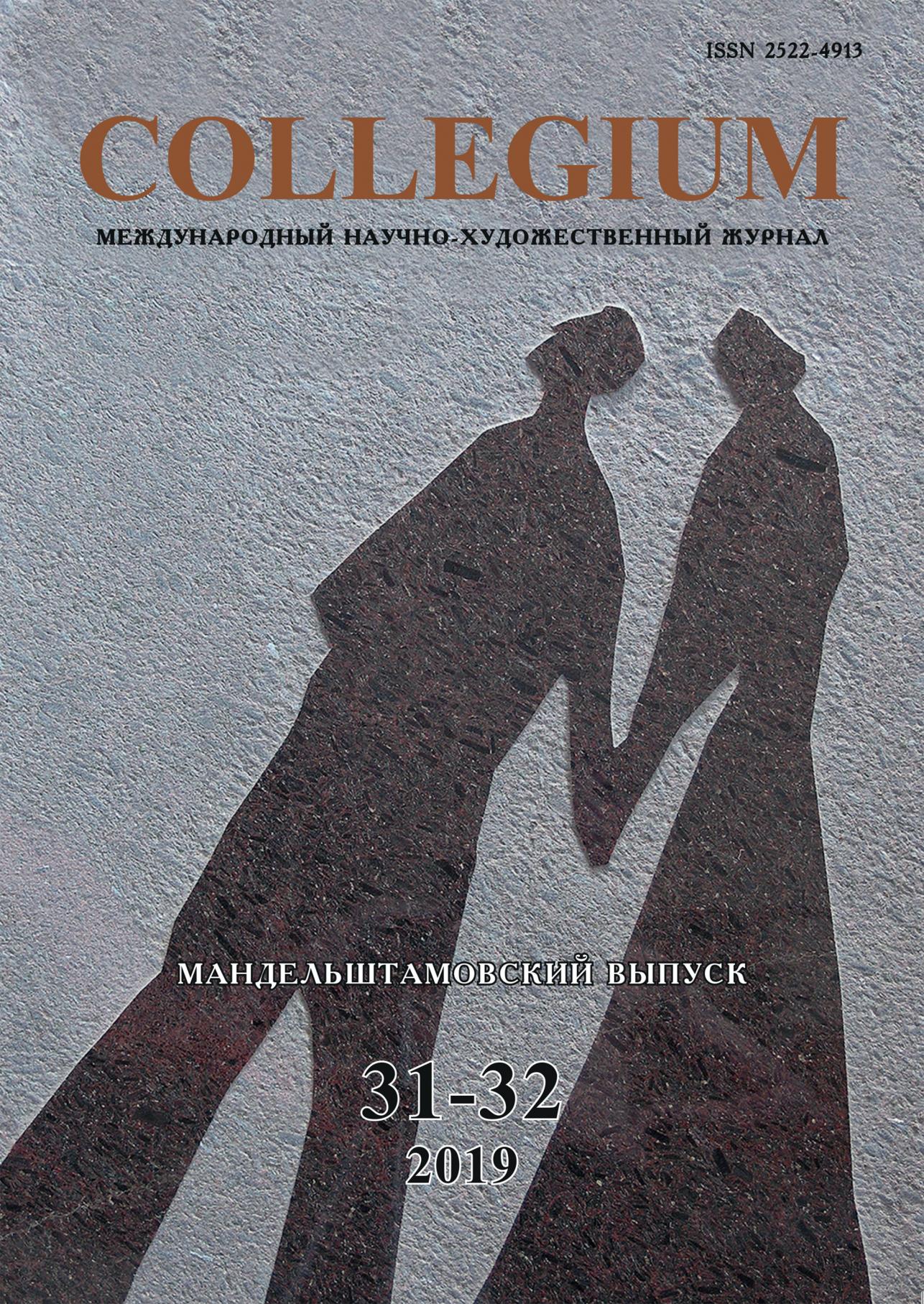


ISSN 2522-4913

# COLLEGIUM

МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ



МАНДЕЛЬШТАМОВСКИЙ ВЫПУСК

31-32  
2019

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР**

**Дмитрий Бураго**

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:**

**С.Д. Абрамович (Черновцы)**

**В.Е. Багно (Санкт-Петербург)**

**Е.Г. Бураго (Киев)**

**В.М. Брицин (Киев)**

**Е.В. Волошук (Франкфурт-на-Одере)**

**Б.М. Гаспаров (Нью-Йорк)**

**И.М. Дзюба (Киев)**

**И.П. Зайцева (Киев)**

**Л.П. Иванова (Киев)**

**В.П. Казарин (Киев)**

**М.Ю. Карацуба (ответственный секретарь, Киев)**

**И.Л. Лапинский (Киев)**

**В.А. Малахов (Киев)**

**Д.М. Магомедова (Москва)**

**В.А. Маслова (Витебск)**

**Д.С. Наливайко (Киев)**

**Э.С. Соловей (Киев)**

**Т.Д. Суходуб (Киев)**

**М.Ю. Федосюк (Москва)**

**Художественное оформление обложки – А. Хорунжий**

**Макет и компьютерная верстка – Е. Муминова**

**«COLLEGIUM» – Международный научный журнал**

**Издание перерегистрировано**

**Государственным комитетом информационной политики,**

**Телевидения и радиовещания Украины**

**Свидетельство: Серия КВ № 8591 от 29.03.2004 г.**

**ISSN 2522-4921 (Online), ISSN 2522-4913 (Print)**

**АДРЕС РЕДАКЦИИ:**

**04080, г. Киев-80, а/я 41**

**Тел. 044-227-38-22 (86)**

**E-mail: info@burago.com.ua**

**Web-site: www.burago.com.ua**

**ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ ДМИТРИЯ БУРАГО**

**Свидетельство о внесении в Государственный реестр**

**Субъекта издательской деятельности**

**Серия ДК № 2212 от 13.06.2005 г.**

# COLLEGIUM

МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
ЖУРНАЛ

INTERNATIONAL  
SCIENTIFIC AND ARTISTIC  
JOURNAL

Основан в 1993 году  
Институтом  
международных отношений  
Киевского национального  
университета  
имени Тараса Шевченко

Founded in 1993  
by the Institute  
of international relations  
of Taras Shevchenko  
national university  
of Kyiv

31-32

2019

КИЕВ

KIEV

## СОДЕРЖАНИЕ

## CONTENTS

### «НА РАДОСТЬ ОСАМ ПАХНЕТ МЕДУНИЦА»

Материалы первых мандельштамовских  
чтений в Киеве

### «НА РАДОСТЬ ОСАМ ПАХНЕТ МЕДУНИЦА»

Materials of the 1st conference dedicated to  
the heritage and life of O. Mandelstam

<b>Павел Нерлер</b> Мандельштамовские чтения в Киеве, 30 апреля – 2 мая 2019 года .....	5
<b>Павел Нерлер</b> Мандельштамовский первомай .....	10
<b>Елеонора Соловей</b> Осип Мандельштам і київські неокласики .....	24
<b>Семен Абрамович</b> «Неподражательная страннысть» Имплицитного диалога с небом как Мандельштамовский канон. Мандельштамовское художественное пространство как объект современной интерпретации.....	30

<b>Pavel Nerler</b> Conference dedicated to the memory of the poet Osip Mandelstam, April, 30 – May, 2, 2019 .....	5
<b>Pavel Nerler</b> Mandelstam May-day .....	10

<b>Eleonora Solovey</b> Osip Mandelstam and Kiev neoclassicists .....	24
<b>Semen Abramovich</b> Unique quality of the implicit dialogue with the sky as a Mandelstam canon. Mandelstam artistic space as an object of modern interpretation.....	30

<b>Гельфонд М.М.</b> «Слово о полку Игореве» в лирике Мандельштама 1930-ых годов .....	39
<b>Анна Фээр-Дюпэрг</b> Штрихи к музыкальной биографии Мандельштама: о Глюке, Бозио и Бариновой .....	45
<b>Видгоф Л.М.</b> Вокруг поэта. Николай Адуев и Сусанна Укше (две статьи для мандельштамовской энциклопедии) ..	51
<b>Свенцицкая Э.М.</b> «Чужое слово» и авторское сознание в лирике О.Э. Мандельштама .....	55
<b>Казарин В.П., Новикова М.А., Криштоф Е.Г.</b> Стихотворение О. Э. Мандельштама «Золотистого мёда струя из бутылки текла...» (Итоги опытов реального комментария) .....	60
<b>Андрей Пучков</b> Сергей Кулаковский об Осипе Мандельштаме: ещё одна прижизненная характеристика .....	76
<b>Дмитрий Нечипорук</b> Гай Давенпорт, «Татлин!» и Мандельштам(ы) .....	82
<b>Дмитрий Зуев</b> Об одной публикации стихов Осипа Мандельштама в газете «Северный комсомолец» .....	87
<b>Евгений Васильев</b> Игорь Качуровский – переводчик и исследователь Осипа Мандельштама .....	91

## ИСКУССТВО ПЕРЕВОДА

<b>Семен Заславский</b> Триптих молчания ..	99
<b>Євген Васильєв</b> «Візьми з моїх долонь собі на радість...» Український відгомін Осипа Мандельштама .....	107
Поезія Осипа Мандельштама в українських перекладах .....	110

<b>Gelfond M.M.</b> «The song of Igir's campaign» in the lyrics by Mandelstam of the 1930-ies .....	39
<b>Anne Faivre Dupaigre</b> Strokes to the musical biography of Mandelstam: about Gluck, Bosio and Barinova .....	45
<b>Vidgof L.M.</b> Around the poet. Nikolai Aduev and Susanna Ukshe (two articles for the Mandelstam encyclopedia) .....	51
<b>Sventsytskaya E.M.</b> «Someone else's word» and the author's vision in the lyrics by Mandelstam .....	55
<b>Kazarin V.P., Novikova M.A., Kryshtof Ye.G.</b> The poem «Zolotistogo mёda струя из бутылки текла...» (Summing up the experience of a real commentary) .....	60
<b>Andrey Puchkov</b> Sergei Kulakovskiy about Osip Mandelstam: one more lifetime characteristics .....	76
<b>Dmitry Nechiporuk</b> Gai Davenport, «Tatlin!» and the Mandelstams .....	82
<b>Dmitry Zuyev</b> On the publication of poems by Osip Mandelstam in the newspaper «North comsomolets» .....	87
<b>Yevgeny Vasiliiev</b> Igor Kachurovsky – the Mandelstam scholar and translator ..	91

## ART OF TRANSLATION

<b>Semen Zaslavsky</b> Triptych of silence ..	99
Yevgeny Vasiliiev «Візьми з моїх долонь собі на радість...». Ukrainian echo of Osip Mandelstam .....	107
Poetry by Osip Mandelstam in Ukrainian translations .....	110

## И СВЕТ ВО ТЬМЕ СВЕТИТ...

*Духовные искания человечества*

**Суходуб Т.Д.** «Всяка имъет свой ум голова...»: приглашение к размышлению о том, какой «ум» говорит в нас . . . . . 127

**Богачев Р.М.** Интелігенція як творець мережива живого спілкування або деміург павутиння соціальних дірок . . . 133

**Лимонченко В.В.** Язык современного искусства в свете гегелевского понимания абстрактного . . . . . 139

**Борис Жеребчук** Возникновение текста . . . . . 148

## НАШЕ НАСЛЕДИЕ

Лучезарный талант. Воспоминания Ирины Марковны Дудченко, концертмейстера Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского. . . . . 156

## УЧИТЕЛЬ, ПЕРЕД ИМЕНЕМ ТВОИМ...

*Проблемы педагогики и образования*

**Нила Высоцкая** Солнце русской поэзии. . . . . 173

**Заichenko В.Г.** Необразованщина. . . . . 177

**Владимир Звияцковский** Забава старых обезьян (Логика мужская и женская, формальная и диалектическая – и логика культуры) . . . . . 183

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СЛОВЕЧНОСТЬ

**Лиана Алавердова** Памяти О.Э.Мандельштама. . . . . 190

## AND THE LIGHT SHINETH

*IN DARKNESS...*

*Spiritual searches of humankind*

**Suhodub T.D.** «Всяка имъет свой ум голова...»: invitation to the reflection concerning the kind of «mind» which speaks inside us. . . . . 127

**Bogachev R.M.** Intelligentsia as a creator of the lace of live communication or the demiurge of the net of social holes . . . 133

**Limonchenko V.V.** Language of contemporary art in the light of Hegel's understanding of the abstract . . . . . 139

**Boris Zherebchuk** The genesis of a text . . . . . 148

## OUR HERITAGE

A bright talent. Memoirs by Irina Markovna Dudchenko, the concertmaster of P.I. Tchaikovsky national musical academy . . . . . 156

## TEACHER, WE BOW DOWN TO YOUR NAME...

*Problems of pedagogics and education*

**Nila Vysotskaya** The sun of Russian poetry . . . . . 173

**Zaichenko V.G.** Lack of education. . . . . 177

**Vladimir Zvinyatskovsky** Amusement of the old monkeys (male and female, formal and dialectic logical thinking – and the logic of culture). . . . . 183

## ARTISTIC LITERATURE

**Liana Alaverdova** In memory of O.E. Mandelstam . . . . . 190

<i>Дмитрий Бураго</i> Оттенки времени . . . . .	192
<i>Алексей Зарахович</i> А рыба сорвалась . . . . .	196
<i>Платон Бережной</i> Байки Маленьких Городков и Поселений. История Чарльза Шиндлера или катализатор Английской Истории . . . . .	197

## РЕЦЕНЗИИ И ОТКЛИКИ

<i>Суходуб Т.Д.</i> Очікуватиму на «час совісті»... (Незрадлива совість України. Борис Олійник: спогади, статті, інтерв'ю, поезії. Київ, 2018) . . . . .	201
<i>Костенко Н.В.</i> Лирика Дмитрия Бураго 2000-х–2010-х гг. Версификационный аспект. Смена стилей. (Дмитрий Бураго. Избранное. – Киев, 2018) . . . . .	207
<i>Ілья Рейдерман</i> Жизнемысли Виктора Малахова. . . . .	213
<i>Костенко Н.В.</i> Любов і світло, і невтомний труд (Людмила Скирда. Клавір літнього дня. Поезії. – Київ, 2018) . . . . .	219

## АВТОРЫ НОМЕРА . . . . . 224

<i>Dmitry Burago</i> Shades of time. . . . .	192
<i>Aleksei Zarahovich</i> A fish has got off the hook . . . . .	196
<i>Platon Berezhnoi</i> Fables of small towns and settlements. The story of Charles Schindler or the catalyst of the English hysteria . . . . .	197

## РЕЦЕНЗИИ

<i>Suhodub T.D.</i> Waiting for the «time of the conscience»... (Not treacherous conscience of Ukraine. Boris Oliynyk: memoirs, articles, interviews, poetry. Kyiv, 2018). . . . .	201
<i>Kostenko N.V.</i> Lyrics by Dmitry Burago of the years between 2000 and 2010. Versification aspect. Change of styles. (Dmitry Burago. Selected works. – Kiev, 2018) . . . . .	207
<i>Iliya Reiderman</i> Viktor Malakhov and his vision of life . . . . .	213
<i>Kostenko N.V.</i> Love and light and tireless work (Ludmyla Skyrda. Clavier of a summer day. Poems. – Kyiv, 2018) . . . . .	219

## THE AUTHORS OF THE ISSUE . . . . . 224

# **«НА РАДОСТЬ ОСАМ ПАХНЕТ МЕДУНИЦА»**

## Материалы первых мандельштамовских чтений в Киеве

---

*Павел Нерлер*

### **МАНДЕЛЬШТАМОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В КИЕВЕ, 30 АПРЕЛЯ – 2 МАЯ 2019 ГОДА**

Сто лет со дня встречи в Киеве 1 мая 1919 года Осипа Мандельштама и Надежды Хазиной – какая красивая дата! К ней были приурочены «Мандельштамовские чтения», состоявшиеся в этот Первомай в Киеве – благодаря усилиям и попечению московского Мандельштамовского общества, киевского Издательского дома Дмитрия Бураго и washingtonского Института Кеннана.

Собственно, чтения фактически растянулись на три дня, чему благоприятствовала раскладка погоды. В первый день – 30 апреля – пасмурно, но без дождя: то, что нужно и для тематической прогулки, которую провел краевед Михаил Кальницкий, и сборов на вечер в Дом актера на Ярославовом Валу за Золотыми Воротами. А во второй – 1 мая – проливной дождь: то, что нужно для конференции!

В центре экскурсии первого дня, разумеется, сами виновники торжества – Осип Мандельштам и Надежда Хазина: отцовские адреса в Липках, бывшая гостиница «Континенталь», ныне обернувшаяся музыкальной академией (консерваторией) и украшенная к этим майским дням огромным мандельштамовским постером. Но и историко-градостроительный контекст – от окулиста-сиониста Макса Мандельштама и кафешки на Софийской до ЧК и Соловцовского театра со всеми его пертурбациями – не был забыт. Ну, а кульминация маршрута – у дома 3/1 по Меринговской (ныне Заньковецкой), где с лета прошлого года висит и украшает собой город замечательная черно-серая мемориальная доска работы Светланы Карунской – слепок «тризны милой тени», если хотите. Контур сцепившихся пальцами двух теней – Орфея и Эвридики, поэта и его спутницы, – стал своеобразным логотипом мандельштамовских чтений, отражаясь и в традиционном московском «Мандельштамовском календаре», и в киевских постерах и открытках, напечатанных специально к чтениям. У самой доски Кальницкий передал микрофон Светлане Симаковой – инициатору всех хлопот об этой доске и автору фильма «Осип. Киев. Надежда» на украинском языке.

Поэтический вечер первого дня, названный по мандельштамовской строчке («Хрусталь высоких нот...»), был встроен в традиционную серию ежемесячных вечеров-концертов – своего рода устных выпусков журнала «*Collegium*», основанного в 1994 году (См. <https://www.youtube.com/watch?v=cDpmmlNmpQ&feature=share>). Дмитрий Бураго сбежал со счета, но этот вечер, похоже, приближался уже к 250-му. И, кстати, – это уже третий мандельштамовский вечер. Первый был в конце девяностых годов, а второй – под названием «Поэт Осип Мандельштам» и за № 107 – 24 февраля 2005 года. Тогда в программе вечера были выступления Д. Бураго и А. Зараховича («Перечитывая Мандельштама») и Т. Пахаревой («Пространства имени Осипа Мандельштама»), а также музыка Моцарта, Шумана, Шопена, Дворжака и Шуберта в исполнении О. Анищенко, Ю. Белоусовой и Н. Кричевской.

Рассчитанный на 220 кресел зал «Кенасы» (так по-старинке киевляне называют свой Дом актера: ранее здесь был караимский молельный дом) был полон. Вечер (см. его запись в сети: <https://www.youtube.com/watch?v=cDpmmlNmpQ&feature=share>) вели Дмитрий

Бураго и Павел Нерлер. Первыми прозвучали голоса виновников торжества – Осипа Мандельштама («Холодок щекочет темя...», запись 1923 года) и Надежды Мандельштам (фрагмент записи, сделанной Кларенсом Брауном в 1962 году – о смерти Мандельштама и рассказе Шаламова «Шерри-брэнди»).

Открывая вечер, Дмитрий Бураго прочел мандельштамовскую «Черепаху» – стихотворение, написанное непосредственно по горячим впечатлениям той первой встречи. После чего это же стихотворение прозвучало по-французски (его в переводе Мишеля Окутурье прочла Анн Фэвр-Дюпэрг), по-английски и по-польски: в видео- или аудиозаписи их прочли сами переводчики – Эндрю Рейнольдс и Адам Поморский). Как же по-разному оно звучало на волнах британской уравновешенности, галльской силлабики и польского шипящего вocabulare!

Украинского перевода этого стихотворения, увы, нет: об этом поведал Евгений Васильев из Ровно – автор статьи о переводах из Мандельштама на украинский в «Мандельштамовской энциклопедии» и один из составителей готовящегося сборника выбранных переводов поэта. Оказалось, что до сих пор, так сказать, самотеком на украинский переведено лишь 103 поэтических текста, из них 34, правда, по несколько раз. Первый такой перевод увидел свет лишь в 1971 году, причем в Мюнхене, где на «Радио Свобода» работал тогда и сам переводчик – Игорь Качуровский. Существенным обстоятельством, объясняющим это неожиданное «отставание», являлось то, что украинский читатель, так же, как и белорусский, без усилия и легко предпочитал воспринимать русскую поэзию в оригинале.

Издание сборника предполагается в киевском издательстве «Дух и литера», в котором уже не раз – на русском языке – выходили книги о Мандельштаме: ««Подсказано Дантом»: о поэтике и поэзии Мандельштама» (2011) Марины и Елены Глазовых и ««Киев» Осипа Мандельштама в интонациях, пояснениях, картинах» Андрея Пучкова (2015; 2-е издание – 2018). Это же издательство поддерживало хлопоты об установлении мемориальной доски на Меринговской. Вспоминая открытия мемориальных досок Мандельштаму в Париже в 1992 и в Киеве в 2018 гг., Константин Сигов, директор «Духа и литеры» подчеркивал, что это не топографические знаки, не табличные окаменелости, а выходы в большое резонирующее пространство и в большое время, от которого власти постоянно пытались поэта оторвать. Недаром сам Мандельштам говорил, показывая на Софийский собор, что это – переживает все. Точно так же и его собственная поэзия, – такая же машина времени, – и она тоже переживает все.

Сигов напомнил и о встрече в Киеве в середине 1970-х Надежды Яковлевны Мандельштам и молодого композитора Валентина Сильвестрова. И, словно живой организм, программа вечера отозвалась пятью песнями Сильвестрова на стихи Мандельштама в отличном исполнении Инны Галатенко и под аккомпанемент Дмитрия Таранца (За рамками чтений композитор подарил Мандельштамовскому обществу диски со своими новыми песнями, в том числе и на стихи Мандельштама).

Кульминацией вечера стало выступление Семена Заславского, поэта и переводчика из Днепра. Кстати, именно ему мы обязаны тем, что эти «Мандельштамовские чтения» вообще состоялись, поскольку именно он послужил необходимым мостиком между российскими и украинскими соорганизаторами. Атмосфера вечера, волнение собравшейся в зале неслучайной и в чем-то близкой друг другу публики, ее отклик на прозвучавшие в самом начале голоса Осипа, Надежды и переводчиков, напомнили ему атмосферу первого официального вечера памяти Мандельштама в московском ЦДЛ в 1987 году, в котором он принимал участие.

Они, эти волнение и атмосфера, противостоят той инерции упрощения, опошлению и, по его выражению, «подлому журнализму», что явно доминируют в наши дни, разъедая все.

Если Шекспир говорил: «Весь мир – театр!», то, по Заславскому, – весь мир – это перевод! Перевод – как нашупывание общего языка, как попытка сближения чужого и своего, как поиск понимания и диалога. Под конец Заславский сравнил судьбы Осипа Мандельштама и Тараса Шевченко, совершивших, каждый по-своему, мужественный переход в эпичность и безымянность. Мандельштам, в частности, – своими «Стихами о неизвестном солдате», чтением которых Заславский завершил свое яркое выступление.

Семен Абрамович из Каменец-Подольского говорил о неисчерпаемости Мандельштама, о его удивительной геометрии смыслов, о проговаривании силовых линий бытия, которые не видит рядовой поэт. История с крутым яйцом, которое он посолил и съел перед тем, как быть узеньким на Лубянку, по своей трагичности сопоставима с Эсхиловыми сюжетами.

Элина Свенцицкая из Донецка (ныне киевлянка) поделилась невольным ощущением: фоновые помехи на записи мандельштамовского голоса – не помехи вовсе, а как бы материализация «шума времени», отличающегося этим грохотом от ахматовского «бега». Поток времени у Мандельштама не река, а водопад на реке: шум, переходящий в грохот. Слово же поэта – ни что иное как инструмент для улавливания шума времени. Органический, синтетический поэт, Мандельштам – творец нового антропологизма, в центре которого вновь возникает человек. Завершением выступления Свенцицкой стал прочитанный ею мандельштамовский «Фаэтонщик».

Киевский поэт Игорь Лапинский вспомнил о том, как в 1970-е годы Мандельштам находил своего читателя. Самиздату и одному из киевских энтузиастов самиздата, Марине Дацковской, посвятил он собственное стихотворение.

Непосредственно в мандельштамовский – юбилейный – Первомай в той же «Кенасе» состоялась конференция. Ее структуризация произошла полустихийно, сложилась из полученных оргкомитетом заявок (следует отметить, что киевляне активизировались буквально в самые последние дни). В результате соткались четыре секции: «Биографии Осипа и Надежды Мандельштам», «Поэтика Осипа Мандельштама», «Рецепция творчества Осипа Мандельштама» и... «Мандельштам и...». Каждая секция начиналась небольшим фрагментом-цитатой из документального фильма Светланы Симаковой «Осип. Киев. Надежда».

Первая секция открылась сообщениями о свежих новостях из развилок «генеалогического древа» поэта: Долорес Иткина рассказала о его предках и родственниках по отцу, а П. Нерлер – о Вербловских, предках и родственниках по матери (при этом он опирался на новейшие находки Анатолия Усанова, первооткрывателя метрики Осипа Мандельштама). Роман Тименчик поделился уникальными сведениями из писем Надежды Мандельштам со сланному в Воронеж Осипу: она их писала из Москвы, куда, пользуясь своей формальной свободой, приезжала по их общим делам. М. Кальницкий исследовал вклад воспитанников Киевского художественного училища в круг общения Надежды Хазиной и Осипа Мандельштама, а Алексей Наумов продолжил серию сообщений об интерпретации иконографических графем (беглых рисунков на полях или оборотах рукописей, писем, бланков телеграмм и т.п.), включив на этот раз в свой анализ и нефигуративные наброски.

Во второй, посвященной поэтике, секции прозвучали как разборы отдельных стихотворений Мандельштама, в частности, все той же киевской «Черепахи» (Татьяна Пахарева) или алуштинского стихотворения «Золотистого меда струя...» (Владимир Казарин, снявший попутно с автора некоторые обвинения не то в ошибках, не то в путанице), так и сквозные тематические или проблемные обзоры (Элина Свенцицкая, «Чужое слово и авторское

сознание в поэзии Мандельштама» и Мария Гельфонд, «”Слово о полку Игореве” в лирике Мандельштама 1930-х годов»).

Третью, рецепционную, секцию открыл режиссер и экспозиционер Рома Либеров, чей фильм «Сохрани мою речь навсегда» обернулся еще и оригинальной выставкой того же названия в московском Еврейском музее и Центре толерантности на стыке 2018 и 2019 гг. Продолжил ее Е. Васильев с докладом о первом украинском переводчике Мандельштама И. Качуровском. Об одной малоизвестной публикации О. Мандельштаме в газете «Северный комсомолец» в 1966 году рассказал Дмитрий Зуев. Участниками этой сессии были также Семен Заславский и Семен Абрамович.

Четвертую и заключительную сессию («Мандельштам и...») открыл один из старейшин украинской славистики Никола Сулима: тема его выступления – «Мандельштам и украинские футуристы». Продолжили – Анна Фээр-Дюпэрг («Мандельштам и музыка»), Леонид Видгоф («Николай Адуев и Сусанна Укше») и Дмитрий Нечипорук («Мандельштам и Гай Давенпорт»). Завершил же сессию и конференцию Константин Сигов. В докладе «Режим безвременья и столетие встречи Осипа и Надежды Мандельштам» он развивал тезисы своего выступления на вечере.

Рамками официальной программы чтения, разумеется, не ограничились. 2 мая прогулку по солнечному Киеву провела Дарья Кондакова, а экскурсию по Киево-Печерской лавре – Ольга Королева. Тоже, к слову, мандельштамовское место на карте Киева! Успешным оказался и архивный поиск: было разыскано свидетельство о браке поэта Осипа Мандельштама и художницы Надежды Хазиной, или, официально, составленная Печерским районным отделом РАГС г. Киева актовая запись № 166/538 от 9 марта 1922 года о браке Мандельштама Осипа Эмильевича, поэта, и Хазиной Надежды Яковлевны, художницы (ДАГК. Ф.Р-1654. Оп.1. Д.179. Л.169-169 об.). В записи – несколько любопытных деталей. Вот первая: жених в качестве даты рождения указал 3 января 1889 года, тем самым накинув себе – для пущей



солидности? – пару лет. Вот вторая: адрес постоянного местожительства указан не по Меринговской улице, а по Новой (дом 1, кв. 18). Это лишний раз подтверждает ту догадку, что окна квартиры Якова Хазина выходили не на Меринговскую (нынешнюю М. Заньковецкой), а на Новую (нынешнюю Станиславского) улицу. И третья деталь: запись скреплена печатью, собственноручными подписями жениха и невесты, а также тремя другими подписями: неразборчивыми – заведующего и секретаря ЗАГСа, а также некоего Дмитрия Леонтьевича Николаевского, проживавшего по адресу: Банковая улица, 6, квартира 1. Это, очевидно, гражданский свидетель бракосочетания – лицо это, в мандельштамовском контексте ранее неизвестное. Интересно, что второй свидетель, – а это, по воспоминаниям Н.Я. Мандельштам, поэт Бенедикт Лившиц, – сюда не вписан. Причина, скорее всего, в том, что подписи свидетелей и вовсе не предусматривались формулой, тем не менее они наличествуют в подавляющем большинстве свидетельств, но всегда в единственном числе.

Столетие встречи Осипа и Надежды, а также посвященные ему мандельштамовские чтения отразились в социальных сетях, на сайтах двух российских газет – «Литературной» (<http://lgz.ru/article/-16-17-6688-24-04-2019/-sto-let-lyubvi/>) и «Новой» (<https://www.novayagazeta.ru/articles/2019/04/29/80399-osip-i-nadezhda>), Украинского информационного агентства (<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2691550-u-kievi-produt-mandelstamivski-citanna.html>) и Российского центра науки и культуры в Киеве (<http://ukr.rs.gov.ru/ru/news/46916>).

*Павел Нерлер*

---

## МАНДЕЛЬШТАМОВСКИЙ ПЕРВОМАЙ<sup>1</sup>

### В красном Харькове в 1919 году

Мандельштам побывал в Харькове четырежды: пару месяцев в феврале-марте 1919 года, еще дважды – оба раза накоротке – в мае и в сентябре того же года, а в последний раз – в феврале 1922-го года – около месяца. В свой первый – и самый долгий – приезд Мандельштам в Харькове даже служил, а в последний – рвался в редакции и на эстраду. Оба промежуточных визита – чистый транзит, причем в первом случае – по территории, контролируемой красными, а во втором – белыми.

В феврале девятнадцатого года из голодной и промозглой московской зимы он уехал на тучные юга вдвоем с Шурой и, возможно, с полулиповым мандатом центрального аппарата российского Наркомпроса, в котором до этого служил. С отъездом ему помог, как пишет Н.М., «большевистский деятель по фамилии Малкин» (НМ. Т.2. С.323).

Борис Федорович (Берко Хаймович) Малкин (1891, Пенза – 1938, Коммунарка) – покровитель имажинистов и вообще интереснейшая фигура! У Мандельштама с ним поразительно много биографически общего! Как родились, так и погибли один год, оба выходцы из купеческих семей, оба в ученические годы – эсеровских взглядов, оба – юные агитаторы и пропагандисты<sup>2</sup>. Но в 1908 году – развилка: Мандельштам, осознав себя – через революцию – поэтом, с революцией распостился, Малкин же – остался ей верен. Еще учеником 7-го класса Берко был арестован и выслан за пределы своей Пензенской губернии в Старобельск. С 1912 года он студент юрфака Петербургского психоневрологического института и один из «репетиторов революции». Осенью 1917 года вошел в руководство партии левых эсеров – тех самых, к которым – скорее уж по-товарищески, а не идеологически – льнул и Мандельштам, в это время активно печатавшийся в их газетах.

Именно в сфере печати и издательской деятельности потекла пореволюционная карьера и самого Малкина. Член Лито ВЦИКа, один из редакторов «Известий ВЦИК» и руководителей Телеграфного агентства в Петрограде. По партийной (все еще эсеровской) линии член Бюро партийной печати и член редколлегии «Знамени Труда», где как раз и печатался Мандельштам. 6 июля 1918 года, находясь вместе со всей левоэсеровской фракцией 5-го

<sup>1</sup> Глава из биографии О. Э. Мандельштама, над которой автор работает для издательства «Вита Нова» (Санкт-Петербург). В тексте приводятся ссылки на следующие издания: *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1997 (тома и страницы – в скобках, арабскими цифрами); *Мандельштам Н.* Собрание сочинений: В 2 т. / Редакторы-составители: С. В. Василенко, П. М. Нерлер, Ю. Л. Фрейдин. Екатеринбург: Гонзо (при участии Мандельштамовского общества), 2014 («НМ» с указанием тома и страниц арабскими цифрами). *Известия, 2008.* – Рюрик Ивнев. С Осипом Мандельштамом на Украине / Публ. Н. Леонтьева // Сохрани мою речь. Вып. 4/1.М.: РГГУ, 2008. С.120-132. Кроме того, используются следующие аббревиатуры: БУП – Бюро украинской печати при Совнаркоме Украины; РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства; ЦДАВОУ – Центральный государственный архив высших органов власти и управления Украины, Киев.

<sup>2</sup> Впрочем, и погибли оба почти одновременно!

Всероссийского съезда Советов в Большом театре и под арестом, Малкин был избран в состав фракционного бюро. Но после разгрома мятежа прозорливо перemetнулся к большевикам, после чего стал заведующим Центральным агентством по распространению печати при ВЦИК (Центропечатью). В этом качестве в 1918 году организовывал запись речей Ленина и других вождей на граммофон. В 1919 – 1920 гг. принимал участие в работе отдела деревни ЦК РКИ. В мае 1921 года был командирован в Екатеринбург, где возглавлял правление полунэпманской кинокомпании – акционерного общества «Межрабпом-Русь». Вернувшись в 1923 году в Москву, возглавил комсомольское издательство «Молодая Гвардия» и вошел в руководящие органы Комакадемии и ряда других издательств – «Никитинские субботники», «Огонек» и «Советская энциклопедия»: на 1923 год пришелся разгар сотрудничества Мандельштама с «Молодой гвардией» и «Огоньком» – едва ли случайное совпадение. В 1930–1938 гг. – председатель правления, а затем и директор «Изогиза»<sup>3</sup>. 16 марта 1938 года Малкина арестовали, 3 сентября того же года приговорили к высшей мере и в тот же день расстреляли...

Так вот: «Малкин добыл для Мандельштама ордер на заказной костюм, что тогда было очень трудно, а потом просто невозможно – заказные были сохранены только для верхов и дипломатов. Еще он отвалил ему кучу бумажных денег, резко выросших в стоимости на Украине. В Киев Мандельштам привез только остатки богатства, растратив почти все в Харькове. <...> Но и остатка бумажного золота хватило на множество пирожков с вишнями и телячьих отбивных. <...> Мандельштам уже успел за месяц жизни в Харькове отъестся после московской голода» (НМ. Т. 2. С. 323).

Лучшей визитной карточкой тех харьковских дней стала четверная фотография – слева направо: Шура Мандельштам, Михаил Мильман (журналист Украинского Центрального Телеграфного агентства<sup>4</sup>), Рюрик Ивнев и Осип Мандельштам.

Ивнев, кстати, приехал в Харьков на месяц-полтора позже братьев – во второй половине марта – : «С 1 сентября 1918 года я получил новое назначение – завбюро по организации поезда имени Луначарского. А 23 марта 1919 года выехал в командировку в Киев и Харьков»<sup>5</sup>.

Ивнев сравнил Мандельштама с заблудившимся ребенком, но только таким, что и обратно домой не хочет, зато по части добывания денег и пропитания является чудеса изобретательности, на грани с авантюризмом. В Харькове, на фоне Москвы, еды было полно, а сочетание перевозбужденности и затяжного недоедания обернулось у Мандельштама феноменальной прожорливостью.

Выглядело это так: «О. Э., точно преследуемый навязчивой мыслью, что все это изобилие вот-вот должно иссякнуть, обедал за троих, ужинал за четверых и поедал невероятное количество сладкого. // Так как он писал очень много и ни к какому другому труду не был приспособлен, то с фаталистической верой в то, что мир должен оплачивать его расходы за одно то, что он появился на свет, он готов был продать и перепродать свои старые стихи каждому фасаду, под которым красовалась вывеска учреждения и в недрах которого ютилась бухгалтерия»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> С 1938 г. издательство «Искусство».

<sup>4</sup> Осип Мандельштам в «Мемуарах» Рюрика Ивнева // «Сохраня мою речь...»: Сборник. Составители П. Нерлер, А. Никитаев. М.: Обновление, 1991. Затем, в расширенном виде, в: Ивнев, 2008. С.120 – 132.

<sup>5</sup> Ивнев Р. О Сергее Есенине // Р. Ивнев. Часы и голоса. Стихи. Воспоминания. М.: Советская Россия, 1978. С. 166.

<sup>6</sup> Ивнев, 2008. С.121-122.

В Харькове Мандельштамы устроились в доме 44 по улице Мироносицкой<sup>7</sup>. Это так называемая «Шкатулочка» – одно из лучших и красивейших в городе зданий. Построено в 1914-м по заказу помещика Ивана Бойко: прекрасный украинский модерн, стены подъезда расписаны Николаем Самокищем (известным уже тогда художником, будущим академиком), – и на одной из них, как тоже часть декоративного пространства, вместо окна – пейзаж Сергея Васильковского. В 1919-м «Шкатулочка» само собой была реквизирована и определена под гостиницу для приезжих совработников<sup>8</sup>.

И службу, и крышу над головой устроил Григорий Петников. Контора находилась буквально в двух шагах – на Мироносицкой, 48<sup>9</sup> – и именовалась Всеукрлиткомом – «Всеукраинский литературный комитет при Наркомате просвещения». Во главе этой конторы и стоял Петников: Осипу Эмильевичу он доверил «заведовать» поэзией, точнее – секцией поэзии.

Петников вспоминал о Мандельштаме: «Я предложил ему пойти работать в наш Литературный Комитет – заведовать секцией поэзии: пропагандировать новую революционную поэзию, беседовать с молодежью, готовить материалы для сборника („Ураган“); Гастев<sup>10</sup> кандидатуру эту поддержал, хотя он, мне кажется, был знаком с поэзией М. отчасти, но считал его мастером своего дела, который может передать свой опыт другим... О.Э. охотно согласился и пошел работать в наш Литературный Комитет. Работа только разворачивалась <...>. В Литературный Комитет (на Мироносицкой ул.) он являлся иногда с опозданьем, – в длиннополой черной шубе, в которой и сидел за своим столиком, готовый вести поиски и как-то „дирижировать“, пояснять, отбирать, находить. Эта секция была тогда своего рода небольшими начальными курсами поэзии...»<sup>11</sup>.

На службу Мандельштам заступил с самого начала марта. В выпуске еженедельника «Известия Временного рабоче-крестьянского правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов» за 2 марта читаем уведомление: «Для руководства литературно-художественной жизнью Украины при Отделе Искусств образован Всеукраинский Литературный Комитет, который состоит из Г. Н. Петникова (председатель), А. К. Гастева и Н. И. Левченко. <...> При Всеукраинском Литературном Комитете образованы секции: 1) поэтическая (заведующий – О. Мандельштам), 2) журналистика, 3) художественной прозы и критики, 4) лекционно-инструкторская (заведующий – В. Рожицын)»<sup>12</sup>.

Печатным органом Всеукраинского совета искусств стал созданный при Наркомпросе литературно-художественный и общественно-политический журнал «Пути творчества», который редактировал все тот же Петников<sup>13</sup> и где Мандельштам, конечно, публиковался. Так, в четвертом номере, вышедшем в апреле, вышло его стихотворение «Tristia», а в сдвоенном шестом-седьмом, ставшем последним и вышедшим после полугодичного перерыва

<sup>7</sup> Установлено М. Красиковым и участниками проекта «Харьковские дворники» Этнографического музея «Слобожанські карби» им. Г. Хоткевича при Политехническом университете (см.: Воротинский В. Поэты нашего двора // В сети: <http://timeua.info/150212/55307.html>).

<sup>8</sup> В 1930-е гг. за «Шкатулочкой», как за человеком, пришли и забрали в НКВД, где, естественно, замордовали и изуродовали, надстроив два этажа и снеся стеклянный купол-башню, до неузнаваемости изменив фасад и закрасив все стены в подъездах.

<sup>9</sup> На месте того дома сейчас другой, построенный в 1948-м.

<sup>10</sup> Александр Капитонович Гастев возглавлял еще более безграничное учреждение – Всеукраинский Совет искусств(!). Наркомпросом был Владимир Петрович Затонский.

<sup>11</sup> Петников Г. Страницка воспоминаний (Осип Мандельштам). Предисловие, публикация и примечания П. Побerezкиной // TorontoSlavicQuarterly. 2012. No 40. C. 319 – 323 (воспоминания написаны в 1963 г. по просьбе Н.И. Харджиева).

<sup>12</sup> Цит. по: Побerezкина П. Мандельштам и киевская печать: предварительные заметки // Корни, побеги, плоды... Мандельштамовские дни в Варшаве. В 2 ч. Ч. 1. М., РГГУ, 2014. С. 215.

<sup>13</sup> Последний номер – вместе с Чапыгиным.

(Харьков тогда был уже под деникинцами), уже в 1920-м, – стихотворение «Черепаха» и статью «Государство и ритм». Кстати, в пятом номере – майско-июньском – была помещена статья Бенедикта Лившица «В цитадели революционного слова», где Мандельштама с Петниковым хорошенько сталкивали лбами: «*В противоположность Петникову, у которого слово – растение, „поросль“, „бег“, слово О. Мандельштама замкнуто в самом себе, лишено способности органического роста, – обломок мертвой природы, подлинный „камень“.* <...> Все творчество Мандельштама, построенное почти исключительно на эффекте разностного восприятия известной звуковой его величины (отдельного слова или целого предложения), рассчитано, таким образом, на весьма узкий круг лиц, способных принять игру ощущений, предлагаемую им этим безусловно интересным, но упадочным поэтом»<sup>14</sup>.

Собственно, почему Харьков – понятно: красные освободили город от войск Директории 3 января, а Киев – только 6 февраля. 10 марта, в заключительный день III Всеукраинского съезда советов была провозглашена Украинская Советская Социалистическая Республика со столицей в Киеве, после чего вся столичная рать засобиралась на берега Днепра, отгоняя от себя мысль: надолго ли?<sup>15</sup>

Первыми переезжали Совнарком и все наркоматы: еще 21 марта совнарком заседал в Харькове, а уже 23 марта – в Киеве. За ними, как утята, потянулись и другие конторы: уже второй в своей жизни раз Мандельштам лично участвовал в переносах столиц!

А между тем у Мандельштама в Харькове была еще и вторая служба – и заведомо более важная, чем первая. Это Бюро печати при Совнаркоме Украины, или, сокращенно, БУП<sup>16</sup>, расположившееся в Доме Печати (Крешчатик, 25). Во главе его стоял Владимир Сергеевич Люксембург (1888–1971) – бывший народный секретарь (министр) по судебным делам еще в УНРС<sup>17</sup>. В харьковском отделении на хозяйстве был оставлен Евгений Ловчиновский, под чьим непосредственным началом и служил Мандельштам – частый фигурант каждодневного обмена срочными («вне всякой очереди») и обычными телеграммами между Харьковом и Киевом.

Так, 24 марта 1919 года Ловчиновский писал Люксембургу: «Мандельштам выедет <в> Киев 30 или 31, он занят устройством экрана, в чем встретились затруднения, которые успешно преодолеваем. Передача дела Мандельштамом кому-нибудь вредно отразится <на> результатах его, что, конечно, не желательно. Решиюсь задержать его здесь <на> три-четыре дня».<sup>18</sup>

Речь здесь идет об «информации населения проекционным фонарем», о чем Ловчиновский писал в БУП двумя днями ранее. Что за «проекционный фонарь» за такой? Скорее всего, имеется в виду специальное проекционное оборудование для демонстрации кинофильмов на открытом воздухе. Большевистские агитаторы и без Ленина понимали пропагандистский потенциал кино, а в Киеве их специальной целевой аудиторией были освобождавшие

<sup>14</sup> Лившиц Б. В цитадели революционного слова // Пути творчества. Харьков, 1919. № 5.

<sup>15</sup> Официально украинской столицей Харьков перебывал трижды: с декабря 1917-го по январь 1918-го – Украинской народной Республики Советов, в феврале – марте 1918-го – Донецко-Криворожской советской Республики и, наконец, с 19 декабря 1919-го по 1934-й – Украинской социалистической советской Республики.

<sup>16</sup> В Центральном государственном архиве высших органов власти и управления Украины имеются материалы БУПа (ЦДАВО Украины. Ф. 1738. Оп. 1. Д. 50, 51, 60). Первооткрывателем этого комплекса документов является П.Е. Побережкина (см.: Побережкина П.Е. Литературные рекомендации Бюро украинской печати (1919 г.) // Кормановские чтения: Статьи и материалы Межвуз. науч. конф. (Ижевск, апрель, 2010). Ижевск: УдГУ, 2010. Вып. 9. С. 247–255).

<sup>17</sup> Похоронен на Новодевичьем (участок 135. 53-3-3). См. пост его внучки: <https://www.facebook.com/notes/veronica-luxembourg/dont-cry-for-me-ukraine/706193139403266/>

<sup>18</sup> ЦДАВО Украины. Ф. 1738. Оп. 1. Д. 60. Л. 124.?

город красноармейцы, а специальной темой – недопустимость и вред антисемитизма, что говорило и о допущенных уже «целевой аудиторией» эксцессах такого рода. Но возможно и другое – некая световая газета с проецирующимися на экран лозунгами или иными текстами. В таком случае привлечь Мандельштама к этому данному мог Владимир Нарбут, в недатированном командировочном удостоверении которого читаем: «*Предъявителю сего тов. НАРБУТУ члену Коллегии литературно-агитационного Отдела при Временном рабоче-крестьянском Правительстве Украины поручается войти в переговоры с представителем Укцентраг о предоставлении вытран для информации населения путем вывешивания световых плакатов*».<sup>19</sup>

Сам Нарбут переехал в Киев еще в 20-х числах марта<sup>20</sup>, одновременно с Люксембургом. 26 марта Ловчиновский телеграфировал им обоим: «*Мандельштам хочет взять <с> собой <в> Киев две-три видные литературные силы. Полагаю, что если Литературно-Агитационный отдел будет существовать и работать, то привлечение таких нужных товарищей надо признать желательным. Срочно сообщите свое распоряжение <по> этому вопросу*».<sup>21</sup> О ком тут идет речь, мы не знаем, но в том, что Нарбут поддержал эту инициативу, сомневаться не приходится.

В параллель с переездом в рядах коммунистических пропагандистов полыхали внутренние склоки. 29 марта Ловчиновский докладывал: «*Известия послали возмутительный донос Губисполкуму копию нам Этому вопросу созвал специальное совещание Редакционной Коллегии Сегодня Шатуновский, Чигринский были, Кина информировали его опоступках Известий Опровергли донос цифрами фактами Вам шлем Мандельштамом уезжаяющим 31 марта подробный докладс приложением данных Такой же препровождаем Кину*».<sup>22</sup>

Но 31 марта Мандельштам так и не выехал, коль скоро Люксембург телеграфировал Ловчиновскому из Киева 2 апреля: «*Мандельштама нет*»<sup>23</sup>. Между тем задержка даже на день серьезно осложняла выезд из Харькова, поскольку вышел приказ комиссара службы движения Правобережной железной дороги о прекращении с 1 апреля 1919 года пассажирского движения на всех участках дороги<sup>24</sup>. Добраться до Киева можно было только правительственные или военными спецпоездами. Так что Мандельштам, вероятно, приехал или 3 апреля, когда в Киев прибыл наркомпрод А.Г. Шлихтер (1868–1940)<sup>25</sup>, или 6 апреля – с эшелоном наркомтруда Б.И. Магидова (1884–1972)<sup>26</sup>.

2 апреля рассерженный Люксембург строго выговаривал Ловчиновскому за его многочисленные упущения: «*Исполняющим обязанности заведующего отделением оставьте Шатуновского точка немедленно узнайте положение сборника законов переведите в дело Киев Близнянский обязан выехать с вами точка телеграммы корреспондентов Киев не поступают посему бледные маленькие бюллетени такое положение недопустимо наведите*

<sup>19</sup> ЦДАВОУ. Ф. 1738. Оп. 1. Д. 60. Л. 66.

<sup>20</sup> Его удостоверение сотрудника Литературно-агитационного отдела Бюро Печати при СНК Украины за № 1142 датировано 20 марта. (Там же. Л.105).

<sup>21</sup> ЦДАВОУ. Ф. 1738. Оп. 1. Д. 60. Л. 133.

<sup>22</sup> Там же. Л. 149.

<sup>23</sup> ЦДАВОУ. Ф. 1738. Оп. 1. Д. 60. Л. 169.

<sup>24</sup> См.: *Поберзкина П. Мандельштам и киевская печать: предварительные заметки // Корни, побеги, плоды...: Мандельштамовские дни в Варшаве. В 2 ч. Ч. 1. М., РГГУ, 2014. С. 215.* Со ссылкой на: Вести Совета Комиссаров Правобережной (Юго-Западных) жел. д. Киев. 1919. № 4. 15 апреля. С. 3.

<sup>25</sup> В 1917–1918 гг. наркомпрод РСФСР.

<sup>26</sup> И скорее с Магидовым, коль скоро его имя не возникает в предварительной программе «Вечера искусств» 14 апреля (см. ниже).

*порядок точка немедленно перешлите Киев разработанную полугодичную она затерялась ответ и переговоры ведите записками не вызывайте лично к проводу Мандельштама»<sup>27</sup>.*

И что бы это последнее значило? Неудержимую телефонную болтливость поэта, причем за государственный счет?..

Перебрался в Киев и Ловчиновский, в Харькове же его сменил Шатуновский. Вот последний отголосок сотрудничества Мандельштама с БУП от 18 апреля 1919: «Киев / БУП. Ловчиновскому / <...> Выясните <c> Люксембургом вопрос <o> сотруднице агитотдел-Тенцер, теперь явившейся <c> требованием уплаты <за> март, апрель, ссылается <на> Мандельштама <...> / Шатуновский».<sup>28</sup>

## В красном Киеве

Петников же писал: «Два месяца работы и – переезд Правительства в Киев. С ним и Всеукраинский Совет искусств, все его комитеты (Литературный, Музикальный – проф. М. Бихтер, потом Л. В. Собинов и т. д.). О.Э. переехал в Киев»<sup>29</sup>.

Итак, в начале апреля 1919 года трио из Осипа Мандельштама, его брата Шуры и Ивнева перебралось в Киев – старую и новую столицу Украины. Бюрократический вес Всеукрлитко-ма и БУПа оказался достаточным для того, чтобы их с братом разместили в Первом киевском Доме советов, или, попросту, в одной из лучших гостиниц города – «Континенталь» на Николаевской улице, превращенной в общежитие для ответработников из Москвы и Харькова.

Скорее всего Мандельштам принял участие в большом «Вечере искусств» 14 апреля в Театре им. Ленина (бывшем Соловцовском). Программа вечера планировалась заранее, в начале месяца, и имени Мандельштама в этих наметках нет. Вечер задумывался состоящим из трех отделов – литературного, музыкального и театрального, каждый отдел складывался из а) докладов и б) иллюстрирующих их образцов. Иллюстрировать литературные доклады (В. Маккавейского – «Революция поэтического слова», Рожицьина – «Строительство пролетарского искусства», Бейлина и Долинина – «Пролетарское искусство») должны были стихи – Петникова, Лившица, Венгрова, Маккавейского, Эренбурга и Веры Вертер<sup>30</sup>, музыкальный отдел – это доклад Бихтера и «иллюстрации» Дроздова, Мозжухина, а театральный – доклады П. Ильина и К Марджанова с иллюстрациями Народного передвижного театра и нечто, названное «сценами соборного творчества»; сюда же почему-то отнесена была пластика – Мордкина и Пашковского, с декорациями Рабиновича, Шифрина и студии Экстер<sup>31</sup>.

В подвале гостиницы «Континенталь» расположилось кафе «ХЛАМ» («Художники – Литераторы – Артисты – Музыканты»), открытое скорее всего в конце марта. Собственно, ХЛАМ замышлялся не как банальное кафе, а как клуб, или, как его называл сам автор идеи – товарищ Семенцов, – как «художественная мастерская, которая объединила бы вокруг себя всех тех, кто ищет новых путей в искусстве, независимо от их принадлежности к той или иной платформе или школе, к тому или иному течению. <...> Цель – объединяющая всех, девиз которой является мощной базой для сплочения всех направлений, школ и вкусов – "Завтра в искусстве"»<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> ЦДАВОУ. Ф. 1738. Оп. 1. Д. 60. Л. 169.

<sup>28</sup> Там же. Л. 209.

<sup>29</sup> Петников Г. Страница воспоминаний (Осип Мандельштам). Предисловие, публикация и примечания П. Побережкиной // TorontoSlavicQuarterly. 2012. № 40. Р.319-323.

<sup>30</sup> Вера Вертер-Жукова, жена Б. Лившица.

<sup>31</sup> Там же. Л. 10, 16. Записи от 2 и от 5 апреля 1919 г.

<sup>32</sup> ЦДАВОУ. Ф. 1738. Оп. 1. Д. 49. Л. 13-14.

Рассчитывали таким образом не на государственные, а на собственные силы и средства, привлекаемые на паях. Был собран уставной капитал (около 18000 рублей) и избраны два управляющих органа – хозяйственный совет (тт. Баланов, Балабанов, Барановский, Красовский, Поляков и Сухомлинов) и редакционная коллегия, в которую вошли Натан Венгров, Бенедикт Лившиц, Рабинович, Семенцов и др. Мероприятия – концерты, литературно-художественные вечера, доклады, лекции, диспуты, спектакли или выставки – планировались в ежедневном режиме.

Членство в этом клубе было индивидуальным, но и групповое начало было достаточно очевидно. Так, четко просматривалась группа «Гермес»<sup>33</sup>, в которую входили Н. Венгров, Б.Лившиц, Вл. и Ник. Маккавейские, Анд. Раппопорт, Ю. Терапиано и И. Эренбург. Вторая группа – это «Обелиск» в составе Н. Агнивцева, Ал. Брославского, Кирста, Льва Никулина, Семенцова, Сухомлинова и композитора Ханцина. Третья – «Большая медведица»: П. Германак, Ираида Бутман, Любина, Рошаль, Яжгутович и др., а четвертая – «интимисты» (Ал. Вознесенский, Грэй, Александр Дейч, Михаил Зозуля и Михаил Сандомирский). Среди выступавших – т. Ярошенко (доклад об украинской поэзии), Черняк (доклад о поэзии собственной, а также о Маяковском и Каменском), свои произведения читали и пролетарские поэты (Родов, Елена Климентьевна), а также красноармеец Петроградский.

Зато бросается в глаза выразительное отсутствие в этом контексте Владимира Эльснера – активнейшего деятеля киевской литературной жизни на протяжении предшествующих десяти лет. Скорее всего, не признав большевиков, он бежал из родного города вместе с отступившими войсками Петлюры (если не Скоропадского). В 1920 году он обнаружится в Тифлисе, в меньшевистской Грузии, где, наконец-то, судьба его пересечется и с мандельштамовской.

Но все это про литеру «Л» в слове «ХЛАМ», но и другие три не были забыты. В ХЛАМе встречались и работали многие киевские Художники (Рабинович, Шифрин, Стригуновский, Никрентин, Вейнтропович, Тышлер и другие), часто выступали АРтисты и Музыканты.

Впрочем, не грех ввести и еще одну литеру – «П»: прочая публика. В ХЛАМе была своя кухня, с горячими блюдами и вином. Публики «...всегда много: здесь обедают и ужинают многие советские работники, отдыхающие в артистической семье от дневной работы, бывают часто рабочие и красноармейцы, с интересом слушающие программу»<sup>34</sup>. Но чаще, наверное, и не слушали вовсе, коль скоро, как вспоминал Николай Ушаков, «...поэты просили, чтобы публика не звенела ложечками о стаканы»<sup>35</sup>.

На протяжении апреля имена Мандельштама и Лившица не раз встречались в анонсах намеченных вечеров и выступлений ХЛАМа<sup>36</sup>. Мандельштам постепенно осваивался в Киеве, свидетельством чему служит альбом Мальвины Марьиной: 27 апреля он записал в него отрывок из стихотворения «Tristia»<sup>37</sup>.

Намечались в ХЛАМе гастролеры: так, на 7 и 11 июня предполагался «отчет» пролетарского двухнедельника «Сирена» – воронежского детища Владимира Нарбута<sup>38</sup>. Отчет

<sup>33</sup> Ср.: «Названия поэтических групп соперничали с именами звезд и римских богов второго сорта» (Ушаков Н. Киев и его окрестности // Ветер Украины: Альманах Ассоциации революционных русских писателей. Киев, 1929. Кн.1. С. 122-123).

<sup>34</sup> ЦДАВОУ. Ф. 1738. Оп. 1. Д. 49. Л.14.

<sup>35</sup> Ушаков Н. Киев и его окрестности // Ветер Украины: Альманах Ассоциации революционных русских писателей. Киев, 1929. Кн.1. С. 122–123.

<sup>36</sup> Там же. Л. 32.

<sup>37</sup> РГАЛИ. Ф.1336. Оп.1. Д.1. Л.25.

<sup>38</sup> ЦДАВОУ. Ф. 1738. Оп. 1. Д. 49. Л.44-55.

этот явно не состоялся. И даже не потому, что атаман Зеленый шалил по округе, а Деникин перешел в наступление по всем фронтам: 24–25 мая он взял Харьков, а 31 августа – Киев. А потому, что в июне «ХЛАМ» как модельная мастерская лопнул и банально закрылся.

29 апреля Мандельштама в письме к матери вспомнил Александр Маркович Дубянский – ответработник из того же Отдела искусств НКП, отвечавший в нем за музыку<sup>39</sup>.

Но вернемся в конец апреля 1919 года.

Надя Хазина ввела его в свой круг, – по ее выражению, в «табунок», – киевской богемно-артистической молодежи, по определению и сообразно возрасту экстремально революционной. «Табунок» этот, пожалуй, – из того же словесно-смыслового ряда, что и «потрава»: леваки в искусстве делали примерно то же, что большевики в политике и общественном устройстве – и, если не сбрасывали с корабля современности, то топтали все буржуазное и бывшее. Традицию вербального сбрасывания с корабля начали футуристы еще задолго до революции, они же пробовали оседлать революцию криками о том, что они, футуристы, революции наиболее сродни.

Художниками – членами «табунка» были А. Тышлер, Р. Фальк, И. Рабинович, М. Эпштейн и др.<sup>40</sup> Сама Н. М. занималась живописью в студиях Александры Экстер и Александра Мурашко<sup>41</sup>, но училась и у неоклассика М.Л. Бойчука<sup>42</sup>.

На протяжении всей жизни Надя обращалась на «ты» лишь к друзьям своей киевской молодости, к «жеребцам» и «кобылкам» из этого табунка, да еще к Эренбургу, тоже «киевлянину», хоть и некоренному, да еще к Пастернаку и Мандельштаму<sup>43</sup>. Ко всем остальным своим взрослым знакомым и собеседникам (а их было превеликое множество за ее долгую жизнь, в том числе и куда более близкие, например, Борис Кузин) она обращалась исключительно на «Вы», точнее на «вы», ибо «Вы» с большой буквы она категорически не писала.

Так же поначалу обращалась она и к Мандельштаму – своему «братику» и «дружку», но все-таки не-киевлянину...

## Фантастический Первомай

Указание на конец апреля можно найти и во «Второй книге» Надежды Мандельштам: «По вечерам мы собирались в „Хламе“ – ночном клубе художников, литераторов, артистов, музыкантов. „Хлам“ помещался в подвале главной гостиницы города, куда поселили приехавших из Харькова правителей второго и третьего ранга. Мандельштаму удалось пристроиться в их поезде, и ему по недоразумению отвели отличный номер в той же гостинице. В

<sup>39</sup> Александр Маркович Дубянский – Берта Давидовна Дубянской (НРБ. Ф.1170. Д.113). Этот же человек писал 15/ 29 января о том, что был арестован деникинской контрразведкой 2 сентября 1918 г. по обвинению в сочувствии советской власти. 1 октября, во время налета большевиков на Киев политические бежали из тюрьмы. «Вообще время добровольцев – это сплошные еврейские погромы, сплошной грабеж и взяточничество, и расстрелы. Абраша Каменский был арестован со мной за то, что ночевал у меня эту ночь. Но ему удалось, благодаря взяткам, освободиться через 2 недели. <...> Я теперь член коллегии отдела искусств и председатель Музыкального комитета (то, что Лурье в Петербурге), кроме того, уполномоченный от отдела искусства по всем высшим музыкально-учебным заведениям Украины., директор студии Высшего искусства фортепианной игры, тов. Председателя Скребинского общества. <...> Теперь зато при советской власти я знаю, что меня никто не смеет арестовать, сделать обыск и т.д.» (sic!)

<sup>40</sup> Петровский М. Киевский роман О. Мандельштама // Петровский М. Городу и миру. Киевские очерки. Киев, 1990. С. 235–264.

<sup>41</sup> Осип и Надежда, 2002.С. 409.

<sup>42</sup> Горбачёв Д. Три вечера с бойчукистами // Малевич. Классический авангард. Витебск. Вып. 10. Минск: Экономпресс, 2008. С. 193–194; Дмитриева М. От этнографии до эстетики. Теоретические позиции Культур-лиги и еврейский художественный дискурс // Культур-ліга. Художній авангард 1910–1920-х років. [Киев]. 2007. С. 55.

<sup>43</sup> Впрочем, на «ты» была она и с Пастернаком.

первый же вечер он появился в „Хламе”, и мы легко и бездумно сошлись. Своей датой мы считали первое мая девятнадцатого года <...>» (НМ.Т.2. С.40).

Кульминацией мандельштамовского «эмиссарства», как, возможно, и всего большевистского присутствия в Киеве весной 1919 года, стало карнавально яркое празднование Первомая.

Этот день, – быть может, самый важный и самый насыщенный в жизни поэта – сложился из трех разрозненных составляющих.

Утром – поход в Киево-Печерскую Лавру, впечатление – самое удручающее: «...Здесь та же “чрезвычайка”, только “навыворот”. Здесь нет “свяности”».

Днем – собственно первомайские торжества и демонстрация на Софийской площади, где разместились не только собор и памятник Хмельницкому, но и цитадель советского правительства. Площадь, да и весь город стараниями добровольцев-авангардистов – тех самых «художников, литераторов, артистов и музыкантов», – изменилась до неузнаваемости.

Через улицы тянулись полотнища с подобающими слушаю лозунгами, наспех разрисованными студийцами и студийками Экстер (их развесивали и натягивали накануне ночью сами художники, врываясь – не хуже чекистов и в сопровождении управдомов – в квартиры и со смехом будя их трясущихся от страха обитателей). На той же Софийской, рядом с конным, но всё же бронзовым гетманом встал гипсовый обелиск в честь Октябрьской революции. Тут же, рядом, – и такие же гипсовые – Ленин и Троцкий и еще узенькая фанерная «триумфальная арка», сквозь которую браво прогарцевали конные красноармейцы и опасливо дефирировали пешие силы и все сознательные граждане. Арку огибала колонна открытых грузовиков, на которых артисты разыгрывали подходящие к слушаю агитки – своего рода первый лав-парад в честь революции и солидарности трудаящихся.

Гипс – этот податливый, но хрупкий и недолговечный материал – вобрал в себя всю хирургию и символику момента. На Крещатике – гипсовый же Карл Маркс, на Красноармейской – такой же Фридрих Энгельс, на Европейской площади – Тарас Шевченко (ну чем не «вождь революции»?), перед Оперой – Карл Либкнехт, на Контрактовой – Роза Люксембург, а возле завода «Арсенал» – Яков Свердлов, еще не сраженный буржуазной «испанкой»<sup>44</sup>.

Но Мандельштама, стоявшего скорее всего на начальственной трибуне на Софийской, впечатлили не аляповатые фигуры-однодневки, а монументальные стены прекрасного собора. Показывая на них, он сказал Ивневу: «Поверьте, что всё это переживает всё»<sup>45</sup>.

А вечером того же дня – премьера спектакля по пьесе Лопе де Веги «ФуэнтоОвехуна» («Овечий источник»), поставленного в Соловцовском театре<sup>46</sup> Константином Марджановым. Угнетенные испанские средневековые женщины дружно восставали против своих угнетателей и насильников, а в самом конце, плотоядно поводя бедрами, ни с того ни с сего кричали: «Вся власть советам!» Исаак Рабинович, из лучших учеников Экстер, был сценографом спектакля, а одной из двух его ассистенток – Надя Хазина. После представления на поклоны выходили и они, вкушая свою толику успеха – оглушительные аплодисменты и вороха дешевых киевских роз.

Тогда-то, возможно, Осип и увидел ее впервые. Но в тот же вечер состоялась и вторая встреча...

<sup>44</sup> Председатель ВЦИК Я.М. Свердлов умер 16 марта 1919 г., заразившись гриппом по дороге из Харькова в Москву.

<sup>45</sup> Ивнев, 2008. С. 124.

<sup>46</sup> См.: Ивнев, 2008. С. 125 (Соловцовский – это нынешний Театр им. И. Франко).

Завершением этого бесконечного дня стало празднованье 26-летия Александра Дейча, критика и переводчика. Отмечалось оно, разумеется, в ХЛАМе. Он спустился вниз и был немедленно приглашен присоединиться к кампании, дружно шумевшей за составленными столиками. За одним из них сидела и Надя Хазина, та самая юная художница из театра, вскидывавшая иногда в его сторону прекрасные и полные насмешливого любопытства голубые глаза.

Мандельштама попросили почитать стихи – и поэт, обычно на публике капризный и заставляющий себя уговаривать, тут же и охотно согласился: «Читал с закрытыми глазами, плыл по ритмам... Открывая глаза, смотрел только на Надю X.»<sup>47</sup>. Смотрела на него и она – зрачки в зрачки, дерзко и загадочно улыбаясь...

Разгоряченные, они вышли на улицу (оба курили) – и за столики уже не вернулись. Всю ночь гуляли по притихшему после праздника городу, вышли по Крещатику на Владимирскую горку и, забыв о гипсовых идолах и о вполне осозаемых бандитах и страхах<sup>48</sup>, кружили аллеями по-над Днепром, встречали рассвет над Трухановым островом. И, не умолкая, говорили – обо всем на свете.

Словно предупреждая о чем-то, Мандельштам рассказывал Наде о Леониде Каннегиссере, своем родственнике и убийце Урицкого, о «гекатомбе трупов», которой на его теракт ответили большевики (НМ. Т.2. С.43–44).

Пробирал холод, и мандельштамовский пиджак перекочевал на Надины плечи. Но со своей задачей неправлялся и как надо не грел. Не беда: через каждые сто метров парочка останавливалась – обнимались, целовались, перешептывались...

Сама Надежда вспоминала об этом так: «В первый же вечер он появился в “Хламе”, и мы легко и бездумно сошлись...» (НМ. Т.2. С.40)

Второго мая в греческой кофейне их «благословил» Владимир Маккавейский, ближайший Надин друг и поэт из семьи богослова: большего для освящения таинства любви между евреем, выкрестом-кальвинистом, и еврейкой, крещеной православной, уж точно не требовалось (НМ. Т.2. С.134–135).

А через полторы недели – 10 мая – была завершена «Черепаха» – стихи ничем еще не потревоженного счастья, где «холодком повеяло высоким от выпукло-девического лба» и где только «мед, вино и молоко».

С того дня 1 мая стало для Осипа и Надежды их датой – как бы сакральной и совершенно свободной от пролетарских коннотаций. Мандельштам вспоминал о ней, например, 23 февраля 1926 года, когда писал: «Надюшок, 1 мая мы опять будем вместе в Киеве и пойдем на ту днепровскую гору тогдашнюю...» (4, 68).

Вспоминали ее и в 38-м, в снежной западне в Саматихе, когда под самое утро 2 мая, ровно в 19-ю годовщину киевской «помолвки», их разбудили энкэвэдэшники и разлучили уже навсегда. «Ночью в часы любви я ловила себя на мысли, – а вдруг сейчас войдут и прервут? Так и случилось первого мая 1938 года, оставив после себя своеобразный след – смесь двух воспоминаний» (НМ. Т.1. С.584). Мандельштама, подталкивая в спину, увели, а все его бумаги покидали в мешок: «Мы не успели ничего сказать друг другу – нас оборвали на полуслове и нам не дали проститься» (НМ. Т.1. С.456).

<sup>47</sup> Дейч А. Две дневниковые записи / Публ. Е. Дейч // Сохрани мою речь. Вып. 3/2. М., 2000. С. 146.

<sup>48</sup> Спустя полтора месяца, 14 июня, бандиты, например, застрелили А. А. Мурашко.

## У красных и белых: Киев – Харьков – Крым

В Киеве Мандельштам провел тогда, в девятнадцатом, еще три с лишним майских недели.

Надя Хазина ввела его в свой круг, – по ее выражению, в «табунок», – киевской богемно-артистической молодежи, по определению и сообразно возрасту экстремально революционной. «Табунок» этот, пожалуй, – из того же словесно-смыслового ряда, что и «потрава»: леваки в искусстве делали примерно то же, что большевики в политике и общественном устройстве – и, если не сбрасывали с корабля современности, то топтали все буржуазное и бывшее. Традицию вербального сбрасывания с корабля начали футуристы еще задолго до революции, они же пробовали оседлать революцию криками о том, что они, футуристы, революции наиболее сродни.

Художниками – членами «табунка» были А. Тышлер, Р. Фальк, И. Рабинович, М. Эпштейн и др.<sup>49</sup> Сама Н. М. занималась живописью в студиях Александры Экстер и Александра Мурашко<sup>50</sup>, но училась и у неоклассика М.Л. Бойчука<sup>51</sup>.

На протяжении всей жизни Надя обращалась на «ты» лишь к друзьям своей киевской молодости, к «жеребцам» и «кобылкам» из этого табунка, да еще к Эренбургу, тоже «киевлянину», хоть и некоренному, да еще к Пастернаку и Мандельштаму<sup>52</sup>. Ко всем остальным своим взрослым знакомым и собеседникам (а их было превеликое множество за ее долгую жизнь, в том числе и куда более близкие, например, Борис Кузин) она обращалась исключительно на «Вы», точнее на «вы», ибо «Вы» с большой буквы она категорически не писала.

Так же поначалу обращалась она и к Мандельштаму – своему «братьику» и «дружкку», но все-таки не-киевлянину...

Где-то между 21 и 24 мая<sup>53</sup> – в сопровождении брата, Ивнева и Шенгели – он уехал в Харьков, хлопотать о командировке в Крым.<sup>54</sup> Крым был еще красным, но уже стал прифронтовым, так что для поездки туда требовалось разрешение властей. Мандельштам, Ивнев и Шенгели обратились напрямую к Николаю Алесеевичу Скрипнику (1872–1933) – первому лицу в харьковском большевистском правительстве<sup>55</sup>.

Первое лицо лично принял эту троицу: «Георгий Шенгели со свойственной ему педантичностью составил чуть ли не меморандум, в котором напыщенно и претенциозно изложил по пунктам необходимость нашей поездки в Крым с целью пропаганды советского искусства в городах, только что освобожденных от белых».

О. Э. и я сидели молча в качестве „свидетелей”, а Шенгели разливался словоцем, приободренный тем, что комиссар слушал его очень внимательно. Мне помнится, что он говорил очень долго и сугубо деловито; наконец, он кончил.

<sup>49</sup> Петровский М. Киевский роман О. Мандельштама // Петровский М. Городу и миру. Киевские очерки. Киев, 1990. С. 235–264.

<sup>50</sup> Осин и Надежда, 2002. С. 409.

<sup>51</sup> Горбачёв Д. Три вечера с бойчукистами // Малевич. Классический авангард. Витебск. Вып. 10. Минск: Экономпресс, 2008. С. 193–194; Дмитриева М. От этнографии до эстетики. Теоретические позиции Культур-лиги и еврейский художественный дискурс // Культур-ліга. Художній авангард 1910–1920-х років. [Киев]. 2007. С. 55.

<sup>52</sup> Впрочем, на «ты» была она и с Пастернаком.

<sup>53</sup> Ср. запись в дневнике А. Дейча от 23 мая 1919: «Надя хотела повести его на “Овечий источник”» (Дейч А. Две дневниковые записи / Публ. Е. Дейч // Сохрани мою речь. Вып. 3/2. М., 2000. С. 146).

<sup>54</sup> Ивнев, 2008. С. 132 (запись от 22 мая 1919 г.).

<sup>55</sup> В журнальной версии воспоминаний Рюрика Ивнева он назван военным комендантом Харькова (Кодры. 1988. № 2. С. 109). Возможно, но тогдашним должностям Скрипника – этого комиссара от Ленина в «незалежной» Украине – буквально было несть числа.

*Загипнотизированные деловитостью его тона, мы ожидали, что комиссар ответит в том же духе. Каково же было наше изумление (и до некоторой степени конфуз), когда он улыбнулся и произнес с лукавой мягкостью: „Поэтам захотелось к морю. Ну, что ж, пожмите руки! И тут же написал нам пропуск”<sup>56</sup>.*

Однако в Крым уехал тогда один только Ивнев, да еще Петников, служивший в Политуправлении Красной Армии<sup>57</sup>.

