной символикой»), повторяющиеся и варьируемые элементы которого присутствуют во множестве стихотворений. Это относится и к таким, где «я» – на первом плане, и к таким, где оно скрыто (формально не выражено), как, например, «В просторах сумеречной залы...», кончающееся вопросом: «Что может быть слабее лилий / И сладоостнее тишины?».

Очень наглядна, даже прямолинейна «основная символика» в стихотворении «Мой тихий сон, мой сон ежеминутный...». Узловая лирическая категория раздваивается – рядом с *тихим* возникает *невидимое*. С ними связаны *шорох*, *шелест* (т. е. тот же «звук осторожный и глухой») и – фоническое сближение – *шелк*. Две следующие строфы используют из основного набора символов еще и *туман*, *вечереющий* (ср.: *смутный* в первой строфе); отсюда выводится строка «И слово замирает на устах» (т. е. опять-таки *тишина* не нарушена).

Можно говорить и об основной коллизии лирического «я». Вот одна из вариаций – строфа стихотворения «Смутно-дышащими листьями...»: «Тихо спорят в сердце ласковом / Умирающем моем / Наступающие сумерки / С догорающим лучом». Взят момент непрочного равновесия, и смысловой акцент падает на слово «умирающем», – так что само это равновесие дано как длящееся умирание. Параллелизм природного и человеческого подчеркнут внутренней рифмой – в начальных словах трех строк строфы (при том, что обычную концевую рифму имеют только две строки из четырех в каждой строфе). Созвучия причастных суффиксов заданы уже в первой строфе: от *ш-щ* зачина через *шелест* листьев к «трепещущей ласточке» – и продолжены в заключительном катрене («вечереющим»). Последнее слово текста – *тишина*. И она действительно не может быть нарушена ни самим «я» («умирающее сердце»), ни чем-либо из «параллельного» природного мира («смутно-дышащие листья», «лес вечереющий», «медная луна»).

Другой вариант того же равновесия – «Полу-явь и полу-сон» в «Скудный луч холодной мерою...». Взаимопроницаемы также границы реального и искусственного – игрушечного либо созданного художником, как в стихотворениях «Сусальным золотом горят...», «Истончается тонкий тлен...», «На бледно-голубой эмали...». Первое содержит реминисценцию стихотворения Тютчева «О вещая душа моя!», где фигурирует «как бы двойное бытие», и само, в сущности, говорит о двойном бытии «я»: одна строфа дает фрагмент некоего детского мира (ср. соседний текст *Камня* – «Только детские книги читать...»), другая резко уходит от него

в совершенно иной лирический план. Но мотив *неживого* связывает два этих плана (он выражен не только прямо – лексически, но и косвенно – определением «всегда смеющийся», поскольку такое постоянство должно быть признаком неестественным, искусственным; действенность определения усиливается тем, что в «хрустале» прочитываются «уста»).

Связующее значение имеет и переключка «сусальным золотом – хрусталь», причем первое и последнее слова текста сближены фонетически и рифмуются. «Неживой небосвод» повторяется в двух других названных стихотворениях «искусственными небесами» и «стеклянной твердью». Художник наделен лишь «мигнущей силой» («На бледно-голубой эмали...»), а посещающий поэта «мгновенный ритм – только случай» («Отчего душа так певуча?...»), опять-таки ведущий через «несозданный мир» и «игрушечную рощу» к вопросу о подлинности бытия: «Неужели я настоящий / И действительно смерть придет?» (ср. в другом тексте иной ход лирической мысли: «Когда б не смерть, так никогда бы / Мне не узнать, что я живу»).

Иногда созерцательное равновесие оказывалось нарушено. Два стихотворения, тесно между собою связанных: «Из омута злого и вязкого...» и «В огромном омуте прозрачно и темно...». Сумрак (соединение его с прозрачностью мотивировано строкой «И томное окно *белеет*»; в разветвленном звуковом рисунке этой строфы следует обратить внимание на игру на стыке 1–2-го стихов: *темно<е> – томно<е>*), шуршанье и шелест – близкие к *тишине*, субтильные тростинка и соломинка, «короткие минуты» – знак малых количеств, «жизнь, похожая на сон», – все это типичный раннемандельштамовский стиль. Но в заключительных строфах обоих стихотворений тихие эмоции образуют прихотливый психологический узор, выходящий из тех достаточно жестких границ, которые обычно ставил себе поэт.

Еще дальше и, собственно, даже в другую – романтическую – сторону уходит «Темных уз земного заточенья...». Здесь, как и в «Змее» (написанном, однако, преимущественно в иной символике¹), «я» подвергается прямому самоотрицанию: не рефлексия

¹ Возможно, по этой причине стихотворение, вошедшее в первое издание *Камня*, в последующие автором не включалось.

над данностью личного бытия, а сублимация самоисчезновения (ср. также стихотворение «В самом себе, как змей, таясь...») или даже самоуничтожения.

О самом факте, самой данности личного существования на грани бытия и небытия написано «Дыхание». Для поэта эта данность не есть нечто непреложное, изначально естественное. Ранняя лирика Мандельштама в значительной своей части возникает как рефлексия по поводу той отсутствующей или сомнительной для него очевидности, которая позволила бы заключить «...следовательно, существую». «Дыхание» дает ее и в этом смысле занимает исключительное положение (возможно, внушенное или поддержанное Баратынским, которого Мандельштам позднее цитировал в статье «О собеседнике»: «...и голос мой негромок. / Но я живу, и на земли мое / Кому-нибудь любезно бытие»). «Радость... жить» в соответствии с «основной символикой» (в данном случае еще и в согласии с Баратынским) определяется эпитетом «тихая». Но любопытно, что в тексте, помимо строки о цветке и садовнике, есть еще один намек на рефлексия о подлинном и искусственном бытии: в следующем стихе на место «темницы» напрашивается «теплица», ему соответствовала бы и дальнейшая метафора «стёкла вечности».² Она перекликается со «стеклянной твердью» в «На бледно-голубой эмали...» – соответственно *сближаются* «узор дыхания» и «узор рисунка» в этих текстах. Но то, что там было минутным «забвением печальной смерти», здесь становится приобщением к вечной жизни.

С цветом «Дыхания» перекликается и контрастирует другой – из стихотворения, не так давно ставшего известным.³ Оно тем более интересно, что связано, по-видимому, с «Садами души» Гумилева в его *Романтических цветах* (1908):

² Ср. отождествление значений «теплица» и «темница» в рассказе Гаршина «Attalea princeps» и стихотворении Полонского «Памяти В.М. Гаршина»; у Сологуба: «Был бы я, как цвет тепличный, болен» в стихотворении «Если б я был к счастью приневолен...», концовка которого может служить парафразой основной лирической коллизии раннего Мандельштама: «Жизнь моя, всемирному томленью / Ты подобна, легкая, как сон».

³ *Вопросы литературы*. 1987. № 7. С. 188; приведено в статье В. Купченко «Осип Мандельштам в Киммерии».

В безветрии моих садов
Искусственная никнет роза.
(Мандельштам)⁴

Сады моей души всегда узорны,
В них ветры так свежи и тиховейны <...>
Растенья в них, как сны, необычайны.
(Гумилев)⁵

В одной поэтической системе «я» провозглашает волевою созидательную силу, в другой – «в безвыходности бытия... участвует невольно». Гумилев эту силу и демонстрирует, разворачивая на протяжении двадцати стихов яркое и предметное изображение «садов», тогда как у Мандельштама «небо безглагольно» – чрезвычайно важный мотив, обуславливающий отсутствие изображений и слов и возвращающий нас к «тишине». «Немногое, на чем печать... вдохновений», – а они и есть в данном случае доказательство подлинности бытия – остается непоименованным.

Вообще, исследователями отмечено большое значение для раннего Мандельштама категорий отсутствия, отрицания и соответственно – лексических форм с «не» и «без» (ср. выше о мотивах неживого, несозданного). Здесь на них строятся первые две строфы. В стихотворении «Пустует место. Вечер длится...» пустынен также воздух, а героиня – «пустынница», и она отсутствует там, где ее ждут. Вторая строфа называет действия, которые не происходят, в том числе и столь важное в упомянутых выше стихотворениях: «И на стекле не проведешь / Узора спящими губами».

Опорная лексика начальных строф в «Мне стало страшно жизнь отжить...» такова: «отжить», «ничего не полюбить»,

⁴ Ср. «теплицы» (обыгрывание названия сборника стихов Метерлинка; см.: О. Мандельштам. *Слово и культура*. М., 1987. С. 99), «сад» и «розу» («Роман о Розе») в статье «Франсуа Виллон». Фраза об аллегорических персонажах средневековой литературы варьирует материал собственной лирики, именно – «Дыхания» и «В безветрии моих садов...»: «Средневековая поэзия дает этим призракам как бы астральное тело и нежно заботится об искусственном воздухе, столь нужном для поддержания их хрупкого существования».

⁵ «Узор», «узорны» дают возможность сопоставить с этим стихотворением и «Дыхания».

«безымянным», «кануть», «в пустоте», «исчезнуть». Этому прямо противостоят следующие строфы – борьба с пустотой.

Но и активная позиция «я», и построение на основе столь резкого контраста не характерны для молодого Мандельштама. Характерно – стихотворение «Слух чуткий парус натягает...» с его страдательным «я» и приглушенным зачином, снова погруженным в полуреальность. Семантику формируют сочетания: «пустует взор», «незвучный хор», «призрачна(я) свобода», «месяц бездыханный». В отличие от других текстов экзистенциальный смысл принимает здесь некий «натурфилософский» вид. Финал наименовывает мироздание: пустота. В высшей степени не случайны цитаты из Тютчева:

И призрачна моя свобода

Лишь в нашей призрачной свободе
(«Певучесть есть в морских волнах...»)

Твой мир – болезненный и странный⁶

Твой день – болезненный и страстный
(«О вещая душа моя!...»)

У Тютчева после первой из приведенных строк следует: «Разлад мы с нею <природой> сознаем»; у Мандельштама после стиха-цитаты идет сравнение: «Как птиц полночных голоса», т. е. в противоположность источнику человеческое уподоблено природному, – попытка найти подтверждение подлинности личного существования, отталкиваясь от Тютчева. Для Тютчева разлад существует *между* гармонической природой и дисгармоническим человеком, у Мандельштама вместо «разлада» – прямое отождествление (развиваемое на протяжении двух строф). Но при этом живой, богатой, сложной и наполненной тютчевской природе противопоставляется мертвенная, бедная, простая и пустая; поющему «общему хору» природы – «незвучный хор» (ср. выше о соотношении с Гумилевым). У Тютчева определения «болезненный и страстный», относящиеся к человеческой душе, не могут относиться к космосу – соответствующие им у Мандельштама

⁶ О тютчевских реминисценциях в этом и других ранних стихотворениях см. в нашей статье «Мандельштам и Тютчев» (*International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1974. Vol. 17. P. 59–85).

«болезненный и странный» характеризуют и мир, и человека. Можно было бы сказать, что единение с миром пустоты пародирует тютчевскую пантеистскую лирику с ее императивами типа «И ринься, бодрый, самовластный, / В сей животворный океан!». Однако это только одна проекция.

Вторая связывает Мандельштама с северной, киммерийской серией лирики Тютчева, где «все голо так – и пусто-необъятно / В однообразии немом», где «человек лишь снится сам себе»; ср., в частности, мандельштамовское «небо мертвенней холста» – и «бесцветный грунт небес» («Через ливонские я проезжал поля...»). Само тютчевское противопоставление севера (России) и юга Мандельштаму в это время не было нужно: он знает только один и единый (лично-природный) мир и говорит о нем, подхватывая «киммерийские» признаки, которые в источнике применялись в качестве «местного колорита», а здесь получают всеобщее, экзистенциальное значение.

Аналогичный узел отношений находим в стихотворении «Воздух пасмурный влажен и гулок...». Сигналом тютчевской системы является «двойное бытие» – из того же стихотворения, которое цитируется в «Сусальным золотом...» и в «Слух чуткий...». Сочетание «болезненный и странный» в расчлененном и преобразованном виде вошло в именование мирового начала («Небо тусклое с отсветом *странным* – Мировая туманная *боль*»), обращение к которому дано в финале. Ранее, во второй строфе это начало именуется «равнодушной отчизной» – очевидно реминисценция пушкинской «равнодушной природы», но несомненные связи с Тютчевым притягивают сюда же такие его формулы, как «всепоглощающая и миротворная бездна», «безразличны, как стихия».

В «Раковине» диалог с мировым началом захватывает весь текст целиком. *Пустота* на этот раз является внутренним свойством «я» («раковина без жемчужин», «нежилого сердца дом»). Наполнение же (см. концовку) мыслится в таких символах, которые, именуя природные стихии, подразумевают, видимо, и стихию поэзии, поскольку *шепот* и *туман* относятся к кругу «основной символики» автора.

В другом тексте напеву морских раковин Мандельштам уподобляет «дыханье вещее в стихах моих». Стихотворение, начинающееся этой строкой, тематически близко к уже упоминавшейся статье «О собеседнике», где адресация стихов в будущее сравнивается с тем, как «мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. <...> Читая стихотворение Боратынского, я испытываю то же самое чувство, как если бы в мои руки попала такая бутылка. Океан всей своей огромной стихией пришел ей на помощь – и помог исполнить ее предназначение, и чувство провиденциального охватывает нашедшего». Мандельштам, вероятно, учитывал звуковое подобие слов «стихи» и «стихия» (он также цитировал в статье пушкинские стихи о бегстве поэта «на берега пустынных волн, / В широкошумные дубровы»). Из всего этого следует, что надежда на любовь стихии в «Раковине» – мотив не только экзистенциальный, но и специально относящийся к сфере искусства, творческой способности, которую мировая стихия должна даровать и умножить. Именно этой двупланностью можно объяснить и первоначальное заглавие дебютного сборника Мандельштама «Раковина», затем измененное на *Камень*.

«Основная символика», основная лирическая коллизия не исчерпывают всего контекста ранней поэзии, но организуют его, образуют центр, так что всё, находящееся на «периферии», так или иначе с ним соотносится. Стихотворение «Вечер нежный, сумрак важный...» может быть охарактеризовано в противопоставлении «тишине» – как один из редких текстов, передающих громкое звучание. Столь же необычна «слепая радость» – и на фоне господствующих сумеречных настроений вообще, и по отношению к «тихой радости» «Дыхания» в частности. Изменено здесь и значение «сумрака». Если же брать этот символ в обычном значении, то при явном доминировании в большинстве стихотворений темноты, догорающего или дневного «скудного луча», тумана найдутся и такие исключения, подчеркивающие правило, где освещение дано или воображимо ясное либо даже яркое.