Сколько времени тогда прокантовался в Харькове Мандельштам неизвестно, но едва ли много. Подозреваю, что он ждал там новостей с фронтов и свою Надю: не дождавшись же, – развернулся и возвратился к ней и за ней.

Заселиться в «Континенталь» на этот раз уже не удалось, но братьев приютил кабинет Надиного отца: известный киевский адвокат и присяжный поверенный Яков Аркадьевич Хазин жил в двух шагах от «Континенталя», на углу улиц Меринговской<sup>58</sup> и Новой. Его рассказы из адвокатской практики несли в себе, по выражению его будущего зятя, дух «десятых годов» и запали в его память настолько, что через десять лет готовы были стать канвою повести «Фагот», так и не написанной.

Этот медовый визит растянулся месяца на полтора-два. Он длился бы и подольше, когда б 31 августа 1919 года Добровольческая армия<sup>59</sup> – и, отдельно от нее, части Директории – не выбили из Киева красных<sup>60</sup>.

Именно об этом дне старший из братьев вспоминал в Воронеже:

Как по улицам Киева-Вия  
Ищет мужа не знаю чья жинка,  
И на щеки ее восковые  
Ни одна не скатилась слезинка.

Не гадают цыганочки кралям,  
Не играют в Купеческом скрипки,  
На Крещатике лошади пали,  
Пахнут смертью господские Липки.

Уходили с последним трамваем  
Прямо за город красноармейцы,  
И шинель прокричала сырая:  
– Мы вернемся еще – разумейте...

Перед отступлением чекисты устроили массовые казни (в Липках, в «господских Липках», находилась городская ЧК), и взбешенный город после их ухода сводил счеты. Особенно доставалось, конечно, евреям, начались погромы. Во «Второй книге» Надежда Мандельштам пишет: *«Нам пришлоось видеть из <...> окна, выходившего на городскую Думу, как разъяренная толпа после прихода белых ловила рыжих женщин и буквально разрывала их на части с криком, что это чекистка Роза. На наших глазах уничтожили нескольких*

<sup>56</sup> Там же. С. 49 – 50.

<sup>57</sup> Ивнев, 2008. С. 132.

<sup>58</sup> Ныне ул. М. Заньковецкой.

<sup>59</sup> Точнее, уже Вооруженные силы Юга России (ВСЮР).

<sup>60</sup> Одновременно с Деникиным, с другой стороны, в город входили войска украинской Директории, Галицкая армия и армия УНР, но назавтра Деникин расправился с ними.

женщин. <...> Вой стоял по всем улицам. На улицах валялись трупы. Это было озверение гражданской войны» (НМ. Т.2. С.46).

Итак, 31 августа Осип и Шура Мандельштамы, собравшись в несколько минут, бежали из белого Киева. Куда? – В Харьков, в белый уже Харьков! Они воспользовались «...неожи-данной оказией – на Харьков отправляли специальный вагон с актерами. Все власти любили актеров – красные и белые» (НМ. Т.2. С.46).

Надя и на этот раз не уехала. Но на прощанье подарила О.М. свою фотографию с надписью: «Дорогому Осе на память о будущей встрече»<sup>61</sup>. Встреча эта, по плану, намечалась в Харькове, куда Н.М. должна была приехать в обществе Эренбургов. Плану, однако, не суждено было осуществиться, так что встреча, хотя и состоялась, но с порядочным опозданием – года так в полтора.

Ося и Надя часто друг другу писали, но сохранилось только четыре письма – Н.М. к О.М.<sup>62</sup> В них она называет его «милым», «милым братиком» или «милым дружком». В сентябре она всё еще ищет оказию в Харьков или в Крым и всё ждет от своего милого телеграмму. Он и отправил ее 18 сентября из Коктебеля, но пришла она только... 13 октября: все имевшиеся оказии к этому времени были упущены.

Из писем понятно, что они договаривались встретиться в Харькове, – в конце октября она пишет: «Посылаю вам письмо с Исааком [Рабиновичем]. Вы его встретите в Харькове...». А вот – в ноябре: «Если удастся, я выеду в Харьков, и в Харькове буду ждать инструкций, ехать ли в Крым или ждать вас в Харькове»<sup>63</sup>, – но почта при белых работала так же плохо, как и при красных, и все эти встречи сорвались.

Но на самом деле Надя и не хочет никуда уезжать – и то зовет его к себе в Киев, то, описывая киевские трудности, отговаривает от этого и тут же, через строчку, снова зовет. «Я обещала приехать в Крым с Эренбургами, но не решилась – за порогом дома лилась кровь» (НМ. Т.2. С.46).

Харьков был уже давно, с 24 июня, под белыми, жизнь в нем вошла в свою колею. Крым, куда так рвались Мандельштамы, к слову сказать, тоже уже давно, с конца июня, побелел. Где-то между 11 и 17 сентября, проехав через Ростов, братья уже прибыли в Крым.

Мандельштама же ждала его причерноморская одиссея – с двумя арестами (в Феодосии и Батуме), с утратой старых и обретением новых друзей, с хождением по Евксинскому Понту на утлой барже и – с золотым руном новых стихов!

*Недалеко до Смирны и Багдада,  
Но трудно плыть, а звезды всюду те же.*

### Postscriptum

1 мая 2019 года миновало столетие со дня встречи и знакомства в Киеве петербуржца Осипа Мандельштама и киевлянки Надежды Хазиной. Это была любовь с первого взгляда, неотрывная от топографии Киева – города, в котором произошла эта встреча.

<sup>61</sup> Цит. по неподписанному комментарию Ю. Л. Фрейдина в заметке «Надежда Яковлевна Мандельштам. Фотографии и биография», помещенной без пагинации на четвертой странице иллюстративной вклейки между с. 272 и с. 273 в сб.: Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28–29 декабря 1998 г.). / Записки Мандельштамовского общества. Т. 11. М.: РГГУ, 2001. Вклейка открывается именно этой фотографией.

<sup>62</sup> «Посмотрим, кто кого переупрямит...». Надежда Яковлевна Мандельштам в письмах, воспоминаниях, свидетельствах / Сост.: П. Нерлер. М., 2015. С.41–44.

<sup>63</sup> Там же. С.42.

Осип Мандельштам, один из величайших русских поэтов XX столетия, 19 лет из своей 47-летней жизни счастливо прожил со своей женой, Надеждой, являя с ней гармоничный жизненный симбиоз.

Он посвящал ей замечательные стихи – как же иначе?

Она – посвятила его стихам и его памяти всю свою 80-летнюю героическую жизнь.

Сберегла, в том числе в собственной памяти, корпус поздних стихов, запустила их в са-миздат и в тамиздат, сохранила и собрала архив поэта и передала его на хранение в Прин-стонский университет. Кроме того, сама переложилась в писателя: ее мемуары – не только свидетельство близкого человека и вовсе не приложение к собранию сочинений мужа, а беспощадный анализ времени, в котором ей и Осипу Мандельштаму выпало жить, и велико-лепная русская проза сама по себе.

Второй такой «пары» мировая история литературы не знает.

*Елеонора Соловей*

## ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ І КІЇВСЬКІ НЕОКЛАСИКИ

Як відомо, Осипа Мандельштама (1891–1938) багато що пов’язало з Києвом. Свого часу докладно про це оповів Мирон Петровський в есеї «Киевский роман Осипа Мандельштама» з його книжки «Городу и миру». Імовірність прямих контактів Мандельштама з кіївськими неокласиками під час його відвідин Києва у 1919–1929 роках значна: достатньо згадати знамените тоді кафе ХЛАМ (абревіатура «художники, літератори, актори, музиканти»), спектаклі театру «Березіль», які Мандельштам бачив і про які писав, тощо. Проте документально такі контакти не зафіковані. Можемо лише здогадно припускати, наприклад, присутність когось із поетів «п’ятірного грон» на кіївському вечорі Мандельштама у січні 1929 р., коли він читав уривки з «Єгипетської марки» та давніші вірші й намагався пояснити причини свого переходу на прозу. При цьому, як відзначає репортер «Вечернього Києва», аудиторію «складали люди більш чи менш обізнані в питаннях літератури», які «тепло приймали письменника» [1, с. 4]…

Натомість є зафіковані спроби тодішньої критики додгледіти прямий вплив Мандельштама на поезію неокласиків, передовсім М. Рильського та П. Филиповича. Чи не першим про це заговорив Яків Савченко 1923 року в газеті «Більшовик» [2, с. 5]. На його погляд, «Рильський ніяк не виб’ється з-під впливу Анненського (не кажучи вже про постійне джерело його творчості – Пушкіна), інколи Мандельштама. Филипович так само тягне свою нитку від Мандельштама, або Анненського…». Менше як за місяць у тому ж виданні хтось, хто підписався криптонімом *O. B.*, рецензуючи двотижневий селянський журнал «Нова Громада», називає вміщені там вірші П. Филиповича «альбомно-прилизаними» і вбачає в них переспів Ахматової та… Рильського! Критика вульгаризаторська, фіксуючи такі зв’язки, мала звичай говорити про це докірливо й невдоволено. Через десять років, у 1933, журнал «Червоний шлях» принагідно повернувся до цієї ж таки теми; проте Мирон Степняк, критик зі смаком, добре обізнаний як у російській, так і в українській поезії, без зайвих емоцій, аналізуючи поезію «Молодої Музи», говорить про ту роль ферменту, яку часто відігравали російські поетичні впливи – він конкретизує далі, що має на увазі, зокрема, вплив Блока, Гумільова, Мандельштама – на Рильського, Есеніна на Сосюру, Пастернака на Бажана та М. Доленга, Хлєбникова й Петнікова – на Доленга й почасти Йогансена тощо [3, с. 149].

Стосунок поезії неокласиків до російського «срібного віку» глибоко й предметно аналізували передовсім вони самі. Так Микола Зеров у рецензії на збірку М. Рильського «Під осінніми зорями», надруковану 1919 р. в ж. «Музагет», дав докладну схему тих «трьох різних фаз» розвитку російської поезії, які синхронно «переживає в собі» М. Рильський. Це, по-перше, класична школа, поетична класика; по-друге, – це російські символісти, і нарешті – «преодолевши символізм» російські неorealісти або ж акмеїсти. До останніх, як відомо, належав і Мандельштам. «Виразну реалістичну манеру акмеїзму» Зеров констатує в цілій низці поезій із рецензованої збірки («Фрагмент», «Джема», «Дні ясності, дні бабиного літа...», «Чи пам’ятаєш, ми вертали...», «Дрімає дім старий...» – поезії, що їх справді можна, як каже Зеров, «за бажання» визнати акмеїстичними) [4, с. 154–155]. Таким чином,

з'ясовується доволі органічна духовно-творча спорідненість київських неокласиків (більшість із них, як пам'ятаємо, починали свою творчість російською мовою) із тією частиною розмітого російського поетичного спектру, яку самі вони вважали найбільш співзвучною власним творчим інтенціям. Безсумнівним є свідоме й творчо-вибіркове ставлення до цього матеріалу, котре можливе лише за доброї орієнтованості в ньому. Останнє було природним для поетів, що почувалися у спільному культурному просторі, імперському до революції, тоталітарному сиріч новоімперському після.

Езопівська мова, взагалі прийоми ідеологічної «конспірації» виявляють спільність у неокласиків та Мандельштама як вимушенні і водночас, хоч як це парадоксально звучить, – органічні риси поетики. Поети ніби свідомо полішають сучасність, здійснюють втечу в любі їм давні епохи, вербалізують свою тугу за Європою і світовою культурою, – а насправді якраз і саме в такий спосіб говорять про актуальне, про свій час, про свою причетність і відповідальність. Як написав Нікіта Струве у своїй монографії про Мандельштама, котра спершу була в 1979 році захищена як докторська дисертація: «...Такою є залученість справжнього поета: він вписує у вірші свою долю, щоб уже від неї не ухилитися» [5, с. 53]. Цю констатацію можна з однаковим успіхом ілюструвати віршами Мандельштама («Волк», «За гремучу доблесь грядущих веков...»), – і поезіями Зерова, як-от «Обри» з цим епіграфом «Секвестатор їде в село за податками...», або як «Безсмертя», де доля Овідія мимохіт стає прозрінням власної долі.

...Хай Цезар зlostиться, і хай літа вигнання  
Зігнуть високий стан і сивину вплетуть,  
І хай гуде сармат і гети смерть несуть,  
А гнівний Понт реве, і гори набігають...

Це написано у квітні 1923 р. – ще не було, здавалось, причини для такого похмурового віщування (трохи більше року перед тим, у січні 1922, ці мотиви взагалі було висловлено напівжартома: у вірші «Овидий» з російськомовного циклу «Полупейзажи»). Натомість у другій частині сонетного диптиху 1934–1935 років із промовистою назвою «Finale» гірка певність невідворотної загибелі оскаржує зблиски надії, висловлені то епіграфом із Шевченка («А може, ще добро побачу? А може, лиxo переплачу?»), то терцинами сонетного замкá.

...О ні! В пустелі цій не випадає манна,  
Сидить лише гризот неублаганий смок  
І душить тугою мій виснажений крок.  
Смутна, о земле, ти! Скупа, обітованна!

Спільним для Мандельштама з одного боку, Зерова та Филиповича з другого є Київ як «породжуючий текст», як цілком особливе середовище перебування й буття, як сув'язь об'разних імпульсів, знаків, асоціацій, багатих на потенційні змісти, донині здатних до щоразу нового «прирошення смыслів» – відповідно до сформульованих дослідниками згодом законів «семантичної поетики» [Див.: 6].

Хоч як звели тебе гермокопіди  
І несмак архітекторів-нездар,  
І всюди прόблід залишив пожар, –  
Ти все стойш, веселий, ясновидий...

(М. Зеров. Київ навесні ввечері, 1928).

Безперечно, питома вага цього «породжуючого тексту» різна, сувро кажучи, неспівмірна, проте в цьому випадку вирішальною є сама наявність його як у поетів-неокласиків, так і в Мандельштама. Нечисленність київських реалій в Мандельштама компенсовано тривістю пам'яті про історичну драму Києва: так у віршах 1937 року скресає жива пам'ять про Київ майже двадцятилітньої давнини:

Как по улицам Киева-вия  
Ищет мужа не знаю чья жинка,  
И на щеки ее восковые  
Ни одна не скатилась слезинка.

Не гадают цыганочки кралям,  
Не играют в Купеческом скрипки,  
На Крещатике лошади пали,  
Пахнут смертью господские Липки...

Третя, остання строфа, що оповідає про відступ червоноармійців і їхню обіцянку повернутися, надає творові особливо зловісного характеру, ніби апелюючи до тих, хто був свідком уже призабутих рештою людей кривавих подій. Цей вірш, один із останніх у Мандельштама, за висловом того ж Нікіти Струве – «знімок із минулого, що повертає нас до Києва в 1919 році, до часу першої розлуки з тією, котра стане згодом його дружиною» [5, с. 107]: це художниця-кіянка Надія Яківна, до заміжжя Хазіна.

Натомість уже співмірно спільною є в Мандельштама й українських неокласиків виразна скильність до поетичного перефразування класичних європейських текстів, як романи «Флобера і Золя» (О. Мандельштам, «Аббат», 1915), як «Домбі і син» Ч. Діккенса – навіть попри те, що поезії Мандельштама й Зерова з назвою «Домбі і син» розділяє майже двадцять років, а саме потрактування Діккенсовою роману в них різиться кардинально: Зеров, на думку австрійського дослідника С. Сімонека, реалізує романну модель XIX ст. з її доцентровими тенденціями, а вірш Мандельштама побудований на романній моделі XX ст., де домінують вектори відцентрові й біографія героя та його особистість уже не мають колишнього значення [Див.: 7, с. 588]. Рядок «Аббат Флобера и Золя» в першому варіанті вірша 1915 року «Аббат» знакує безсумнівність для поетів обопільного взаємовпливу літератури й дійсності – їхнього паритету: адже достеменно персонажі книжок трапляються нам і в житті, і як знати, що тут первинне і що було спочатку?

Безперечно, в кожному з таких «перегуків» є не тільки спільне, а й відмінності, проте типологічна співзвучність виразно переважає, аж до збігу таких деталей, як *квітка асфоделя* в її символічному та емблематичному значенні («Меганом» Мандельштама і «Сон» Зерова).

Мандельштам:

Еще далеко асфоделей  
Прозрачно-серая весна.  
Пока еще на самом деле  
Шуршит песок, кипит волна.

Зеров:

В сірій імлі попідземній, понад потоком Летейським,  
В травах без запаху стрів я молодий асфодел.

«Бідна рослино! Чому з усіх, непривітаніх сонцем,  
Ти найдорожча мені? Щó ти і як проросла?»...

Є підстави говорити про реальну подібність самого типу творчої особистості: неокласики, як і О. Мандельштам, – «полігістори»: поєднання поетичної творчості з перекладацькою, дослідницькою, лекційно-викладацькою діяльністю має принциповий характер і відзначається органічністю заповіданої Григорієм Сковородою «срідної праці». Це тип «людини культури», – тобто людини, що живе в культурі і культурою, «культуртрегера». «Культуртрегери» – назва сонетного цикла М. Зерова: в шести сонетах 1922–1933 років, тут оспівані діячі української культури І. Турчиновський, П. Куліш, І. Котляревський, В. Горленко, а також М. Чернишевський (появу цього останнього сонета автор пояснював враженням від спогадів Лонгіна Пантелеєва про Чернишевського). І в цьому сонеті також узяв гору іншомовний план змісту: вражаюче пророцтво власної трагічної долі.

Суд і заслання... Мука самоти...  
О як у сяйві небо розкололося!  
Атиша мертвa і нема мети...

Парадигма буття, в якій культура, за словом Зерова – «рельєф культурний» як рідної землі, так і світу, набуває виняткового значення, безумовно зближує київських неокласиків із О. Мандельштамом, – як і спільне для них відчуття втраченого культурного простору, перевраного зв’язку часів, ностальгії за культурними епохами, що минули, необхідності й місії відроджувати та втілювати історичну пам’ять.

Той гармонійний лад, що його Мандельштам визначив як «Эолийский чудесный строй» (вірш 1922 р. «Я по лесенке приставной...»), у цьому сенсі набуває максимально широкого розуміння як духовна батьківщина, обітованна земля, пристановище. І тієї ж природи – пафос повернення до витоків («Adfontes!» київських неокласиків): тягливість традиції, культури, духовного набутку.

Вкоріненість у традиції, у культурі живить творчість усіх поетів, про яких тут ідеться, невичерпним струменем міфів, образів, асоціацій; цієї ж природи їхня особлива прихильність до апробованих твердих форм: європейські вірші, елегійні дистихи та сонети Зерова, канцони, мадrigали, станси Мандельштама. Вкоріненість у культурі робить митця вільним, але тоталітарна держава сприймає це як виклик і реагує відповідно. Навіть езопівська мова сприймається як зухвальство та виклик, адже підтексти та аллюзії надаються до відчитання, до дешифровки: подеколи поети самі визивно підказують «код»:

...І темний ряд євангельських історій  
Звучить як низка тонких алегорій  
Про наші підлі і скупі часи...  
(М. Зеров. Чистий четвер. 1921)

Спротив культурному нігілізму в умовах 20–30-х років можна трактувати як просто спротив, як опір; зрештою, саме так його було трактовано карними органами як щодо Мандельштама, так і щодо неокласиків. Закидаючи поетам прагнення «відділитись від дійсності» (це присуд В. Підмогильного 1927 р.) [8, с. 46], критики не були цілком щирі: насправді їх непокоїла й дратувала невиразна підозра або затамоване розуміння, що кожен із цих митців є поетом-громадянином, котрий «властивим йому способом, як і кожна людина, живе проблемами свого часу» [9, с. 18]. У реальних обставинах, у яких довелося жити поетам, особливої

ваги набувають при цьому «Книжки і автори», «Образи і віки»: ці назви сонетних циклів М. Зерова є виявом глибокого переконання у здатності високої літератури формувати юні душі, ушляхетнювати їх.

Книжок дитячих неубутні чарі  
Безсмертних вигадок легкі дива,  
Яка це знову смуга життєва  
Виносить ваші голосні фанфари? –

так починається цикл «Книжки і автори», героями якого, крім уже згаданого Діккенса з романом «Домбі і син», є Жюль Верн, Теккерей, Сельма Лагерлеф і Марк Твен... І в унісон цьому звучать давні, ще дореволюційні рядки Мандельштама:

Только детские книги читать,  
Только детские думы лелеять,  
Все большое далеко развеять,  
Из глубокой печали восстать...

Спільним у неокласиків і Мандельштама є також і сприйняття нової дійсності: бездуховного, безпам'ятного часу нового варварства з його незліченними жертвами, життя серед руйнівників культурної спадщини – вже згаданих «гермокопідів» із сонета М. Зерова 1928 р. «Київ навесні ввечері».

Компаративне перечитання поезії Мандельштама й київських неокласиків виявляє не зауважені раніше шари змісту, акценти і насвітлення; воно, безперечно, має бути продовжене саме за рахунок ширшого зіставного перечитання поетичних текстів. На окрему увагу заслуговують античні ремінісценції, південні, кримські мотиви тощо. А ці нотатки, метою яких була постановка проблеми, завершує епілог, несподіваний лише на перший погляд.

У жовтні 1960 року М. Т. Рильський як член редколегії «Бібліотеки поета» в листі до В. Н. Орлова, котрий редколегію очолював, висловив свою думку про надісланий йому на відгук рукопис поетичних творів О. Мандельштама для планованого видання. Схваливши в цілому «структуру й зміст рукопису», Рильський відзначив: «Предвижу большие трудности с изданием этой книги» [10, с. 183]. Він мав рацію: чимало книжок тоді виходило «зі скріпом», але це багатостраждане видання побило рекорди, воно вийшло через 14 років після цитованого листа. Цю історію можна порівняти хіба що з уповільненим, розтягненим у часі, дозованим та виразно з боку ідеологічних інстанцій неохочим поверненням у літературний обіг доробку українських неокласиків за радянського часу.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вечер Осипа Мандельштама // Вечерний Киев. – 1929, 29 янв. – № 23.
2. Савченко Я. Українська неокласика // Більшовик. – 1923, 13 верес. – № 206.
3. Степняк М. Поети «Молодої Музи» // Червоний шлях. – 1933. – № 1.
4. Зеров М. [Рец. на кн: Максим Рильський. Під осінніми зорями. Лірики книжка друга, 1910–1918. В–во «Грунт». Універсальна бібліотека. № 17. – К., 1918] // Музагет. – 1919. – Січень – березень. № 1–3. – С. 153–156.
5. Струве Н. Осип Мандельштам. – London, 1990.
6. Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цывьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта.

Материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама. – М., 2001. – С. 282–313.

7. Simonek S. Osip Mandel'stam und Mykola Zerov. Neoklassik in der Russischen und Ukrainischen Literatur // XI medzinárodný zjazd slavistov. Zborník resumé. Bratislava, 1993. – P. 587–588.

8. Підмогильний В. Безстерна // Життя й революція. – 1927. – № 1.

9. Брюховецький В. Микола Зеров: Літературно-критичний нарис. – К., 1988.

10. Рильський М.Т. Зібрання творів: У20 т. – Т. 20. – К., 1990.

*Семен Абрамович*

## «НЕПОДРАЖАТЕЛЬНАЯ СТРАННОСТЬ» ИМПЛИИЦИТИЧЕСКОГО ДИАЛОГА С НЕБОМ КАК МАНДЕЛЬШТАМОВСКИЙ КАНОН

### Мандельштамовское художественное пространство как объект современной интерпретации

*Он мне всегда так говорил: «Почему ты думаешь, что ты должна быть счастливой?» Это его христианство.*

*H. Я. Мандельштам*

#### I

Многие говорят, что читать написанное Мандельштамом трудно, что он *странен*. Н. Я. Мандельштам однажды выразилась о муже с присущей ей неповторимой отчетливостью: «Был ли он гением, я не знаю. Он был дурак» [8]. И, если отвлечься от экспрессивно-личностного стилистического окраса данной оценки, она может быть ключевой к миру Оси-па Мандельштама.

Поневоле вспоминается пушкинское «неподражательная странность», выражение, которое с самого начала стало неким штампом, обозначающим незаурядного человека, личность с присущим только ей мировосприятием и строем поступков. Но конкретно – это черта денди начала XIX века, который разрушает установку на «золотую середину», стремление «быть, как все», идеал буржуазности. При этом Пушкин проницательно избрал слово, уже несущее в себе коннотацию конфликтности, хотя, все же, остался далек от углубления в горизонты смыслов, выбирающих вокруг извлечения слова *странный* из его древнерусского бытования.

Первоначально это слово означало «чужестранный», затем приобрело значение *необычный*. *Странный человек* в старину означало *страник*, т. е., чужак, бездомный, с непривычными, шокирующими манерами, почти то же самое, что древнегреческое *идиот*.

Но христианизация внесла в горизонтальное передвижение человека, странствующего по лицу земли, новый вектор – вертикальность, измерение земное здесь уже корректируется существованием Небесного Царства: «Я – странник на земле, не сокрой от меня Своих повелений <...> Я рассказал Тебе о своих путях, и Ты услышал меня», – молит Господа царь Давид (Пс. 118: 19, 26). Именно христианство внесло в европейскую культуру обостренное чувство ценности личности, неповторимого Я, бесконечно дорогое для Творца, вне зависимости от социального положения субъекта. Именно здесь истоки того высвобождения личностного Я от социальности, которое мы обычно приписываем романтической программе XIX-XX столетий; но программа эта имеет куда более глубокие духовные корни, нежели отвращение романтиков от буржуазной пошлости. Это измерение бытия вне-бытием, и даже широкая полоса позитивистско-реалистического эксперимента второй половины XIX в. не

смогла перекрыть извечной тяги человека к тому, «чего нет на свете». Материальный мир к началу XX столетия оказался «исчислен, взвешен и разделен», как обреченный пьяница Валтасар. Он перестал быть интересен для поэта, хотя глубины атома еще, как окажется позже, таили жуткие сюрпризы. И когда В. Шкловский пишет об остранении как о субъективном видении вещи, а не узнавании ее в аристотелевом смысле («радость узнавания»), то тут поэт выступает в роли Адама, впервые нарекающего имена вещам в Эдеме, а не любознательного эллина, странствующего от феномена к феномену в плоскости временного земного существования.

Со времен литературных баталий начала 90-х гг. XIX века принято считать, что Мандельштам – всамделишный акмеист, враг всякой туманности и мистики, что его издевка над символистским осторожничанием насчет метлы, на которой, возможно, только что ездила ведьма, – есть призыв видеть в метле только метлу и ничего более. На самом деле, Мандельштаму претил в символизме лишь беспричинный и безвкусный духовный плюрализм, смешивание религии с оккультизмом, сполохи языческих верований в лоне христианской картины мира. Да и акмеистом он себя признал, как сам позже свидетельствовал, не совсем прямодушно: «Сами понимаете, какой я акмеист? Но по слабости характера я позволил на克莱ть себе на лоб ярлык и даже усердно старался писать по-акмеистически...» [4, с. 154]. Привязанность к почве, из которой вырастают и ведьма, и прутья для ее метлы, – это не для Мандельштама. Его судьба – бездомность, изгнанничество, странствование. Уже само его стремление выйти из гетто иудаизма и стать, как все вокруг, христианином, было снятием, при всем порождена. Как тонко подметил С. Аверинцев, ситуация несет печать жизненно необходимой Мандельштаму маргинальности: крещение поэт принимает не православное, а у реформатов [1].

Впрочем, принято считать, что крестился Мандельштам лишь для того, чтобы обойти квоты для евреев при вступлении в Петербургский университет. Да, это правда и ничего, кроме правды. Но вся ли в этом правда?

Позитивистский метод неудачливого сыщика Лестрейда Шерлок Холмс определил, как известно, иронически: согласно этой теории, тело каждого человека должно быть найдено рядом с его платяным шкафом. Однако, как спросил однажды присутствующий здесь Д. Бураго, «Где ты, тело Мандельштама?» Позвольте добавить: «А где ты, душа Мандельштама?». Укладывается ли человек, не побоявшийся бросить самоубийственный вызов «ве-ку-волкодаву», в рамки поведения обывателя-конформиста, с легкостью жертвуя ради корысти исповеданием веры? Пусть та же Надежда Яковлевна отмечала, что Осипу Эмильевичу случалось подчас кривить душой; все же для них обоих было внутренней потребностью принять Христа как Мессию, и недаром в их переписке под конец возникает «Храни тебя Христос!».

Тем не менее, именно поэтическая философия Мандельштама остается до сих пор малоизученной [4]. А без этого изучение поэтической техники, приемов создания художественного образа и прочеeliшается основания. Мы часто исследуем не живой поэтический организм мандельштамовского произведения, а искусственно из этого организма изъятые материальные фрагменты – фонетику, ритм, рифмовку, лексику и прочее. А когда уж переключаемся на детальное изучение трамвайных билетов или квитанций, которых касалась рука поэта, то тут уже и вовсе изучается не живая плоть творчества, а ее, так сказать, эпителий. Мало отметить – как некий курьёз – что был-таки, дескать, Мандельштам христианином, но по нашему литературоведческому цеху это не проходит. Ведь нельзя быть в первую очередь

поэтом и потом уже «немножечко христианином»; принятие человеком христианства – это *метанойя*, изменение картины мира, концепции действительности и человека.

Вопрос о подлинности христианского обращения Мандельштама, как отметил Н. Струве, окончательно решен и не требует новых доказательств [9]. Но быть христианином – означает быть гражданином мира. «Осип Мандельштам – это пять культур: греческая, римская, русская, еврейская и христианская. Противопоставлять эти великие начала не кажется мне серьёзным занятием», – справедливо замечает М. Блехман [3].

Однако Мандельштам при этом оставался куда более иудеем, нежели тем же эллином. Характерен взгляд поэта на античную Грецию и ее Певца – все это в полном смысле слова повести временных лет, победы, заканчивающиеся неминуемым поражением.

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.

Я список кораблей прочел до середины:  
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,  
Что над Элладою когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи,—  
На головах царей божественная pena,—  
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,  
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

И море, и Гомер – всё движется любовью.  
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,  
И море черное, витийствуя, шумит  
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

Архаичные доблести воина-забияки, неистово сражающегося за женщину; «пенные» короны славы на головах царей... Вереница военных кораблей, ринувшихся осаждать Трою, сравнивается с журавлиным клином, вторгающимся в «чужие рубежи». Но в той же греческой мифологии журавль – переносчик душ умерших в загробный мир, в котором цари и герои несчастнее погонщика волов под лучами солнца. И естественный итог ненасытной любви к плотскому существованию, к земному самоутверждению, – пугающая черная пучина моря, подступающего «к изголовью», – в Книге Иова морские глубины, в которых обитает Левиафан, – символ богооставленности. Сам Гомер тут умолкает – Гомер, о котором Лев Толстой говорил: «...тот черт и поет, и орет во всю грудь» [6, с. 694].

Только христианское сознание могло породить сравнение Гомера с чертом; только оно могло заставить Гомера умолкнуть. Не будем забывать, что Реформация, создавшая деноминацию, которую изберет Мандельштам, тоже была своего рода возрождением античности, но не античности языческой, как у гуманистов, – античности иудео-христианской, с языческой культурой решительно не соприкасающейся. И этот раннехристианский импульс очень хорошо чувствует Мандельштам.

При этом любопытно, что протестантское крещение не воспрепятствовало поэту всем естеством своим ощутить зов исконной духовной традиции окружающего его православного мира, который издавна провозглашает великое почитание тех, кто остается вне истеблишмента своей эпохи. Я говорю о необычной субкультуре юродивых, породившей целую литературу [5]. По православному взгляду, *юродство выше мученичества*. Ведь протестантское

богословие переменило привычный святоотеческий взгляд на земное преуспеяние; для настоящего протестанта жизненный успех и богатство – свидетельства Божьего благоволения. А Мандельштам стремится вслед совсем иным зовам, странным и смутным для человека, принимающего ценности века сего:

Божье имя, как большая птица,  
Вылетело из моей груди.  
Впереди густой туман клубится,  
И пустая клетка позади.

С. Аверинцев, анализируя этот текст, точно подмечает, что перед нами – смятение человека, который нарушил библейскую заповедь, назвал всеу животворящее имя Божие, что порождает ощущение опустошенности и утраты [1, с. 26–27]. Добавим, что, с учетом сложной семантики образов *птицы* и *тумана*, ситуация еще более драматизируется. Ведь по-гебрайски птица – *רוּחַ* (*ruáx*), и слово это означает еще и *душа, веяние*; Бог же в Библии ведет Израиль из египетского рабства к свободе в виде облака, сгустка водяного пара, говоря языком естествознания. Человек, утративший по небрежности имя Божие, – «пустая клетка», если тут же не бросится вслед за этим *туманом*, который тысячекратно нужнее самой реальной реальности. Ведь эта самая пресловутая реальность и есть, как будет сказано в «Египетской марке», «*Египет веющей*», столь важных для архаического, до-христианского человека, или, если угодно, так любимый эллинами *φύσις* – материальный мир, природа.

Все это для ушей последующего поколения советских людей было уже, как сказали бы успевшие окончить гимназию деятели советской культуры, сугубая галиматъя, а для гимназиев не кончавших – околесица. Внимающий же этой галиматье автоматически утрачивал статус работника поэтического цеха, право занимать социальную нишу народного трибуна, талон на черпак каши и ордер на квартиру. С ужасающей отчетливостью реализовалось предназначение влюбленного в протофашистскую Спарту Платона: *Поэта мы увенчаем цветами и выведем прочь из Города*.

Бездомность и изгнанничество Мандельштама, Ахматовой или писателей-эмигрантов становятся типологической параллелью к диахронии исторических странствований сонма бродяжничающих по Руси Христа ради. Даже попытавшийся получить паек и прописку в новой России не-христианин Хлебников оказался в конечном итоге «дервишем», которому более вняты голоса сфер, нежели голоса людские, и умер он вне поля социального внимания.

И когда вдруг оказалось, что нужно воспитывать когорту людей, всецело послушных земной власти, «взрослых детей» [2], стали востребованы примитивизм и безликость в духе Гастева. Для особо непонятливых по угловым вышкам социалистического реализма были рассажены разные там Авербахи-Берлиозы. Мандельштам же, сын Петрополя, повидавший Францию и Германию, поживший в бурлящей, отделившейся Украине, вдруг посетивший все еще таинственный Кавказ, упрямо продолжает писать что-то этакое, крайне маловразумительное, напоминающее бормотание бродяги-юродивого. Вот фрагмент из «Египетской марки», с отличными комментариями сегодняшних литературоведов.

«Лифт не работает <...> И страшно жить, и хорошо! Он – лимонная косточка, брошенная в расщелину петербургского гранита, и выпьет его с черным турецким кофеем налетающая ночь». Наведя на мандельштамовскую ночь и звезды телескопы с тысячекратным увеличением – рассматривая каждую упомянутую здесь щепотку свежего кяхтинского чая и чайную ложечку сквозь призму русской и европейской истории и культуры, – комментаторы

обнаруживают подтекст за подтекстом, источник за источником. В лимонной косточке, например, различат напоминание о пристрастии Парнока к лимонам, намек на остроконечные желтые колпаки, в которых ходили испанские евреи в знак изгойства, и предвестие «трамвайной вишненки страшной поры» из стихотворения Мандельштама 1931 г. <...> В пояснениях раскрываются не только конкретные непонятные места повести, но и тайна этого текста в целом. Читая их, понимаешь, во-первых, что нас действительно отделяет от «Египта вещей» – вечность, но, во-вторых, открываешь, почему «Египетская марка», несмотря на свой крошечный объем, кажется столь насыщенной и глубокой. Потому что в каждой детали здесь прячется культурный космос, просвечивает и Пушкин, и Достоевский, и Андрей Белый, и Розанов, и Данте, и Киплинг, музыка Бетховена и Баха, живопись Брейгеля и Van Гога» [3].

Но все же не эти осколки вдребезги раздробленной светской культуры Нового времени становятся точкой опоры для поэта.

По Ю. Лотману, лирическое стихотворение есть, по сути, не монолог, а диалог – с Любитой, Родиной, Природой и пр. Тайный же адресат Мандельштама – в первую очередь Господь Бог. Всегда, включая и тот самый самоубийственный текст о Кремлевском Горце с его имплицитным вопрошанием «*Доколе же, о Господи!*». Ведь не к Верховному Совету, не к Совету Министров, не к трепещущему от страха народу, не чующему под собой страны, и даже не к достаточно напуганному Борису Пастернаку обращается поэт. Это делает его художественную речь неуловимо странной – автор разговаривает как бы с тобой, читателем, но на самом деле тут есть и Нектар Третий, перед Которым мы все, по ощущению поэта,ходим, как ходил перед Богом своим Давид Псалмопевец.

Тем самым Мандельштам создает – без деклараций и манифеста – подтекстовой, новый для русской поэзии канон: *лирическое слово есть одновременно личностное Богопостижение, хотя это и не молитва как таковая*. Светская лирика, в отличие от литургической гимнографии, обычно выражает мир душевного, а не духовного человека, если использовать максиму ап. Павла (1 Кор.15:46). Мандельштам не превращается в «христианского поэта», творца молитв, но становится поэтом-христианином, для которого его собственная жизнь постоянно предстоит Всевидящему Оку.

Но современному человеку, живущему в трехмерном аристотелевом мире и среди сотворенных им самим вещей, цивилизации, в халтурных стенах «московского злого жилья», трудно постоянно ощущать присутствие Бога; куда ощутимее око бдительных соседей или специально сосредоточенных на наблюдении за гражданами профессионалов. *Человеческо-душевное* тут превалирует наддуховным, заставляет забыть о взгляде в звездное небо.

Однако изречение Протагора «Человек есть мера всех вещей» можно прочитать вовсе не в гуманистическом ключе. В нем – оттенок тоски по архаическому, еще не «расколдованному», миру, в котором можно было обернуться ясным соколом или хотя бы волком, увидеть мир иными, не-человеческими глазами.

В библейском сознании, осудившем языческое ритуальное оборотничество, за всякой Тварью все же сохраняется право по-своему ощущать Творца – «Всякое дыхание да хвалит Господа» (Пс. 150:6). И опыт «братьев наших меньших» тут никак не приижается: «Иди к муравью и набирайся у него мудрости», – учит Экклезиаст (Прит. 6:6). Для Мандельштама выход за рамки гуманистического, ренессансного мироощущения чрезвычайно важен: в таком пресуществлении сознания явственнее проступает Лик Божества и Божественный План мироздания, человеческому видению недоступный. Таковы, вне всякого сомнения, столь же

знаменитые, сколь и абсолютно непонятные для обычного читателя, мандельштамовские осы, занятые воистину уж неведомо чем:

Вооруженный зреньем узких ос,  
Сосущих ось земную, ось земную,  
Я чую все, с чем свидеться пришлось,  
И вспоминаю наизусть и всуе...

И не рисую я, и не пою,  
И не вожу смычком черноголосым:  
Я только в жизнь впиваюсь и люблю  
Завидовать могучим, хитрым осам.

О, если б и меня когда-нибудь могло  
Заставить, сон и смерть минуя,  
Стрекало воздуха и летнее тепло  
Услышать ось земную, ось земную...

Да, да, конечно же, мы все знаем, что в основе ситуации детское прозвище поэта *Ося*, определившее интерес поэта к *осам*, сочетание *осы* и *ось*, как и, пожалуй, примкнувшее сюда *сосущих*, возникло из простого созвучия, из темного бормотания, в котором обычно зачинается стихотворение. Но это всего лишь то, из чего стихи растут, не ведая стыда. Мандельштам мог, конечно, написать о *риданьях Аонид*, а потом допытываться у окружающих, что значит это красивое слово. Но в данной ситуации с *осами* не все так просто.

Земная ось в науке – колеблющаяся, выбириующая не-материальная прямая, вокруг которой происходит суточное вращение Земли. В христианстве же это – *axis mundi*, связь земли и неба, означаемая знаком Креста.

Загадка мандельштамовских ос, «могучих и хитрых», явственно перекликается с загадкой библейского Самсона, растерзавшего льва: через небольшое время богатырь обнаружил, что в пасти издохшего зверя угнездились осы и произвели добрый мед. Не зверь растерзал человека, а человек зверя. Не разложение постигло труп, а смерть произвела жизнь. И мандельштамовский лирический герой готов ощутить себя мудрой осой, постигающей сладость божественного замысла мира через преодоление страха смерти и победы над ней.

Содержащееся в «Утре акмеизма» определение *слово, как такое*, позднее ловко перехваченное футуристами, глубоко развито у позднего Мандельштама в статьях «Слово и культура» (1922) и «О природе слова» (1922). Он говорит о поэтическом слове, обретающем плоть, о «чудовищно-уплотненной реальности явлений», возникающей благодаря объединению земного и небесного. Ясно, что тут продолжается скрытый диалог с уже, казалось бы, намертво поверженным символизмом, с Андреем Белым, а если еще точнее – с активно интерпретируемой символистами библейской концепцией Слова, Творящего мир. Если обратиться к христианской теологии, то человеческим воплощением этого Слова стал Прежде веков рожденный Сын Божий, названный Иоанном *Бог-Слово*. Именно поэтому в мандельштамовских осах угадывается еще и скрытый *axis*, воспринятый именно как Крест Христов.

Со-распятие Христу, в которое вылилась жизнь четы Мандельштамов, и стало постижением глубинного смысла бытия – *Бог есть любовь*. Безумие, безумие в глазах советских граждан!

Последнее письмо Надежды Яковлевны супругу от 28 октября 1938 года проникнуто пафосом благословения, заставляющим вспомнить слова Иова «Вот, Он убивает меня, но я буду надеяться» (Иов. 13:15): «Каждая мысль о тебе. Каждая слеза и каждая улыбка – тебе. Я благословляю каждый день и каждый час нашей горькой жизни, мой друг, мой спутник, мой милый слепой поводырь <...> Мы, как слепые щенята, тыкались друг в друга, и нам было хорошо. И твоя бедная горячешная голова и все безумие, с которым мы прожигали наши дни. Какое это было счастье – и как мы всегда знали, что именно это счастье». Это было ответом на испытывающие слова мужа «Почему ты думаешь, что ты должна быть счастливой?» [8].

Мудрость «дурака», мудрость «бедной горячешной головы» – выше мудрости века сего, которую Нил Синайский охарактеризовал как низкую и пресмыкающуюся, хотя по бесстыдству и рвется она парить в высоту.

## II

Зиждитель нашего сегодняшнего собрания, уже упомянутый мною Дмитрий Бураго, как уже говорилось, вопрошал о теле Мандельштама, и вопрос этот звучал как-то в унисон вопросу, занимавшему две тысячи лет тому, в эти самые дни иудейского Песаха, Иерусалим: куда подевалось из запечатанного гроба тело галилейского самозванца, нахально обещавшего, при ссылке на Исаию, воскреснуть после своей крестной смерти?

Д. Бураго – удивительный, воистину ренессансный человек, которому, как мало кому, подвластны дела земного жизнеустройства. Он вечно погружен – в книгоиздательство, в политику, в культуртрегерство, в науку, в искусство. Он прочно стоит на ногах в нашем аристотелевом трехмерном пространстве.

Но есть сфера, в которой Бураго – не менее «очарованный странник», чем Мандельштам. Это его лирическая поэзия. И мне, наблюдающему за его творчеством уже не первый год, кажется, что именно здесь постепенно, но неотвратимо, кристаллизируется тот самый мандельштамовский канон, о котором речь шла ранее.

Да, стихи способны расти отовсюду. Бураго вел и продолжает вести напряженный лирический диалог и с родиной, малой и великой, и с градом Киевом, поставляющим поэтам жен-колдуний, и с собственным детством... Но как раз именем Мандельштама у него маркируются именно те моменты, когда земная ось начинает вибрировать с угрожающей энергией:

Я живу на окраине вечности круга,  
прозревая его границы.

<...>

Мандельштам не знал, что советчик – маклер,  
и что там, где было – и будет пусто.  
Но когда бываю отменно пьяным,  
я стихи читаю, кому придется, строю планы,  
призываю бороться, а после в дреме  
копошатся тексты, меняя кожу,  
и друзья с улыбкой переходят в разряд знакомых  
или, скорее, прохожих...

Суета жизнеустройства в какой-то момент перестает увлекать человека, «отменное пьянство», способное на некоторое время превратить мир в сообщество временных закадычных друзей, переходит в похмелье, а структура вечности круга остается такой же загадкой, как и axis mundi, из которого сосут мандельштамовские осы. Мандельштаму хорошо было – он не нуждался в советчиках-маклерах и не ведал о их ненадежности. Ну, да ладно: всем им суждено перейти в разряд знакомых-прохожих... Но где же ты, Мандельштам?

Откорченичала осень – полный срок.  
Из обмёрзлых пихт и сосен – лют острог.  
Жалость заживо сживаєт – жилы рвёт.  
Рвам утробы не хватает – тел не счёт.

Где ты, тело Мандельштама? Клюев где?  
Где поруганного храма встать звезде?  
Где бессилие в зачёте перед злом?  
В окончательном расчёте с языком.

(2006)

Однако воскресение Мандельштама в мире Бураго неотвратимо грядет. И облачен он будет, оставив по себе горсть испепеленной плоти, в некое кириллическое начертание, которое одновременно рождает ассоциацию и с *русским*, и с *церковным*:

### Рапсодия

*Алексею Зараховичу*

У Осипа Эмильича с плеча кричит кириллица,  
над горсткой пепла едкого вздыхает огонёк.  
Зовут гудки прощальные, серчают вести дальние,  
топорщится и морщится реальность между строк.

Реальность – всё же женщина! Надеждами увенчана,  
безжалостно доверчива, отчаянна во лжи.  
Её постичь немыслимо – за фактами, за числами,  
она преображается, меняя витражи.

А он следит за звуками, за ветром, за разлуками,  
смыкает нёбных клавиш небесный септаккорд.  
Что вы ему прибавите и чем его ославите,  
когда, одёрнув паузу, он в звуке наг и горд.

(2018)

А что ж пресловутая реальность?  
Она у Бураго, под «гудки прощальные», неотвратимо тает, хотя и бурно сопротивляется.  
Как она ни «отчаянна во лжи», как ни «топорщится и морщится», как ни «за фактами, за числами... преображается, меняя витражи». Таёт, тает...

## А что же поэт?

Он – «наг и горд», как статуя самому себе.

Наг, как та самая мандельштамовская оса: он «смыкает нёбных клавиш небесный септаккорд», высасывая сокровенный мед поэзии из повержнутого во прах, истлевавшего в огне собственных страстей материального мира.

И все это читается в дискурсе, «между строк». Как у Мандельштама.

Воистину воскресе!

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

*Гельфонд М.М.*

## «СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» В ЛИРИКЕ МАНДЕЛЬШТАМА 1930-ТЫХ ГОДОВ

Осознание координат поэтического мира Мандельштама невозможно вне его связи с разноплановыми культурными традициями. Изучение «чужих досок»,<sup>1</sup> из которых, по выразительному слову Мандельштама, сколочен корабль со «своей статью»<sup>2</sup> важно не само по себе, а в связи с теми лирическими сюжетами, которые они в лирике Мандельштама порождают. При всем исследовательском интересе к творчеству Мандельштама, сюжеты, образуемые в нем «чужим словом», изучены не совсем равномерно: среди лакун – мандельштамовская рецепция древнерусской словесности, в частности «Слова о полку Игореве»<sup>3</sup>.

Интерес Мандельштама к литературе и культуре допетровской Руси проявлялся неоднократно. В программу Тенишевского училища входил обширный курс древнерусской словесности,<sup>4</sup> и хотя Мандельштам писал в «Шуме времени», что «личная связь с русскими писателями» устанавливалась у его учителя, В.В. Гиппиуса, «начиная от Радищева и Новикова»,<sup>5</sup> годовой историко-литературный курс вряд ли мог пройти мимо сознания Мандельштама-подростка. По словам Н.Я. Мандельштам, «Тенишевское училище все-таки дало хорошие знания древнерусского языка и литературы – они как-то в крови были».<sup>6</sup> В статье «О природе слова» (1922) Мандельштам писал об истоках русской литературы и непрерывности поэтической традиции: «Когда прозвучала живая и образная речь «Слова о полку Игореве», насквозь светская, мировая и русская в каждом повороте, – началась русская литература. А пока Велимир Хлебников, современный русский писатель, погружается в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, любезнью сердцу умного читателя, жива та же самая русская литература, литература «Слова о полку Игореве»».<sup>7</sup>

По воспоминаниям Н.Я. Мандельштам, «в короткий период, от тридцатого года до ссылки, О.М. вплотную занялся древнерусской литературой. Он собрал летописи в разных изданиях, «Слово», конечно, которое он всегда очень любил и знал наизусть, кое-какие повести, а также русские и славянские песни в разных сборниках – Киреевского, Рыбникова…

<sup>1</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 2 Стихотворения. Проза. Сост. и comment. П. Нерлера и А. Никитаева. М., 1993, с.239.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Благодарю редактора Мандельштамовской энциклопедии П.М. Нерлера за возможность ознакомиться с еще не опубликованной статьей Д.Г. Лахути «Слово о полку Игореве»; далее речь идет о реминисценциях, не отмеченных в этой работе.

<sup>4</sup> Программы по истории русской литературы (Х–XVI семестры) // Мец А.Г. Осип Мандельштам и его время: анализ текстов / А. Г. Мец. – Изд. 2-е, исправ. и доп. – СПб. : Интернет-издание, 2011, с. 80-85.

<sup>5</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 2 Стихотворения. Проза. Сост. и comment. П. Нерлера и А. Никитаева. М., 1993, с. 390.

<sup>6</sup> Мандельштам Н.Я. Собрание сочинений в двух томах/ Надежда Мандельштам. Т. 1: «Воспоминания» и другие произведения (1958–1967) / Ред-сост. С. Василенко, П. Нерлер, Ю. Фрейдин. Вступ. Ст. П. Нерлера. – Екатеринбург, 2014, с. 331.

<sup>7</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 1. Стихотворения. Проза. Сост. и comment. П. Нерлера и А. Никитаева. М., 1993, с. 220.

Старорусскую литературу О.М. всегда хватал с жадностью и знал и Аввакума, и несчастную княжну, вышедшую за брата царской невесты»<sup>8</sup>. Это внимание к русской словесности допетровской эпохи отразилось в ряде стихотворений Мандельштама начала тридцатых годов – и прежде всего в связи с житийно-патериковой традицией и образом юродивого как социально отвергнутого носителя истины. Такова автохарактеристика поэта как «непризнанного брата, отщепенца в народной семье»,<sup>9</sup> готового всю жизнь проходить в «железной рубахе» или прямо названное юродство покойного Андрея Белого: «На тебя надевали тиару – юрода колпак,/ Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак!».<sup>10</sup> Как и в случае с рецепцией античности, здесь важна неточность цитирования Мандельштамом древнерусских текстов, а глубина проникновения в них и совпадения с тем типом сознания, который в них реализован.

Ссылка Мандельштама в Воронеж обрамлена двумя более чем прозрачными реминисценциями из «Слова о полку Игореве». Первая из них возникает в стихотворении из цикла «Памяти Андрея Белого» – «10 января 1934»:

Меня преследуют две-три случайных фразы,  
Весь день твержу: печаль моя жирна...  
О Боже, как жирны и синеглазы  
Стрекозы смерти, как лазурь черна.<sup>11</sup>

Как многоократно отмечалось, это контаминация пушкинского «Печаль моя светла...» и фразы из «Слова о полку Игореве»: «Тоска разліяся по Руской земли, печаль жирна тече средь земли Рускыи».<sup>12</sup> Эпитет «жирный» рядом с упоминанием стрекозы коррелирует со «Стихами о русской поэзии», мандельштамовским Фетом и мандельштамовским Тютчевым;<sup>13</sup> в контексте «10 января 1934» они соседствуют с пушкинским «голубым пламенем» и рядом других реминисценций из «Медного всадника».<sup>14</sup> Так реквием по Андрею Белому (домашнее название цикла) становится реквиемом по русской поэзии, едва ли не последним наследником которой осознает себя отпевающий Белого Мандельштам:

Как будто я повис на собственных ресницах,  
И созревающий, и тянувшийся весь, –  
Доколе не сорвусь, разыгрываю в лицах  
Единственное, что мы знаем днесь...<sup>15</sup>

Н. Я. Мандельштам писала, что «этими стихами О. М. отпевал не только Белого, но и себя, и даже сказал мне об этом: он ведь предчувствовал, как его бросят в яму без всякого

<sup>8</sup> Мандельштам Н.Я. Собрание сочинений в двух томах / Надежда Мандельштам. Т. 1: «Воспоминания» и другие произведения (1958–1967) / Ред-сост. С. Василенко, П. Нерлер, Ю. Фрейдин. Вступ. ст. П. Нерлера. – Екатеринбург, 2014, с. 331.

<sup>9</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. Стихотворения. Проза. Сост. и comment. П. Нерлера и А. Никитаева. М., 1994, с. 51

<sup>10</sup> Там же, с. 82.

<sup>11</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. Стихотворения. Проза. Сост. и comment. П. Нерлера и А. Никитаева. М., 1994, с. 83.

<sup>12</sup> Слово о полку Игореве: Сборник / Вступ. статьи Д.С. Лихачева и Л.А. Дмитриева. Л., Сов. писатель, 1985 (Б-ка поэта. Большая серия). С. 27.

<sup>13</sup> Сошкин Е. Между могилой и тюрьмой: «Голубые глаза и горячая лобная кость...» на стыке поэтических кодов (Статья первая) // Блоковский сборник, XVIII: Россия и Эстония в XX веке: диалог культур / Ред. тома Л. Пильд. – Тарту, 2010, с. 56–79.

<sup>14</sup> Сурат И.З. Мандельштам и Пушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2009, с. 221.

<sup>15</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. Стихотворения. Проза. Сост. и comment. П. Нерлера и А. Никитаева. М., 1994, с. 84.

поминального слова»<sup>16</sup>. Жирная печаль становится образом поглощающей земной стихии, враждебной черной земли, которой в контексте цикла противостоят связанные с Белым «снежок», «холодок», «морозная пыль» и «морозный пух». Так изначально со «Словом о полку...» связывается у Мандельштама образ жирной или влажной черной земли; это позволяет предположить, что «черноземный цикл», созданный в 1935 году, почти через год пребывания в воронежской ссылке, складывается в постоянном взаимодействии с древнерусским памятником, в напряженном и осмысленном диалоге с ним.

По наблюдению Л.Д. Гутриной, толчком к появлению «черноземного гнезда» стала «потребность поэта в осмыслиении нового пристанища и своего теперешнего положения. Черноземная тема – в первую очередь реализация темы воронежской».<sup>17</sup> Оказавшись в новом для себя – и безусловно враждебном ему мире, Мандельштам стремился осмыслить его, и новое место жительства было связано для него не с городом как таковым, а с черноземной почвой, на которой стоит город. В первом стихотворении «черноземного» цикла – «Я живу на важных огородах...» (апрель 1935 года) пространство вспаханной черной земли однозначно предстает чужим и враждебным:

Чернопахотная ночь степных закраин/  
В мелкобисерных иззяbla огоньках  
За стеной обиженный хозяин  
Ходит-бродит в русских сапогах<sup>18</sup>.

(курсив в цитатах здесь и далее мой – М.Г.)

К этому же стихотворению примыкает по времени создания и «Это какая улица?», в котором земля оборачивается ямой. Оба они были написаны в доме агронома Е.П. Вдовина, с которым у Мандельштама почти сразу возник конфликт, но можно предположить, что мотив хозяйской «обиды» в сочетании с «чернопахотной ночью степных закраин» связан не только с реальным конфликтом, но и с персонализированным образом обиды в «Слове...»: «Въстала обида въ силахъ Даждь-Божа внука, вступила дѣвою на землю Троянию, въсплескала лебедиными крылы на синѣмъ море у Дону, плещучи, убудижирня времена; Вступита, господина, въ злата стремень за обиду сего времени, за землю Русскую, за раны Игоревы, буего Святславича! Не было онъ обидѣ порождено ни соколу, ни кречету, ни тебѣ, чрѣнny воронъ, поганый половчине!»<sup>19</sup>. Дом агронома находился за чертой города и был ниже уровня улицы Линейной; в апреле, когда создавались оба стихотворения, спуск к дому и крыльцо заливало водой. Так формула «жирной печали» из «Слова о полку...» получала живое, наглядное подтверждение: от дома были видны влажные воронежские степи, и глазам Мандельштама в прямом смысле открывалась не сулившая добра степь, «земля незнаемая», к которой он напряженно прислушивался. Но уже в следующем стихотворении «черноземного цикла» «Я должен жить, хотя я дважды умер...» (апрель 1935) степь неожиданно оказывается пространством не пугающим, а веселящим глаз. В поле зрения входит не только земля, но и небо; жирный пласт чернозема лежит под небом Микеланджело:

<sup>16</sup> Мандельштам Н.Я. Собрание сочинений в двух томах / Надежда Мандельштам. Т. 2: «Вторая книга» и другие произведения (1967-1979). – Екатеринбург, 2014, с. 753.

<sup>17</sup> Гутрина Л.Д. Авторское я в «черноземном» стихотворном «гнезде» О. Мандельштама // Филологический класс 2011, № 25, с. 28.

<sup>18</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. Стихотворения. Проза. Сост. и comment. П. Нерлера и А. Никитаева. М., 1994, с. 88.

<sup>19</sup> Слово о полку Игореве: Сборник / Вступ. статьи Д.С. Лихачева и Л.А. Дмитриева. Л.: Сов. писатель, 1985 (Б-ка поэта. Большая серия). С. 27.

Я должен жить, хотя я дважды умер,  
А город от воды ополоумел:  
Как он хороши, как весел, как скучаст,  
Как на лемех приятен жирный пласт,  
Как степь лежит в апрельском провороте,  
А небо, небо – твой Буонаротти...<sup>20</sup>

Соединением итальянского и древнерусского начал были отмечены уже предпринятые Мандельштамом в декабре 1933 года переводы из Петрарки: в первом из них, «Речка, распухшая от слез соленых...» к «Слову о полку Игореве» восходит финал: «Где я ищу следов красы и чести, / Исчезнувшей, как сокол после мыта, / Оставил тело в земляной постели»;<sup>21</sup> во втором «Как соловей сиротствующий славит...» – первая строка<sup>22</sup>. Лежащая под «итальянским» небом воронежская степь давала мандельштамовской догадке зrimое, наглядное подтверждение; «Слово...» становилось оправданием той земли, которая стала местом ссылки поэта. В «Черноземе», написанном в том же апреле 1935 года, земля одновременно страшна («проруха и обух») и притягательна («на лемех приятен жирный пласт»); за «жирной печалью» и «важными огородами» кроется та «русская земля», что «уже за шеломя-немьеси!». Перевод на современный русский язык – «за холмом» поддерживается у Мандельштама рядом фонетических и анаграмматических ассоциаций:

Переуважена, перечерна, вся в холе,  
Вся в холках маленьких, вся воздух и призор,  
Вся рассыпаючись, вся образуя хор, –  
Комочки влажные моей земли и воли.

В дни ранней пахоты черна до синевы,  
И безоружная в ней зиждется работа –  
*Тысячехолмие* распаханной молвы:  
Знать, безокружное в окружности есть что-то...<sup>23</sup>

По воспоминаниям Натальи Штемпель, стихотворение «Чернозем» «было написано под впечатлением распаханных опытных полей Сельскохозяйственного института, где Осип Эмильевич нередко гулял ранней весной. Вплотную к полям подходил Ботанический сад, а напротив была Архиерейская роща. Там в 1879 году собрался съезд «Земли и воли» <...> Не отсюда ли в стихах Мандельштама «комочки влажные моей земли и воли?»»<sup>24</sup>. При всей убедительности этого предположения отметим акцент на слове *моей*: земля, осознаваемая еще недавно Мандельштамом как чуждая и враждебная ему стихия, осмыслиается как принадлежащая ему; «Чернозем» знаменует собой искреннюю попытку приятия новой жизни. Сам Мандельштам соотносил его с «Адмиралтейством»,<sup>25</sup> что кажется неслучайным: в обоих

<sup>20</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. Стихотворения. Проза. Сост. и comment. П. Нерлера и А. Никитаева. М., 1994, с. 89.

<sup>21</sup> Мец А.Г. Комментарии // Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем в 3 томах. Том 1. Стихотворения. М., 2009, с. 622.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. Стихотворения. Проза. Сост. и comment. П. Нерлера и А. Никитаева. М., 1994, с. 90.

<sup>24</sup> «Ясная Наташа». Осип Мандельштам и Наталья Штемпель. К 100-летию со дня рождения Н.Е. Штемпель. М. – Воронеж, 2008, с. 77.

<sup>25</sup> Мец А.Г. Комментарии // Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем в 3 томах. Том 1. Стихотворения. М., 2009, с. 639.

программных произведениях речь идет о физической работе мастерового или крестьянина, преображающей мир:

Как на лемех приятен жирный пласт,  
Как степь лежит в апрельском провороте!  
*Ну, здравствуй, чернозем: будь мужествен, глазаст....*  
*Черноречивое молчание в работе.*

Основной вопрос, который ставит перед Мандельштамом установка на приятие новой реальности – вопрос о статусе поэта и возможности поэтического высказывания. В стихотворениях, написанных одновременно, в мае 1935 года, мы вновь видим полярное его решение: в первом случае ценой поэтического высказывания становится смерть поэта, тот акт, в котором он сливаются с землей и прославляет землю:

Да, я лежу в земле, губами шевеля,  
Но то, что я скажу, заучит каждый школьник:  
На красной площади всего круглей земля,  
И скат ее твердеет добровольный...<sup>26</sup>

Во втором – написанных в мае-июне 1935 года «Стансах», которые стали декларативным примирением Мандельштама с советской действительностью, – «Слово о полку Игореве» названо прямо. Именно оно становится ориентиром на новом, избранном Мандельштамом пути. Принимая решение «жить, дыша и большевея», он ищет для себя опору, которой становится *живущий в массовом сознании* текст *неизвестного* автора:

И не ограблен я, и не надломлен,  
Но только что всего переогромлен...  
*Как «Слово о Полку», струна моя туга,*  
*И в голосе моем после удушья*  
*Звучит земля – последнее оружье –*  
*Сухая влажность черноземных га!*<sup>27</sup>

Взятая на себя параллель с безымянным автором «Слова о полку...» проявляется у Мандельштама и в способности одновременно наблюдать за происходящим на больших расстояниях, по позднейшей формуле Д.С. Лихачева, «с высоты птичьего полета». Характерный пример возникает в рецензии Мандельштамана сборник стихов поэтессы Адалис (1935): «Когда я читал книжку Адалис, у меня было ощущение, будто я одновременно нахожусь и в степи, где по жесткой смете “на базе бурого угля” строится новый город, и в Армении на голубых рудниках Арагата, и на улице Архангельска, где “рабочая ночь” пахнет озоном и северолесом, и в совхозе “Бурное”, где сидят в полуумраке на соломенных тюфячках за удивительной беседой о социализме и скрипке Гварнери»<sup>28</sup>. Сходную конструкцию – куда ближе отсылающую к «Слову...» – видим и в стихотворении «Как на Каме-реке темно глазу, когда...»:

<sup>26</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. Стихотворения. Проза. Сост. и comment. П. Нерлера и А. Никитаева. М., 1994, с. 91.

<sup>27</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. Стихотворения. Проза. Сост. и comment. П. Нерлера и А. Никитаева. М., 1994, с. 96.

<sup>28</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. Стихотворения. Проза. Сост. и comment. П. Нерлера и А. Никитаева. М., 1994, с. 91.

На Тоболе кричат. Объ стоит на плоту.  
И речная верста поднялась в высоту<sup>29</sup>.

Аналог здесь очевиден: «Комо ни ржуть за Сулою – звенить слава въ Кыевѣ! Трубы трубы въ Новѣградѣ, стоять стязивь Путивлѣ»<sup>30</sup>. При этом в стихах «камского гнезда» – в отличие от «черноземного» – реминисценции из «Слова...» носят характер по преимуществу зловещий. Так, в стихотворении «День стоял о пяти головах...» возникает образ конной и пешей массы, движущейся на героя:

День стоял о пяти головах и, чумея от пляса,  
Ехала конная, пешая, шла черноверхая масса...<sup>31</sup>

Вероятно, такое различие двух стихотворных гнезд объясняется тем, что пространство, в котором разворачивается лирический сюжет, естественным образом связано с географическими реалиями «Слова...» – степью, Доном, несущим свои воды к синему морю. В стихах 1936 года «земля незнамая» сменяется на «трудный рай земли знакомой»<sup>32</sup> («Эта область в темноводье...»), Дон сравнивается с потерянной душой поэта («А Дон еще, как полукровка, / Сребрясь и мелко, и неловко, / Воды набравши с полковша / Терялся, что моя душа...»<sup>33</sup>), а себя Мандельштам соотносит с окольцованым соколом (вспомним о соколиной охоте как одном из центральных мотивов «Слова»). Кажется, последним отголоском «Слова...» в мандельштамовской лирике становится «темный» набросок декабря 1936 года «Не у тебя, не у меня – у них...»

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

Нет имени у них. Войди в их хрящ – И будешь ты *наследником их княжества*.

И для людей, для их сердец живых,  
Блуждая в их извилинах, развивах,  
Изобразишь и наслажденья их,  
И то, что мучит их, – в приливах и отливах<sup>34</sup>.

Так «Слово о полку Игореве» становится в лирике Мандельштама не просто значимым реминисцентным фоном. Оно подсвечивает и во многом определяет логику творческого пути Мандельштама в период создания им «Воронежских тетрадей».

<sup>29</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. Стихотворения. Проза. Сост. и comment. П. Нерлера и А. Никитаева. М., 1994, с. 94.

<sup>30</sup> Слово о полку Игореве: Сборник / Вступ. статьи Д.С. Лихачева и Л.А. Дмитриева. Л., Сов. писатель, 1985 (Б-ка поэта. Большая серия). С. 23.

<sup>31</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. Стихотворения. Проза. Сост. и comment. П. Нерлера и А. Никитаева. М., 1994, с. 92.

<sup>32</sup> Там же, с. 105.

<sup>33</sup> Там же, с. 104.

<sup>34</sup> Там же, с. 100.

*Анна Фэвр-Дюпэрг*

## ШТРИХИ К МУЗЫКАЛЬНОЙ БИОГРАФИИ МАНДЕЛЬШТАМА: О ГЛЮКЕ, БОЗИО И БАРИНОВОЙ

### 1. Глюк

В начале мая 1919 г., когда Осип Мандельштам знакомился в Киеве с будущей женой, в Петрограде происходило событие, которое оставило след и в творчестве поэта. На сцене Мариинского театра, недавно переименованного в ГАТОБ (Государственный академический театр оперы и балета) была возобновлена опера Глюка «Орфей и Эвридики» в постановке Мейерхольда, Фокина и Головина, премьера которой состоялась в том же Мариинском театре в декабре 1911 г. В одном из выпусков журнала «Бирюч Петроградских государственных театров» за 1919 год событие представлено следующим образом: «1-го мая в Мариинском театре возобновили давно не шедшего «Орфея» Глюка. Партии были распределены между г. Пиотровским (Орфей), Бриан (Эвридики) и Коваленко (Амур). Дирижировал Г. Фиттельберг<sup>1</sup>. «Орфей» шел в прежних декорациях А. Я. Головина и в прежней постановке В. Э. Мейерхольда и М. М. Фокина» [Вып. 19/20. С. 375]. В 1911 г. оперой дирижировал Е. Направник и партию Орфея с большим успехом исполнял Леонид Собинов<sup>2</sup> – но он в 1919 г. покинул голодающий Петроград и некоторое время оставался на Украине и в Крыму, поэтому не мог участвовать в возобновлении спектакля<sup>3</sup>.

В конце 1920 г. Мандельштам, вернувшись в Петроград с юга, пишет стихотворение «Чуть мерцает призрачная сцена...», отсылающее непосредственно к этой опере, которую он увидел, очевидно, в постановке Мейерхольда. Когда мы в начале 2000-х годов посвятили этому стихотворению одну главу своей докторской диссертации о поэтах-музыкантах<sup>4</sup>, мы не сомневались в том, что речь идёт именно о постановке 1911 г., имевшей огромный успех в Петербурге. Потом познакомились с работами Якова Платека, и его книгой «Верьте музыке...»<sup>5</sup>. Он установил<sup>6</sup>, что «Орфей», показанный в Петрограде в 1919 и 1920 гг., в 1920 г. шёл два раза. Это позволяет читателю предполагать, что Мандельштам тогда его и видел, и именно это побудило поэта к сочинению стихов об Эвридике.

Очевидно, опираясь на книгу и статьи Платека, Владимир Мусатов<sup>7</sup> выражает в 2000 г. предположение, что стихотворение «Чуть мерцает призрачная сцена...» непосредственно

<sup>1</sup> На самом деле пишется: Фиттельберг (GrzegorzFitelberg).

<sup>2</sup> А. Фэвр-Дюпэрг. В поисках Эвридики // Сохрани мою речь. Вып. 4/2. М., 2008. С. 569-571.

<sup>3</sup> См. Г.В. Поплавский. Собинов в Петербурге-Петрограде-Ленинграде. Л.: Лениздат, 1990. С. 227-231.

<sup>4</sup> А. Faivre Dupaigre. Poètes-musiciens : Cendrars, Mandelstam, Pasternak. Rennes : P.U.R., 2006. Русский вариант главы см. выше, прим. 2.

<sup>5</sup> В ней собраны статьи о Мандельштаме, вышедшие в журнале «Музыкальная жизнь» в начале 1988 г.

<sup>6</sup> Правда, не называя своего источника, можно предполагать, что он вёл поиски в театральных архивах.

<sup>7</sup> В. Мусатов. Лирика Осипа Мандельштама. Киев: Эльга-Н – Ника Центр, 2000. С. 206. Автор не уточняет, откуда черпал сведение о двух представлениях «Орфея» в 1920 и, очевидно, относит к «Орфею» посещение Мандельштамом Мариинского театра, когда поэт ходил туда вместе с Арбениной на балет «Петрушка».

навеяно спектаклем, увиденным в 1920. Затем Омри Ронен в 2005 г., прочитав Мусатова, делает необоснованный вывод, что опера «в сезон 1920-21 ставилась [...] дважды»<sup>8</sup>, и невнимательный читатель склонен думать, что Мандельштам на ней вполне мог быть.

Мы, тем не менее, решили выяснить, к какому из двух вариантов оперы на самом деле отсылает стихотворение Мандельштама, задавая себе простой вопрос: мог ли поэт в самом деле видеть постановку «Орфея» в ГАТОБ в конце 1920 г.?

Известно, что он по прибытии из Тифлиса около 6 октября посещал Мариинский театр, в том числе вместе с Ольгой Арбениной. Сохранилась записка, адресованная ей, где Мандельштам приглашал её на «Петрушку» Стравинского, премьера которой состоялась 20 ноября 1920 г. Эта записка была опубликована в 2000 г. Александром Морозовым в одном из выпусков «Сохрани мою речь...» и сопровождалась пояснением, в котором автор уточнял, что «[...] постановка глюковского «Орфея» 1911 г. в сезон 1920/21 г. не возобновлялась»<sup>9</sup>.

Морозову, разумеется, мастеру по разбору архивов, можно доверять. Но как совместить это утверждение с тем, что написал Платек (не говоря уж о Ронене) о двух спектаклях 1920-го года? Достаточно вспомнить, что театральный сезон всегда начинается с осени, а заканчивается летом следующего года. Представления мая 1919 г. относились к сезону 1918/19 г.

Если «Орфей» шёл два раза в 1920 г., это было, скорее всего, до лета, ещё в сезон 1919/20 г. Этую гипотезу удалось подтвердить, когда Леонид Видгоф летом 2019 г. обратился с запросом к архивному фонду Мариинского театра и получил от заведующей Архивной службой Ольги Олеговны Овечкиной ответ: «Эта опера шла 14 и 22 мая 1920 года. Другой информации не нашла»<sup>10</sup>. Из чего следует, что возобновлённый спектакль шёл два сезона подряд, после чего был снят с афиши. В данном случае Мандельштам, вернувшись к началу сезона 1920/21, не мог его видеть.

Следовательно, можно утверждать, что стихотворение «Чуть мерцает призрачная сцена...» относится к тому, что Мандельштам видел не в 1920, а в 1911 году. Посещение ГАТОБ вместе с Ольгой Арбениной могло обратить его внимание на те спектакли, которые шли, пока его не было в Петрограде: от них, возможно, оставались афиши либо на улицах, либо в самом театре, и они напомнили ему о давно увиденной опере<sup>11</sup>.

## 2. Бозио

Кроме афиш, внимание Мандельштама могли привлечь статьи и объявления из вышеупомянутого «Бирюча», о котором можно сказать почти с уверенностью, что поэт его читал. «Бирюч Петроградских государственных театров», изданный Театральной библиотекой

<sup>8</sup> О. Ронен. Похороны солнца в Петербурге. О двух театральных стихотворениях Мандельштама // Звезда, 2003, № 5. В сети: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/5/gaspar-pr.html><23.04.2019>.