Солнечный свет в «Над алтарем дымящихся зыбей...» – такая же редкость, как громкое звучание «Вечера нежного...», но *тиши-*

на (характернейший оксюморон «тишины тимпан») и туман сохранены. Более сложно соотносится с господствующим фоном стихотворение «Медлительнее снежный улей...». Символов тишины здесь нет, но она, несомненно, подразумевается и присутствует. Источник света, показанный в первых двух строках (зимний день – окно), уступает затем место предмету (вуаль), который вбирает в себя свет и сам, теряя в предметности, – тем легче, что его структура содержит «непредметные» пробелы, – становится средоточием света. Вещи «персонажи», участвующие в этой игре, сближены благодаря фонетической общности (уль) всех четырех конечных слов первой строфы (рифмующих попарно). В последней строфе благодаря абстрактному сочетанию «вечности мороз» ослаблена предметность зимних реалий. В результате стихотворение и демонстрирует предмет, – и развоплощает его, стирая, но и заставляя ощущать заново смысловые грани между вещью и субстанцией, камерной малостью и космической вечностью, жизнью и абстракцией, – подобно тому как другие тексты говорят о личном существовании на *границах* бытия и небытия.

Предметность такого типа, резко отличную от позднейшей (акмеистической), находим и в «Невыразимая печаль...» и «На перламутровый челнок...» (в двух последних прижизненных изданиях *Камня* эти тексты стоят рядом). В обоих случаях объект лирической речи остается до некоторой степени невыявленным – разрабатывается главным образом смысловое окружение его. В первом тексте возможно двоякое, даже троякое понимание начальной пары стихов – говорится о цветах (ср.: «Что может быть слабее лилий?» в стихотворении «В просторах сумеречной запы...») и/или о героине, которая означена в концовке «тончайшими пальцами» (ср. «пальцы гибкие» в соседнем стихотворении – возможно, тексты сближены автором именно по этому признаку).

Аналогичные варианты прочтения заложены в 5–6-м стихах. Шесть строк – половина текста – разрабатывают семантику сна и пробуждения; две следующие, продолжая этот мотив, переносят акцент на семантику миниатюрности, малого количества, и на ней уже полностью строится заключительная строфа (той же мерой отмерен и солнечный свет – «немного солнечного мая»).

Так очерчивается смысловое окружение теневого двойственного персонажа, который, если следовать достаточно очевидному архетипу, можно было бы определить как «девушку-цветок».⁷

Казалось бы, в отличие от только что рассмотренного случая, в «На перламутровый челнок...» необходимо выбрать один из мыслимых вариантов прочтения первых двух строк – метафорический или неметафорический, т. е. решить, что речь идет либо о музыкальном уроке, неожиданно сравниваемом с тканьем, либо о самом этом последнем, и тогда слово «урок» – единственное вносящее музыкальные ассоциации – имеет своим основным значением «задание, определенного объема работу». Однако оказывается, что вопрос «что с чем сравнивается?» не играет решающей роли, поскольку контекст «распредмечивает» оба члена сопоставления (и это несмотря на то, что музыка имеет у Мандельштама огромное значение, а тканье, прядение и их аксессуары составляют в его поэтике активный и устойчивый символический ряд). «Приливы и отливы рук» и света создают самоценное динамическое и колористическое изображение (анalogии из области живописи были бы здесь вполне допустимы), отодвигающее на второй план и персонаж («ты») и «тему» – какое именно действие описывается.

Открытый тематизм вообще не вписывается в мандельштамовский стиль. Стихотворения такого рода поэт не включал в *Камень*. Темы их не поглощены лирическим контекстом, но, напротив, легко отделимы от него, а поскольку при этом они пересекались с внехудожественными сферами – религией, некоторыми эстетико-философскими представлениями, постольку могли считаться заданными, существующими до и вне данного сочинения. Одна из таких тем – искание Бога, вера и безверие, другая – поэтическое творчество как реализация идеального высшего мира. Если сравнить такие стихотворения, как «Когда укор колоколов...», «Убиты медью вечерней...» и тематически соприкасающиеся с ними, но вошедшие в *Камень* – «Скудный луч холодной мерью...»,

⁷ В одной из позднейших рецензий Мандельштам иронизировал над тривиальным употреблением соответствующей стертой метафоры: «Доисторическим людям автора навязал слащавую сентиментальную психологию, „я покинул тебя ребенком: теперь ты *цветок*“. Это язык Фр. Коппе» (*Слово и культура*. С. 305).

«Образ твой, мучительный и зыбкий...», – то разница будет очевидна: в одной паре тема обнажена и по отношению к основной лирической коллизии центробежна, в другой – выражена на языке «основной символики»; туман, скрывающий божественный образ, – тот же, что облекает всю экзистенциальную ситуацию «я», которая вбирает в себя и отношения с Богом и храмом. Что касается второй темы, то аналогичные различия можно видеть между «Как облаком сердце одето...», «Душу от внешних условий...», «Я знаю, что обман в видении немислим...» – и «В безветрии моих садов...», «Дыханье вещее в стихах моих... (хотя и эти пьесы не вошли в *Камень*), «Отчего душа так певуча?...».

На отказ от включения стихотворений в книгу или вообще от публикации могли влиять еще и нежелание возбуждать слишком прямые ассоциации с современными религиозно-философскими настроениями и дебатами (Гумилев писал об одном стихотворце: «...зачем он <...> пишет стихи, а не читает рефераты в Религиозно-Философском Собрании?»⁸), а также – «избыточная» литературная традиционность соответствующих представлений о поэтическом творчестве (см. особенно романтическое клише в 8–12-й строках «Я знаю, что обман...»). Можно думать, что в некоторых случаях поэт предпочитал оставить вне печати и совпадения с новейшей декадентской традицией – ср., например, «Довольно лукавить: Я знаю...», где третья строфа близка к “Silence” Верлена в переводе Ф. Сологуба. Добавим, что строки: «Туманное очарование / И таинство есть – умирать» – незаметно превышают ту меру близости к декадентскому вкусу, которая соблюдается в ранней лирике Мандельштама.

До сих пор еще не упоминалось собственное «Silentium» Мандельштама. Выше мы указали несколько стихотворений, существенно отличных от окружающего лирического контекста, – они были либо исключениями из «правила», либо опытами нехарактерными и оставшимися без продолжения. «Silentium», этот общепризнанный ранний шедевр, – правило и исключение одновременно. Вполне очевидно, что феномен музыкального молчания в точности соответствует таким лирическим константам,

⁸ Н. Гумилев. *Письма о русской поэзии*. М., 1990. С. 91.

как «восторженная тишь» или «напев тишины». Но приписанное ему универсальное значение – «всего живого / Ненарушаемая связь» – выходит далеко за пределы раннего художественного мира. Экстатический порыв к немоте, к развоплощению может казаться вариацией того, что в противоположном эмоциональном ключе выражено в текстах, относящихся к основной лирической коллизии с ее постоянным балансированием на границе небытия.

Но, с другой стороны, этот порыв направлен к «первооснове жизни» – отнюдь не к самоизбыванию в пустом мире. На протяжении всего творчества, даже в 30-х годах, Мандельштам стремился уловить стихами некие идеальные (просветленные, благодатные) состояния мира и сознания, но лишь немногие стихотворения – потому и выделяющиеся – целиком построены как описания этих состояний. «Silentium» – первое из таких стихотворений. В ранней лирике (читаемой с ретроспективной точки зрения) оно играет роль метатекста. Действительно, все другие стихи о звучащей тишине можно понять как приближения к высшему и недостижимому Silentium, как «частные случаи». Ослабление предметности, возведение вещи к субстанции, к световому окружению, к движению опять-таки может интерпретироваться как стремление уйти от прямого именования – через словесную музыку – к «первооснове». Наконец, отказ от тематизма, выбор в пользу слова, – которое есть «музыка» по отношению к теме, – соответствуют призыву: «И, сердце, сердца устыдись».

2

Первоначальный лирический мир Мандельштама перестает порождать новые тексты в 1912 году. К этому году, когда заявил о себе акмеизм, относятся разительно новые явления в его поэзии. Исчерпанность прежнего стиля не вызвала кризиса или ломки, но повлекла за собой немедленные и глубокие изменения: перед нами другая лирика, и в определенной части – «не-лирика».

Прежде всего, после утонченности 1908–1911 гг. бросается в глаза линия, очень условно говоря, комически-сниженная. Любое из стихотворений этой серии, взятое отдельно, может показаться случайным (или написанным «на случай»), даже возникшим не как литературный, а как бытовой факт. Однако все эти стихи с чертами

пародии и травестии, куплеты, песенки, шаржированные картинки, экспромты и квазиэкспромты объединены по отношению к чистой лирике жанровой общностью – определенность столь же ощутимая и значимая для выбора художественных путей, сколь и та, какой обладала ранняя поэзия благодаря ее стилистическим чертам и единству лирического «я».

Роль сниженной серии – прежде всего в создании альтернативы, художественной противоположности раннему стилю. Но это и вообще новый для Мандельштама извод стихотворной речи. Это, что крайне важно, выход в мир объектов – после ослабленной предметности прежних стихов, для лирического субъекта которых любая вещь внешнего мира была одинаково эфемерна. Снижение стало, по-видимому, наиболее простым и продуктивным методом переключения изнутри вовне.

В «Золотом» первые строчки прямо и автопародийно отсылают к лирическим прогулкам типа «Скудный луч холодной мерю...» и «Воздух пасмурный влажен и гулок...». Следующие строки сталкивают сначала ужин и звезды, затем тут же, на переносе из 3-го стиха в 4-й – звезды и монеты и, наконец, «темный кошелек» и подразумеваемое «темное небо». В 5-м стихе мировой экзистенциальный туман недавней лирики превратился в известный петербургский желтый туман; дрожь, конечно, ассоциируется с «Я вздрагиваю от холода...». Это стихотворение удерживает ряд черт прежнего стиля, но в финальной строфе появляются такие новации, как «модная лавка» и «булавка», противостоящие тому же поэтизму «звезда», однако уже не в комическом, а в лирическом плане. Такая двунаправленность новаций характерна для Мандельштама 1912–1913 годов.

Легкость наращивания сниженной серии объясняется, может быть, тем, что получили права литературного выражения те свойства личности автора, которые не имели их в условиях господства чистой лирики. Из мемуаров мы знаем, что рафинированный лирик был не только не чужд, но привержен игре и комизму. Между юмористикой и собственно литературной работой, конечно, прямая связь, и если по воспоминаниям К.В. Мочульского известен экспромт по поводу занятий древнегреческим языком, обыг-

рывающий филологическую терминологию, то не менее экспромтно стихотворение, которое Мандельштам включал во все издания *Камня*, – «Нет, не луна...»⁹, где обыгран раритетный эпизод из биографии или, вернее, из истории душевной болезни Батюшкова. Один поэтизм здесь снижен (*луна – циферблат*), но другой – опять *звезды* – становится темой более сложной игры: после разговорного «и чем я виноват» следует резкий и скорее «возвышающий» вопреки контексту (и синтаксической приравненности к предыдущей и последующей фразам) лирический ход, с тройным семантическим усилением (эпитет, глагол, морфологический неологизм): «...что слабых звезд я осязаю млечность». Осязание звезд, по-видимому, стоит батюшковского исчисления времени.

Как обновлялась через снижение поэтическая речь Мандельштама, еще лучше видно по стихотворению «В душном баре иностранец...». Первая строфа содержит обычный для всей этой серии вакхический мотив; во второй полуночные девы и бродяга (ср. «Старик») как будто продолжают начатый ряд «персонажей», но возможность сниженно-комического развития сужается. Следующая строфа окончательно снимает ее в пользу иного разворачивания темы – перед нами очередная лирическая прогулка, но в новом ключе – с установкой на объект, реализуемой и риторическим вопрошанием третьей строфы, и «протокольной» констатацией четвертой. Со второго издания *Камня* Мандельштам печатал стихотворение без начальной строфы – тем самым он ослаблял связь со сниженной линией, затушевывал то, что указывало бы на самый процесс изменений в его лирике, и усиливал и без того очевидную близость к другому характерному тексту этого этапа – «Петербургским строфам». Оба не только стояли рядом в *Камне*, но и первоначально были напечатаны вместе. В непосредственном родстве с ними находится еще одно петербургское стихотворение – «Летние стансы» («строфы» и «стансы» в

⁹ Любопытно, что в позднейшей цитации Цветаевой стихотворение фигурирует как чисто лирическое: «Всякий поэт по существу эмигрант, даже в России. Эмигрант Царства Небесного и земного рая природы. <...> „Который час? – его спросили здесь. – А он ответил любопытным: Вечность“ – Мандельштам о Батюшкове, и „Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?“ – Борис Пастернак о самом себе» (М. Цветаева. *Избранная проза*. New York, 1979. P. 372).

данном случае синонимы). Появление самоубийцы в концовке, соответствующее появлению «чудака Евгения» в «Петербургских строфах» (но заставляющее вспомнить и «Утро» Некрасова, где выстрел самоубийцы тоже включает ряд картин городского быта), говорит, возможно, о поисках обостряющих ходов.

В основном же, как и в 1908–11 гг., Мандельштам стремился к созданию некоторого равновесия, но теперь не экзистенциального, а предметного – за счет определенной подачи объектов, заново вошедших в поэтическое сознание, в частности городских реалий, прежде всего петербургских, а иногда образующих «чужого города картину» (см. «Когда показывают восемь...»), в одном случае, видимо, города средневекового («В таверне воровская шайка...»), набросанную по тому же типу стансов, причем с «вечностью» здесь проделано примерно то же, что с луной и звездами в «Нет, не луна...».