<sup>9</sup> А. Морозов. Записка О.Н. Арбениной // Сохрани мою речь 3/1. М.: РГГУ, 2000.[Записки Мандельштамовского общества]. С. 17-18.

<sup>10</sup> Фонд архив и программ Мариинского театра, репертуарная книга за 1920 год. Ольге Олеговне выражаем благодарность за оказанную помощь.

<sup>11</sup> А. Мец справедливо замечает, что в 1-й и 2-й строфах «возникают картины ‘старого’ театрального Петербурга» – см.: О. Мандельштам. Полное собрание стихотворений. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1997 [Новая библиотека поэта]. С. 559.

благодаря стараниям её нового директора А. Полякова, был новым еженедельником о театральной жизни Петрограда – 1-й номер появился 1-го ноября 1918 г.; естественно думать, что журнал вызвал любопытство завсегдатаев спектаклей, и многие любители театра и оперы старались не пропускать очередного номера. О нём составители электронного издания отзываются следующим образом<sup>12</sup>:

«Политическая ситуация в России сказывалась на всех сторонах общественной жизни, в том числе, естественно, и на средствах массовой информации. В 1918–1921 годах в стране выходило 116 театральных периодических изданий, но большинство из них существовали совсем недолго (только 20 выходили в течение одного-двух лет). Роль журнала «Бирюч Петроградских государственных театров» велика не только для истории Петербургской театральной библиотеки, но и для истории отечественной театральной критики и театральной журналистики вообще именно потому, что он вошел в число этих двадцати изданий. По ценности материалов о театральном искусстве, журнал сразу же занял достойное место среди русских советских театральных изданий того времени, таких как «Жизнь искусства» (Пг.–Л., 1918/22 – газета, в 1923/29 – журнал), «Вестник театра» (М., 1919/21), «Вестник работников искусств» (М., 1920/26), «Культура театра» (М., 1921/22) и др.».

В 1918-м году Мандельштам пишет стихотворение о вагнеровской опере «Валькирия», которая шла зимой в Мариинском театре и поэт вероятно был на этом спектакле. Во всяком случае, чтение «Бирюча» за 1918 г. открывает любопытное обстоятельство: в 5-м номере журнала от первой недели декабря рядом со статьёй Виктора Коломийцова о Вагнере – «О происхождении «Нибелунгов» Вагнера. (К возобновлению «Валькирии» на Мариинской сцене)» [С. 27-29] – находится статья Б. Модзалевского с названием «Анджелина Бозио. (К 60-летию ее кончины)» [С. 30-34]<sup>13</sup>. Совпадение? Или объяснение того, откуда взялся у Мандельштама – предполагаемого читателя «Бирюча» – образ Бозио, мелькающий в стихах и прозе 20-х годов, в том числе в конце стихотворения об «Орфее»? И заодно подтверждение того, что «ласточка», упавшая на «горячие снега» – и в самом деле отсылает к итальянской певице<sup>14</sup>.

### 3. Баринова

Вернёмся к 1920 году. В то время десятилетняя скрипачка Галина Всеходовна Баринова, уроженка Санкт-Петербурга, начинает концертировать в рамках домашнего «Клуба водопроводчиков»<sup>15</sup>, не подозревая о том, что в будущем её фамилия будет неразрывно связана с жизнью и творчеством великого поэта Мандельштама. Написанное в воронежский период стихотворение «За Паганини длиннопалым...» (1935), как известно, посвящено ей. Импульсом к сочинению стихов стало посещение 5 апреля концерта скрипачки, которая весной 1935 гастролировала в разных городах советской России вместе с баритоном Леонидом Луговским и пианистом Александром Дедюхиным (Летопись 2016. С. 415).

<sup>12</sup> <http://biruch.sptl.spb.ru/index.php?view=issue&action=5<07.01.2019>>.

<sup>13</sup> В сети: <http://biruch.sptl.spb.ru/index.php?view=issue&action=5<07.01.2019>>.

<sup>14</sup> Что было оспорено некоторыми исследователями – напр. Софьей Поляковой в книге: «Олейников и об Олейниковых» и другие работы по русской литературе. СПб: ИНАПРЕСС, 1997. С. 111-112. См. В. Мусатов 2000. С. 208 и 227.

<sup>15</sup> М. Баринова. Судьба бросала меня, как лодка в океане...: Воспоминания.СПб.: Издательский дом «Папирус», 2012. С. 391.

Среди многочисленных загадок, предложенных читателю этим стихотворением, остановимся сегодня на трёх.

Различаются у исследователей предположения о том, какие именно скрипачи подразумеваются под последователями Никколо Паганини в первой строфе с одной стороны, и скрипачами-чертями в последних стихах, с другой. Начнём с первой строфы:

За Паганини длиннопалым  
Бегут цыганскою толпой  
Кто с чохом чех, кто с польским балом,  
И кто с венгерской чемчурой.

Чех, поляк и венгр могли быть, по мнению Бориса Каца, Ян Кубелик – которому Мандельштам посвящает седьмую главу «Шума времени», – Кароль Липиньский и Йозеф Иоахим (Кац 1991а. С. 73–74), т.е. выдающиеся виртуозы из истории скрипичного искусства, обладатели подходящей национальности. Но обратим внимание на структуру стихотворения. В этой строфе Мандельштам говорит в *настоящем* времени («бегут»), в отличие от последней строфы о чертях: «Три чёрта было – ты четвёртый». Это наводит на мысль о том, что скрипачи – последователи Паганини – являются современниками поэта, пишущего в 1935 г. А Липиньский и Иоахим умерли, первый в 1861 г., второй в 1907 г. Один Кубелик концертировал до половины 30-х годов XX в. и вполне подходит к роли «чеха» из стихотворения. Тем более, что он прославился именно исполнением труднейших пьес Паганини и утверждением на концертной эстраде произведений итальянского скрипача<sup>16</sup>. В нём публика охотно признавала «нового Паганини»<sup>17</sup>.

Кто остальные два виртуоза? Путь к разгадке, возможно, следует искать в программах воронежских концертов Бариновой, которая выступала 4 и 5 апреля 1935 г. с двумя различными программами. Из письма Бориса Рудакова известно, что они вместе с Мандельштамом присутствовали на концерте 5 апреля. Был ли Мандельштам и накануне? Или просто увидел афишу предыдущего концерта? Сама скрипачка записала в своём дневнике список произведений, сыгранных ею в сопровождении фортепиано в эти два вечера. Дочь скрипачки Элеонора Юльевна Баринова предоставила в 2014 г. отсканированный листок с программами воронежских концертов музыковеду и блогеру К[онстантину?] Юдину. Его содержание до сих пор доступно в интернете<sup>18</sup>. Оно было подтверждено летом 2019 г. полученным нами от Э. Бариновой благодаря стараниям Леонида Видгофасканом того же листка<sup>19</sup>.

Из дневника вытекает, что на роль виртуоза «с польским балом», бегущего на русской сцене по следам великого Паганини, мог претендовать поляк Бронислав Губерман (1882-1947), ученик Йозефа Иоахима, в 1909 г. первым из скрипачей мира игравший в Генуе на скрипке самого Паганини<sup>20</sup>, гастролировавший как в царской России, так и в Советском

<sup>16</sup> Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 3. М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1976. С. 79.

<sup>17</sup> J.-M. Molkhou. *Les grands violonistes du XXe siècle. T. I. De Kreisler à Kremer. 1875-1947.*

<sup>18</sup> <https://yudinkostik.livejournal.com/?skip=50&tag=Мандельштам<21.01.2019>>

<sup>19</sup> За что автор выражает особую благодарность, кроме самого Леонида Михайловича и, разумеется, Элеоноры Юльевны, сотрудникам московского Музея музыкальной культуры им. Глинки за их цennую помощь: Маргарите Зотиковне Воробьёвой, Кире Евгеньевне Ивановой (заведующей Читальным залом) и Ольге Павловне Кузиной (занимающейся Отделом документов и личных архивов).

<sup>20</sup> Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 2. М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1974. С. 95.

Союзе в 1926, 1928 и 1929 гг.<sup>21</sup>; ему принадлежат транскрипции мазурок Шопена, а также и того вальса, который фигурирует в программе Бариновой 5 апреля 1931 г. Наконец, венгром с «чечурой<sup>22</sup>» мог быть Йожеф Сигети, с 1924 по 1937 г. концертировавший 13 раз в СССР<sup>23</sup>, так что его слава была ещё вполне актуальна для Мандельштама как и для всей советской публики в 1935 г.

Вторая загадка – о чертях из последней строфы стихотворения:

Три чёрта было – ты четвёртый,  
Последний, чудный чёрт в цвету.

Б. Кац приводит тут образ исторического Джузеппе Тартини, автора сонаты «Дьявольские трели», и двух литературных – мифических – дьяволов: гётевского Мефистофеля и чёрта из «Истории солдата» Игоря Стравинского на либретто Шарля-Фэрдинанда Рамю (Кац 1991а. С. 73). К. Юдин в свою очередь предлагает в качестве «трех чертей» Тартини, Паганини и Фрица Крейслера (эл. ресурс – см. выше). Обратимся снова к временной структуре стихотворения и программам концертов. О «чертях» поэт говорит в прошедшем времени, как об исторических предшественниках конкретной скрипачки Бариновой (что противоречит версии Б. Каца о мифических чертях-скрипачах), и предстают те великие скрипачи *прошлого*, дару которых приписывали дьявольское происхождение: в первую очередь Тартини и Паганини, чьи произведения звучали 4 апреля (Тартини с его «Дьявольскими трелями») и 5 апреля (Паганини), а в качестве «третьего» чёрта автор этих строк предлагает вместо дожившего до 1962 г. Крейслера, умершего в 1880 г. Генриха Венявского, чья музыка звучала 5 апреля: известно, что сам Берлиоз назвал его «дьявольским гением<sup>24</sup>».

Третья загадка: что за «кошачья голова» оказалась во рту скрипачки? Напомним начальные стихи последнего четверостишия:

Играй же на разрыв аорты  
С кошачьей головой во рту.

Как было в стихотворении 1931 г. «Рояль», поэт берёт в расчёт вещественность инструмента и конкретное обращение с ним исполнительницы. Исключается предположение о том, что речь может идти о скульптуре на головке инструмента<sup>25</sup>: она находится слишком далеко от рта исполнительницы. Исключается и подбородник на корпусе скрипки, похожий на кошачье ухо (Кац 1991а. С. 72): из фотографий и кинозаписей явствует, что Баринова играла без мостика и без подбородника<sup>26</sup> (чего Б. Кац в 1991 не мог знать). Постараемся вникнуть в видение слушателя, сидящего в концертном зале. Образ «кошачьей головы во

<sup>21</sup> Там же. С. 96. См. Также: <https://philharmonia.spb.ru/persons/biography/185397/<23.06.2019>> (сайт Петербургской Филармонии).

<sup>22</sup> О чечуре убедительно писал Г. Киршбаум в: «Валгаллы белое вино...». Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М.: Новое Литературное Обозрение, 2010. С. 335.

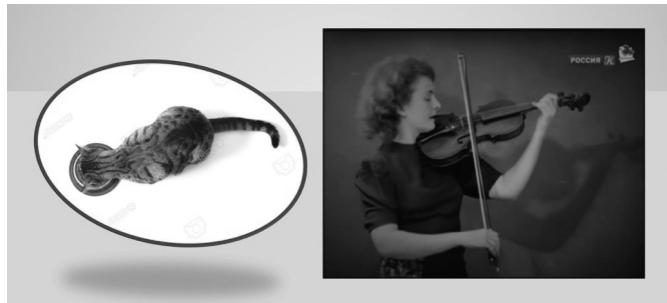
<sup>23</sup> Музикальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 4. М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1978. С. 959.

<sup>24</sup> О. Собакина. Портреты польских музыкантов. СПб: Алетейя, 2010. С. 79.

<sup>25</sup> См. комментарий А. Меща к стихотворению «За Паганини длиннопалым...» в: О. Мандельштам. Полное собрание сочинений и писем в трех томах. Т. 1. – М: Прогресс-Плеяда, 2009. С. 642.

<sup>26</sup> См. <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=68495&o=08.02.2019>.

рту» вызван, скорее всего, общим контуром скрипки: корпус похож на туловище с верхними мышцами лап кошки, рассмотренной сверху, когда она, например, пьёт из миски, и гриф со-впадает с хвостом животного: тогда место, где должна быть кошачья голова, заслоняют как раз подбородок и шея скрипачки в области горла.

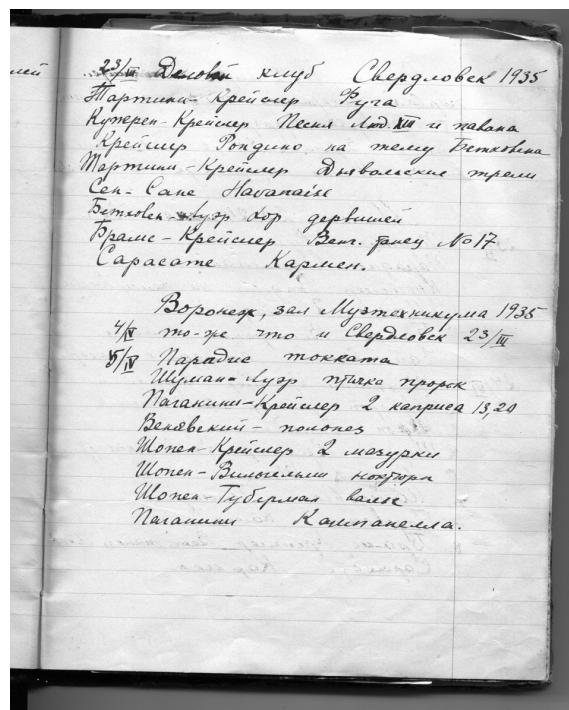


Г. В. Баринова

Таким образом, она действительно играет как бы «с кошачьей головой во рту»... И нам остаётся только дивиться свежестью и квази-детской воображения поэта, возбуждённого музыкой.

### Приложение

Страница из дневника Г. Бариновой с программами воронежских концертов апреля 1935 г. (Фото Э. Ю. Бариновой)



*Видгоф Л.М.*

## **ВОКРУГ ПОЭТА. НИКОЛАЙ АДУЕВ И СУСАННА УКШЕ** **(Две статьи для Мандельштамовской энциклопедии)**

**АДУЕВ** (наст. фам. Рабинович) Николай Альфредович (3.9.1895, С.-Петербург – 11.4.1950, Москва) – писатель. В ряде биографических справок сообщается, что А. учился в Тенишевском училище. Сам А. в «Автобиографии» это училище не упомянул и указал, что окончил в 1913 частную петербургскую гимназию С.А. Столбцова. В 1914–16 учился на юридическом факультете Петроградского университета. Автор гимна рос. скаутов «Будь готов!». Был освобожден от призыва в армию по состоянию здоровья, «но в <19>16 году оставил Университет и поехал на театр военных действий в качестве работника общественной организации по устройству беженцев, и работал в городах Полоцке и Двинске». В Двинске после Февральской революции 1917 «работал начальником 3-го отделения милиции, а с мая по август 1917 года – там же, начальником отделения угрозыска по борьбе со спекуляцией продовольствием». В конце 1917 переехал в Москву. В 1918–19 руководил коммуной «Знание и труд», в которой воспитывались дети участников октябрьского переворота 1917. В 1921 «перешел исключительно к писательской деятельности» (цитаты приводятся по: Адуев Н.А. Автобиография // РГАЛИ. Ф. 1847. Оп. 1. Ед. хр. 188. Л. 5). Автор либретто (вместе с А.М. Арго) оперетты «Жирофле-Жирофля» (Камерный театр, 1922). Участвовал в создании Театра революционной сатиры (Теревсат), «живой газеты» «Синяя блузка». С 1923 печатал стихи и фельетоны в журнале «Крокодил» и «Красный перец», в 1926–29 как поэт и фельетонист сотрудничал в «Рабочей газете» и «Пионерской правде», помещал стихотворные фельетоны в газете «Гудок». Автор «раешных представлений», сатирических куплетов, фельетонов, книг в стихах для детей, либретто музыкальных комедий.

В течение некоторого времени А. был женат на московской поэтессе Марианне Ямпольской (псевдоним М.Н. Яковлевой). В 1924 женился на художнице С.К. Вишневецкой, бывшей до этого женой брата Надежды Мандельштам, Е.Я. Хазина (в третьем браке – примерно с 1932 – Вишневецкая была замужем за писателем Вс.В. Вишневским).

В нач. 1920-х гг. А. участвовал в заседаниях объединения «Литературный особняк», которые посещал и Мандельштам. Позднее А. вспоминал об этом в стихотворении «Прощанье»: «Акмеисты, слегка пострадав от огня, / Производство ямба снова налаживали. / Как мокрица от сырости, завелся “Особняк” / (Каюсь публично – и я в него хаживал)».)» (Бизнес: Сборник литературного центра конструктивистов. М., 1929. С. 92).

В нач. 1925 А. стал членом объединения «Лит. центр конструктивистов» (ЛЦК). В конце ноября 1927 А. и один из основателей и лидеров ЛЦК, поэт И.Л. Сельвинский, поселились в комнатах Осипа и Надежды Мандельштам в Лицее в Детском Селе (очевидно, с их разрешения), о чем свидетельствует открытка, которую А. отправил в Москву Вишневецкой (моск. почтовый штемпель на открытке: 30.XI.1927): «Только что прибыл в Детское. Устроились пока в квартире МАНДЕЛЬШТАМОВ» (РГАЛИ. Ф. 2441. Оп. 2. Ед. хр. 30. Л. 1). Мандельштамы жили в Детском Селе с ноября 1926 до весны 1928, но в описываемое время находились в Сухуме. В нач. дек. 1927 А. писал Вишневецкой: «Молим всех святых, чтобы

Мандели не приехали 10<sup>го</sup> как обещали. У них дивно. Для работы каждого [имеются в виду А. и Сельвинский – Л.В.] огромная комната, едим вместе в первой, спим вместе во второй. Знакомых – ни души кроме поэта Спасского, телефонов нет. С утра гимнастика, обтирание и завтрак (нам прислуживает и готовит манделева “экономка”), затем с 11 до 4<sup>х</sup> работы» (РГАЛИ. Ф. 2441. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 1. Авторские написание и пунктуация сохранены). Письмо датировано «Пятница, 1/XII». Как установил А.Г. Мец, датировка не совсем верна: 1.12.1927 пришлось не на пятницу, а на четверг. На письме имеется пометка (видимо, не почерком А.): «1922». Но это явная ошибка, поскольку в письме упомянут Ю.Н. Тынянов, «автор Кюхли» (роман Тынянова «Кюхля» создавался в 1924–25) и говорится о подготовке к изданию сб. конструктивистов «Бизнес» (увидел свет в нач. 1929).

Осип и Надежда Мандельштам вернулись из Сухума не позднее 11.12.1927 [*Мандельштам О.Э. ПССиП: В 3 т. Приложение. Летопись жизни и творчества. М., 2014. С. 323; Мец А.Г., Видгоф Л.М. Заметки к биографии О. Мандельштама (по архиву С.К. Вишневецкой) // Toronto Slavic Quarterly # 65, Summer 2018 – Academic Electronic Journal in Slavic Studies.*].

По свидетельству Н.И. Харджиева, познакомившегося с Мандельштамом осенью 1928 у Э.Г. Багрицкого, общение было продолжено у А.: «М[андельштам] приехал в Кунцево с Зенкевичем. Беседа была многочасовая, пили вино, сочиняли щуточные экспромты на мотив “Гаврилы”. Тогда же М[андельштам] предложил Багрицкому и Х[арджиеву] встретиться в Москве, у Адуева. Встреча состоялась» (Нерлер П. Первый старатель (Николай Харджиев) // Нерлер П. *Con amore: Этюды о Мандельштаме*. М., 2014. С. 674–675).

В январе 1929 А. встречался с Мандельштамами в Киеве. У Надежды был аппендицит, она готовилась к операции. О чрезмерном, с его точки зрения, беспокойстве Мандельштама по этому поводу А. писал Вишневецкой (см.: *Мец А.Г., Видгоф Л.М. указ. соч.*).

В письме от 12.5.1929 А. сообщал Вишневецкой об обвинениях Мандельштама в plagiatе и о письме писателей в поддержку поэта: «Была ужасная история с О. Мандельштамом. Заславский написал против него фельетон, в котором вновь поднимает забытое горнфельдовское дело и называет его развязным халтурщиком. Первый к кому Осип Эм. обратился – был я. Он был в состоянии близкому к самоубийству. И вот с помощью Олеши – мы собирались у Всеволода Иванова решить – как протестовать. Возмутительно было то обстоятельство что тот фельетон был помещен ни больше ни меньше как в нашей же ЛИТЕРАТУРНОЙ ГАЗЕТЕ, цель которой – помочь каждому писателю, а не его шельмование. И вот все собравшиеся (фамилии ты прочтешь в письме) [коллективное письмо писателей в поддержку О.М. опубл. в «Лит. газете» 13.5.1929 – Л.В.] поручили мне составить ответ, что я и сделал, причем мне страшно мешал сам Мандельштам, с истерикой пришедший ко мне с утра того дня, когда я должен был сдать письмо [А. и Вишневецкая жили тогда в Москве в Б. Спасоглинищевском пер., 9, кв. 17 – Л.В.]. Потом была еще борьба ибо редакция чтобы обелить себя – решила дать ответить тут же Заславскому, предоставляя ему таким образом слово во второй раз и отдавая ему предпочтение перед нами, хозяевами газеты (она издается Федерацией) [Федерация объединений советских писателей, ФОСП – Л.В.]. Пришло на жимать, спорить – в результате победа за нами. Прочти письмо, хорошо ли я написал. Все очень довольны, а я рад, что этот случай приобщил меня хотя бы и “формально” к лучшим именам в Союзе» (РГАЛИ. Ф. 2441. Оп. 2. Ед. хр. 30. Л. 24. Авторские написание и пунктуация сохранены).

21.5 и 10.6.1929 А. участвовал на стороне Мандельштама в заседаниях конфликтной комиссии ФОСП, разбиравшей «дело о plagiatе» (о последнем заседании Д.И. Заславский сообщал в письме А.Г. Горнфельду 13.6.1929: «Конфликтная комиссия заседала в понедельник.

М-м, конечно, не явился. <...> Явились только трое или четверо писателей: Олеша, Зелинский, Пастернак, Адуев и еще, в какой-то мне непонятной роли, Грин, – фигура мрачная и загадочная» (РГАЛИ. Ф. 155. Оп.1. Ед. хр. 316. Л. 1).

Тем не менее позиция литераторов, выступивших против конкретных нападок Заславского, не представлялась Мандельштаму достаточно определенной в том, что касалось сути конфликта в деле о переводе «Тиля Уленшпигеля». В черновике «Открытого письма советским писателям» (нач. 1930) О.М. писал «о жалкой роли 15 писателей, тихонечко и “на всякий случай” отступившихся от этого чудовищного дела» (*Мандельштам О.Э. ПССиП: В 3 т. Т. 3. СПб., 2017. С. 694; именно 15 подписей стоит под письмом в поддержку Мандельштама, опубликованном в «Лит. газете» 13.5.1929*). Вероятно, это убеждение объясняет поведение Мандельштама в отношении А., о котором поэт сообщал жене в письме от 24.2.1930: «Да, забыл: писателям не подаю руки: Асеев, Адуев, Лидин и др. [из перечисленных только А. поставил свою подпись под письмом в «Лит. газете» – Л.В.]. Асеев не обиделся. <...> Адуяка был неподражаем» (4. 134).

В нач. окт. 1936 А. был в Воронеже, где встречался с местными писателями. Сведений о его общении с Мандельштамом в это время не имеется.

**УКШЕ Сусанна Альфонсовна** (1.7.1885, с. Грабово Пензенского у. той же губ. – 17.2.1945, Алма-Ата), поэтесса, криминалист. Детство провела в Муроме, в 1905 окончила классич. гимназию, преподавала франц. и нем. языки. В дальнейшем изучала экономику на экономич. отделении Петерб. коммерч. курсов и юриспруденцию (окончила юридич. ф-т Высших жен. курсов Раева). В сферу ее интересов вошли уголовное право, уголовная социология и антропология. Знакомство с правоведом М.А. Рейснером привело к тому, что У. «сошлась весьма близко с его дочерью Ларисой...» (*Алексина Е.В. «Мой путь был труден и жесток...» // Укше С.А. «Стихов серебряные звенья...». М., 2007. С. 7*), давала ей и ее брату уроки иностр. языков. Возможно, У. была знакома с О.М. еще в дореволюц. время – Л.М. Рейснер входила в круг его общения, в 1916 О.М. печатался в журн. «Рудин», фактич. ред. к-рого была Л.М. Рейснер. Сама У. писала стихи и считала себя акмеисткой. Дружеские отношения связывали У. с поэтом А.К. Лозина-Лозинским. «То была, по всей видимости, ее большая и безответная любовь» (*Алексина Е.В. Указ. соч. С. 9*). Л. Рейснер в автобиографич. романе описала У. под именем «Козлик» [*Рейснер Л.М. Автобиографический роман // Из истории советской литературы 1920–1930-х годов. (Литературное наследство. Т.93). М., 1983. С. 256–57*].

В 1919–20 У. преподавала в сел.-хоз. школе на Валдае, в марте–июле 1920 была нач. библиотечной части Волжско-Каспийской воен. флотилии; «...пребывание С. Укше в Астрахани и Баку весной 1920 года... скорее всего, было связано с Ларисой Рейснер» (*Алексина Е.В. Указ. соч. С. 8*), к-рая в это время занималась культурно-просветит. работой среди матросов флотилии. С июля 1920 У. жила в Москве. В 1923 создан моск. кабинет по изучению личности преступника и преступности, а в 1925 на его основе – Гос. ин-т по изучению преступности и преступника (ГИИП), в работе к-рого У. активно участвовала, опубликовала ряд своих работ: Убийцы // Преступный мир Москвы. М., 1924; Детство и семейный быт расстратчиков // Растраты и растратчики М., 1926; Женщины – корыстные убийцы // Проблемы преступности. Вып.1. М.; Л., 1926; Уголовно-правовые вопросы в германском Рейхстале в 1925–1926 гг. // Проблемы преступности. Вып. 2. М.; Л., 1927 и др.

Работу криминалиста У. сочетала с лит. занятиями. Она участвовала в заседаниях объединения «Лит. особняк», к-рые посещал и Мандельштам (в 1922 У. не раз читала там свои стихи), переводила на рус. яз. стихи О. Туманяна, Петrarки, Данте и др. поэтов. При жизни

У. были опубл. всего девять ее стихов «в небольших коллективных поэтических сборниках 1920-х годов...» (Алехина Е.В. Указ. соч. С. 5). По свидетельству У., в 1923 образовалась группа моск. поэтов-акмеистов (среди ее участников она называла Н.Н. Минаева, М.Н. Ямпольскую, Н.З. Пресман, М.А. Тарловского, Д.С. Усова, М.А. Зенкевича). В 1927 У. давала показания в связи с арестом Л.В. Кирьяковой, на квартире к-рой собирался лит. кружок «Зеленая лампа». У. была членом этого кружка; 12.3.1927 она читала в «Зеленой лампе» свое стих. памяти Н.С. Гумилева, – «Здравствуй, ветер, вольный и холодный...» – о чем ее тоже допрашивали (по словам У., она читала эти стихи и на собрании «Лит. особняка»). На допросе У. сообщила: «Хотели мы пригласить в руководители кого-нибудь из основоположителей... [так в тексте – Л.В.] акмеизма: приглашали Мандельштама, но он отказался: пригласили Зенкевича. Он согласился бывать, но руководящей роли не играл и на наших собраниях бывал очень редко...» (Виноградов В. «Зеленая лампа». Продолжение темы «Михаил Булгаков и чекисты» // Независимая газета. 1994. № 74 (750). 20 апр. С. 5). Отказ Мандельштама «возглавить» моск. акмеистов можно более определенно датировать благодаря письму Е.А. Рейснер. Мать Л.М. Рейснер писала 28.12.1922 дочери в Кабул (речь идет квартире Мандельштама в «Доме Герцена» – Тверской бул., 25): «Стук в дверь. М<sup><андельштам></sup> выскакивает, оказывается – пришла Суза от имени “Акмеистов-москвичей” с просьбой М<sup><андельштаму></sup> руководить ими... “Никаких акмеистов-москвичей нету, были и вышли питерские акмеисты, прощайте”. Суза ушла...» (Цит. по: Богомолов Н.А. К изучению литературной жизни 1920-х годов // Седьмые Тыняновские чтения. Материалы для обсуждения. Рига; М., 1995–96. С. 293).

ГИИП располагался в быв. Ивановском жен. монастыре (ныне ул. Забелина, 2/4); в 1927 в распоряжение ин-та передана находившаяся там же тюрьма для создания на её основе экспериментального пенитенциарного отделения (существовало в 1927–31). Жила У. (во всяком случае, с 1927) рядом с местом своей работы (Старосадский пер., 4, кв. 11). Эти обстоятельства позволяют высказать предположение о возможных встречах У. с Мандельштамом, к-рый в кон. 1920-х и в 1930-е гг. нередко бывал и жил в доме напротив быв. Ивановского монастыря у своего брата А.Э. Мандельштама (Старосадский пер., 10, кв. 3).

Соч.: «Стихов серебряные звенья...». М., 2007.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Страницы истории и очерки о научных школах Института законодательства и сравнительного правоведения при Правительстве Российской Федерации. 4 изд. М., 2015.

*Свенцицкая Э.М.*

## **«ЧУЖОЕ СЛОВО» И АВТОРСКОЕ СОЗНАНИЕ В ЛИРИКЕ О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА**

В поэзии серебряного века слово является предметом напряженной рефлексии, многостороннего осмысления, направленного как вовнутрь, для уяснения его состава, взаимоотношения его элементов, так и вовне, для соотнесения его с иными феноменами – с Логосом, с языком. Слово о слове – сквозная тема русского модернизма, и в процессе его развертывания слово представляется и как онтологическая значимость, и как конкретная культурная актуальность. Именно с этим связана особая интенсивность взаимодействия поэтического слова с мировым культурным контекстом, стремление к “диалогу культур”. Одновременно в этот период еще не складывается ситуация привычности такого стремления, когда, выявив какую-либо отсылку к чужому тексту, читатель ликует, критик взыскивает, а литературовед тоскует. Рубеж веков – тот уникальный и краткий период, когда возникает и начинает действовать в системе культуры ощущение одновременности культур, обусловленное, как пишет И.Ю. Искрицкая, “установкой человеческого разума на понимание каждой культуры – антithичной, средневековой, нововременной – как собеседника, обнаруживающего в диалоге с наличными образами культур свои потенциальные, нереализованные смыслы”<sup>1</sup>.

Пожалуй, О.Э. Мандельштам, как никто из акмеистов, ощущал те колоссальные возможности, которые заключает в себе диалогическое сознание, воплощенное в поэтическом слове: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур... Слово стало не семиствольной, а тысячесильной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков»<sup>2</sup>. Одновременно, именно в силу этого понимания, его творчество с максимальной силой выявило ту проблемность, которую заключала в себе ситуация осознанной литературности.

Существование поэтов в сплошь оговоренном мире проблематизирует статус собственного слова поэта. Возможно ли оно вообще, если к своему предмету поэт пробирается сквозь «упругую среду чужих слов» (М. М. Бахтин)? Это действительно проблемная ситуация, тем более, что, как и слово вообще, чужое слово является не только универсальным посредником, но и универсальным препятствием, трансформирующим авторскую интенцию.

В нашей работе, обращаясь к разным произведениям О.Э. Мандельштама, мы попытаемся понять, что происходит с авторским сознанием, сознательно установленным на взаимодействие с чужими текстами, как ему удается сохраниться именно в статусе авторского – и при этом быть открытым для заимствований и влияний. Одновременно мы выясним новые смысловые грани, возникающие при данной ориентированности во взаимоотношениях поэта и времени.

То, что в поэзии Мандельштама происходит какой-то сдвиг в обычном способе выражения авторского «я» в лирике, констатирует ряд исследователей. Так, Д.И. Черашняя в «Этюдах о Мандельштаме» убедительно доказывает, что лирика поэта принципиально

<sup>1</sup> Искрицкая И.Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. – М., 1997. – С.17.

<sup>2</sup> Мандельштам О.Э. Слово и культура // Мандельштам О.Э. Слово и культура. М., 1987. – С.288–289.

полисубъектна. В результате анализа субъектной организации конкретных произведений становится ясно, что все эти субъекты – различные ипостаси авторского «я», части единой движущейся архитектуры<sup>3</sup>.

Очень характерно, что во многих работах своеобразие этого типа сознания трактуется через категории своего и чужого. Так, В.М. Жирмунский писал: «Мандельштаму свойственно чувствовать своеобразие чужих поэтических индивидуальностей и чужих художественных культур. Он делает понятными чужие песни, пересказывает чужие сны, воспроизводит чужое, уже сложившееся мировосприятие»<sup>4</sup>.

Из этого положения И.А. Есаулов в статье «Идиллическое у Мандельштама» делает вывод: «...в поэтике Мандельштама доминирует не сфера «своего», а как раз сфера «чужого», «свое» как бы полностью растворяется в «чужом» и находит в нем некое успокоение»<sup>5</sup>. Еще более явственно та же мысль звучит в статье Д.П. Бака «К вопросу о поэтической эволюции Мандельштама: тема художественного творчества». Декларируется последовательный отказ от превышения индивидуально-творческих полномочий, отказ от лирического «я» и даже более того, «сиюминутная, личностная пересоздающая энергия всячески ограничивается. Повторение бытующих в сознании современников культурных традиций не становится проблемой, не наталкивается на необходимость индивидуального переосмыслиния»<sup>6</sup>.

Но нельзя не заметить, что все мандельштамовские формулировки отказа от лирического «я», в сущности, двусмысленны: «Я забыл ненужное “я”», «То, что я говорю, говорю не я». Странно, что в словах о неучастии личности в говорении личное местоимение настойчиво повторяется. Вряд ли дело тут в раздвоении личности, о котором пишет В.И. Тюпа («занять по отношению к себе позицию провиденциального другого»<sup>7</sup>). Скорее всего, так можно сказать о творческом сознании, которое – не «я» и не «другой», а поле их напряженного взаимодействия, и в результате этого взаимодействия глубже ощущается и свойственность «я», и инаковость «другого».

Эта закономерность четко проявляется в стихотворении «Я не слыхал рассказов Оссиана». Начало стихотворения можно воспринять как отталкивание от чужого мира и чужого голоса, конец стихотворения – как преодоление этой чуждости («И снова скальд чужую песню сложит/ И, как свою, ее произнесет»). То есть, в процессе развертывания сюжета происходит переосмысливание: чужое становится своим, свое – чужим («Свое родство и скучное соседство / Мы презирать заведомо должны»).

Но упоминание имени Оссиана отнюдь не случайно. Ведь Макферсон, его сочинивший, – это тот же скальд, который «чужую песню сложит/ И, как свою, ее произнесет». Значит, с самого начала своя ситуация осмыслилась через чужую, а чужая – через свою. Как для Макферсона слово Оссиана было и своим, и чужим, так и для Мандельштама и своей, и чужой является вся эта ситуация диалогического заимствования, почему она и становится в стихотворении общей закономерностью поэтического творчества.

---

<sup>3</sup> Черашняя Д.И. Этюды о Мандельштаме. – Ижевск, 1992.

<sup>4</sup> Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика.– М., 1997. – С. 125

<sup>5</sup> Есаулов И.А. Идиллическое у Мандельштама //Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. – Кемерово,1990. – С. 54.

<sup>6</sup> Бак Д.П.К вопросу о поэтической эволюции Мандельштама: тема художественного творчества // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. – Кемерово.1990. – С.25–26.

<sup>7</sup> Тюпа В.И. Проблема эстетического адресата и творческое самоопределение Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. – Кемерово.1990. – С. 22.

Точно так же и в стихотворении «*Silentium*» возникает призыв «сердце, сердца устыдись» не потому, что, как пишет Д.П. Бак в уже цитированной статье, «оно... стыдится какой бы то ни было индивидуальной отличимости от другого сердца». Такая отличимость отделила бы оба сердца от внеиндивидуальной, мифообразной “первоосновы жизни”<sup>8</sup>. (Ср. высказывание И.А. Есаулова: «Это мир, в котором «стыдно» иметь индивидуальную выделенность. Только преодолев, растворил личное «я» в «ненарушаемой связи» всего живого, можно обрести идиллическую гармонию, т.е. ценой отказа от «я»)<sup>9</sup>.

Но ведь стыд у Мандельштама связан с узнаванием («эзричих пальцев стыд и выпуклая радость узнаванья»), а узнаванье – это ощущение тождества в различном, знакомого в незнакомом, ощущение в каждом из сердец – «первоосновы жизни». Эта «первооснова жизни» не внеиндивидуальна, а всеиндивидуальна, потому что все индивидуальности в себе содержит, и межиндивидуальна, потому что во всех индивидуальностях содержится и их друг с другом соединяет. Тем более, что в этом стихотворении, как и вообще у Мандельштама, отсутствие предмета вовсе не означает, что его нет, наоборот, он растворен в существующих, как Афродита – в пене, нота – в немоте (даже фонетически). И на фоне первых строк, в которых возникают свертывающиеся и одновременно концентрирующиеся в способности порождения сущности, строчка «и, сердце, сердца устыдись» говорит именно о вхождении в эту первооснову глубинно нераздельных, но и неслиянных «я» и «другого» как об открытии возможности их взаимного узнавания и взаиморождения.

Поэтому индивидуальное переосмысление – не только проблема, но и необходимость, ведь именно так находится точка пересечения разнонаправленных смыслов. Другое дело, насколько это переосмысление действительно индивидуально, ведь в той мере, в какой поэт пересоздает культурную традицию, культурная традиция пересоздает интенцию поэта, творя то приращение смысла, которое ей, традиции, необходимо. В этой ситуации становление новых смыслов происходит одновременно с воссозданием смыслов уже воплощенных, а произведение становится точкой встречи уже созданных текстов.

В результате чужое слово становится особого рода бытием, реальностью не менее осозаемой, чем реальность непосредственно жизненная. У Мандельштама основой этой реальности является античность. Это некая идеальная перспектива, то место, где «должное и заданное предстает данным и наличным» (М.М. Бахтин). В нем прежде всего по-особому весомо и основательно ощущается время («Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни»; «...державным яблоком катящиеся годы»). Характерно, что когда в современном мире Мандельштам ощущает разрыв, этот разрыв, по принципу обратной связи, ретранслируется в античность («Греки сбондили Елену по волнам...»).

В стихотворении «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» восприятие античного текста первично по отношению к восприятию античного мира. Текст становится реальным миром в результате нового переосмысливания – ведь у Гомера Елена не могла быть главным смыслом Троянской войны. Когда же это переосмысливание совершается, море, о котором раньше было только прочитано, становится настоящим морем («И море черное, витийствуя, шумит...»), это та же стихия, которая в стихотворении «*Silentium*» связана с «первоосновой жизни», и в ней оказываются едины текст воссоздающий и текст воссоздаваемый, поскольку в ней

<sup>8</sup> Бак Д.П. К вопросу о поэтической эволюции Мандельштама: тема художественного творчества // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики.– Кемерово, 1990. – С. 38.

<sup>9</sup> Есаулов И.А. Идиллическое у Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. – Кемерово, 1990. – С. 32.

все ценности бытия содержатся как неразвернувшиеся возможности, слитые воедино, в том числе, и возможность поэтического слова.

Более сложно стихотворение «С веселым ржанием пасутся табуны». Здесь устремление из современности в античность наталкивается на чужое слово и вступает с ним в диалогические отношения. Прежде всего, это контекст И.Ф. Анненского, чье восприятие античности не только впитывается, но и преодолевается.

Ведь Анненский воспринимает античность сквозь призму собственного мирочувствования, катастрофического и кризисного, причем характерно, что в его стихах античных тем практически не возникает, потому что античным роком пронизана реальность, герои становятся жертвами иронии судьбы и несут ответственность и наказываются за то, что превышают их человеческие полномочия. (В этом плане ситуация в стихотворении «Старые эстонки» вполне родственна тем, которые складываются в трагедиях Анненского).

Но вернемся к разбираемому стихотворению. От Анненского в нем прежде всего наложение заката личности – старости – на закат эпохи и закат природы, восходящее к ощущению разрушительной сущности времени («Сухое золота классической весны/ Уносит времени прозрачная стремнина» ср. «Notturno» Анненского). Но тут же возникает еще и пушкинский контекст («люблю я пышное природы увяданье», «печаль моя светла»). Собственно, пушкинское «печаль моя светла», повторяемое по отношению к иной культурной ситуации, является значимым преодолением разрушения.

Точка, где Анненский сталкивается с Пушкиным, где голоса их звучат «нераздельно и неслиянно», накладываясь друг на друга и одновременно отталкиваясь друг от друга: «Топча по осени дубовые листы,/ Средь увядания спокойного природы» (в первой строчке – «Но знаешь, не смейся, ступая/ Весною по мертвым листам» (Анненский), во второй – «Люблю я пышное природы увяданье» (Пушкин). И именно после этих строк античный мир из воспоминания становится действительностью (ср. «Я вспомню Цезаря...» – «Я слышу Августа...»). А когда Мандельштам повторяет пушкинское «печаль моя светла», этот мир становится уже незыбленым («Я в Риме родился, и он ко мне вернулся»). Здесь же, в последнем четверостишии, коренным образом изменяются элементы, восходящие к стихам Анненского. За старостью следует не смерть, а новое рождение «Да будет в старости печаль моя светла... Я в Риме родился»), осень – синоним смерти – становится дающей жизнь («Мне осень доброю волчицею была»).

Таким образом, здесь поэт соединяет далеко отстоящие во времени голоса, античность становится своеобразной реальностью взаимообращенности творческих субъектов XIX и XX веков, основой смысловой перспективы, одновременно всеобъемлющей и уникальной.

Еще более сложные соотношения в стихотворении «Я не увижу знаменитой Федры...». В начале речь идет о театре Расина, и осмысление его происходит по принципу притяжения-отталкивания. Точнее, чем более явственно говорится о разминовении во времени поэта и Расина, когда даже театральный занавес становится символом непроницаемости чужого времени, – тем с большей энергией этот театр возникает в стихотворении как несомненная реальность («Спадают с плеч классические шали, / Расплывавленный страданьем крепнет голос...»).

Наиболее характерный в этом смысле пример – строчка «Как эти покрывала мне постылы». Этих слов поэт не слышит, но он произносит их именно как чужие слова, что подчеркивается пробелом. Границы, создаваемые сменой речевых субъектов, здесь отнюдь не ослаблены, а композиционно подчеркнуты. Мир Расина – другой мир, но мир поэта роднит с ним ощущение роковой и страдальческой сущности времени. Не зря следующая выделенная

проблем строчка, отвечающая только что рассмотренной в композиционном отношении: «Я опоздал на празднество Расина». Особенность этого взаимодействия заключается в том, что занавес, отделяющий зрителя от сцены, оказывается проницаемым, поскольку последующее четверостишие живописует происходящее на сцене как реальность («Спадают с плеч классические шали...»). То есть, не поднимая театральный занавес, можно поднять завесу времени; опоздав на представление пьесы – понять сущность времени, ее породившего, и его глубинное родство с собственным временем.

Третья строфически ограниченная и потому очень весомая строчка – «Когда бы грек увидел наши игры». Она, очевидно, отсылает к «Федре» Еврипида, и таким образом возникает тройная временная перспектива: современность – классицизм – античность. С одной стороны, Мандельштам воссоздает общность разных времен. Но с другой стороны, точно так же он воссоздает и ощущение временных разрывов, ведь нельзя не заметить, что ситуация последней строки, относящаяся к античности, напоминает ситуацию начала стихотворения, связанного с современностью, и в одинаковой позиции отторжения от воссоздаваемого времени здесь находится поэт («Я не увижу...» – «Когда бы грек увидел»).

И в своем, и в давно прошедшем времени для поэта одинакова доля родственности и чуждости, и в этом смысле прошлое и будущее уравнены. Мандельштам не просто выстраивает временную перспективу, здесь действительно «время вспахано плугом», нижние пласти поднимаются вверх, верхние уходят вниз, и именно это, а не поступательное движение, представляет собой движение времени. То есть это не «бег времени», как у Ахматовой, а именно «шум времени». Не только потому, что время у Мандельштама часто связано с шумом («И раскрывается с шуршаньем / Печальный веер прошлых лет», «О временах простых и грубых / Копыта конские твердят» и др.), а потому, что время для Мандельштама – изначально ничем не разделенная стихия. Но поэт всю эту стихию выстраивает в классически стройное здание одновременно существующих эпох, перекликающихся друг с другом и именами, и поэтическими голосами в их «нераздельности и неслиянности» друг с другом и с поэтом.

В результате этих сложных взаимоотношений с чужими текстами как специфической бытийностью и со временем как раскрытием этой бытийности формируется своеобразная авторская позиция – позиция причастной вненаходимости. Она заключается в том, что поэт находится внутри каждого из воспроизведенных поэтических голосов, каждого из сопрягаемых времен, и одновременно вне каждого из них, реализуя по отношению к каждому свой творческий «избыток видения» (М.М. Бахтин).

Естественно, такая авторская стратегия характерна не только для Мандельштама, а для целого ряда авторов, выстраивающих произведения на стыке времен и культур. Следует отметить, что именно в этой ситуации авторское сознание как энергия формирующая, переосмысливающая проявляется предельно напряженно. С другой стороны, именно здесь возникает ситуация «диктата языка», о которой скажет в своей Нобелевской лекции И. Бродский. Это, конечно, еще не бартовская «смерть автора». Однако, безусловно, что статус автора также трансформируется: автор уже не единоличный творец своего произведения, а ответственный исполнитель авторской сверхзадачи, заключающейся прежде всего в установлении баланса между «языками культуры», создании новых смыслов не непосредственно, а в точках пересечения смыслов уже созданных.

*Казарин В. П., Новикова М. А., Криштоф Е. Г.*

**СТИХОТВОРЕНИЕ О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА  
«ЗОЛОТИСТОГО МЁДА СТРУЯ ИЗ БУТЫЛКИ ТЕКЛА...»**

**(Итоги опытов реального комментария)**

В августе 1917 года в Алуште О. Э. Мандельштам, побывав в гостях у Веры и Сергея Судейкиных, написал стихотворение, текст которого мы позволим себе напомнить читателю:

1. *Золотистого мёда струя из бутылки текла*
2. *Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:*
3. *– Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,*
4. *Мы совсем не скучаем, – и через плечо поглядела.*
  
5. *Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни*
6. *Сторожа и собаки, – идёшь, никого не заметишь.*
7. *Как тяжёлые бочки, спокойные катятся дни.*
8. *Далеко в шалаши голоса – не поймёшь, не ответишь.*
  
9. *После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,*
10. *Как ресницы, на окнах опущены тёмные шторы.*
11. *Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,*
12. *Где воздушным стеклом обливаются солнечные горы.*
  
13. *Я сказал: виноград, как старинная битва, живёт,*
14. *Где курчавые всадники боятся в кудрявом порядке;*
15. *В каменистой Тавриде наука Эллады – и вот*
16. *Золотых десятин благородные, ржавые грядки.*
17. *Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,*
18. *Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.*
19. *Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, –*
20. *Не Елена – другая, – как долго она вышивала?*
  
21. *Золотое руно, где же ты, золотое руно?*
22. *Всю дорогу шумели морские тяжёлые волны,*
23. *И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,*
24. *Одиссей возвратился, пространством и временем полный.*

В окончательном варианте стихотворение не имеет названия, но дважды (в 1918 и в 1922 годах) оно публиковалось под заглавием «Виноград» [1, с. 478].

И это не случайно, потому что «службами Бахуса» – культурой винограда и вина – пронизана вся образная структура стихотворения. С этой культурой, в частности, связана загадка, заключённая в первых же двух стихах произведения.

## I.

### Золотистого мёда струя из бутылки текла Так тягуче и долго <...>

Здравый житейский смысл возражает против того, что написано в стихах 1 и 2 анализируемого нами стихотворения: мёд не хранят в бутылках, потому что он с течением времени засахаривается (кристаллизуется) и его потом трудно будет из этой емкости извлечь. Мандельштам и сам, судя по всему, удивлён тем, что происходит на его глазах. Именно поэтому он так продолжительно (практически, всю первую строфу!) и детально эту сцену описывает. Понятно, что и слова, которые «молвить хозяйка успела», и её многозначительный взгляд через плечо состоялись как раз во время этой «долгой» церемонии разливания мёда в посуду на столе.

Мало того, Мандельштам считает необходимым сделать эту сцену заглавной в стихотворении. Для этого он, нарушая внутреннюю хронологию повествования, ставит строфи, которая событийно должна идти первой («Бахуса службы»), на второе место, пропуская вперёд «тягучую» церемонию разливания «золотистого мёда». При этом последовательность всех остальных событий того дня будет поэтом в стихотворении строго соблюдена.

Кто-то возразит, что извлечь засахаренный мёд из бутылки трудно, но возможно (например, растопить мёд, погрузив бутылку в тёплую воду). Другие упрекнут нас в буквализме и скажут, что эти строки – просто поэтическая вольность. И те, и другие будут неправы. Написанное в двух первых стихах имеет очень простое объяснение, опирающееся на специфические крымские реалии той далёкой поры.

Мандельштам и его гостеприимные хозяева [4, с. 39], будучи приезжими людьми в ориентальном Крыму, принимали за мёд покупаемый ими у местных жителей *бекмес* – сгущённый виноградный сок, который действительно хранили в бутылках, потому что он не засахаривается. Чтобы получить бекмес, виноградный сок уваривали на медленном огне до четверти его первоначального объема. В результате получался густой, тягучий сироп «золотистого», медового цвета, который можно было долго хранить в стеклянной посуде без дополнительной стерилизации. Иногда бекмес варили из груш или яблок. Из арбузного сока изготавливали другой тип сиропа – *нардек*. Бекмес и нардек являлись также основой для последующего изготовления спирта [3, с. 20].

Эта традиция сироповарения характерна в той или иной мере для всех стран средиземноморско-черноморского региона, перед которыми всегда стояла проблема сохранения и переработки обильных урожаев садов и виноградников. С депортацией крымских татар, а потом армян, греков и болгар из Крыма в мае-июне 1944 года эта традиция на полуострове умерла. Что же касается, например, Турции или Грузии, то разлитые в бутылки или другую специальную посуду бекмес и нардек читатель и сегодня может купить в магазинах Стамбула и Тбилиси. Кстати, знаменитая чурчхела тоже делается на основе бекмеса.

Вплоть до середины XX века бекмес заменял обитателям Крыма дорогой сахар, и его, разливая в розетки, подавали на стол к чаю. Именно этот момент запечатлел в своем стихотворении Мандельштам (см. начало 9-го стиха: «**После чаю** мы вышли <...> (выделено нами. – Авт.)»).

## II.

<...> молвить хозяинка успела:  
– Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,  
Мы совсем не скучаем, – и через плечо поглядела.

Мандельштам стал свидетелем этого эпизода на даче, где снимали комнату В. А. и С. Ю. Судейкины, которым и посвящено стихотворение. Это зафиксировано в автографе, вложенном в «Альбом» актрисы и художницы Веры Судейкиной [4, с. 51]. Автограф, с которого, несомненно, была осуществлена публикация стихотворения в Тифлисе в 1919 году [1, с. 478], содержит посвящение «Вере Артуровне и Сергею Юрьевичу С.» и датировку «11 августа 1917. Алушта». Кстати, издатель «Альбома» Джон Боулт ошибается, предлагая читать в посвящении правильное «Артуровна» как «Августовна» и выстраивая на этом основании целую концепцию [4, с. 39].

В августе 1917 года Мандельштам гостил в Алуште в Профессорском уголке (в советский период именовался Рабочий уголок) в дачном пансионе Е. П. Магденко, которая была женой видного петербургского филолога А. А. Смирнова. По предположению алуштинского краеведа Л. Н. Поповой, здание пансиона сохранилось и является сегодня одним из корпусов санатория имени XXX-летия Октября [18, с. 74-75; 19, с. 124-130]. «В имении, – вспоминала позднее одна из постоялиц, – был главный дом, где она [Е. П. Магденко. – *Авт.*] жила с мужем [А. А. Смирновым. – *Авт.*], и целый ряд маленьких домиков. Она принимала на лето дачников» [12, с. 470].

В этом пансионе традиционно собирались летом яркие представители научной и культурной элиты Петербурга, к которой Мандельштам, конечно же, принадлежал. В числе постоянных гостей алуштинской дачи-пансиона можно назвать В. М. Жирмунского, К. В. Мочульского, А. Л. Слонимского, братьев Радловых – Сергея и Николая, А. М. Зельманова и В. А. Чудовского, С. Н. Андроникову и С. Л. Рафаловича, Н. В. Недоброво и В. И. Шухаева [1, с. 478; 16, т. 5, с. 54-55].

В Крыму воцарилось обстоятельство (уже состоявшаяся Февральская революция, явно обозначившийся в России голод и первые проблемы в работе транспортной системы) собралось такое количество известных и неординарных людей, что «скучать» действительно не приходилось. Многочисленные концерты, выставки, вернисажи, театральные представления, диспуты, презентации книг достаточно плотно заполняли течение дней.

Но то, что мучило всю эту приезжую элиту, называется не «скучой», а как-то иначе. Вероятно, правильнее их состояние передаёт слово *тоска*.

Наконец, в Крыму уже отчетливо ощущался голод. В. А. Судейкина, рассказывая о визите поэта, писала в своих незаконченных воспоминаниях, что угостить его хозяева могли «только чаем и мёдом (! – *Авт.*)», не было даже хлеба [12, с. 392].

В. А. и С. Ю. Судейкиных «судьба занесла» в «печальную Тавриду» в мае-июне 1917 года. Они прожили в разных городах Крыма (Алушта, Ялта, Мисхор) до апреля 1919 года, потом супруги морем отправятся в Новороссийск, затем на Кавказ (Тифлис и Баку), откуда в мае 1920-го уплывут из Батуми во Францию [4, с. XI].

Эта и многие другие судьбы вынужденных «крымских затворников» придавали не слишком радостный колорит «таврическому сидению» большого количества знаменитых людей. Среди них были не только представители культуры, но также видные политики, военные и государственные деятели, университетские профессора, журналисты и издатели, крупные предприниматели.

История Тавриды – северной Эллады – с готовностью подсказывала всем этим событиям мифологическую параллель: вынужденное прибытие на землю киммерийцев Одиссея, отчаявшегося добраться после падения Трои до родной земли. В традиции Гомера, называвшего эти места «печальной областью» [8, с. 136], Мандельштам вкладывает в уста «хозяйки» определение «печальная Таврида».

Несомненно, гомеровское происхождение имеет и фраза – «куда нас судьба занесла». И Одиссей, и «крымские затворники» именно «занесены» судьбой в «область киммериан»: они жертвы глобального катаклизма, ход которого совершенно им неподвластен.

Одновременно, и Одиссей, и «крымские затворники» надеются найти в Тавриде разгадку своего будущего. Герою Троянской войны это, как известно, удалось: он перед находившимся на Керченском полуострове, согласно Гомеру, входом в царство Аида принесёт жертвы подземным богам и сможет узнать у явившегося ему прорицателя Тиресия, что его ждёт. Стихотворение заканчивается рассказом о возвращении Одиссея домой. Будущее скитальцев новейшего времени пока скрыто в неизвестности.

Неизвестность мучает их, хотя они это и скрывают. «Хозяйка» настойчиво убеждает гостя, что «здесь <...> мы совсем не скучаем». В воспоминаниях В. А. Судейкиной подробнее передано то настроение, которое она как «хозяйка» пыталась внушить, конечно же, не только Мандельштаму, но и самой себе: «Белый двухэтажный дом с белыми колоннами, окружённый виноградниками, кипарисами и ароматами полей. Какое блаженство <...>. Здесь мы будем сельскими затворниками (!! – Авт.), будем работать и днём дремать в тишине сельских гор. Так и было. Рай земной. Никого не знали и не хотели знать». Их разговор с пришедшим к ним в гости поэтом «был оживлённый, не политический (!! – Авт.), а об искусстве, о литературе, о живописи» [12, с. 392].

Мандельштам в эту благодать не поверил. Слишком страстно в эмоциональном отношении «набросились» на него изголодавшиеся во всех смыслах (и по еде, и по людям своего круга) обитатели алуштинской дачи: «Как рады мы были ему. <...> Мы наслаждались (! – Авт.) его визитом» [12, с. 392]. Какая сверхэкспрессивная оценка встречи со стороны людей, которые ещё вчера, по их словам, «никого не знали и не хотели знать». Теперь они не получали удовольствие или просто радовались, а – ни много ни мало – «наслаждались»! (Кстати, воспоминания В. А. Судейкиной свидетельствуют, что поэт побывает у них в гостях не один раз.)

Именно поэтому, на наш взгляд, монолог «хозяйки» поэт заключил фразой: «<...> и через плечо поглядела». Так как в этой встрече участвовали три человека – Вера Судейкина, её муж (известный художник) и поэт, – то взгляд «хозяйки», скорее всего, был адресован Сергею Судейкину, которого ей, едва ли не в первую очередь, нужно было убеждать в том, что всё у них обстоит хорошо. В своих воспоминаниях Вера Судейкина после встречи пишет: «Я потом говорила Серёже: “Ах, ты, оказывается, не так уж доволен быть только со мной – нам нужны друзья”» [12, с. 392].

Как известно, в недалёком будущем супругов ждет развод и новый брак у каждого (у неё – четвертый, у него – третий). С учётом этих обстоятельств, жест «хозяйки» – взгляд через плечо – исследователи чаще всего толкуют как сугубо женский, даже эротический знак.

Думается, что мировоззренческий смысл стихотворения подсказывает совсем другую его трактовку. Согласно народным и сакральным приметам, если человек не хочет сглазить то, во что он верит и на что надеется, он должен трижды сплюнуть или бросить три щепотки соли через плечо (левое). Если же он не до конца верит в то, что декларирует, за что борется и чего добивается, ему достаточно оглянуться, чтобы погубить, как сегодня выражаются,

свой «проект» (Орфей, оглянувшись на Эвридику и потерявший возможность вернуть её из царства Аида) или даже самого себя (жена Лота, оглянувшаяся на родной город Содом и превратившаяся в соляной столб).

Вера Судейкина не посмотрела (на кого-то), а «поглядела», то есть – бросила взор, обратила его назад, глянула, обернулась.

Поглядев через плечо, «хозяйка» (пусть даже бессознательно) обнаружила своё внутреннее сомнение в том, что она так горячо при встрече доказывала поэту. Их «неполитический» разговор, их семейный «рай земной» будут в итоге разорены и сокрушены политикой, которую так старались не замечать искатели «наслаждения». Пророческое предошущение этого Мандельштамом придаёт его встрече с «дореволюционными» приятелями терпкий привкус прощания. (Аналогичным пророчеством слово «поглядела» наполнено в стихотворении Мандельштама «Ахматова» 1914 года.)

Через год, – в 1918-м, – в Алушту приедет ещё один «крымский затворник» – И. С. Шмелев. Через четыре года он будет лицезреть, а ещё через два года (уже в эмиграции) в эпопее «Солнце мёртвых» описывать трагический финал этого «нескучного» таврического сидения: разграбленные дачи с выбитыми окнами и дверьми; заброшенные и вырубленные сады и виноградники; винные подвалы, заполненные разбитыми бочками, из которых не столько выпили, сколько повыливали прямо на земляные полы вино. И страшные трагические судьбы десятков тысяч из тех, кто не успел или не захотел уехать...

Что же касается «крымских изгнанников», то в отличие от Одиссея, плавание которого домой займет всего-навсего двадцать лет, они будут ждать возможности даже не вернуться, но хотя бы посетить свою бывшую родину, – и сорок пять лет (как Вера Судейкина, которая со своим последним мужем Игорем Стравинским сможет приехать повидать родные им Москву и Ленинград только в 1962 году), и шестьдесят, и восемьдесят.

Большинство из них даже этого часа так и не дождётся.

### III.

**Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни  
Сторожа и собаки, – идёшь, никого не заметишь.  
Как тяжёлые бочки, спокойные катятся дни.  
Далеко в шалаше голоса – не поймёшь, не ответишь.**

В период уборки винограда южнобережные города пустели, так как многие были заняты сезонной работой – «службами Бахуса» (подготовка к уборке, сама уборка, охрана урожая, транспортировка винограда, его обработка). Работы было много, потому что города той поры буквально утопали в окрестных садах и виноградниках. По свидетельству той же В. А. Судейкиной, дача у подножия горы Кастель, в которой они снимали комнату, была даже не окружена, а «затворена» «виноградниками» и « полями» [12, с. 392]. В период голода, естественно, сезонная работа становилась особенно актуальной для местных жителей. В целом, потребность в рабочей силе в летний период была так велика, что работников нанимали даже в нечерноземных губерниях России. Поэтому герою, не занятому на уборке урожая, видны в окрестностях города только «сторожа и собаки».

В стихотворении встречаются и другие реальные приметы алуштинской виноградной страды. Мандельштам сравнивает спокойное течение августовских дней с тем, что повседневно вокруг себя наблюдает, – с перекатыванием «тяжёлых бочек», которые готовят для

приёма вина нового урожая. Поэт в своих отношениях с реальностью снова и снова пунктуально следует зафиксированному им зрительному образу.

Охрана виноградников традиционно набиралась из крымских татар. Этой реалией рожден последний в строфе 8-й стих («Далеко в шалаше...»). «Голоса», которые слышит герой из далёкого шалаша, – это крики крымских татар, которые, вероятно, предлагают ему купить у них виноград или молодое вино, но незнание татарско-русского суржика не позволяет ему ни «понять» их, ни «ответить» им.

#### IV.

### После чаю мы вышли в огромный коричневый сад, Как ресницы, на окнах опущены тёмные шторы.

9-й стих комментируемого нами стихотворения правильно может быть осмыслен лишь в контексте того, что говорится в стихе 16-м. Поэт опять отталкивается в лирическом повествовании от зафиксированного им зрительного образа.

Определение «коричневый сад» вызывает некоторое удивление. Что может быть «коричневым» в южнобережном саду до 11 августа (24 по н. ст.)? Ни цветом плодов (будь то даже груши, которые в августе ещё, безусловно, зелёные, а не жёлтые или коричневые), ни цветом листвы (которая тоже в это время ещё вовсю полыхает зеленью), ни цветом стволов (которые у фруктовых деревьев скорее серого с лёгким коричневатым оттенком цвета) это определение не оправдаешь.

Остаётся (как и в 16-м стихе) обработанная, взрыхленная почва состоявшегося только наполовину вулкана Кастель, которая своим «ржавым», коричневым цветом полностью подпадает под описание поэта.

Сады Южного берега той поры состояли из крупных фруктовых деревьев (пальметных садов ещё не существовало), высаживавшихся на большом расстоянии друг от друга, чтобы облегчить уборку урожая в летне-осенний период (установка настилов и лестниц). Ветки широко расходились от стволов на высоте полутора и более метров. Земля была тщательно взрыхлена и обработана, так что на ней не оставалось ни одной травинки. В результате, человеческий взгляд фиксировал бесконечное пространство «коричневой» почвы, над которой высоко вверх уходили кроны деревьев.

Тот же самый зрителенный эффект Мандельштам зафиксировал в описании виноградника (см. комментарий VII).

Что же касается опущенных на окнах «тёмных штор» в 10-м стихе, то это не знак наступающей ночи, как иногда ошибочно пишут комментаторы, а традиционный на юге способ (наряду с другим – толстыми стенами) борьбы с дневным зноем, на который обратил внимание поэт, зафиксировав его. Герои наблюдают, как «сонные горы» обливаются «воздушным стеклом» (12-й стих). Они стали свидетелями характерного для дневного зноя марева, эффект которого создается поднимающимися от земли массами раскалённого воздуха,зывающими иллюзию «льющихся» по склонам гор «стеклянных» потоков.

Защищая комнаты от зноя, хозяева усадьбы, в которой Судейкины снимают жильё, опускали на это время шторы, стараясь сохранить в доме остатки прохлады. В средиземноморских странах на период сиесты с той же целью окна домов закрывали решётчатыми деревянными ставнями.

Мандельштам увидел опущенные шторы именно на окнах хозяйственного дома, потому что он фиксирует их только тогда, когда выходит в «огромный коричневый сад». Судя по всему,

его друзья в своей съемной комнате, которая, вероятно, располагалась во флигеле или в доме для прислуги, штор не имели. Поэту опять приходится удивляться: оконные шторы опущены в разгар дня. В его Петрограде это делают вечером, закрывая освещённые комнаты от ночных взглядов. Удивившись, Мандельштам запечатлевает этот факт отдельным стихом.

V.

**Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,  
Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.**

Атрибутировать дом, в котором жили в Алуште Судейкины, и установить его местоположение до недавних пор не удавалось. И именно точный в реальных деталях и подробностях текст стихотворения лёг в основу предположения уже упомянутой крымской исследовательницы Л. Н. Поповой, согласно которому Судейкины, скорее всего, снимали комнату в имении С. В. Давыдовой под горой Кастель. Отчасти это подтверждается свидетельством А. А. Ахматовой: «Судейкин и Вера Артуровна [жили] отдельно, недалеко от Алушты» [16, т. 5, с. 55]. Действительно, имение С. В. Давыдовой располагалось на значительном расстоянии к западу от Профессорского уголка. Вот как о нём пишет «Настольная и дорожная книга», изданная под редакцией В. П. Семёнова-Тян-Шанского: «К имению Чернова прилегает купленный у него С. В. Давыдовой участок земли с красивой дачей и садом. Имение славится своими ликёрными винами, выдержаными в бочках на солнце, на морском берегу» [17, с. 774].

Приведённое свидетельство во всех деталях подтверждает то, что описано в стихотворении Мандельштама и в воспоминаниях В. А. Судейкиной: вызывающий восхищение красивой архитектуры дом, большой ухоженный сад, обширные виноградники, перекатываемые по участку бочки для ликёрных вин и просторные подвалы для вин сухих, разнообразная работа по подготовке к приёму винограда нового урожая, многочисленная охрана с собаками в разбросанных тут и там шалаших.

Дом был разрушен во время крымского землетрясения 1927 года. Фотография разрушенной дачи С. В. Давыдовой приводится в альманахе «Крымский альбом – 2002» [6, с. 105].

Читатель может видеть на снимке толщину стен здания и те самые окна, на которых поэт лицезрел «ресницы» опущенных «тёмных штор».

Видимо, с той поры сохранилась бульжная мостовая, которая вела к дому. Она проходит как раз между двух белых колонн, которые фигурируют и в стихотворении (стих 11-й). Все это позволяет признать версию Л. Н. Поповой достаточно обоснованной.

Если говорить о походе, в который отправились гость и хозяева для того, чтобы «посмотреть виноград» (стих 11-й), то он также зафиксирован в воспоминаниях В. А. Судейкиной: «Мы повели его на виноградники: “Ничего другого не можем Вам показать”» [12, с. 392]. Следовательно, стихотворение Мандельштама не только доточно передаёт накопленный им в эти дни в Алуште и на даче зрительный материал, но фактически оказывается конспектом всех событий этой встречи



и – соответственно – тех бесед, которые участники между собой вели. «Стихи – как запись разговора» – так определил эту форму Вяч. Вс. Иванов [2, с. 12].

Кстати, подчеркнём ещё раз, что Судейкины в Алуште снимали не дачу, а только комнату в ней. Собственно, об этом прямо пишет и поэт: «Ну, а в **комнате** белой <...> (выделено нами. – Авт.)» (17-й стих). Переехав в Ялту, Вера запишет в своих воспоминаниях: «Как трудно было найти подходящую комнату, всё, что находили, было так неуютно, убого, что мы пожалели Алушту, где комната была огромная, с видом на виноградники, а не на задворки с запахом помоев» [12, с. 393].

## VI.

### **Я сказал: виноград, как старинная битва, живёт, Где курчавые всадники боятся в кудрявом порядке <...>**

Нашим современникам очень трудно «прочитать» образ, запечатлённый поэтом в стихах 13 и 14. Сегодняшние виноградники, сформированные длинными регулярными рядами проволочных шпалер, сложно отождествить с некоей «кудрявой» битвой, которую ведут непонятные «курчавые всадники». Разве что резной виноградный лист и извилистая лоза, нарушающая строго геометрический порядок посадки, могут вызывать отдалённо подобные ассоциации.

Исследователи уже отмечали, что в русской литературе сравнение виноградника с «кудрятым войском» до нашего поэта было сделано А. Белым при описании Сицилии в его «Путевых заметках» 1911 года, фрагментами публиковавшихся в газетах ещё до 1917 года [9, с. 181]. При этом комментаторами в стороне было оставлено главное: Мандельштам сделал свое сравнение не потому, что он повторял образное сравнение А. Белого (неизвестно, читал ли он его заметки вообще), а потому, что старые виноградники и на Сицилии, и в Крыму, и в других местах действительно были похожи на битву «курчавых всадников <...> в кудрявом порядке».

Разгадка этого мандельштамовского образа заключена в том, что вплоть до Второй мировой войны в Крыму существовала совсем другая система посадки виноградников, характерная для той эпохи, когда ещё не начали прибегать к интенсивной машинной уборке винограда. Ряд стран частично сохранили эту традиционную систему посадки лозы до сих пор – Турция, Хорватия, регионы Средней Азии. Каждая лоза высаживалась как отдельное деревце, и не в линию, а в шахматном порядке (чтобы она могла получать больше солнечного света). Не использовались традиционные сегодня столбики и проволока, образующие регулярные шпалеры. В результате, каждая лоза имела свою корону, очень похожую на курчавую человеческую головку, в целом напоминая всадника на своеобразном коньке-горбунке.

Объективный характер этого зрительного восприятия подтверждает то, что с интервалом в шесть лет его, независимо друг от друга, зафиксировали два крупных художника слова – Андрей Белый и Осип Мандельштам.

Если выйти за пределы литературы, то в отечественной очерково-краеведческой традиции зрительный образ «кудрявых» виноградников, которые «буйными толпами растут и теснятся кругом» [10, с. 144], был зафиксирован еще в XIX веке в блистательных «Очерках Крыма» Е. Л. Маркова<sup>1</sup>, надолго переживших свое время (первое издание – 1872 г., четвертое – 1906 г., седьмое в Киеве – 2009 г.). Нет сомнения, что при желании такие примеры мы еще можем отыскать в беллетристике той поры.

<sup>1</sup> Это наблюдение нам подсказано профессором ТНУ имени В. И. Вернадского Т. А. Ященко.

Система посадки виноградной лозы как отдельного деревца имеет очень давнюю историю. В Ветхом завете в книге пророка Михея признаком счастья и благополучия считается возможность для каждого человека «сидеть под своею виноградною лозою и своею смоковницею» [Мих., 4, 4].

Для современного читателя в качестве иллюстрации мы приводим картину крымского художника С. Г. Мамчича «Старый виноградник» (1966):



## VII.

*<...> В каменистой Тавриде наука Эллады – и вот  
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.*

С одной стороны, поэт в 16-м стихе точно зафиксировал «ржавый» цвет «каменистых» почв Южного берега Крыма, образованных из уплотнённых глин и мелкозернистых песчаников (сланцевые песчаники, шиферные почвы). Иначе их ещё в отечественной геологии называют *коричневые почвы южнобережья*.

Существует и другое толкование этой строки. Крымские краеведы (Л. Н. Попова, Р. Г. Неведрова и др.) связывают данный поэтический образ с особенностью традиционного для окрестностей горы Кастель винограда «Мускат белый» приобретать благородный коричневый цвет, загорать или *ржаветь* под солнцем. Сравнительно невысокие кусты виноградной лозы (в аграрной традиции XIX – первой половины XX веков), могли спровоцировать, по их мнению, появление образа «ржавых грядок».

Действительно, полное созревание винограда начинается как раз с конца августа. Поэтому *загоревший* под солнцем мускат тоже нашел свое место в 16-м стихе, сделав «золотыми» бесконечные земельные «десятины» готовых к уборке виноградников. Опять мы можем констатировать совершенную точность передачи поэтом реального зрительного образа.

Однако доминированию такой трактовки противоречит 9-й стих, приведённый в комментарии IV, в котором сад также назван «коричневым». Основополагающим является то, что Мандельштам гуляет по садам и виноградникам, разбитым на склонах горы Кастель – уснувшего и сравнительно молодого (в геологическом понимании) вулкана. Эти почвы «коричневые», потому что они богаты железом, как и все земли, окружающие древние вулканы средиземноморско-черноморского региона. «Ржавые» почвы что крымского южнобережья, что Греции, что Италии – наследие одной и той же геологической эпохи формирования современного облика Земли.

Мандельштам это осознавал. И это обстоятельство дало ему основание подчеркнуть важную историческую преемственность Крыма двукратным упоминанием «благородства» (!) его почв, которые сначала названы «коричневыми», а потом «ржавыми».

Ровно за два года до алуштинского свидания с Судейкиными, тоже в августе и тоже в Крыму, но теперь уже 1915-го года и в Коктебеле, поэт напишет стихотворение «С весёлым ржанием пасутся табуны...», в котором окрасившая осеннюю долину Кара-Дага (еще один древний вулкан!) «ржавчина» будет названа «крымской». Вслед за этим римские аллюзии буквально заполонят все крымское стихотворение Мандельштама: здесь и портретно описанный Цезарь; здесь и Рим, в котором поэт, по его признанию, «родился» и который «возвращается» к нему в Крыму; здесь и «добрая» к лирическому герою осень, выступающая как аллюзия римской «волчицы». В конце концов, здесь сам календарный август, «улыбнувшийся» ему и осознаваемый им как «месяц Цезаря».