Иногда же, наоборот, городские реалии лишены локальной окраски. Таково стихотворение «В спокойных пригородах снег...» – по сути дела, «переписанная» версия раннего «В морозном воздухе растаял легкий дым...». Общий антураж – прогулка по заснеженной улице, прохожие, собачий лай – делает особенно наглядными различия между экзистенциальной коллизией с ее мотивами «печальной свободы» и тяги к самоисчезновению – и подчеркнута бесстрастным называнием предметов и людей; слово «прохожий», которое именovalo тех, с кем невозможен контакт («Не говори со мной! Что я тебе отвечу?»), теперь применено к «я» (ср. в «Лютеранине»). Вместо погашенной эмоции неярко, но на малом пространстве текста заметно мерцает стилизованный в соответствии с «мужиками бородатыми» (ср. «оперных мужиков» в «Петербургских строфах») просторечный плеоназм «прохожий человек». Характерное столкновение «старого» и «нового» в пределах одного текста находим в «Казино». «Вакхическая» тема и четкий предметный рисунок – типичные новации, но середина этого сонета (стихи 7–8) акцентированно воспроизводит узловый (тютчевского и фетовского происхождения) мотив отступающего стиля: «И бездыханная, как полотно, / Душа висит над бездною проклятой».

Первоначальный лирический мир преобразовывался не только «снизу». Появилось и до конца оставалось в числе главнейших то структурное свойство, которое В.М. Жирмунский в известной статье 1916 г. охарактеризовал с помощью термина Фридриха Шлегеля – «поэзия поэзии», подчеркнув глубоко присущее Мандельштаму стремление к претворению «чужих художественных культур».¹⁰ Не только предметы, игра с ними, но и книга, «выцветшие листы» («Пешеход») культуры вытесняют экзистенциальную рефлексию из поэтического сознания или, во всяком случае, речи. В «Пешеходе» этого еще не происходит – «выцветшие листы» помогают тут разрешить все тот же вопрос о подлинности личного бытия. Но «бездна», угрожающая пешеходу в финале, оказывается в контексте *Камня* темой скорее прошлого этапа, что и уясняется в «Казино», которое Мандельштам начиная со второго издания книги ставил сразу после «Пешехода», эксплицируя логику эволюции этого мотива.

Если мир предметов и игры становится «покровом над бездной», то «твердой землей» (говоря словами позднейшего «В хрустальном омуте...») становится культура, европейский культурно-исторический универсум. Если для 1908–1911 гг. можно было говорить об эмоционально-смысловом словесном ядре, воспроизводимом в ряде текстов, то теперь интертекстуальная общность обеспечивается иначе – независимо от того, имеют ли стихотворения сходные лексические черты. Это даже не столько меж-, сколько надтекстовая связь.

Действительно, что общего между, скажем, «Нет, не луна...», «Мы напряженного молчанья не выносим...», «Теннисом», «Американкой», «Здесь я стою...»? Каждое из них написано, говоря словами «Американки», «чтоб сахар мраморный толочь» (ср. прозвище Мандельштама, придуманное Хлебниковым: «мраморная муха»), т. е. так или иначе строится вокруг культурно-исторических реалий. Замкнутый узкий круг ранних символов сменился разомкнутым и неопределенно широким кругом. Если сниженная серия открывала, как уже говорилось, мир объектов, то культурные реалии – актуальные или потенциальные символы

¹⁰ В.М. Жирмунский. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Л., 1977. С. 123.

культурного сознания – строили реформированную поэтическую систему «сверху». На центральное место среди них поэт поставил архитектурные произведения, которые выступают у него в качестве предметов же, но высшего порядка, – снимая антитезу между эмпирией настоящего и культурой, аккумулирующей прошлое.

Из трех главных «архитектурных» од – «Айя-София», «Notre Dame», «Адмиралтейство» – две первые Мандельштам всегда печатал вместе. В *Камне* они были спроецированы на раннюю поэзию, во-первых, и на сниженную серию, во-вторых.

Значима прежде всего подчеркиваемая в начале обоих текстов статика: «...здесь остановиться / Судил Господь народам и царям!» и «Стоит базилика». Статика ценностна, потому что дает опору, – то, чего не имело «я» ранней лирики. Мощная материальность здесь восторженно продемонстрирована и воспета; в контексте *Камня* она мыслится как освобождение от всего эфемерного, от «болезненного и странного» мира пустоты. «Сто семь зеленых мраморных столбов», «подпружных арок сила» побеждают и зримо попирают небытие, ощущаемое присутствие которого постоянно угрожало экзистенциальному «я». Кошмары личного существования сняты в культуре, обезврежены в ее материальной плоти, «невидимый замороженный лес» («Мой тихий сон...») – и «непостижимый лес» готического собора; «Душа висит над бездною проклятой» – и «Души готической рассудочная пропасть» как художественный факт, как одна из культурных составляющих ансамбля Notre Dame. «И сорок окон – света торжество» точно так же изгоняют сумрак прежнего поэтического мира. Между тем вуаль, «изнеженная лаской света», так сказать, включена в «Айя-Софию», и более того, сорок окон делают собор чем-то вроде каменной вуали – следуя призыву другого стихотворения: «Кружевом, камень, будь / И паутиной стань!».

Вообще, легкость, слабость, хрупкость спасены и оправданы в архитектуре, куда, покинув прежний мир, вступают на равных правах с силой и тяжестью, – в «Notre Dame» это выражено через традиционную антитезу: «С тростинкой рядом – дуб» (басенная тростинка представляет и мандельштамовское индивидуальное словоупотребление – «Из омута злого и вязкого / Я вырос, трос-

тинкой шурша», ср. «соломинку» соседнего стихотворения «В огромном омуте...»). Архитектурное создание способно примирить в себе множество противоположностей, поставив их под разумную власть искусства-строительства: «и всюду царь – отвес». Недостижимое для прежнего лирического «я» состояние осуществлено, материализовано и остановлено: «Прекрасен храм, купающийся в мире». В то же время собор человечен (хотя и сверхчеловечен), антропоморфен: «Как некогда Адам, распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый легкий свод». Этот семантический поворот заложен в рифме «Notre Dame – Адам – создам»¹¹ (хотя второе слово и не попало в конец строки). Он может быть понят и как попытка преобразования лирического «я» в «нового Адама» – творца, не боящегося «тяжести недоброй» и мечтающего создать свой Notre Dame.

Наконец, если, как говорилось выше, прямое тематическое выражение религиозных мотивов не удовлетворяло Мандельштама, то здесь они получали выражение метонимическое, не переводимое на внехудожественный язык. Автоистолкование этой метонимии (конечно, как художественного, а не конфессионального феномена) – задолго до воплощения ее – было дано в письме Вяч. Иванову от 13 августа 1909 г.: «Разве, вступая под своды Notre Dame, человек размышляет о правде католицизма и не становится католиком просто в силу своего нахождения под этими сводами?». Правоммерно продолжить: и даже в силу университетских лекций о византийском искусстве может происходить приобщение к восточному христианству («Айя-София»). В этом смысле тютчевский «подводный камень веры», процитированный в стихотворении «В изголовье черное распятие...», становится камнем в руках зодчего, камнем «мудрого здания».

Что касается соотношения со сниженной серией, то «архитектурные» стихотворения были ее высокой противоположностью. Эти оды раньше всего внушили современникам представление о «классицизме» Мандельштама. Любопытно, в частности, то, что в его поэзии 1912–1913 гг. возникало нечто подобное разграничению высокого и низкого в литературе XVIII века или – в смягчен-

¹¹ Ср.: Clarence Brown. *Mandelstam*. Cambridge, 1973. P. 191; Gregory Freidin. *A Coat of Many Colors*. Berkeley; Los Angeles; London, 1987. P. 36, 41.

ном и утонченном виде – в начале XIX-го, в том числе у Батюшкова («легкое стихотворство» – и опыты высокого строя).

Значение «архитектурных» стихотворений было закреплено в заглавии книги, которое фиксировало одним символом изменения, происшедшие в мире поэта. Как уже говорилось, первоначально сборник назывался «Раковина» – заглавие примыкало к «основной символике» ранней поэзии и представляло мотивы хрупкости, «напева тишины», вслушивания в мировую музыку. Перемена названия перенесла акцент на второй отрезок эволюции поэта.

Композиция книги в ее первом издании сравнительно проста, во всяком случае, в том, что касается последовательности текстов, и благодаря малому их количеству – наглядна. В начало поставлены два стихотворения, занимающие, как отмечено выше, особое, выделенное положение в контексте раннего творчества. Следующие семь отобраны из сферы основной символики и основной лирической коллизии, представленных, таким образом, весьма скупо (во втором, «большом» издании *Камня* – значительно полнее). Далее, начиная со «Змея», постоянство коллизии или, как мы говорили, равновесие нарушается. В этом отношении значим и отход от метрической нормы в «Сегодня дурной день...».

Само соседство метрического эксперимента с расположенным сразу за ним правильным сонетом («Пешеход») создает в середине книги дисгармоническое напряжение. Эмоциональный рисунок становится форсированным и рваным, выступают вперед различия в характере речи, меняющемся от текста к тексту: болезненная рефлексия «Змея», демонстративная разговорность «Нет, не луна...», эмфатическое и затем переходящее к медитации «Я ненавижу свет...». Начиная с «Казино» устанавливается новый баланс – идут сниженные пьесы и реформированная лирика. Две архитектурные оды поднимают обретенную предметность до высшего уровня культурной иерархии. Они заключают книгу как разрешение, как итог лирической эволюции от созерцательного уединенного существования до приобщения к силе и бессмертию культуры – ср. первую и последнюю строки *Камня*: «Дано мне тело, что мне делать с ним?» – «И я когда-нибудь прекрасное создам».

После малого *Камня* поэт продолжал идти дорогой, на которую вышел в 1912–1913 годах. Ранний Мандельштам мог сетовать: «И кубок мой тяжел и неглубок» («Змей») – теперь он нашел источники неисчерпаемые, как явствует из стихотворения «Я не слышал рассказов Оссиана...», темой которого и является установка на «поэзию поэзии»: «Я получил блаженное наследство – / Чужих певцов блуждающие сны». Наследственные сны европейской культуры он делает явью второго *Камня*. В одних пьесах они явлены уже перевоплощенными, в других показано, как это может происходить, – например, так, как в «О временах простых и грубых...», где намек зачина, подхваченный через несколько строк изоощренной ассоциацией, приводит в последнем катрене к Овидию. Под знаком этого имени интегрируется смысловой строй стихотворения: бытовой материал получает «скифскую» окраску (особенно важна переключка двух первых и двух последних стихов текста по признаку передвижения, «похода»), сквозь которую просвечивает неясный «римский» пунктир на стыке 5–6-го стихов («...железные ворота / Привратник, царственно ленив...»), тогда как неназванное «я» поэта может ассоциироваться с Овидием, причем благодаря переключке начала и концовки оказывается, что оба поэта поют «об одном». Эта игра учитывает возможности уподобления *русского* как скифскому, так и римскому («Третий Рим») и опирается на авторитетный литературный прецедент (тема Овидия у Пушкина). Текст насыщен сочетаниями *ов*, *во* и близкими (с безударными *о/а*; в слове «воловь» – оба этих варианта)¹² – они индексируют имя *Овидий*.

Господство культурно-исторических мотивов повело к укреплению тематического аспекта текстов. Начальные слова стихотворения «Поговорим о Риме – дивный град...» могут характеризовать один из принципов обновленной речи: ранее было невозможно ни «поговорим», ни «о» – речь всецело порождалась феноменами личного существования, невыразимыми вне данного текста, и к ним возвращалась; вопрос «о чем это?» к ней, вообще говоря, неприменим. Напротив, в 1914–1915 гг. перед нами мо-

¹² Сюда относится и зачин: «О временах...». Для нерусского антропонима важен графический облик – поэтому *ов* с безударной гласной, как в «Овидий», может быть приравнен к тому же комплексу ударенному.

заика объектов и фрагменты «разговоров». Стихотворение «На площадь выбежав, свободен...» именно говорит – в разговорном ключе выдержана вторая строфа (две других сохраняют черты одического восхваления – как в «Айя-София» и «Notre Dame» – общезначимого культурного «сверхпредмета» (Казанский собор). Сделаны ясно ощутимыми опущенные звенья «разговора», возможно, даже диалога («ты», «ну так что ж?» могут быть поняты и как чисто условные фигуры, и как указание на реального собеседника); комическое «как иностранец» еще раз показывает активность сниженной линии.

В культурологический репертуар попадает и злоба дня – события мировой войны – «Европа», «Polacy!» и др.; в первом случае культурно-историческая перспектива создается прямо, тематически – нагнетением именовании и реалий, во втором – косвенно, главным образом реминисценцией пушкинского «блаженного наследства» (переключка с «Клеветникам России»).

В эти годы мандельштамовская «поэзия поэзии» не оставляет места для пейзажной и любовной лирики. Природа, традиционная универсалия лирического творчества, теряет у него самодовлеющее значение. Она оказывается неотделима от культуры: каждое из двух начал может выступать в качестве метафоры другого.¹³ Например, архитектурный «лес» в «Notre Dame», «бор» в «Реймс и Кёльн» (при рифме «собор – бор»), «роща портиков» («На площадь выбежав...»); формально обратный ход: «На форуме полей и в колоннаде рощи» воспроизводит те же отношения. Природа и культура обмениваются признаками, одаряют друг друга: «Природа – тот же Рим и отразилась в нем». В стихотворении «Поговорим о Риме – дивный град...» звучание «апостольского credo» описывается признаками, взятыми из тютчевской «Весенней грозы»:

Послушаем апостольское credo:

Несется пыль, и радуги висят!

...пыль летит,

Повисли перлы дождевые,

И солнце нити золотит¹⁴

¹³ Ср.: Ю.И. Левин, Д.М. Сегал, Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров. Т.В. Цивьян. «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма». *Russian Literature*. 1974. № 7/8. Р. 66.

¹⁴ Ср. у Тютчева: «Вихрем пыль летит с полей» («Неохотно и несмело...»),

Замечательно отсутствие какой-либо постепенности при переходе от «культурных» к «природным» знакам (кроме той, что последние уже опосредствованы тютчевским текстом). На сочетании их построено все стихотворение. В последней строфе луна над форумом неизбежно должна восприниматься на фоне тютчевского «Рим ночью».¹⁵ Вместо сочетания может возникать противопоставление (т. е. другая форма связи, – но связи, а не разделенности), как в «У моря ропот старческой кифары...»: «Что понапрасну льешь свое сиянье, / Луна, без Рима жалкое явление?»