Показательно и то, что в стихотворении 1915 года впервые будет опробовано уподобление течения единицы времени (года и дня) круговому движению предметного символа той или иной эпохи: у Августа в Риме – «державным яблоком» катятся «годы», у поэта в Алуште – «как тяжёлые бочки <...> спокойные катятся дни».

Таким образом, для Мандельштама «коричневые» и «ржавые» почвы Южного берега Крыма совсем не вопрос колорита. Они – свидетельство исторической принадлежности этой земли к «благородному» культурно-цивилизационному пространству Греции («наука Эллады» в 15-м стихе) и Рима («крымская ржавчина»).

В стихе 15-м поэт открыто касается полемической в это время темы: от кого наследована культура виноделия? Одни утверждали, что основоположниками этого искусства были скифы, другие – греки. Вся эта полемика велась в рамках модной в то время теории «скифско-азиатских» корней России и русской культуры, которой отдали дань в своём творчестве А. А. Блок, В. В. Хлебников и другие.

Мандельштам и его гостеприимные хозяева, как следует из текста стихотворения, коснулись в разговоре этой темы и заявили себя приверженцами эллинистической концепции.

Поэт всегда был сторонником первенства «эллинского» начала над «скифским», «азиатским». Это подтверждается свидетельством Н. Я. Мандельштам: «Его тянуло только в Крым и на Кавказ. Древние связи Крыма и Закавказья <...> с Грецией и Римом казались ему залогом общности с мировой, вернее, европейской культурой. <...> Сам О. М., чуждый мусульманскому миру <...>, искал лишь эллинской и христианской преемственности» [13, с. 240].

Действительно, комментируемое нами стихотворение последовательно пронизано исключительно эллинским началом: службы Бахуса, наука Эллады, греческий дом, золотое руно и Одиссей. Крымскотатарские приметы новой Тавриды в нём проигнорированы.

Что же касается именования в 16-м стихе «золотых десятин» виноградников «ржавыми грядками», то перед нами ещё один пример «трудностей перевода» впечатлений и реалий одного региона на повседневный словарь другой региональной культуры. Как человек

среднеевропейской культуры, Мандельштам называет привычным огородническим словом «грядки» обработанную землю (вскопанную, прополотую, «прошитую» специальными канавками для воды) вокруг виноградных лоз.

## VIII.

**Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,  
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.**

Что касается 18-го стиха, то неподалёку от разрушенного во время землетрясения дома С. В. Давыдовой сохранился до наших дней винный подвал. Наличие такого подвала было традиционным для южнобережных домов той поры. Мало того, зачастую подвалы для вина устраивали и в самих домах. Судя по стихам, таковой был и в том доме, в котором снимали комнату Судейкины. Хозяева готовили его к приему вина нового урожая, поэтому в комнате пахнет не только использованной во время ремонта «краской», но также и «свежим вином».

Поэт упоминает в 18-м стихе об уксусе. Вот его-то как раз категорически быть не могло. Он главный враг вина. Крымские виноделы, с которыми мы консультировались, полагают, что Мандельштам спутал с уксусом специфический запах, образующийся при промывке винных бочек горячей водой.

Указанное устройство домов на Южном берегу Крыма было продолжением античной традиции домостроения, которую и сегодня можно наблюдать в Греции. Именно поэтому в 19-м стихе ассоциативно появляется упоминание «греческого дома» и живущей в нем «любимой всеми жены» – Пенелопы, отбивающейся от воспылавших к ней страстью многочисленных женихов.

Упоминание в стихе 17-м «прялки» мы попробуем объяснить в комментарии IX.

## IX.

**Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, –  
Не Елена – другая, – как долго она вышивала?**

«Ошибку» поэта, о природе которой так много спорили комментаторы («другая» жена – Пенелопа – не вышивала, а ткала), на наш взгляд, опять же основана на реалии быта семьи Судейкиных, которую наблюдал гость: хозяйка дома, по её свидетельству, именно в это время занималась вышивкой на полотне сюжета о Коломбине и Пьеро [4, с. 39]. Кстати, в крымском дневнике В. А. Судейкиной не раз упоминаются её занятия вышивкой [12, с. 44].

Следует признать, мы были не правы, выражая в прошлом сомнение, что Мандельштам разбирался в этих домашних ремёслах (прядь, ткать, вышивать). Он разбирался в них хорошо, отчётливо различая каждое в своих стихах. В качестве примера можно сравнить, как поэт в 1910 году пишет о «веретене» («Когда удар с ударами встречается...») и в 1911-м – о «челноке» («На перламутровый членок / Натягивая шёлка нити...»).

В 1918 году в стихотворении «Tristia» мы встречаем не только авторское признание в любви к этим ремёслам («И я люблю обыкновенье пряжи...»), но также точное описание функции соответствующих им инструментов («...Снёт членок, веретено жужжит»).

«Прялка», на время оставленная хозяйствкой, не работает, значит, не издаёт привычного «жужжания», пребывая в недвижном молчании, а потому становится символом «тишины». Мало того, «тишина» в комнате не висит, не царит, не пребывает, а – как и прялка, – «стоит».

Точно так же «спокойные дни» у поэта не *идут* или *проходят*, а, подражая «тяжёлым бочкам» из-под виноградного вина, – «катятся».

В очередной раз мы фиксируем пристальное внимание поэта к предметам реальности и последовательное стремление лирически запечатлеть эту реальность именно через при- сущие предметам признаки и свойства.

Внимание к реальности проявляется прежде всего в том, как последовательно и точно сబлюдена в стихотворении **событийная хронология** того августовского дня, когда Ман- дельштам посещает Судейкиных.

Так, во **второй** строфе («Всюду Бахуса службы <...>»), которая событийно должна идти за первой, повествуется о том, как поэт из Алушты по пустынной набережной идёт на запад в самый конец Профессорского уголка, где располагалось имение С. В. Давыдовой, в кото- ром, как предполагается, его друзья снимали комнату. По пути он наблюдает повседневную деятельность местных жителей, связанную с уборкой винограда.

Сцена с бекмесом, словами, которые «молвила» хозяйка, и её взглядом через плечо имела место уже в комнате Веры и Сергея Судейкиных, но в силу ее принципиальной смысловой важности поэт посвящённую этой сцене строфи со второго места перемещает на **первое**.

В **третьей** строфе («После чаю мы вышли в огромный коричневый сад <...>») гостепри- имные хозяева в разгар знойного дня ведут Мандельштама осматривать сад и виноградники.

В **четвёртой** («Я сказал: виноград, как старинная битва, живёт <...>») они обсуждают на виноградниках вопросы исторических корней крымской цивилизации, соглашаясь в итоге, что она берет начало в Греции и Риме.

В **пятой** строфе собеседники возвращаются в дом («Ну, а в комнате белой <...>»), где стоит прялка и после улицы остро ощущаются запахи винного подвала, что подводит беседу к теме «греческого дома» и античных аналогий с современностью.

В **шестой**, заключительной строфе («Золотое руно, где же ты, золотое руно?») поэт фик- сирует, что в центре их разговора, в конце концов, оказался поиск жизненных ценностей и ответа на вопрос, когда и где может состояться возвращение изгнанников в свой дом.

Реальность и метафизика образуют в стихотворении два переплетающихся мира, в которых мифологические «Бахуса службы» соседствуют с лаем собак, перекатыванием бочек и криками сторожей из шалаша; «воздушное стекло» сонных гор – с «гигантским» коммерче- ским садом и виноградниками; кудрявая «битва» курчавых всадников – с дорогими десяти- нами «ржавых» грядок урожая. Наконец, прозаическая «прялка» дарит нам образ метафизи- ческой «стишины», которая, подобно ей, «стоит» в белой комнате.

Несомненно, гость и хозяева говорили во время встречи о той работе, которую задумала и исполняла Вера Судейкина. Именно поэтому в стихотворении Мандельштама, являющемуся конспективным отчётом о состоявшейся встрече, отдельного упоминания удостоена «прялка», олицетворяющая эту тему. Один реальный факт того августовского вечера 1917 года (стих 17) сменяется другим – разговором о новом урожае и аромате свежего вина из подвала (стих 18). Эти предметные детали, в свою очередь, явными эллинистическими параллелями открывают дорогу упоминанию «греческого дома» в стихе 19-м. «Греческий дом», со своей стороны, ассоциативно заставляет вспомнить о его хранительнице – «любимой всеми жене» Пенелопе, потому что она, как и Вера Судейкина, занята домашним ремеслом, связанным с «полотном» (стих 20-й).

По законам поэтики стихотворения, метафизика образа должна опираться на реальный факт, который его, этот образ, порождает и поддерживает. И такой опорный факт, на наш взгляд, в стихотворении есть.

Стихи 19 и 20 («Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, – / Не Елена – другая, – как долго она вышивала?») поразительно напоминают по интонации скрытую в тексте устную реплику («Помнишь<...>»), которая в таком случае оказывается третьей по счёту.

В отличие от первой (её «**молвит**» хозяйка) и второй (её произносит поэт – «**я сказал**»), третья реплика – не авторизована. Но по логике она должна быть: если двое из трех собеседников высказались, почему хранит молчание третий? Это молчание равносильно отсутствию третьего собеседника, что позволило Вяч. Вс. Иванову трактовать комментируемое стихотворение как результат встречи Мандельштама с Верой Судейкиной, и только [2, с. 12-13].

Соглашаясь, что стихотворение является конспективным отчётом о состоявшихся разговорах, не имеем ли мы дело в стихах 19-20 с фиксацией реплики Сергея Судейкина? Тот факт, что третья реплика не авторизована, на наш взгляд, вызван неточностями, допущенными гостеприимным хозяином. Всячески поддерживая перед поэтом жену, перемещая её из бытового контекста (не только по-простонародному вышивает, но и для продажи) в почётный мифологический («обыкновенье пряжи» – занятие царское), он распространит ремесло Веры на Пенелопу, ошибочно объявив последнюю *вышивальщицей*. Мало того, художник не сможет при этом вспомнить имя жены Одиссея, указав на неё через отрицательное упоминание Елены Прекрасной (Троянской): «<...>**Не Елена – другая**<...>».

В соответствии со своим пониманием, что в алуштинской встрече участвовали двое, Вяч. Вс. Иванов заминку с именем Пенелопы, естественно, запишет на счёт поэта: Мандельштам «чуть ли не позабыл (во всяком случае, уклонился от прямого её называния) имя Пенелопы» [2, с. 13].

Да, Мандельштам скрупулёзно сохранит в «отчёте» все оговорки Сергея Судейкина, но несобственно-прямой речью деликатно завуалирует его присутствие (не поставив тире в начале 19 стиха), а в результате вот уже 100 лет мы говорим не об ошибке художника, а ищем оправдание поэту.

Воистину, как когда-то сказал Мандельштам по поводу этих наших споров, – мы не только «глухи», но еще и «глупы» [20, с. 301].

## X.

### Золотое руно, где же ты, золотое руно?

Много копий в литературной науке сломано вокруг того, почему Мандельштам вспоминает о «золотом руне» в одном контексте с плаванием Одиссея. Как известно, это греческие мифы разных эпох [15, с. 52].

Проделанный нами анализ позволяет предложить новое объяснение этого странного, на первый взгляд, факта.

Мы уже говорили о том, что анализируемое стихотворение является, с одной стороны, систематическим сводом зрительных образов, накопившихся у поэта за время пребывания в Алуште и провокативно вызывающих самые разные параллели. Зрительная, звуковая, предметная близость кладёт начало импровизации, которая причудливым образом связывает образы разного времени и тематического содержания.

Так, тему дважды упоминаемого в 21-м стихе «золотого руна» ассоциативно задают в стихе 1-м «золотистый мёд», в 16-м – «золотые десятины» и «ржавые грядки» южнобережных виноградников, в 9-м – «коричневый сад». Это и связь по колориту, и связь по количеству вложенного труда, и связь по важности одного и другого предмета в системе жизненных ценностей в эпоху войны (пища и деньги).

С другой стороны, стихотворение, как уже не раз отмечено, является своеобразным конспектом событий и тем разговоров встречи у Судейкиных. Написав стихотворение, поэт приносит его список своим радушным хозяевам с указанием их имен, а также даты и места дарения – «11 августа 1917. Алушта». Он вручил им автограф не только как знак благодарности за проведённый вместе вечер, но и как своеобразный (полностью понятный только им) отчёт или памятную запись того, что они вместе делали и о чём говорили. В числе тем разговора, как мы уже выяснили, были мечты о скорейшем возвращении домой, о литературе и искусстве, об истории и современном дне Тавриды, о смысле скитаний Одиссея, о верности и домашнем тепле.

Нет сомнения, что в кругу предметов долгого разговора была и тема «золотого руна», которую включает в свой конспективный отчёт поэт. Эта тема по-особенному была близка Сергею Судейкину. Знакомство с А. Н. Бенуа приведёт художника в круг «мирикусников», сотрудничая с которыми он, в частности, в 1908 году станет одним из оформителей журнала «Золотое руно». Позднее, в 1919 году, С. Ю. Судейкин будет в Тифлисе расписывать литературное кафе «Ладья аргонавтов». Как известно, аргонавтами называли себя и русские символисты.

Словом, нет никаких оснований сомневаться в том, что тему «золотого руна» обсуждали достаточно подробно, как и проблему странствия Одиссея. Тем более, что у этих сюжетов есть зафиксированная в стихотворении формальная связь. Вспомним, что Пенелопа несколько лет ткала погребальный саван по отцу Одиссея – Лаэрту, царю Итаки, который в молодости был одним из аргонавтов.

Понятно, что стихи о «золотом руне», которое привезли из Колхиды аргонавты, сопряжены со стихами об Одиссее, который тоже привез домой дар, но нематериализованный – «пространство и время». Перед людьми августа 1917 года, уехавшими из революционного Петрограда в замерший вне времени Крым, остро стоял вопрос: что сумеют они привезти в своей душе домой, когда смогут вернуться? А в возвращение ещё верилось. Оттого и руно, и Одиссей – это не свидетельства эрудиции собеседников, это темы их беседы, знаки надежды и боли. Мы должны осознать, что логика образного ряда отражает не мифологические параллели сами по себе, а современную, актуальную для человека 1917 года полемику о судьбе России.

Именно в этом контексте собеседники революционной поры причудливо связывали воедино и «золотое руно», и «пространство» и «время» Одиссея, и «греческий дом» Пенелопы, и судьбу «науки Эллады» в Тавриде, и «Бахуса службы» и, наконец, мучившую их всех в августе 1917 года пророческую тоску предошущения чего-то страшного, ожидающего всех впереди.

Понятно, что первоначальное название стихотворения «Виноград» не отражало сколько-нибудь полно этого круга затрагиваемых поэтом проблем, почему и было им позднее снято.

## XI.

**Всю дорогу шумели морские тяжёлые волны,  
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,  
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.**

Дорога что к «золотому руну» чужих земель, что к «золотым десятинам» придомовых виноградников одинаково лежит через «тяжёлые волны» труда и повседневных испытаний. Именно поэтому плавание Одиссея в finale уподобляется тем же «трудам» с полотном,

которыми была озабочена Пенелопа. Кстати, 23-й стих раз и навсегда снимает с повести дня вопрос, путал Мандельштам или не путал ремесло Пенелопы: этот стих явно рождается из отчётливого понимания, что она, во время отсутствия Одиссея, со своей стороны тоже «трудила» своё «полотно». Мало того, с полотном связаны «труды» всех четырех героев стихотворения Мандельштама: Вера Судейкина на полотне вышивает, художник Сергей Судейкин по нему пишет, Пенелопа его ткала и распушкала, Одиссей – натягивает как паруса.

Но если «служение» женщины направлено на сохранение дома и очага, которых вполне достаточно в её понимании для счастья (поэтому даже «здесь, в печальной Тавриде», – «мы совсем не скучаем»), то «служение» мужчины будет снова и снова требовать от него покинуть малый мир дома в поисках некоего «золотого руна» (будь оно «ясоновско-лаэртовским», будь «одиссеевским»), чтобы на просторах мира большого наполниться новым «пространством и временем» и только после этого «возвратиться».

Несомненно, сверхсюжет, метасюжет мандельштамовского текста – возвращение. Пусть нескорое и нелегкое. Как у аргонавтов и Одиссея.

В свете античной формулы, дом Веры и Сергея Судейкиных не устоит и они расстанутся: «хозяйка» (живущая в эпоху глобальной войны), в отличие от Пенелопы (тоже живущей в эпоху глобального противостояния), не отпустит своего спутника из дома, постоянно его контролируя («и через плечо поглядела»), а в результате он всё равно покинет её, но при этом уже, в отличие от Одиссея, не совершил торжественного акта возвращения. Самое удивительное состоит в том, что стихотворение Мандельштама это ясно предрекает.

Хочется надеяться, что данное исследование, предлагающее новое объяснение причин появления у Мандельштама тех или иных образов, лишит актуальности разного рода искусственные, на наш взгляд, построения, среди которых особо выделяется предположение, высказанное еще в 1995 году Т. И. Смоляровой, о том, что 24-й стих комментируемого стихотворения является реминисценцией (в оригинале рече: «полностью <...> повторяет») третьей строки XXXI сонета И. Дю Белле из цикла «Сожаления» (1558) [14, с. 305]. Это предположение получило довольно широкое распространение и вошло во многие комментарии к алуштинскому стихотворению Мандельштама.

Настойчиво пытаясь преодолеть совершенно очевидное различие стихов двух выдающихся поэтов (достаточно сказать, что Улисс (!!)) у Дю Белле привозит домой из плавания «опыт» и «мужество», а Одиссей у Мандельштама – «пространство» и «время»), исследователь многословно снова и снова доказывает сходство совершенно несходного.

Мы полагаем, что никакой реминисценции из Дю Белле (которого, как известно, наш поэт ни разу в своем творческом наследии даже не упоминает) в 24-м стихе нет. Скорее уж «пространство и время» позволяют говорить о «реминисценции» из общей теории относительности А. Эйнштейна, но это предмет отдельного и серьёзного разговора.

Удивительная по образной силе финальная строка стихотворения является созданием таланта Мандельштама и той великой и трагической эпохи Революции и Гражданской войны, которую его поколению выпало пережить.

Алушта, Симферополь, Киев  
2004 – 2019 гг.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Мандельштам О. Э. Сочинения. В 2 т. Т. 1. / Составление П. М. Нерлера, подготовка текста и комментарии А. Д. Михайлова и П. М. Нерлера. Вступительная статья С. С. Аверинцева. – Москва: Художественная литература, 1990. – 638 с.*

2. Иванов Вяч. Вс. Мандельштам и наше будущее // Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем. В 3 т. Т. 1. – Москва: Прогресс-Плеяда, 2009. – С. 4-40.
3. Ваше здоровье!: Энциклопедия напитков. – Киев: Орион, 1994. – 364 с.
4. The salon album of Vera Sudeikin-Stravinsky / Edited and translated by John E. Bowlt. – Princeton university Press, Princeton, New Jersey, 1995.
5. Капитоненко А. Сергей Судейкин: из Крыма в эмиграцию // Литературный Крым. – Симферополь. – 2002. – Май. – № 17–18. – С. 11.
6. Крымский альбом – 2002. – Феодосия; Москва: Издательский дом «Коктебель», 2003.
7. Лекманов О. А. Осип Мандельштам. – Москва: Молодая гвардия, 2004. – Серия «Жизнь замечательных людей».
8. Гомер. Одиссея. Перевод с древнегреческого В. А. Жуковского / Предисловие А. Нейхардт. – Москва: Правда, 1984.
9. Силард Л. Таврида Мандельштама // Крымский текст в русской культуре: Материалы международной научной конференции (СПб., 2006 год, 4-6 сентября). – СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2008.
10. Марков Е. Л. Очерки Крыма: Картины крымской жизни, истории и природы. – Киев: Издательский дом «Стилос», 2009.
11. Библия: Книги Священного писания Ветхого и Нового завета: Юбилейное издание, посвященное тысячелетию Крещения Руси. – Москва: Издательство Московской Патриархии, 1988.
12. Судейкина В. А. Дневник: 1917–1919: (Петроград-Крым-Тифлис). – Москва: Русский путь, Книжница, 2006. – 672 с., ил.
13. Мандельштам Н. Я. Воспоминания. – Москва: Книга, 1989.
14. Смолярова Т.И. «...Pleind'usageetderaison»: (Заметка об одном французском подтексте Мандельштама) // Cahiersdumonderusse: Russie, Empirerusse, Unionsoviétique, Étatsindépendants. – 1996. – Volume 37. – № 37-3. – Рр. 305-315.
15. Миры Древней Греции/Составитель И. С. Яворская. – Ленинград: Лениздат, 1990.
16. Ахматова А. А. Собрание сочинений. В 6 т. – Москва: Эллис Лак, 1998-2002; Т. 7 (дополнительный). – 2004.
17. Россия: Полное географическое описание нашего Отечества: Настольная и дорожная книга / Под редакцией В. П. Семенова-Тян-Шанского. – Т. XIV: Новороссия и Крым. – СПб.: Издание А. Ф. Девриена, 1910. – 983 с., ил.
18. Попова Л. Н. Старый альбом. Ч. 1. – Симферополь: Таврия, 2002. – 147 с., ил.
19. Попова Л. Н. Старый альбом. Ч. 2. – Алушта: Городская типография, 2009. – 144 с., ил.
20. Липкин С. И. Уголь, пылающий огнем: Встречи и разговоры с Осипом Мандельштамом // Осип Мандельштам и его времена. – Москва: «L'Age d'Homm – Наш дом», 1995. – С. 294-311.

Андрей Пучков

## СЕРГЕЙ КУЛАКОВСКИЙ ОБ ОСИПЕ МАНДЕЛЬШТАМЕ: ЕЩЁ ОДНА ПРИЖИЗНЕННАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА



Сергей Юлианович Кулаковский (4(16).07.1892, Вильна – 11.03.1949, Лодзь, похоронен в Варшаве «na Powązkach»; «Cmentarz Powązkowski»), филолог-руссист<sup>1</sup>, старший сын профессора римской словесности Императорского университета св. Владимира Юлиана Андреевича Кулаковского (1855–1919)<sup>2</sup>, – в сентябре 1922-го, отпросившись в научную командировку, сбежал из большевицкого Киева. Сначала учился в Лейпциге, затем в Практической школе высших исследований (Сорбонна) в Париже. В Польше он наездами, с 1924-го – навсегда: Варшава, Варшавский университет, с 1945 года – Лодзь, Лодзинский университет.

Обзорно-аналитический труд «Пятьдесят лет русской литературы: 1884–1934» (*Sergiusz Kulakowski. Pięćdziesiąt lat literatury rosyjskiej: 1884–1934. Warszawa: Nakładem Księgarni F. Hoesicka, 1939. 428 s.*) магистр славянских

литератур Кулаковский написал в 1934–1937 годах не только, пожалуй, с целью получить степень doktor habilitowany (которую не получил) – книги, аналогичной по замыслу и исполнению на то время не было<sup>3</sup>. Нет и до сих пор.

В СССР тогда же, в 1939-м, по неоконченной и неозаглавленной рукописи 1908–1909 годов была посмертно выпущена «История русской литературы» Максима Горького<sup>4</sup>, о существовании которой Кулаковский понятия не имел. Горький успел «сделать» малость Салтыкова-Щедрина, чуть-чуть Лескова и более или менее подробно – литературный подмалёвок к портретам Льва Николаевича с Фёдором Михайловичем, но 1880-е всё же остались у него без тщательной разделки.

Киевлянин Павел Блонский (1884–1941), как и Кулаковский – выпускник Университета св. Владимира, в 1919-м жаловался на педагогическое ханжество и стремление заменить

<sup>1</sup> См.: Пучков А. А. «Библиоман, у него во веки веков сохранно будет»: Сергей Кулаковский и Арсений Кулаковский, их вынужденные биографии второй четверти XX века – польская и советская // Культурно-мистецьке середовище: Творчість та технології: Матеріали XI Міжнар. наук.-творчої конф. / За заг. ред. проф. К. І. Станіславської. Київ: НАККМ, 2018. С. 74–89.

<sup>2</sup> См.: Пучков А. А. Юlian Kulakowski и его время: Из истории антиковедения и византинистики в России. Изд. 2, перераб., исправ. и доп. С.-Петербург: Алетейя, 2004. 480 с.

<sup>3</sup> Обладанием экземпляром (кстати, в отличном состоянии) я обязан моему другу профессору урбанистики Лодзинского университета Николаю Габрелю, который самоотверженно разыскал его у варшавских букинистов весной 2018 года.

<sup>4</sup> См.: Горький М. История русской литературы. Москва: ГИХЛ, 1939. 340 с.

живую литературу «пресно-бездарной народнической филантропией как последним словом литературных исканий педагогического либерализма»<sup>5</sup>.

Тогда в гимназии и в университете вправду «успевали» доучить историю русской литературы примерно до Гоголя; модернизм воспринимался как болезнь – болотные цветки на якобы здоровом теле социал-демократической литературы, форменное декадентство «разлагающейся буржуазии»; реализм – как материал для цензорского карандаша. Боборыкин, Гаршин, Чехов, Куприн, Бунин и Короленко – предел допустимого письма, в 1920–1930-е ещё не вызывавший политической идиосинкразии.

Сергей Кулаковский едва ли не первым в литературоведении постарался на четырёхстах с хвостиком страницах дать более или менее объективную картину становления русской изящной и прикладной (драматургия Евреинова, плакаты Маяковского) словесности от времени Александра III до Первого съезда Союза советских писателей, причём полувековой отсчёт взят им вспять – от 1934 года. В СССР этого сделать, конечно, было нельзя, а вот во Второй Речи Посполитой эпохи Игнация Мосцицкого – можно.

В предисловии Кулаковский объясняет: «На рубеже двух веков русская духовная культура достигла такого высокого уровня, что дальнейшее становление литературы, театрального и изобразительного искусства в течение <...> десятилетия 1904–1914 годов следует рассматривать как углубление и расширение достижений предыдущей эпохи, что по-своему было связано с прекрасной литературной традицией XIX века. В этот новый период, начиная с 1909 года, прорыв был очевиден особенно. Начало общеевропейской войны привело к кручу культурное созидание, в частности – литературное; тем не менее, в области словесности появились новые факторы. Пятилетняя война и революция (1914–1919) изобиловали вторичными явлениями.

Жизнеспособность творческих составляющих проявилась в расцвете формалистических элементов в течение следующего пятилетия 1919–1924 годов, когда разделение на советскую и эмиграционную литературу было ферментировано одновременно.

<...> С 1929 года на территории Советского Союза поэты и прозаики как старшего поколения (то есть, с 1919–1924 годов), так и младшего должны были работать под опекой правительственного заказа; это исключало какую-либо свободу творчества, что вскоре привело к кручу и почти полному исчезновению литературы.

<...> В пятилетие 1929–1934 годов был отмечен катастрофический спад литературной продукции на территории Советского Союза; об этом было заявлено на Первом съезде Союза писателей в 1934 году, на котором для писателей были выработаны новые директивы.

В то же время во всех крупных культурных центрах эмиграции произошло заметное ухудшение условий публикации, что было вызвано экономическим кризисом.

<...> Сочинения каждого отдельного писателя разбираются нами без учёта разделения на довоенное и послереволюционное время. В противном случае читатель потерял бы впечатление о непрерывности становления литературы.

В силу специфических условий, которыми слишком часто руководиться в отношении современной русской литературы, автор позволяет себе подчеркнуть, что его отношение к разработке материала было лишено всех внелитературных элементов. В каждом отдельном случае наиболее типичный материал должен был быть принят во внимание, исходя из личных предпочтений. Это труд принципиально информативный»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Блонский П. П. Избранные педагогические произведения. Москва: Изд-во АПН РСФСР, 1961. С. 268.

<sup>6</sup> Kulakowski S. Pięćdziesiąt lat literatury rosyjskiej: 1884–1934. Warszawa: Nakładem Księgarni F. Hoesicka, 1939. S. 5–6. Здесь и далее цитирую в собственном переводе.

Структура монографии Кулаковского умна, строга и научно привлекательна. Если ею воспользоваться, полноценный курс лекций обеспечит лектору всенародную славу:

- I. На рубеже двух эпох.
- II. Настроение сумерек и пессимизм. Новое направление в театральном искусстве.
- III. Религиозные и философские течения.
- IV. Символическая драма и реалистический роман. Журналистика. Юмор и сатира.
- V. Модернизм и начало символизма.
- VI. Символизм.
- VII. Символизм и мистицизм.
- VIII. Ритмическая и неореалистическая проза.
- IX. Конец символизма и акмеизма.
- X. Театр.
- XI. Футуризм и другие направления поэзии. Теория литературы и формализм.
- XII. Мировая война. Крестьянская поэзия. Имажинизм. Крестьянская проза. Революция.
- XIII. Пролетарская литература. «Пролеткульт» и «Кузница». «Серапионовы братья». Дореволюционная традиция поэтического искусства.
- XIV. Прорыв в начале новой пятилетки. «Леф». «Попутчики» [«Współwędrowcy»]. Конструктивизм. ОПОЯЗ. Исторические романы и биографии. Литература для детей.
- XV. Литературное движение 1924–1929 годов. Пятилетка индустриализации и коллектivизация. Социалистический порядок. Союз советских писателей и его Первый съезд.
- XVI. Русский театр после Революции 1917 года. Репертуар. Прошлое и настоящее. Мысли о завтрашнем дне.
- XVII. Литература эмиграции. Литературные центры. Пессимизм. Иностранные влияния.

Кулаковский предложил рассматривать историю изящной российской словесности как бы «поверх барьера» – так, будто революция и внесла коррективы в её течение, и так, будто не внесла; будто «с именами», а будто и «без имён». То есть, он рассматривал появление текстов как таковых; общественно-культурные условия их рождения были на заднем плане. Возможно, в этом следует усматривать известную ограниченность. Но тогда следует обвинить в ограниченности и Генриха Вёльфлина, который вздумал сочинить «историю искусства без имён», – и хорошо, что не сочинил.

Не в ограниченности ли обвиняли когда-то зацикленные рецензенты (П. В. Безобразов и А. А. Васильев) его отца? Мол, сочиняя в конце 1900-х – первой трети 1910-х трёхтомную «Историю Византии» (Киев: Типолитогр. «С. В. Кульженко», 1910–1915), Юлиан Кулаковский ограничивался *par excellence* политической, церковной и административной историей (будто этого мало) и не уделял внимания экономической и культурной? «А также всему, что понадобится впредь»?

Именной указатель и список книг каждого из упомянутых в «Пятидесяти годах русской литературы» способен посрамить словарь русских писателей и справки о них в любой тогдашней специализированной энциклопедии. Остаётся догадываться, сколько поискового труда стоило Кулаковскому привести практически исчерпывающие и почти безошибочные перечни. Но эта догадка может быть отчасти уточнена: библиографический обзор Игната Владиславлева<sup>7</sup> 1928 года «Литература великого десятилетия (1917–1927)» непременно был известен Кулаковскому, хотя ссылок на него в книге нет.

Взглянем на страницы, посвящённые Мандельштаму.

<sup>7</sup> См.: Владиславлев И. В. Литература великого десятилетия (1917–1927): Художественная литература. Критика. История литературы. Литературная теория и методология. Т. 1. Москва; Ленинград: ГИЗ, 1928. 300 с.

Так, в библиографию Мандельштама Кулаковский включил все отдельные издания поэта, кроме «детских»: «Камень» (1913 и 1916), «О поэзии» (1928), «Tristia» (1923), «Стихотворения» (1928), «Шум времени» (1925), «Египетская марка» (1929)<sup>8</sup>.

Когда он сочинял этот комментарий (1934–1937 годы), поэт был жив. Тем не менее, год рождения Мандельштама указан неверно.

«Акмеистом был Иосиф (Осип) Мандельштам (р. 1890), уроженец Варшавы, который отточил стиль своего лиризма на впечатлениях от архитектурных памятников Санкт-Петербурга, резкой и скучной ясности изображений древнего мира и трагической истории нашего времени. “Le bloc résistant” Готье был для Мандельштама синонимом изображения камня, который, как красиво сказал Тютчев, “с горы скатившись, …лёг в долине”, обретя таким образом дар речи. Сборничек его лирики “Камень” (1913) был расширен Мандельштамом и опубликован в 1916 году под тем же названием.

Мандельштам не признает эмоциональность. Долгое время он несёт в душе слово, которое неожиданно нисходит с его губ идеально отполированным и не нуждающимся в каких-либо изменениях. Согласно Мандельштаму, поэзия должна быть строго архитектурной. Дар поэта – это бремя, а творчество – ответственность перед собой. Вот основа классики Мандельштама. Он несколько раз высказывал собственные взгляды на поэтическое творчество (сборник статей “О поэзии”, 1928). Поэт живёт творчеством, произносит слова, которые звучат “медью торжественной латыни”. Этую фразу Блока можно прислонить к поэзии Мандельштама, для которого древний мир стал реальностью. Одиссей, Приам и Федра – фигуры нашего времени. Архитектура и скульптура имеют для Мандельштама безупречное очарование классической древности. Его поэтические образы всегда ясны, а ритмы со временем обретают широту и спокойствие эллинских метров, о чём свидетельствует замечательная поэзия сборника “Tristia” (1923).

Собрание поэзии Мандельштама (“Стихотворения”, 1928) показывает, что значение поэтического стиля Державина, ведущего русского поэта XVIII века, нашло отражение в поэзии Тютчева и в поэтическом искусстве нашего времени. Ряд этих стихов напоминает удивительные оды прежних времён.

Проза Мандельштама также имеет особый характер (“Шум времени”, 1925, переиздан как вторая часть книги зарисовок в прозе “Египетская марка”, 1929). Поэт выражает чувство времени, слышит его тяжёлые и медленные шаги. Автобиографические заметки на полях этой книги о дореволюционном Петербурге и о Феодосии в Крыму во время гражданской войны содержат скорее формулы, а не понятия, с подчёркнутой детализацией. Благодаря этому автор достиг ожидавшейся цели, и каждая его мелочь, каждый персонаж ярок и понятен<sup>9</sup>.

Сопоставляя беллетристику Мандельштама и Пастернака, Кулаковский комментирует:

«Проза Пастернака не менее интересна, чем автобиографические очерки Мандельштама. “Детство Люверс” из сборника рассказов (“Рассказы”, 1925) более обширно, подход напоминает монодраматические приёмы Евреинова: автор анализирует психику персонажа, отражая явления и земные вещи в мире героев и героинь, вещами определяя их духовное состояние. Эта особенность в какой-то степени указывает на близость автора к Р. М. Рильке, которого он обожает, о чём свидетельствует посвящение Рильке автобиографического романа “Охранная грамота” (1912). Это сочинение занимает то же место в творчестве Пастернака, что и “Египетская марка” в творчестве Мандельштама. Это романтически-идеалистическая история, которой некомфортно в нашем времени и которая создаёт собственный мир.

<sup>8</sup> Kulakowski S. Pięćdziesiąt lat literatury rosyjskiej… – S. 393.

<sup>9</sup> Там же. – S. 191.

Будучи превосходным переводчиком (Клейст, Бен-Джонсон, Гервег и др.), в 1935 году вместе с Н. Тихоновым Пастернак опубликовал переводы современных грузинских поэтов (“Поэты Грузии”). Кроме того, он писал стихи для детей, как и Мандельштам, с которым как лирик имеет сходный характер<sup>10</sup>.

Свежи и точны наблюдения Кулаковского над поэзией Ахматовой, Блока, Анненского, Бальмонта, Вяч. Иванова, Цветаевой, Гумилёва, Пастернака, Маяковского, Брюсова, Кузмина, Есенина и Саши Чёрного, прозой Гоголя, Гаршина, Достоевского, Льва Толстого и Алексея Толстого, Тургенева и Леонида Андреева, Чехова, Горького, Эренбурга, Бабеля, Ремизова, Зинаиды Гиппиус и Мережковского, Пильняка, особенно – над орнаментальной прозой Розанова и Андрея Белого. Упоминает Бухарина, Троцкого, Сталина. Многих из тех, о ком пишет, Кулаковский знал лично (например, Иванова и Ремизова), имел возможность, всматриваясь, наблюдать со стороны. Элементы литературоведческой компаративистики просвечивают в тексте, когда он обращается к творчеству д’Аннуницио и Бодлера, Ибсена и Гофмана, Ницше и Метерлинка.

Особенно компаративная искра высекается, когда речь заходит о поэтах-эмигрантах, по-прежнему кровно связанных с российской словесностью.

«Поэты-эмигранты делятся на группы преимущественно географически; каждый центр, или эмиграция, имел одну или несколько поэтических объединений. Прежде всего, работа поэтов-эмигрантов была связана с Берлином, который в 1921–1925 годах стал крупным центром русской культурной жизни. В дополнение к ежемесячным журналам и всевозможным альманахам, в Берлине было несколько поэтических групп, таких как, например, “Веретено”. Представленная несколькими авторами, эта молодёжь принадлежала к самым разным направлениям, и в той или иной степени была связана с Москвой. Берлинское объединение, организованное в санкт-петербургском стиле, таком как “Дом искусств” (или “Дом писателей”), а также ряд других литературных ассоциаций и множество издательских компаний, способствовали развитию “берлинской литературы”, которая ни в коем случае не была единым целым. Когда после 1924–1925 годов некоторые писатели вернулись в Москву, а другие разъехались по иным европейским городам, – в Берлине остались лишь несколько групп. Среди молодых берлинских поэтов выделялся [киевлянин] Владимир [Корвин-]Пиотровский [(1891–1966)], чрезвычайно талантливый лирик, автор сборников “Полынь и звёзды” (1923), “Каменная любовь” (1925) и других. Поэзия Пиотровского характеризуется необычайной, почти классической простотой. Не будучи акмеистом, – Пиотровский ближе всего к этому поэтическому направлению. Скупые слова достигают ясности поэтических образов. Если мы сравним его с любым из акмеистов, он будет ближе всего к Мандельштаму. Современность отразилась на творчестве Пиотровского незначительно; это русский парнасец, типичный поэт петербургской волны»<sup>11</sup>.

Мандельштам, Пастернак и Корвин-Пиотровский были на год старше Кулаковского, и он видел в них естественных современников, заметных и ярких, всякий раз сообразуясь с общим всем им соотчим: традицией российской изящной словесности.

За характеристиками, даваемыми Кулаковским героям книги – конечно, не только Мандельштаму, – критический характер не просматривается. Российские литераторы, оказавшиеся с началом Великой войны на тягостном бытовом и бытийном распутье, заслуживают, по мнению Кулаковского, тёплого внимания литературоведа и порой снисхождения – причём

<sup>10</sup> Там же. – С. 217.

<sup>11</sup> Там же. – С. 347–348.

в гораздо большей степени, нежели это могло бы происходить в относительно спокойные времена, скажем, в 1860-е.

Бессилие перед происходящим, нервозность и чувство омерзения Кулаковский выразил 17(30) марта 1917 года, через две недели после отречения Николая II, в единственном известном мне стихотворении (публикуется впервые из коллекции о. Генриха Папроцкого), в котором белогвардейщина перемежается с антисоветчиной:

Отступали мы ордою дикой.  
Затопили пушки в глубине...  
По Руси-то, по Руси великой –  
Кровь, пожар, забвение в вине.  
Враг пришёл и выжег, точно лавой,  
На пути селенья, города...  
Где, Россия, твой орёл двуглавый?  
Он упал, не встанет никогда.  
И земля назавтра загорится.  
Что же делать, где найти исход?  
Помоги, Небесная Царица,  
Собери Ты на врагов поход.

В силу того, что эти строки через четверть века, в ноябре 1942-го, были вписаны автором в альбом Юрия Витольдовича Клингера, сына коллеги отца по Университету св. Владимира, нельзя сомневаться, что выраженная здесь ура-патриотическая эмоция сопровождала Кулаковского в его трудной, издёрганной эмигрантской жизни.

Впрочем, книгу о полуслотетней судьбе русской словесности Кулаковский заканчивает обнадёживающе:

«Русская эмигрантская проза с 1925 года пребывает в становлении, как и литературное творчество на территории Советской России. Это переходное состояние изобилует интересными и типичными литературными явлениями. В то время как советские читатели и критики требуют от писателей простоты и воспроизведения жизни как таковой и реальных человеческих персонажей со всеми недостатками и положительными сторонами характера, – люди из плоти и крови, русские эмигранты-прозаики также ищут приёмы воссоздания реальности, не вдаваясь в стилистические тонкости. Основа нового подхода, который развивается в новейшей русской литературе, – это стремление к простоте, ясности выражения и обеспечения читателей основами литературности произведений»<sup>12</sup>.

Повторюсь, это первоклассный по концепции (и конспективности) труд, в равной степени не устаревший и малоизвестный. Суждения Кулаковского о Мандельштаме, дополняющие скромный корпус прижизненных печатных характеристик его стихов и прозы (от Ан. Тарасенкова, И. Эренбурга, Ю. Тынянова, Н. Берковского до М. Рудермана и Игн. Владиславлева), способствуют уточнению этих характеристик наблюдательными современниками.

---

<sup>12</sup> Там же. – S. 377.

*Дмитрий Нечипорук*

## **ГАЙ ДАВЕНПОРТ, «ТАТЛИН!» И МАНДЕЛЬШТАМ(Ы)**

После выхода в свет работ Кларенса Брауна о Мандельштаме и воспоминаний Надежды Мандельштам в американских журналах и газетах вышло немало интересных и содержательных рецензий о творчестве Мандельштама. На сегодняшний день есть небольшие, но содержательные работы о рецепции мемуаров Н.Я. Мандельштам в американской периодике и судьбе английских переводов Мандельштамов. В самом общем плане всех авторов, писавших за рубежом о творчестве Мандельштамов, можно поделить на три группы: а) представители различных волн эмиграции и потомки эмигрантов; б) западные слависты; в) критики и эссеисты, не занимавшиеся славистикой, но высоко оценившие книги Н.Я. Мандельштам и Осипа Мандельштам в английском переводе [19; 20].

Гая Давенпорта (1927–2005), читателя стихов Осипа и воспоминаний Надежды, и друга детства Кларенса Брауна, можно отнести к последней группе. Он пользуется заслуженным авторитетом как литературный критик и эссеист в США, но мало известен в России, несмотря на переводы его эссе и стихов [12; 13; 14; 16]. Давенпорт, как и Браун, родился в городе Андерсон, штат Южная Каролина 23 ноября 1927 г. Давенпорт немного старше Брауна, который родился в Андерсоне в 1929 г. Они вместе учились в одной средней школе; помимо интереса к литературе, Браун и Давенпорт с детских лет увлекались рисованием, оба были талантливыми иллюстраторами. Биография двух литературоведов и далее по жизни имеламного общего. Давенпорт разделял интерес друга к творчеству Мандельштамов и советской литературе 1920-х гг., что найдёт свое отражение в самых разных по жанру работах: эссе, стихи, рецензии.

После окончания местной школы для мальчиков Давенпорт в 1945 г. поступил в университет Дьюка. Обучаясь на трехлетней программе, он получил степень бакалавра по английскому языку и античной классике. В Дюкском университете Давенпорт испытал сильное влияние ведущих преподавателей по литературе и рисованию. Творческое письмо в 1940–1960-е гг. в Дьюке преподавал Уильям Блэкберн (1899–1972), у которого занималась целая плеяда будущих талантливых американских писателей: Уильям Стайрон (1925–2006), Мак Химан (1923–1963), Рейнолдс Прайс (1933–2011), Фред Чепел (р. 1936). Нетрудно заметить, что все перечисленные ученики Блэкбэрана принадлежали к одному поколению [10: 32]. Также Давенпорт развивал свои иллюстраторские способности у английской художницы Клеры Лейтон (1898–1989).

Показав себя как способного студента, Давенпорт получил престижную стипендию Сесиля Родса для обучения в оксфордском Мerton-колледже. В Оксфордском университете Давенпорт учился, среди прочих преподавателей, у известного филолога и писателя Джона Р. Р. Толкина, автора романов «Хоббит» и «Властелин колец». В Оксфорде Давенпорт написал первую на тот момент исследовательскую работу о творчестве Джеймса Джойса. В Оксфорде Давенпорт обрел двух друзей, с которыми общался на протяжении всей своей жизни: поэт Кристофер Миддлтон (1926–2015) и социальный антрополог Родни Нидхэм (1923–2006) [11].

В 1950 году Давенпорт вернулся в США и был призван в армию. Он два года проработал переписчиком на печатной машинке в воинской части Форт-Брэгг, располагавшейся в родной Северной Каролине.

После возвращения на «гражданку», Давенпорт стал на некоторое время преподавателем в Университете Вашингтона в Сент-Луисе. Но он хотел получить ученую степень, и в 1955 году Давенпорт поступил в аспирантуру в Гарвардский университет, чтобы написать диссертацию о творчестве американского поэта-модерниста Эзры Паунда (1885–1972). Он подружился с Паундом в один из самых непростых периодов его жизни, когда американские власти держали эксцентричного поэта в стенах washingtonской психиатрической лечебницы св. Елизаветы [2; 9].

Диссертация Давенпорта, защищенная в 1961 году, была всего лишь вторым по счету исследованием о творчестве Эзры Паунда на тот момент. Здесь можно провести параллель с диссертацией Кларенса Брауна о творчестве Мандельштама, которую он защитил годом позже, и это была вообще первая квалификационная работа о биографии и поэзии поэта [18: 25].

Как и Браун, Давенпорт был не склонен к академической мобильности. После защиты диссертации, он проработал три года в Хаверфордском колледже в Пенсильвании, но, не поладив с администрацией колледжа, перебрался в Университет Кентукки, где проработал до 1990 года\*.

Всю свою жизнь Давенпорт не переставал общаться с Брауном. Его закадычный школьный друг значительно повлиял на определение с литературными пристрастиями; среди любимых авторов Давенпорт не забывал упоминать про Мандельштама\*\*.

Вторая книга Давенпорта «Татлин!» вышла одновременно с дебютной книгой Брауна «Проза Осипа Мандельштама»\*\*\*. Пересечения и здесь очевидны: советский художник-авангардист Татлин оказался в середине 1920-х гг. тем «третьим лишним», из-за которого едва не распался брак Осипа и Надежды. Но самое главное, что роднит книги Давенпорта и Брауна, – это стремление открыть читателю забытые имена из ранней советской эпохи.

Вот как сам Давенпорт вспоминал почему он решил написать сборник эссе, назвав его именем советского художника:

*«Однажды, когда я захотел написать о советском инженере, художнике и воздухоплавателе Владимире Татлине, о котором очень мало известно, я понял, что бесполезно спрашивать кого-либо о нем: мы варвары, а эрудиция в дефиците. Я нашел книгу об отдельных работах Татлина в Инженерной библиотеке Университета Кентукки. По иронии судьбы, книга была издана в Советском Союзе, где она иногда доступна людям, а иногда нет – в зависимости от того, каким образом подует политический ветер. Но какой-то образованный библиотекарь приобрел книгу (о Константине Циолковском, изобретателе космической ракеты, как скажут вам русские), и я стал ее единственным читателем в Кентукки. Другим моим источником был человек, который знал самого Татлина. Ученый, настолько охраняемый, что мне пришлось предъявлять документ с печатью, чтобы добраться до его кабинетов в Вашингтоне, где в какой-то момент адмирал Хайман Рикover прервал наш разговор. У Музея современного искусства есть одно крыло аэровелосипеда «Tatlin», и любой желающий может его увидеть. Недавно я обнаружил маленькую деревянную рыбку, которую Татлин сделал для украшения елки: она находится в Гуманитарном центре в Остине, штат Техас. Наше новое варварство – погоня за накоплением – оно собирает все и вся»* [6: 94].

Другими словами, Татлин написан на основе скучного количества источников. Информация, которую собирал Давенпорт, была получена из вторых или третьих рук по крохам: «Биографии человека не существует. Его творчество или упрятано, или уничтожено» [1: 376].

Сборник философской прозы «Татлин!» – это аллюзия к прозе Мандельштама. Давенпорт воспроизводит яркие сюрреалистические эффекты прозы Мандельштама, а сама стилистика напоминает мандельштамовские «Египетскую марку» и «Шум времени» [8: 80]. Критик Д. Святополк-Мирский называл «Шум времени» культурно-историческими картинами из эпохи разложения самодержавия» [17: 81]. В таком случае «Татлин!» Давенпорта – это философско-исторические зарисовки в переходную эпоху от краха самодержавия к эпохе становления советского государства.

«Татлин!» Давенпорта – это рефлексия на тему взаимоотношения советского конструктивизма и идеологии. Осип Мандельштам в самых разных эссе Давенпорта присутствует пунктирно, подчас это «глухая» цитата, которую распознает только эрудированный читатель. Давенпорт отсылает к Мандельштаму либо, когда в эссе необходимо подчеркнуть или обозначить варварский характер XX века, либо, когда надо поставить поэта в число выдающихся художников столетия, подчеркнуть уникальность Мандельштама [3: 310, 316, 318; 4: 106; 6: 94; 7: 110].

В главе «1953» в воображаемой беседе изобретателя Татлина и критика Шкловского Осип Мандельштам присутствует в виде парадигмы из его знаменитого антисталинского стихотворения.

*«Татлин погляживал кольцо перьев на шее виандотки, сидевшей у него на коленях. Зачем он объяснял Виктору Шкловскому, что Велимир, бывало, говорил о политиках: все они безумны. Люди развиваются по спирали наверх, насколько им позволяют способности. Гения не интересует контроль за людьми при помощи такой вульгарности, как власть. Истинная власть – у художника. Интеллектуал может жаждать власти, если идеи его оказываются слабыми, но по большей части он удовольствуется жизнью в собственном уме.*

*– Сравнительно смысленные люди становятся дельцами, идут в армию, в университет. Неспособным остается либо апатично дрейфовать вслед за властью других, либо уходить в политику.*

*Он чувствовал, что насмучил Виктору, который все время поглядывал на связи нагелей, прислоненных к стенам и наваленных по углам, на скелет крыльев воздушного мотоцикла, на ящики с цыплятами.*

*Но это не имело значения. Они беседовали ради утешения беседой – чтобы заполнить неясный вакуум своего душевного подъема.*

*Старый тараканище подох»* [16].

Неслучайно, что рецензия Давенпорта на книгу Брауна «Проза Осипа Мандельштама» и воспоминания Надежды Мандельштам называется «Человек без современников». В ней он лаконично и образно выразился о прозе Осипа Мандельштама 1920-х гг.:

*«Страницы мандельштамовской прозы – это своего рода алгебра иронии над которой та же рука обрисовала потешную обстановку и вещи с их собственной жизнью а-ля Шагал. «Шум времени» – это духовная инвентарная ведомость образа жизни, сметенного Революцией. Люди, осужденные на пребывание на луне, могут писать такие книги о жизни на земле; книга которая учит нас тому, что повседневное и рутинное выглядит как чудо, однажды утраченное навсегда»* [5: 297].

В позднем интервью французскому переводчику и писателю Бернарду Хупфнеру Давенпорт вновь подчеркивал ключевое значение Мандельштама и Татлина для своего творчества:

*«Хупфнер: Кого вы видите из выдающихся писателей, работающих в контексте, близком к вашему?*

Давенпорт: *Основные писатели, в тени которых я выращиваю грибы – это Осип Мандельштам, Доналд Бартелм, Роберт Вальзер и Уолтер Сэвидж Лэндор.*

<...>

Хупфнер: *Каковы причины выбора конкретного исторического персонажа? Почему Татлин?*

Давенпорт: *Я выбрал Татлина потому что очень мало было известно о нём и потому что он казался мне архетипической жертвой авторитаризма. Я использовал также параллельную форму русского письма для моей формы (Шкловский и Мандельштам как модели)* [9: 120,124].

Осип и Надежда присутствуют не только в эссе, но и в стихах Давенпорта. Трагической судьбе Мандельштамов посвящено стихотворение «*Мы часто думаем о Ленине на фабрике прицепок*». Само название – прямая отсылка к струнинскому периоду жизни Надежды Мандельштам. Стихотворение представляет собой диалог Ночи и Полдня, причём в первом образе нетрудно узнать Надежду Яковлевну:

«*НОЧ, старуха, сидящая на бочонке у высокой изразцовой печи, на коленях - лукошко картошки. Платок, шаль, просторная юбка, сапоги. ПОЛДЕН, молодой солдатик с кудрявой каштановой шевелюрой, мордовские щеки, защитная форма с алыми лычками.*

<...>

### **НОЧ**

До последнего прекрасного глагола.  
Осип, мой муж, прочел об этом в книге.  
Он был поэтом. И его забрали.  
Стихи его я помню наизусть.

### **ПОЛДЕН**

А книги выходили у него?

### **НОЧ**

Нет, никогда.  
Одно там есть –о Старом Таракане, который  
В сияющие голенища смотрится свои» [15].

В заключении отметим, что Мандельштам был для Давенпорта неоспоримым свидетельством зрелости и оригинальности русской поэзии в XX веке, которая не только переросла европейскую поэзию, но и оформилась как совершенно отдельное и независимое направление. В свою очередь, Татлин олицетворял для Давенпорта современный западный модернизм, переосмысленный и переформатированный в советских условиях.

### **Примечания**

\*В 1990 году Давенпорт получил грант от американского фонда МакАртурров, что позволило ему перестать преподавать в университете.

\*\*В 2017 году стал доступен архив Кларенса Брауна, значительную часть которого составляет его переписка с Давенпортом. На наш взгляд, переписка двух друзей из Андерсона является новым интересным и содержательным источником по мандельштамоведению.

\*\*\* Первой книгой Давенпорта была работа об американо-швейцарском биологе Луисе Агассисе (Davenport G. The Intelligence of Louis Agassiz. BeaconPress, 1963).

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Davenport G. Ernst Machs Max Ernst // Davenport G. The Geography of the Imagination. Forty Essays. – North Point Press, 1981. pp. 373–384.
2. Davenport G. Ezra Pound 1885-1972 // Arion: A Journal of Humanities and the Classics. 1973. Vol. 1. No. 1. pp. 188–196.
3. Davenport G. Narrative Tone and Form // Davenport G. The Geography of the Imagination. Forty Essays. – North Point Press, 1981. pp. 308–318.
4. Davenport G. The Critic as Artist // Davenport G. Every Force Evolves a Form. Twenty Essays. – North Point Press, 1987. pp. 99–111.
5. Davenport G. The Man without Contemporaries // The Hudson Review. 1974. Vol. 27. No 2. pp. 296–302.
6. Davenport G. The Scholar as Critic // Davenport G. Every Force Evolves a Form. Twenty Essays. – North Point Press, 1987. pp. 84–98.
7. Davenport G. Zukofsky // Davenport G. The Geography of the Imagination. Forty Essays. - North Point Press, 1981. pp. 100–113.
8. Furlani A. Guy Davenport: Postmodern and After. Northwestern University Press, 2007. – 247 p.
9. Норфне Б., Davenport G. Pleasant Hill: An Interview With Guy Davenport // Conjunctions. 1995. No 24. pp. 118–126.
10. West J.L.W. (ed.) Conversation with William Styron. –University Press of Mississippi, 1985. – 300 p.
11. Биография Гая Давенпорта (сайт Техасского университета в Остине, где находится архив писателя) // [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://legacy.lib.utexas.edu/taro/uthrc/01111/hrc-01111.html>
12. Давенпорт Г. Изобретение фотографии в Толедо / Г. Давенпорт. – СПб.: Амфора, 2002. – 502 с.
13. Давенпорт Г. Погребальный поезд Хайле Селласие / Г. Давенпорт. – Тверь: Митин журн. Kolonna Publicationc, 2003. – 140 с.
14. Давенпорт Г. Собака Перголези / Г. Давенпорт. – Тверь: Митин журнал, 2007. – 295 с.
15. Давенпорт Г. Мы часто думаем о Ленине на фабрике прищепок. Перевод М. Немцова // Лавка языков. [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://vladivostok.com/speaking\\_in\\_tongues/davenport16.htm](https://vladivostok.com/speaking_in_tongues/davenport16.htm)
16. Давенпорт Г. Татлин! (глава «1953»). Перевод М. Немцова // Лавка языков. [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://vladivostok.com/speaking\\_in\\_tongues/davenport17.htm](https://vladivostok.com/speaking_in_tongues/davenport17.htm). См. также другие переводы Максима Немцова произведений Давенпорта в «Лавке языков». [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://vladivostok.com/speaking\\_in\\_tongues/guy.html](https://vladivostok.com/speaking_in_tongues/guy.html)
17. Нерлер П. ConAmore. / П. Нерлер. – М.: НЛО, 2014. – 874 с.
18. Нерлер П. Осип Мандельштам и Америка / П. Нерлер. – М.: Изд-во «Вердана», 2012. – 254 с.
19. Нечипорук Д.М. Рецепция мемуаров Н.Я. Мандельштам в США // Осип Мандельштам и XXI век. Материалы международного симпозиума. Москва. 1–3 ноября 2016 г. – М.: «ООО АРМОПОЛИГРАФ», 2016. – С. 233–239.
20. Рейнолдс Э. Переводы и переводчики Осипа и Надежды Мандельштам на английский язык // Осип Мандельштам и XXI век. Материалы международного симпозиума. Москва. 1–3 ноября 2016 г. –М.: «ООО АРМОПОЛИГРАФ», 2016. – С. 254.

*Дмитрий Зуев*

## **ОБ ОДНОЙ ПУБЛИКАЦИИ СТИХОВ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА В ГАЗЕТЕ «СЕВЕРНЫЙ КОМСОМОЛЕЦ»**

Подборку стихов Мандельштама в «Северном комсомольце» (Архангельск) нельзя назвать, как принято в подобных случаях, «неизвестной». Сведения о ней отложились в архиве Н.Я. Мандельштам. Некоторые сотрудники газеты оставили подробные воспоминания об этой публикации. Однако исследователи, и в первую очередь библиографы, не рассматривали ее в контексте истории возвращения поэта к читателю. А она заслуживает внимания хотя бы потому, что после смерти Мандельштама это была одна из первых газетных публикаций его стихов. Кроме того, некоторые тексты появились в советской печати впервые именно в Архангельске.

Подборка в газете «Северный комсомолец» (№ 38 от 25 марта 1966 г.) состояла из редакторского предисловия, фрагментов «Листков из дневника» А. Ахматовой и трех стихотворений Мандельштама: «Сохрани мою речь навсегда...», «Мастерица виноватых взоров...», «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме...». Из этих четырех текстов к тому моменту в Союзе был опубликован только последний – в журнале «Москва» (1964, № 8), остальные же выходили в нью-йоркском альманахе «Воздушные пути»: Мандельштама – в 1961 г. № 2, Ахматовой – в 1965 г. в № 4.

В предисловии сказано, что поводом для публикации стала недавняя кончина А. Ахматовой, «последней из звезд первой величины русской поэзии, взошедшей накануне знаменательного переворота в истории человечества» (т.е. октября 1917 г.) с уходом которой «закончилась целая эпоха». Но из дальнейшего хода мысли автора и из самой композиции публикации становится очевидно, что в центре внимания здесь именно Мандельштам. Ситуация смоделирована так, будто под конец жизни получившая частичное признание Ахматова представляет советскому читателю практически полностью забытого поэта. Помимо ссылки на Ахматову, редакторы используют еще один – для советской цензуры гораздо более весомый – аргумент, а именно обращают внимание на прецеденты: за последние два года в советских журналах вышли три публикации стихов Мандельштама. При этом ссылки на две из них – воронежский «Подъем» (1966, № 1) и алма-атинский «Простор» (1965, № 4) – даны правильно, а в третьей ошибочно указано название журнала («Знамя» вместо «Москвы», 1964, № 8). Дальше следуют три стихотворения Мандельштама, которые названы «образцами его гражданской и любовной лирики» – и вновь с отсылкой к авторитету Ахматовой, которая называла стихотворение «Мастерица виноватых взоров» «лучшим любовным стихотворением XX в.».

Сравнение текстов, появившихся в «Северном комсомольце», с известными на тот момент публикациями трех упомянутых стихотворений Мандельштама и «Листков из дневника» показывает, что они едва ли как-то связаны. Так, в «Воздушных путях» опубликован исказенный текст «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме...» (имена композиторов там поменяны местами, а в «Северном комсомольце» порядок правильный). А уже упоминавшаяся ошибка в ссылке на журнальную подборку, где это стихотворение было опубликовано

впервые в СССР, заставляет усомниться в том, что его текст был взят оттуда. Что же касается Ахматовой, то даже если допустить вероятность того, что за несколько месяцев альманаха смог преодолеть расстояние от Нью-Йорка до Архангельска в условиях советской цензуры, то различие текстов сразу обращает на себя внимание. Примечательно не то, что некоторые фрагменты в архангельской публикации отсутствуют, – в ней есть то, чего нет в «Воздушных путях»: в частности ссылка на кусок из автобиографии Пастернака, где он сетует, что в свое время недооценивал четырех поэтов: Гумилева, Хлебникова, Багрицкого и Мандельштама. В целом, даже не зная, что за источник был в руках у публикаторов, можно сказать, что с ахматовскими «Листками...» поработал редактор: он выбрал фрагменты, которые наиболее емко характеризуют Мандельштама. При этом были вырезаны разбросанные по тексту стихотворения и почти все, что связано с литературной жизнью той эпохи. Едва ли последнее связано с упоминанием запрещенных имен, потому что они в тексте присутствуют, пусть и в меньшей концентрации. Проскочило в печать и сообщение о ссылке Мандельштама.

В предисловии к публикации Ахматовой в «Воздушных путях» было сказано, что текст попал в редакцию «в виде «бродячего» списка, подобранныго где-то в России»<sup>1</sup>. Аналогичным был и источник «Северного комсомольца».

Обстоятельства, сопровождавшие подготовку и выход материала в печать, описаны в воспоминаниях журналистки и редактора «Северного комсомольца» Веры Николаевны Румянцевой «Я вас люблю...». В виде книги они были опубликованы дважды в 2002 г. и 2006 годах.

«Вскоре после смерти Анны Андреевны Ахматовой «Северный комсомолец» опубликовал отрывки из ее воспоминаний об Осипе Мандельштаме и некоторые стихотворения из его легендарных «Воронежских тетрадей».

Привез эти материалы из Москвы наш тогдашний ответственный секретарь Юрий Чебанюк. Мать его приятеля, машинистка московской коллегии адвокатов, днем и ночью, все свободное от работы время, стучала на своей старенькой «Эрике», чтобы снабдить себя и своих близких знакомых запрещенными тогда Булгаковым, Хармсом, Пастернаком. Она-то и поделилась свободным экземпляром стихов Осипа Мандельштама и страничками из дневника Ахматовой. Кстати, стихи она получила из рук вдовы Осипа Эмильевича, Надежды Яковлевны Мандельштам»<sup>2</sup>.

Инициатор публикации в «Северном комсомольце» Юрий Чебанюк – человек, достаточно хорошо известный не только в Архангельске, где он стал одним из самых авторитетных журналистов, но и за его пределами. Родился Юрий Чебанюк в городе Смела Черкасской области в 1930 году. Вскоре семья переехала в Киев. В детстве и юности Чебанюк больше всего увлекался футболом и дошел до дубля киевского «Динамо», где играл вместе с Валерием Лобановским, с которым в течение многих лет сохранял дружеские отношения. После вынужденного завершения (из-за травмы) спортивной карьеры он закончил факультет журналистики Киевского университета, работал в «Киевском комсомольце», «Радянском спорте», где одно время возглавлял отдел футбола. В те годы Чебанюк входил в близкий круг Виктора Платоновича Некрасова.

В 1964 г. Чебанюк переезжает в Архангельск<sup>3</sup> по приглашению нового главного редактора «Северного комсомольца» киевлянина Владимира Добкина, который предложил ему долж-

<sup>1</sup> Воздушные пути. 1965. № 4. С. 5.

<sup>2</sup> Румянцева В.Н. Я вас люблю... Архангельск: ОАО «ИПП «Правда Севера», 2006. С. 365–366.

<sup>3</sup> См. подробнее в воспоминаниях жены Ю. Чебанюка Лидии Мельницкой: Мельницкая Л. Давняя песня о нашей судьбе // Соловецкое море. Историко-литературный альманах. 2002. № 1. С. 146–172.

ность ответственного секретаря. При непосредственном участии Чебанюка в следующие несколько лет в газете были опубликованы не только стихи Мандельштама и воспоминания Ахматовой, но так же, например, два рассказа Кафки и стихи Натальи Горбаневской (за полгода до 25 августа 1968 г.). В 1969 г. он уже в Ашхабаде выпускает еженедельник для студенческих стройотрядов на целине (где также пытается опубликовать Мандельштама, но безуспешно). Лето 1969 г. он проработал в Соловецком музее смотрителем и экскурсоводом, но место научного сотрудника, на которое рассчитывал, так и не получил. В 1970 г. его имя было упомянуто в «Хронике текущих событий»: в мае в его квартире прошел обыск по донесу, в котором один из сотрудников редакции «Северного комсомольца» сообщал, что Чебанюк приносил на работу «Раковый корпус» А. Солженицына и давал читать коллегам. В ходе обыска ничего найдено не было, Чебанюка вызывали на допрос в областной КГБ, дела не завели, но он фактически получил запрет на профессию. Чебанюк был ярким человеком независимых взглядов, но вместе с тем, по его собственному признанию, не принадлежал к числу людей, открыто вступающим в конфронтацию с режимом<sup>4</sup>.

За следующие почти 20 лет жизни он только три года проработал ответственным секретарем редакции (в лешуконской газете «Звезда»). В «Северный комсомолец» ему удавалось устроиться только временно, по договору, который разрывался каждый раз, когда об этом становилось известно. В остальное время Чебанюк перепробовал множество профессий: был сторожем, плотником, сезонным рабочим в экспедиции, вздымщиком, а в Лешуконском стал директором дома культуры. В 1989 г. он вернулся в «Северный комсомолец», где работал до своей смерти в 1994 г.

В одной из заметок под названием «Высланные с Соловков»<sup>5</sup> (1990 г.), Чебанюк вспоминает тех, с кем ему приходилось встречаться на островах, и упоминает в частности своих друзей-художников Эрика Булатова и Олега Васильева. Мать Булатова была стенографисткой и перепечатывала непубликовавшиеся в СССР произведения, она и была той «машинисткой московской коллегии адвокатов», о которой упоминала Румянцева.

В «Северном комсомольце» от 11 августа 1990 г. материалы в рубрике «Листая старые подшивки» были посвящены публикации Ахматовой и Мандельштама 1966 г. «Листки из дневника...» сопровождал уже упоминавшийся текст Румянцевой (стихов Мандельштама на этот раз не было), который позднее вошел в книгу ее воспоминаний. В этом более раннем варианте было одно существенное отличие: называлось имя машинистки (Раиса Павловна) и ее сына-художника, друга Юрия Чебанюка.

Булатов действительно передал Чебанюку (они познакомились в Киеве в конце 1950-х) копии «Листков из дневника» и стихотворений Мандельштама, которые наравне с произведениями других непубликовавшихся в Союзе авторов ходили в списках в его дружеском круге. Участие Булатова в публикации этим и ограничилось. С Надеждой Яковлевной художник, по его собственным словам, познакомился в 1966–1967 гг, т. е., очевидно, уже после описываемого случая<sup>6</sup>.

Хотя источником бродячего списка был, скорее всего, архив Н. Я. Мандельштам напрямую никакого отношения к публикации она не имела. Об этом свидетельствует ее письмо к Н.Е. Штемпель от 18 апреля 1966 г.: «Наташенька! Письмо получила. Спасибо, что сходили

<sup>4</sup> См. об этом Шнитников Ю. Под колпаком // Правда Севера. 1990. 18 ноября. № 263–264. С. 7.

<sup>5</sup> Северный комсомолец. 1990. 10 февраля. С. 7.

<sup>6</sup> Все упомянутые в этом абзаце факты сообщены автору Э.В. Булатовым в личной беседе.

к бухгалтеру. Пусть хоть сейчас пошлют – свинство, конечно. Кстати, я неожиданно получила десятку из... Архангельска. Что они там напечатали (в газете!)»<sup>7</sup>.

Остается только не вполне понятно, почему про опубликованные в «Северном комсомольце» стихотворения Мандельштама Ю. Чебанюк, а за ним и все мемуаристы, говорят, что они взяты из «Воронежских тетрадей». Это может объясняться тем, что само понятие «воронежские тетради» только входило в обиход и его рамки были еще не вполне определены. Но, представляется, здесь могло сыграть свою роль еще одно обстоятельство.

При сравнении текстов стихотворений Мандельштама в «Северном комсомольце» с их автографами из архива, переданного вдовой поэта в Принстонский университет, обращает на себя внимание разброс в расстановке знаков препинания. Схемы опубликованных вариантов не соответствуют архивным, в них есть новые знаки, которых нет ни в одном списке. Это похоже на следы работы переписчиков, стремившихся «выправить» пунктуацию. По содержанию же подобных «прибавлений» нет, однако вместе с тем преимущественно прослеживается ориентация на один источник, на рукопись, которая называется «Наташина книга». Это три блокнота, составленные Надеждой Яковлевной и подаренные Наталье Штемпель, куда вошли как воронежские, так и предворонежские стихи.

В стихотворении «Сохрани мою речь навсегда...» третья строка звучит: «Так вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима...», а не «Как...», что есть во всех других списках.

В стихотворении «Мастерица виноватых взоров...» есть начало последней строфы «Ты, Мария...» – в других случаях на этом месте пропуск.

Справедливости ради стоит отметить, что еще один вариант чтения строки в «Наташиной книге», а именно «И Гамлет, мыслящий пугливыми шагами...» вместо «мысливший», как везде, не поддерживается.

Кроме трех упомянутых, других разночтений нет.

В целом же, если предположить, что источником списка, который оказался в руках Юрия Чебанюка, была «Наташина книга», то его соотнесение с «Воронежскими тетрадями» кажется вполне объяснимым.

Публикация в «Северном комсомольце» во многом типична для 1960-х годов, периода, когда стихотворения Мандельштама печатались по бродячим спискам большей частью в провинциальных изданиях благодаря инициативе редакторов. Но в каждом таком случае особый интерес представляют детали, благодаря которым проясняются пути распространения текстов поэта.

<sup>7</sup> Мандельштам Н.Я. Об Ахматовой. М.: Новое издательство, 2007. С. 380. В архиве Н.Я. Мандельштам в РГАЛИ сохранилась квитанция на перевод 10 рублей от редакции «Северного комсомольца» (Ф. 1893. Оп. 3. Ед. хр 291. Л. 2-2об).

*Евгений Васильев*

## **ИГОРЬ КАЧУРОВСКИЙ – ПЕРЕВОДЧИК И ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА**

Выдающийся украинский поэт, прозаик, переводчик, литературовед, радиожурналист, «последний неоклассик» Игорь Васильевич Качуровский (1918–2013) блестяще знал русскую литературу и культуру. Это знание проявилось в разных плоскостях его многогранной деятельности. Качуровский много переводил на украинский язык русских поэтов (Г. Державин, И. Крылов, М. Лермонтов, А.К. Толстой, А. Блок, А. Ахматова, О. Мандельштам, Б. Пастернак, С. Есенин и др.), а также занимался переводами украинских поэтов на русский язык (среди них Т. Шевченко, М. Рыльский, М. Зеров, М. Драй-Хмара, П. Филиппович, В. Свидзинский, П. Тычина, Е. Маланюк, Е. Плужник и др.). Работая литературным обозревателем украинской редакции «Радио Свобода», подготовив и начитав в 1970–1980-х годах более двух тысяч радиобесед (скриптов), Качуровский посвящал свои программы Державину, Гоголю, Достоевскому, Анненскому, Бунину, Бальмонту, Сологубу, Ахматовой, Бабелю, Зощенко, Солженицыну, Осипу и Надежде Мандельштам и другим представителям русской словесности.

В литературоведческих исследованиях И. Качуровский также постоянно обращается к творчеству русских писателей, среди которых А. Пушкин и М. Лермонтов, Ф. Достоевский и Л. Толстой, Л. Андреев и М. Арцыбашев, В. Брюсов и Н. Гумилев, А. Аверченко и М. Булгаков.

Однако никогда Качуровский не смотрел на русскую культуру как доминантную по отношению к украинской, а на равнозенную и равноправную. И в его многочисленных радиопрограммах, эссе и литературоведческих исследованиях на эту тему сквозным является тезис о взаимообогащении и взаимовлиянии родственных украинской и русской культур. Например, в эссе, посвященном знакомству с Александром Солженицыным в ноябре 1974 года, Качуровский замечает, насколько тот интересовался украинской культурой (*«Він розпитував мене про політичні напрямки нашої еміграції, про її найбільші скупчення, про те, якою мірою в кожній країні нового поселення українці і вросли в чужинецький ґрунт»*) и приводит важную деталь об украинских корнях Солженицына (*«... дід письменника розмовляв лише українською мовою, і сам він почував себе якось пов'язаним із Україною.»* [4: 453]).