Это упразднение границ между природой и культурой – едва ли менее существенное свойство художественного мира Мандельштама, чем «поэзия поэзии». И оно выявляется в каждом из того ряда стихотворений, описывающих идеальные состояния, который открывается «*Silentium*’ом» (см. выше). Эти состояния включают в себя природно-культурное единство, более того – оно является необходимым их условием. Второй такой текст – «Есть иволги в лесах, и гласных долгота...» назывался в рукописи «Равноденствие» – заглавие, которое могло бы служить обозначением всей этой группы стихотворений.¹⁶ Природно-культурная общность разыграна в первой строке, где «иволги» и «гласные» приравнены смысловым признаком *глас*, а левое («природное») и правое («культурное») полустишия соединены фонетическими скрепами – тремя ударными *а* и повторами *лг*, *са-ас* (возможно, заглавие было снято автором как раз потому, что давало перевес природному началу, побуждая читать текст в ключе традиционной пейзажной лирики). Снова, как и в «*Silentium*», день освещен особым светом – это не говорится прямо, но внушается, в частности,

«взметая прах летучий» («Как весел грохот летних бурь...»). Возможно, что первая строфа стихотворения Мандельштама учитывает и фоническую организацию «Весенней грозы», где первые пять строк повторяют *гр*, – у Мандельштама: *град* – *credo* – *радуга*. (Впрочем, «фоника грозы» в русской поэзии часто строится на повторах *гр*, задаваемых словами «гроза», «гром», «гремять» и т. п.). В связи с цитированными строками «Весенней грозы» ср. в «На перламутровый челнок...»: «шелка нити» и далее «солнечный испуг».

¹⁵ Более специфическая и не столь обязательная проекция: «католическая» концовка стихотворения и «антикатолические» тексты Тютчева.

¹⁶ Н.О. Нильссон использует термин «эпифания». См. разбор «Равноденствия» в его кн.: N.A. Nilsson. *Osip Mandelstam: Five Poems*. Stockholm, 1974. P. 33.

глаголом «зияет», близким к «сияет»¹⁷. Снова дан момент тишины на самой грани, отделяющей (сравнение с цезурой!) культурный акт, именно – акт искусства, от «первоосновы» (ср. рифмы «немоту – ноту» и «длинноты – ноты»). В описании дня, как и в «Silentium», выдвинут признак покоя, спокойствия, с последующим осложнением: «но как безумный...» – «трудные длинноты». Описание дня в «Silentium» продолжается (стихи 7–8) номинативной фразой – констатацией вместо ожидаемого развития или объяснения мотива «безумного» света. В «Равноденствии» подобная же номинативность выдвинута на первый план: таков зачин, неожиданный тем, что об иволгах говорится лишь то, что они есть; таковы 6–8-й стихи (ср. «есть иволги в лесах» – <есть> «волы на пастбище») после глагольного 5-го.

Подобные зачины с «есть» воспринимаются в русской поэтической традиции, в частности, как тютчевские. В данном случае это говорит в пользу возможной связи стихотворения с «Полднем» Тютчева.

Грань, отделяющая культурное от природного, остается непрерывной, слитность – ненарушенной; перефразируя формулу «природа – тот же Рим», можно сказать, что здесь «природа – тот же Гомер» или даже – «тот же Тютчев».

Как уже говорилось в связи с архитектурными одами и композицией малого *Камня*, отход от первоначального художественного мира был и отказом от очень определенного в своей неопределенной экзистенциальности лирического «я». Само качество личного существования становилось иным и определялось признанием суверенитета культуры над «я». Это декларативно выражено в допечатной редакции «Адмиралтейства» (1913), где созерцание архитектурного произведения, беседа «с музой зодчего» завершается «антиромантическим» пассажем, – любопытно сравнить его с радикально-романтической исповедью в позднейших стихах Цветаевой «Тоска по Родине! Давно...» (которая могла знать от автора допечатный текст «Адмиралтейства»):

Взор омывается, стихает жизни трепет: Мне совершенно все равно –
Мне все равно, когда и где существовать! Где совершенно одинокой
Быть...

¹⁷ *Ibid.* P. 28.

В реформированной «не-лирической» поэзии Мандельштама «я» получило роль подчиненную и часто вовсе скрывалось за сниженно-комическими изображениями или культурно-историческими мотивами. Предельный и потому особенно наглядный случай – два «Египтянина», как кажется, недооцененные автором, никогда не включавшим их в сборники.

Оба эти стихотворения строятся как речь персонажа, обозначенного в заглавии. Стилизация выполнена без использования собственных имен и каких-либо других специальных лексических примет. Вместо них придуманы такие ходы, как «краеугольные пальмы» (сигрой на замене *камня пальмой*), «изящный и отличный танец в присутствии царя» (плеонастическая пара эпитетов), трехчленный параллелизм в предпоследней строфе первого стихотворения и концовка второго, сполна развивающая формулу «бесмертны высокопоставленные лица», где «высоко» звучит как отдельное слово – это происходит по метрическим причинам, а осмысливается в качестве некоего элемента архаического сознания, некоего мифологического буквализма.

Египетский *tour de force* эпизодичен, но не случаен. «Мандельштам жил в трепете и экстазе *чужих* страстей». ¹⁸ В основных вещах середины 10-х годов эмоция тоже не дается непосредственно от лица субъекта речи. «Души расковыривает недра», «огонь пылает в человеке» или «расплавленный страданьем крепнет голос» – не может быть сказано по поводу «я», но только по поводу каких-либо феноменов культуры. В этом смысле Ахматова и Бетховен в качестве персонажей («Вполоборота, о печаль...» и «Ода Бетховену») оказываются подобны.

Показательно также, что личная трактовка мотива огня находит место в сниженной «песенке» («Уничтожает пламень...»). Впрочем, ничто не мешает предположить и здесь некое «чужое» (стилизованное или «переводное») «я». В контексте *Камня* значима сама эта возможность, сама неопределенность или даже иллюзия источника. Важно, что статус «я» в этом стихотворении и, скажем, в «Посохе», источник (вернее, повод) которого, напротив, достаточно ясен и мог сравнительно легко улавливаться

¹⁸ Артур Лурье. «Детский рай». *Воздушные пути*. III. Нью-Йорк, 1963. С. 170.

современниками, – в сущности, одинаков (отчасти благодаря сопоставимости метрических форм). Поэтому, кстати, «католическое» в *Камне* – а «Посох» мог бы занять центр всей этой линии книги – скорее вдвигается в ряд «блуждающих снов», чем утверждается в качестве лирического средоточия. Тем более, что рядом возникает стихотворение целиком в духе сниженных бытовых изображений – «Аббат», сделанное так же, как «Американка» или «Старик». Контекст и выделяет здесь многозначительную реплику «Католиком умрете вы!» и явно ограничивает намечаемую ею лирическую перспективу.

Об увлечении поэта католичеством как биографическом факте известно пока недостаточно. К какому бы заключению ни пришло будущее жизнеописание (хотя позволительно сомневаться, что в данном случае «жизнь» и «творчество» поддаются разграничению), можно констатировать, что в стихах Мандельштам недалеко вышел за пределы того метонимического понимания, которое выразил в письме Вяч. Иванову (см. выше) и впервые реализовал в «*Notre Dame*». Если раньше, когда «я» постоянно находилось на первом плане, трактовка религиозной темы как лирической после нескольких опытов прекратилась, то теперь этому препятствовало еще и изменившееся «я» – затененное, полускрывшееся в толщу культуры.

Отсюда несовпадение католического и римского у Мандельштама 1914–1915 годов. Он не желает упускать ни одного из слаемых символа «Рим» – античные столь же важны, сколь христианские, а сверх того он соединяет римские мотивы с русскими, как сделано в каждом из трех стихотворений, составивших публикацию (*Голос жизни*. 1915. № 14) – «Из цикла “Рим”» (в нее вошли «О временах простых и грубых...», «На площадь выбежав, свободен...», «Посох»). Все это приводит к такой трактовке символа, которая интегрирует смыслы имени вечного города (и вбирает в себя формулу «Природа – тот же Рим»): «Не город Рим живет среди веков, / А место человека во вселенной» («Пусть имена цветущих городов...»). Таким образом, не столько собственно религиозный, сколько этимологический смысл слова «католический» оказывается основным. В той же мере значима

традиционная для европейской поэзии тематическая и часто фонетическая (так в русской поэзии) связь «Рим – мир».¹⁹ «Мне все равно, когда и где существовать!» – в этой культурной вселенной, прообразом и моделью которой является Рим.

Три последние текста второго *Камня* акцентируют ситуацию «я», чем как будто приближают ее к собственно лирической, но именно это делает особенно заметными отличительные черты мандельштамовской поэтики.

В стихотворении «С веселым ржанием пасутся табуны...» традиционная эмоционально-пейзажная *осень* (ср. пушкинскую реминисценцию в 10-м стихе) последовательно наделяется римскими признаками. Если в «О временах...» роль мотивировки играло некоторое визуальное впечатление (см. выше), то здесь прямая мотивация отсутствует. Эпитет «римская» во 2-й строке, а также припоминание Цезаря в 7-й не мотивированы в плане «здравого смысла». Тем не менее они поддерживают и объясняют друг друга, образуя основу «римской» смысловой конструкции.²⁰ Третья строфа явно дает звучащую тишину (и притом, по-видимому, лесную, как в начальном четверостишии *Камня*), но звучащую, в отличие от прежних стихов, как «шум времени», если выразить это позднейшим мандельштамовским символом, что оправданно, поскольку в 4-й строке фигурирует перифраз державинской «реки времен» (а в «1 января 1924» оба символа вошли в одну стиховую фразу: «Он слышит вечно шум, когда взревели реки Времен...»). Мена и отождествление культурных и природных признаков доведены в этом тексте до каламбуров; в одном случае этимологическая игра: Август и август (ср. о календаре в «Поговорим о Риме...»), в другом – совмещение прямого и переносного значений в составной метафоре, занимающей 12-й стих.

Но самое интересное то, что и «я» здесь едва ли не каламбурно, будучи одновременно «своим» и «чужим». Действительно, по мере развертывания текста, особенно во второй его половине,

¹⁹ В.Н. Топоров. «Из исследований в области анаграммы». *Структура текста*-81. М., 1981. С. 115–116; Рышард Пшыбыльский. «Рим Осипа Мандельштама». *Россия. Russia. Torino*, 1974. [Вып.] 1. С. 151–152.

²⁰ На полях против этих строк авторская запись карандашом: «Но Гасп<аров> возводит к пушкинскому Овидию (комм., 748)». (Примечание М. Чудаковой).

увеличивается возможность считать субъекта речи «римлянином». Слово «сей» в 8-м стихе еще читается как локальный стилистический ход, но следующая строка идет гораздо дальше в том же направлении – она представляет собой яркую реминисценцию перифрастического стиля XVIII – начала XIX века (допушкинского и еще пушкинского), тем самым – искусства, постоянно воспроизводившего сюжеты, жанры, антураж античности. В ключе этой архаизации строка может читаться как «воспроизведение воспроизведения». Другими словами, она может быть понята не только как перифраз со значением «вдали от столицы», но и как указание на «древность» и местонахождение я-персонажа по отношению именно к Риму (ср. излюбленную тему Мандельштама «Овидий в ссылке»²¹). Соответственно может быть осмыслен предшествующий и тем более последующий текст, так что за авторским «я» останется лишь первая строфа. В стихотворении, следовательно, надо допустить присутствие двойного или двоящегося «я» – результат наложения методов лирического и «нелирического» письма.

Знаменитое «Бессонница. Гомер...» подтверждает, с одной стороны, действующую еще с «батушковского» шестистишия 1912 г. установку на книгу и филологию, а с другой, – отсутствие у Мандельштама (в этой его фазе) любовной лирики. Эрос дан как всеобщее природно-культурное начало: «И море и Гомер – всё движется любовью», т. е. опять-таки «природа – тот же Гомер» (другой знак отождествления – *витийство* моря). Между тем в 10-м стихе появляется призрак рефлексии: ее несет с собой вопрос «Кого же слушать мне?» – на фоне чисто риторических вопросов второй строфы, – а затем и ответ («И вот Гомер молчит» и т. д.). Однако очертания коллизии лишь намечены – финал не проясняет и не стирает их (возможная мотивировка – засыпание после бессонницы в начале).

В сущности, это близко к столь непохожему «Аббату» с его единственной репликой, приоткрывающей ситуацию «я». В обо-

²¹ Именно в этом плане интерпретирует стихотворение Р. Пшыбыльский, считающий, что Мандельштам «написал за Овидия последнее, радостное письмо из Понта, которое, так сказать, зачеркнуло все горькие сетования, *epistulae lacrimosae* бедного изгнанника» (Р. Пшыбыльский. *Указ. соч.* С. 163–164).

их случаях в глубине коллизии – возможность или невозможность приобщения к универсальным внеличным силам и ценностям; в этой связи существенно, что принцип единства духовного и природного реализуется и в «Аббате» (особенно настойчиво в рукописной и первопечатной редакциях). В иерархическом плане античный Эрос и римско-католическое «каноническое счастье» у Мандельштама сближаются (следует и здесь оговорить, что речь идет о чисто художественной, а не религиозно-философской, исторической или мистической картине мира).

В последнем тексте *Камня* – «Я не увижу знаменитой „Федры“...» – ситуация «я» резко обострена, но оставлена в плоскости культурологической. Очевиден аналог этому стихотворению – «Есть ценностей незыблемая скала...» (также о театре прошлого и также в противопоставлении современному), по отношению к которому заключающий текст книги можно рассматривать как драматизацию, в частности даже и в прямом смысле некоего инсценирования, тем более что для этого употреблен обычный в русской стихотворной драме белый пятистопный ямб. Невозможность побывать в прошлом культуры или возродить умершую эстетику замещает у Мандельштама такие традиционные поэтические положения, как «невозможность вернуть молодость, любовь, утраченное счастье» и т. п.; воспоминание же выступает как форма книжно-эстетического, а не личного эмпирического опыта – наподобие того, как подан эрос в «Бессоннице...».

* * *

В октябре 1987 г. Е. Тоддес заключил с издательством «Книга» договор на подготовку (составление, послесловие и комментарии) тома стихотворений О. Мандельштама.¹ Он интенсивно работал и к лету 1990 года написал под видом Послесловия (в договоре предполагалась, видимо, вообще преамбула к комментариям!..) практически книгу «Смыслы Мандельштама» – объемом в 8 с лишним печатных листов². Но руководствуясь той требовательностью к себе, до уровня которой вряд ли поднимался кто-либо из нашего филологического круга, автор

остался неудовлетворенным своей проработкой одного из узлов творческой биографии Мандельштама... И (не скрою, к моему ужасу, – поскольку я понимала, чем это должно кончиться) обратился к главному редактору с просьбой о пролонгации.