О значимости русской литературы и филологии красноречиво свидетельствует и такой факт. Неоднократно И.В. Качуровский вспоминал о четверке фигур (он называл их своими учителями), которые произвели на него особое влияние. Например, в очерке 1970-х годов о Юрии Клене он пишет: *«Протягом моого життя довелося мені пізнати чотирьох осіб, на яких я дивився, так би мовити, знизу вгору. Це були: Борис Ярхо, Юрій Клен, Хорхе Люїс Борхес та Олександр Солженицин. У обох із них світилися очі: у Ярхо це було рівне, стисле, спокійне випромінювання, у Клена очі робилися сяйно-променистими лішиєтоді, як він виступав із читанням своїх творів, закінчив – і все ніби згасало, хоч насправді таємничий процес, що його можна назвати горінням душі, тривав далі – лише не проривався назовні...»* [1: 249]. А в другом своем, более позднем эссе 1986 г., посвященном памяти Борхеса,

Качуровский снова вспоминает о больших талантах, глубоко поразивших его. И среди них мы снова встречаем тот же «квартет» – Борис Ярхо (выдающийся литературовед и переводчик, у которого Качуровский учился до войны в Курском педагогическом институте), Борхес, Юрий Клен и Александр Солженицын. «*Колись у навчальних закладах робили величезні двері – це для того, щоб школяр чи студент почувався маленьким перед храмом науки та мудrosti. Але є люди, що перед величчю їхніх талантів і знань мимоволі почуваєш себе таким школярем під височезними дверима. Чотири рази протягом свого життя я мав таке враження: під час зустрічей і розмов із Борисом Ярхом, Юрієм Кленом, Хорхе Люїсом Борхесом та Олександром Солжениціним*» [1: 420]. Примечательно, что двое из четырех великих учителей Качуровского являются представителями русской культуры. Учитывая все это, интерес Игоря Качуровского к фигуре выдающегося русского поэта Осипа Мандельштама выглядит вполне закономерным.

Именно Качуровскому принадлежит пальма первенства в украинских переводах Мандельштама. Впервые Мандельштам на украинском прозвучал в 1971 г., в год 80-летия поэта. Игорь Качуровский, который жил в эмиграции еще с 1943 г. (Австрия, Аргентина, ФРГ), издал в Мюнхене книгу своих стихов и поэтических переводов «Песня о белом парусе». В нее вошел и единственный перевод мандельштамовского стихотворения «Мы с тобой на кухне посидим...»:

*Mi на кухні скоротаєм час,  
Солодко нам пахне білій гас.*

*Ось буханка хліба, гострий ніж,  
Напомпуй-но примуса сильніш.*

*А як ні – мотузки десь були,  
Ув'язать корзини і вузли.*

*I – на станцію, за темноти,  
Де ніхто не міг би нас найти. [6: 139].*

В последующие годы Качуровский становится одним из самых авторитетных украинских переводчиков О. Мандельштама (как, собственно, и одним из ярчайших представителей всего украинского переводческого цеха). В 1970-е годы он осуществил переводы шести мандельштамовских стихотворений. Это «Образ твій невломно-загадковий...» («Образ твой, мучительный и зыбкий»), «Ніколи я не слухав Оссіана...» («Я не слыхал рассказов Оссиана...»), «Бессоння. I Гомер. I пружність парусів...» («Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»), «Ми на кухні скоротаєм час...» («Мы с тобой на кухне посидим...»), «За grimучу відвагу майбутніх віків...» («За гремучую доблесть грядущих веков...»), «Живемо... Та чи є десь під нами земля?...» («Мы живем, под собою не чуя страны...»).

Примечательно, что Качуровский обращался к поэзии разных периодов творчества поэта, как и к разным жанрам, темам и мотивам мандельштамовской лирики. Так, три произведения относятся к ранней лирике Мандельштама – они входили в его первую поэтическую книгу «Камень». Три других из цикла «Московские стихи» созданы в начале 1930-х.

Переводы поэзии Осипа Мандельштама входили в более поздние книги Игоря Качуровского: в сборник «Свічада вічності» [7] и наиболее полное, итоговое собрание переводов

«Круг понадземний» [5]. Пять переводов Качуровского включил в свою антологию украинских переводов русской поэзии Серебряного века Максим Стриха [9]. Вот, например, как воспроизведено одно из программных стихотворений Мандельштама, единственный, кстати, из переводов Качуровского, который М. Стриха не включил в антологию, отдав предпочтение вариантам Ю. Андруховича (в основной части) и Д. Павлычко (в вариантах):

*За громучу відвагу майбутніх віків,  
І за людства високу сім'ю  
Я позбавлений чаши на учаті батьків,  
Честь і радість втрачаю свою.*

*Мені скаче до горла цей вік-вовкодав,  
Але ж я – не з породи вовків.  
Тож запхай мене ліпше, мов шапку в рукав, в  
Кожушину сибірських степів;*

*Де нема боягузів, не хлюпає твань,  
Не тріщать під колісъми хребці,  
А в красі первобутніх своїх осявань  
Цілу ніч голубіють песці.*

*Де тече Єнісеї крізь простори нічні,  
Де сосна до зірок дороста,  
Адже вовчої крові немає в мені,  
І олжса мені кривить уста [5: 372].*

И. В. Качуровский неоднократно – и в статьях, и в радиобеседах – высказывался о принципах поэтического перевода. В частности, в послесловии к своему фундаментальному сочинению переводов «Круг понадземний» он освещает подходы, двойные критерии оценки, недостатки перевода [5: 514–521]. Качуровский отмечал, что как переводчик прошел два этапа: на первом он «в основном заботился о том, чтобы хорошо звучало, чтобы произведение имело художественную ценность, без учета такого фактора, как точность в воспроизведении оригинала». На втором – «пытался воспроизвести средства автора, отдельно – стилистические фигуры» [5: 514]. К интенциям «второго этапа» явно вписываются и его переводы лирики Мандельштама. На протяжении всего текста «За громучую доблесть ...» Игорь Качуровский последовательно пытается быть точным в воспроизведении содержания и формы, и в то же время делает это творчески, а не буквалистски. В этом отношении показательны, например, находки в переводе третьего куплета: «ни хлипкой грязцы» он передал как «не хлюпає твань» (букв. «не хлюпает тина»), «ни кровавых костей в колесе» – «не тріщать під колісъми хребці» (дословно «не трещат под колесами позвонки», что явно соотносится с фразой «два столетия позвонки» из другого стихотворения Мандельштама «Век») и другие. Однако знаменитую финальную строчку, настоящее «сильное место» в мандельштамовской поэзии («И меня только равный убьет») воспроизвел довольно неожиданно и «далеко» от оригинала.

Очевидно, что Качуровский работал с одной из ранних редакций стихотворения «За громучую доблесть грядущих веков...», в которой концовка имела следующий вид: «Потому,

что не волк я по крови своей И неправой искривлен мой рот» [8: 510] (благодарю за это напоминание виднейшего мандельштамоведа Л.М. Видгофа). При этом, ранний финал, который, как известно, не удовлетворял самого автора (окончательная его версия была найдена им лишь в конце 1935 г. в Воронеже), был избран Качуровским вполне сознательно, так как ко времени его работы над переводом стихотворение Мандельштама не раз публиковалось в окончательном виде (например, в 1967 г., в первом томе легендарного американского издания [9: 162]).

С другой стороны, версия Качуровского «І олжса мені кривить уста» становится своеобразной квинтэссенцией мотива лжи, вранья, неправды, который был одним из сквозных в поэзии Мандельштама, особенно в начале 1930-х. Вспомним два текста, созданные в том же 1931 году, что и «За гремучую доблесть грядущих веков...». Во-первых, это стихотворение-дуплет «Ночь на дворе. Барская лжа...» с общими с ним мотивами и даже повторами («Бал-маскарад. Век-волкодав Так затверди ж назубок: Шапку в рукав, шапкой в рукав – И да хранит тебя Бог»). Во-вторых, «Неправда», в котором само название маркирует этот сквозной мотив, проявляющийся уже в первых строчках: «Я с дымящей лучиной вхожу К шестипалой неправде в избу». Таким образом, Качуровский, обратившись к ранней, «неканонической» версии, значительно расширил контекст финальной строки, как будто настроившись на камертон «московских стихов» Мандельштама.

Кстати, другие украинские переводчики этого стихотворения воссоздавали заключительную строку точно, в соответствии с канонической версией текста: «І мене тільки рівний уб'є» (Юрий Андрухович), «І мене тільки рівний уб'є» (Лариса Оленина), «І мене тільки рівний уб'є» (Аркадий Штыпель), «Тільки рівний мені мене вб'є» (Дмитро Павлычко).

Однако, прежде чем стать читательским достоянием, переводы Качуровского дошли до радиослушателей. 6 июня 1973 года И.В. Качуровский подготовил на радио «Свобода» передачу о вдове поэта Надежде Мандельштам, а 26 и 28 декабря 1978 г. – две программы о самом Осипе Эмильевиче. Уже в программе 1973 года, посвященной «Воспоминаниям» Надежды Яковлевны (напомним, что они были напечатаны в 1970 г. в Нью-Йорке), прозвучало несколько строк о «кремлевском горце» из знаменитого стихотворения Мандельштама в переводе Качуровского:

Його пальці – товсті і масні, як черва,  
Ніби гирі пудові – несхібні слова,  
А тарганячі вуса сміються лукаво,  
І вилискують-сяуть халаєви [1: 96].

Следует признать, что этот катрен был далек от совершенства. Если первая, вторая и четвертая строки достаточно удачно передавали содержание и сохраняли форму оригинала, то третья строчка явно «хромала»: если у Мандельштама она состояла из трех стоп и десяти слогов («Тараканы смеются усища»), то в переводе она немотивированно удлинилась на одну стопу и три слога.

Впрочем, эти неточности Качуровский откорректировал в тексте своей первой радиопередачи 1978 г. В ней он приводит уже не фрагмент, а полный перевод стихотворения Мандельштама. В частности, второй его катрен звучал так:

Його пальці гладкі і масні, як черва,  
Ніби гирі пудові – несхібні слова,

*А тарганячі вуса лукаво  
Посміхаються. Й сяють халяви [1: 92].*

Если сравнить оба варианта перевода, обнаружим, что только одна строка – вторая – не изменилась. В первой строке переводчик заменил «товсті» на «гладкі», очевидно, стремясь отойти от калькирования с русского («толстые пальцы»). А третьью («проблемную») строчку Качуровский не только сделал в новой версии эквиритмичной оригинальному тексту, но и соединил ее с четвёртой с помощью епјамбемент. Хотя у самого Мандельштама этот прием отсутствует, в переводе выглядит достаточно органично, а в устной форме (не забываем о формате радиопрограммы!) фактически редуцируется.

Характерно, что в текстах радиопередач Качуровский не только комментирует свои переводы фактами из жизни и творчества Мандельштама (например, говорит о трагических последствиях «эпиграммы» на Сталина, или принадлежность к «эскапистской лирике» «Мы с тобой на кухне посидим...»). Он также рефлексирует, подчас довольно иронично, по поводу собственных украинских переводов. Так, прочитав в начале своей первой программы о Мандельштаме перевод «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», Качуровский шутливо заметил: «Якби я не зінав, що це – мій власний переклад поезії Мандельштама, то напевно подумав би, що це новознайдений твір молодого Максима Рильського. Справа в тому, що акмеїзм (його репрезентує творчість Мандельштама) та український неокласицизм (представленій Рильським) – це явища якоюсь мірою споріднені» [1: 90]. А далее в тексте следует историко-литературная справка автора программы про акмеизм, его представителей и основные эстетические принципы.

Заметим, что именно радиопрограммы Качуровского были единственной возможностью услышать украинского Мандельштама. В СССР русский поэт впервые появился по украински лишь в начале 1989 года. В газете «Літературна Україна» публикуется подборка стихов и переводов Ивана Драча, посвященных армянской трагедии – Спитакскому землетрясению 7 декабря 1988 года. Завершал эту подборку цикл О. Мандельштама «Армения».

Кроме переводов и специальных радиопередач, И. Качуровский неоднократно обращался к различным аспектам жизни и поэзии Осипа Мандельштама в своих литературоведческих исследованиях, эссе, рецензиях, воспоминаниях. Так, во втором томе своего фундаментального теоретико-литературного труда «Генерика и архитектоника» он дважды апеллирует к творчеству Мандельштама. В разделе «Три сорта материала» Качуровский приводит собственный перевод стихотворения Мандельштама «Мы с тобой на кухне посидим...» [2: 38]. Он толкует его как образчик произведения, «де за невтимально-естетичними речами-образами може критись макабричний підтекст – у підсвідомості автора нуртує мотив самоубивства: згоріти, повіситись, зарізатись чи кинутись під потяг» [2: 38]. Отметим, что такое, казалось бы, необычное толкование мандельштамовского стихотворения корреспондирует с аналогичной интерпретацией этого же произведения во второй радиопрограмме о поэте 1978 г. Причислив «Мы с тобой на кухне посидим...», как уже упоминалось выше, к «эскапистской лирике», Качуровский замечает, что свойственный подобной литературе мотив бегства граничит в подтексте этого стихотворения с мотивом самоубийства, «себе то останньої межі ескапізму. Маємо гас, що ним можна облитися і згоріти, ніж, що їм можна зарізатися, мотузку, на якій можна повіситися, і станцію, де ходять поїзди, під які можна кинутись» [1: 93]. Эти заложенные в подтекст стихотворения мотивы Качуровский пытается подтвердить и слушаем из ссылки в Чердынь самого поэта, который «пробував відібрати собі життя» [1: 93]. Парадоксально, но именно в тексте радиопередачи толкование

этого стихотворения Мандельштама с «расшифровкой» всех скрытых суицидальных интенций звучит гораздо убедительнее, чем в литературоведческом исследовании Качуровского, где артикулируется «макабрический подтекст».

В главе же о сонете из той же «Генерики и архитектоники» Качуровский упоминает Мандельштама среди прочих представителей поэзии Серебряного века – отдельного периода в истории русского сонета [2: 161].

В статьях и эссе, вошедших в сборник «Променисті сильвети», содержатся четыре отсылки к Осипу Мандельштаму. Преимущественно Качуровский апеллирует к нему в более широком контексте русской литературы. В одном случае имя Мандельштама упомянуто в связи с Максимилианом Волошином, во втором – с Анной Ахматовой, в третьем – с новой, советской литературой. Говоря о творчестве М. Волошина, Качуровский сообщает, что в 1920-е годы, в годы Советской власти, он, «поруч із Федором Сологубом, Анною Ахматовою, Осипом Мандельштамом – потрапляє до категорії письменників, що їх охрестили тоді «внутрішніми емігрантами» [3:196]. В обращении к личности Анны Ахматовой в своем эссе о поэзии Олены Телиги на фоне мировой женской лирики, Мандельштам маркирован Качуровским как жертва сталинского режима. Свидетельством «страшной жизни» поэтессы является то, что ее «першого чоловіка – розстріяно, син зазнав багаторічного ув’язнення, найближчий друг – маю на думці Мандельштама – загинув у концтаборі» [3: 406]. А говоря о притеснениях русских писателей в сталинское время, Игорь Качуровский отмечает, что в отличие от украинских писателей старшего поколения, которых просто отодвинули от ведущих позиций в литературе, русских «цьковано і тавровано як внутрішніх емігрантів. До цієї категорії потрапили Анна Ахматова, Федір Сологуб, Максиміліан Волошин. Мандельштам натомість потрапив до «попутників» [3: 709]. Характерно, что в этом перечне Качуровский включает Мандельштама в, казалось бы, более лояльный лагерь попутчиков, тогда как в предыдущем случае тот вместе с Ахматовой и Сологубом находится в одной «компании» более враждебных «внутренних эмигрантов». Кстати, этого вопроса Качуровский касался и в своей первой радиопрограмме о Мандельштаме. В ней отмечалось, что еще в 1920-е годы Ахматову и Мандельштама «проголошено «внутрішніми емігрантами». Друкуватися їм ставало дедалі тяжче, а згодом і взагалі неможливо» [1: 91].

В книгу «Променисті сильвети» вошел еще один текст, в котором имя Мандельштама упоминается не в литературном, а, скорее, в уголовном контексте. В объемном эссе «Творчество Ивана Багряного» Качуровский в связи с его романом «Сад Гетсиманский» затрагивает тему пыток (избиение, карцеры, пытки бессонницей и т. п.) в советских тюрьмах и лагерях. Приводя художественные и документальные свидетельства на эту тему, он добавляет «от себя в скобках» «урки ще дотримувалися тоді своїх неписаних законів, за якими поет, маляр, артист, взагалі людина чимось особливо заслужена, – вважалася ніби рівноправною з «ворами в законі» й не підлягала биттю та пограбуванню. С свідчення про таке їхнє становлення до Йосипа Гірняка та до Осипа Мандельштама» [3: 461].

В текстах, вошедших в изданную к столетнему юбилею Игоря Качуровского книгу «Спомини та постаті», обнаруживаем еще три рефлексии к Мандельштаму. В обзоре книги Александра Сидорова «Жиганы, уркаганы, блатари» Качуровский, как бы продолжая тюремно-лагерную тему, упомянутую выше, приводит апокрифическое свидетельство о последних днях поэта в пересыльном лагере: «Були відомості, що урки доглядали й пильнували хворого Мандельштама» [4: 192]. Отметим существование еще одного «близнечного текста» во второй радиопередаче Качуровского о Мандельштаме. Рассматривая последний арест поэта в 1938 году, Качуровский также пересказывал «легенду»: «ним, хворим, піклувалися

блатні (за злодійським законом поет, артист, художник не мали бути об'єктом грабунків і крадіжок, вони вважалися особами, рівновартісними «законним ворам» [1: 92–93]. Однако только в этом, единственном случае из всех трех упоминаний он называет эти сведения «не цілком певними» [1: 92].

В рецензии на статью-воспоминания Александра Сизоненко о Борисе Гмыре и Михаиле Гришко Качуровский полемизирует с утверждением, будто Сталин «зняв багато, читав багато, весь вік змінився самоосвітою». «Читати «батько народів» справді любив: Дем'ян Бедний, що жив у Кремлі, мав розкішну бібліотеку, і Сталін позичав у нього книжки. Проте чи це підвищило його культурний рівень? Ледве... Ті книжки він повертає замашеними й замусоленими, з відбитками жирних пальців. Дем'ян поскаржився комусь із літераторів, наслідком чого постали відомі вірші Осипа Мандельштама:

*Его толстые пальцы, как черви, жирны...» [4: 403].*

В этом же обзоре воспоминаний А. Сизоненко Качуровский еще раз апеллирует к тому же стихотворению Мандельштама. Он цитирует пересказанные автором статьи впечатления Бориса Гмыри от членов политбюро: «...дебелій Каганович, одутлюваний Жданов, ще одутлюватіший Маленков, Булганін з клинцоватою мешевистською борідкою, зблискую скельцями пенсне Молотов, за ним – голомозий Берія, ще дужче блищиць лисиною Хрущов, по-шахрайськи щиро і широко всміхається Ворошилов, ворушить шаблями-вусами Будьонний, і тендітний стрункий Косигін тулившись десь позаду...». Затем Качуровский приводит еще более острые наблюдения членов сталинского политбюро, принадлежавшие Шведову («Глянув я довкола – ні одного людського обличчя. Подумав: і ця banda править країною...»), в связи с чем и приводитозвучную этим впечатлением строчку русского поэта: «Саме в ті часи згаданий Мандельштам зафіксував:

*Он играет услугами полулюдей...» [4: 404].*

Примечательно, что в обоих случаях строки из знаменитого мандельштамовского стихотворения Качуровский цитирует в оригинале, а не в собственном переводе.

Таким образом, личность и творческое наследие Осипа Мандельштама находили постоянный отголосок Игоря Качуровского – и как переводчика, и как радиожурналиста, и как литературоведа, и как литературного критика, и как эссеиста. Многообразная, еще не до конца отрефлексированная филологической наукой его рецепция одного из величайших поэтов XX века как будто подтверждает высказывание Качуровского из его первой радиопрограммы о Мандельштаме: «щодо мене особисто, то мені з-поміж усіх російських літераторів, котрі впали жертвою так званого культу особи, постать Мандельштама найрідніша й найближча» [1: 90].

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Качуровський І. 150 вікон у світ: з бесід, транслюваних по Радіо «Свобода» / Ігор Качуровський. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 462 с.
2. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Кн. П. / Ігор Качуровський. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 376 с.
3. Качуровський І. Променисти сильвети: лекції, доповіді статті, ессе, рецензії / Ігор Качуровський. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 766 с.
4. Качуровський І. Спомини і постаті / Упоряд., передм. і прим. Олени Бросаліної / Ігор Качуровський. – К.: Кліо, 2018. – 606 с.

5. Качуровський І.В. Круг понадземний: світова поезія від VI по ХХ ст.: переклади / Ігор Качуровський. – К. Києво-Могилянська академія, 2007. – 526 с.
6. Качуровський І. Пісня про білий парус/ Ігор Качуровський. –Мюнхен: Інститут літератури ім. Михайла Ореста, 1971. 207 с.
7. Качуровський І. Свічада вічності / Ігор Качуровський. – Мюнхен: Інститут літератури ім. Михайла Ореста, 1990. – 208 с.
8. Мандельштам О. Сочинения. Том первый / Осип Мандельштам. – М.: Художественная литература, 1990. – 638 с.
9. Мандельштам О. Собрание сочинений в трех томах. Т. I. Под редакцией проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова / Осип Мандельштам. – Вашингтон: Международное литературное сообщество, 1967. – 600 с.
10. «Хотінь безсенсовых отрута»: 20 російських поетів «Срібного віку» в українських переводах. Упоряд. М. Стріха – К.: Факт, 2007. – 584 с.

*Семен Заславский*

## ТРИПТИХ МОЛЧАНИЯ

Немоты надменная основа,  
Ты прочнее, чем словесный хруст.  
Но так трудно, стыдно прятать слово,  
Вырваться готовое из уст.

Семён Липкин

### 1

Речь пойдёт о молчании. Что мы знаем о нём, о его абсолютной полноте в опыте Святых Отцов и многих безымянных искателей истины, чьи отошедшие души молчаливо беседуют с нами на языке древнерусских молитв или иконописных образов? Как первородный грех переживали они дар Слова, и жили и умирали на границе молчания и речи.

В украинской мове есть удивительное слово немовля (младенец). Трогательна чистота впервые появившегося на свет человека, когда гений его первобытной улыбки сияет из колыбели. Велика его бессловесная тайна, наследника всех языков мира и заложника всех поколений людей, живших до его рождения. Он и есть живое послание веков – нам. Но он молчит, покуда ложь и предательство разума не осквернили его уста. К первоначальной чистоте его молчания стремится поэзия, ищет в нём музыкальный ключ.

### 2

Стихотворение Тютчева «*Silentium*» тяготеет в своей смысловой основе к пушкинской строке «Блажен, кто молча был поэт». Правда, остроумное, лёгкое движение пушкинской мысли, сжатый в одну строчку итог длительного самонаблюдения, представляют читателю лишь одну из многих тематических вариаций стихотворения «Разговор книгопродавца с поэтом». Отзвучав, она длится в диалоге с иными мыслями и мотивами пушкинского произведения. Между тем у Тютчева в его стихотворении мотив молчания становится доминирующим, основным. Тютчевский «*Silentium*» – монолог поэта, посвящённый одной теме, одной мысли. Создаётся впечатление, что Тютчев совершаet путешествие по известным ему одному тропам, где «ночь хмурая, как зверь стоокий, глядит из каждого куста».

Ф.И. Тютчев  
«*Silentium*»

Молчи, скрывайся и тай  
И чувства, и мечты свои.  
Пускай в душевной глубине  
Встают и заходят оне,  
Безмолвно, как звезды в ночи –  
Любуйся ими – и молчи.

Как сердцу высказать себя?  
Другому, как понять тебя?  
Поймёт ли он, чем ты живёшь?  
Мысль изреченная есть ложь.  
Взрывая, возмутишь ключи, –  
Питайся ими – и молчи.

Лишь жить в себе самом умей:  
Есть целый мир в душе твоей  
Таинственно-волшебных дум,  
Их оглушит наружный шум;  
Дневные разгонят лучи, –  
Внимай их пенью – и молчи.

Эти глубоко «лунные» стихи Тютчева появились в то время, когда солнце пушкинской поэзии стояло в зените. Старший современник Пушкина жил в эпоху наивысшего расцвета русской культуры, и уже осознавал её самодостаточность и холодок увядания. Как определить жизненасторонение Тютчева в ту пору? «Silentium» пишет молодой человек, уже оглушенный шумом своего времени, у него возникает желание замкнуться в пределах своей одинокой души, где столько накопилось прекрасных воспоминаний. Лирический герой этого стихотворения как будто не нуждается в диалоге, более того, он страшится его, как величайшего искажения неизреченной красоты своих сердечных дум и переживаний. Неужто усталость от общения с людьми накопилась в крови девятнадцатого века, хотя тогда ещё не существовало компьютера и мобильной связи? Быть может, стихи Тютчева – протест против любой технологической новации, упраздняющей труд понимания одного человека другим? И всё же нужно сказать, что эти монологичные стихи – диалог, даже не с самим собой, а с каким-то глубинным, лучшим и до конца неведомым человеком в себе. И этот человек чувствует приближение упадка любимого им мира. И даже готов признаться себе, что самосохранительный инстинкт и эгоизм – далеко не лучшие из качеств его души. Думается, что были и глубоко личные причины, побудившие Тютчева написать «Silentium». Дипломатическое поприще так или иначе связано с «искусством лжи во имя своего отечества» (слова Амбrosia Birsa). Однако светский острослов, сотрудник русской миссии в Мюнхене, очень много думавший и писавший на иностранных языках, Тютчев целомудренно и скрупулёзно родной русский язык для своей поэзии. А в истинной поэзии почти всегда минимален процент неискренности и фальши, неизбежный для любого высказанного или написанного слова. Впрочем и в искусстве наступают временами периоды пресыщенности искусством. Тогда бежит в леса «естественный человек» Руссо, погибает от своего индивидуального голodomора Гоголь, а Лев Толстой уходит из своего благополучного дома в ночь, в метель, в смерть. Не этим ли состоянием души было вызвано обращение Тютчева к переводу поэзии Микельянжело. Имеется ввиду стихотворный диалог Джованни Строцци и Микельянжело, из которого Тютчевым гениально переведен только ответ великого скульптора и поэта:

Молчи, прошу не смей её будить.  
О в этот век преступный и постыдный  
Не жить, не чувствовать удел завидный.  
Отрадно спать. Отрадно камнем быть!

Джованни Строцци на «Ночь» Буанаротти:

Изваянная в нежных формах сна,  
Недвижна Ночь. Но мастера дыханье  
Одушевило это изваянье:  
Лишь тронь – с тобой заговорит она.

Ответ Микельянжело:

Оставь её. Замолкни. Не буди.  
Достойней камнем быть. Не ведать пробужденья,  
Чем с сердцем, каменеющим в груди,  
Сносить позор и ужас безвременъя!

(перевод С.З.)

… Великая жажда молчания – надежда, что оно способно оживить и очистить душу художника о т липкой и похотливой скверны жизни, вплоть до призыва всеблагой немоты смерти в 66-ом сонете Шекспира:

Сонет 66

Я смерть зову, не в силах больше быть.  
Ничтожно все. Ничтожество в чести.  
Достойных здесь сумели истребить,  
А благородных тихо извести.  
И немочь в мир великая пришла,  
И веры нет, и лжет неправый суд.  
И мучится добро на службе зла  
И целомудрен откровенный блуд.  
И красоты убили благодать  
И разум обезумел под замком,  
И вещих муз принудили молчать  
И правдолюбца тычут простаком.

Не в силах быть. Но с жизнью кончить счет  
Страх за тебя мне права не дает.

(перевод С.З.)

Этот мотив, обретя лапидарную форму античной эпиграммы, нашел свой отзыв в не-уравновешенно-тревожном элинанизме поэзии Тютчева.

3

Где-то в десятых годах двадцатого века Осип Мандельштам написал стихотворение, озаглавленное так же, как у Тютчева «Silentium». Какие-то новые молодые и сильные энергии пронизывают этот текст. Условно говоря, «яд» тютчевского персонализма Мандельштаму в своём стихотворении удалось нейтрализовать. Как будто озарила эти стихи

архаически-безличная улыбка античной Коры. Кора, помнится, молчит и прижимает палец к губам, потому что превыше всех слов звучит во всём её существе ликующая музыка юной крито-микенской культуры.

О. Мандельштам  
«Silentium»

Она ещё не родилась.  
Она и музыка и слово.  
И потому всего живого  
Ненарушенная связь.

Спокойно дышат моря груди,  
Но как безумный светел день.  
И пенны бледная сирень  
В мутно-лазоревом сосуде.

Да обретут мои уста  
Первоначальную немоту  
Как кристаллическую ноту,  
Что от рождения чиста.

Останься пеной Афродита,  
А слово в музыку вернись.  
И сердце сердца устыдись  
С первоосновой жизни слито.

Эти стихи-предчувствие взрывают ключи любо самозамкнувшейся культуры. И открывают источники новой цельности жизни, всегда непредсказуемой, готовой «убивать и тотчас же ласкать», прячущей свои залоги и резервы в прошлой и будущей истории человечества, где ни один «закат Европы» не отменяет её рассвет. Потому что народы и культуры приходят на эту землю не только для вражды и уничтожения. Потому что все живое в мироздании стремится быть понятым, прежде чем умереть. А понимание всегда было трудным. И в бронзовом веке и в двадцатом. Оно часто срывалось, и его высокая речь переходила на примитивный язык убийства чужого человека, народа, культуры. В двадцать первом этот язык обрёл изощрённые формы – создал виртуальное пространство вместе с банком данных о каждом человеке на земле.

И все-таки, на мой взгляд, осталась одна область древней души человека, ещё не затронутая цепкими руками современной нам цивилизации. Это перевод. Это художественный перевод с его пропастями и вершинами постижения великих и малых мира сего, что и сам нуждается в переводе, как великолепный подстрочник, помнящий о своём божественном оригинале.

гражданской войны на Донбассе ловкие журналисты используют его для пропаганды братоубийственной ненависти, чреватой необратимыми потерями здравого смысла и в украинском и русском языках. Вся сложность исторических взаимоотношений двух великих славянских народов подменяется грубой бранью в различных СМИ – вотчинах безответственных и подлых политиков. Так уж случилось, что гибель Советского Союза повлекла за собой обвал культуры всех народов, входивших в его состав. Не до переводов теперь людям, что очутились в пространстве всеобщей деградации. Какую пророческую фамилию дал Достоевский герою своего романа – Раскольников. Зачем с такой неизбежностью за распадом государства следует раскол церкви, падение человека и упрощение родного ему языка?

## 5

Создание требует, следовательно, двух необходимых элементов – грубого материала и оживления его с целью развития.

Вильгельм фон Гумбольт

Грубым материалом в случае практического опыта художественного перевода поэзии, как известно, является подстрочник. Для меня очень ценными оказались размышления о подстрочнике покойного тбилисского поэта и ученого Александра Цибулевского. Вот что он писал в своем исследовании «Высокие уроки»: «Мандельштам, Цветаева и Заболоцкий не знали грузинского языка и переводили по подстрочнику. Перевод по подстрочнику... Подстрочник – отношение тут пренебрежительное. Однако подстрочник это не только прозаическая копия стихотворения, но и его внутренний образ, или точнее – его прообраз. Можно утверждать, что любое стихотворение и в подлиннике существовало и существует на уровне подстрочника. Подстрочник своего рода общее состояние и подлинника и перевода. Поэтому незнание языка оригинала поэтом-переводчиком может и не препятствовать переводу, а в иных случаях – благоприятствовать. Практически это нашло блестательное выражение в русских переводах с грузинского. Дело в том, что человек знающий язык, прежде всего сталкивается с фактором непереводимости. И, действительно, поэзия непереводима прежде всего и только на родной язык, не переводима на родной и переводима на чужой. ...Подстрочник становится не механическим стихотворным пересказом, а целостной концепцией оригинала».

Что же для меня, знающего и украинскую мову, и русский язык, явилось подстрочником стихотворение Мандельштама «Silentium»? Отвечу: всё творчество Мандельштама с его благородным противостоянием обратному ходу эволюции человечества, будь это агрессивная тоталитарная машина, или либеральная пошлость полуотжившей цивилизации с «идеалом» потребительской корзины.

«Мир в черном теле нужно брать,  
Ему жестокий нужен брат.  
От семиуродных уродов  
Он не получит добрых всходов»  
(О.М.)

Семиородные уроды со страшной скоростью размножаются на территории, где падает напряжение исторической цепи. Где актуальным становится вопрос Гёльдерлина: «Зачем поэт в убогое время?». Зачем поэт в убогое время? Да, может быть, только для того, чтобы напомнить обо всем достойном, что создано прямоходящим человеком, что время «Эсхила-грузчика, Софокла-лесоруба» не утратило способности к развитию и «то, что будет – только обещанье» прихода новых народов и новых культур с возможностью их постижения и перевода.

## 6

Каждый переводчик поэзии честолюбив. Не только освоить, но и завоевать пространство переводимого им текста стремится он. С минимальными при этом потерями своей и чужой территории. И даже с преумножением ресурсов «противника-сбрата».

С дерзким страхом приступил я к переводу стихотворения Мандельштама «Silentium» на украинскую мову, чтобы нащупать свою дальнобойную цель и «взять языка» в разведыва-тельной первой строфе:

Ще не народжена вона.  
Вона і музика, і мова.  
І все живе єднає знову  
Ї глибока тайна.

Глагол «єднає» представляет здесь попытку постижения текста Мандельштама изнутри, потому что процесс написания его стихов не закончен и продолжается в переводе. В дальнейших вариантах перевода первой строфы уточняется мотив изначальной счастливой целостности жизни, ещё не расколотой на слова и понятия, длящейся в молчаливом младенчестве нашего мира. Найденные переводчиком слова спешат передать друг другу цепочки своих значений по принципу валентности. Мандельштам совершил открытие этого принципа применительно к поэзии в своей гениальной книге-догадке «Разговор о Данте».

Ще не народжена вона  
Світ непорушений тримає.  
І мову в музиці ховає  
Ї глибока тайна.

В этом варианте появилось очень важное для переводчика слово «непорушений». И можно проследить движение моей мысли на примере «окончательного», но как и жизнь, незаконченного варианта этой же первой строфы:

Ще не народжена вона.  
Вона і музика і мова.  
І непорушене Слово –  
Всього живого тайна.

Переводчик сделал свой выбор и поставил ударение на слове Слово и понятно почему. Определилась концепция перевода, о коей писал А. Цыбулевский. На большой онтологической глубине неповторимой личности Мандельштама библейское Слово было напоено и овеяно соленым ветром средиземноморской культуры. Причем его античность проходит в

стихах процесс становления и, как он сам писал, «наплыва» на огромный материк русской поэзии с её уже сложившимися формами восприятия мировой культуры. «Мраморная муха» (так когда-то Маяковский язвительно назвал Мандельштама) не дает успокоиться русской музе, в чьей крови все еще бродят давшие ей жизнь народы и племена. Здесь я считаю уместным напомнить небольшой отрывок из лекции выдающегося филолога и знатока античности Ольги Михайловны Фрейденберг: «Я считаю, что культура, подобно всему живому, складывается в результате соединения исконного с чужеродным. Все отдельные народы развиваются в виде единого человечества, хотя они разбросаны, разобщены и различны. Все народы мира едины. Уровень развития того или иного народа совершенно условен в историческом отношении. Все люди функционируют филогенетически в едином биологическом, материальном, духовном процессе. Этим объясняется и близость всех людей на свете. Один народ может переходить в культурное состояние другого народа. Потому что национальность – понятие прежде всего культурное. Национальный характер создаётся, в первую очередь, моральным обликом народа».

Добавлю от себя: в случае упадка культуры (а он в наше постсоветское время очевиден) чрезвычайно ответственным становится занятие искусством художественного перевода, как попытка спасения созданной веками народной морали. Языки (а в русском девятнадцатом веке языком назывался народ – отсюда пушкинское «и назовет меня всякий сущий в ней язык») – смертны, увы. Нужно помнить об этом и не умножать мертвчину отживших понятий, тем самым приближая перерождение и гибель своего народа.

Изменения в тексте моего перевода стихотворения Мандельштама вызваны метаморфозами, что предшествовали созданию его «Silentium», а так же переменами современного мне мира. Украинский народ на наших глазах превращается в «этнографический материал»(выражение Достоевского) и в предмет купли и продажи. Сопротивлением этой очевидности становится моя работа над переводом. Привожу полностью его текст.

О. Мандельштам  
Silentium

Ще не народжена вона.  
Вона і музика і мова.  
І непорушене Слово –  
Всього живого таїна.

...Нечутний подих в грудях моря,  
Та безум сонця б'є в зеніт.  
І піни палахливий цвіт –  
Бузок у голубій амфорі.

О, первородна німota  
Іще до перших днів творіння!  
Від неминучого розтління  
Врятуй людину, красота!

Кіпрідо, піною лишись.  
Вирий життя першооснова.

І в музику сумлінне слово,  
Із чистим серцем повернись!

7

В игольчатых чумных бокалах  
Мы пьём наважденье причин,  
Касаемся крючьями малых,  
Как лёгкая смерть, величин.

А там, где сцепились бирюльки,  
Ребёнок молчанье хранит.  
Большая вселенная в люльке  
У маленькой вечности спит.

(О.М.)

Вот он – великий контекст жизни и творчества Мандельштама от юношеского стихотворения «*Silentium*» до этого восьмистишия, созданного за 5 лет до гибели поэта. Когда-то Достоевский признавался жене, что буквально за секунду до приступа эпилепсии он видит и чувствует абсолютную гармонию и совершенство всего космоса. Потом – темнота и гибель. Но ведь смерть – не абсолют, и ребёнок Гераклита играет с вечностью в кости посреди войны, чумы и, что может быть, ещё страшнее, слабоумной гrimасы вырождения человечества. Об этом я думал, скорее всего подсознательно, когда в одном из вариантов перевода третьей строфы «*Silentium*» появились вот такие строки:

Прийди, звільни мої вуста  
Правдивий погляд немовляти.  
Дай перші ноти пригадати  
Твоєї цноти, красота!

Однако, более точным концептуальным приближением к общему контексту поэзии Мандельштама стало для меня, переводчика,вшенное поэтом заклинание:

О, первородна німota  
Іще до перших днів творіння!  
Від неминучого розтління  
Врятуй людину, красота!

Благодарный Осипу Эмильевичу, я переводил его стихи с надеждой и верой в небывалую будущую зарю. Потому что его искусство отвергает довольно пошлую «теорию относительности» постмодернизма и любое нытьё об исчерпанности нашей культуры. Живые разум и чувство русского поэта не смиряются даже с будущей гибелью, потому что «и пред самой кончиною мира будут жаворонки звенеть».

В одной из своих эклог римский поэт Вергилий создал образ ребенка как вестника прихода Христа. Ребёнок Мандельштама молчит. Не будем гадать о чём. «Тайна сия велика есть».

И нас хранит его молчание.

Євген Васильєв

## «ВІЗЬМИ З МОЇХ ДОЛОНЬ СОБІ НА РАДІСТЬ...» УКРАЇНСЬКИЙ ВІДГОМІН ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Осип Мандельштам і Україна – не просто наукова тема, а справжній космос. Адже тут обертаються цілі планети, або ж, говорячи словами поета, стикаються «міжпланетні простори». У статті «Слово та культура» (1920) Мандельштам зазначав: «Кажуть, що причина революції – голод у міжпланетних просторах. Треба розсипати пшеницю по ефіру» (цей же образ знайдемо і в його пізнішій поезії: «А небо будущим беременно – Пшеницей сътого эфира»). Стосовно причин революцій, то про них важко стверджувати і через сто років. Але те, що культурний голод «у міжпланетних просторах» України XX століття постійно тамувала мандельштамівська пшениця, а самого поета надихав і рятував український «ефір», сьогодні безсумнівно.

Зустріч України і Мандельштама – це те, що можна без перебільшень назвати його ж відомим поетичним рядком: «ненарушаемая связь». Сто років тому, наприкінці квітня 1919 року, Осип Мандельштам вперше приїхав до Києва, а місто з прихильністю впустило поета до себе. Мандельштама важко собі уявити емісаром Наркомпроса, але саме в цій ролі, відряджений для роботи в Театральному відділі Київського губернського комітету народної освіти, він і прибув разом із поетом Рюриком Івнєвим і братом Олександром до Києва.

Якимось дивом Мандельштам зупинився у шикарному готелі «Континенталь» (зраз тут, на вулиці академіка Городецького, знаходиться Музична академія), відвідав Лавру, взяв участь у помпезному карнавальному святкуванні Першотравня на Софійській площі (там тоді знаходилася резиденція більшовицького уряду). Біля пам'ятника Богдану Хмельницькому встановили тимчасовий потворний обеліск на честь жовтневого перевороту, на самій площі – гіпсові бюсти Леніна і Троцького (тоді ще живих!), а по всьому місту були нашвидкуруч розставлені не менш гротескові гіпсові скульптури Марксу, Енгельсу, Свердову, Карлу Лібкнешту, Розі Люксембург. Серед «вождів революції» був і Тарас Шевченко. У першотравневому карнавалі поет висловлював Рюрику Івнєву крамольні, «контрреволюційні» думки: «Повірте, що це переживе все»<sup>1</sup>, – казав він, вказуючи на давні стіни святої Софії.

За збігом обставин, у підвальному приміщенні «Континенталю» збиралися молоді митці з богемного об’єднання «Хлам» (Художники-Літератори-Артисти-Музиканти), яке у романі Михайла Булгакова «Біла гвардія» перетвориться на «Прах». Саме у цьому підвалі, куди ввечері Першого травня випадково завітав Осип Емілійович, відбулось його знайомство з юною київською художницею, учницею Олександри Екстер, Надією Хазіною. Вона з групою митців опинились тут після прем’єри вистави «ФуентеОвехуна» за Лопе де Вегою у постановці видатного режисера Костянтина Марджанова, яка відбулась зовсім неподалік, у приміщенні колишнього театру «Соловцов» (нині Театр імені Івана Франка). Надія ж була помічницею сценографа вистави Ісаака Рабиновича. Прем’єра співпала ще з однією подією – днем народження Олександра Дейча (літературознавця і театрального діяча, активного

<sup>1</sup> Осип Мандельштам в «Мемуарах» Рюрика Івнєва // «Сохрани мою речь...»: Сборник / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1991. С. 46.

учасника марджанівської постановки), що його якраз святкували у «Хламі». На святкуванні були присутні такі митці як Георгій Нарбут, Юрій Терапіано, Ілля Еренбург і Павло Тичина. Останній читав поезії із «Сонячних кларнетів»<sup>2</sup>. У своєму щоденнику Дейч відмітив, що Мандельштама, який несподівано з'явився у «Хламі» і театрально відрекомендувався («Осип Мандельштам вітає прекрасних киянок (поклон у бік Наді Х[азіної], прекрасних киян (загальний поклон)»)<sup>3</sup>, також просили почитати вірші, він «плыв по ритмах» із заплющеними очима, а відкриваючи їх, «дивився лише на Надю Х...»<sup>4</sup> Сама Надія Яківна згадувала у своїй «Другій книзі»: «В первый же вечер он появился в «Хламе», и мы легко и бездумно сошлись. Своей датой мы считали первое мая девятнадцатого года»<sup>5</sup>.

Випадкове знайомство знаменитого поета та юнки й пристрасть, що спалахнула між ними, призвели до карнавального «вінчання» з копійковими кільцями, купленими біля Михайлівського монастиря (вони їх ніколи не носили), у... кав'яні на Софійській вулиці («нас благословил в греческой кофейне мой смешной приятель Маккавейский, и мы считали это вполне достаточным, поскольку он были з семьи священника»<sup>6</sup>, як згадувала Надія Яківна), а згодом – до шлюбу цієї чи не найніжнішої і найтрагічнішої пари ХХ століття. Поет і графік, ерудит і знавець античності Володимир Маккавейський (за свідченням Юрія Терапіано, саме він «подарував» Мандельштаму два фіналльні рядки до його поезії “Tristia”: Скрипучий труд не омрачает неба И колесо вращается легко?) був убитий 1920 року, кав'яння збереглась до сьогодні (вул. Софійська, 3 Б).

Осип і Надія Мандельштам усе життя тепло згадували Хрестатик і Софію, прогулянки дніпровськими схилами, Трухановим островом, Володимирською гіркою (називали її «своєю гіркою»)...

Залишивши влітку Київ, Мандельштам поїхав на південь, у Крим, і на цілих півтора роки залишив Надію. У грудні 1919 р. він пише їй із Феодосії: «Я радію і Богу дякую за те, що він дав мені тебе. Мені з тобою нічого не буде страшно, нічого не тяжко...»<sup>8</sup> Невдовзі вони зустрілися знову, щоб бути разом назавжди.

У 1920-ті роки Мандельштам неодноразово відвідує Київ. Він був тут навесні 1921, потім у березні 1922 (тоді був офіційно зареєстрований їхній шлюб), зустрічав тут з Надією новий, 1924 рік, працював у травні 1926 року. Востаннє поет побував у Києві в січні 1929.

Саме під час останньої зустрічі поета і міста юнак Григорій Kochur, який буквально марив тоді поезію Мандельштама («у свої студентські роки я був захопленим читачем і шанувальником Мандельштама»<sup>9</sup>), випадково зустрів його в бібліотеці, але так і не наважився висловити йому своє захоплення («не вистачило сміливості»<sup>10</sup>). Свій невеличкий мемуар Григорій Порфирович написав 1991 р., в рік столітнього ювілею Мандельштама, на прохання відомого літературознавця, киянина Олександра Парніса, який і опублікував його нещодавно. Лишається тільки пошкодувати, що патріарх українського перекладацького цеху сам ніколи не наважувався перекласти поета українською (можливо, й через юнацький пістет до Мандельштама, який зберіг упродовж всього життя).

<sup>2</sup> Дейч А. Две дневниковые записи // Сохрани мою речь. Вып. 3. Ч. 2. М., 2000. С. 146.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Мандельштам Н.Я. Вторая книга: Воспоминания. М., 2001. С. 12.

<sup>6</sup> Там само. С. 83.

<sup>7</sup> Терапіано Юрій. Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 14.

<sup>8</sup> Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем. Т.3. М., 2011. С. 374.

<sup>9</sup> Парніс Александр. Неожиданная встреча читателя с поэтом (Григорий Kochur об Осипе Мандельштаме) // <http://aej.org.ua/History/1779.html>

<sup>10</sup> Там само.

У тридцяті ні в Києві, ні в Україні загалом Мандельштама більше не буде. 1930 року помер батько Надії Яків Аркадійович, а її мати, Віра Яківна, згодом переїде до Мандельштамів. В той же час українські сліди в поезії та прозі Мандельштама зустрічаються досить часто. Пригадаємо хоча б поезію 1937 р. про те, як «по улицам Києва-Вія ищет мужа не знаю чияжинка», у той час як «пахнут смертью господские Липки», що є явним зловісним відлунням першого перебування поет в Києві страшного 1919 року. Пригадаємо відому поезію «Черепаха», яка також народилась під безпосереднім впливом цієї поїздки й знайомства з Надією Хазіною. Пригадаємо рядки з різних мандельштамівських текстів: «и тени страшные Украины, Кубани» («Старый Крым»), «и весь украинский народ» («Татары, узбеки и ненцы...»), «полуукраинское лето» («Пластинкой тоненькой жиллета...»), «да украинская мова» («Эта область в темноводье...»), «полурифмованными украинцами» (жартівливий вірш до перекладачки Марії Петрових «Мар'я Сергеевна, мне ужасно хочется...»). Пригадаємо яскраве й соковито-сонячне кримське відлуння, завдяки якому з'явились, з одного боку, «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» й «Меганом», а з іншого – трагічний «Старый Крым»... Крім того, він присвятив Києву два чудових есе (назвавши Київ «найживучішим місто України» в одному із них), писав і про театр «Березіль» (йому також присвячено два тексти) геніального режисера Леся Курбаса...

Коли ж уперше пролунала українською поезія Мандельштама? Це сталося лише 1971 р. Проте прозвучала надзвичайнотихо, майже непомітно, адже відбулось це не в Радянській Україні, а в еміграції. Ігор Качуровський видав у Мюнхені книжечку своїх поезій і поетичних перекладів «Пісня про білий парус». До неї увійшов і єдиний переклад із Мандельштамового вірша «Мы с тобой на кухне посидим...» Загалом у 1970-ті Качуровський здійснив переклади шести мандельштамівських поезій. Вони звучали тоді в його програмах про Осипа Емілійовича та Надію Яківну на радіо «Свобода».

У Радянському Союзі перша публікація віршів Мандельштама українською також пройшла не особливо помітно. На початку 1989 р. в газеті «Літературна Україна» публікується добірка поезій і перекладів Івана Драча, які були присвячені вірменській трагедії – Спітакському землетрусу 7 грудня 1988 р. Завершував цю добірку цикл Мандельштама «Вірменія».

У рік століття поета, 1991, київське видавництво «Дніпро» планувало опублікувати цілу книгу-білінгву вибраних українських перекладів Мандельштама (серед перекладачів були Ю. Андрухович, Ю. Буряк, В. Куценко, В. Неборак). Однак книга ця так і не вийшла друком через тогочасне фактичне банкрутство видавництва.

Те, що не вдалося зробити за часів радянських, українські перекладачі Мандельштама почали надолужувати у часи української незалежності. Тепер їх переклади друкуються у виданнях самого різного формату: в альманахах («Ї», «Форма(р)т») і часописах («Хроніка-2000», «Всесвіт»), авторських збірках та антологіях<sup>11</sup> (переклади Дмитра Павличка<sup>12</sup>, Наталії Горішної<sup>13</sup>, Лариси Оленіної<sup>14</sup>, Григорія Латника<sup>15</sup>), а останнім часом – в інтернеті.

Як слушно зауважив Максим Стріха, перекладати з російської небезпечно, адже в українських перекладах «кожна силуваність і кострубатість (і навіть просто тактовне, але

<sup>11</sup> «Хотінь безсенсорних отрута»: 20 російських поетів «срібного віку» в українських перекладах. Упоряд. М. Стріха.К.: Факт, 2007; Від А до Б... і трохи далі. Антологія російської поезії ХХ століття. Упоряд. Борис Щавурський. Тернополь: Богдан-Навчальна книга, 2011.

<sup>12</sup> Ода вольності. Мала антологія російської поезії у пер. Дм. Павличка. К., Основи, 2004.

<sup>13</sup> Горішна Наталія. Гусінь янголій: поезії «срібного віку» українською мовою. Черкаси, 2009.

<sup>14</sup> Мандельштам О. Сохрани мою речь навсегда : стихи в переводі Лариси Оленіної = Збережи мою мову навік : вірші в перекладі Лариси Оленіної. Воронеж, 2016.

<sup>15</sup> Мандельштам О. Вибрані поезії. Пер. Григорія Латника. Львів: Видавництво Аннети Антоненко, 2018.

«безкриле» переписування російського оригіналу українськими словами) дає чергову по-живу для розмов про непотрібність українських перекладів російської поезії взагалі<sup>16</sup>. Він же відзначає, що «водночас творчі перемоги (а їх було чимало в спадщині неокласиків, у доробку Григорія Кочура, Ігоря Качуровського, Дмитра Павличка, інших наших майстрів переведлив) наочно засвідчують: коли говоримо про українські переклади з російської, йдеться не про чийсь незрозумілі забаганки, а про повноцінний діалог двох великих літератур»<sup>17</sup>. Не може не тішити, що творчих перемог цілого ряду українських перекладачів було чимало і в освоєнні поезії Осипа Мандельштама.

На сьогодні кількість мандельштамівських віршів, перекладених українською, перевалило за дві сотні. Чимало з них мають навіть по кілька варіантів («Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» існує аж у двадцяти п'яти, дванадцять версій має «Меганом», вісім – «Только-детские книги читать...», по сім – «Золотистого меда струя из бутылки текла...» та «За гремучую доблесть грядущих веков...»). Такому різномолосству сприяли і недавні конкурси перекладів Мандельштама, до яких долутились як маститі майстри перекладацької справи, так і початківці.

До цієї антології увійшли переклади, зроблені упродовж майже п'яти останніх десятиліть. Одні з них вже виходили друком раніше, як, скажімо, переклади патріархів української мандельштаміані І. Качуровського та Дм. Павличка, втім здебільшого виходили у малодоступних і малотиражних виданнях (наприклад, переклади Юрія Буряка, Тараса Лучука, Івана Лучука, Наталі Горішної, Валерії Богуславської). Деякі ж тексти є зовсім свіжими, вони друкуються на сторінках журналу вперше. Приміром, Наталія Астрахан, Наталія Бельченко та Микола Сулима здійснили свої майстерні переклади поезій Осипа Мандельштама лише цього року – ювілейного для зустрічі Поета з Києвом та Надією.

### Поезія Осипа Мандельштама в українських перекладах

Уклад *Євгеній Васильєв*

\* \* \*

Що діяти мені з таким моїм,  
Єдиним тілом, я не відповім.

За тиху радість дихати і жить  
Кому подякувати, ви скажіть?

Я – садівник, я також – квітки храм,  
В темниці світу я сиджу не сам.

На вічності непереглядне скло  
Моє тепло й дихання вже лягло.

<sup>16</sup> Стріха М. Віктор Коптілов – перекладач російських поетів «срібного віку»// Всесвіт. 2011. № 1–2. С. 213.

<sup>17</sup> Там само.

І непізнаваний з недавніх пір  
На ньому відіб'ється мій узір.

Хай миті протікає каламуть  
Узору милого вже не здмухнуть.

1909

переклав Дмитро Павличко

\* \* \*

Сьогодні важкий день,  
І хор стрибунців спить,  
У тінях сумних скель  
Могильних туга плит.

(Недужаю відтепер,  
І хор стрибунців спить,  
Під скелями день зтер  
Могильних тягар плит).

Гуде хижих стріл сонм  
Зловісних круків гвалт...  
Я бачу важкий сон,  
Миттєвостей мчить вал.

Позбавте межі світ,  
Зруйнуйте земний ґрунт,  
Шаленої міді спів  
Таємний почне бунт!

Хитає ваги дух  
З суворістю весь час,  
І долі лихий рух  
Під дверима у нас.

1911

переклала Наталія Астрахан

\* \* \*

Образ твій невловно-загадковий  
У тумані танув – розплівавсь.  
– Господи! – сказав я помилково,  
Хоч цього казати не збиравсь.

Боже ймення – птаха величезна –  
Випурхнуло крізь мої уста  
Спереду – вирує мла густезна,  
А позаду клітка, вже пуста...

1912

*переклав Ігор Качуровський*

**Ахматова**

Впівоберта – о чистий жаль,  
Ковзнула по очах недбалих.  
З плечей, закам'янівши, впала  
Її псевдокласична шаль.

П'янкий зловісний голос ливсь –  
Розкрив закуту душу щедро:  
О, так палала гнівом Федра –  
В Ращелі втілена колись.

1914

*переклала Наталія Бельченко*

\* \* \*

Ніколи я не слухав Оссіяна  
І древніх вин не куштував язик.  
Чому ж мені ввижається поляна,  
Шотляндії кривавий молодик.

Чому перегук ворона та гарфи  
Все чую я в зловісній тишині,  
І місячної ночі віють шарфи  
Дружинників – так мариться мені?..

Бо я отримав спадщину блаженну  
Мандрівні мрії – сни співців чужих.  
Нудних сусідів і рідню нужденну  
Чи ж нам не вільно зневажати їх?

І припадають скарби чи не завше  
Аж правнукам – не внукам чи синам.  
І знову скальд, чужу баляду склавши,  
Неначе власну проспіває нам.

1914

*переклав Ігор Качуровський*

\* \* \*

Гомер. Немає сну. Вітрила нап'ялися  
Я список кораблів здолав до половини:  
Цей довгий ключ, цей потяг журавлинний,  
Що над Елладою давно піднявся ввись.

Як журавлинний клич летить в краї чужі –  
Корона на царях, із піни сотворенна.  
Куди ви пливете? Коли б не та Єлена,  
Пошто та Троя вам, ахейській мужі?

І море, і Гомер – усі любові милі.  
Мене розрадить хто? Та ось Гомер мовчить,  
І море чорнеє і піниться, й шумить,  
Страшні у голови докочуються хвили.

1915

переклав Микола Сулима

\* \* \*

Золотавого меду струмина із бутля текла,  
Так тягуче і довго, що мовить господарка встигла:  
«У печальній Тавриді, куди нас судьба занесла,  
Нам не сумно нітрохи», – і через плече подивилась.

Всюди Бахуса служби, немовби на світі одні  
Сторожі і собаки, – ідеш – ні душі не помітиш.  
Як діжки ваговиті, погідливі котяться дні,  
Оддалік голоси в курені – не забагнеш, не одвітиш.

Після чаю ми йшли у великий коричневий сад,  
Ніби вії – на вікнах опущено тъмяні фіранки.  
Йшли повз білі колони – туди, де росте виноград,  
Де повітряним склом обливаються бескиди зранку.

Мовив я: «Виноград – наче битви прадавні, в яких  
Верхівці кучеряві влаштовують змаги кебетні,  
В кам’янистій Тавриді наука Еллади, – грядки  
Золотих десятин, що в іржавості вельми шляхетні».

Ну а в білій кімнаті – не прядка, атиша німа.  
Пахне оцтом і фарбою, свіжим вином із підвала.  
Пам’ятаєш: у грецькому домі дружина, кохана всіма, –  
Не Гелена, а інша, – як довго вона вишивала?

Золотеє руно, де ж ти є, золотеє руно?  
Хвилі важко гули, підійнявши на гребенях овид,  
І, лишивши судно, натрудивши в морях полотно,  
Одіссея повернувся, і часом, і простором повен.

1917

*переклав Юрій Буряк*

\* \* \*

Сестри важкість і ніжність. Однакові ваші приміти.  
Золотаві комахи поважну півонію ссуть.  
Чоловік умирає. Пісок остигає нагрітий,  
І вчораєне світило на чорних носилках несуть.

Щільники обважніли у ніжнім політті.  
Легше камінь довбати, ніж мовити слово: тужи!  
Зостається у мене одна турбота на світі:  
Непоборна скорбота, що час наді мною тяжить.

Мов сколочену воду я п'ю поруділе осоння.  
Час ізорано плугом, півонія ґрунтом була.  
В тихому коловороті з поважних і ніжних півоній  
Тихо важкість і ніжність подвійні вінці заплела!

1920

*переклав Тарас Луцук*

\* \* \*

Візьми з моїх долонь собі на радість  
Хоч трошки сонця і хоч трошки меду,  
Як нам звеліли бджоли Персефони.

Човна, що вже пливе, не відв'язати,  
Не чутно тіні, взутої у хутро,  
В житті дрімучий жах не побороти.

Нам залишились тільки поцілунки,  
Такі пухнасті, як маленькі бджоли,  
Що помирають, залишивши вулик.

І шелестять в прозорих нетрях ночі,  
А їхня батьківщина – ліс Тайгету,  
А їхня їжа – час і медуниця.

Візьми ж на радість дикий мій дарунок,  
Непоказне засушене намисто  
Із мертвих бджіл, що мед зробили сонцем.

1920

*переклала Євгенія Кононенко*

\* \* \*

Умивався якось уночі,  
Грубі зорі стигли наді мною.  
Відбивалась їхня далечінь  
В бочці, вщерт наповненій водою.

Бовваніс брама на замку,  
І земля, як полотно сурое.  
Малювати правду – на віку  
Крашої не знайдеться основи.

Тануть в бочці, наче сіль, зірки,  
І вода студениша, чорніша,  
Смерть чистіша, жаль ще більш гіркий,  
І земля правдивіша й страшніша.

1921

*переклала Наталія Горішна*

\* \* \*

Немов маленьке тільце крилечком  
Услід за сонцем повернулось,  
І збільшувальне скельце ондечки  
На емпіреї запалилось.

Мов комариною цяцянкою  
Вzenіті нила і дзвеніла,  
І заспівом турунним знудженим  
Розводилася в лазурі скіпка:

– Не забувай, хоч розіпни мене,  
Та дай ім'я, наймення дай мені,  
Мені з ним легше, зрозумій мене,  
У глибині вагітній синяви.

1923

*переклала Валерія Богуславська*

## ВІРМЕНІЯ

Мов бик шестикрилий і грізний,  
Труд людям вздрівається знов,  
В трояндах багряниться пізніх  
Густезна венозная кров...

1

Троянду Гафіза гойдаєш,  
В безпеці звірята твої,  
Повітря церквами вдихаєш,  
Величними, як бугаї.

Панує тут охра охрипла,  
Панують лиш гори одні,  
Видніє картина прилипла  
У чайному блюдці на дні.

2

Лиш фарб ти собі забажала –  
Як лев-живописець скопив  
Шість олив яскравих з пеналу  
І ними ландшафт звеселив.

Країно крамниць, що згоріли,  
І мертвих гончарних рівнин,  
Сардарів рудих ти терпіла  
Між каменів гострих і глин.

Далеко від кітв і тризубців,  
Де змерхлий спочив материк,  
Ти бачила всіх життелюбців  
І всіх кровожерних владик.

Нішо вже мене не збентежить,  
Вірменок не можу збегнути  
Отих, що повз мене по стежці,  
Неначе левиці ідуть.

Люблю твою мову зловіщу,  
Що, мов домовина нова,  
Де літери схожі на кліщі  
І схожі на клямри слова.

3

Геть я нічого не бачу, до того ж, і недочуваю,  
Крім суріка й хрипловохриплю юхри і фарб я не знаю.

Ні сіло, ні впало мені ранок вірменський сниться,  
Думав – візьму й подивлюсь, як живе в Еревані синиця,

Як нагинається пекар, що з хлібом у піджмурки грає,  
І з черінялавашні шкірки вологі виймає ...

Ах Еревань, Еревань! Чи ж то птиця тебе малювала,  
Чи розфарбовував лев, фарби діставши з пенала?

Ах, Еревань, Еревань! Не місто – горішок солоний,  
Вулиць твоїх ротатих криві я люблю вавилони.

Я непутяще життя, мов мулла, що Коран свій заслинив,  
Час заморозивши свій і не втративши ще ні кровини.

Ах, Еревань, Еревань, я нічого бажати не в змозі,  
Навіть і винограду, удареного морозом!

4

Запнувши рота, бутон троянди неначе,  
Тримаючи восьмигранні соти  
Весь ранок днів ти скраєчку світу  
Простояла, захлинаючись плачем.

Ти відвернулась, засоромлена й скорботна,  
Від східних міст довгобородих;  
І ось лежиш на москатальнім ложі,  
Посмертну маску з тебе уже знімають.

5

Укутай хустиною руку, в вінценосну шипшину,  
У целулойду гущу колючик сміливо, до хрусту, ти руку засунь.  
Троянду добудем без ножниць.  
Та дивись, аби пелюстки не обсипались  
Рожеве сміття – цей муслин – Соломона пелюстка –  
Зайва дичка в шербеті, либононъ,  
Бо олії і запаху обмаль.

6

Кам'яного волання державо –  
Вірменіє, Вірменіє!  
Захриплій гори ти кличеш – до зброї,  
Вірменіє, Вірменіє!

До сріберних труб азіатських,  
Вірменіє, Вірменіє!  
Сонця персидські монети щедротно усім роздаровуєш –  
Вірменіє, Вірменіє!

7

Не руїни – о ні! – це могутнього циркульного лісу рубання,  
Якірні пні повалених дубів звіриного й баєчного християнства,  
Сувої кам'яного сукна на капітелях, ніби товар пограбованої крамниці  
поганської,  
Виноградини, ніби яйце голубине, баранячі роги закручені  
І орли напиндючені із совиними крилами, не осквернені ще Візантією.

8

Холодно ружі в снігу  
На Севані снігів три аршини...  
Рибалка гірський готує лазуром розписані сани,  
Форелей вусатих вгодовані писки  
Поліційну виконують службу  
На вапняному дні.

А в Еривані і в Ечмиадзині  
Велика гора повітря вдихнула усе,  
Її б заманить окариною  
Чи сопілкою приручить,  
Так, щоб танув у роті сніг.

Сніги, сніги, сніги на рисовім папері,  
Гора пливе до губ.  
Я радий, хоч і змерз...

9

Об порфирні цокаючи граніти,  
Спіткається конячка селянина,  
Деручись на голомозний цоколь  
Каменя державного дзвінкого.

А за нею з вузликами сиру,  
Відсапуючись, мчать курдини,  
Ті, що диявола і Бога примирили,  
Віддавши кожному по половині...

10

Краса, яка на хуторі убогім, –  
Ця музика зелених куширів!  
Це пряжа? звук? чи, може, засторога?  
Та цур йому! Біди б я не хотів!  
І в лабіринті вогкого розспіву  
Така задушлива скречоче мла,  
Неначе раптом водяная діва  
Ремонтуватъ годинника прийшла.

11

Я ніколи тебе не побачу,  
Короткозоре небо вірменське,  
І, примружившись, вже не погляну  
На дорожне шатро Арапата,  
І мені уже не розгорнути  
У книгозбірні авторів гончарних  
Книгу порожнисту чудесної землі,  
Що з неї перші люди черпали знання.

12

Лазур та глина, глина та лазур,  
Чого тобі? То ж очі лиш прижмур,  
Як шах короткозорий над бірюзовим перстнем,  
Над фоліантом глин дзвінких, над книжною землею,  
Над книгою гнійною, над глиною, що наче золота,  
Яка мордує нас, як музика і слово.

*16 жовтня – 5 листопада 1930*

*переклав Микола Сулима*

\* \* \*

Ми на кухні і легенький дим,  
Нудко пахне білий керосин;

Ти ножа і хліба приготуй...  
Чи тутіше примус напомпуй,

Або десь шнурочків пошукай,  
Вдосвіта корзину замотай;

Подамося на вокзал чи де,  
Нас ніхто там більше не знайде.

*Січень 1931*

переклав Іван Лучук

\* \* \*

Не сховає мене від цієї бридині  
Навіть фурманська спина Москви.  
Бути трамвайною вишнею страшно мені,  
«Нашо жити?» – не йде з голови.

Ми з тобою поїдем на «А» і на «Б», –  
Мо', когось із нас смерть погука.  
А вона або щулиться, мов горобець,  
Чи стає, наче здоба пухка.

Ледь встигає погружувати нам із кутка –  
Та нізащо я не ризикну!  
А чи ж тепла у когось пальчатка така,  
Щоб об'їздити всю курву-Москву.

*Квітень 1931*

переклав Микола Сулима

## СТАРИЙ КРИМ

Весняні холоди. Старий голодний Крим,  
Як і за Врангеля – на нім якісь провини.  
Вівчарки у дворі, у латках – лахманини,  
Такий же сірий і кусочний дим.

Така ж чарівна ще здиміла даль –  
У пуп'янках дерева, прийшли наче,  
І кого-хочеш доведе до плачу  
Несосвітенним цвітом цей мигdal'.

В природи стерте з пам'яті лице,  
Кубань і Україна, – мов примари...  
Голодні вклякли в чунях незугарних  
І хвіртку стережуть з накинутим кільцем...

*Травень 1933*

переклав Микола Сулима

\* \* \*

Татари, узбеки, хасова  
І ввесь український народ,  
І німці триволзькі, до слова,  
Терпляче перекладів ждуть.

Можливо, що саме от зараз,  
Щоб я по-турецьки звучав,  
Японець підшукує слово  
Й беззахисну душу вивча.

*Листопад 1933*

*переклав Микола Суліма*

\* \* \*

Біжить-бурлить бурун, бурлом хребет вгинає,  
Невольно й жалісно грозить молодику:  
Глянь, яничарська ніч вирує, виринає,  
Неупокорена столиця буруна є,  
І кривина реве і риє рів в піску.

А у повітрі хмурно-пелехатім  
Нерозпочатої стіни мигтять зубці.  
А з пінних східцівпадають солдати  
Султанів завидних – розбризкані, розтяті –  
І їдь розносять сіверні скопці.

*1935*

*переклав Тарас Лучук*

\* \* \*

Щиглику, я піdnіmu обличчя –  
Глянемо удвох на світ:  
День жорсткий зимовий хоче звично  
Дати щигля нам і квіт?

Хвостик-човник, піr'я чорно-жовте,  
В червінь влитий по саменький дзьоб,  
Усвідомлюєш хіба, піжон ти,  
Скільки маєш ти оздоб?

А повітря над чолом – патьоки  
Чорно-пурпuroвих кольорів!  
Обома він дивиться – в обидва боки –  
Не погляне – полетів!

*9 – 27 грудня 1936*

*переклала Наталія Бельченко*

\* \* \*

Жилеттом щоки поголити,  
Здолавши вранішнюю лінь,  
Напівукраїнське є літо  
Згадати і його теплінь.

I ви, славетні верховини,  
Дерев косматих іменини,  
Честь Рюїсдалевих картин, –  
I на почин лиш кущ один  
В бурштин і м'ясо бурих глин.

Земля летить угору. Гарно  
Нам бачити за пластом пласт  
І бути повік-вік владарем  
Таких простих семи палат.

Його узгір'я ген до цілі  
Стіжками легко так летіли.  
І степовий бульвар доріг,  
Немов у спеку, в тінь проліг!  
В пожежу кинулась вербичка,  
Тополя піднялася велично...  
Над жовтим полем після жнив  
Дим слід холодний проложив...

А Дон, він напівкровок наче,  
Сріблиться і хвильками скаче,  
Води набравши з пів-ковша  
Нітиться, як людська душа,  
Коли на грубі простирадла  
Тягар вкладався вечорів  
Й, виходячи із берегів,  
Дерева-гультай горлали...

15–27 грудня 1936

*переклав Микола Суліма*

\*\*\*

Вдалину і вниз із шовку  
Неба чоловічок твій  
Поринає крізь обмовки  
Сторожких, вразливих вій.

І обожнений, нівроку  
Житиме в вітчизні він –  
Зачудований вир ока, –  
Кинь у мене навздогін.

Вже він дивиться охоче  
У зникомість днів і ер –  
Безтіесний, і уроцій,  
І благальний дотепер.

2 січня 1937

переклала Наталія Бельченко

\* \* \*

Ні, ти ще не помер, ні, ти ще не один,  
Доки з жебрачкою, подругою німою,  
Ідеш, захоплений величністю рівнин,  
І холодом, і млою, і зимою.

В розкішній бідності, в могутній нуждоті  
Будь втішений і супокійний.  
Благословенні дні і ночі ті,  
Безгрішний труд солодко-мрійний.

Непрасний той, кого, як власна тінь,  
Лякає гавкіт, вітер косить.  
І вбогий той, хто повен сам болінь,  
У тіні милостині просить.

15 – 16 січня 1937

переклав Дмитро Павличко

\* \* \*

Я скажу про це пошепки, досвітком,  
Без надуманих гарних словес:  
Осягається потом і досвідом  
Підсвідома забава небес.

Не відкриє нам неба видовище  
Тимчасове в польоті своїм,  
Що найкраще й святе небосховище –  
Розсувний, прижиттєвий наш дім.

9 березня 1937

переклав Дмитро Павличко

\* \* \*

Може, це глибина божевілля,  
А можливо, сумління твоє –  
Вузол долі, де впізнані ти й я  
І в буття розв'язались як є.

Наджиттєвих кристалів собори  
Запопадливе світло-павук  
Так розводить на ребра-опори,  
А потому збирає у пук.

Вдячні жмутки прозірчастих ліній,  
Що їх стишений промінь веде,  
Наче гості зберуться безцінні  
Із відкритим чолом де-не-де, –

Як у повному музики домі,  
Не на небі лише, на землі, –  
Тільки б їх не поранити доти –  
Ми до цього дожити б змогли?..

Ти пробач мені те, що кажу...  
Прочитай мені тихо, прошу...

15 березня 1937

переклала Наталія Бельченко

*O, як би я хотів...*

О, як би я хотів  
Вслід променю світів  
Летіти без слідів,  
Відсутній поготів.

Єдина щастя вісь:  
Ти в колі променій  
І у зорі навчись  
Усьому світлу в ній.

Воно проміння тим  
І світло тільки тим,  
Що шептіт став міцним  
І лепетання в нім.

Я б мовити хотів,  
Що пошепки я сам  
Промінчику світів  
Тебе, дитино, дам...

23 березня – початок травня 1937

переклала Наталія Бельченко

\* \* \*

Ой, як в Києві, лігвищі Вія,  
Чоловіка розшукує жінка,  
І на щоки її восковій  
Не скотилася жодна сльозинка.

Не ворожать циганочки кралям,  
І не чути в Купецькому скрипки,  
На Хрешчатику коні упали,  
Смерть навідує панськії Липки.

Від'їжджали трамваєм останнім  
Аж за місто червоноармійці,  
І шинеля волала сльотава:  
– Ми повернемось ще – розумійте...

Квітень 1937

переклав Микола Сулима

\* \* \*

В мене спрямувалися черемшина й груша –  
Силою розсипчастою б'ють нехильно в душу.

Китиці із зорями, зорі разом з китицями, –  
Що то за двовлада там? В кому правда світиться?

Чи то квіт, чи з розмаху повітряно-цілими  
У повітря цілиться кістенями білими.

Запаху подвійного солодкавість плутана:  
Бореться і тягнеться – рветься, хоч і тут вона.

4 травня 1937

переклала Наталія Бельченко

*<Вірші до Н. Штемпель>*

I.

До голої землі її вгинало  
Несамохіть, солодкою ходою  
Вона нерівномірно прямувала,  
Супутників лишивши за собою.  
Її веде обмежена свобода  
Готової животворити вади,  
І, може бути, певний здогад радо  
В її ході затриматись бажає –  
Про те, що нині весняна погода  
Для нас – прамати гробового входу,  
І все це вічно починатись має.

II.

Такі жінки для персті найрідніші.  
І кожен їхній крок – лунке ридання,  
З воскреслим йти, померлого у тиші  
Вітати – в них покликання останнє,  
Від них жадати пестошців – злочинно,  
Покинуту їх справа понад силу.  
Сьогодні – янгол, завтра – хроб з могили,  
А післязавтра – обриси в тумані...  
Хода мінлива зникне неодмінно...  
Безсмертні квіти, височінь єдина,  
І все, що буде, – лиш обітування.

4 травня 1937

*переклала Наталія Бельченко*

Суходуб Т.Д.

## **«ВСЯКА ИМЪЕТ СВОЙ УМ ГОЛОВА<sup>1</sup>...»: ПРИГЛАШЕНИЕ К РАЗМЫШЛЕНИЮ О ТОМ, КАКОЙ «УМ» ГОВОРИТ В НАС**

Жить современностью не скучно, но гораздо веселей, выпадая из неё, жить тем, что уже «было» в традиции и почти не изменилось с весьма далёких от нас времён. В таком общении с прошлым мне нравится напоминать современникам о некоторых уже случившихся историях (или легендах), сколь древних, столь и современных. Одна из них повествует о взаимном непонимании и неприятии позиций друг друга в вопросах миропонимания (скажу так) двух авторитетных мыслителей. Один мыслил об «идеальном государстве», способном разрешить противоречия существующих и, конечно, несовершенных государственных устройств. А другой утверждал, что лучше жить по собственно человеческой природе, вне государства, которое само по себе не делает людей нравственными и законопослушными, и что есть только одно «совершенное» государство – космический универсум – в нём человек пребывает и за него он в ответе.

Вот в этом контексте разномыслия и позволил себе однажды философ Платон иронично отозваться о философе Диогене – мол, тот похож на Сократа, сошедшего, однако, с ума. На что мудрый киник, нисколько не раздумывая, как гласит легенда, отвечал: «Я вовсе не сумасшедший, только ум мой не таков, как у вас».

Действительно, уж слишком разными были эти великие «умы». Один все свои надежды на сохранение человечности в обществе связывал с политическим институтом, продвинутым, «европейским» (как сказали бы в наше время), не способным карать учёного мужа за свойственное такому уму, неотделимое от него «преступление» – умение мыслить, тем самым быть мудрым. Напомню, что именно неправедная смерть учителя Платона Сократа, совершённая по приговору, подчеркну, «демократического» суда – одно из страшных жизненных потрясений молодого философа. Неудивительно, что после этой трагедии ум Платона направлен на такие изменения общества, которые призваны были не допустить «повторения» свершившейся в 399 г. до н.э. жуткой казни за праведность.

Другой же ум полагался не на социальные институты – для него «институтом» была дружба людей, оберегающих свою человечность от всяческих недостойных их соблазнов – погони за богатством, безмерными наслаждениями, карьерой и т.п. Философ не верил в «эффективность» внешних регуляторов поведения, то есть законов. Ведь добрые люди, как пояснял, в законах не нуждаются, а недобрых – законы не улучшают, так как они всегда найдут способ эти законы обойти. Вот и ходил афинский мудрец по родному городу, нравственно исковерканному хаосом Пелопонесской войны, среди бела дня с зажженным фонарём, всматриваясь в каждого и неизменно приговаривая: «Человека ищу!». Что изменилось с тех пор? Не устали ли искать и находим ли тех, кто поистине человечны и добры? Вопрос, конечно, риторический.

<sup>1</sup> Скворода Г.С. Сад божественных песней, прозябший из зёрен Священного Писания. Песнь 10-я // Скворода Григорій. Повне зібрання творів у 2-х т. Т. 2. Проза. Поезія. Переклади. Листи. Різне / Пер. російською мовою Р. Кисельова, за участі М. Кащуби та Я. Стратій, під ред. С. Йосипенка. – К.: Богуславкнига, 2012. – 488 с. – кол. вклейка 16 с. (рос. мовою). – С. 205.

Прошу простить меня, уважаемый читатель, за вольный пересказ причин взаимного не-приятия двух великих умов древности, хотя бы потому, что смысл их позиций неискажён, да к тому же и неизвестно достоверно, что послужило непосредственной причиной переданных в легенде суждений философов. Тем не менее, предмет этих, казалось бы, далёких от современной жизни разногласий философов, как бы это и не выглядело странным ныне, остался современному человечеству в наследство. Оставим пока в стороне (возможно, до следующего доверительного разговора о прошлом опыте бытия) вопрос о законе (каким ему быть и каким он бывает – за этой темой, если разобраться, скрывается вся история человечества) и поговорим на другие, не менее актуальные темы.

За разногласиями великих я вижу современные, по сути, проблемы, к примеру, такие как соотношение, сообщение, взаимосвязь, противостояние политики и культуры, абстрактной идеи и конкретного человека, живущего здесь и теперь. Вечный вопрос – что считать приоритетным началом в социальном созидании – отдельную личность с её особенностями интересами, духовно-культурными запросами, не укладывающуюся по сути своей ни в одно идеиное «ложе», или сконструированную искусственно (пусть и весьма замечательно в чьих-то умах) идею якобы «всебобщего» блага? Плохо, когда политика поглощает культуру, считая, что ею можно «управлять» или командовать, не ставя вопрос о том, а, может быть, культуры «возвращается», подобно саду, который нуждается только в одном – неизменной любви и заботе. В некоторых умах эти, увы, столь разнонаправленные действия, имеют свойство отождествляться или просто не замечаться. Но не менее плоха и ситуация, когда политика перестаёт видеть культуру во всей её целостности и многообразии, вытягивая из неё только утилитарно или идеологически «важное» для себя, создавая на остатках таким образом убиваемой культуры не свойственные ей, не нужные носителям культурных традиций идеологии. Не задумываясь о сути этих проблем, строить социальный мир, конечно, можно – вот только построить нельзя…

Однако, повествуя о давней истории, в первую очередь, мне важно было подчеркнуть – люди действительно мыслят по-разному (если, конечно, мыслят). Эта разность определяется не только их индивидуальными особенностями, культурой, воспитанием, «идолами пещеры» (как сказал бы Ф. Бэкон) или обстоятельствами жизни (ведь в дворцах мыслят иначе, нежели в хижинах, согласно Л. Фейербаху), но и интеллектуальными традициями мышления, выработанными в определённые исторические эпохи и присутствующими (хотя и не всегда сохраняющими своё значение) в культуре навсегда. Вот и Григорий Савич поистине об этом же: «Всяка имъет свой ум голова...» – и никуда, как будто, отсюда не деться... Да и можно ли их, эти столь разные «умы» и «головы», если не примирить, то хоть как-то бы согласовать, «умиротворить», дабы не отравляли бы они жизнь, часто – незрелыми, но при этом настырно требовательными в своих претензиях к «миру людей», суждениями?

Отсюда важно понимать, как человек мысляет, какие культуры мышления выработаны человечеством и какие «говорят» в нём самом или в определённом человеческом сообществе. Поставленная задача, конечно, неподъёмна и не решается «одноразово», тем не менее, она заслуживает очередного к себе внимания. Коснёмся поэтому её отдельных, важнейших, на наш взгляд, аспектов.

Прежде всего, подчеркнём, что в любую эпоху опосредованным «субъектом» социокультурных отношений, развивающим общество гуманно или, напротив, тянувшим его в пропасть бесчеловечности, выступал и выступает определённый тип мышления. В этом смысле очень удачно выразился один из философских гениев советского времени М.К. Мамардашвили:

«Цивилизация есть способ обеспечения ... “поддержек” мышления»<sup>2</sup>. А вот для того, «чтобы мыслить, – утверждал он, – необходимо мочь собрать несвязанные для большинства людей вещи и держать их собранными. К сожалению, большинство людей по-прежнему, как и всегда, мало к чему сами по себе способны и ничего не знают, кроме хаоса и случайности. Умеют лишь звериные тропы пролагать в лесу смутных образов и понятий»<sup>3</sup>. Скажем честно, точная, хотя и малоприятная оценка усилий современной цивилизации по поддержке мышления.

Однако беда ещё большая, на наш взгляд, в том, что в обществе, особенно современном украинском, всё громче слышен «голос» мышления «архаического». Последнее, рождаясь в исторически первой культурной традиции – мифологии, когда, по сути, ещё и не было собственно «мышления», тем не менее, именно это *протомышление* стало весьма удобной технологической «матрицей» работы с человеческим сознанием ныне. Понятно, что речь здесь идёт о некоей тенденции развития современного глобального мира, выстраивающего свои мифологемы. К примеру, «технологически» несложно «методично» и упорно принуждать сознание размышлять о возможности исторического «переноса» тех или иных продуктивно работающих (где-то...) социальных институтов (или ценностей) в любую страну («забывая» при этом указывать, что институты создаются, а ценности вырабатываются исключительно собственными усилиями того или иного сообщества); о построении «единой», прогрессивно работающей в любом регионе экономической модели общественного «процветания», или предметом рассуждения может быть не менее популярная ныне мифологема цивилизованно творимого «порядка» из искусственно создаваемого хаоса (но где и когда установки, образно говоря, на «гуляй, поле» приводили к позитивным результатам?).

Напомню, что ещё совсем недавно, каких-то два-три десятилетия назад, можно было наблюдать мощную критику «модерной» философской культуры, с характерным для неё универсалистским категориальным мышлением, которое якобы однозначно открывало путь к идеологическому тоталитаризму, утопическим проектам реформирования обществ, репрессивным социальным практикам и т.п. Однако, чем завершилась эта критика? По сути, исчезновением культуры *проблемного* мышления, родившегося во многом благодаря именно модерной (или классической) философской традиции. Сменившая её культура «постмодерна» смогла стать «негацией» своей предшественницы, индивидуальной формой «сопротивления» единичного всеобщему, «культом» плурального, «распространителем» прав на особое, независимое, уникальное, личностное. Однако ею не был выработан социальный «механизм» защиты, согласования этих (конечно, важных для человеческого бытия) начал в общественном целом. На этом фоне от «общего» (якобы безличностного) мышления «модерна» легко можно было прийти к некритичному мифологическому «мышлению».

То есть, «монологическое» мышление классического идеалистического трансцендентализма исторически не сменилось *неклассическим* диалогом интерпретативного, аргументированного, консенсусного мышления, на что полагалась философия минувшего века. Политические идеологии, опиравшиеся с конца XVIII века на «общие» идеи (на самом деле – и на универсальное мышление), сменились идеологиями, ориентированными уже не столь на «ratio», теоретическую критику существующего порядка и одновременно поиск аргументированного выхода из негативных социальных обстоятельств, а на такое «общее», как социальный миф.

<sup>2</sup> Мамардашвили М. Сознание и цивилизация : Выступления и доклады. – СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А». 2014. – 384 с. – С. 23.

<sup>3</sup> Там же.

Следствием этого процесса не могла не стать подмена концептуально-теоретического мышления, понимания действительности логическими средствами, чувственно-образными представлениями о ней, характерными для мифо«логики». Мифологическое «мышление» демонстрирует умение «накапливать» чувственные представления о мире и переживания мира в сознании, но оно не ведёт человеческий «ум» к решению также накапливающихся проблем. Имеет место лишь непредсказуемый выброс политической «энергии», как правило, не ведущий к какому-то положительному результату. Движение «повторения» проблем и социально-политических ситуаций при установке на мифологию как тип «мышления» обеспечено, но это, увы, не видится отдельными умами. Возможно, этим и объясняется столь сильное желание в определённой части общества всё «новых» и «новых» майданов как средств разрешения социальных противоречий? Как будто «сызнова» начать автоматически означает – будет «по-другому».

Отмечу, что миф – это не просто мировоззрение первичной «общинной» коллективности, но и универсальная форма освоения мира. Поэтому неслучайно элементы мифологии оседают в народных сказках, обрядах, традициях и культурах, религиозном сознании, искусстве, морали, создавая «правила жизни» человека среди людей. Природа же мифологического сознания устроена таким образом, что ключевую роль в нём играет способность человека к воображению, удвоению реальности. Это наблюдается как при формировании элементарных представлений, образующих целостность чувственного образа предмета или процесса, так и при сложных чувственных переживаниях, создающих образ мира в целом или мечту, а может содержащих и несбыточную надежду на возможность *иного* мира. Из всех этих простых и сложных образов, рождающихся реальностью или весьма далёких от неё, создаётся возможность (впервые в культуре явленная мифологией) рождать параллельные «миры», в которых присутствует уже не собственно реальность как таковая, а и что-то мнимое, иллюзорное, но при этом и как-то связанное с реальностью.

В этом плане, в отличие от других мировоззренческих форм, мифологическая «картина мира» является настолько «прозрачной» относительно действительного мира, что воспринимается тождественной реальности. Эта особенность первичного типа сознания, безусловно, продлила на много веков устойчивость, жизнеспособность, действенность мифологии, что проявляется, и по сей день, в культуре. Неважно, будут ли это слова поэта, утверждающие характерную для мифологического восприятия неразличимость человека и мира, человека и коллектива, возможность существования человека в единении со всем и всеми: «Час тоски невыразимой!.. / Всё во мне, и я во всём!..» (Ф.И. Тютчев. *Тени сизые смелись...*). Или же в нашем мировосприятии мы «вернёмся» в своём представлении о времени к мифической его трактовке как «вечного возвращения», где совсем не будут различаться временные модусы, как это сделал Г. Маркес в своём знаменитом романе о столетнем человеческом одиночестве. Главное, что в нашем воображении может существовать подлинно значимое для нас, в реальность которого мы желаем верить. При этом какие-то доказательства, учёт объективных оснований, реальной возможности или невозможности существования важных для нас феноменов, наличие или отсутствие причин для этой нашей веры – всё это не играет никакой роли.

В способности к воображению сознание как бы раздваивается и «удваивается», и в этой «двойственности» кроется как позитивность мифологических образов, которые продуктивно работают, допустим, в искусстве, так и негативность их в силу, скорее, разрушительного действия, например, в утопиях, в которых желание «нового» мира обязательно входит в жесточайшее противостояние с культурно-исторической традицией.

В современном обществе функцию мифа, хотя понятно, что со значительными оговорками и в специфическом смысле, может выполнять не только искусство, но и наука. Ведь последняя также не чужда соблазну, к примеру, в историческом, политологическом, социологическом, экономическом или философском дискурсах опереться на мифологически (в той или иной мере) интерпретированную реальность, которая закономерно становится в этих рассуждениях псевдореальностью. Так, всякий раз, когда приходится наблюдать отрыв в анализе от действительного положения дел и образные «зарисовки» того, как обязательно будет «хорошо» (причём всем!) в будущем, имеет место мифоподобное мышление. Причём, условий для такой веры в светлое будущее требуется немногого. Надо только, к примеру, «объединиться» (хотя оснований для этого и не наблюдается или уж слишком они сомнительны), то есть стать всем как одному «едиными» или за «едиными» – и уж тогда наверняка «присоединимся» (или присоединим), «получим», «приобретём», «искореним» и т.д., наконец «заживём» в благостном, милостливом, идеальном для «всех» мире, причём без всяческих усилий с нашей стороны, без напряжённого труда ради желаемого общего результата.

Конечно, в подобных рассуждениях имеем дело с ложной интерпретацией реальности, с мифологического порядка внушением, что заводит сознание в «тупики» нерешения проблем человека и общества. В этих обстоятельствах поистине прав мудрец, утверждавший, что «духовный человек почти так же жаждет истин, которые причиняют ему боль, как дураки – истины, которые им льстят»<sup>4</sup>.

Ещё трагичнее воспринимается мир, когда в мифоподобных дискурсах приходится наблюдать выписывание «сюжетов» почти непреодолимых препятствий на пути к желаемому «общему» благу. Здесь имеет место уже не только апелляция к чувственно-образным переживаниям конкретных ситуаций и проблем, препятствующих движению к «идеальному» общественному состоянию. В этих мифах содержится весьма яркое (в конкретных образах!) описание разного рода живых (подчеркну, живых!) «помех» – в лице «врагов», «негодяев», «предателей», «ничтожеств», «мерзавцев» и т.д. и т.п. (список можно продолжать и продолжать), якобы препятствующих желаемому движению вперёд, к выстраданному «нами» счастью. Да и действительно, а если не «они» (выше перечисленные), то кто виноват, что «счастье» замедляет своё движение к нам, праведным? Кто, если не «они», притесняют, препятствуют, угнетают, вытесняют, зажимают, не позволяют, разрушают, стремятся к чему-то иному, «нам» неведомому и для «нас» незначимому? Если не «они», то кто противостоит «нам», желающим светла и добра?

Увы, но такое мифологическое «мышление» не умеет сомневаться, оглядываться на собственное и критически честно анализировать собственные действия, оно не знает абстрактного уровня понимания, отсюда – и не терпит *иных* суждений, искажая, тем самым, естественное для интеллектуальной культуры желание истинности, невымышенного знания о прошлом, действительного понимания современного социального мира, его проблем и перспектив развития. Ему чужды и горькие раскаяния о содеянном, так как такое мышление не способно понимать, значит – и осознавать исторически упущенное, причём в силу собственного неразумия. В этом отношении трагично звучат слова одного из великих гуманистов XX века Т. Манна, очень точно подметившего следствия деятельности прельщённого социальной мифологией человека, удовлетворяющегося в сложных исторических обстоятельствах простыми решениями, потому что он не хочет да и не умеет рассуждать (даже элементарный

<sup>4</sup> Манн Т. Аристократия духа. Сборник очерков, статей и эссе / Томас Манн; [пер. с нем. С. Апта, В. Бакусева и др.]. – М.: Культурная революция, 2009. – 368 с. – (Классики современности). – С. 293.

здравый смысл не приживается в таком «уме»), не желает видеть реальность, достигать понимания сложных вещей сложными же интеллектуальными средствами, отсюда вполне закономерно делается вывод: «... нашему времени удалось извратить очень многое: национальность, социализм... миф, жизненную философию, иррациональность, веру, молодость, революцию и что угодно»<sup>5</sup>.

Конечно, мифология не имела и не имеет однозначно положительного или отрицательного измерения, но её можно использовать в социокультурном мире как в негативных, так и в положительных смыслах. Опасность и отрицательные последствия определённым образом сконструированных мифов возникают тогда, когда их используют в несоответствующих духовной культуре, исторической традиции, народной памяти политических технологиях; когда они «успешно» срабатывают, будучи направленными то ли против определённой группы людей, то ли общества в целом. Такая технологическая игра на человеческих чувствах приводит к тому, что «одни» люди становятся идеологическим «инструментом» искусственно созданного мифа, направленного не просто на установление «нового» общественного «порядка» (новых форм социальных институтов, новых правил политической игры и т.д.), а против «других» людей – это действие не может не завершаться прославлением одних и расчеловечиванием других, прежде всего ради расправы над ними; не может не провоцировать ситуацию явного или скрытого противостояния людей, заметьте, не идей (которые могли бы быть предметом обсуждения, диалога, аргументированного консенсусного решения), а именно людей.

Именно в этом, на мой взгляд, и проявляется наибольшая опасность скатывания любых интерпретаций истории конкретных обществ, вопросов общественного бытия и т.д. в мифодискурс. Конечно, верить легче, чем знать и понимать, чем принимать неудобную правду и пытаться находить выход даже из «безысходности». Однако цивилизация, культура держится мышлением развитым. Так не слишком ли расточительно современному человеку не помнить, что миф «продуктивно» работает там, где плохо мыслят...

\*\*\*

Разговор, конечно, не окончен. И всё же. Можно ли ответить на вопрос, а какой всё-таки «ум» говорит в нас? В общем-то, ответ прост: над решением этого вопроса каждый работает самостоятельно. Одному важно прислушаться к словам поэта, приняв их как жизненное кредо: «Во всём мне хочется дойти / До самой сути. / В работе, в поисках пути, / В сердечной смути. / До сущности протекших дней, / До их причины, / До оснований, до корней, / До сердцевины...» (Б. Пастернак). А другому вполне «комфортно», глядываясь в красочно и завлекательно выписанную «картину» жизни, чувственно-образно принять её за «истину», зашагав намеченным кем-то путём вместе с другими, не менее доверчивыми людьми.

Нельзя не сказать и о том, что и каждое общество (как сообщество многих) также умеет говорить определённым «умом», конечно, в зависимости от того, для какой культуры мышления и какие «поддержки» оно находит. Общественный «ум» проявляет себя прежде всего в сфере политики – осознанием и решением (или неосознанием и нерешением) своих стратегических и тактических задач; беспокойством (или небеспокойством) о развитии культуры мышления, соответствующей интеллектуальным историческим достижениям человечества; доверием (или недоверием) к гражданам, заботой (или незаботой) о них и их духовно-культурных потребностях, независимо от того, сколь бы разными сами граждане и их интересы не были.

---

<sup>5</sup> Там же. – С. 294.

*Богачев Р.М.*

---

## **ІНТЕЛІГЕНЦІЯ ЯК ТВОРЕЦЬ МЕРЕЖИВА ЖИВОГО СПІЛКУВАННЯ АБО ДЕМІУРГ ПАВУТИННЯ СОЦІАЛЬНИХ ДІРОК**

На жаль, суспільні практики вимушені постійно наздоганяти діалектику. У багатьох випадках ірраціональні, перетворені форми суспільних взаємозв'язків та взаємодій зумовлюють значні «зигзагі» та манівці суспільного буття, гальмування історичного поставання людини і суспільства, зниження рівня накопиченого потенціалу *міжсуб'єктного спілкування* (Г. С. Батіщев) як взаємопроникнення *спів-творчості* та *наслідування*, знищення потенціалу мережевості.

З одного боку, історія людства свідчить, що процеси *мережування* протікають постійно (*наслідування*), властивість *мережевості* накопичує власний соціально відтворювальний потенціал *суспільного розвитку* (процес *усуспільнення людини й олюднення суспільства*) та в різних формах актуалізації діяльнісно-спілкувальної сущності кожного-багатьох-всіх (у *співтворчості*) формується *мережево живого спілкування*. Саме тому феномени *мережевості*-*мережування*-*мережива* відображають діалектику (динаміку, ритміку, архітектоніку), складають методологічну основу (джерело, механізм, результат) процесів суспільної організації-самоорганізації та стають базою моделювання та прогнозування сучасних соціальних процесів.

З іншого боку, доцільно звернутися до праць видатного радянського філософа Олександра Зинов'єва, які присвячені як феномену «комунізму в Росії», так і феномену «западнізму». Вони достатньо чітко описують сучасні тенденції в країнах «розвитого капіталізму»: *по-перше*, твердження, що історія «випливає в соціальні дірки»; *по-друге*, підвищення рівня соціального захисту зумовлює зниження економічності та ефективності діяльності суспільства; *нарешті*, вирішальним фактором, що визначає суспільно-політичний тип суспільства виступає людина, якість стосунків та суспільства загалом.

Щодо останнього, то рівні можливості це не тільки й не стільки «я хочу й отримую» або «я повинен та віддаю», скільки «хочу і повинен» на індивідуальному рівні, «повноваження і обов'язки» на груповому й «патріотизм і патерналізм» на рівні суспільного цілого. Саме в їх діалектичному взаємопереході й виникає *можу-можемо-всемогутність* кожного-багатьох-всіх в царині *суб'єктно-суб'єктісних взаємозв'язків та взаємодій*.

Дійсно, будівництво суспільства рівних можливостей – це давня мрія людства: селянин буде кормити, робітник – одягати та обувати, виробляти машини та механізми для селян, інженер – проектувати та відпрацьовувати технологію, будівельник – будувати житло та підприємства, військовий – захищати Батьківщину, а міліціонер – порядок тощо. Ніби-то все зрозуміло, але в такому поділі функцій та компетенцій, в такому розподілі ролей у царині *виробництва речей* втрачається цілий прошарок людей творчих професій, так звана *інтелігенція*. Відповідно й гальмується переход від поділу діяльності до *розділу самодіяльності* та *самодіяльнісного розподілу* (Новіков Б.В.), тобто до ТВОРЧОСТІ у формі практичної всезагальності. А тому й сходження людини *економічної* у виробництві речей (робітники,

селяне) до людини суспільної у виробництві ідей (інженери, управлінці, науковці, вчителя) та нарешті до людини повністю усуспільненої у баналізованому продукуванні людей (інтелігенція) в форматі кожен-багато-всі в формі практичної всезагальності стає неможливим. Історичних прикладів цих процесів більш ніж достатньо.

Ще на початку зародження культурного світу, в перших проміннях народженої творчості людський мозок, що запліднений ідеєю, звільняє з полону матерії власну сутність – ідеальні образи богів та богинь. Згадайте Венеру Мілоську, яка виходить з океану та ПІДКОРЮЄ світ єдиним поглядом...

Вона – це втілення найвищої та вічної краси, недосяжної чистоти та природної грації. Спокійна впевненість в собі та власній перемозі, тому боротьба триває лише мить й під спокійним поглядом світ беззаперечно визнає її владу. А що отримує світ? НІЧОГО, крім ІДЕАЛІЗОВАНОГО ОБРАЗУ й відчуття безпорадності, даремних мрій та примар щастя. Тому й розплата за ІДЕАЛІЗАЦІЮ суб'єкт-об'єктних зв'язків приходить невідворотно – це біль і жах постійних воєн, антимораль і даремність крестових походів, безжалісна технологізація вогнищ інквізіції. Результат – БІОЛОГІЗМ та ТОТАЛЬНЕ ПРИСТОСУВАННЯ як СПОСІБ ЖИТТЯ, а тому й ТОТАЛЬНЕ ВИРОДЖЕННЯ доби Середньовіччя.

Світ рятує закладені класичною філософією («поводьтеся з друзями так, як хотілося б, щоб вони вели себе з вами», яке в тій чи іншій формі зустрічається у Фалеса Милетського, Гесіода, Сократа, Платона, Аристотеля й Сенеки) та християнством («Тож усе, чого тільки бажаєте, щоб чинили вам люди, те саме чиніть ім і ви. Бо в цьому Закон і Пророки») інтуїтивне визнання цінності людського життя. Це стає гімном суб'єкт-суб'єктних стосунків, і саме тому в добу Середньовіччя з'являється вокабул «людина», а також паростки поставання індивідуальності. На жаль, в більшості ІНДИВІДНОСТІ.

Згадаємо посмішку Джаконди, холодну, ІНДИВІДНУ, яка простиравляє себе світу на тлі його Виродження. Саме в ті часи по Європі крокує ІНДИВІДУАЛІЗМ, що доходить до антропотеїзу в концепціях людино-божжя та бого-людства: космічна відстороненість, відсутність навіть ознак або натяків на присутності в пейзажі іншої людини підкреслюють спокійну САМОдостатність та САМОпевненість, САМОзамкненість та САМОзадоволення, САМОобожнювання та ЗАРозумілість Мони Лізи. ВИРАЖАЮТЬ її СУБ'ЄКТИВІЗМ.

Вона не стільки Богиня, скільки «ОСОБИСТІСТЬ», яка замкнена на собі самій та надає іншим можливість просто роздивлятися себе, обожнювати власну незграбну цнотливість з неприхованим відчуттям безпорадності. Вона – це ІНДИВІДНІСТЬ, чіткий й холодний розрахунок якої є свідченням ТОТАЛЬНОГО СУБ'ЄКТИВІЗМУ, модусами прояву якого є БЕЗДІЯЛЬНІСТЬ, БЕЗрадісність, нечутливість, БЕЗсоромність, байдужість як СПОСІБ життя.

Наслідки? Кривавий Новий час, який вражено зоологічним індивідуалізмом та індивідним утилітаризмом. Ніколи підкорення світу в межах суб'єкт-об'єктного відношення не здійснювалося більш неприховано та безпристрасно. БІОЛОГІЗМ, СУБ'ЄКТИВІЗМ та СОЛІДАРИЗМ крокують по світу.... Активність людини спотворено до рівня активізму перманентної боротьби з зовнішнім світом та зведеного до банальної втечі від себе самої; взаємодію замінено агресією; замість розмایття КОСМОСУ формується гомогенізований ХАОС.

Але настають нові часи, формуються нові стосунки.

Початок ХХ століття. Митці, інтелігенція попереджають, а потім лякають: «Пусть сильнее грятет буря!» (М. Горький). Нарешті констатують факт – «В белом венчике из роз впереди Иисус Христос» (О. Блок)... Революція. Вся країна перетворена на грандіозну творчу лабораторію. НОВІ СТИЛІ, НОВІ МЕТОДИ, НОВІ ІДЕЇ просто приголомшують світ.

*К. Малевич, О. Родченко, В. Татлін, В. Кандінський* оспівують світ машин, нових перспектив та складних конструкцій, надають авангарду статус офіційного мистецтва країни. Створене середовище різноманітних стилів, мов та концепцій стає територією тотального конфлікту та шаленої швидкості змін, авангарду завжди потрібен ар'єргард: «Наш бог – це біг», – констатує В. Маяковський.

Настає Ера тотального релятивізму. Мода на «усвідомлення» глибин несвідомого після виходу праць З. Фрейда; знецінення понять традиційного гуманізму Першою світовою війною та визнання загальної теорії відносності А. Ейнштейна стають основою відповідних суспільних процесів.

Митець вже не каже «я так бачу», він присвоює право казати «я так хочу». Але вторгнення речей у традиції західного авангарду поступається місцем простору ідей, метафізичній царині абстракцій. Наш авангард «не про речі»: в одному напрямі простежується світобудівний вектор деміурга крізь форму та колір К. Малевича, а в іншому – органічний вектор проникнення у природне М. Матюшина, П. Філонова, з якого й народжується конструктивізм В. Татліна. Саме М. Матюшин бачить у мистецтві спосіб виходу в наступний вимір, а постановкою опери «перемога над Сонцем» (М. Матюшин, О. Кручених, К. Малевич) прославляється перемога машинного над природним.

Поряд з цим в царині Мельпомени й Талії батьки-засновники психологічного театру, *К. Станіславський* та *В. Немирович-Данченко*, відчувають необхідність структурних реформ та відкривають Першу студію МХАТу, в якій й починає кипіти молода енергія... *С. Вахтангов* з його дебютовим «Потопом» і ярмарковою «Турандот» та *В. Мейерхольд* з містичним карнавалом «Маскараду» і сатиричним «Клопом» переусвідомлюють театр переживань К. Станіславського.

В музеонах Каліопи й Євтерпи *В. Хлебніков* та *О. Кручених* музично препарують слово, без поваги до категорій Час та Простір. Сам В. Хлебніков методологічно використовує поняття «самовите слово», порівнюючи цей стиль з шампанським, яке доходить до повної гlossenалії.

В архітектурі брати *Весніни*, *М. Гінзбург*, *К. Мельников* вибудовують напрям конструктивізму, роблять спроби узагальнити виробничий та житловий простір завдяки відмові від декоративних елементів класичних стилей на користь раціональних локанічних рішень та використанню функціональної схеми як основи просторових композицій.

Режисери *С. Ейзенштейн*, *В. Пудовкін*, *О. Довженко*, *Д. Вертов*, *Л. Кулешов* відпрацьовують мистецтво кіномонтажу, експериментують з можливостями суб'єкту, досліджують взаємозв'язок руху і часу на екрані та пропонують власну синематографічну «мову», універсальну для всього світу.

Непересічний результат творчого злету того часу – всі його надбання прагматичне західне мистецтво буде використовувати, перетравлювати та утилізувати майже ціле століття. Той мистецький простір можливо охарактеризувати як творчий хаос самоорганізації: карусель назв, скорочень, абвіатур, авторських концепцій та колективних декларацій. Сотні маліх та великих творчих об'єднань, гуртків, асоціацій тощо. АСНОВА, ОСА, ВОПРА, ОСТ, «Чотири валети», «Серапіонови брати», «Перевал», асоціація художників революційної Росії тощо. Перелік можливо продовжувати й продовжувати.

Вже в кінці 20-х років ХХ століття складається чітке уявлення, що цей хаос, як і хаос НЕПу потрібно організувати, поряд з цим починається кропітка робота з вибудови суспільних відносин НОВОГО типу, НОВОЇ радянської держави загалом. У 1932 році з'являється

постанова ЦК «Щодо перебудови літературно-художніх організацій», на основі якої створено Союз радянських архітекторів, а всі інші творчі об'єднання архітекторів ліквідовано.

За аналогічною моделлю організовано ще три «базові» творчі союзи: Союз письменників, Союз художників і Союз композиторів. Саме вони мають об'єднати всіх творчих людей і митців єдиного культурного простору Радянського Союзу: аналогічні союзи створені у всіх республіках з відділеннями на краївому, обласному та місцевому рівнях. Створено свого роду мережу, через яку талановита молодь може проявляти себе та отримувати державну підтримку. Для членів цих союзів відкриті всі концертні майданчики, виставкові й глядацькі зали, газети, журнали, видавництва тощо; держава повністю забезпечує їхній творчий пошук, гарантує соціальну підтримку та високий рівень оплати праці. «Продукування душі є важливішим за виробництво танків», – формулюється принцип ставлення держави до творчої інтелігенції того часу.

Всі створені творчі суспільні об'єднання будується на засадах самоорганізації та самоуправління: самостійно обирається керівництво, проходить обговорення та прийняття нормативної бази тощо. Більш ніж за половину століття існування творчих союзів багато зроблено. Головне, з'являється світовий феномен радянського мистецтва, що визнається унікальним явищем: велика країна, в якій більше двохсот народів об'єднує цілісний культурний простір, едина мова культури, єдиний культурний код розмаїття єдності та єдності різноманітності, дійсна світова СУБ'ЄКТИВІСТЬ.

Свідченням є непересічний для свого часу результат. Вже у 1937 році визнання на міжнародній виставці в Парижі отримує «Дівчина в футболці» художника Самохвалова, яка названа на радянською Джокондою. Революційний стиль одягу, некоштовні шати, тобто футболка, яка витончено підкреслює фігуру; сміливий, відкритий в майбутнє, в здійснення мрії погляд, що формує ЯСНИЙ ОБРАЗ сучасної людини соціалістичної епохи, яка постає не стільки в праці та подвізі, скільки в перемозі нових стосунків, стосунків вільної та творчої людини. Перемозі НОВОГО СПОСОБУ ЖИТТЯ повноправної учасниці нових, багатих за змістом та за новими мотивами взаємозв'язків та взаємовідносин. Крім того, нагадаємо, що найкрасішою скульптурою того року визнано «Робочого та колхозницю» В. Мухіної.

Саме так поступово формується новий рівень розуміння світу: «очима кожного-багатьох-всіх», відкривається новий рівень розуміння світу, в якому немає місце біологізму, суб'єктивізму та солідаризму.

Новий рівень РОЗУМІННЯ СВІТУ постає у посмішці Юрія Гагаріна, ОБРАЗІ ПЕРЕМОЖЦЯ, який від імені всього ЛЮДСТВА засвідчує перевагу нового СПОСОБУ ЖИТТЯ, формує КРЕАТОСФЕРУ нового СПОСОБУ ВІДТВОРЕННЯ ЖИТТЯ, актуалізує сутнісний потенціал МЕРЕЖЕВОСТІ через НАДЛИШКОВІСТЬ як міру пасіонарності, індикатор життєздатності кожного-багатьох-всіх, джерело цілісності розмаїття самостійностей у МЕРЕЖИВІ самодіяльнісного прояву кожної особистості. Так виникає невичерпний ресурс творчості, завдяки якому СУСПІЛЬНИЙ КОСМОС олюdnується та стає УНІВЕРСУМОМ. Гагарін дивиться «очима роду», а його посмішка на мові людства стає досвідом нашого майбутнього, яке знаходиться в нашому минулому.

На превеликий жаль, сама інтелігенція стає каталізатором поступового гальмування процесів *самоорганізації*: союзи перетворюються на механізм та інструмент відбору та сегрегації «творчих» громадян від «нетворчих» громадян; втрачена та розірвана основа здійснення діалектичної суперечності організації та самоорганізації; сuto зовнішня бюрократична «заорганізованистсь» викликає до життя спочатку низку типів та простір спотворених форм взаємозв'язків та суспільних взаємодій загалом. Мережа художніх училищ, технікумів, ВНЗ

виробляє не митців, а *декреатів* та *декреаторів* навіть в просторі десятків тисяч театрів, кіностудій, кінотеатрів, виставкових залів, журналів та книг мільйонними тиражами для найбільш культурної та освіченої радянської аудиторії.

Прояви, тенденції та механізми розгортання спотворених форм людських стосунків в форматі *біологізму*, *суб'єктивізму* та *солідаризму* влучно та яскраво схоплено й втілено на прикладі Массоліту (рос.) та у відповідних образах його членів у творі М. Булгакова «Майстер і Маргарита».

Але й в реаліях інтелігенція деградує до елітарності: «творча» еліта вважає всі отримані суспільні блага як визнання власної обраності й привласнює в режимі «я так хочу та беру», «тут, відразу й усе». *Біологізм* в почуттях, *Суб'єктивізм* в думках та *Солідаризм* в практиках стають нормою, образом і способом духовного зубожіння, морального скніння. Цим розривається основа ще однієї суперечності – *наслідування та спів-творчості*. Саме «творча» еліта, що формується у 60-ті роки «здає» країну і зраджує суспільство: авангарду потрібен ар'єргард, але сам авангард існує в режимі «*про речі-від речей-заради речей*» з простою метафізицою «віддавати тільки коли отримуеш щось»...

Виникає цілий простір спотворених форм, втрачається логіка розвитку... В чому загадка таких метамороз? За допомогою звернемося до діалектичного синтезу та до евристичних спромог категоріального блоку.

*Інтелігенція* як спільність, соціальна група, прошарок суспільства є результатом диференціації суспільства як *абстрактно конкретне* (диференційоване), а потому інтеграції з ним на новому рівні цілісності, всебічності та істинності як *дійсно конкретне* (інтегроване): відображувана цим поняттям реальність є об'єктивно існуючою цілісною та всебічною реальністю (дійсністю), що відповідає рівню щільності, насиченості та інтенсивності взаємозв'язків в суспільстві взагалі.

*Інтелігенція* та *Суспільство* зовнішньо протистоять одне одному: кожна зі сторін охоплює лише певну частину процесу організації-самоорганізації, *інтегроване суспільство* виступає лише як певний рівень узагальнення взаємозв'язків (властивостей та відношень), якому зовнішньо протиставляється інтелігенція, яка диференційована із суспільства на основі особливих властивостей та характеристик (Аристотель, Платон, В. Парето, Н. Мокш тощо). Саме *інтелігенція сама-в-собі* містить та передбачає розгортання своєї-іншої якості суспільства, формування зразка-матриці-пательну «*інакше можливого*» з метою подальшого подолання та знищення зайвих, неефективних, неекономічних тощо взаємозв'язків та відношень з збереженням належного. Тобто ЗНЯТТЯ, за Г. В. Ф. Гегелем.

Завдяки поступовому розгортанню та вирішенню суперечності через вузлові міри узагальнення відбувається *самоорганізація суспільства* як інтеграційного та поступово формуються всеzagальнє, багате за змістом і глибоке поняття *мережа* або *мережування* (постін-теграційне). Саме тому, установка робиться не на стандартизацію процесу чи досягнення певного результату, а на їх комплексне забезпечення – взаємоплив та взаємопроникнення *самоорганізації* як процесу та *організації* як результату формування та актуалізації владного простору, взаємоплив індивіда та суспільства. *Розуміння себе в суспільстві* та *Усвідомлення суспільства в собі* має результатом як *адаптацію до зовнішніх умов* (щільність, насиченість, інтенсивність) та *внутрішню інтеграцію* (цілісність, всебічність, істинність), що актуалізує сутнісний потенціал *соціалізації* та *людинотворення*.

Саме *дійсна інтелігенція* генерує зразок-матрицю-модель *перетворення взаємозв'язків та відносин суспільства на новому рівні цілісності, всебічності та істинності взаємозв'язків та відношень*; забезпечує підготовку логічної “сировини” для подальшого сходження від

одиничного через загальне до всезагального та *мережування* з актуалізацією властивості й потенціалу *мережевості* в формі *мережива*; утримує в собі всі належні якості та властивості за критеріями-принципами організації суспільних взаємодій (економічність, ефективність, етичність, естетичність, об'єктивність) та містить відповідні вимоги науково-бездоганної освіченості, *мережевості* в форматі *кожен-багато-всі* та дійсного мережива «живого спілкування».

Саме так творчість стає справою та образом життя кожного-багатьох-всіх, так актуалізується властивість *мережевості* соціальної системи та здійснюється *мережування* у всезагальній формі, сутність якого – це закон, рушійна сила, внутрішня причина, мотив *самоорганізації* й розвитку системи.

В іншому напрямі, *ірраціональні зразки-матриці-пательни*, що генерує «творча» еліта, стають детонаторами суспільних практик, спрямованих на сповільнення розвитку завдяки сфері фіктивно-конкретного, а потому – його знищення в сфері *конкретної фіктивності* взагалі, яку породжено суб'єктивізмом, біологізмом та солідаризмом старого суб'єкт-об'єктного основного відношення.

Псевдо-, ерзац- й квазілітою в процесі сuto зовнішньої організації та *Формостворення* вибудовується царина міфотворчості, відповідні абстрактно-загальні установи, норми та цінності, які не наповнюються змістом дійсно людяних стосунків. Так відбувається спотворення змісту культури, суспільних форм, а з часом – *Міфовтворення* фіктивного змісту в просторі імітації, вимислу – *Вимислювання*, – а потому в просторі *БЕЗмислення* відбувається, *ЗВІТТЯ*, Світожерство, утилізація розвитку.

Навіщо ми про це? Кожен-багато-всі мають розуміти дійсну **ЛОГІКУ справи** продукування хронотопу соціокультурного простору – взаємопроникнення спів-творчості й наслідування в єдності *творчого успадкування* та *успадковуючої творчості*. Тобто **ДІАЛЕКТИКУ поставання СУБ'ЄКТНОСТІ ТВОРЧІСТЮ**. Усвідомлення ролі та значення інтелігенції в форматі практичної всезагальності, у формі кожен-багато-всі.

Пропонуємо почати розмірковувати та відпрацьовувати власне бачення себе-інших-світу, вчитися бачити крізь простір та час з метою перетворення світу на краще. Це і є **СПРАВОЮ логіки**.

Розумне людство – живе й прогресує, нерозумне – виживає та впевнено йде до само-знищення. Вибір очевидний: або *павутиння соціальних дірок*, самогубні чвари, безсталане використання людських і природних ресурсів в ім'я жадібного «бізнесу», або *мереживо живого спілкування*, конструктивне в *ЛОГІЦІ справи* мирного співробітництва, здійснення *СПРАВИ в логіці* прогресу людства й збереження планети Земля в придатному для життя стані.

Саме в останньому діалектичний синтез потенціює *Можливе*. Тобто МАЙБУТНС, в яко-му мрія кожного-багатьох-всіх стає ДІЙСНІСТЮ, а міжсуб'єктні стосунки – **БАНАЛІЗОВАНОЮ СПІВ-ТВОРЧІСТЮ** в мереживі **ЖИВОГО СПІЛКУВАННЯ**.

Саме так постає дійсна Людина **СПРАВИ**, яка займається дійсною **Справою ЛЮДИНИ**. Тобто **ТВОРИТЬ ЖИТТЯ**. В форматі кожен-багато-всі – це й є дійсною **ІНТЕЛІГЕНЦІЮ**. А інакше – всі ми **квазіліта**, бо «якщо є хоч один сліпий, то всі ми незрячі»...

*Лимонченко В.В.*

## **ЯЗЫК СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В СВЕТЕ ГЕГЕЛЕВСКОГО ПОНИМАНИЯ АБСТРАКТНОГО**

При том, что в конце ХХ – начале ХХI века достаточно часто звучат слова о необходимости междисциплинарных исследований, исследовательские сферы остаются разделенными. Порой это цеховое высокомерие, перерастающее в банальную неосведомленность, порой это холодное равнодушие ко всему, что не удостоверено властными институциями, порой это некритическое следование мейнстрому, который может быть апологией наличной власти, а может содержать в себе критико-разрушительный потенциал – но во всех случаях легко фиксируется доминанта практического интереса и пренебрежение сущностной основательностью, понимаемой не как эпитет для некоего совершенства, но взятой в своей буквальности как внимание к основаниям того, что подлежит рассмотрению, и предстает как путь к сущностному пониманию. В свете таких установок ставится цель – опираясь на осмысление Гегелем абстрактного мышления, попытаться выявить характерные черты языка современного искусства.

Формулировка «современное искусство» содержит явную неопределенность, поскольку для момента времени, к которому относится рассматриваемый феномен, нет однозначной шкалы измерения. Чаще всего такое словосочетание понимается не столько в хронологическом, сколько в устанавливающем некоторую качественную специфику смысле и наиболее выразительно это содержание проявляется на материале изобразительных искусств, так что в живой разговорной речи слово «искусство», а тем более «современное искусство» имеет значение «изобразительное искусство на современном этапе». Несмотря на то, что в силу выразительности происходящих там процессов речь в основном будет идти об изобразительном искусстве, но движение смысла неизбежно задевает и иные виды искусства.

Итак, для дискуссии по поводу современного искусства характерна такая позиция: «Прежде всего, это термин исторически укорененный – им обозначается передовое искусство со временем окончания Второй мировой войны до настоящего. Оно генетически связано с искусством авангарда или – шире – модернизма, но представляет собой новый виток изобразительных языков, с акцентом на собственно языковые модели» [1]. В данном высказывании замечаются три момента: хронологическая рамка (после Второй мировой войны), позиционирование в качестве передового (в этой характеристике присутствует тот же смысл, что и в авангардизме – выходить вперед, принимать на себя ответственность за продвижение), и собственно содержательный момент – уточнение специфических средств, чем является акцент на языковые модели. Однако лишь последний момент имеет определенность, поскольку настоящее как граница подвижно и столь же неопределенно указание на передовой характер, которое имеет скорее оправдательно-оценочный, эмоциональный, а не логический смысл. Такое разъяснение дает лишь некоторую эмпирическую ориентацию, не схватывая существенности. Да и есть ли она?

Выбор формулировки в чем-то случаен – она взята и не из академического издания, и не из размышлений исследователя о проблеме, это слова из полемики куратора и владельца

галереи с представителем государственного учреждения, занятого вопросами культуры, т.е. может быть отнесена к таким высказываниям, которые в границах определенного дискурса владеют самоочевидностью, не подлежащей анализу и представляют собой предпонимание как особенное качество человеческой жизни (по М. Хайдеггеру). Значимо же высказывание постольку, поскольку в нем проговорены аксиоматические основания, с которых выстраивается мысль, и они для говорящего видятся незыблыми. Хотя это не значит, что эти аксиоматические основания не подлежат критико-аналитическому осмыслению в ином дискурсе. Поскольку цель, поставленная в статье, включает смысловой комплекс «современное искусство», первоначально не избежать понятийной работы с ним.

Обзор литературы по вопросу выявляет две установки, которые видятся исходно-первоначальными: в соответствии с первой современное искусство прочитывается как определенная модификация (не важно – временная или качественная) искусства, т.е. родовым понятием предстает искусство, вторая установка исходит из того, что современное искусство совсем и не искусство, а нечто иное, ставшее на его место, называемое арт-практиками, арт-проектами, арт-производством.

Представители первой тенденции тяготеют к классически-рефлексивной мысли, хотя сферы их интересов могут быть различными – философы Г. Гегель, В. Соловьев, Г. Шпет, М. Лифшиц, Э. Ильинков, Н. Плотников, культурологи и историки культуры, включая сферу эстетики и философии искусства – Х. Зедльмайр, Э. Панофский, А. Канарский, В. Бычков, практики искусства (музыканты, художники, литераторы, организаторы сферы культуры) – С. Губайдуллина, П. Филонов, М. Кантор, Т. Толстая, А. Кончаловский, И. Антонова. Несколько схематизируя и потому упрощая, можно отметить, что при такой постановке вопроса на первое место выходит явленный *воплощенный смысл*, что снимает первично-наивное противопоставление содержания и формы и переводит вопрос в область онтологических оснований человека: «“Специфика” искусства заключается в том, что оно формирует и организует сферу чувственного (то есть “эстетического”) восприятия человеком окружающего мира. Огромная роль искусства в совокупном развитии человеческой культуры связана как раз с тем обстоятельством, что специфически человеческая “чувственность” (в том широком значении этого слова, в котором оно фигурирует в философии) есть культурно-исторический продукт, а вовсе не простой дар матушки-природы. <...> искусство развивает универсальную чувственность, посредством которой человек вступает в действенный контакт не только с другим человеком, но и с природой» [2, с. 214]. Если для Гегеля доминанта смысла обращена к ступеням манифестации Абсолютной Идеи и «искусство имеет своей задачей раскрывать истину в чувственной форме, в художественном оформлении» [3, с. 60], то для Эwalda Ильинкова – мыслителя неклассической эпохи, который мыслит с опорой на классические структуры – искусство предстает способом доведения человека до своей человечности, как бы она ни понималась, поэтому его постановка вопроса об искусстве владеет характеристиками универсальности и предоставляет возможности понимания феномена искусства в его сущностных характеристиках.

При этом существенно, что искусство имеет онтологический статус, а не есть вторичное миметическое явление, это сфера действительного опыта: «искусство – это модус действительности “сигнификативной”, в которой связь факта и смысла становится эксплицитной темой выражения. Иначе говоря, художественный объект всегда “о чем-то”, в отличие от социальной вещи, которая – лишь средство в pragmatischen отношениях, но это “что-то” – не содержание эмпирической действительности, а смысл действительности отрешенной. Отрешая предмет от pragmatischen взаимосвязей, искусство делает видимой

эту “осмысленность”» [4, с. 79]. Искусство – искусственно, т.е. отрешено, бесполезно, «духовно-эфемерно», но весомо-действенно, т.е. предельно-искусно выводит в пространство видимого никак иначе не имеющие бытия смыслы. Если обратиться к знаменитым словам Л. Витгенштейна, то искусство делает видимым и слышимым то, о чем нельзя говорить ясно и однозначно. И потому можно говорить об искусстве как языке реальности, выступающей за пределы физического мира.

Показательно, что Артур Данто, арт-критик, тяготеющий к аналитической традиции мысли, не особенно приветствующий гегельянские традиции, в своей поздней книге, пытаясь проследить, что именно отличало искусство и обеспечивало единство его определения на всем протяжении истории, приходит к пониманию, аналогичному гегелевскому: «мое определение состояло из двух основных частей: нечто является произведением искусства, если у него есть смысл (оно – о чем-то) и если этот смысл воплощен в работе (чаще всего это значит, что он воплощен в том материальном объекте, который представляет собой произведение искусства). Моя теория вкратце сводится к тому, что произведения искусства – это воплощенные смыслы» [5]. Правда, путь он избирает эмпирический – находит общий для всех произведений искусства признак, однако, важно, что подход к понятию искусства как не имеющего конкретного смысла более не удовлетворяет его.

Вторая тенденция чаще всего представлена теми, кто непосредственно включен в сферу искусства – сами творцы, концептуализирующие и упорядочивающие их творения критики и историки искусства, арт-менеджеры, владельцы галерей. Их непосредственная включенность не требует обязательной критико-аналитической работы с понятием искусства, но характер современного искусства провоцирует на объясняющие суть дела откровения. Скандално известная акция «человек-собака» Олега Кулика, ставшая предметом иронического цитирования в фильме «Квадрат» (Рубен Эстлунд, «Золотая пальмовая ветвь» 2017), лишь после трогательно-искреннего объяснения в «Школе злословия» обрела для меня измерение смысла. Наиболее выразительно провозглашена свобода от произведения искусства в концептуализме. Джозеф Кошут утверждает, что «произведение искусства есть некое предложение или высказывание (proposition), предстающее в контексте искусства как комментарий к искусству» [6], что дает ему основание для провозглашения «конца философии» и «начала искусства». Утверждение обретает определенный смысл, если ввести уточнение – начало концептуального искусства, устранившего в конце концов произведение искусства. Если Дюшан устраняет специфическое бытие предметов искусства, заменяемых готовыми вещами, то дальнейшее движение оставляет лишь высказывание, что аналогично выставке, состоящей из названий картин. Ранее Кошута этот принцип существования искусства выдвигает Огурцов из «Карнавальной ночи», устранивший художественный образ и оставляющий высказывание о недопустимости несерьезного отношения к браку. Такой принцип существования искусства иронично описал Федор Ромер: Кошут освобождает художника от необходимости создавать рукотворные объекты, разрешив ему спокойно и самодовольно нежиться в мире идей [7].

Показательно, что устранение специфического бытия искусства называется его рождением: провозглашается отказ от «главных эстетических принципов искусства: миметизма, символизма и, соответственно, от художественной образности, ориентации на духовную реальность, красоту и возвышенное» [8, с. 8]. Показательно, что представители обеих тенденций ссылаются на Гегеля, представители второй тенденции принимают тезис о конце искусства и берут его как исходное основание для дальнейшего движения, в котором преодолеваются сущностные характеристики. Потому современное искусство, что в основном

относится к изобразительным искусствам (хотя это название провозглашается немодным, в силу чего его не предлагают те, которые присягнули тому огню уничтожения, который горит в «Черном квадрате» [9]) – вовсе не искусство, но нечто радикально новое. Радикализм ситуации в этом виде искусства косвенно засвидетельствован Е. Деготь, которая отказывается считать театр и кино искусством, пока они не объявили себя искусством Искусства, а не искусством театра или кино [9], что один в один повторяет абсурдность требования предложить Пищу, а не конкретные хлеб, кашу или ананасы с рябчиками. Но этот абсурдный принцип уточняется далее: «Это новое, абстрактное по своей природе искусство “Искусство” занялось саморефлексивной практикой, взяв на себя ответственность не только за всю историю *beaux-arts* (проанализировав ее приемы от иконы до символизма), но и за художественную практику вообще, если не за жизнь вообще» [9]. На первый взгляд провозглашается предельная форма ответственности – «за жизнь вообще», но природа такого искусства видится абстрактной. Нет возможности уточнить понимание абстрактного у автора высказывания, но судя по контексту, оно окружено атмосферой уважения, отсылая к грандиозным экспериментам авангардной живописи. Но каков его смысл, помимо указанной новизны? Слишком часто в среде СМИ встречается бездумное употребление терминов, что не может уничтожить их смысловые измерения.

Первое, что замечается сразу – это близость к тому, что говорит об абстрактной мысли Гегель, отмечая, что почтение к абстрактному мышлению, имеющее силу предрассудка, укоренилось глубоко [10, с. 391]. Признание абстрактной мысли синонимом мысли философской достаточно распространено, однако такое само собой понятное утверждение коварно. Если даже обратиться к этимологии слова (*abstractus* «отвлечённый» от *abstrahere* «оттаскивать, отвлекать»), то открывается странная картина: абстракция предстает как отвлечение, и если возможно облагородить такое понимание для теоретической мысли, подчеркивая отвлеченность от несущественного и случайного, то привкус урезанной полноты все равно остается. Эвальд Ильенков с характерной для его мысли тщательностью растолковывает: «“Абстрактное” как таковое (как “общее”, как “одинаковое”, зафиксированное в слове, в виде “общепринятого значения термина” или в серии таких терминов) само по себе ни хорошо, ни плохо. Как таковое оно с одинаковой легкостью может выражать и ум, и глупость. В одном случае “абстрактное” оказывается могущественнейшим средством анализа конкретной действительности, а в другом – непроницаемой ширмой, загораживающей эту же самую действительность. В одном случае оно оказывается формой понимания вещей, а в другом – средством умерщвления интеллекта, средством его порабощения словесными штампами. И эту двойственную, диалектически-коварную природу “абстрактного” надо всегда учитывать, надо всегда иметь в виду, чтобы не попасть в неожиданную ловушку» [11]. На мой взгляд, авангардное искусство XX века, к которому восходит «современное искусство», как раз и попало в эту ловушку.

В отличие от многих иных именований, придуманных критиками ради негативистского суждения (романтизм, импрессионизм, фовизм), что не позволяет относить их к первичным установкам самого творца, использование термина «абстракция» для характеристики творческого метода принадлежит самим художникам. Осознанно и более-менее развернуто исходный принцип абстракционизма изложен Кандинским, которому принадлежат и первые абстрактные произведения, и определенная аналитика художественного языка. Первое, что замечается при чтении его книги, – это характерное для начала XX века стремление к преодолению границ видов искусства. При обосновании метода новой живописи он обращается к литературе (когда «самого предмета не видишь, а только слышишь его название, то в

голове слышащего возникает абстрактное представление, дематериализованный предмет, который тотчас вызывает в «сердце» вибрацию» [12, с. 31]) и музыке как виду искусства «которое пользуется своими средствами не для изображения явлений природы, а для выражения душевой жизни музыканта и для создания своеобразной жизни музыкальных тонов» [12, с. 37-38]. Показательно, что отказ от изображения внешних, видимых форм предметов подчинено стремлению выйти за пределы «изображения явлений природы» и расширить «круг свойств, несущих в себе различные вещи и сущности» [12, с. 42] и посредством этого вступить в пространство духовного, на что и указывает название книги.

Установка увидеть невидимое физическим глазом приводит к тому, что «постепенно все больше выступает на передний план элемент абстрактного, который еще вчера робко и еле заметно скрывался за чисто материалистическими стремлениями <...> чем больше органическая форма оттесняется назад, тем больше само собою выступает на передний план и выигрывает в звучании абстрактное» [12, с. 53] – установка видеть больше реализуется как сознательный уход от целостного образа, дробление его на отдельные аналитически выделенные измерения. Это и есть та ловушка, в которую попадает искусство, ориентированное на абстракцию. Когда Артур Данто говорит об искусстве Пикассо как о борьбе с видимостью, в его словах присутствует неустранимая двойственность: куда мы попадаем, устранивая видимость – это расширение и углубление в миры иные (для Данто «Авиньонские девицы» – это мир того, как видит правду о женщинах Пикассо [5]) или выход к радикальному Ничто, уничтожающему предметность? Однако это все равно «видение», куда же мы попадаем предельно, преодолевая видимое? Да и насколько возможно такое преодоление, при каком условии это достигается, ведь установка на радикальное Ничто не устраивает задачи восприятия и опознания Ничто, которое в таком случае, по Пармениду, обретает бытие? И, тем не менее, предположительный ответ возможен.

Данто вводит различие двух представлений об абстракции, которые он называет европейским и американским: абстракция европейского типа отвлекается «от визуальной реальности, чтобы проложить от поверхности картины к реальному миру новый путь, отличный от традиционного. <...> Для абстракции в американском представлении, в отличие от европейского, магистральным путем стала не геометрия, а спонтанность, неподвластная сознанию. Автоматическое рисование или письмо сближало художника с его внутренним «я»» [5]. На мой взгляд, и само именование неудачное, и логика различия нарушена – «геометрия» вполне может стать следствием спонтанности, неподвластной сознанию и возникать в результате автоматического рисования. Хотя в его словах можно увидеть логическое основание различия – одно дело поиски пути к реальному миру, пусть непривычному и отличному от традиционного, и иное – аутичная замкнутость пределами «Я». Попадая в реальность Я, можно попасть в мир действительной реальности (Семен Франк. «Реальность и человек»), а можно – в замкнутое пространство собственных интерпретаций, от чего прямой путь к уничтожению произведения и сосредоточенности на «акции», жесте художника.

Ранее Кандинского и Данто проблематику абстракции как языка искусства рассматривал Воррингер, который обосновывает абстракцию как язык искусства, сопоставляя ее с чувствованием, термин *Einfühlung* переводят и как сопереживание, и одухотворение, и *empathy*. Воррингер исходит из того, что ценность искусства (ее он именует красотой) заключается в его способности делать человека счастливым [13], при этом синонимичным счастью предстаёт покой, вследствие чего одухотворение, обусловленное по Воррингеру «счастливым пантеистическим отношением искренности между человеком и явлениями внешнего мира» [13], в ситуации «большого внутреннего конфликта между человеком и окружающим его

внешним миром» [13] вызывает чувство беспокойства и страха. Восстанавливает покой противоположное стремление к абстракции, извлекая отдельную вещь, вырывая объект «из природной взаимосвязи, из бесконечной игры существования» [13]. Искусство, ориентированное на абстракцию как метод, стирает «последний остаток связи и зависимости от жизни, здесь достигается высшая абсолютная форма, чистейшая абстракция», которая при огромной запутанности мира предоставляет возможность человеку отдохнуть [13]. Далее Воррингер соотносит одухотворение со стремлением к выделению своей собственной индивидуальности, абстракцию – с освобождением от нашего индивидуального существования. Таким образом, следуя логике Воррингера, которая в измерении психологических объяснений достаточно убедительна и достоверна, путем абстракции искусство совершает акт освобождения от болезненного и страдательного переживания несовпадения своего индивидуального существования и мира, слишком сложного и запутанного, чтобы им можно было наслаждаться и, упростив который, человек восстанавливает покой. Воррингер, рассматривая абстракцию как способ освобождения от непредсказуемой сложности органической жизни, считает следствием тенденции к абстрагированию предельную реализацию самоотчуждения как всеобщей для человека потребности в покое, обретаемого наиболее радикально тогда, когда человеческая индивидуальность преодолена. Показательно, что он апеллирует к Шопенгауэру, для которого «счастье эстетического созерцания как раз в том и состоит, что человек в нем отделен от своей индивидуальности, от своей воли и остается только как чистый субъект, как ясное зеркало объекта. “И как раз поэтому занятый таким созерцанием человек больше не является индивидом, так как индивид потерял себя в таком созерцании; иначе он есть чистый, лишенный воли, лишенный страданий, вневременный субъект восприятия”» [13]. Однако такой субъект более не человек, жизненная конкретность индивидуального существования, засвидетельствованная лицом, урезана, редуцирована.

Столь же односторонним и урезанным предстает мир искусства. Можно отметить варианты односторонних подходов, когда место Целого замещает приватная частичность, выдающая себя за цельность. Такое замещение есть уже у Кандинского, разделяющего свои произведения на «импрессии, импровизации и композиции» – цельность художественного образа классического искусства содержит эти измерения в единстве, новое искусство действует по принципу эксперимента при познании природы, искусственно воссоздавая выделенное условие и делая его доминантным центром. Иной вариант односторонности отмечает он на примере творчества Пикассо, когда говорит о нем как об одержимом потребностью самовыявления [12, с. 36], сразу же в противовес этому вспоминается Борис Пастернак: «Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно – губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия» [14]. Вызывающе неприличный вариант односторонности при подходе к искусству предполагается апологетом современного «прогрессивного» искусства: «Возможно, с сегодняшней точки зрения наиболее серьезным искусством должно считаться то, которое стоит наибольших денег» [15, с. 198]. Джордж Дикки, перебирая родовые признаки искусства, останавливается на формулировке: «Произведение искусства есть объект, о котором некто сказал: “Я нарекаю (christen) этот объект произведением искусства”» [16]. Отлучение от элементарной философской осведомленности о принципах мышления превращает арт-критиков в ощупывающих предмет слепцов и принимающих часть за целое.

Возвращаясь к вопросу «Куда мы попадаем, предельно преодолевая предметность искусства?», – возможен вариант ответа: в мир, в котором нет человека – урезанному миру

соответствует урезанный человек. Показательно, что доминированию искусства, ориентированному на абстракцию, в антропологическом дискурсе соответствует дегуманизация, эксплицированная в различных вариантах.

Уничтожение предметности и фигуративности воссоздает своеобразное мировое пространство. Если «мы видим в этом абстрактном искусстве стремление избавить отдельный объект внешнего мира, поскольку он представляет особый интерес, от его зависимости и связи с другими вещами, вырвать его из хода событий, сделать абсолютным» [13], то это мир увечно-расчлененный, конструктивным принципом которого становится образ искусства как постройки вместо идеи искусства как организма [17, с. 12]. Ранее Розалинды Краусс расщепление и разложение органичности в новом искусстве отмечает Николай Бердяев, кубизм и футуризм свидетельствуют о процессе космического распыления и распластования, когда «Человек переходит в предметы, предметы входят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смешаются, все планы бытия смешиваются» [18, с. 9]. Сергей Булгаков соотносит мир Пикассо и мир Гоголя: «Тоска Пикассо несколько напоминает “скуку” Гоголя, когда последнему отовсюду виделись одни свиные рыла, мертвые души (“скучно на этом свете, господа”»)» [19, с. 533]. Он задает простой, но существенный вопрос: «Какой же ад должен носить в душе сам художник, если таковы ее эманации?» [19, с. 531].

Однако вслед за этим вопросом возникает иной: вопрос о природе искусства (в конечном счете, любой человеческой деятельности): искусство отражает действительность, подражая ей, воспроизводя ее в типизации, обобщении и т.д., или творит новый мир, задавая пути для дальнейшего становления чего бы то ни было действительным? И тогда следующий вопрос: насколько отвечает художник за свое высказывание, говорит он или сквозь него? Когда мы именуем и опознаем таящуюся опасность, мы вызываем ее к жизни или получаем возможность нейтрализовать зло критической аналитикой? Хорошо известно, что мудрость повседневных человеческих отношений включает не только глубокое видение всего, но и умение кое-что не замечать – но где та мера, позволяющая отводить взор от непереносимо страдательного или несущественно отличного? В некотором смысле, ответ уже есть в вопросе – мера в том, можем ли мы это перенести, под силу ли ноша знания и свободы, т.е. дело в силе, способности без паники удерживать себя над бездной предельных вопрошаний, что зачастую нам не под силу. И мы соскальзываем в здравый смысл однозначного ответа, позволяющий не видеть мучительного антиномизма.

На мой взгляд, авангардное искусство, ориентированное на нефигуративность, как раз и не удержало мучительного антиномизма, оно аналогично человеку, сошедшему с ума от пережитой боли и стершему себя, чтобы не страдать. Художнику Максиму Кантору, книга которого «обналичила» сообщества современных творцов и была воспринята в радиусе от «главная книга нового столетия» до «прелести кнута», принадлежит замечание, которое можно назвать субъективным мнением, но оно очень знаменательно: «Глядя на полотна Шагала или Руо, или Пикассо или Бэкона, или на скульптуры Мура – думаешь о людях и об их жизни, а глядя на произведения Поллока или Малевича, Бойса или Ворхола, Родченко или Ротко – о судьбе человека не думаешь» [20]. Он сам отмечает, что это не научная дефиниция, это то, каким открывается нам мир – мир, не желающий видеть человеческого лица (пустые человеческие лица Малевича), эпоха нового иконоборчества, о чем говорят такие разные мыслители, как Семен Франк [21, с. 171] и Хосе Орtega-и-Гассет [22, с. 335-336].

В завершение отметим, что возможны различные типы авангардного искусства, если опираться на слова Кантора, что соотнесено с основной тематикой статьи: то, которое рождает мысли о судьбе человека, и то, при взгляде на которое о человеке не думаешь. Возможно,

мое утверждение субъективно, но принципы иного авангардного искусства выразил Филонов. Утверждение Натальи Ростовой, что прежде Кожева, Делеза, Фуко, Бодрийяра Филонов подготавливает почву для идеи смерти человека [23, с. 108], интересно, но тенденциозно. Показательно, что Филонов исповедует принципы аналитического искусства, но не принимает кубизм и Пикассо, отмечая их односторонний подход к миру и человеку: «в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих, в свою очередь, иногда бесчисленные предикаты, – то я отрицаю вероучение современного реализма “двух предикатов”, и все его право-левые секты, как ненаучные и мертвые, – начисто» [24]. Однако тщательное рассмотрение живописного метода Филонова выходит за рассматриваемую проблематику.

В качестве завершающих выводов могут быть указаны два момента. Во-первых, это пагубность характерного для нашего времени пренебрежения критико-понятийной философской работой, что приводит к произвольному употреблению понятий, которые вопреки своему авторству, привносят неучтенный ими смысл. И второе, вследствие этого, акцент на абстракцию как художественный метод искусства прочитывается как провозглашение в качестве цели урезанной неполноты. Если классическая мысль и искусство означены борьбой за цельность и чистоту видения, то педалирование абстрактности предстает апологией частичности и ущербности.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Попов С. Текст о современном искусстве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artguide.com/posts/1305>
2. Ильенков Э. В. О «специфике» искусства // Искусство и коммунистический идеал. – М.: Искусство, 1984. – С. 213–224.
3. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Книга первая // Сочинения. Т. XII. – М.-Л.: Соцэкиз, 1938. – 494 с.
4. Плотников Н. С. Искусство и действительность. Гегель, Шпет и русская эстетика // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2015. – № 4 (32). – С. 71–84.
5. Данто А.С. Что такое искусство? – М.: AdMarginem, 2018. – 168 с. – Режим доступа: <https://avidreaders.ru/book/chto-takoe-iskusstvo-sbornik.html>
6. Кошут Д. Искусство после философии // Искусствознание. – 2001. – №1. – Режим доступа: [vcsi.ru/files/art\\_after\\_philosophy.pdf](http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf)
7. Ромер Ф. Искусство и пустота [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://stengazeta.net/?p=1000136>
8. Бычков В.В. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры / В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов. – М.: ИФРАН, 2007. – 239 с.
9. Дёготь Е. Что такое искусство... [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://os.colta.ru/art/events/details/36927/?expand=yes&view\\_comments=all#expand](http://os.colta.ru/art/events/details/36927/?expand=yes&view_comments=all#expand)
10. Гегель Г.В.Ф. Кто мыслит абстрактно? // Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет. В двух томах. Т. 1. – М.: Мысль, 1972. – С. 388–394.
11. Ильенков Э. Так кто же мыслит абстрактно? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hegel.ru/ilyenkov2.html>
12. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 108 с.

13. Воррингер В. Абстракция и одухотворение // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. Сост. Хренов Н.А., Мигунов А.С. М. 2008. – С. 534–549. – Режим доступа: <https://fil.wikireading.ru/81667>
14. Пастернак Б. Несколько положений [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://svv1964.blogspot.com/2009/08/blog-post\\_01.html](http://svv1964.blogspot.com/2009/08/blog-post_01.html)
15. Интервью с Сергеем Поповым «Вопрос об искусстве сегодня есть вопрос о его пределах» // Логос. – 21. – Т. 25. – № 5. – С. 118–198.
16. Дики Дж. Определяя искусство // Американская философия искусства. – Екатеринбург: Деловая книга, Бишкек: Одиссей, 1997. – С. 243–252. – Режим доступа: <https://fil.wikireading.ru/81648>
17. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – 319 с.
18. Бердяев Н. А. Кризис искусства. – М.: Издание Лемана и Сахарова, 1918. – 28 с.
19. Булгаков С. Труп красоты // С. Н. Булгаков Сочинения в двух томах. Том 2. Избранные статьи. – М.: Наука, 1993. – С. 527–545.
20. Кантор М. Возрождение против авангарда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.peremeny.ru/column/view/1528/>
21. Франк С. Л. Этика нигилизма (К характеристике нравственного мировоззрения русской интеллигенции) // Франк С. Л. Сочинения. – М.: Правда, 1990. – С. 77–110.
22. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание искусства и культуры XX века. – М. – СПб. : Университетская книга, 2000. – С. 312–347.
23. Rostova N. Analytical Painting of P. Filonov as a Step Towards to Death of the Person and Death of Art // European Journal of Philosophical Research. – 2016. – №2. – P.106–112.
24. Филонов П. Декларация «Мирового расцвета» // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 тт. Т. 1. М.: WAM, 2006. С. 86-91. – Режим доступа: <https://refdb.ru/look/1099623-pall.html>

*Борис Жеребчук*

## ВОЗНИКОВЕНИЕ ТЕКСТА

Зарождение жизни, как известно, представляет собою процесс превращения неживой природы в живую. Эта исходная точка вряд ли может быть буквально применима к вынесенному в заголовок явлению, но возможность некоторых методологических намеков в себе содержит. Возникновение текста, будучи непосредственным результатом деятельности сознания в процессе его функционирования одновременно представляет собою объективную необходимость, обусловленную развитием человека. Следующей проходной ступенью в избранной мною методологической лестнице подхода буду полагать это самое сознание, которое традиционно связывается с психической жизнью человека. Прислушиваясь к авторитетному мнению Мераба Мамардашвили, что мы не можем разрешить вопроса, как произошло сознание (см.: Мераб Мамардашвили. Лекции по античной философии. СПб: Азбука, 2018, с. 200), ограничусь ссылкой на длительный процесс эволюции, на который можно списать большинство мировых загадок, оправдывая тем самым любые предположения.