Среди бумаг Е. Тоддеса я нашла только черновик этого письма. Оно (как и ответ издательства) немало говорит о времени (сегодня одними забытом, а иным – неизвестном) – финале Перестройки. Потому эта переписка заслуживает внимания.

...По непредвиденным обстоятельствам не только личного свойства оказались незавершенными примечания к тому Мандельштама, подготовленному мною... Затруднило работу и то радующее обстоятельство, что многочисленные комментированные издания Мандельштама потребовали от меня изменения характера комментариев, чтобы не повторять уже сказанное и открытое. С другой стороны, потребовалось учесть много новой архивной и историко-литературной информации, бурно прибывавшей в истекшем году и начале нынешнего как в силу изменений условий нашей печатной жизни, так и в связи с резким расширением контактов с западными научными центрами и архивами.

Понимаю, в какое затруднительное положение я ставлю издательство и насколько мои резоны далеки от производственно-плановых нужд, – и очень сожалею об этом. Вынужден все же назвать свои сроки сдачи – конец 1990 г.

Главный редактор И.А. Прохоров 11 июня 1990 г. отвечал, адресуясь к нам обоим (его письмо и напомнило мне теперь о моем – формальном – участии в проекте):

...Ваше предложение отсрочить представление комментария <...> ставит под угрозу выпуск сборника вообще. <...> В будущем, 1991 г., резко, на несколько порядков, вырастет стоимость бумаги и полиграфических услуг (на 100–200%). То есть невыполнение Вами своих договорных обязательств (по договору <...> Вы обязались представить материалы к маю 1988 г.) практически торпедирует издание сборника, ведет к росту непроизводительных расходов.

Прошу Вас срочно, до конца июня с. г., направить в издательство комментарии. В противном случае издательство будет вынуждено прекратить издание и взыскать с Вас в установленном порядке часть произведенных затрат.

Видимо, эта угроза и уговоры Т.В. Громовой заставили Е.Т. сдать свою рукопись в набор. Помнится – под честное слово Т.В., что в печать она ее не сдаст...

Так что сохранилась верстка работы «Смыслы Мандельштама» – с. 321–423 (т.е. в конце предполагавшегося – составленного – тома).

В последующие годы автор не раз возвращался к ней, вносил поправки и дополнения (они внесены нами в публикуемую первую главу книги). В какой-то момент, движимый неизбывным перфекционизмом, он выбросил своей рукой предварение к книге (с. 321 – начало с. 324), начав ее с 1-й главы. Следуя воле автора, ее мы и публикуем, оставляя за собой право напечатать выкинутое в виде Приложения к будущему изданию всей книги.

Верстка книги и материалы к ней – в архиве автора, хранящемся в моем доме, где Е. Тоддес, тяжело больной, но до конца сохранявший ясность и глубину сознания, жил последние три с половиной года.

Мариэтта Чудакова

¹ В это время я работала вместе с Е. Барабановым над томом Е. Замятина для этой же серии «Из литературного наследия» (том сдан в набор в марте 1988 г.), а в начале 1988 г. было сдано в набор мое *Жизнеописание Михаила Булгакова* (в серии «Писатели о писателях», также задуманной и интенсивно осуществляемой неутомимым инициатором замечательных издательских идей заведующей редакцией Тамарой Громовой), и мы с Е.А. решили «для усиления» вставить в договор и мое имя – как хорошо известное издательству.

² Так было и тогда, когда Е. Тоддес «под видом» статьи о позднем Эйхенбауме для Тыняновского сборника написал небольшую книгу, и не только мы, коллеги, но и издатель сборников Е.А. Кольчужкин умоляли его позволить вынуть работу из сборника и издать отдельно. На наши просьбы он сухо ответил: «И так достаточно статей, изданных в форме книг».

Б. Лившиц, В. Маккавейский и Д. Бедный – читатели Мандельштама: к рецепции стихов поэта

Павел Успенский
(Москва)

Несколько неожиданный набор имен в заголовке настоящей статьи определяется ее сюжетом: мы предполагаем показать, как Б. Лившиц, В. Маккавейский и Д. Бедный прочли ранние стихи Осипа Мандельштама и как это прочтение отразилось в нескольких конкретных стихотворениях (одно стихотворение Маккавейского публикуется здесь впервые). Речь пойдет о рефлексах стихов Мандельштама 1913 г. и об усвоении их поэтики. Частный историко-литературный сюжет позволит, в свою очередь, проследить один из путей ранней канонизации лирики Мандельштама.

В корпусе стихов Мандельштама акмеистического периода выделяются стихотворения 1913 г., в которых соединены несколько проступающих друг через друга планов: это «Домби и сын» – «синтетический образ диккенсовского мира»; «Кинематограф», в котором пересказываются «два наложенных друг на друга кинематографических сюжета (один – соперничество светлой героини и злодейки за графского наследника, почему-то скитающегося в пустыне, другой – шпионаж и погоня)», и «Американка», где «нагромождение несвязных мотивов классической культуры <...> мотивировано традиционной наивностью американки».¹

В данной статье использованы результаты проекта «Европейская литература в компаративном освещении: метод и интерпретация», выполненного в 2016 г. в рамках Программы фундаментальных исследований Национального исследовательского университета Высшей школы экономики, где преподает автор.

¹ См. комментарий М.А. Гаспарова: О. Мандельштам. *Стихотворения. Проза.*

Учитывая ироничную интонацию этих текстов, мы можем добавить к ним «Футбол» («Телохранитель был отравлен...»), «Теннис» и стихотворение 1914 г. – «„Морожено!“ Солнце...». В этих стихах нет сюжетного совмещения разных планов, но есть несоответствие современной теме и высокого стиля², которое не только задает авторскую иронию, но и создает эффект двуплановости.³ Этим стихам, вызывающим у «непривычного читателя» «прежде всего улыбку» (что позволяло поэту печататься в «журналах для легкого чтения»⁴), посвящены отдельные замечания, а некоторым и специальные работы⁵, на обзоре которых мы не будем здесь останавливаться. Для нас важно, что стихи Мандельштама можно рас-

Сост., вступ. ст. и комментарии М.А. Гаспарова. М., Харьков, 2001. С. 620.

² Там же. С. 617–618.

³ Приведу несколько запутанную формулировку С.С. Аверинцева по поводу рассматриваемых стихов: «С точки зрения поэтики XIX века, также и в ее символистской переработке, эта беспредметная торжественность вызывает мысль о пародии; говорить выпендренно о чем попало – самый избитый прием пародистов. Но у Мандельштама равномерной приподнятости отвечает столь же равномерная серьезность, изливающаяся на все предметы без различия; в некоторых стихотворениях 1913–1914 годов <...> серьезность эта смягчена или модифицирована выведенным на поверхность юмором <...> – недаром большая их часть появлялась в «Новом Сатириконе»; позднее подобные интонации уходят» (О. Мандельштам. *Сочинения*. В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 16–17).

⁴ М.А. Гаспаров. «Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама». М.А. Гаспаров. *Избранные статьи*. М., 1995. С. 335.

⁵ См.: Л.Я. Гинзбург. «Камень». В кн.: О. Мандельштам. *Камень*. Изд. подг. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. (*Литературные памятники*). Л., 1990. С. 267–268. О. Лекманов. «1) Мандельштам „переводчик“ Диккенса. О стихотворении „Домби и сын“». «2) „Мальчик“ и „мальчишка“, или о вкусе мороженого и поэтическом вкусе». В кн.: О. Лекманов. *Книга об акмеизме и другие работы*. Томск, 2000. С. 485–489, 511–513. Д. Лахути. «„Домби и сын“ Мандельштама – „перевод“ или метасюжет?». В кн.: Д. Лахути. *Вдумываясь в текст*. М., 2015. С. 19–42. А. Кобринский. «Стихотворения О. Мандельштама о футболе (особенности поэтики)». В кн.: А. Кобринский. *О Хармсе и не только: статьи о русской литературе XX века*. СПб., 2013. С. 119–123. А. Милякина. «К интерпретации стихотворения „Американка“ О. Мандельштама». *Русская филология*. 25. (Сб. научных работ молодых филологов). Тарту, 2014. С. 169–174. О контексте стихов Мандельштама, посвященных современным темам, см. также: А. Акмальдинова, О. Лекманов, М. Свердлов. «„Одна игра английская...“. Футбол в русской поэзии Серебряного века». *Новый мир*. 2014. № 7. С. 156–174; О. Лекманов. *Русская поэзия в 1913 году*. М., 2014. С. 122–124.

смаатривать как поэтическую модель, которая отразилась в стихотворениях современников поэта.

Наиболее ранним рефлексом ироничных двухплановых стихов Мандельштама можно, по-видимому, считать стихотворение Бенедикта Лившица 1914 г. «Куоккала»:

Розы в шелковом бульоне:
В шелк лазоревый раскрыт
Строй кабин на желтом лоне –
Раковины афродит.

Кто, не ведающий зною,
Золотой не выпьет грог,
Если рыжею слюною
Брызжет танговый бульдог?
Кляксу, ставшую кометой, –
Песья пляска! теннис клякс! –
Ловит канотье-ракетой
Ландышевый англосакс.

Кипень пены, стручья лодок,
Змеи солнечных рапир -
И наводит в воду кодак
Оплывающий сатир.

Только ты с улыбкой детской,
Став на знойную корму,
Ищешь веер Сестрорецка
В светло-бронзовом дыму.⁶

Следуя подходу Гаспарова, А.А. Урбан наметил «расшифровку» этого стихотворения:

Каждая строчка здесь – перифраза <...>: „Розы в шелковом бульоне“ – яркие купальники купающихся в теплой воде; две следующие строчки – строй кабин для переодевания на фоне лазоревго неба и желтого песка. Сами же кабины – „раковины афродит“. Дальше в тексте: „рыжею слюною / Брызжет танговый бульдог“ – духовой оркестр; „Клякса, ставшая кометой“ – теннисный мяч; „Змеи солнечный рапир“ – лучи солнца; „наводит в воду кодак / Оплывающий сатир“ – человек с фотоаппаратом. Только время от времени возникают наз-

⁶ Б. Лившиц. «Полутораглазый стрелец». Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Сост. Е.К. Лившиц и П.М. Нерлер. Л., 1989. С. 82.

вания предметов, дающие ключ к пониманию метафоры, – „кабины“, „канотье-ракетка“, „кодак“.⁷

С «Теннисом» Мандельштама «Куоккала» Лившица соотносится не только по сходству лирического сюжета, не только по размеру (Х4, хотя с разной рифмовкой – МЖМЖ у Мандельштама, ЖМЖМ – у Лившица), но и по намеренной двуплановости: будничные пляжные зарисовки описаны намеренно приподнято («лазоревающий», «ведающий»; ср. «облеченный», «дряхла» в «Теннисе») с подключением античных образов («раковины афродит», «сатир»; ср. «аттический солдат», «поединок олимпийский» у Мандельштама). Совпадают и конкретные детали. Прежде всего, – образ англичанина: «Слишком дряхла струны лир: / Золотой ракеты струны / Укрепил и бросил в мир / Англичанин вечно юный!» (I, 69).⁸ Отметим, что в стихах Мандельштама важную роль играют мотивы звука. Если строку «слишком дряхла струны лир» можно воспринимать как риторическую фигуру, говорящую о невозможности «воспеть» подвиги англичанина, то начало стихотворения создает эффект реального акустического аккомпанемента: «Среди аляповатых дач, / Где шатается шарманка». В стихах же Лившица пляжные эпизоды сопровождаются, по-видимому, духовым оркестром.

Обратим внимание и на близость некоторых семантических ходов. Оба стихотворения начинаются с экспозиции, где в описании фона на первый план выходит семантика множественности и однообразности. В «Теннисе» это – «аляповатые дачи», которые у Лившица трансформируются в «строй кабин на желтом лоне». Совпадает и конструкция вторых строф: в обоих случаях они являются риторическими вопросами и начинаются с вопросительного местоимения, сразу за которым следует уточняющая конструкция с причастным оборотом: «Кто, смиливший грубый пыл...»; «Кто, не ведающий зною...». Отметим также, что в обоих текстах пятая строфа задает более общий взгляд на про-

⁷ Там же. С. 23. См. также анализ общих принципов поэтики цикла «Болотная медуза»: М.Л. Гаспаров. «Петербургский цикл Бенедикта Лившица (поэтика загадки)». В кн.: М.Л. Гаспаров. *Избранные статьи*. С. 202–211.

⁸ Стихи Мандельштама цитируются с указанием тома и страницы по изд.: О. Мандельштам. *Полное собрание сочинений и писем*. В 3 т. М., 2009 – 2011.

исходящее, давая как бы панорамный план: «Май. Грозových туч клочки. / Неживая зелень чахнет» – у Мандельштама; «Ищешь веер Сестрорецка / В светло-бронзовом дыму» – у Лившица.

Однако «Куоккала» – при всей важности влияния «Тенниса» – не так похожа на эти стихи Мандельштама. Дело здесь не только в обилии перифраз (отличительная черта городских стихов Лившица!), но и в композиции стихотворения. В самом деле, если «Теннис» строится исключительно вокруг игры в теннис, то стихи Лившица – это набор отдельных зарисовок.

В этом аспекте «Куоккала» больше напоминает стихотворения «Домби и сын» и «Кинематограф», но, по-видимому, ближе всего к стихотворению Лившица – «Американка» с набором отдельных и не очень связанных между собой эпизодов. Связь с этим стихотворением может подкрепляться и одной конкретной перекличкой. Строка из «Американки» – «И в Лувре океана дочь» – напрямую, хотя и иронично ассоциируется с мифом о рождении Афродиты, и эта ассоциация, в свою очередь, могла индуцировать также не лишённые иронии «раковины афродит» в «Куоккале». Таким образом, мы видим, что стихотворение Лившица испытывает комбинированное влияние стихов Мандельштама 1913 г.