Потому смело перешагну через проблематику генезиса сознания (тем более, что и зафиксированность этого феномена необходима была исключительно для непосредственного обращения к проблеме текста), чтобы через нее выйти на раздваивающиеся в силу «семиотической двойственности» знаки текста. А именно: на условные и изобразительные – в соответствии с подходом Юрия Лотмана (См.: Юрий Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973, с. 7). Отмеченные группы, различаясь между собою в главном – в отсутствии мотивации (условные) или ее наличии (изобразительные), естественно расходятся и внешне, то есть по форме, как рисунок и слово, причем изображения могут быть более или менее далекими от реалистической детализации, вроде пиктограмм, дорожных знаков, логотипов etc., в том числе, и сочетаться со словами или аббревиатурами. Еще один момент их сходства заключается в конвенциональности знаков и букв, чем, собственно, и достигается их общезначимость. Не потому ли некоторые знаки будут понятны даже безграмотным реципиентам, но пиктограммы, запретительные знаки, а тем более государственные кредитные и банковские билеты, прочие ценные бумаги они нетрудно различат и без помощи настоящей статьи! Обойдусь без примеров, а лучше повторюсь, что условные и изобразительные знаки в равной степени относятся к родовому понятию текста, хотя первые изображения появились еще в эпоху палеолита, то есть много раньше вариантов иерографического, пиктографического, идеографического, клинописного вплоть до слогового-буквенного письма. Кстати, не могу обойти стороной некоторую иронию истории письма, хотя и не вполне в гегелевско-энгельсовском духе. А именно – появление и распознавание текста письменного. Причем не только букв: поскольку даже случайный их набор является организованным, если его сравнить просто с фоном, на котором эти буквы размещены... Или таинственные значки, обнаруженные в 1962 году при раскопках неолитического поселения Цзяху на реке Хуанхэ на панцирях черепах. Впрочем, к этому феномену я еще вернусь.

Если слово, предложение является единицей языка, стало быть и текста (вроде известной элементарной исходной клеточки – товара), то буквы, сами по себе не претендующие на упомянутую «элементарность и товарность», окажутся своеобразными атомами (в древнегреческом понимании) в материи графически выраженного текста, как звуки и фонемы – в живой речи. В любом случае без обращения к источникам текстов не разобраться. Поэтому необходимо обратиться к базисной, смысловой характеристике сознания, причем не просто в качестве очевидной и традиционной психологической функции высокоорганизованной материи (мозга), но идеального его момента, легшего в основу текста – еще не как совокупности знаков, но их идеальной предтечи. Я имею в виду, что одновременно с сознанием возникает и относительно автономная (но не локализованная в нем!) область, пронизывающая все сферы двусторонней связью – прямой и обратной, одним словом – рефлексия. Предвижу обычные возражения против как дихотомичного разделения сознания и рефлексии (когда однозначно к сознанию относят исключительно отношение к миру, а рефлексию – «мышление о мышлении» – вносят в скобки, видимо, убоявшись «дурной бесконечности», типа «рефлексии рефлексии рефлексии...»), так и констатации их единства внутри самого «целостного» сознания (при котором исчезает специфика собственно рефлексии), невольно обедняя его. В самом общем виде, что называется, «по определению», рефлексия делает предметом своего воздействия как самоё сознание, так и деятельность целом. В любом случае, сложность взаимосвязей внутри сознания и рефлексии, как минимум, заслуживают не дежурного упоминания в контексте сознания, но принципиальной оценки. А вот что касается бессознательного, то оно и подавно не заслуживает права быть включенным в сознание, ведь оно и «предназначено для внутреннего употребления», лишь косвенно обнаруживая себя. Наконец, необходимое и само собою разумеемое положение: сознание отражает не только материальный, но и идеальный мир, активно взаимодействуя с ними.

Собственно, как только сознание фиксируется, определяясь в знаках и символах, и можно с полным основанием говорить о тексте, реализуемом в буквах или рисунках, различных их сочетаниях – иероглифах, пиктограммах, идеограммах, дорожных указателях... При этом обязательно различаются материальные носители и идеальное их содержание, зафиксированное в знаках, через которые и происходит осмысление информации. Тут же промежуточно-риторический («не Москва ль за нами?») вопрос: а зачем вообще нужны тексты, символы, знаки?? Множественность очевидных ответов заставляет устыдиться, поэтому ограничусь только одним-двумя, которых вполне достанет: для проникновения в сущность вещей (в отличие от явления, которое перед глазами) нужен соответствующий методологический аппарат, непосредственно входящий в юрисдикцию философии и семиотики. Ну и побочный, служебный довод заключается в необходимости передачи информации наиболее оптимальным способом – через выработку соответствующих кодов, что, кстати, выходит и на социальные механизмы, формирующие самого человека, исследованием чего и занимается культурология. Разумеется, проблемное поле идеального не ограничивается означенными философскими дисциплинами, представляя собою сложный объект, в центре которого находится самоё сознание, причем не только в генетическом плане – онтологически, но и трансцендентально, «самопознательно», то есть рефлексивно.

Возвращаясь к проблеме зарождения текста, отмечу, что для ее раскрытия необходимо разнести как минимум два разноуровневых объекта: собственно тексты и буквы. И если буквы (а более – слова) исторически предшествуют печатным текстам (как материальному воплощению мыслей, живой речи, идей, грамматических предложений и т. д.) – то тексты, не сводимые к типографскому воплощению, могут трактоваться весьма расширительно. Текст,

согласно сложившемуся мнению представителей Таргуско-московской семиотической школы, правомерно распространить на описание культуры в целом, ее артефактов. Поскольку семантический подход к культуре не отменяет собою других взглядов на нее, к примеру, технологического, гуманистического, аксиологического и некоторых других (я исключаю только «школьно-дихотомическое» деление культуры на материальную и духовную, под которыми понимаются исключительно ее артефакты, а по существу их материальные носители, но никак не самая культура; впрочем, в археологии это, видимо, непринципиально).

Естественно, что культура, будучи многосторонним историческим феноменом, является предметом исследования многих дисциплин и внутри каждой из них существуют различные точки зрения на ее содержание и сущность. В философии культура характеризуется как совокупность способов человеческой деятельности, развитие сущностных сил и творческих способностей, механизм социокультурной передачи информации, совокупность правил и норм социализации и жизнедеятельности личности, средство функционирования общезначимых ценностей. Существует целый ряд подходов к культуре: гуманистический, аксиологический, семиотический, не столько отрицающие, сколько дополняющие друг друга. Среди них особняком стоит семиотический, который выделяет предметом специального анализа культуры прежде всего формальную сторону. И никакой из них не в состоянии единолично решить комплексную проблему адекватного описания общественных процессов с социокультурной точки зрения. Суть заключается в том, чтобы выбрать наиболее продуктивную концепцию культуры, исходя из поставленной задачи – происхождения текста. Представляется, что наиболее эвристически перспективен семиотический подход, который охватывает все многообразие культурных проявлений с информационной стороны: через механизм накопления, хранения и передачи закодированной социокультурной памяти, создающий необходимые условия для усвоения и креатива, интерференции и взаимного обогащения культур.

Предупрежу несправедливое замечание, будто культура при подобной трактовке становится чем-то вторичным относительно «живой жизни», реальности. Что касается вторичности, то ведь всякое сознание является вторичным феноменом относительно материи, но это отнюдь не исключает его значимости и активности. К тому же, нельзя ставить знак равенства между реальными проявлениями культуры и способом теоретического ее исследования. Здесь сошлись на пифагорейцев, рассматривавших вещи как числа (но и они не могли не видеть разницы между материальными предметами и способами абстрактного отношения к ним), заложив тем самым прообраз семиотического подхода.

Теперь об упомянутой загадке: куда отнести крючки и загогулины, которые были обнаружены в 1962 году при раскопках неолитического поселения Цзяху на реке Хуанхэ на панцирях черепах. Да, внешне они напоминали не только традиционные черепашьи узоры, но в неменьшей степени и древнейшие (3,5 тыс. лет до н. э.) башкирские иероглифы. И пусть похожи эти узоры на буквы (иероглифы), покуда они не расшифрованы, совокупность их невозможно однозначно отнести к текстам. Хотя согласно парадоксальному с обыденной точки зрения поэтическому утверждению –

*Быть может, прежде губ уже родился шепот,  
И в бездревесности кружились листы,  
И те, кому мы посвящаем опыт,  
До опыта приобрели черты –*

стану исходить из элементарной логики линейно-исторического нарратива: рукописному тексту предшествуют буквы. «Утром деньги – вечером стулья». Если слово, предложение является единицей языка, стало быть и текста, то буквы сами по себе служат графическим выражением текста, как звуки и фонемы – в живой речи. Не буду излагать тернистый путь человечества от мысли и жеста к звуку голоса и возникновению письменности, первонациально оформленвшейся в египетских и шумерских рисунках, постепенно упрощавшихся, переходя в пиктограммы, клинопись, отдельное ответвление – иероглифы, финикийское и греческое письмо, римское капитали, маюскулы, минускулы, рустики, унциалы, готику, антикву, гуманистический курсив, параллельно бегущие ветки имени Кирилла & Мефодия, арабскую вязь и пр. Все равно что-нибудь окажется пропущенным, так что не взыщите да невзыскуемы будете... Просто приторможу на разнице между рукописным/печатным и текстом идеальным, еще не зафиксированным в знаках. Сказать, что разница огромна, значит промолчать. Да, между ними причинно-следственная связь, идеальное предшествует (только в этом, не в генезисе!) реальному, но принадлежат они к двум разным мирам.

Существует, к примеру, огромное различие между запятой в тексте (,) и следом (‘) от мухи (苍蝇) на книжной странице (несмотря на возможную их внешнюю схожесть), коль скоро они принадлежат к разным мирам. Куда больше, чем между игрою слепого скрипача, разыгрывающего в трактире «Voichesapete» и первоисточником от Моцарта, с одной стороны, пребывающим в общем мире текстов, прошедших музыкальную апробацию. Запятая несет смысл, понятный в контексте текста читателю. След от мухиподобной смысловой нагрузки не несет. Да и вообще никакой, естественно, в границах, мною обозначаемых. Возможно, он заинтересует биолога или экстерминатора, которые, между прочим, находятся в том же самом мире, что читатели и настоящая статья. Текст же пребывает в мире виртуальном и несет на себе всю тяготу смыслов. Любые искусственно созданные предметы никак не сводятся к своим материальным носителям, сохраняющим все физические характеристики, но смысл артефактов определяется именно их знаковым, невещественным содержанием. На служебную функцию этих предметов достается исключительно несение идеальной нагрузки, то есть самой культуры, не принимая всерьез дошкольное разделение ее на материальную и духовную. Если идеальную составляющую артефактов не вычленить: не вычитать-высморгнуть-выслушать, словом – проигнорировать, она окажется излишней, а материальная часть будет использоваться не по прямому назначению. Если оно найдется...

Итак, в материальном плане вещи адекватны неreprезентируемой ими культуре (они в разных мирах) – но их носителям. Или – наоборот: культура, символ, знак, текст, алгоритм технологии деятельности, сущностные творческие силы человека, естественно, перекрывающиеся взаимно и есть идеальное содержание, отягощенное материальной формой; оно не может самочинно воспарить, оторвавшись от вещества своей «ракеты-носителя», ее взлет возможен только в неразрывном их единстве, без надуманного вопроса первичности. Зато, будучи культурно декодирован, интенциональный объект, виртуализируясь, как бы улавливается конгруэнтной себе системой восприятия: визуальной или акустической (обонятельную, вкусовую, осознательную и вестибулярную оставляю в стороне, пусть хотя какими-то моментами и контрабандными путями и они могут просочиться без особого приглашения туда, где без них можно прекрасно обойтись – не в повседневности, разумею, но в искусстве!). Конкретнее – в литературную, изобразительную, музыкальную, их синтез... Далее идут виды искусств, более или менее удаленные от текстового начала.

Грязная бумага, мушиный след, интенциональность и включение в систему надобились мне прежде всего для изображения принципиальной разницы двух миров: реального и

виртуального, и уяснения взаимосвязей между ними. Между прочим, различие фиксируется и в языке, а он – прецизионный механизм, чутко реагирующий на фальшак, не случайно его инструментом провидчески назван поэт, причем – самим Поэтом, видевшим проблему изнутри! Ловите разницу: слышать и слушать, смотреть и видеть, дышать и думать, внимать и вынимать. Первые глаголы фиксируют внешний мир, его доступность наблюдателю, для вторых потребен зритель, читатель, слушатель – реципиент: тот, кто за красками, буквами, звуками – через знаки – воспримет образы, смыслы, идеи... способный вникнуть в текст и адекватно воспринять его... Это и есть побочное свидетельство в пользу отстаиваемой позиции. Правда, к такому выводу только предстоит прийти, что я и собираюсь сделать.

Продолжу восхождение к произвольному набору не просто букв, но слов. Здесь наблюдается резкое нарастание уровня организации сравнительно с предыдущим этапом. Не к месту, но для наглядности, уклонюсь от изложения на так называемую «теорему о бесконечных обезьянах», которые, произвольно ударяя по клавиатуре в течение неограниченного времени, рано или поздно напечатают любой текст, нимало не смущаясь знаками препинания, пробелами, заглавными и строчными буквами, прочими реквизитами, заимствованными из арсенала опытной машинописной барышни. Не без основания опуская не мне принадлежащие оригинальные вычисления, отмечу, что для «Гамлета» (зачем далеко ходить? – как говорится: «А не замахнуться ли нам на Вильяма нашего Шекспира? А что? И замахнемся!») – эта вероятность составит, согласно одноименной статье в Википедии,  $\frac{1}{3,4}$  и помноженную на  $10^{183,946}$  (!)

Каково? одновременно напомню, что мне в вышеприведенном ответе принадлежит только восклицательный знак, ограниченный круглыми скобками и не имеющий принципиального значения. Как потенциометр в схеме Маркони, приоритетно претендующего на создание радиоприемника. Вернемся к нашим обезьянам. Видимо, чтобы вывести ее случайным порядком вкупе со строгими доказательствами, обезьян потребуется не намного меньше! Только и остается, что старым микеланджеловским способом снять с мрамора все излишки, отсекая ненужности. Но виртуальный аналог мрамора бесконечно велик и, в отличие от реального куска, сколько ни отнимай, остается все та же бесконечность, в которой хранятся неисчислимые терабайты текстов.

А вот читателям с музыкально-математическими склонностями могу предложить пример с обезьянкой, играющей на фортепиано Прелюдию до диез минор соч. 3 #2 Сергея Рахманинова. Или любую из 48 прелюдий и фуг (BWV 846-893) для хорошо темперированного клавира И. С. Баха. Только вот вероятность придется высчитывать самим. Оправдываю неуместность отклонения от генеральной линии желания более наглядно представить читателям всю пропасть, отделяющую неструктурированную и полную случаем без участия произвола область, до осмыслиенного, если, насилиу удержанавшись, не сказать гениального текста.

Ну, гениального – не гениального, речь уже не о жизнеописании принципа датского, а, напомню, произвольном наборе не букв, но слов. Такая белиберда, в смысле абракадабра, тем не менее является громадным шагом вперед в сравнении с предыдущим этапом. И далее вплоть до появления смысловой содержательности текста, когда вопрос коснется уже его художественной ценности. И пусть критерии последнего относительно размыты – качественное восхождение по ступеням организации не подлежит сомнению. Как и то, что на каждой ступени не просто меняется соотношение между энтропией и организацией, но структура каждой из них. Организация возвышается, ее нижние этажи отходят вниз, в неопределенность (буквы, слова, связи в предложения, смыслы – во всевозрастающей степени).

Меняется и объем понятий, сфера их приложения. Если конспективно и поэтапно: крючки, похожие на буквы,— не в смысловом, но физическом плане; беспорядочная масса букв; слова — с произвольным набором букв... Примеры? их крученых есть у меня:

*Дыр бул ышыл  
убеши шур  
скум  
вы со бу  
р л эз*

«Так и могу!» — не сомневался незабвенный Промокашка, вслушавшись в шараповское музицирование. И, кстати, абсолютно искренне воспринимал этюд Шопена (f-moll, оп.25, №2) бессмысленным шумом. Иначе и быть не могло: таковым непонятный набор звуков адекватно ему представлялся. Jedem das Seine: другое дело «Мурка»! Аналогично и с языками: для непонимающих иностранного чужой разговор будет восприниматься инородной помехой. Как говорится, далее по тексту, теперь уже по более благодатному; а именно — предложения со смешанным набором слов, восхитившими Давида Бурлюка и Владимира Маяковского, как то:

*O, рассмейтесь, смехачи!  
O, засмейтесь, смехачи!  
Что смеются смехами, что смеяствуют смеяльно,  
O, засмейтесь усмейльно!  
O, рассмешищ надсмейльных — смех усмейных смехачей!  
O, иссмейся рассмейально, смех надсмейных смеячей!  
Смейево, смейево,  
Усмей, осмей, смешики, смешики,  
Смеюнчики, смеюнчики.  
O, рассмейтесь, смехачи!  
O, засмейтесь, смехачи!*

Так и цитировал бы Велемира Хлебникова без конца и без краю, будто блочью весну. По пути к следующему этапу неслучайно вспоминаются капитан Лебядкин, вдохновивший между прочим самого Дмитрия Шостаковича на вокально-инструментальный цикл «Четыре стихотворения <одноименного> капитана» (Оп.146), и, к сожалению, оставшиеся безаккомпанементными пятистопные ямбы Васисуалия Лоханкина, некоторые из которых, вроде:

*Уйди, уйди, тебя я ненавижу! -  
Я обладать хочу тобой, Варвара! -  
Он, он, жсену укравший у меня! -  
Уйду я прочь и прокляну притом!*

своей ненарочитой музыкальностью могут дать фору многим бардовско-рэпным самонадеянельным творениям!

А еще вспоминаются футуристы и обериуты... Но только. Не буду все скользить про-мокашкиным курсом, а пойду по этапу текста, на котором встречаются целые предложения,

несущие соответствующую смысловую нагрузку. Внешне они могут напомнить, скажем, малоизвестную Десятую главу «Онегина». Но только внешне. А уже на стадии появления связных и осмысленных предложений появляется возможность говорить (поддерживать разговор) о феномене графомании как своеобразной остановке в творческом пути. Привлекает позиция Дмитрия Быкова, полагающего, что поэтическая речь есть абсолютная самоценность сама по себе, поскольку она сложно организована и в этом качестве противостоит мировой энтропии. А энтропия, по его мнению, есть единственное бесспорное и абсолютное зло. Поэтому любой, кто пишет в рифму, уже делает благое дело, гармонизируя мир. Чуть продолжу: текст (и не только он, конечно: любое проявление сознания, даже шире – вся человеческая жизнедеятельность!) вносит свою лепту в борьбу с энтропией как с главным, космическим мировым злом. Тут же осажу назад: взгляд этот – антропоцентричен, раз утверждение касается наших, общечеловеческих интересов. А в космосе нет ни верха, ни низа, ни центра, ни границ. Космос безотносителен к добру и злу, подобно тому, как в математике плюс и минус ничего не стоят в нравственном смысле. Хотя, если чисто гипотетически представить обитателей иных миров, то им также энтропия и тепловая смерть Вселенной как бы не особенно улыбается! При всём возможном и необозримом земным разумом закономерностях, действующих в иных мирах, не могу представить себе инопланетников, которых бы устроило обратное соотношение энтропии и организации. Стало быть, допускаю некоторое расширение границ применимости антропного принципа. Вот так! И обернувшись к тексту, додгрузив его антиэнтропийной функцией. Даже безотносительно к собственно поэтическому качеству текста. Что вульгарно-социологическом ключе значит: «Все лучше, чем по улицам собак гонять!» – как нередко доставали нас в дипионерском детстве старшие. Рискну самочинно распространить быковские рассуждения и на прозаический текст, который тоже организован, пусть и не столь ритмически. Впрочем, энтропия энтропией, но переходя от абстрактных посылов к конкретике – индивидуальному творчеству – отмечу, если кто-то стремится быть, как все, то окажется, что в искусстве в нем нет особой необходимости. Кроме как для себя, любимого. Это вытекает из самого принципа необходимого разнообразия. Разве несколько пушкинских больше, чем Пушкин? даже учитывая, что поэт в России больше, чем поэт, а поэтов – больше, чем Поэтов. Вопреки низшей математике. Но и сказал об этом тот, кто больше, чем поэт. А что до пушкинских, согласно той же математике, и без весов, ясно: меньше! их вообще не видно! почему? потому что их нет. Количество переходит в «некачественные качества», наводя на память цитату относительно второй свежести.

Тем не менее – все на борьбу с энтропией! В том числе и могучий непрошеный союзник – графомания! Но могучий настолько, что вытянет все силы/жилы и утянет сусанинским курсом в свои необозримые топи. Почему могучий? так он берет свое тоннокилометрами и гектарами мягкой пахоты. Почему непрошшеный? отвечу вопросом – а кто и когда в здравом уме и твердой памяти приглашал её в верные союзники? Хорошо, пусть непрошшеный, тем лучше, можно обойтись без обязательств перед ним. И – могучий, тем не хуже, пока преждевременно не направит свою мощь против литературы. Только в определенных рамках-пределах и на правах попутчика (использую терминологию 20-х прошлого в ожидании ностальгии по настоящему), пока борется с антиэнтропией. К тому же она (графомания) является относительно прогрессивным явлением, также для выполнения психотерапевтической роли для своих адептов; достаточно безобидным и нейтральным, коли не претендует (временно прикрою глаза на качество творений) на нечто большее; и совершенно нетерпимым, если ее носители проникают в большую литературу нелегальными тропами: через буфет и банкет, на крыльях коррупции, плагиатскими тропами, с ножницами и kleem

наперевес (оружие, как отметил еще Гамлет, двойное)... Это явление наиболее широко обосновалось в литературе. Noblesse oblige. Название обязывает. Но отголоски можно и, к примеру, в музыке найти. Не обязательно в самодеятельности, бардовщине, караоке и прочей голосомании. Самый яркий и успешный пример – Флоренс Фостер Дженкинс (в глубинном психологическом плане данное явление носит название эффекта Даннинга-Крюгера, а его авторы были удостоены престижной Шнобелевской премии по психологии за 2000 год), чье пение так умиляло истинных меломанов, а манерность доигрывала все недостающие до приемов примы элементы. В полном соответствии с неоспоримым утверждением: «Сама... органическая система как совокупное целое имеет свои предпосылки, и ее развитие в направлении целостности состоит именно в том, чтобы подчинить себе все элементы общества или создать из него недостающие органы».

Отвлекусь от физики и позитивизма к метафизике и идеальному, сиречь, от рукописи – к тексту и получу знаки, образы, смыслы. Причем, именно в такой последовательности. Внутри текста – свое пространство, субъективные границы которого задаются исключительно автором, а объективные – его способностями. В этом пространстве, собственно, и происходит действие, раскрываются мысли и чувства героев и второстепенных персонажей, самого автора в той мере, в какой он решается заменить хор, наконец, наличествует контекст, пресуппозиция... Подобная архитектоника говорит, впрочем, формально – о большей или меньшей глубине произведения. Здесь уместно сослаться на Юрия Лотмана, разделяющего в тексте информационную составляющую и язык, через единство которых в знаках и содержании и выражаются образы и смыслы. Далее в ход идут восприятие текста читателем, распредмечивание содержания, интерпретации, завершая, таким образом, весь цикл.

Но я слишком далеко отошел от темы, указанной в заголовке и, чтобы закольцевать отступление, констатирую, что дальнейшее совершенствование текста происходит в рамках соответствующей деятельности творца, равно в интерпретации реципиентов – читательской аудитории и литературной критики. Качественные характеристики глубокого текста были более или менее детализированы мною в статье: Художественный текст: протокол, минные поля, мистификации. – Мосты. Журнал русской зарубежной литературы, искусства, науки и общественно-политической мысли, 2019, № 61, с. 253–285 – к которой я и отсылаю любознателльных читателей.

### ВОСПОМИНАНИЯ ИРИНЫ МАРКОВНЫ ДУДЧЕНКО, КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ УКРАИНЫ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО

*Оксана Григорьевна – целый мир чувств, раздумий, воспоминаний, постоянно живущий в моей душе.*

*Ирина Дудченко.*



30.09.1975 г. Оксана Григорьевна Холодная.

Фото И. Дудченко.

Душевное богатство и щедрость, удивительная деликатность и несгибаемая воля, бескомпромиссность, необыкновенное терпение и всепобеждающая доброта. И главное: безграничный восторг перед таинственным миром Прекрасного в искусстве, желание и умение вдохнуть в своих учеников живительный огонь познания и неустанного поиска, без которого немыслим настоящий художник – таким видится нам образ Оксаны Григорьевны через долгие годы. У меня и, думаю, у всех нас – ощущение ее постоянного присутствия рядом с теми, которые беззаветно ее любили, и которых любила и воспитала ОНА.

Мы горды тем, что имеем право называть себя учениками Оксаны Григорьевны Холодной, и я хочу, чтобы и наши ученики с гордостью причислили бы себя к этой школе.

### Лучезарный талант

*Памяти моих педагогов,  
профессора Евгения Михайловича Сливака (1899–1969)  
и его ассистента Оксаны Григорьевны Холодной (1915–1984),  
посвящаются эти страницы.*

Я поступила в Киевскую консерваторию на фортепианный факультет в 1954 году.

Мне необычайно повезло: я была зачислена в класс известного профессора Евгения Михайловича Сливака.

Ассистентом его с 1951 года была Оксана Григорьевна Холодная, с отличием закончившая Московскую консерваторию по классу профессора Александра Борисовича Гольденвейзера и аспирантуру в классе проф. Генриха Густавовича Нейгауза.

Эстетические и педагогические взгляды обоих музыкантов полностью совпадали, что способствовало успеху их студентов. Прекрасный пианист, Евгений Михайлович Сливак уделял большое внимание вопросам культуры звука на рояле: он должен быть красивым, полным, но без форсировки, тембрально разнообразным, с тонкой нюансировкой и великолепной педализацией.

Именно за красоту, благородство звучания как отображение благородства души и за хороший вкус ценил его Г.Г. Нейгауз. Отмечала это в своих воспоминаниях Оксана Григорьевна.

Ко времени моей учебы в Киевской консерватории Евгений Михайлович Сливак, в прошлом прекрасный пианист, уже не играл, поэтому все аккомпанементы фортепианных концертов исполняла Оксана Григорьевна. Репертуар был большой и разнообразный. Играть в ансамбле с Оксаной Григорьевной было сплошное удовольствие: рояль у нее звучал красочно, выразительно, выявляя особенности оркестровой партитуры, многообразие динамического плана и стройность целого. Пленяла ее необычайная чуткость к солисту, коего она никогда не заслоняла, с кем вела диалог, и солист-исполнитель добивался по мере возможности гармоничного звучания двух инструментов. Никогда никакой форсировки, звучание рояля полно выразительности и тембральной красоты.

*Развить творческую фантазию студента, научить его умению общаться с публикой на эстраде, заражая слушателей своим исполнением – эти задачи постепенно решались и результаты претворялись в жизнь, что приветствовалось моими педагогами.*

Помню, как на зимнем экзамене на IV курсе я играла II и III части концерта Ф. Шопена e-moll. Вдруг, совершенно неожиданно для себя самой, в III части я взяла гораздо более быстрый темп, чем обычно играла в классе. Оксана Григорьевна, чуткий и деликатный музыкант и мой партнер, не стала меня тормозить. Всю III часть концерта без «происшествий» я отыграла в едином, новом темпе. Когда я сошла со сцены, то вдруг совершенно ясно поняла, что за содеянное меня ожидает «расплата». К моему великому удивлению, этого не произошло: Евгений Михайлович, мягко улыбаясь, отметил: «Молодец, справились!» Я получила отличную оценку. Значит, экзаменационная комиссия прониклась моим молодым задором и радостным ощущением жизни, значит, исполнение было убедительным! Я испытала истинное наслаждение от чудесной, поэтичной музыки и от ансамблевого выступления с таким изумительным музыкантом-художником, как Оксана Григорьевна.

На протяжении всей моей жизни встречи с Оксаной Григорьевной приносили мне радость и укрепляли душу. Свет и тепло исходили от всего ее существа. Она обладала удивительной притягательной силой. Невысокого роста, изящная, деликатная и доброжелательная, она пленяла своей чарующей доброй улыбкой и лучистыми глазами. Время было не властно над ее внешностью, только мягкая, темная, волнистая прядь волос надо лбом к концу жизни стала серебристо-серой. Аристократизм, интеллигентность были присущи этому удивительному человеку. С Оксаной Григорьевной можно было общаться на любые темы, и вскоре, после моей мамы, она стала для меня самым родным и близким человеком. Оксана Григорьевна обладала необыкновенной способностью творить добро. И каждый из



Проф. Генрих Густавович Нейгауз и Оксана Григорьевна Холодная,  
г. Киев, 1963 г. Фото Л. Левита.

нас испытал это в своей судьбе. Сфера приложения этого душевного богатства и щедрости сердечной могла быть самой разнообразной.

В своих оценках и взглядах Оксана Григорьевна была принципиальна и бескомпромиссна. Она никогда не лицемерила, но никогда и не злословила. Ее мнением дорожили многие люди, обращались к ней за советом и просили дать профессиональную консультацию, и в этом Оксана Григорьевна никогда никому не отказывала.

Помню, когда я еще была на II курсе, во время моего урока с Оксаной Григорьевной открылась дверь и в класс вошла молодая, красивая, высокая женщина. С улыбкой на лице она обратилась к Оксане Григорьевне: «Окса, у меня скоро концертное выступление, я должна тебе предварительно поиграть», и тут же они договорились о встрече. Это была Рада Остаповна Лысенко, с которой в одно и то же время Оксана Григорьевна училась в аспирантуре у Генриха Густавовича Нейгауза.

Евгений Михайлович и Оксана Григорьевна, посвятившие всю свою жизнь воспитанию юных дарований, обладали *феноменальными способностями слышать потенциальные возможности еще совсем маленького ребенка*. И эти свои способности они полностью реализовывали, работая с талантливыми детьми музыкальной десятилетки им. Н.В. Лысенко.

Урок с Оксаной Григорьевной – это всегда праздник, это вдохновенная импровизация, увлекающая и обогащающая тебя. Это непредсказуемо прекрасное творчество, полет фантазии и вдохновения. Она обычно прослушивала произведение целиком, давала положительную оценку, а потом начиналась кропотливая, тщательная работа над точностью прочтения музыкального текста и способами его воплощения на рояле. Я очень любила этот бесконечный процесс познания и совершенствования. Иногда за целый урок мы успевали поработать над 1-2 страницами произведений: Л. Бетховен, Соната № 17, 30, 32, вариации, Р. Шуман, Концерт, Ф. Шопен, Баллада № 1 g-moll, А. Скрябин, Соната № 2, Карл Метнер, Соната «Воспоминание», «Картинки» и др.

При этом Оксана Григорьевна никогда не впадала в менторский тон. Это было общение людей, влюбленных в музыку, из которых один был слишком молод и неопытен, чтобы выразить свое видение в совершенной интерпретации.

На всех этапах это была работа над красотой и благородством фортепианного звука при всем разнообразии стилей и форм, точностью интонирования и ритмической организации, выработка тuhe и т.д.

Оксана Григорьевна учила нас *слушать музыку и слышать ее воплощение в игре исполнителя, особенно научиться слышать самого себя*.

На Государственном экзамене в 1959 году председателем Государственной комиссии был профессор Ленинградской консерватории Анатолий Никодимович Дмитриев, необыкновенный эрудит, теоретик и пианист. В промежутке между экзаменами он проводил бесподобные, потрясающие мастер-классы. Я помню, как он рассказывал о драматургии оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама», иллюстрировал свои мысли музыкальными цитатами из оперы, сыгранными наизусть в совершенной фортепианной форме. Очень интересно и умно, без тени рисовки.

В состав комиссии входили корифеи Киевской консерватории: заведующий кафедрой фортепианного факультета профессор Константин Николаевич Михайлов, профессор Евгений Михайлович Сливак, профессор Арнольд Анатольевич Янкелевич и почитаемый киевлянами профессор Владимир Владимирович Нильсен, специально приехавший на наш госэкзамен из Ленинграда, так как у него заканчивали консерваторию две выпускницы – Людмила Цвирко и Людмила Бланк. Программа была у меня интересная и включала

в себя три крупные формы: Л. Бетховен, Соната № 30, А. Скрябин, Соната-фантазия № 2 и Ф. Лист, Концерт Es-dur № 1. Сначала я очень волновалась, но постепенно увлеклась исполнением. Мощная энергия, блеск в сочетании с нежнейшей лирикой и прозрачностью – эти контрасты захватывали и вдохновляли. А рядом за роялем играла Оксана Григорьевна, и это единение очень помогало.

По окончании выступления зал разразился аплодисментами, что было совершенно неожиданно и ново, так как по протоколу во время экзаменационных выступлений аплодисменты не полагались.

Оксана Григорьевна сияла, я получила оценку «пять с плюсом», и комиссия отобрала меня участвовать в концерте лучших выпускников музыкальных вузов Украины. К исполнению был назначен концерт № 1 Ференца Листа. Это было мое последнее, радостное выступление с Оксаной Григорьевной.

Я закончила консерваторию с красным дипломом. Евгений Михайлович меня поздравил. В 1962 году Евгений Михайлович ушел на пенсию. Оксана Григорьевна проработала ассистентом 11 лет, а после этого – педагогом на кафедре специального фортепиано. В 1969 году ей было присвоено звание доцента.

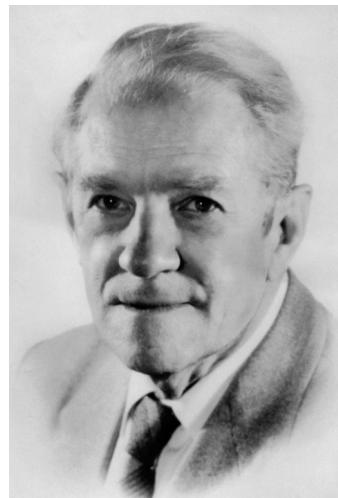
\*\*\*

Вступив на самостоятельный путь, работая концертмейстером на вокальном факультете Киевской консерватории, я неоднократно приходила к Оксане Григорьевне на консультации, приглашала ее на свои публичные выступления с наиболее яркими моими студентами-вокалистами. Присутствие Оксаны Григорьевны и ее отзывы были для меня очень дороги.

Один из таких тематических концертов педагогов консерватории состоялся 12 марта 1981 года в Малом зале консерватории. Программа включала в себя произведения советских композиторов. В I отделении я выступала с Василием Макойниковым (класс заслуженного артиста Грузинской ССР, доцента Георгия Петровича Маргиева), который готовился к конкурсу им. Н.В. Лысенко. Ныне Василий Макойников – заслуженный артист Украины, солист Киевского театра оперетты.

Во втором отделении пела Любовь Кузьменко (выпускница класса нар. артистки Украины Л.Д. Лобановой), обладательница роскошного голоса и яркого музыкально-драматического таланта. Ныне она заслуженная артистка Украины, солистка Киевского театра оперетты, доцент Киевского Национального университета культуры и искусств. Ее программа: С. Василенко. «Жницы», слова Я. Полонского; Юлий Мейтус. «Красная ромашка», стихи Мусы Джалиля; М. Таривердиев. «Я думала, что ты мне враг», стихи Беллы Ахмадулиной. Н. Дремлюга. «Так? Ни?», слова Лады Ревы.

Выступали с воодушевлением и волнением перед таким музыкантом как Оксана Григорьевна. После концерта на



Проф. В.В. Нильсен.



Ирина Марковна Дудченко,  
концертмейстер Киевской  
консерватории  
им. П.И. Чайковского.

полях программки нашего концерта она написала: «*Спасибо за чудесную музыку. Будьте всегда такими и будьте счастливы своим талантом!*» Эти слова я берегу как святыню всю свою жизнь.

Я глубоко благодарна своим педагогам – профессору Е.М. Сливаку и Оксане Григорьевне Холодной за те знания, которые я получила, за радость общения с ними. Память о наших любимых учителях помогает нам жить и созидать.

\*\*\*



Концерт памяти проф. фортепианного факультета Киевской консерватории Е.М. Сливака, 29.09.1983 г. У портрета Евгения Михайловича – несколько поколений выпускников его класса. Справа – Оксана Григорьевна, рядом Д.Р. Юделевич и М. Карапинка, четвертая слева – Наталья Григорьевна.

Осенью 1983 г. Киевская консерватория им. П.И. Чайковского торжественно отмечала свой 70-летний юбилей. Концерты проходили в Большом и Малом залах консерватории, посвящались выдающимся музыкальным деятелям, профессорам, и музыкантам-солистам нашей Alma mater.

Один из таких концертов состоялся 29 сентября 1983 г. в Малом зале и был посвящен памяти почтаемого проф. Е. М. Сливака. Зал был полон, через много лет встретились несколько поколений выпускников класса Евгения Михайловича. Возле сцены в застекленных витринах разместили интереснейшие фотографии из его личного архива.

В начале вечера со своими воспоминаниями выступали коллеги и ученики Евгения Михайловича. Мне тоже довелось вернуться в свою юность. В заключение выступила Оксана Григорьевна Холодная, говорила с большой теплотой и волнением. Я преподнесла ей красивые сиреневые хризантемы. Зал дружно аплодировал.

Затем состоялся концерт учеников Евгения Михайловича, ставших к этому времени высокопрофессиональными музыкантами, педагогами консерватории и музыкальной десятилетки им. Н.В. Лысенко.

Звучала бессмертная музыка:

– Л. Бетховен. Соната № 23 Appassionata, исп. Д.Р. Юделевич;

– С. Рахманинов. Прелюдии, исп. Ия Сергеевна Царевич;

– Ф. Шуберт. Соната для 4-х рук, исп. фортепианный дуэт Кира Ивановна Шамаева и Людмила Ефимовна Головко.

Я выступила со своими вокалистами класса народной артистки Украины Лилии Даниловны Лобановой. Пели хорошо – Татьяна Безбах и Людмила Войнаровская, ныне засл. артистки Украины.

С ней мы исполнили драматическую балладу Л. Бетховена «Лесной царь», стихи И. Гете.

Портрет Евгения Михайловича на сцене утопал в цветах, которые возлагали его ученики. По окончании вечера мы сфотографировались на сцене рядом с портретом нашего профессора. Снимок сделал доцент фортепианного факультета И.М. Рябов моим фотоаппаратом.



Проф. Евгений Михайлович  
Сливак.

\*\*\*

В марте 1984 г. я обратилась с просьбой к Оксане Григорьевне прослушать наш дуэт с моей студенткой Оксаной Яремой-Кровицкой (класс народной артистки Украины Л.Д. Лобановой). Мы готовили для записи на радио чудесный цикл Н.А. Римского-Корсакова «Весной», стихи А. Толстого. Зная большую загруженность Оксаны Григорьевны, я придумала приурочить прослушивание ко времени ее работы в 45-м классе, а я работала в 51-м. Оба класса находятся на третьем этаже и расположены почти рядом. Когда наша студентка распелась, я пошла в класс к Оксане Григорьевне и попросила ее на короткое время зайти к нам. Выступили мы достойно, несмотря на волнение. Прослушав цикл, Оксана Григорьевна молча тихо вышла из класса и в коридоре сказала мне: «Ты – как Рихтер». Я была совершенно ошеломлена, застыла в неподвижности, а Оксана Григорьевна быстро удалилась в свой класс. Я не смела обратиться к ней за пояснениями.

Много-много лет спустя, прослушав множество записей Святослава Рихтера с выдающимися исполнителями – Ниной Дорлиак, Дитрихом Фишер-Дискау, Мстиславом Ростроповичем, Галиной Писаренко, Олегом Каганом, Натальей Гутман и другими артистами, мне кажется, что я уразумела смысл сделанного Оксаной Григорьевной сравнения.

Святослав Рихтер в ансамблях – гениальный всеобъемлющий творец музыкального текста. И мы, слушатели, можем восхищаться этим чудом. Это непостижимое тембральное разнообразие звучания рояля. Это полное единение исполнителей в профессиональном и эмоциональном отношении, равенство двух линий развития, то есть совершенная гармония. Очевидно, Оксана Григорьевна уловила в моем скромном исполнении попытки следовать этим постулатам.

Запись на радио нам, к сожалению, сделать не удалось – причиной тому стали проблемы со здоровьем исполнителей...

21 апреля 1984 года нас постигло огромное горе – Оксана Григорьевна Холодная скончалась.

Я совсем осиротела. Лежала больная и лишь молила Бога дать мне сил сыграть Государственный экзамен Оксане Яреме-Кровицкой, назначенный на 11 мая. В такой значимый для

нее день я не могла ее подвести, ведь она занималась со мной в Консерватории семь лет. Она очень одаренная, трудолюбивая студентка с красивейшим лирическим сопрано.

Господь внял моим молитвам, и в назначенный день мы с Оксаной вышли на сцену Малого зала Консерватории. Оксана – в длинном светлом концертном платье, красивая и взволнованная. Программа интересная и сложная. Мы выступали с радостным ощущением сиюминутного творчества, включив в программу романс Римского-Корсакова «Звонче жаворонка пенье» из цикла «Весной». Выступили отлично.

Во время обсуждения на заседании кафедры вокального факультета член Государственной экзаменаціонной комиссии, народный артист ССР Дмитрий Михайлович Гнатюк сказал: «Я навіть не знав, що в нашій Консерваторії існує такий чудовий ансамбль виконавців».

По оперному классу Оксана исполняла партию Маргариты из оперы Ш. Гуно «Фауст», а партию Фауста – еще один мой выпускник, Василий Макойников (класс засл. артиста Грузинской ССР Г.П. Маргиева). Постановщик и главный режиссер спектакля – нар. артист ССР Дмитрий Михайлович Гнатюк.

Оксана Кровицкая закончила Консерваторию с красным дипломом и уехала домой, во Львов. Там она некоторое время работала во Львовской филармонии. Мы переписывались, и она все тосковала по нашему музыкальному союзу. Я успокаивала ее, говорила, что следует постепенно привыкать к новым пианистам – ведь расставание наше было неизбежным.

Творческая судьба Оксаны сложилась благополучно. Вначале ее пригласили в США с сольной программой, в основном творчески освоенной еще в консерватории. Американская публика приняла ее благосклонно. Через некоторое время она приняла участие в конкурсе оперных певцов им. Дж. Пуччини, где стала победительницей – это дало ей право в течение года бесплатно работать с симфоническим оркестром.

Получив звание Дивы, она затем получила приглашение стать солисткой Нью-йоркского оперного театра (New York City opera), где и пропела двадцать лет, объездив с гастролями множество стран.

В 2004 году Оксана Кровицкая пела в опере С. Прокофьева «Огненный ангел» в Большом театре в Москве. При подготовке партии Виолетты в опере Д. Верди «Травиата» ей выпало большое творческое счастье – ее консультировала всемирно известная певица Мирелла Френи.

\*\*\*

В формировании меня как пианиста-концертмейстера важнейшую роль сыграли два фактора. Прежде всего, это учеба в Консерватории в классе Александра Дмитриевича Иноzemцева – блистательного пианиста, уникально одаренного, эрудированного музыканта и вдохновенного импровизатора педагогических занятий. Он родился 4 июля 1927 г. в Одессе. В 1945-50 гг. учился в Одесской консерватории по классу фортепиано. Его педагог по специальности – проф. Надежда Владимировна Чегодаева, закончившая в 1915 г. Московскую консерваторию по классу профессора, композитора Александра Скрябина. В 1950 г. Александр Дмитриевич приезжает в Киев и поступает сразу на третий курс дирижерско-симфонического факультета Киевской консерватории в класс проф. Александра Игнатьевича Климова, бывшего в то время ректором консерватории. Одновременно с учебой А.Д. Иноzemцев преподает на фортепианном факультете – ведет класс концертмейстерства. В 1971 г. получает звание доцента.

В середине 70-х Александр Дмитриевич переезжает в Одессу, где возглавляет кафедру концертмейстерства Одесской консерватории.

Мне посчастливилось попасть в класс Александра Дмитриевича в 1955 году, когда я была студенткой второго курса.

Внешняя красота сочеталась у Александра Дмитриевича с неисчерпаемым богатством его внутреннего мира. Он обладал мощным творческим потенциалом воздействия на слушателей. В нем сочетались три вида одаренности: блистательный пианизм, красивый и выразительный вокальный голос и дирижерский талант охвата музыкального произведения в целом. Заниматься в его классе было необычайно интересно. Он был молод, энергичен, эмоционален и щедр душой. Формы работы со студентами были разнообразны, требовали внимания, сил, профессиональной подготовки и заинтересованности.

На протяжении всей жизни Александр Дмитриевич остается для меня Маэстро, достойным уважения, восхищения и глубокой благодарности за науку.

Мне хочется теперь назвать мои воспоминания об Александре Дмитриевиче «Гимн таланту!» Самым главным для меня было написать эту исповедь ЕМУ ЖИВОМУ, принесшему нам радость познания неисчерпаемого, прекрасного мира Музыки; ЕМУ, познавшему счастье творчества и затем перенесшему страдания и болезни, прошедшему ужасы Великой Отечественной войны, жаждущему общения, понимания и доброты.

И я получила эту счастливую возможность: я посыпала Александру Дмитриевичу в Одессу фрагменты моих воспоминаний, но главным было наше общение по телефону. Я прочитывала очередную порцию (2-3 страницы) своих «писаний». Александр Дмитриевич делал очень точные и меткие реплики и был доволен изложенным мною материалом. Я спрашивала у него разрешения на публикацию некоторых эпизодов, таких, например, как чтение нот с листа в четыре руки. Мы хотели, вспоминая то далекое время молодости, и Александр Дмитриевич сказал: «Не только можно, но и должно». Он отметил. изысканность литературного стиля и верность изложения принципов концертмейстерского творчества. Сказал: «Молодец, умница!»

Я бесконечно счастлива и горда этой его характеристикой, данной мне моим педагогом, превосходным музыкантом и пианистом. Благодарение Господу, что я успела прочитать Александру Дмитриевичу весь материал. Теперь я спокойна.

Воспоминания – это импровизация, несущая информацию и эмоциональную окраску событий, наблюдений, размышлений. Задача заключается в том, чтобы умело и ненавязчиво соединить эти два момента, сделать повествование естественным и интересным.

4 июля 2008 года я позвонила Александру Дмитриевичу и поздравила его с днем рождения, пожелала здоровья и благополучия. Я рассказала ему, что мои мемуары уже напечатаны в международном научно-художественном журнале «Collegium», в номере 23 за 2008 год, и что я выслала ему экземпляр. Презентация состоялась 24 июня 2008 года на международной конференции «Мова і культура», проходившей в конференц-зале Академии наук Украины. Александр Дмитриевич поблагодарил меня. «Спасибо, ласточка», – выдохнул он. По голосу я поняла, что жизненная энергия покидает его...

Он скончался 11 июля в 23 часа 50 минут.

Вечная ему память, честь и поклонение.

В 2008 году имя А.Д. Иноземцева заняло достойное место в «Українській музичній енциклопедії».

*Ирина Дудченко,  
12 августа 2008 г., г. Киев*

\*\*\*

Другим важным фактором в становлении моего исполнительского концертмейстерского мастерства стала работа на вокальном факультете Киевской консерватории им. П.И. Чайковского в период с 1967 по 2003 год.

Мне довелось сотрудничать со многими выдающимися артистами Киевского оперного театра и ряда оперных театров союзных республик СССР, передававшими свой опыт молодому поколению: нар. арт. СССР Ларисой Архиповной Руденко, нар. арт. Казахской ССР Ниной Константиновной Куклиной-Браной, нар. арт. Украины Лилией Даниловной Лобановой, нар. арт. Украины Михаилом Ивановичем Шевченко, засл. артистом Грузинской ССР Георгием Петровичем Маргиеvым, нар. арт. СССР Анатолием Юрьевичем Мокренко, нар. арт. СССР Гизелой Альбертовной Циполой, нар. арт. Украины, солисткой Украинского радио и Национальной филармонии Украины Ларисой Ивановной Остапенко.

Самым ярким творческим периодом на вокальном факультете Киевской консерватории были 1970-1985 годы, когда вокальную кафедру возглавляла народная артистка СССР Елизавета Ивановна Чавдар. Она была выдающейся личностью в истории нашей украинской культуры. Одаренная голосом фантастической красоты, владея высочайшим техническим мастерством, Е.И. Чавдар в течении 22-х лет (1948-1970 гг.) царила на сцене Киевского оперного театра им. Т.Г. Шевченко. Она исполняла все лирико-колоратурные партии в операх русской, украинской и зарубежной классики. К счастью, записи некоторых из этих спектаклей сохранились в фондах Украинского радио и транслируются ныне на канале «Культура».

Следующие двадцать лет своей жизни Е.И. Чавдар посвятила плодотворной педагогической работе в Киевской консерватории, передавая свои знания и накопленный исполнительский опыт молодому поколению. Ее класс всегда был полон талантливыми девушками. Профессиональный авторитет Елизаветы Ивановны обусловил ее участие в качестве председателя жюри республиканского конкурса им. Н.В. Лысенко и члена жюри во Всесоюзных вокальных конкурсах им. М.И. Глинки и международных конкурсах им. П.И. Чайковского. Многие студенты класса проф. Е.И. Чавдар и других педагогов завоевали лауреатские звания и стали впоследствии солистами оперных театров как у нас в Украине, так и за рубежом.

Неугасимая творческая энергия, ум, эрудиция, честность и человеческое обаяние Елизаветы Ивановны получили свое выражение в интенсивной и плодотворной работе вокального факультета, который по успеваемости занял первое место среди других факультетов Киевской консерватории.

Вокальная кафедра проводила массу интересных мероприятий: тематические концерты класса одного педагога, выездные концерты в музеях, посольствах, Колонном зале киевской филармонии и множество других.

Большое внимание уделялось вопросам укрепления дисциплины. На обсуждениях академических концертов и экзаменов должны были присутствовать все члены кафедры: педагоги и концертмейстеры. Кроме обсуждений выступлений студентов всеми педагогами, Елизавета Ивановна давала оценку и выступлениям концертмейстеров. Я неоднократно получала положительные отзывы, что было очень приятно и радостно.

В 70-х годах возникли творческие связи между Киевской консерваторией и Лейпцигской высшей школой музыки и театра им. Ф. Мендельсона, основанной композитором в 1843 году. Между двумя ВУЗами практиковался обмен студенческими группами, состоявшими из исполнителей с разных факультетов. Руководитель группы обычно назначался ректоратом из числа профессорско-преподавательского состава консерватории. В разное время в этих



Педагоги и выпускники (1983 г.) вокального факультета Киевской консерватории им. П.И. Чайковского.  
Сидят: концертмейстер класса нар. арт. Украины доц. Л.Д. Лобановой И.М. Дудченко, Людмила Войнаровская  
(класс Л.Д. Лобановой), Ирина Семенова (класс проф. Т.Н. Михайловой).

Стоят (слева направо): засл. артист Украины, режиссер оперной студии Рудольф Михайлович Белицкий,  
Светлана Катерноза (класс проф. Е.И. Чавдар), заведующая кафедрой нар. арт. СССР, проф. Е. И. Чавдар,  
концерт. класса Е.И. Чавдар Этери Соломоновна Шпилок, Татьяна Демидова (класс нар. арт. СССР,  
доц. Д.И. Петриненко), проф. Татьяна Николаевна Михайлова, преподаватель класса камерного пения  
Элла Алексеевна Акритова, нар. арт. СССР, доц. Диана Игнатьевна Петриненко. Фото И. Дудченко.

поездках участвовали и мои студенты – Юлия Нагаева, Людмила Войнаровская (класс доцента Л.Д. Лобановой), Василий Макарников (класс доцента Г.П. Маргиева).

В 1981 г. состоялась совместная постановка оперы Георга Фридриха Генделя «Деидамия».

Группу наших студентов-вокалистов, участников спектакля, отправившихся в Лейпциг, возглавила Е.И. Чавдар, в совершенстве владевшая немецким языком.

В течение месяца в Лейпциге длился репетиционный период, а затем с большим успехом состоялась премьера оперы, в которой пели наши и немецкие студенты.

Вторая премьера с огромным успехом прошла в Киеве, в нашей оперной студии. Все партии исполнялись исключительно студентами консерватории. Зал был переполнен, долго не смолкали овации. Хотя долголетия в Киеве «Деидамия» и не снискала, отдельные арии впоследствии звучали в концертном исполнении.

Работать в классах таких неординарных личностей было интересно и поучительно. Различные типы голосов, разные программы, постоянное расширение репертуара. Ориентироваться надо быстро, исполнять произведения – качественно. Кроме того, на занятиях со студентами концертмейстер ведет и педагогическую работу, помогая им в разучивании и понимании музыкального текста, обучая методам его воплощения доступными учащимся средствами.

Через много лет некоторые из моих воспитанников стали профессиональными артистами, получили почетные звания, работая как в Украине, так и в других союзных республиках бывшего СССР.



Ирина Марковна Дудченко, фото начала 70-х годов.

ровская, засл. артистка Украины, солистка Национального ансамбля солистов «Киевская камерата»;

– Оксана Зеноновна Кровицкая (Ярема), солистка Нью-йоркского оперного театра.

Класс засл. артиста Грузинской ССР, доцента Г.П. Маргиеva:

– Василий Макойников, засл. артист Украины, солист Киевского театра оперетты;

Класс народного артиста СССР А.Ю. Мокренко:

– Сергей Кондратюк, солист Донецкого оперного театра;

Выпускницы класса народной артистки Украины, доцента Л.Д. Лобановой:

– Любовь Ивановна Скоромная (Рябченко), засл. артистка Украины, Национальная филармония Украины;

– Любовь Ивановна Кузьменко, засл. артистка Украины, Киевский театр оперетты;

– Тамара Ивановна Пронина, засл. артистка России, Красноярский оперный театр;

– Юлия Ивановна Нагаева, солистка Рижского музыкально-драматического театра;

– Людмила Ивановна Война-



В канун Дня Победы (7 мая 1975 г.). Участник Великой Отечественной войны, нар. артист Украины, солист Оперного театра Михаил Иванович Шевченко со своими учениками, студентами вокального факультета Киевской консерватории им. П.И. Чайковского. Слева направо: концертмейстер И.М. Дудченко, студенты

Мурат Хемраев (1-й курс) и Владимир Шпаков (2-й курс).

- Игорь Пономаренко, Киевский театр оперы и балета для детей и юношества, солист Познанской оперы (Польша);
- Анатолий Кобзарь, засл. артист Украины;
- Олег Мельниченко, солист Киевского театра оперы и балета для детей и юношества;
- Леонид Мельниченко, артист хора Национальной оперы Украины им. Т.Г. Шевченко. Класс народной артистки Украины Л.И. Остапенко;
- Оксана Шкурат, концертная певица, педагог вечерней музыкальной школы им. К. Степченко, камерный класс;
- Татьяна Гавриленко, засл. артистка Украины, солистка Национальной хоровой капеллы «Думка».
  
- Вадим Солодкий, Олег Чернощеков, солисты Ансамбля классической музыки им. Б. Лятошинского.

Некоторых из моих будущих артистов в их студенческие годы слышала на консерваторских концертах Оксана Григорьевна Холодная. Она давала высокую оценку нашим ансамблевым выступлениям. Впоследствии я приглашала этих певцов принять участие в вечерах памяти Оксаны Григорьевны. Благодаря человеческой памяти испокон веков существует связь времен. За 34 года со дня кончины О.Г. Холодной ее ученики стали высоко-профессиональными музыкантами, работающими солистами и концертмейстерами в НМА им. П.И. Чайковского, Институте музыки им. Р. Глиэра, Национальной филармонии Украины, им присвоены почетные звания заслуженных и народных артистов Украины. Народный артист Украины, лауреат Национальной премии им. Т.Г. Шевченко Валерий Матюхин, создатель целого коллектива музыкантов «Киевская камерата», пропагандирует украинскую современную и классическую музыку как в Украине, так и за ее пределами.

Мы, ученики О.Г. Холодной, провели в консерватории, музеях, разных концертных залах – Дом актера, Дом ученых – множество вечеров памяти, посвященных нашему любимому педагогу. Прежде всего, это были ежегодные, за редким исключением, концерты в Малом зале консерватории, где коллеги Оксаны Григорьевны делились своими воспоминаниями, а мы давали концерт. Со временем в этих концертах стали выступать одаренные дети, которые были уже учениками выпускников Оксаны Григорьевны, преподававших в детских музыкальных школах. Таким образом мы передавали эстафету памяти молодому поколению, следуя традициям нашей консерватории. В 90-х годах в этих концертах вместе со мной выступала моя дочь, Оксана Шкурат, окончившая в 1993 году вокальный факультет Киевской консерватории по классу профессора Татьяны Николаевны Михайловой и по камерному классу – нар. артистки Украины Л.И. Остапенко.

Оксана принимала активное участие в Международных фестивалях музыки MusicFest и в фестивалях «Премьеры сезона», где с увлечением исполняла произведения современных украинских и зарубежных композиторов. Приезжавшие на фестивали зарубежные авторы вокальных циклов выражали нам с Оксаной глубокую благодарность и восхищение красотой исполнения.



Оксана Андреевна Шкурат, певица.

Самым интересным был вокальный цикл нашего украинского композитора Юлия Мейтуса на стихи Анны Ахматовой. Цикл состоит из четырех романсов, несущих драматические, а порой и трагические, коллизии бессмертных поэзий. Музыкальное воплощение требует большой эмоциональной нагрузки и психологической глубины.

Оксана Шкурат выступала на этих фестивалях и с ансамблями, и с симфоническим оркестром.

Вместе с пианисткой Еленой Арендаревской они впервые исполнили романсы нашего выдающегося украинского композитора Виталия Дмитриевича Кирейко на стихи М. Рыльского, получив благословение самого автора.

Весной 1995 года я получила приглашение от профессора Института международных отношений Сергея Борисовича Бураго принять участие в организованном им ежемесячном международном научно-художественном журнале на сцене – «Collegium». Каждый номер журнала – чудесный синтез литературы, истории, поэзии, философии и музыки – удивительно интересен и для участников, и для слушателей.

Главной персоной, объединяющей нас всех, был, конечно, Сергей Борисович – главный редактор журнала и его бессменный ведущий, крупный лингвист, исполненный ума, эрудиции, таланта и обаяния. Он сидел на сцене, свет настольной лампы придавал особую теплоту и доверительность, а его голос действовал совершенно завораживающе на присутствующих. Вечера проходили ежемесячно в Доме актера, и мы всегда с нетерпением ждали этих встреч с Прекрасным.

Необычайно увлекательно преподносил Сергей Борисович творчество разных поэтов – великих А.С. Пушкина и Т.Г. Шевченко, любимого Александра Блока, испанского поэта Гарсии Лорки и других. Я подбирала романсы на эти тексты и вместе со своими консерваторскими студентами выступала на сцене в переполненном зале. Звучали романсы А. Даргомыжского, М. Глинки, П.И. Чайковского, С. Рахманинова, Н.В. Лысенко, В.С. Косенко, Ю. Мейтуса, Марка Минкова, Микаэла Таривердиева. Всегда публика очень тепло принимала молодых исполнителей, для которых эта сцена становилась порой первыми счастливыми театральными подмостками, где студенты приобретали необходимый исполнителю сценический опыт.

Первыми участниками были: Оксана Шкурат, Олег Мельниченко, Игорь Пономаренко, затем Вадим Солодкий и Олег Чернощеков, Татьяна Лебединцева, Руслана Шишкина и Леся Ковалева.

Вскоре я порекомендовала для участия на вечерах в этом журнале прекрасную пианистку Ольгу Анищенко, ученицу выдающегося музыканта Оксаны Григорьевны Холодной. К тому времени Ольга уже стала дипломантом международного конкурса пианистов в Орлеане (Франция). Высокий профессионализм и большой репертуар классической и современной музыки навсегда покорили сердца слушателей, и Ольга стала постоянной артисткой журнала «Collegium». Постепенно круг исполнителей расширялся.

Интереснейшие литературные композиции на стихи М. Цветаевой и Б. Пастернака представляла актриса Елена Чекан. Выступали молодые поэты, среди них – энергичный и загадочный Дмитрий Бураго.

Притягательными были выступления профессора Киевского университета им. Т.Г. Шевченко Сергея Борисовича Крымского, посвященные культуре Киевской Руси. За 6 лет участия в журнале мы познали для себя много нового и удивительно прекрасного. Темы никогда не повторялись, а исполнители всегда преподносили новые программы.

\*\*\*

В 2015 году музыкальная общественность Киева отметила 100-летний юбилей со дня рождения О.Г. Холодной – выдающегося музыканта, доцента кафедры специального фортепиано Киевской консерватории им. П.И. Чайковского. Концерты ее памяти прошли в Большом зале Национальной музыкальной академии Украины, в Украинском культурном фонде, Малом и Большом колонном зале им. Н.В. Лысенко Национальной филармонии Украины. В этом большом концерте участвовали: дочь Оксаны Григорьевны, прекрасная пианистка Елена Холодная, ее муж, превосходный скрипач Борис Громов, симфонический оркестр Украинского радио (дирижер народный артист Украины В. Шейко), хоровая капелла (солистка – засл. артист Украины Сусанна Чехоян).

\*\*\*

Минули десятилетия, и мы теперь особенно глубоко чувствуем и понимаем, что семья Холодных – это живительный оазис высочайшей духовности, и все ее члены внесли неоценимый вклад в сокровищницу отечественной культуры, науки, искусства и просвещения. Жизнь семьи – это отражение истории нашей страны с ее трагическими, героическими и созидательными периодами.

\*\*\*

15 декабря 2017 года в Музее-квартире В.С. Косенко по моей инициативе и по приглашению заведующего музея В.Г. Мудрика ученики О.Г. Холодной провели вечер памяти своего любимого педагога. Ведущая вечера – засл. артистка Украины, солистка Национальной филармонии Нелида Афанасьева. Она интересно рассказала о семье Холодных, члены которой были выдающимися деятелями культуры и науки. Затем с воспоминаниями выступила К.И. Шамаева, доктор искусствоведения, профессор НМАУ им. П.И. Чайковского.

Мои воспоминания прочла Людмила Корбут, преподаватель Киевской детской школы искусств № 5 им. Л. Ревуцкого (моя ученица в этой школе в 60-х годах).

В концерте приняли участие пианисты: Елена Холодная, лауреат международных конкурсов, старший преподаватель Института музыки им. Р. Глиэра Ольга Анищенко, солистка Национальной филармонии Инна Порошина, преподаватель музыкальной школы № 38 Елена Арендаревская.

Зал был полон слушателей. Очень трогательно прозвучали выступления учеников музыкальных школ № 5 и № 20.

15 декабря 2018 г., Музей-квартира В.С. Косенко. Вечер памяти выдающихся музыкантов, преподавателей консерватории сестер Натальи и Оксаны Холодных. На одной из фотографий, расположенных в музее, запечатлен В.С. Косенко с группой своих студентов. Среди них – молодая Наталья Холодная (1936 г.)

О необыкновенном жизненном и творческом пути Натальи Григорьевны очень содержательно рассказала проф. К.И. Шамаева. Потом состоялся концерт, в котором выступили: Инна Порошина, Ольга Анищенко и ее выпускники, а также ученики педагогов ДМШ: Н.В. Василюк, Л.В. Корбут, Р.Ш. Рамазановой.

28 февраля 2019 года там же состоялся концерт «Українська народна пісня в обробці композиторів Б. Лятошинського та Валентина Сильвестрова». Исполнители: артисты Национальной хоровой капеллы «Думка», концертмейстер засл. артистка Украины Татьяна Королева, выпускница класса доцента О.Г. Холодной.

28 февраля 2019 г. Киевская мэрия утвердила решение о присвоении имени Оксаны Григорьевны Холодной музыкальной школе № 26. Директор школы Тамара Петровна Семченко – ученица Оксаны Григорьевны.

5 марта 2019 г.

\*\*\*

В течение века остается неугасимым интерес людей разных поколений к творчеству легендарной актрисы-красавицы Веры Холодной. «Королевой немого кино» назвал ее в расцвете ее таланта и славы тогда еще молодой, а впоследствии знаменитый певец и поэт Александр Николаевич Вергинский.

Вера Васильевна Левченко родилась 5 августа 1893 года в Полтаве, в семье учителей словесности. Через два года семья уехала в Москву, где Вера училась в гимназии. Вскоре по окончании учебы она вышла замуж за Владимира Холодного и взяла фамилию мужа.

В 1915 году она снялась в фильме Евгения Бауэра «Песнь торжествующей любви» и приобрела огромную популярность. За четыре с лишним года кинематографической жизни Вера Холодная снялась примерно в пятидесяти картинах. Последние полгода жизни актриса провела в Одессе, где скончалась 16 февраля 1919 г. от так называемого «испанского гриппа», эпидемия которого унесла в ту пору жизни миллионов людей. В 1914 г. началась Первая мировая война. Владимир Холодный идет защищать свою страну. Получает ранение. В вихре Гражданской войны он, офицер Белой армии, погибает.

\*\*\*

Интереснейшая статья о родословной семьи Холодных и о многогранной одаренности творческой личности Оксаны Григорьевны принадлежит перу ее дочери, Елены Холодной, талантливой пианистки, педагогу и концертмейстеру Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского.

Статья помещена в сборнике «Київська фортепіанна школа. Імена та часи», изданном к столетию НМАУ (Київ, 2013 р., Міністерство культури України, НМАУ, стор. 288–293).

Трепетно-восторженная статья, исполненная глубочайшей любви и уважения, благодарности и радости творчества в классе своего педагога, тонкого музыканта-художника О.Г. Холодной написана поэтичной Инной Порошиной, солисткой Национальной филармонии Украины. Статья называется «Бастион гармонии (памяти Оксаны Григорьевны Холодной)». Помещена в этом же сборнике, стр. 306–316.

\*\*\*

#### *Евгений Михайлович Сливак (1899–1969)*

31 октября 2019 г. исполняется 120 лет со дня рождения блестящего пианиста, профессора кафедры специального фортепиано Киевской консерватории им. П.И. Чайковского Евгения Михайловича Сливака. Дань уважения и памяти воздаст Национальная музыкальная академия Украины. В этом концерте будут принимать участие молодые пианисты, студенты консерватории и учащиеся музыкальной десятилетки им. Н.В. Лысенко. Это будут уже третье и четвертое поколения учеников, последователей школы нашего почитаемого профессора – Е.М. Сливака.

31 октября 1999 г. консерватория отмечала его столетний юбилей. Организатором вечера в Малом зале консерватории был яркий ученик Евгения Михайловича, доцент фортепианной

кафедры консерватории, заведующий фортепианным отделом музыкальной десятилетки им. Н.В. Лысенко, прекрасный пианист Даниил Романович Юделевич. Этот концерт, состоявший из двух отделений, был интересным. Играли ученики Евгения Михайловича: доценты консерватории Ия Сергеевна Царевич, Аза Константиновна Рошина, сам Даниил Романович Юделевич. Была приглашена и я.

Выступила я со своей дочерью, певицей Оксаной Шкурат. Мы исполнили два романса С. Рахманинова – «Молитва», стихи Плещеева из Гете, и «Перед иконой», стихи В. Голенищева-Кутузова. Эти романсы – совершенство музыкального воплощения поэтического текста. Это трагедия и глубокое раскаяние страдающей души.

Выступили достойно, завершив первое отделение концерта.

Все участники играли с волнением и вдохновением. Молодую «поросль» представляли ученики класса Д.Р. Юделевича и Ирины Бариновой – педагога музыкальной десятилетки, ученицы Даниила Романовича. От консерваторского студенчества прекрасно играл Андрей Кунтасевич.

Судьбе было угодно, чтобы этот концерт стал последним, на котором все вместе играли ученики Евгения Михайловича.

Через десять лет, 31 октября 2009 г. в Малом зале НМАУ состоялся вечер памяти, посвященный 110-й годовщине со дня рождения Е.М. Сливака.

О жизни и творческой деятельности Евгения Михайловича рассказала его последняя выпускница, доктор искусствоведения Валерия Дмитриевна Шульгина.

И в этом концерте принимала участие молодежь – студенты консерватории и музыкальной десятилетки им. Н.В. Лысенко.

Жизнь продолжается.

На всех этих концертах присутствовал сын Евгения Михайловича, академик Анатолий Евгеньевич Сливак, бесконечно любящий и почитающий своего отца.

В 80-х годах прошлого столетия два ученика и последователя Е.М. Сливака, педагоги КСМШ им. Н.В. Лысенко Д.Р. Юделевич и М. Карафинка написали замечательную исследовательскую статью о методике преподавания Евгения Михайловича и его общественной и административной деятельности – «Евгений Михайлович Сливак – выдающийся представитель украинской пианистической школы».

В течение прошедших десятилетий эта статья публиковалась в различных изданиях, посвященных музыке.

Приведу небольшой отрывок из этого значимого исследования.

«Е.М. Сливак много лет отдавал свои силы воспитанию творческой молодежи. Он выпустил немало отличных музыкантов-специалистов, которые успешно работают в концертных организациях, консерваториях и других учебных заведениях.

Все ученики Евгения Михайловича Сливака, независимо от продолжительности обучения в его классе, почувствовали на себе благотворное влияние его личности.

Это такие пианисты, как Р. Тамаркина, В. Селивохин, Р. Бакст (лауреат IV конкурса им. Ф. Шопена, Польша), группа педагогов высшего и среднего звеньев музыкального образования: О. Холодная, В. Сагайдачный, А. Рошина, И. Царевич, К. Шамаева, Н. Холодная, Н. Дериновская, Л. Каверина, И. Дудченко, В. Родзивон, В. Шульгина, О. Орлова, В. Ермаков, И. Скоробогатова, авторы этой статьи – Киев, известный музыковед Михаил Бялик – Ленинград, А. Витовский – Донецк, В. Коваленко – Новосибирск, Скорнякова (Кульминская) – Москва, Г. Вахновская – Львов, и много других.

Свой огромный творческий труд Е.М. Сливак объединял с общественной и административно-организационной работой. Эрудит, глубоко принципиальный, с твердыми моральными принципами и одновременно необыкновенно добрый и скромный человек, Евгений Михайлович имел большой авторитет и пользовался полным доверием в коллективе консерватории, любовью и уважением своих коллег и учеников. Этот авторитет основывался на настоящем профессионализме и чудесных духовных качествах.

Известна высокая оценка его деятельности Г. Нейгаузом, А. Гольденвейзером, А. Луфером, Л. Ревуцким, В. Косенко и многими другими известными выдающимися деятелями.

И теперь, спустя много лет (Е.М. Сливак умер 14 февраля 1969 г.), мы помним этого чудесного музыканта и педагога, настоящую личность высокой культуры».

(Приведенный выше текст – отрывок из статьи Д. Юделевича и М. Карапинки, опубликованной в сборнике «Київська фортепіанна школа. Імена та часи. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського», Київ, 2013 г., стр. 160–173).

Высоцкая Н. В.

### СОЛНЦЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ<sup>1</sup>

«Солнце русской поэзии закатилось! Пушкин скончался, скончался в средине своего великого поприща. Пушкин! Наш поэт, наша радость, наша народная слава!», – так откликнувшись на смерть поэта газета «Литературные прибавления» при полном молчании остальной русской печати, подавленной диктатом Бенкendorфа.

«Помилуйте, да кто он был? Великий полководец или государственный муж?» – строго выговаривал автору некролога министр просвещения Уваров.

Эти полярные убеждения двух пушкинских современников концентрированно выражают тот накал общественных страстей, который сопутствовал всей его деятельности и творчеству. А то, что еще и сегодня продолжается борьба мнений, версий вокруг его имени и личности, само собой предполагает уже загадку, тайну его жизни, трагически оборвавшуюся полтора века назад, но начинавшуюся при стечении столь многих счастливых обстоятельств.

Во-первых, это дворянская среда, которая при всей своей отрицательной исторической роли выполняла еще и положительную функцию хранительницы очага национальной письменности и словесности. К моменту рождения Пушкина русский свет представлял собой общество бурных страстей, с культом индивидуализма, с жестким кодексом чести, с высоким культурно – образовательным цензом, с развитыми средствами самовыражения личности. Знаменательно поэтому, что Пушкин возник не обособленно, а в изысканном букете поэтов: Жуковский и Грибоедов, Батюшков и Баратынский, Вяземский и Денис Давыдов, Языков и Козлов, Дельвиг и Кюхельбекер.

Во-вторых, наследственные гены поэтического мышления, воображения, домашний дух упсения рифмой, словом, афоризмом. И в дилетантских стихах его отца, и в профессиональных дяди ощущима уже та фамильная пушкинская легкость слога, искусство острословия, каламбура, доведенные самим Александром до высшей стадии мастерства.

В-третьих, особая атмосфера догнивающего крепостничества, когда через многочисленную и все возрастающую армию дворовых, дядек, мамок, нянек дворянские дети с младенчества получали доступ к залежам устной, простонародной культуры, образцы которой Пушкин отшлифовал с таким ювелирным изяществом, что они засверкали литературными бриллиантами.

<sup>1</sup> Публикуя статью Нилы Высоцкой, вышедшую в 1987 году в газете «Пограничник Северо – Востока», мы не только отдаем дань талантливому писателю и исследователю, но и оглядываясь на треть столетия назад, уверены, что разговор о Пушкине так же актуален и сегодня, когда мы отмечаем уже 200-летний юбилей великого поэта.

Приводим ниже аннотацию этого материала: «В феврале исполнилось 150 лет со дня смерти А.С. Пушкина. Вся наша страна, все прогрессивное человечество отдали дань памяти великому русскому поэту. По решению ЮНЕСКО 1987 год установлен годом памяти Александра Сергеевича.

В редакцию газеты «Пограничник Северо – Востока» приходит много писем от воинов границы с просьбой рассказать о жизни, творчестве А.С. Пушкина.

Ответить на эти просьбы редакция попросила члена литературного объединения «Земля над океаном» Нилу Высоцкую».