Обратимся к другому тексту, принадлежащему перу друга Лившица и знакомого Мандельштама – киевского поэта Владимира Маккавейского (1891? – 1920). Именно на него намекал Мандельштам в очерке «Киев» (1926), говоря о «последнем киевском снобе» (III, 72).⁹ В постреволюционном Киеве Маккавейский и Лившиц, согласно воспоминаниям Ю. Терапиано, пользовались большой популярностью среди молодых поэтов.¹⁰ Некоторые современники сравнивали сложную, ассоциативную, ориентированную на античность и французский символизм поэ-

⁹ В мандельштамоведении высказывалось предположение, что Маккавейский – наряду с Валентином Парнахом – послужил прототипом главного героя «Египетской марки» (О. Лекманов, М. Котова, О. Репина, А. Сергеева-Клятис, С. Синельников. *Осип Мандельштам. Египетская марка. Пояснения для читателя.* М., 2012. С. 102). О Маккавейском и Мандельштаме см.: С. Руссова. «К истории одного кощунства (О. Мандельштам и В. Маккавейский)». *Смерть и бессмертие поэта: Материалы научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама.* М., 2001. С. 215–223.

¹⁰ Ю. Терапиано. *Встречи. 1926 – 1971.* М., 2002. С. 20–24.

тику Маккавейского с творчеством Мандельштама. Так, в 1919 г. Виктор Шкловский отмечал:

Таким же литературным ничуть не менее органическим и ничуть не более стилизованным являются, как с одной дороги произвольные и производимые слова футуристов и прежде всего Хлебникова и Петникова, так с другой субъективные варианты „драгоценного стиля“ (precieux) Осипа Мандельштама, Бенедикта Лившица, Владимира Маккавейского.¹¹

Сейчас, однако, нас интересует не это наблюдение, а стихотворение Маккавейского, ориентированное на ироничные стихи Мандельштама 1913–1914 годов.

Стихотворение «Мирабо (Из героев Великой Революции. 1789 – 1794)» ранее не публиковалось¹² и сохранилось в альбоме М.М. Марьяновой (1896 – 1972).¹³ Приведем его текст:

Мальвине Мионовне Марьяновой

I

Граф Мирабо de Рикити
Проценты по долгам – за триста.
В нем много от кавалериста,
Но он не на своем пути.
Хотите жизни очерк беглый?
Он любит Ваху и войну,
В имени – борзых и кегли,
В Париже – тестя и жену.

II

Всегда наполовину пьян...
Венец Жан<->Жаковой гримасы –

¹¹ В. Шкловский. «Из филологических очевидностей современной науки о стихе». *Гермес. Ежегодник искусства и гуманитарного знания*. Сб. первый. Ред. В. Маккавейский. Киев, 1919. С. 70.

¹² Оно не встречается ни в печатных выступлениях Маккавейского (*Аргонавты*. Литературно-художественные сборники. Кн. 1. Киев, 1914. С. 20–23), ни в его книге *Стилос Александрии* (1918), ни в публикациях его поэтического наследия: М.Л. Гаспаров. *Записи и выписки*. М., 2001. С. 145–149 (здесь впервые по рукописи опубликована его поэма «Пандемониум Иеронима Нуля»); В. Маккавейский. «„У злата житниц и божниц...“». Публ. В. Молодякова. *Новый журнал*. Кн. 215 (1999). С. 283–287. См. также довольно странное издание: Владимир Маккавейский. *Избранные сочинения*. Ред. и сост. В. Кравец, С. Руссова. Киев, 2000 (в котором данный текст также отсутствует).

¹³ Некоторые сведения о ней: <http://lucas-v-leyden.livejournal.com/190362.html>.

Вчера ли ставленником рясы
Украв доверие дворян, –
Сегодня тостом именинным
В трубе трибуны дорожа,
Он из дурного дворянина
Стал мещанином мятежа.

III

Кому вручали мы ключи?
Таким, как он, нужней отмычки!
Его филиппики – спичи,
И факелы не ярче спички.
Спасенья нет: на троне труп,
Пора понять глагол набата,
Тем более, что для аббата
Аббат Сийэс пресмертно глуп.¹⁴

Очевидно, что это стихотворение, записанное в альбом «в день сочинения» – 8 мая 1918 г.¹⁵, – испытывает влияние «Кинематографа» и отчасти – «Американки». Все названные тексты объединяет размер (Я4) и система рифмовки: в первый двух строках «Мирабо» первые четыре строки, а также в третьей строфе строки 5–8 рифмуются как и в «Кинематографе» (abba), остальные – как в «Американке» (abab). С «Кинематографом» стихотворение «Мирабо» связано и обилием форм повествовательного (или исторического) настоящего времени (по этому признаку стихи Маккавейского соотносятся и с «Домби и сыном»).

Основной семантический принцип этого стихотворения можно охарактеризовать как «вещи и явления не на своих местах»: «В нем много от кавалериста, / Но он не на своем пути»; «Он

¹⁴ РГАЛИ. 1336.2.1, л. 17об.–18 (Альбом Марьяновой. 1916–1933 гг.). В описи, как и в самом альбоме, имя Маккавейского не указано. Однако сомнений в авторстве этого стихотворения быть не может, поскольку Маккавейский обладал утонченным каллиграфическим почерком, и по почерку запись в альбоме совпадает с другими известными автографами поэта.

¹⁵ Интересно, что спустя почти год – 27 апреля 1919 г. – Мандельштам вписал в альбом Марьяновой вторую строфу стихотворения «Tristia» (*Там же*, л. 25; О. Мандельштам. *Полное собрание сочинений и писем*. В 3 т. Приложение: *Летопись жизни и творчества*. Сост. А.Г. Мец. М., 2014. С. 151). В этот же день Лившиц записал в альбом свое стихотворение «Новая Голландия» (*Там же*, л. 11об.–12). Возможно предположить, что записи происходили в одно и то же время дня и, соответственно, Мандельштам и Лившиц в этот день общались.

из дурного дворянина / Стал мещанином мятежа»; «Таким, как он, нужней отмычки» и т.п. Этот принцип наиболее ярко проявился в финале «Кинематографа», суммирующем все сюжетные перипетии: «Какая горькая нелепость: / Цель не оправдывает средства! / Ему – отцовское наследство, / А ей – пожизненная крепость!» (I, 68). Скорее всего, именно финал мандельштамовского стихотворения стал конструктивным принципом для Маккавейского.¹⁶ Впрочем, финальное четверостишие «Мирабо» по структуре больше похоже на финал «Домби и сына». В обоих случаях первые две строки – своего рода вывод, причем безнадежный: «Спасенья нет: на троне труп, / Пора понять глагол набата» – «На стороне врагов законы: / Ему ничем нельзя помочь!» (I, 71), – а вторые две строки – дополнительная «остраняющая» и снижающая подробность: «Тем более, что для аббата / Аббат Сийэс пресмертно глуп» – «И клетчатые панталоны, / Рыдая, обнимает дочь».

Стихи о Мирабо связаны с «Домби и сыном» и на мотивном уровне – введенная во второй строке тема денежного долга («Проценты по долгам – за триста») связана с денежными мотивами мандельштамовского стихотворения: «На шиллинги и пенсы счет; / Как пчелы, вылетев из улья, / Роятся цифры круглый год»; «Банкрот болтается в петле» (I, 70–71). Эта связь, возможно, подкрепляется и рифмовкой первого четверостишия у Маккавейского: рифмопара «за триста» / «кавалериста» в самом начале стихотворения (с учетом общего влияния Мандельштама) может напоминать о рифме «свиста» / «Твиста» в «Домби и сыне». Добавим, что денежная тема появляется и в «Кинематографе»: героиня-«богачка» и «седого графа сын побочный», получающий «отцовское наследство». Некоторые мотивы «Мирабо» перекликаются с мотивами других стихотворений Ман-

¹⁶ Указанный принцип стал конструктивным еще как минимум в одном стихотворении Маккавейского – «Полька второй империи» (1917). Приведем из него лишь одно четверостишие: «Реалистические бредни – / второромантиков манера: / Флоберы у Зола в передней, / Зола в передней у Флобера» (В. Маккавейский. *Стилоз Александрии*. Киев, 1918. С. 53). Очевидно, что здесь – помимо реализации указанного принципа – также сказалось влияние стихотворения Мандельштама «Аббат» (1915): «О, спутник вечного романа, / Аббат Флобера и Золя» (I, 82).

дельштама. Так, акцент на титуле заглавного героя в абсолютном начале текста мог быть подсказан строкой «Седого графа сын побочный» из третьей строфы «Кинематографа», а сама историческая тема – Великая французская революция – как будто навевана финалом «Американки»: «И сожалеет, отчего / Людовик больше не на троне» (I, 70).

Таким образом, как кажется, не вызывает сомнений, что «Мирабо» Маккавейского соткан из поэтических приемов ироничных стихов Мандельштама. Киевский поэт однако, несколько смещает акценты, и вместо современных тем в фокусе его внимания – история Французской революции. Впрочем, здесь необходимо сделать две оговорки. Во-первых, этот сдвиг был отчасти подсказан самими стихами Мандельштама, – если не «Кинематографом» с его абстрактными сюжетными линиями, то «Домби и сыном», моделирующим английскую жизнь времен Диккенса. Во-вторых, «Мирабо», по-видимому, не стоит однозначно относить к жанру исторического стихотворения, поскольку проблематика текста соотносится с современной Маккавейскому ситуацией, а именно – с революцией(-ями) 1917 г.

Выбранный киевским поэтом главный герой – граф Оноре Габриэль Рикетти де Мирабо (1749 – 1791), видный деятель Французской революции, отличавшийся – при громогласности его политических речей – достаточно консервативной, если не сказать монархической позицией – едва ли напрямую соотносится с кем-либо из российских политических фигур тех лет. Однако деятели и события Французской революции были основной моделью осмысления происходящего в стране.

Последний случай использования поэтики ироничных стихов Мандельштама относится к поэту, предельно далекому от высокого модернизма. Речь идет о Демьяне Бедном. Эта одиозная фигура всплывает в связи со стихами Мандельштама только при разговоре об эпиграмме на Сталина (1933). В строке «Его толстые пальцы, как черви, жирны» (I, 184), в которой «кремлевский горец» не только наделяется «чертами низших биологических форм»¹⁷, – описание пальцев – и отталкивающая метафора, и «точный»

¹⁷ Р. Лейбов. [О «Мы живем, под собою не чуя страны...» Осипа Мандельштама]. *Большой город*. 2011. № 22. С. 34.

выпад против вождя, поводом для которого, вероятно, послужили жалобы Бедного. «Он <Бедный – П. У.> имел неосторожность записать в дневнике, что не любит давать книги Сталину, потому что тот оставляет на белых страницах отпечатки жирных пальцев» – писала Н.Я. Мандельштам.¹⁸ Мы можем констатировать случай вероятного влияния стихов Мандельштама на поэтическую продукцию Бедного.

В номере «Правды» от 5 марта 1917 г. была опубликована эпиграмма баснописца, написанная в связи с арестом и заключением царских министров в Петропавловскую крепость:

*„Твердыня власти роковой“
А.С. Пушкин (о Петропавловской крепости)*

„Власть“ тосковала по „твердыне“,
„Твердыня“ плакала по „власти“.
К довольству общему, – отныне
В одно слилися обе части.
Всяк справедливостью утешен:
„Власть“ в подходящей обстановке.
Какое зрелище: повешен
Палач на собственной веревке!¹⁹

В этом опусе, как кажется, поэтический принцип «вещи и явления не на своих местах» сведен почти что к схематичному виду. Стоит, впрочем, оговориться, что в данном случае этот принцип работает на поверхностном семантическом уровне (повешенный на своей веревке палач), тогда как основной смысл текста как раз приветствует «правильный» порядок вещей.

Последнее четверостишие эпиграммы Бедного является рефлексией ранних ироничных стихов Мандельштама. Из финала «Кинематографа» сюда пришел обобщенный вывод («„Власть“ в подходящей обстановке» – «Цель не оправдывает средства!») в теснейшем соседстве с эмоциональным восклицанием – «Какая горькая нелепость...» – «Какое зрелище...». Вероятно, финал стихотворения Мандельштама, а именно строка – «А ей – пожизненная крепость» – послужил мотивирующим семантическим

¹⁸ Н. Мандельштам. *Собрание сочинений*. В 2 т. Т. 1. Екатеринбург, 2014. С. 102.

¹⁹ Демьян Бедный. *Стихотворения*. Вст. ст., подг. текста и прим. И. Эвентова. (Библиотека поэта. Малая серия). Л., 1949. С. 62.

импульсом для всего опуса Бедного, посвященного заключению людей в Петропавловскую крепость. Более того, возможно, антропоморфная символизация «власти» и «твердыни» и наделение их чертами любовного поведения мотивировано любовной коллизией «Кинематографа» с его «сентиментальной горячкой». Вместе с тем, повешенный на собственный веревке палач не в меньшей степени мотивирован строками «Домби и сына»: «И вот, как старая молчала, / Банкрот болтается в петле» (I, 71). Примечательно, что опус Бедного посвящен революционным событиям, и в этом аспекте (вместе с влиянием Мандельштама) он ироничным образом соотносится с «Мирабо» Маккавейского.

Итак, рассмотренные тексты являются рефлексиями ироничных стихов Мандельштама 1913 г. Стихи Лившица, Маккавейского и Бедного не только ироничны, но и используют конструктивные принципы мандельштамовских текстов. Более того, их внимательное рассмотрение позволяет увидеть, что многие лексические и семантические ходы и сочетания (а в конечном счете – и образующиеся из них сюжеты) мотивированы стихами Мандельштама. Пожалуй, только «Куоккала» стоит несколько особняком, поскольку в ней Лившиц пытается организовать словесный материал не столько за счет иронии, сколько за счет риторической организации текста. Тем не менее, и «Куоккала», и «Мирабо», и эпиграмматический опус Бедного объединяются как тексты, существование которых не было бы возможно без «Кинематографа», «Домби и сына», «Американки» и «Футбола».

Это, в свою очередь, свидетельствует, что ранние и далеко не самые важные стихи Мандельштама некоторые современники воспринимали не только как поэтическую удачу, но и как продуктивную текстовую модель. Хотя рецепция мандельштамовской поэзии в произведениях других поэтов, по-видимому, не является чем-то уникальным, рассмотренные примеры интересны как раннее усвоение стихов Мандельштама.

Commiss. D. F. Mengerbach
o Commune.

Мы не будем, поэтому не надо
 Наму перу 30 грейс ^{интерес} ^{на}
 А где хвост не по ^{интерес} ^{на}
 Там помету ^{интерес} ^{на}
 Но у нас не было ^{интерес} ^{на}
 А где, как ^{интерес} ^{на}
 Там ^{интерес} ^{на}
 И ^{интерес} ^{на}
 А ^{интерес} ^{на}
 Он ^{интерес} ^{на}
 Он ^{интерес} ^{на}

 СВЯЗИ СССР	П Е Р Е Д А Ч А
	_____ го _____ ч. _____ м.
ГРАММА	№ СВЯЗИ _____
№ _____	Передал: _____
_____ го _____ ч. _____ м.	Служебн. _____ отметки: _____

Кажу наговори куле
 За укасан укаса
 Ками в лоб, ками в брови,
 Ками в нос, ками в уш
 Уф ми кажи у него - то
 И мирокан ~~у него~~ ^{у него}
осетина.

**«О. Мандельштам. Проза»:
история несостоявшегося издания на фоне эпохи**

Андрей Устинов
(Сан Франциско)

Мариэтте Чудаковой

В послесловии к публикации первой главы работы Е.А. Тоддеса «Смыслы Мандельштама», написанной для планировавшегося издания стихотворений поэта, М.О. Чудакова замечает, что при разборе архива автора она обнаружила материалы, напомнившие ей о собственном участии в этом неосуществленном проекте.¹ В контексте сказанного уместно упомянуть, что подготовка в конце 1980-х гг. большого мандельштамовского избранного для известной «синей серии» издательства «Книга» была не первой попыткой обращения этого филологического тандема к его литературно-критическому наследию.

Послевоенная идея Н.Я. Мандельштам об издании книг поэта получила долгожданное материальное воплощение на рубеже 1960–70-х годов. В 1967 г. Л.Е. Пинский осуществил в издательстве «Искусство» выпуск не напечатанного при жизни трактата «Разговор о Данте»², а Н.И. Харджиев, с неминуемыми задержками и неизбежными личными конфликтами, тем не менее, настойчиво и последовательно подготовил выход *Стихотворений Мандельштама* в «Библиотеке поэта».³

¹ См. стр. 189 настоящего издания.

² Пинский пояснял в послесловии: «„Разговор о Данте“ (1933) публикуется на русском языке впервые (английский перевод появился в юбилейном для Данте 1965 году)» (О. Мандельштам. *Разговор о Данте*. М., 1967. С. 59).

³ О. Мандельштам. *Стихотворения*. (Библиотека поэта. Большая серия). Л., 1973. Три дополнительных тиража книги вышли в 1974, 1978 и 1979 годах.

На волне публикаторской удачи наконец-то состоявшегося издания мандельштамовской поэзии Тоддес и Чудакова взяли на себя смелость попытаться «пробить» сборник его прозы. Заручившись поддержкой обоих старших коллег⁴, они обратились в третье по счету издательство – «Наука» – и в своей заявке довольно решительно сформулировали желательность выпуска непоэтических произведений Мандельштама. Насколько нам известно, заявленное Тоддесом и Чудаковой издание «О. Мандельштам. Проза», прежде не упоминалось ни в мандельштамоведении, ни в истории филологии советского периода, в отличие, например, от другого нереализованного проекта того времени – двухтомного «Избранного» в издательстве «Художественная литература», инициатором которого выступила И.М. Семенко. Это предложение исходило напрямую от К.М. Симонова, отчасти официального, отчасти номинального председателя Комиссии по литературному наследию Мандельштама.⁵

Стоит отметить, что в те же годы необходимость сходного по намерениям издания, посвященного исключительно мандельштамовской прозе, обсуждает в своей переписке Г.П. Струве. Поводом для таких размышлений послужила большая доступность текстов Мандельштама за границей по сравнению с предыдущей декадой, когда вышло в свет подготовленное им совместно с Б.А. Филипповым *Собрание сочинений*.⁶ Несмотря на то, что в этот первопроходческий одностомник вошли все доступные составителям произведения поэта, к началу 1960-х гг. он утратил свое литературное и, в особенности, текстологическое значение, и Струве искал возможности подготовить и издать Мандельштама заново.

⁴ Харджиев в свою очередь способствовал изданию *Разговора о Данте*, что отмечено в примечаниях Пинского: «За основу издания принят авторизованный машинописный текст последней редакции, датируемый 1933 г. Этот текст был получен Н.И. Харджиевым от О.Э. Мандельштама в 1937 г.» (О. Мандельштам. *Разговор о Данте*. С. 71).

⁵ Копия письма Симонова к директору издательства «Художественная литература» В.А. Косолапову сохранилась в архиве И.М. Семенко (Осип Мандельштам. *Собрание сочинений*. В 2 т. Сост. П.М. Нерлера. Подготовка текста и комментарии А.Д. Михайлова и П.М. Нерлера. Т. 1. М., 1990. С. 441).

⁶ Осип Мандельштам. *Собрание сочинений*. Под редакцией и со вступительными статьями Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Нью-Йорк, 1955.

Если прежде случаи проникновения мандельштамовских текстов за границу были единичны, к началу 1960-х гг. они широко расходились в самиздате, что способствовало началу их попадания в переписанных и машинописных копиях за пределы страны, в основном посредством дипломатической почты. Таким способом пересылки, когда материалы попадали напрямую к Струве, пользовался Ю.Г. Оксман. В 1962-64 гг. он задействовал стажировавшихся тогда в Москве у П.А. Зайончковского калифорнийских аспирантов, а впоследствии известных историков Мартина Малиа и Теренса Эммонса⁷ для отправки через американское посольство найденных и скопированных им произведений Мандельштама, в том числе, списка стихотворения «Мы живем, под собою не чуя страны...», благодаря чему оно стало известно и резко повысило интерес к поэту на Западе.⁸ Вероятно, именно Оксман подсказал Струве идею отдельного издания мандельштамовской прозы в самом первом своем письме, посланном в ноябре 1962 г. и начинавшемся нейтральным обращением «Дорогой Н. Н.»⁹: «В большой серии „Библиотеки поэта“ уже лет пять-шесть „готовится“ том стихотворений, но о прозе Мандельштама мы пока не мечтаем».¹⁰

Кроме того, теперь, в отличие от 1950-х гг., мандельштамовских стихотворений набиралось на целый том, и Струве раздумывал напечатать поэзию и прозу в двух отдельными изданиями. Однако эти планы сошли на нет, поскольку в результате активных переговоров Филиппова с соответствующими государственными

⁷ Малиа и Эммонс в устных беседах неоднократно подчеркивали неразрывность «связки» Оксман-Зайончковский – последний хорошо знал о подвигнической деятельности Оксмана. Приостановить ее смог только произведенный у него 5 августа 1964 г. обыск и последовавшие репрессивные санкции, в том числе, «формальное» изъятия имени Оксмана из печати (Лазарь Флейшман. «Из архива Гуверовского института. Письма Ю.Г. Оксмана к Г.П. Струве». *Stanford Slavic Studies*. 1987. Vol. 1. P. 19).

⁸ Переписка Оксмана и Струве освещена и прокомментирована в известной публикации: Лазарь Флейшман. *Op. cit.* P. 15-70; другие подробности их сотрудничества приводятся в работе: А.Б. Устинов. «Материалы по истории русской науки о литературе: Письма Ю.Г. Оксмана к Л.Л. Домгеру». *Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman*. Ed. by Konstantin Polivanov, Irina Shevelenko, Andrey Ustinov. (Stanford Slavic Studies. Vol. 8). Stanford, 1994. P. 524-525, 538.

⁹ Под «Н. Н.» имелся в виду Мартин Малиа.

¹⁰ Лазарь Флейшман. *Op. cit.* P. 22

инстанциями, возникла исключительная возможность приступить к подготовке полновесного *Собрания сочинений* Мандельштама, где проза была напечатана в одной книге с письмами, но уже в следующем переиздании была вынесена в специальный том.

Таким образом, ни тамиздатовское, ни советское отдельное издание мандельштамовской прозы не были осуществлены. То, что собрание прозы Мандельштама, предложенное Тоддесом и Чудаковой, не увидело свет, можно объяснить политическими обстоятельствами первой половины 1970-х гг., как известно, вызвавшими новый виток пристального внимания к идеологической деятельности, без экивоков включавшей науку о литературе, а также общее и повсеместное ужесточение цензуры.¹¹

Попытки издать сборник прозы Мандельштама до выхода в 1973 г. *Стихотворений* в «Библиотеке поэта» были заранее обречены на провал: история «прохождения» первого советского посмертного собрания его поэзии¹² сквозь издательские тернии подробно рассказана в обеих книгах Н.Я. Мандельштам и в ее опубликованных письмах¹³, а дополнительные обстоятельства излагаются в соответствующих комментариях А.А. Морозова к *Воспоминаниям* и *Второй книге*. Параллельная работа над книгой прозы Мандельштама – в особенности потому, что заявка была подана не в «Советский писатель», где издавалась «Библиотека поэта», а в «Науку», – могла поставить выпуск книги *Стихотворений* под угрозу невыхода. При этом Харджиев имел отношение к обоим изданиям, будучи заявлен Чудаковой и Тоддесом как «ответственный редактор».

Еще одно имя в заявке – литературного функционера А.Л. Дымшица, который назван в качестве автора вступительной статьи,

¹¹ Подробный анализ общественных и культурных обстоятельств 1970-х гг. предложен в специальном выпуске журнала «Россия / Russia» (вып. 1[9]): *Семидесятые как предмет истории русской культуры*. Редактор-составитель К.Ю. Рогов. М., 1998; см. в особенности статью М.О. Чудаковой «Пора между оттепелью и застоём (Ранние семидесятые)» (с. 93-110).

¹² Как известно, первое посмертное книжное издание поэзии Мандельштама в СССР было объявлено еще в 1958 г., но разговоры об этом велись еще раньше.

¹³ Прежде всего, в ее переписке с Н.И. Харджиевым (33 письма Н.Я. к Н.И. и 4 письма Н.И. к Н.Я.): Надежда Мандельштам. *Об Ахматовой*. Сост. П. Нерлер. (Записки Мандельштамовского общества. Т. 13). М., 2008. С. 260-305.

вряд ли является неожиданным: Тоддес и Чудакова воспользовались той же «схемой», благодаря которой издание *Стихотворений* все-таки осуществилось. Как известно из недавней публикации переписки партийных кураторов советского литературоведения, после смены нескольких возможных кандидатур автора вступительной статьи к подготовленной Харджиевым книги, Дымшиц добровольно принял эту обязанность на себя.¹⁴ Несмотря на незамедлительно последовавшую критику его предисловия – эмоциональное письмо В.А. Швейцер (27 января 1974 г.) и выразительный очерк Е.Г. Эткинда «Вверх по лестнице, ведущей вниз», вошедший в «Записки незаговорщика» (1975), – равно, как и позднейшие неизменно негативные отклики, Дымшиц настаивал на том, что это был единственно возможный способ довести *Стихотворения* до типографии.

«„Мы живем в сложное время, – передавал его слова Эткинд. – В руках тех, кто Мандельштама издавать не желает и ничего в нем не понимает, диктаторская власть. Наша задача – любой ценой издать Мандельштама. Любой ценой...“ – „Если так – не удивляйтесь, когда вам не станут подавать руки“. – „Я на это шел, – по-прежнему гордо сказал Дымшиц. – Я знал, что ваши чистоплюи меня отвергнут – вместо того, чтобы поблагодарить. Ну и пес с ними. Стихи Мандельштама выйдут в свет, и это моя заслуга“».¹⁵

В существующих изложениях обстоятельств издания *Стихотворений* совершенно отсутствует линия личных взаимоотношений Дымшица и Харджиева, которые оставались исключительно дипломатическими, несмотря на историю, случившуюся задолго до их совместного участия в продвижении сборника Мандельштама: в 1935 г. Дымшиц подверг идеологической критике первый том Полного собрания сочинений Владимира Маяковского, подготовленный и прокомментированный Харджиевым и В.В. Трениным, в памфлете «Как издается Маяковский», напечатанном в

¹⁴ В. Огрызко. «Восславим, братцы, сумерки свободы, или Как догматик Александр Дымшиц добил партийные власти и выпустил в „Библиотеке поэта“ томик полузапрещенного Осипа Мандельштама». *Литературная Россия*. 2016. № 9. 11 марта (<http://litrossia.ru/item/8721-vosslavim-brattsy-sumerki-svobody>).

¹⁵ Ефим Эткинд. *Записки незаговорщика*. Барселонская проза. Послесловие С.А. Лурье. СПб., 2001. С. 394.

журнале «Красная новь» (№ 9, стр. 226-239). Как замечает Э. Вайсбанд, восстанавливающий подробности выхода этого тома и критической реакции на него в советской и эмигрантской печати, «статья Дымшица была направлена прежде всего против двойственной редакторской политики Тренина и Харджиева». В частности, Дымшиц упрекал редакторов в том, что они «избегают рассматривать идеологические аспекты» отдельных произведений Маяковского, «уличая Тренина и Харджиева в редакторских и комментаторских упущениях».¹⁶

Несмотря на этот уничижительный и направленный против него и его соавтора и близкого друга выпад тридцатипятилетней давности, Харджиев, обладавший прочной памятью и резким темпераментом, не отказался от кандидатуры Дымшица как автора вступительной статьи к *Стихотворениям*. Более того, даже после выхода книги в «Библиотеке поэта» Харджиев не занес его в пресловутый список своих литературных врагов. О характере их совместной деятельности на последнем этапе издания свидетельствуют сохранившиеся письма 1973 года. Так в письме от 18 октября, оперируя советской номенклатурной риторикой и жонглируя именами партийных и литературных функционеров, Дымшиц подробно пишет Харджиеву из Акавана, куда он отправился – по собственному признанию – под впечатлением от мандельштамовского «Путешествия в Армению», об окончательных перестановках в составе книги, сообщая дополнительные подробности издательской истории *Стихотворений*:

До меня сюда дошли сведения о том, будто книга О.М. идет в типографию и будто те 4 стихотворения, которые было вознамеривались снять, будут сниматься. Я убежден, что это архиглупо (ведь речь идет не о том стихотворении о поляках, которое предлагал снять Н.С. Тихонов и которое вообще в разделе предложений; его, разумеется, стоит снять). Ведь снятие этих стихов – козырь для враждебной нам белой (и черной) прессы. Почему надо снять „Наушнички, наушнички мои...“ – сего никакая логика вообще объяснить не может.

¹⁶ Эдуард Вайсбанд. «В борьбе за переписывание идеологии русского футуризма: младоформалисты, „некий А. Дымшиц“ и Гулливер о военных статьях Маяковского». *Новое литературное обозрение*. № 143 (2017). С. 41.

Вы говорили мне, что К.М. Симонов договорился с Б.И. Стукалинным об оставлении этих стихотворений. Я отсюда ничего сделать не могу. Посему прошу Вас поговорить с К.М. Симоновым (кстати, ему от меня большой привет!), как председателем комиссии по <литературному> наследству <Мандельштама>, и просить его добиться того, чтобы от Б.И. Стукалина пошла телеграмма в „Б<иблиотеку> п<оэта>“, предписывающая сохранить стихотворения, о которых возник „вопрос“.

Т<ак> к<ак> я в известной мере чувствую себя тоже (sic!) соучастником книги и соответственным за нее, то я – вернувшись домой (числа 3. XI) – также вяжусь в это дело (напишу в инстанции), если это еще нужно будет. Но мне думается, что действовать надо сразу, дабы потом „Б<иблиотека> п<оэта>“ не заявила – „поздно!“ Вот почему я и тревожу Вас этим письмом.

В остальном, дорогой Николай Иванович, – скажу, что мне хочется Вас повидать. Хочу потолковать с Вами о Хлебникове.

Будьте, пожалуйста, здоровы и бодры.¹⁷

Свой интерес к Хлебникову Дымшиц пояснял в следующем письме, посланном 22 октября: «Здесь на научной конференции была В.П. Канунникова. Говорили мы с ней об издании Хлебникова, о том, что они должны просить Вас его подготовить». Скорее всего, Дымшиц пытался убедить Канунникову, в то время секретаря «Библиотеки поэта», в необходимости издания под грифом этой серии тома поэтических произведений Хлебникова. Хотя эта затея не осуществилась, нельзя не отметить его готовности способствовать такому начинанию и откровенного желания продолжить сотрудничество с Харджиевым.

В свою очередь, Харджиев достаточно нейтрально отзывался о Дымшице. Так, в начале 1975 г. он обращался к М.Б. Мейлаху: «Милый Миша, почему бы Вам не написать рец<ензию> на сбор<ник> Мандельштама для „Воплей“. Члена ред. колл<егии> Дымшица на свете уже нет, поэтому писать о книге с его предисловием вполне возможно. Это было бы полезно во всех отношениях».¹⁸ Возможно, в его представлении Дымшиц высту-

¹⁷ Письма Дымшица к Харджиеву сохранились в его архиве (Stedelijk Museum, Amsterdam. Архив Н.И. Харджиева и Л.В. Чаги. Н-0176).

¹⁸ Мейлах М. «„Утехи младших школяров“. Семнадцать писем Н. И. Харджиева». *Тыняновский сборник*. Выпуск 11: Девятыне Тыняновские чтения. Исследова-

пал, как «необходимое зло», но одновременно и как не самый худший вариант номенклатурного литературоведа, который мог довести сложный издательский проект до успешного завершения. В издании мандельштамовской прозы роль Дымшица сводилась к той же функции, что и в *Стихотворениях*: он должен был выступить проводником книги через нескончаемые препоны советских литературных инстанций.

Машинописная копия заявки на издание сборника «О. Мандельштам. Проза» сохранилась в архиве Харджиева.¹⁹ Судя по внешним характеристикам это третья копия из четырех возможных, отпечатанных на пишущей машинке «Эрика» – первые две должны были быть отосланы в издательство «Наука». На то, что это «контрольный» экземпляр указывают исправленные от руки опечатки. Мы приводим здесь этот документ, принимая во внимание обстоятельства тех лет и учитывая особенности жанра издательской заявки:

В издательство „НАУКА“

ПРОСПЕКТ ИЗДАНИЯ „О. МАНДЕЛЬШТАМ. ПРОЗА“

В творчестве одного из интереснейших русских поэтов XX века Осипа Мандельштама большое место занимает художественная и критическая проза. Собрать эту прозу в одном научном издании – задача не только благодарная в отношении нужд историко-литературной науки, но и весьма своевременная с точки зрения интересов читателей – после выхода тома стихотворений Мандельштама в серии „Библиотека поэта“. Проза поэта – независимо от степени близости ее строя к стиху – всегда сложно соотносена с его поэзией, и в этом отношении предполагаемое издание поможет широкому читателю и исследователю восстановить картину литературной работы и творческой биографии Мандельштама во всей полноте, во всем богатстве внутренних связей. В то же время, собранная воедино, проза Мандельштама ясно обнаружит свое вполне обстоятельное художественное и историко-литературное значение, свои наиболее характерные

ния. Материалы. Ред. выпуска Е.А. Тоддес. М., 2002. С. 540

¹⁹ Stedelijk Museum, Amsterdam. Архив Н.И. Харджиева и Л.В. Чаги. Н-0968.

черты – чувство исторического времени, резкое сочетание тонкой литературной искушенности, глубокой книжной традиции – с поданным крупным планом бытовой предметной деталью, яркую афористичность и метафорическую изобразительность портретных характеристик. Своеобразное документально-мемуарное повествование Мандельштама, в котором автобиографическое „я“ неотделимо от „биографии“ предреволюционной и революционной эпохи („Все волнение века передалось мне“²⁰), чрезвычайно интересно по своей жанровой природе и дает богатый материал для сопоставления как с классической традицией (например, Герцен)²¹, так и с современной Мандельштаму и последующей внефабульной прозой.

Не менее ценно литературно-критическое наследие Мандельштама. Трактат „Разговор о Данте“, изданный в 1967 году, получил заслуженное признание и прочно вошел в обиход современной науки и критики. Статьи и рецензии 1910-х и 1920-х годов содержат оригинальные и проницательные суждения о Блоке и Анненском, Белом и Бальмонте, Баратынском и Чаадаеве, А. Шенье и Ф. Вийоне, о поэтическом слове вообще, о судьбах ро-

²⁰ Ср. в главе «Семья Синани» из *Шума времени* в последнем прижизненном издании: «Мне было смутно и беспокоино. Все волнение века передавалось мне. Кругом перебежали странные токи - от жажды самоубийства до чаяния всемирного конца» (О. Мандельштам. *Египетская марка*. Л., 1928. С. 150). Здесь эта реплика цитируется дословно по изданию: Осип Мандельштам. *Собрание сочинений в 3 томах*. Под ред. проф. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Т. 2. Проза. New York, 1971. С. 98, – где она, в отличие от предыдущей перепечатки в издании Струве и Филиппова 1955 г. (с. 246), напечатана с допущением «передалось» вместо «передавалось».

²¹ Помимо упоминания Герцена в той же главе *Шума времени*: «Эту жизнь, эту борьбу издаലെка благословляли столь разделенные между собой Хомяков и Киреевский и патетический в своем западничестве Герцен, чья бурная политическая мысль всегда будет звучать как бетховенская соната» (О. Мандельштам. *Египетская марка*. С. 151), - здесь очевидна отсылка к рецензии Н.О. Лернера, где он сопоставил эту книгу Мандельштама «с классической традицией»: «Мы подавлены громадой идейных обобщений и обилием исторических фактов, но у нас крайне редки психологические документы, в которых полно и ярко запечатлены настроения той или иной эпохи. К таким произведениям принадлежат и „Былое и думы“ Герцена, „История моего современника“ Короленко, воспоминания Овсяннико-Куликовского. К этому роду относятся и мемуары О. Мандельштама» (*Былое*. 1925. № 6. С. 244).

мана. Литературный процесс тех лет с его бурной полемикой, столкновением многочисленных и разнородных художественных устремлений не может быть до конца понят без учета критических выступлений и оценок Мандельштама.

В издание, которое будет построено по жанрово-хронологическому принципу, следует включить книги Мандельштама „Египетская марка“ и „Шум времени“, очерки „Путешествие в Армению“, „Батум“, „Первая международная крестьянская конференция“, „Холодное лето“, „Сухаревка“ и другие. В этот же раздел предполагается ввести некоторые фельетоны и очерки Мандельштама, впервые извлекаемые из малоизвестных провинциальных газет. В следующий раздел войдут „Разговор о Данте“, статьи (как вошедшие в прижизненный сборник „О поэзии“, так и не собранные до сей поры) и рецензии. В раздел „Приложения“ предлагается включить фрагменты из записных книжек и избранные письма (к Б.Л. Пастернаку²², Ю.Н. Тынянову²³).

Комментарий суммирует важнейшие текстологические, биографические и историко-литературные данные по каждому из текстов, а также дает необходимые пояснения реалий, имен, указывает неточности цитат и т. д.

Тексты будут печататься по последним прижизненным изданиям, разночтения приводятся в комментариях.

Текст готовит Е.А. Тоддес. Комментируют Е.А. Тоддес и М.О. Чудакова. Вступительная статья А.Л. Дымшица. Ответственный редактор – Н.И. Харджиев.

Предполагаемый объем книги – 40 печатных листов.

²² Два сохранившихся в семейном архиве Б.Л. Пастернака письма к нему Мандельштама были впервые напечатаны в составе неподписанной публикации «Заметки о пересечении биографий Осипа Мандельштама и Бориса Пастернака» (*Память. Исторический сборник*. Вып. 4. М., 1979 – Париж, 1981. С. 320-322; оба автографа факсимильно воспроизведены на вклейке между с. 128-129).

²³ Единственное известное письмо Мандельштама к Тынянову от 21 января 1937 г. было переслано Оксманом Струве, опубликовано последним во втором том *Собрания сочинений* (1966) и перепечатано в переиздании в отдельном томе (Осип Мандельштам. *Собрание сочинений в 3 томах*. Т. 3. Очерки. Письма. New York, 1969. С. 280-281). Судя по новейшему *Полному собранию сочинений и писем* Мандельштама автограф письма утрачен (Т. 3. Проза. Письма. Сост. А.Г. Мец. М., 2011. С.842).

Неосуществленная книга «О. Мандельштам. Проза» оказалась в ряду тех изданий, выход которых мог бы значительно изменить историко-литературную парадигму времени. Достаточно представить, какой могла бы стать эта книга и каким научным аппаратом она была бы снабжена, если бы состоялась.

Подспудной точкой отсчета в этом случае должен послужить выпущенный в 1977 г. тем же издательством «Наука» том работ Юрия Тынянова²⁴, подготовленный Тоддесом, Чудаковой и А.П. Чудаковым, текстология и комментарий которых вне всякого сомнения выступают эталоном строгой научной работы и осознанной преданности такой нестрогой дисциплине, как история литературы.²⁵ Составители предоставили следующим поколениям исследователей исключительный инструментарий, необходимый и в этой дисциплине, и в изучении русской науки о литературе.

Легко предположить, что если бы подготовленное Тоддесом и Чудаковой издание прозы Мандельштама осуществилось в первой половине 1970-х годов, оно смогло бы если не перевернуть, то, по меньшей мере, развернуть и определить курс российского мандельштамоведения.

²⁴ Ю.Н. Тынянов. *Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977.

²⁵ Ср. признание комментария Тоддеса, Чудакова и Чудаковой в издании Тынянова «единственным и непревзойденным образцом такого жанра» и «путеводителем по идеям 1920-х годов» (Г.О. Винокур. *Филологические исследования. Лингвистика и поэтика*. М., 1990. С. 256).

ИЛЛЮСТРАЦИИ

- с. 8 Н.Э. Радлов. Сумасшедший корабль. 1920-е гг. Деталь рисунка (Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме)
- с. 14 Н.Я. Мандельштам. Конец 1960-х гг. Фотография была послана Г.П. Струве с инскриптом «Дорогому Глебу Петровичу с благодарностью. Надежда Мандельштам» (Hoover Institution Archives)
- с. 30 Н.И. Харджиев. Осип Мандельштам. 1960-е гг. Рисунок из альбома (Stedelijk Museum)
- с. 36 О.Э. Мандельштам. «Еще мы жизнью полны в высшей мере...». 24 мая 1935 г. Автограф (Stedelijk Museum)
- с. 62 Г.И. Кочур. 1960-е гг. (Собрание А.Е. Парниса)
- с. 72-73 Автограф воспоминаний Г.И. Кочура (Собрание А.Е. Парниса)
- с. 74 Н.Я. Мандельштам. «1919. Конец апреля. Киев...». 1950-е гг. Автограф (Stedelijk Museum)
- с. 88 О.Э. Мандельштам. Обложка рукописного сборника «Стихи 1930–35 гг.». 1937 г. Автограф (РГАЛИ)
- с. 100 О.Э. Мандельштам. Три заключительных катрена «Канцоны». 1931 г. Машинопись с авторской правкой в последней строфе (Stedelijk Museum)
- с. 114 К.Ю. Ляндау и О.Э. Мандельштам. Записка, оставленная В.И. Иванову. 1910-е гг. (НИОР РГБ)

- с. 119 К.Ю. Ляндау. 1910-е гг. Фотография из студенческого дела (ЦГИА СПб. 14.13.54137, л. 1а)
- с. 124-125 Фотографии из семейного альбома А.А. Попова (Вира). 1914 г. (НИОР РГБ)
- с. 134 С.В. Чехонин. Обложка «Альманаха муз». 1916 г.
- с. 135 Реклама «Альманаха муз» из журнала «Аполлон» (№ 8). 1916 г.
- с. 141 С.В. Чехонин. Авантитул «Альманаха муз». 1916 г.
- с. 142 С.М. Городецкий. Осип Мандельштам. 1910-е гг. Карикатура. Атрибуция А.Е. Парниса (Русский музей)
- с. 163 Пенсионная карточка О.Э. Мандельштама. 1937 г.
- с. 206 «Стихи Мандельштама о Сталине»: копия стихотворения «Мы живем под собою не чуя страны...» (1933), выполненная Ю.Г. Оксманом для Г. П. Струве в 1963 г. (Hoover Institution Archives)

Мандельштам – читатель / Читатели Мандельштама. Филологический сборник под ред. О.А. Лекманова и А.Б. Устинова. (Серия “Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts”. Т. 47). – Стэнфорд: «Аквилон», 2017. – 222 с., илл.

Mandelshtam the Reader / Mandelshtam's Readers. Ed. by Oleg Lekmanov, Andrei Ustinov. (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 47.) Stanford: Aquilon Books, 2017.

Published by AQUILON Books
abooks@gmail.com

ISBN-10: 1981950400
ISBN-13: 978-1981950409

MODERN RUSSIAN LITERATURE AND CULTURE
STUDIES AND TEXTS

NEW SERIES VOL. 1 (47)

... как маньчжунка

За версиком в морщинистую воду
Я, камбей, в предуги вхожу...

О. М.