В-четвертых, пятых, десятых, сотых – это лицей. В пору отрочества, когда из неделимого еще мировоззрения выделяется собственное «я», возникает жгучее ощущение своей неповторимости, исключительности, оказаться в избранном кругу подобных себе сверстников, чьи имена почти построчно окажутся пусть не знаменитыми, но заметными в общественном развитии России, – не помню, чтобы такой случай судьба предоставила еще кому-то из великих. Сам Пушкин относился к этому моменту своей биографии, как к решающему фактору в формировании его характера, эрудиции мировоззрения и не раз возвращался благодарной памятью к лицейским дням и к лицейским товарищам:

**Бог помошь вам, друзья мои...**

Как бы ни поминал Пушкин своих лицейских друзей – посланием или строчкой письма – все это пропитано непосильной для заурядности щедростью и бескорыстием.

Наверное, у каждого из нас есть друзья, которые поддерживают и украшают нашу жизнь на протяжении многих лет, с которыми мы связаны общей памятью, юностью, идеалами, а захотелось ли нам сказать им такой обезоруживающей простоты слова, какие на скомканной бумажке просунула сквозь ограду Нерчинского рудника А. Муравьева И. Пущину:

**Мой первый друг, мой друг бесценный.**

Литературным шедевром эти стихи не назовешь, но в них человеческий талант превосходит дар поэтический.

Посетивший в 1815 году лицей Жуковский пишет в письме: «Я сделал еще одно приятное знакомство, с нашим молодым чудотворцем Пушкиным. Это надежда нашей словесности. Нам всем надо соединиться, чтобы помочь вырасти этому будущему гиганту, который всех нас перерастет». Неправдоподобно, что слова эти ведущий русский поэт относит к шестнадцатилетнему юноше, напечатавшему едва ли полдюжины стихотворений. Поразительна и та ответственность, с которой Жуковский связал свои слова: всем житейским неурядицам Пушкина сопутствовало его самоотверженное заступничество. А пророчество Жуковского не замедлило оправдаться. Знаменитое отречение от поэтического престола «Победителю ученику от побежденного учителя» он подпишет уже через пять лет, в день окончания Пушкиным «Руслана и Людмилы».

Поэма эта входит в наше сознание в детстве, когда мы впитываем поэзию не слухом, а чутьем, существом. И хотя в памяти начисто стирается праздник первого восприятия, но по тому, что неувядаемый аромат этих стихов мы ощущаем всю последующую жизнь, сужу, что именно они пробуждали в нас славянскую струну и национальное сознание:

**У лукоморья дуб зеленый...**

«Руслана и Людмилу» весь литературный мир воспринял с единодушным восторгом. Известность Пушкина приумножили напечатанные в ту пору вольнолюбивые стихи. Его окружают почитатели и поклонницы, он ведет буйную светскую жизнь, во блеске славы и признания он вхож во все знаменитые салоны.

Поэтому дошедшая в столицу с юга новая поэма Пушкина «Цыганы» у многих вызвала недоумение. «Во всей поэме только один честный человек, да и тот медведь!» – заметила одна из почитательниц поэта. Даже единомышленники и соратники все еще пытаются втиснуть поэтического джина в прокрустово ложе традиций. Рылеев негодует, зачем Алеко водит медведя, да еще собирает деньги с глазеющих. Вяземский в письме советует сделать Алеко хотя бы кузнецом, что было бы не в пример благороднее.

«А всего лучше сделать из него чиновника 8-го класса или помещика, а не цыгана», – отвечает Пушкин. Даже друзья еще не понимают, что выход за рамки традиций как раз и есть

признак выдающегося, что на их глазах литературный факт превращается в явление духа. И только Жуковский с упрямым постоянством твердит: «Ты имеешь не дарование, а гений!».

И хотя Пушкин еще осыпляет столичную публику поэтической россыпью южных жемчужин, но отрыв от общего уровня ему уже не простят, а наметившаяся трещина непонимания отныне будет шириться, чтобы стать одной из составляющих причин рокового исхода его биографии.

С юга за возмущение общественного мнения Пушкина высыпают под надзор полиции в родовое имение Михайловское. Неожиданно эта ссылка оказала такое благотворное влияние на творчество поэта, что после он не раз обрекал себя на затворничество.

Все, что бродило, буйствовало, безумствовало в этом человеке на юге и в столицах, в патриархальной тишине Михайловского отстоялось и обернулось такой остротой психологических наблюдений, таким извержением мыслей, что их не вмещала уже никакая поэма. Пушкин начинает роман в стихах. Опыт «Евгения Онегина» в истории нашей литературы беспримерен. Мало того, что он без преувеличения является «энциклопедией русской жизни», в многоликих ее проявлениях от быта до национальной перспективы, он еще и сообщил всей отечественной литературе тот высокий нравственный заряд, который и сегодня позволяет ей выстоять перед напором пошлости и цинизма, наводнившими западную культуру.

Хотя в реальной действительности та, с которой писан образ героини, при всех ее добродетелях была далека от идеала Татьяны, а светский любовный роман, коллизия которого легла в сюжет, в жизни был куда более запутанным, сложным и прозаичным. Каким же тактом надо было обладать свидетелю, чтобы извлечь из него моменты одухотворения и уроки благородства? Потому не о них, Татьяне и Онегине, теперь речь, а о третьем, главном герое романа, которым почему-то пренебрегают в школе, хотя он напрочь превосходит и ту, и другого глубиной откровений и широтой интересов. Это сам автор романа, совершающий за время его написания беспримерную человеческую эволюцию осмыслиения своего таланта, роли, назначения. Вот автор первых глав романа, живой, насмешливый, непостоянный:

#### **«Увы, на разные забавы...»**

А вот самокритичный его автопортрет в середине романа:

#### **«Лета к суровой prose клонят...»**

И наконец, авторский монолог 7-й главы, пролагающий каналы прямого сообщения с будущим:

#### **«Когда благому просвещенью...»**

Здесь Пушкин поднимается уже к пророческим высотам, к мышлению философскими и государственными категориями. Он пишет теперь, параллельно, историческую драму, пишет по чистому вдохновению, без архива, без внимания и поощрения друзей. «Трагедия моя закончена, – сообщает он Вяземскому, – я перечел ее вслух, один, и был в ладоши, и кричал, ай да Пушкин, ай да сукин сын». Такую самоиронию может позволить себе человек только абсолютного душевного здорья.

А между тем, в «Борисе Годунове» Пушкин достигает накала и размаха шекспировских трагедий. И обиден тот факт, что Пушкин все еще недооценен в мировой литературе, хоть именно его легкой рукой благословлен интерес русских переводчиков ко многим зарубежным корифеям: Назон, Вольтер, Лафонтен, Омар Хайям... Естественно, что каждого любителя поэзии мучит от этого жажда справедливости, ущемленное чувство истинно русского патриотизма, сродни тому, которое так блестательно выразил сам Пушкин: «Хотя я презираю наше отчество с головы до ног, но мне досадно, когда иностранец разделяет мои чувства».

Теперь, достигнув вершины самосознания, поэт в дружеских письмах часто позволяет себе вольное отношение с Отчизной, но в официальной обстановке он связывает свое имя с гражданской ответственностью. На вопрос чиновника: «По какому ведомству вы чиситесь?» отвечает с вызовом: «Я числюсь по России».

И если теперь в Михайловском, по настоюнию, почти под диктовку Плетнева, он пишет письмо царю с просьбой разрешить ему вернуться в Москву, то безупречно учтивый стиль этого послания и всей последующей переписки с царем и Бенкендорфом едва сдерживает взвешенное достоинство и взрывчатый заряд каждой фразы. Друзей пугает его дерзость. «Ты находишь мое письмо холодным и сухим, – пишет он Вяземскому. – Благо написано. Теперь у меня перо бы не повернулось». И здесь же едким стихотворным откликом на расплывчатую элегию адресата «Море» высказывает мрачное настроение, вызванное известием о казни декабристов:

**«Так море, древний душегубец...»**

В этом еще один феномен Пушкина: выдать себя в пылу гнева, ревности, мести и оставаться прекрасным даже «в минуту злую для него».

Расчетливая благосклонность царя, показавшаяся Пушкину вначале путеводной нитью судьбы, впоследствии опутает его паучьей сетью, короткое, почти фамильярное обращение с монархом вскоре приобретает напряжение духовного поединка.

Царская милость обернулась тягостной опекой. Литературные враги распоясались в клевете и вымыслах, трещина отчуждения между поэтом и светской чернью превратилась в пропасть. Материальные стеснения достигли катастрофического предела. Выбор, сделавший ему честь, не принес ему счастья. Последние дни его были омрачены отступничеством друзей и близких, уставших от гонений. Его же поведение в аду сплетения этих гибельных ситуаций представляют собой абсолют мужества и чести.

В его последних стихах звучат реквиальные ноты:

**«О люди, жалкий род...»**

Последний его портрет, написанный М. Линевым в 1836 году, являет нам человека обреченного. 150 лет назад, направляя карету к Черной речке, Данзас всем своим существом ощущал, что везет его на казнь. Солнце русской поэзии закатилось! Но и в поэзии мировой явление Пушкина уникально. Даже в обществе Шекспира, Байрона, Шейли, Китса, Гейне он был гением откровения. Ни один из них с такой всеобъемлющей полнотой, с такой раскованностью и бесстрашием не воплотил в своих произведениях собственный облик, характер, ум, душу, совесть на всем пути развития личности – от мятущейся юности до мужественной, проницательной зрелости. Потому для нас, для тех, кого объединяет удачный жребий родиться после него и его соотечественников с живым и здоровым воображением, он продолжает сиять в своих творениях и, вопреки убеждению трех предыдущих поколений, что именно они переживают пик его славы и величия, светило Пушкина разгорается все ослепительней:

**«Что смолкнул веселия глас?»**

Если на древе поэзии античная поэзия – ствол, искусство Возрождения – корона, европейская поэзия – цвет, то Пушкин – плод. Пусть нет в нем мощи первого, размаха второго, утонченности и пышности третьего, но только в нем суть, польза и завершение их.

Заиченко В.Г.

## НЕОБРАЗОВАННИЦА

*Век мой, зверь мой, кто сумеет  
Заглянуть в твои зрачки  
И своею кровью склеит  
Двух столетий позонки?*

...  
*И с бессмысленной улыбкой  
Вспять глядишь, жесток и slab,  
Словно зверь когда-то гибкий,  
На следы своих же лап.*

*Кровь — строительница хлецет  
Горлом из земных вещей,  
И горящей рыбой мещет  
В берег теплый хрящ морей.  
И с высокой сетки птичьеи,  
От лазурных влажных глыб  
Льется, льется безразличье  
На смертельный твой ушиб.*

О. Мандельштам «Век»

Прошло 45 лет с момента выхода в самиздате работы Александра Солженицина «Образованница». И 110 со взятой им за точку отсчета позиции «Вех» в отношении понятия «интеллигенция» в Российской Империи. В середине 70-х эта публикация наделала немало шума, серьезно повлияла на общественное мнение и, по-видимому, сыграла немаловажную роль в исчезновении СССР. Небезынтересно обозреть положения этих трудов из сегодня, когда по некоторым признакам исчезли все объекты солженицинского исследования – и имперская Россия «Вех», и ее во многом преемник Советский Союз, российская интеллигенция и советская, уничтожительно названная Солженициным «образованницей». Исчезли, оставив исключительно фантомные боли у отдельных индивидов, целых социальных слоёв и их идеологических устоев. Мир и его восприятие большинством жителей Земли, радикально изменились.

Тема эта настолько велика, что по ней в ограниченном по размеру материале возможны исключительно фрагментарные соображения, коими ниже и поделимся.

К 1909 году уже существовали теория множеств и первичное осознание ее парадоксов, топология, радикально изменившие многие математические представления; специальная теория относительности и основы квантовой механики, т.е. начало революции в физике; таблица Менделеева и лабораторный синтез органических соединений, т.е. основы революции в химии; начало радикально меняться языкознание; начала формироваться социология, понимаемая в современном смысле; в психологии наряду с фрейдизмом появилась рефлексология, начала развиваться физиология высшей нервной деятельности.

Каждое из этих научных достижений, тем более их совокупность, действительно радикально меняло миропонимание, требовало осознания и включения в картину мира, какой-бы из фрагментов этого мира не был бы предметом изучения. Для авторов «Вех» практически все перечисленное как бы не существовало.

То же, причем гораздо отчетливее, можно увидеть у Солженицина.

Для такого невнимания есть объективное оправдание – действительно количество новой информации уже к началу XX века стало превышать возможности ее усвоения отдельным человеком. Что уж говорить о начале семидесятых годов этого века, когда накопленный человечеством объем культурной информации превысил объем биологической («зашитой» в геном человека). Однако, это оправдание не может считаться абсолютным, поскольку предмет описания и обличения – образованный слой – самой основой своей жизнедеятельности требовал издревле хорошо известной коллективной познавательной деятельности: то, что ушло от внимания нескольких авторов сборника, должно было привлечь внимание хотя бы одного из них. Доказательством чему служит сетования Н. Бердяева на отсутствие интереса «интеллигенции» к естественным наукам и Б. Кистяковского на невнимание «интеллигенции» к праву и юридической составляющей общественных отношений. К последнему, как к нынешней большой проблеме, мы еще отдельно вернемся. Ну и совсем комично использование А.С. Изгоевым социологических данных (результатов опросов) исключительно для доказывания испорченности российской интеллигентской молодежи – распространения в ней половой распущенности. То есть сведениями о социологии и ее математических методах этот автор очевидно располагал, но они ему были несопоставимо менее интересны, нежели собственные размышления о вреде онанизма и раннего вступления в половую жизнь для нравственности интеллигенции.

Здесь мы попытаемся обозреть произошедшие изменения мира, восприятия мира и их взаимосвязи, исходя из критического анализа основных идей указанной публикации, взяв реперными точками 1909 и 1974 годы.

Начать следует с того, что солженицинский социальный, идейно-политический анализ трансформы российской интеллигенции очень во многом (но далеко не во всем) недалек от истины. Действительно, в среде интеллигенции начала XX века было немыслимым признать своими в целом и даже по отдельности жандармов, полицейских, и вообще представителей тогдашней власти, купцов и пр. Вполне достоверна и советская история такого включения – от исходной «пролетарскости», кстати, зачастую вполне реальной, нового правящего класса до его формально полного слияния с соответствующей советской прослойкой. Не Солженициным первым подмечено, он на это и не претендует, что понятие «интеллигенции», как некой социальной страты, является сугубо российским, в западноевропейскую мысль проникло исключительно через литературное влияние, и осталось там, где осталось, вполне себе маргинальным – вот есть в загадочной России, а там загадочного полно, такой социальный феномен.

А теперь посмотрим на настоящее:

1. От России, как ее себе представляли веховцы и Солженицин, например, в «Как нам обустроить Россию» (за 15 лет, прошедших между написанием этих работ, соответствующие коренные взгляды автора существенных изменений не претерпели), не осталось ничего, кроме неофициального названия, необъятных территорий и ностальгии части населения по былому величию или тому, что оно понимает под величием.

2. Формальное среднее образование, важнейший источник появления «интеллигентной среды», стало всеобщим. Высшее – общедоступным. Как результат, за исключением небольшого числа элитарных учебных заведений, – никаким. С другой стороны, уже в

советское время каждый или почти каждый получил необытные возможности для сколь угодно добротного самообразования.

3. Исчезло идеологическое противостояние двух систем, так называемой «социалистической (коммунистической)» и так называемой «капиталистической». Претерпели радикальные изменения, как в массовом сознании, так и в своих теоретических обоснованиях, соответствующие исходные понятия. Политически, демографически, экономически планета радикально преобразовалась в целом. Среди прочего, человечество, как таковое, наконец-то преодолело свою извечную проблему голода и недоедания – одного из важнейших движителей его развития.

4. Человечество, как никогда ранее, стало единым; рухнули идеологические, полицейские, информационные, финансовые, общекультурные государственные барьеры. Практически любой житель Земли с весьма небольшими по сравнению с ранее необходимыми усилиями или вообще почти без них получил возможность попасть в любое место, доступ к культурным ценностям стал практически беспроблемным (отдельный вопрос об их реальной ценности здесь выносится за скобки).

Возникает естественный вопрос: Каково место в таком новом мире интеллигенции, что в веховском ее, что в солженицинском понимании? И сразу же другой: Совместимы ли между собой в современном мире две основные идеи обоих этих пониманий, идея «великой России», хоть в имперском, хоть в советском ее вариантах, и идея «народного блага»?

«С русской интеллигенцией в силу исторического ее положения случилось вот какого рода несчастье: любовь к уравнительной справедливости, к общественному добру, к народному благу парализовала любовь к истине, почти что уничтожила интерес к истине. А философия есть школа любви к истине, прежде всего к истине». Николай Бердяев «Вехи» «Философская истина и интеллигентская правда»

Оставим в стороне вопрос о том, что этот автор понимает под «истиной». Гораздо важнее фиксация отсутствия интереса к ней у образованного слоя. То есть именно тот слой, что по определению должен был ставить для себя и для всего общества на первое место «истину» и ее поиск, ею пренебрегает по идейным соображениям. И, добавим, исходя из позиций Леви Брюля, возвращается к идейному уровню дикарства – первобытное мышление, видящее противоречия, но не придающее им значения, сопровождает все дальнейшие этапы культурного развития, что описываемый социальный объект замечательно иллюстрирует.

Не менее важным является характерное для всех упомянутых текстов отсутствие иронии и, что важнее, самоиронии, почти нескрываемое:

«Я вот, например, не тычу всем в глаза, что обладаю, мол, колossalным умом. У меня есть все данные считать себя великим человеком. Да, впрочем, я себя таким и считаю. Потому-то мне и обидно, и больно находиться среди людей, ниже меня поставленных по уму, и прозорливости, и таланту, и не чувствовать к себе вполне должного уважения. Почему, почему я лучше всех?»

Даниил Хармс, будучи настоящим русским интеллигентом, сумел и выразить, и высмеять этот характерный для интеллигентчины порок самолюбования не только в приведенном фрагменте. И оказался глубоко чужд и продолжателям традиций веховцев, тем более, верным ленинцам и их солженицинским антиподам, по-видимому, не столько даже по своему полному отсутствию интереса к величию России или СССР, сколько именно из-за этих его всепроникающих иронии и самоиронии. Может и не стоило бы переходить на личности, но как тут не отметить убийственную сатиру на Солженицина в «Москва. 2042» Войновича.

Солженицин главным критерием морального возрождения образованного класса делает: «...каждодневная ложь у нас – не прихоть развратных натур, а форма существования, условие повседневного благополучия всякого человека. Ложь у нас включена в государственную систему как важнейшая сцепка её, миллиарды скрепляющих крючочков, на каждого приходится десяток не один», и призывает: «НЕ ЛГАТЬ! НЕ УЧАСТВОВАТЬ ВО ЛЖИ! НЕ ПОДДЕРЖИВАТЬ ЛОЖЬ!»

Все бы хорошо, вроде и разразить, сохраняя интеллектуальную честность, принципиально невозможно.

Полагаю, что возможно, именно сохраняя интеллектуальную честность. Нужно разразить, потому, что данный критерий ложен. Лжив ли? Возможно, и лжив.

Понятие «ложь» в данном призыва не дифференцировано, автор то ли намеренно, то ли непроизвольно смешал «ложь», как «неистинность», «ошибку», и «ложь», как «намеренное искажение истины», «обман». К последнему можно, даже нужно, добавить и «самообман», парадоксальным образом объединяющий оба значения общего понятия. Тезис ложности, в смысле ошибочности, солженицинского призыва требует весьма серьезного обоснования, которое сейчас же постараюсь совершить:

Что касается принципиальной невозможности и вредности такого призыва в первом значении понятия «ложь», то он однозначно переформулируется в «не ошибаться! не участвовать в ошибках! не поддерживать ошибки!», что тождественно умерщвлению любой интеллектуальной и социальной жизнедеятельности. Ибо в обществе, как и для каждого отдельного человека, вся жизнедеятельность сводится по большому счету к реализации метода «проб и ошибок». Тут непременно последует возражение: Но ведь можно свои действия предварительно тщательно продумать, избежав, тем самым совершения ошибки. И на встречный вопрос: А как, если не побоюсь последующей оценкой результата вы проверите истинность своих сколь угодно тщательно продуманных выводов? – ответить уже нечего.

В конце концов, никто пока не опроверг – Errare humanum est.

Куда труднее обосновать обман и оправдать его. Тем не менее, это осуществимо даже без покушения на принцип: обман – это в общем случае зло. Однако есть гораздо более общий принцип: Для каждого правила существуют исключения. Следуя ему, уже из самых общих соображений можно предположить, что, будучи в общем случае злом, обман в каких-то исключительных обстоятельствах оказывается благом.

Бывают же такие совпадения – как в 1909 году, наряду с «Вехами», вышла в свет книга «Материализм и эмпириокритицизм», так в 1974 наряду с самиздатовской «Образованностью» вышла книга проф. Поршнева «О начале человеческой истории (проблемы палеопсихологии)».

Ирония истории, позволяющей такие совпадения, поистине достойна восхищения. Ведь концепция Поршнева не просто ломает исходные посылки веховцев и Солженицина. Она при всей своей идеологической выдержанности последовательного марксизма (пожалуй, даже более последовательного, чем официальный того времени, а значит, в значительной своей части халтурный и начетнический) в основном построена на непререкаемом авторитете ленинской теории отражения, выросшей из «Материализма и эмпириокритицизма», и одновременно бьет по наиболее уязвимым точкам этого своего идеологического истока.

Насколько сильно бьёт, можно увидеть из следующего фрагмента, иллюстрирующего процесс большинства логических построений «Материализма и эмпириокритицизма» Ильинча, который, с одной стороны, проверял основы марксизма опытом, с другой – социальным

и общеначальным опытом пренебрегая, свои идеологические устои ставит выше конкретного научного знания:

«Здесь не место излагать сколько-нибудь систематично современные знания и представления о контргестии. Достаточно сказать, что она красной нитью проходит через формирование личности, мышления и воли человека как в историческом прогрессе, так и в формировании каждой индивидуальности. К числу самых тонких и сложных проблем теории контргестии принадлежит тот механизм, который мы привыкли обозначать негативным словом «непонимание». Вместо него следовало бы подыскать позитивный термин. Непонимание – это не вакуум, не дефект единственно нормального акта, а некий другой акт. Чтобы избежать неодолимого действия суггестии, может быть выработано и необходимо вырабатывается это оружие. В таком случае знаки либо отбрасываются посредством эхолалии, что пресекает им путь дальше к переводу и усвоению их значения, а следовательно, и к какому-либо иному поведению, кроме самого этого полностью асемантического, т.е. не несущего ни малейшей смысловой нагрузки моторного акта повторения услышанных слов, либо, воспринятые сенсорным аппаратом, пусть и на фонологическом (фонематическом) уровне, знаки затем подвергаются «коверканью» – раздроблению, расчленению, перестановке фонем, замене противоположными, что невропатологи хорошо знают в виде явлений литеральных и вербальных парадизий и что в норме совершается беззвучно, но способно блокировать понимание слышимых слов. В последнем случае автоматическое послушание команде или возникновение требуемых представлений хоть на время задерживается, вызывает необходимость переспросить, а следовательно, успеть более комплексно осмыслить инфлюацию. Таков самый простой механизм «непонимания», но их существует несколько на восходящих уровнях: номинативно-семантическом, синтаксическо-контекстуальном, логическом». Б.Ф. Поршнев «О начале человеческой истории» М., Мысль, 1974.<sup>1</sup>

Даже этого фрагмента достаточно для понимания ложности полномасштабной реализации Солженицынского призыва – ложь является одной из биологически обусловленных норм человеческого поведения. Историческая, литературная ее эволюция столь всеобъемлюща и всепроникающа в нашем индивидуальном и социальном становлении, поведении от повседневного до самых высоких идейных и общественных действий, что ее гипотетическое изъятие привело бы к параличу практически любой социальной, художественной и интеллектуальной деятельности. В пределе любое утверждение может вполне обоснованно быть названо ложным в силу принципиальной невозможности его бесконечной продолжительности – обязательного условия описания граничных условий его истинности.

В чем с Солженицыным нельзя не согласиться – так это с его раздражением от случившегося перехлеста социальной лжи. Тем не менее, по-видимому, и такой перехлест, а он не просто продолжается, а усиливается, есть некая особенность истории *Homosapiens*. То есть такое раздражение объективно ложно, как результат нашего недовольства мироустройством и собственным местом в нем. Помочь избавиться от такого раздражения или уменьшить его может чувство юмора и самоирония.

<sup>1</sup> Концепция Поршнева построена на имевшихся в то время данных об одном единственном биологическом источнике человечества – кроманьонцах. С той поры генетики, археологи и палеонтологи выявили ошибочность этой основы и наличие в геноме человека результатов скрещивания с, по-меньшей мере, еще двумя видами – неандертальцем и открытому лишь в 2010-м году Денисовым человеком. Эта и иные фактические ошибки книги Поршнева ничуть не умаляют ее идейной значимости и лишь требуют уточнения основной концепции – одним из основных, если не вообще основным, источником возникновения мышления, а значит и человека, было возникновение речи. О том, что «мысль изреченная есть ложь», позволим себе улыбку, напоминать нет нужды.

В какой-то степени парадоксально соединяя отмеченный выше тезис Б. Кистяковского о невнимании «интеллигенции» к праву и юридической составляющей общественных отношений с позициями ленинского «Материализма и эмпириокритицизма», а также с чуждой обоим этим авторам иронией и самоиронией Хармса, автор не без некоторого «самолюбования» вынужден отметить, что имел намерения к 100-летию публикации последней указанной книги, то есть в 2009 году, закончить и опубликовать собственное исследование под названием «Юридизм и эмпириокретинизм», в котором ключевым утверждением должно было стать следующее: «Эмпириокретинизм является объективной реальностью, данной нам в ощущениях». К сожалению, юридический мир воспрепятствовал этим планам в самой грубой форме. Но и самим фактом такого препятствования, и способом его осуществления (многократным лишением автора свободы) лишь подтвердил объективную реальность, данную в ощущениях автору, будем надеяться, и читателю, эмпириокретинизма.

Было бы интересным обозреть все вышеуказанное еще и с точки зрения исследования Гадамера «Истина и метод» о самом понятии «образование», его становлении, связи с античным понятием «культуры» и схоластической «учености», но это отдельная задача, возможно, когда-то и подлежащая реализации, но в этой работе выглядящая избыточной.

У автора есть полное ощущение необычайной точности образов поэтов: То, что от интеллигенции осталось, а что-то от нее, пусть даже в виде некой «новой образованщины», все же осталось

... с бессмысленной улыбкой  
Вспять глядишь, жесток и slab,  
Словно зверь когда-то гибкий,  
На следы своих же лап  
...  
Льется, льется безразличье  
На смертельный твой ушиб.

Это не только о 19-м веке, не только о 20-м, но и об интеллигенции.

Или вот об уже 21-м веке:

Сквозь глазок заледеневший  
На камнях листок истлевший...  
... Бомж с дворнягой постаревшей  
У дощатого ларька.  
Бомж голодный. Мир холодный.  
Синий свет рекламы модной.  
И в глазах толпы безродной  
Предзакатная тоска.

С. Заславский «Пейзаж после битвы. Памяти А. Блока»

Звиняцковский В. Я.

## ЗАБАВА СТАРЫХ ОБЕЗЬЯН

**(Логика мужская и женская, формальная и диалектическая –  
и логика культуры)**

Пушкин первый охватил всю полноту русской женщины.  
*Из школьного сочинения*

«*a?**b*» означает, что из «*a*» следует «*b*», а из «*b*» следует «*a*».  
*Из учебника логики*

Именно в нарушении формальной логики критик Белинский охотно обвинил бы и самого автора романа, к моменту выхода статьи уже ставшего не только популярным, но и классическим. Но автора, увы, не было в живых. Оставалось обвинить вечно молодую и видимо таки бессмертную героиню романа, поскольку бессмертен сам роман.

С героиней же вроде бы всё ясно. Ну что поделать? Женская логика с формальной логикой не дружит. И это бесит мужчин, которым в силу статуса удобно придерживаться именно формальной логики. Она ему: «Я вас люблю (к чему лукавить?)». И он целую секунду счастлив. Ведь с точки зрения формальной логики если лукавить *ни к чему* – так и *не к чему!* Но в следующую секунду она заявляет: «Но я другому отдана; я буду век ей верна», а разве это не лукавство? Ну, если любит?! Форменное лукавство – с точки зрения, опять же, формальной логики.

И поскольку наш умный, логичный персонаж не полюбит же дуру, то, с точки зрения, опять же, формальной логики, его возлюбленная умна и сама понимает, что только что сморозила глупость. И сама не верит в то, что говорит. Просто она **несвободна**. **Несвободна** не только юридически, но и психологически.

«Но я другому **отдана**, – именно **отдана**, а не **отдалась**!» – искренне возмущён, нет не Онегин, а критик Белинский. Онегин-то «как будто громом поражён», т.е. словно парализован электрошоком. На возмущение, стало быть, в данную «минуту, злую для него» – не способен.

Дальше мы увидим, насколько привычной для читателя первой половины XIX века была ситуация, при которой женщина свободно «отдаётся» мужчинам, т.е. распоряжается своим телом по убеждению. По убеждению или принуждению мужчин – так это, во всяком случае, представляется мужчинам. А также, проведя ряд чисто языковых экспериментов, мы узнаем, насколько художественная логика литературного высказывания зависит от особенностей языка, поведенческих стереотипов и ожиданий носителей языка и культуры.

## 1. Женская логика

У нас в Мариуполе нет недостатка в красивых девушках – носительницах безупречного русского языка – в возрасте пушкинской Татьяны. Мне посчастливилось читать курс литературы XIX века группе таких девушек-третьекурсниц **русского** отделения факультета греческой филологии (*sic et simpliciter*), и никто не мешал моим экспериментам.

Прежде всего я должен был убедить моих слушательниц (настолько, насколько это не угрожало бы их нравственности), что вывод Татьяны «*a?b*» (я вас люблю – к чему лукавить?) не означает, что из «*a*» следует «*b*», а из «*b*» следует «*a*». **Не** лукавя, она всё-таки другому отдана и, уж будьте уверены, будет век ему верна. Что полностью согласуется с её представлениями о нравственности и полностью не согласуется с формальной логикой.

На вопрос «А какая ещё бывает логика?» мои девушки отвечают, что женская. Они ведь всё же на 3-м курсе **филологического**, а не философского, где за такой ответ надо ставить двойку. Курс истории философии они вроде бы когда-то **прослушали**: глагол, согласитесь, вполне себе двусмысленный. Но ни у одной не шевельнулась мысль о том, что в 20-30-е годы XIX столетия формальная логика у продвинутой части интеллектуалов постепенно выходит из моды, уступая место несколько иной стратегии рациональности.

Наш незадачливый критик и хотел бы, но, увы, так и не смог приобщиться к этой, продвинутой части. По причине весьма простой и прискорбной – незнания немецкого. Русских переводов Гегеля ещё не было. Так что приходилось довольствоватьсь пересказами друга, Михаила Бакунина. А тот пересказывал невнятно и убедить друга в правоте гегельянства так и не смог. Пережив восторженное увлечение гегельянством, по более романтическим пересказам его, в юности, Белинский, так и не овладев премудростями диалектики, яростно послал её ко всем чертям. И совершенно зря. Ибо, как мы сейчас увидим, освой он её – глядишь, не только пушкинская Татьяна стала бы ему ближе и понятней, но и личная жизнь бы наладилась.

Но вернёмся в Мариуполь. На вопрос о том, понимают ли они женскую логику Татьяны, наши девушки уверенно отвечают «да». Их интерпретации не оставляют никакого сомнения в их правоте. Однако же правоту самой Татьяны мои собеседницы поначалу рассматривают как ситуативную. Предлагая им смелее обобщать, я привожу известный гегелевский пример: семя и побег. Согласно Гегелю, развитие есть внутреннее отрицание предыдущей стадии, а затем и отрицание этого отрицания (ведь побег – это отрицание гибели семени и утверждение семени в новом «снятом» виде). Поскольку отрицание предыдущего отрицания (побег) происходит путём «снятия», оно всегда есть в известном смысле восстановление того, что ранее отрицалось, возвращение к уже пройденной стадии развития (т.е. к семени). Это – не простой возврат к исходной точке, а «новое понятие, но более высокое, более богатое, чем предыдущее, ибо оно обогатилось его отрицанием» [Гегель]. Диалектическое возвращение – это возвращение не по кругу, а по спирали.

В случае Татьяны перед нами типичный образец диалектического восхождения по спирали. *Тезис*: «Я **другому** отдана». *Антитезис*: «Но я **вас** люблю». Синтез: любя **вас** – буду век верна **ему**. Это – не простой возврат к исходной точке, а «новое понятие, но более высокое, более богатое, чем предыдущее, ибо оно обогатилось его отрицанием». И с этим новым понятием можно жить дальше, согласуя некогда несбыившееся, неудовлетворённое телесное влечение Татьяны-девушки с новым горизонтом личностного развития Татьяны-женщины. Сохраняя душевную верность первой любви – строить новые любовные отношения на основе вечной верности, второй и последней.

— Так вот именно это мы и называем женской логикой, — дружно заявили мои студентки.  
— Ну, а Гегель, не подумав, обозвал её диалектической, — соглашаюсь я. — Ну и кроме того, это ещё и логика **русской** женщины — увы, на прочие языковые логики непереводимая. Вот пойдёте вы, девушки, через год работать в наши мариупольские школы. А там по новому закону об образовании только в **младших** классах останутся русскоязычные ученики. В 9-м же к вашим услугам — украиноязычный учебник-хрестоматия, сам составлял, библиографической редкостью он отнюдь не является (тираж 212 тыс.). Давайте откроем его на интересующем нас отрывке в великолепном (без преувеличения и без иронии) переводе М. Рыльского — и что же увидим?

А щастя видилось безмежне,  
Так близъко!.. **Та любов моя**  
**Розбилася.** Необережний  
Зробила, може, вчинок я <...>  
Я вас прошу мене лишити.  
Я знаю: в вашім серці есть  
І гордість, і справдешня честь.  
Я вас люблю (пошо тайти?),  
Та з ким я стала до вінця —  
Зостанусь вірна до кінця.

У Рыльского, таким образом, диалектическое противоречие ещё более обострено, прямо указано: в начале знаменитой 47-й строфы 8-й главы «любов моя разбилася», а в конце — «я вас люблю». У Пушкина в начале строфы нет этой категоричности, этого забегания вперёд. У Пушкина **не любовь разбилась, а судьба решена**, данность, Гегелево «семя»:

А счастье было так возможно,  
Так близко!.. **Но судьба моя**  
**Уж решена.** Неосторожно  
Быть может, поступила я. <...>  
Я вас прошу меня оставить.  
Я знаю: в вашем сердце есть  
И гордость, и прямая честь.  
Я вас люблю (к чему лукавить?),  
Но я другому отдана;  
Я буду век ему верна.

В чём тут дело? Почему романтический концепт **счастья** только Пушкин осмелился поставить рядом с неизбежностью объективной **судьбы**? Почему на язык (или идиолект?) Рыльского такая смелость разрушения романтической субъективности оказалась непереводимой и как бы сама собой (!?) заменилась романтической же субъективностью **разбитой любви**? Эти вопросы оставляю (пока?) без ответа.

Бросить вызов обществу — вот в чём, с точки зрения эпохи романтизма, состояло жизненное предназначение такой сильной натуры, как Татьяна. Ну что же, пушкинская Татьяна как литературная героиня, не поддавшись девичьей романтической страсти, своё

предназначение – исполнила. Она тем самым бросила вызов романтической литературе, романтической этике и эстетике, романтическому мировоззрению, романтическому обществу.

## 2. История обольщения

«Правда хорошо, а счастье лучше» – с этим языковым концептом-пословицей напряжённо работают русский язык и русское сознание XIX века. Назвав этой пословицей одну из своих ранних пьес, тёзка Пушкина драматург Островский, знать, не на шутку включился в эту работу. А его поздняя пьеса «Бесприннница» на взгляд современников и потомков эту работу завершила с вполне удовлетворительным для всех результатом.

Однако прежде чем перейти к ней как ещё одной истории **несостоявшегося** обольщения русской девушки XIX столетия, обратим внимание на нерешильность **мужчин** этого столетия по сравнению с веком предыдущим, когда, по слову автора «Онегина»,

Разврат, бывало, хладнокровный  
Наукой славился любовной,  
Сам о себе везде трубя  
И наслаждаясь не любя.  
Но эта важная забава  
Достойна старых обезьян  
Хвалёных дедовских времян:  
Ловласов обветшала слава  
Со славой красных каблуков  
И величавых париков.

Как известно, Лавлас, а точнее Лавлейс – персонаж «Клариссы Гарлоу», эпистолярного романа Сэмюэля Ричардсона, до сих пор ни одним другим англоязычным романом не превзойдённого по своему объёму. Написанный ещё в середине XVIII столетия, к отечественному читателю он пришёл лишь в конце его как «*Достопамятная жизнь девицы Клариссы Гарлов, истинная повесть. Английское творение г. Рихардсона. С присовокуплением к тому оставшихся по смерти Клариссы писем и духовного ея завещания*» (СПб., 1791. Ч. 1–4; 1792. Ч. 5–6; общий объём — ок. 2300 стр.).

Речь здесь идет о молодой добродетельной девушке из среднего класса, оказавшейся в публичном доме из-за козней распутного эгоиста, который упорно её домогается и в конце концов усыпляет и насиливает. Кларисса умирает от стыда и унижения, а ее совратитель погибает на дуэли. Эта небольшая история уложилась в романе объемом в более полумиллиона слов. Казалось бы, столь чудовищные пропорции должны были обречь произведение на провал. В действительности же успех романа превзошёл даже славу «Памелы» — предыдущего романа Ричардсона. Почему? Знаменитый английский писатель-острослов XX в. Виктор Притчетт выразил этот феномен в довольно сжатой форме, назвав «Клариссу» «романом о мире, увиденном через замочную скважину». «Будучи по природе человеком похотливым и увлеченным сексуальными сценами, Ричардсон, сохраняя свой респектабельный вид, всё ближе и ближе, мало-помалу, подкрадывается к своей цели... он кивает нам головой, останавливается на некоторое время, чтобы разразиться перед нами религиозной проповедью, а затем всё ближе и ближе подходит к заветной цели, то замедляя шаг, то шепча нам на ухо свои мысли, пока мы сами, наконец, не испытаем его же наваждение... Но результатом этих

бесконечных остановок оказывается лишь сцена изнасилования Клариссы Гарлоу человеком, предназначенный ее погубить, — сцена, единственno способная удовлетворить исключительные желания Ричардсона».

Другой знаменитый современный британец, Колин Уилсон, в своей не менее знаменитой книге «Мастерство романа» указывает на непосредственного предшественника Ричардсона, более откровенного в выражении своих вожделений: «Как это ни странно, но уже тогда существовал еще один писатель, который оказался способен угадать причину успеха романов Ричардсона, и даже еще до выхода в свет «Клариссы». Джон Клилэнд был нищим писателем, который вёл богемный образ жизни, проведя большую часть своих сорока лет жизни в долговой тюрьме. В 1745 году он выпустил в свет свою повесть о невинной деревенской девушке, которой домогаются сластолюбивые мужчины. Основное отличие романа «Фэнни Хилл» от «Клариссы» состоит в том, что Клилэнд включил в него детальные описания сексуальных сцен. Он написал первый порнографический роман. Продав права на его издание за двадцать фунтов стерлингов, он не получил ни пенни от той суммы в двадцать тысяч фунтов стерлингов, которую принес издателю его собственный труд; однако, к вящему удовольствию автора, правительство было вовремя предупреждено об издании книги и предложило Клилэнду пенсию при условии, что он больше не будет писать столь грязные произведения. Имя этого человека редко появляется на страницах истории литературы; теперь он сам и его жизнь представляют для нас не менее революционный интерес, чем творчество Ричардсона. Ибо он сумел придать роману новую роль: использовать его для замены физического присутствия частей обнаженного тела при изображении полового акта. Можно спорить, отвратительно это или нет, но книга стала чем-то вроде прорыва в человеческом воображении».

Итак, части обнажённого тела **не** изображены. Роман «Фэнни Хилл» именно и только таким образом подаёт «детальные описания сексуальных сцен» и по нашим современным понятиям не является ни порнографическим, ни даже эротическим. Так некогда экранизация «Бесприданницы» Островского — фильм Эльдара Рязанова «Жестокий романс» — избежал категории «16+», ибо оставил героиню полуодетой на краешке разобранной постели. В канун горбачёвской «перестройки» фильм имел кассовый успех. Я, молодой учитель, повёл на него 10-й класс в полном составе, а затем устроил обсуждение — как мне казалось, «Бесприданницы».

Что интересно: для самой Ларисы, какой бы там львицей-интриганкой не изображали её актрисы времён Островского, бегство с Паратором отнюдь не авантюра, не хитрый расчтанный ход. Она ведь **не знает**, что Паратор обручён! Об этом он проговорился лишь матери Ларисы, Харите Игнатьевне, наедине. Вот почему та мечется, подобно софокловой Иокасте, — мечется, когда у неё есть всего несколько секунд, чтобы узнав, куда собралась Лариса, открыть ей правду. Не открыла! И таким образом приняла на себя всю полноту ответственности за гибель дочери.

— Гибель — в каком смысле? — спросил я свой 10-й класс.

— Ну... в том самом.

— А откуда такая уверенность?

— Ну как же, а вот тот эпизод...

И пересказывали фильм, а значит пьесу не читали. И я заявил **тогда** и повторяю это своё заявление **теперь** девушкам, чьи мамы тогда ещё не родились:

— Прочтите пьесу! Она не о чудовищах разврата вроде матери, отправляющей свою дочь Бог весть на какое преступление. Она об обычных людях. Об *обычных материx, обычных дочеряx, о нормальных*, по-своему даже «благородных» мужчинах — а не о жалких

развратниках, готовых воспользоваться мимолётной ситуацией. В этом смысле они без сомнения, в своём отношении к женщине, лучшие старых обезьян хвалёных дедовских времян. И Харита Игнатьевна совершенно справедливо уверена в том, что в этом смысле с Ларисой на пикнике, куда она увязалась с мужской компанией, ничего дурного не случится, ибо с ней люди *порядочные*, т.е. считающие нужным рационально, а не эмоционально регулировать собственную «телесность»... Кто же мог предвидеть, что «Ласточку», этот изящный лайнер дворянской культуры, на своём утлом челне догонит маленький человек Карандышев. И ради лозунгов хвалёных дедовских времян – свободы, равенства и братства – в его руке не дрогнет пистолет...

Однако, как это яствует из моих же собственных воспоминаний, уже и в конце XX века девушки за редким исключением ничего не читали. Если Татьяне Лариной и Ларисе Огудаловой **романы** «заменили всё», то нашим современницам **фильмы и сериалы** «заменили всё».

От этого, впрочем, кардинально ничего не меняется, в том числе и родительское отношение к данному явлению, в котором также чётко себя являются мужские и женские стереотипы, отмеченные автором «Онегина».

Отец её был добрый малый,  
В прошедшем веке запоздалый;  
Но в книгах не видал вреда;  
Он, не читая никогда,  
Их почитал пустой игрушкой  
И не заботился о том,  
Какой у дочки тайный том  
Дремал до утра под подушкой.

Вряд ли это была «Фэнни Хилл» (пусть и во французском переводе, за неимением русского) – скорее «Достопамятная жизнь девицы Клариссы Гарлов». Но и эта штука посильнее «Фауста» Гёте с его жалким, сентиментальным обольщением бедной Гретхен. Можно лишь догадываться (а первые читательницы Пушкина знали наверняка), как поразила 16-летнюю девочку Татьяну откровенная непристойность той самой книги, о которой маменька ей все уши прожужжала, ибо «была сама От Ричардсона без ума».

Она [ведь!] любила Ричардсона  
Не потому, чтобы прочла,  
Не потому, чтоб Грандисона  
Она Ловласу предпочла;  
Но в старину княжна Алина,  
Её московская кузина,  
Твердила часто ей об них.

Для нашей темы отнюдь не праздный вопрос: а кого предпочла княжна Алина, которая всё же, видимо, **прочла**? Ведь, смотрите, какова логика пушкинской иронии. Грандисон – благородный мужчина, победивший собственную телесность заимствованной, книжной рациональностью. И если бы Танечкина мама, Пашенька, мысленно пройдя в своём девичестве все круги ада с Клариссой Гарлоу, в самом деле согласилась бы с Ричардсоном

и Грандисоном, с декларативной моралью обоих; если бы она, подобно вымышленной девушке Ричардсона, хоть мысленно,rationально, устояла пред искусственным обольщением Лавласа, ставшим в русском языке и культуре нарицательным, не поддалась бы его обаянию и не испытала бы ровно ничего при чтении откровенной сцены сексуального насилия, которому потерявший самоконтроль Лавлас подверг-таки бедную Клариссу – то она могла бы, на собственном своём примере, доказать собственной дочери, что такие девушки, как Кларисса, существуют на самом деле и что для их нравственности читать Ричардсона нисколько не вредно и даже полезно. Но в том-то и дело и в том-то вся ирония, что Пашенька «любила Ричардсона не потому, чтобы прочла» – а Танечка его таки прочла и... тоже полюбила. Но иначе.

И Харита Игнатьевна Огудалова, воспитанная в той же дворянской, но уже романтической, среде не хуже дочери влюблена в – точно из её юности явившегося – романтического героя Парата. С дворянской темой, с дворянским периодом русской литературы связано ошибочное восприятие Парата родной ему по культуре Ларисой. Ведь оба они воспитаны на Пушкине, Лермонтове и Баратынском. Романс на стихи последнего «Не искушай меня без нужды...» многое объясняет в той игре, что ведут между собой Лариса и Парата. Образ цыганского табора, который не раз применяет к своей жизни Лариса, и цыганщина, окружающая Парата, создают вокруг него ореол воли пушкинского Алеко. Наконец, когда в сцене последнего объяснения Лариса просит Парата посмотреть ей в глаза, она цитирует Лермонтова: «В глазах – как на небе светло...» А зритель, ещё помнивший Лермонтова, должен мысленно добавить: «В душе его тёмно, как в море!»

Хотя у Лермонтова – «в душе *её*... Так не темна ли душа и самой Ларисы? Но это уже вопрос не к развенчиваемому Островским вслед за Пушкиным романтизму. Это вопрос из «дедовских», уже и для Пушкина, «времян». Это вопрос к XVIII веку, веку безудержной рациональности, просто и вне всякой диалектики «разрешающей» безудержную же телесность. Недаром в редком для XIX века имени Лариса так ясно просвещивают одновременно и Ларина, и Кларисса.

*Лиана Алавердова*

## ПАМЯТИ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА

### 1

Только вши да бурчащая плоть.  
Где поэт? Я не вижу поэта!  
Что за метаморфозы, Господь?  
Из подобия Божьего – в Нечто.  
Только глаз лихорадочный блеск,  
и мерцает неверный рассудок.  
Чем продажа стихов наразвес  
не пример сатанических шуток?  
Все молитвы развеяны в пыль,  
и душа не мечтает о воле.  
Ноги стали подобием гирь,  
ну а память – подобием боли.  
А октябрьский ветер свиреп,  
уркой бьет и врываются в щели.  
Угадать бы заранее, где...  
Неужели сейчас, неужели?  
Погляди, умирает Поэт,  
пеллагрозник, изгнаник, шут Божий –  
и в аду пробивается свет,  
и Тоскана призываю тревожит.  
Только дрожь, и гниенье, и тлен.  
О, Пьеро! Ты всего лишь тряпица!  
И уже не подняться с колен –  
только в новый замес погрузиться.  
Только ветер, и холод, и боль.  
Только глиняных корчей морока.  
Только пота предсмертного соль,  
и ни слова, ни строчки, ни корки...

### 2

Дрожали его колени,  
изгрызла ржавчиной дрожь.  
Метались, дрожали тени  
от крошева спин и рож.

Дрожь страха, бессилья, хлада  
и немощно тощих рук –  
макушку прикрыть (пощады!) –  
и пайку на крошки рвут.  
– Покинь меня дрожь, изыди,  
тебя ненавижу, дрожь.  
– Не раньше, чем дух твой выйдет.  
Не раньше... Когда умрешь.

### 3

Эллада, Гомер, Лорелея –  
смотрите, смотрите скорее,  
как бьют человечка смешного,  
смешного, худого, больного.  
Он думал, что пайка – отрава.  
Он тяпнул чужую. “Не надо!” –  
опомнился поздно, взмолился,  
на землю, как кукла, свалился.  
Не знали такого позора  
Софокл, и Сафо, и Агора,  
и лаком сверкают нарядным  
трагедии древних троянцев.  
Спешите, скорее смотрите.  
Где катарсис, хоры, где зритель?  
Вы слышите крики из ада?  
“Не надо! Не надо! Не надо!”

*Дмитрий Бураго*

---

## ОТТЕНКИ ВРЕМЕНИ

### Жар

У света нет товарищей.  
У веры нет границ.  
Вскипает пыльным варящем  
на площади гранит.

Топочет гогот покатом  
на голубином дне,  
пернатым хлещет ропотом  
сознание извне.

Фонтаны медальонные  
под ржавою уздой  
кропят с ума сведённую  
плоть мёртвою водой.

Далёкого пожарища  
неумолимый глаз  
обводит жаром шарящим  
расшатанный каркас

опешившего города  
с кругами под мечетями,  
где бьётся тень под воротом,  
где страсти время мечут,

где мир под дымкой савана  
в нагаре вечных противней  
рождается и заново  
срывается в подстрочье

томлённого неистовством  
прозрения греха,  
где замирает истина  
в забвении стиха.

Распахивая рубища  
с крестами и созвездьями,  
химеры, скалясь, щурятся  
на пасынков надежды.

В жару не будет прихоти,  
всё предано познанию –  
горит пехотной лихостью  
святое причитание,

горит, и слово движется  
в крови песком египетским,  
цветёт по коже ижицей,  
корит из книжной кипы

глагольным исступлением  
в пылу изменения праведной,  
со всем обыкновением  
спеша от казни к славе.

Не солнцем память травлена,  
не страхом вера зиждется,  
надеждой весть оправлена –  
и новую не выждать.

### Сумерки

У деревни озеро болит,  
за посадкой с прелою листвою  
облако над озером горит  
тихим светом с тонкой пеленою.

Будут заморозки, будет никогда  
с воспалённым долгим отреченьем,  
будут расходиться города  
и сверкать бессмысленным значеньем.

Даже люди будут ни при чём,  
кто им сторож во хмелю разброда? –  
в хвост и в гриву, хором, напролом!  
А потом? Потом не будет рода.

Сумерки рассеивают дым  
от сипящих в горках жженых листьев.  
Умирать привычно молодым  
там, где смерть – привычное событие.

Озеро уймется, заблестит.  
В хриплом лае, заслоняя месяц,  
вспыхнет облако, как буквами гранит  
в тёмно-красной бессловесной взвеси.

### Темень

Елозит темь на выселках,  
шипит на огоньках,  
разводы света высохли  
в далёких уголках.

Стучит звезда, царапает  
чугунные края,  
на землю блики капают,  
и фыркает заря.

Предметы и движения  
смркаются в одно  
сплошное полошение  
под выцветшим рядном.

Что наши хвори-хлопоты,  
познания пайки,  
когда в ладони хлопают  
дурные старики.

Как будто бьют от горечи,  
а память заперта.  
С луны облазит корочка  
улыбкою со рта.

Хлоп. Хлоп. Лихая исповедь  
вне сроков и имён.  
Хлоп. Хлоп. Срок длится исподволь,  
где в имени казнён.

Хлоп. Окотка каянье  
раскачивает зыбь.  
Хлоп. Авеля ли Каина  
выкликивает выпь?

### Рассвет

Кошка вышла из окошка  
На карниз.  
Видит кошка, как дорожка  
Катит горку вниз.

Ей навстречу из заречья  
Гаснут сны  
Человечьей и овечьей  
Глубины.

Ветер в солнечной карете  
От холмов  
Тенью метит всё на свете  
И любовь.

Даже мама – это рама,  
До краёв  
Всё от хлама и до храма –  
Всё твоё.

Кошка вышла из окошка  
На карниз.  
Видит кошка, как дорожка  
Катит горку вниз.

5.10.19

*Алексей Зарахович*

---

## А РЫБА СОРВАЛАСЬ

1

Дождь в головах, что облако  
В озере, видишь, облако  
В небе прошло – не ищи

Дети у края воды  
Удочки их разноцветные,  
Словно карандаши

Вот в полосатой накидке окунь  
Вот молодой карась  
Конфеты съел  
А золотую обертку скомкал

– Там за оградой, там  
На тонких ножках вода –  
Стоят все мои озера  
Высокие, хороши

...Дети у края воды  
Удочки их – разноцветные  
Словно карандаши

2

Деревья пьют воду как дети  
Большими глотками, холодными  
Словно река на рассвете  
Пьёт воду – по руслу вода поднимается в Киев  
Всё выше и выше  
Река поднимается следом, и птица ночная  
За реку крылом зацепилась  
и плачет, и хнычет:  
-Прости, я нечаянно,  
*Нечайно, нечайно...*

Иду, зацепившись за реку. Рыбацкие лодки  
Кружат надо мною, и вдруг – улетают к заливу  
– Там Киев, там Киев!

...А рыба сорвалась. Как леска – дорога порвётся  
И сразу же – Киев

*Платон Бережной*

## **БАЙКИ МАЛЕНЬКИХ ГОРОДКОВ И ПОСЕЛЕНИЙ**

### **История Чарльза Шиндлера или Катализатор Английской Истории**

Вся это чертовщина начала происходить несколько недель назад, вечером 2091 года, в канун Дня Всех Святых на территории Скоттауна, что в нескольких десятках миль на запад от Лондона.

Я родился в одной из так называемых «Белых семей Скоттауна». Это значило, что прямо в особняке моей матери, Кортни Шиндлер, принимала роды одна из лучших акушерок Англии, к сожалению, я не помню ее имя, но знаю, что она прибыла из Северной Африки. Само родовое гнездо обладало всеми прелестями Лунных Поселений, то есть особняк был выполнен в стиле «хай-тек». Также, дом был огорожен защитным полем, низ которого закрывал небольшой пятифутовый белый забор из дерева с механической калиткой. Код называть не буду, но могу сказать, что он был шестизначным, а клавиши вводного порта были сделаны из простого металла, на котором я в детстве нацарапал цифры.

Мой дом, как и все «хай-тек» дома этого времени, были оснащены технологией «умного дома» и могли по нажатию пульта приготовить нам ресторанный завтрак или ужин, стоило нам только перебросить через телефон фотографию блюда. Я только помню, как выглядела моя спальня, а все остальные комнаты сливаются у меня в голове с воспоминаниями об общежитии колледжа и моими первыми квартирами в Лондоне. Так вот, моя спальня была напичкана всякими подростковыми ретро-плакатами двадцатых годов этого столетия и тоннами книг-ужастиков, комиксов. Справа от механической двери стоял журнальный столик, на котором лежали те вещи, что я использовал в последнее время. Моя комната была небольшой, но все же возле моей кровати стоял старый стол для «пула», что втыкался в стену, где весел держатель для кия. Кровать была большая и всегда в светлых покрывалях, переливающихся на свету солнца, слабый свет которого мог осветить всю мою спальню даже в темное время суток. Стены были сделаны из темного дерева, тогда как пол, потолок и дверь были в стиле Лунного Дома, то есть белыми.

В семнадцать лет я покинул то место, в котором над всей нашей семьей, состоящей из родителей и меня, главенствовала мать, отличавшаяся сильным характером и многочисленными недостатками, о которых я предпочту умолчать. Отец был тихоней и, несмотря на свой рост в шесть футов мог быть незаметным. Но все же основной доход в дом приносил он, пополняя бюджет семьи.

Если будете проезжать мимо Скоттауна, то знайте где его найти, хотя даже не могу представить, зачем вам понадобилось посещать то богом забытое место, разве, что только для отдыха после долгой дороги либо же для географической точки, что могли помочь вам выбраться на ваш путь, при случае, если вы заблудились. Так вот, весь городок занимает небольшую площадь в 20 квадратных километров и въезд в него следует за поворотом с 130 на 132 шоссе. Окружает городок две скалы с востока и запада в форме заостренного треугольника. Во все времена года и суток скалы темные, словно лицо шахтера после ночной смены.

Но все же иногда, при свете солнца, можно рассмотреть серую поверхность, где не растут ни трава, ни деревья. На западной скале однажды пытались построить дом, но все пошло не так, как планировалось из-за сложной формы горы. Как ни странно, но все, кто пытались взойти на возвышенности, возвращались с жуткими порезами по всему телу, либо же, дойдя до вершины, спотыкались и падали, разбиваясь о зеленую траву или тонули в Темзе. На самих скалах взойти человеку представлялось невозможной задачей, только из-за того, что вершины не имели четкой ровной поверхности. Темза проплывала прямо под горами, и если окна вашего дома смотрели на одну из них, то в жизни вы не увидите ни единого лучика солнца из своей норы.

Дома в городке расположились хаотично. Там нет четкой последовательности жилых помещений и поэтому, проходя по парку, вы можете сразу же наткнуться на чье-нибудь жилище.

В городке у большинства населения хорошие дома, но есть и те, кто пытаются изо всех сил найти способ купить более дорогой дом, либо вообще уехать в близлежащие поселения.

Основная улица городка – Ливинг-стрит, на которой находится рынок и двухэтажный торговый центр, товар в который поставляется раз в три месяца, за исключением продуктового отдела, в него – три раза в месяц.

Прямо за поворотом на основную улицу города вы увидите парк, наверное самое чистое и зеленое место во всем графстве. Находится он посередине Главной Площади города, дороги которой выполнены в форме креста милю на милю с половиной.

Люди ходят пешком по городу, больше, чем во всей Англии, поэтому тротуар истоптанный и с выемками в форме чей-то ноги абсолютно разного размера. Машин в городе мало и из-за этого каждый день дороги пустуют. Но все же они не уступают по красоте и качеству дорогам Лондона, на которых каждый день ездят самые разнообразные водители с такими же не похожими на другие машинами.

Главное здание Скоттауна – Мэрия с четырьмя этажами, в стиле готика, что за Ливинг-стрит на север: мрачное и черное, но все же внутри – сияющее и красивое.

Мне уже тридцать три, а я все еще помню тот день, когда я отправился в Манчестерский университет. Чемодан, кепка, джинсы, толстовка и большой рюкзак, что был очень вместительным. Автобус, билет, три часа и комната в колледже. Дальше годы учебы. Больше о себе говорить не буду, и расскажу лишь то, что я хотел сказать вам с самого начала, Историю Английской Истории.

Так как вы приезжие и на ваш материк не распространился туман, то вы знаете об этом поверхности, либо не знаете вовсе.

Так вот, вся эта ахинея началась вечером, тогда, когда я возвращался с работы.

На полпути к дому на той чертовой Аллее Николсона, где стоит огромный медный памятник отцу-основателю городка на коне, вдруг из ниоткуда стал появляться туман, будто кто-то кинул дымовую гранату в четырех местах одновременно. Дорога была необычайно пуста, а тишину нисходящих сумерек нарушил звук шагов немногих прохожих и колес моего велосипеда. Туман обволок трехэтажные дома богачей и прямо за мной люди стали бежать подальше от этого природного дыма, откуда ни один из людей, которых я заметил, не выходил. Точно знаю, что они не были мертвы, ведь через некоторое время этот чертов туман забрал и меня. И вот, я оказался прямо в гуще мглы, что на следующий день свел меня с ума, как и многих жителей Англии.

Когда я почти вслепую добрался до деревянной двери моего ветхого жилья, я оставил свой транспорт на лужайке, упавшим, а сам практически без сознания свалился на большую и мягкую кровать. Следующим утром голова гудела, как с самого ужасного похмелья.

Год назад к нам приезжали русские торговцы. Они оставили здесь грузовик с товаром, а сами бесследно исчезли. На это, как ни странно, никто не обратил внимания, ведь в нашем городке каждый заботится только о себе. Оттуда каждый взял что-то для себя, мне достался рассол, что мне до того момента помогал, но в то утро он был бесполезен.

Аспирин не возымел на меня никакого действия, и только после того, как вечером был убит человек прямо в парке, у меня прошла голова.

Того парня звали Джеймс Скотт и он занимал должность Главного патрульного местной полиции. Погиб он в военной форме от удара ножом в левое ребро.

Тогда я не придал этому событию должного внимания, потому что здесь люди мрут как мухи, и у нас один из самых ярких показателей преступности во всей Великобритании. Так же, это обстоятельство заставило покупать каждого гражданского огнестрельное оружие, с которым он расхаживал, как хотел.

Еще через день умерли следующие три человека, и уж тогда жители забеспокоились. В тот день все усугубилось, потому что я параноидально чувствовал кого-то еще в моей голове, чей голос с каждым днем становился все громче и громче. Теперь уже каждый вечер умирало по три человека в нашей деревне и еще по тридцать по всей Англии, а голос лишь на ночь, после убийств, утихал, сменяя свой душераздирающий хохот на шипение, подобно змее или помехам.

Ученые только через неделю дали нам хоть какую-то информацию по поводу этих инцидентов, после того, как стражи закона оказались бессильны. Во-первых, получилось что, тот туман появился из ниоткуда в прямом смысле слова, они не нашли никакого источника мглы. Во-вторых, туман служил катализатором истерии нескольких чувствительных граждан, что убивали по ночам тех людей, которые были на улице, без разбора и системы. Одним из тех чувствительных людей оказался я.

Ночью, через неделю и три дня, я уже осознавал куда я иду, но все же было чувство, что я как-то наблюдал, ведь моими действиями руководил тот голос, который постоянно слышал мой вопрос про то, кто он. Лишь раз он мне ответил связно, безо всяких речевых оборотов, неизвестных мне, и языков, пугающих меня.

— Я прибыл к вам с целью выполнения пророчества моего народа. Мы существуем вне пространства и времени, все что вы считаете иллюзией, мы считаем реальностью, а все, что вы считаете реальностью — бредом. Для нас ваша галактика — это планетарная система, а ваша Вселенная — галактика, где обитаем только мы — Всевышние. У нас нет формы, мы лишиены чувств. Мы действуем по законам наших Лидеров, которых вы в древности именовали Богами. Зевс, Перун, Ра, Христианский Бог и т.д. Время — это сила, что быстротечна, безжалостна и не нужна, а ваша людская жизнь лишь недолгое пламя на фоне бесконечного космоса. Наша цель — спасти Вселенную от вымирания, а вы — паразиты на ее теле, что тратят ее энергию на ненужную «жизнь расы человеческой». Мы пришли вас уничтожить. Но как и все великие деяния вашего и нашего мира, начнем с самой низшей части сложного плана, а когда мы уйдем, вы забудете о нас, и тогда для вас реальность станет иллюзией, и только избранные будут помнить про то, что случилось с вашим миром. — Говорил тот грубый голос, таящего внутри нотки чего-то неизвестного и неизвестного, во время убийств женщин и мужчин на дороге, поворачивающей на Ливинг-стрит, где Рынок и Торговый Центр.

Имя своей первой жертвы я помню как свое наилучшее воспоминание, и меня пугает то, что когда я его переживаю вновь и вновь в своей голове, я чувствую радость на душе и умиротворение, а на лице появляется мимолетная зловещая улыбка. Так вот, его имя – Джон Стивенсон, наш Мэр со смешным выражением лица, карими глазами и белыми волосами, с бородой того же цвета, доходящей до груди. После его убийства, к нам в Скоттаун отправили четыре отряда Королевского спецназа, защищающего Его Величество Короля. Они рыскали по всем домам и отправляли всех, кого считали виновными, в Лондон, а раскрыть убийство Мэра, так и не смогли.

Однажды они зашли в мой дом и проверили меня. Выломав дверь, меня одевали в датчики полиграфа, пытали с помощью ведра воды, в которую помещали мою голову, и все это в течении долгих часов. Их действия были законными, ведь Король боялся того, что может случиться дальше. Вообще я думаю, что все это началось из-за того, что Премьер-Министр умер в третью ночь, прогуливаясь мимо Тауэра, от рук наркомана Честера Ленга, афро-американца с бородой и косичкой, красиво заплетенной на лысой голове в форме спящей змеи, который был приездом из нашего унылого города. Через день он пропал после утреннего патруля Королевского спецназа.

Был введен Комендантский час на всей территории Великобритании. Всех, кто выходил на улицы, убивали автоматной очередью на месте. Через три дня из Скоттауна вывозили по три фуры трупов, небрежно поваленных друг на друга, от которых даже за милю исходил смрад гнили, что обволок весь городок.

И ровно неделю назад я проснулся в психбольнице после очередного убийства.

Посмотрев на время, я встал, умылся и решил включить телевизор. По красивому виду из окна я понял, что нахожусь в Лондоне, а голос, что мучал меня день и ночь пропал.

Включив телевизор, я скосил глаза на календарь. На нем было 30 октября, канун Дня Всех Святых. Я сильно удивился и не мог найти себе места. Переспросив у доктора на утреннем обходе насчет даты, я рассказал ему эту историю. Он лишь черкнул что-то в своем блокноте и пожелал выздоровления, предупредив о завтраке.

Целый день я ничего не ел. Тарелки никто из медперсонала не решался трогать, в виду той чертовщины, что я рассказал доктору. Поэтому все две тумбочки палаты наполнили белые тарелки, наполненными самыми простыми блюдами Англии. Телевизор я так и не выключил и ни о чем не думал, лишь смотрел в белую стену, не вставая целый день. Даже не менял позу.

И вот наступает вечер, и диктор новостей сообщает, что утром произошло убийство Мэра Скоттауна Джона Стивенсона.

Я вскочил с места и достал пульт, что лежал в несколько футах от меня на белой тумбочке без выдвижных ящиков, на которой черное устройство с кнопками выглядело лишним. Я увеличил громкость и то, что я услышал ранее, оказалось правдой.

После – темнота и прямо через миг свет ламп и кислородная маска. Как только я проснулся в операционной, врач сказал, что у меня случился микроинсульт, который они успели вовремя остановить.

Меня отвезли в палату и дали выспаться.

Но факт остается фактом. Мэр был убит утром того же дня, как я оказался в больнице, а я и не помню как попал в ту психушку, где все врачи и пациенты были странно приветливы со мной и не вызывали никаких отрицательных чувств. Самы доктора ничего не сказали.

Но я до сих пор не нахожу себе места и задаю один и тот же вопрос снова и снова: «А может это все было по настоящему, либо же теперь реальность – плод нашего воображения?»

Суходуб Т.Д.

### ОЧІКУВАТИМУ НА «ЧАС СОВІСТІ»...

**Незрадлива совість України. Борис Олійник: спогади, статті, інтерв'ю, поезії / Редколегія: П.П. Толочко, Н.В. Костенко, П.М. Рудяков, Д.С. Бураго. (Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. – 268 с.)**

Совість – це моральний світильник,  
що освітлює хороший шлях;  
але коли сходять на поганий,  
то його розбивають  
(Г.В.Ф. Гегель)

Переді мною книга, видана на пам'ять про видатного українського поета близькими йому людьми – тими, хто знав Бориса Ілліча Олійника, хто любив його поетичний талант, життєву мудрість, щирість світоглядних переконань. Все, що властиве людині, виразно проїшло через життєвий шлях і творчість поета – невипадково епіграфом до даного доробку були обрані ось такі строки: «Я тут родивсь. І просто жив. / I горе знов. / I щастя пив». Так висловився Поет про себе. А ось так він відносився до головної поетичної цінності – слова: «Коли ти похитнувся у слові, / Вважай, що похитнувся у собі».

Інші ж про нього шукаючи правильне слово, віднайшли образ, що істинно схоплює «внутрішню персону» поета, яка в життєвих реаліях буденності має властивість дещо «розчинятися», ставати начебто непомітною, а от у бутті особистості, творчій і громадській діяльності цей образ проростає на всю свою велич і величину, відзеркалюючи справжню людську сутність – «незрадлива совість України» – друзі проникливі й ніколи не помиляються.

\*\*\*

Як це й не виглядає дивним, незрозумілим, моральнісно неприйнятним, але були історичні часи, можна навіть сказати – існувала епоха, в яку не чули про культуру совісті... Відчували сором і розуміли, що то є..., отже стидалися своїх вчинків, картали себе за різні уникнення, відмови, недолугості, безсиля чи то відсутність мужності, сміливості, спритності, вдалості, волі діяти, коротше всього того, що не приводило людину до виконання справи, призначеної їй. Долею як необхідністю, яку відвернути не міг ніхто...

Я, звісно, увагу читача привертаю до культури давньогрецької, в яку саме Доля торувала людині шлях до належного, визначала її обов'язок, спрямовувала діяльність згідно з ідеалом калокагатії (від гр. καλος – прекрасний і ἀγαθός – добрий), тобто, культывала етичне начало, яке відповідало би принципу «прекрасного-доброго» або «доброго-прекрасного», що важливо було спостерігати у світі людей. Інакше кажучи, ця культурна традиція настроювала кожен «мікрокосмос» (а саме так елліни усвідомлювали свою людську сутність) на буття в світлі «моральнісної краси» (сенс «калокагатії» можна тлумачити і таким чином). Калокагатія тим самим протиставлялася усьому стидковому, ганебному, недоброму, гідкому, спотвореному негідною людською поведінкою. Таке зіставлення належного і неналежного,

безумовно, штовхало людину до переживань, скажу образно – до «праведного гніву» стосовно самої себе, своїх *незроблених* або зроблених неналежно вчинків, недолугих зусиль чи то прикрих невмінь, індивідуальних страхів, недоречних думок та ін.

Пройде чимало часу, доки накотять нові історичні хвилі, здатні сформувати інший людський тип, людину, яка відчуватиме своє життя як буття «чолом до вічності», яка вмітиме вже не тільки стидатися, але й *совіститися*. Відбудеться це в епоху християнську, що створила культуру не тільки знання (хоча й знання, як і в минулу добу, шанувалося), а й *культуру віри*, зокрема віри у вічні (у цій традиції – Божественні) цінності, а разом з тим утворила й *культуру совісті* як силу, що не дозволяє людині відноситись байдуже до того, що котирить сама, та й до того морального безладдя, яке спостерігає в діяльності інших.

І хоча діє совість непомітно, але в той же час і дієво – її «суд» не оминає нікого, хто навчився жити не тільки в «світі речей» чи «абстрактних ідей», а й в «світі людей», отже співвідносити свої інтереси та вчинки з інтересами та вчинками інших. А це значить навчився мучитися споторенним й недобрим в інших людях та картати себе за скоєне, адже совість як «внутрішній» важіль особистісного розвитку міститься в духовному світі самої людини як згорнуте (й невидиме для інших) знання про належне. Невипадково і, мабуть, недарма етимологія самого слова «совість» тягнеться ще від поняття «веди» (санскр. *vēda* – знання, «звістки»), тим самим ніби «підказуючи» людині її приреченість на певні призначені саме їй «звістки», що породжуватимуть в ній внутрішні напруження, бурі емоцій, відчуттів, всього того, що визначається як «муки совісті».

Звісно, можна і «підзабути» це специфічне «знання», згасити совість в собі (на «певний час», а може й назавжди), але напруження в особистих взаєминах все-рівно не щезне, створюючи непорозуміння чи ворожнечу через невідповідність людських вчинків моральнісним настановам, що поступово і доволі непросто формувались протягом багатовікового історичного розвитку етичної культури.

Що ж так знецінилась совість в наше сьогодення? Невже навіть соромливість – якість, майже загублена? Чому ж так швидко, буквально на очах одного покоління, майже урівнялися в публічних проявах і оцінках *сила* грошового тиску, прагматичних «ідеалів», егоїстичних потреб (неважливо, що неправедних) та особистісної величини, «прекрасно-добрих» вчинків (значимих, як сказав би Кант, самих по собі), моральної *правди*, що виходять з «вічного» принципу людяності? Безумовно, і совість має силу, але ось не зрадити їй, пронести через життя, навіть знесиленому життєвими прикрощами піднятись і всупереч багатьом *несовісним* невпинно жити за принципами сумління у світі, затъмареному утилітарними інтересами, під силу тільки непересічним постатям. Таким Поет і був – мудрим, мужнім, могутнім і, певна річ, не міг не бути за цих обставин самотнім...

Ось такі десь міркування не виходили з голови, коли читала книгу, присвячену Борису Іллічу Олійнику, який не тільки для тих, хто особисто знав його, але і для усіх, хто надихався його поезією, вдумливо вдивлявся в його життєвий шлях, спостерігав поетові «битви» (зокрема, з депутатської трибуни) за чесні, справедливі рішення, був прикладом праведника, тим мудрецем, незаперечним авторитетом й неформальним лідером, чиє існування на цій землі робило світ духовно світлішим й чистішим. Масштаб цієї особи такий, що розумієш – відтворити смисли творчості поета та його життя – завдання, яке не може бути завершеним, але виконувати його треба. І ось те, що така перша спроба відбулася, зібравши чимале коло достойників – науковців, громадських діячів, політиків, соратників з «мистецького цеху» (в книзі містяться доробки Івана Бокія, Олеся Гончара, Леоніда Горлача, Наталі Костенко, Георгія Крючкова, Олександра Мороза, Павла Рудякова, Олександра Сизоненка, Петра

Толочка, Михайла Шевченка, Олександра Ярового та ін.) говорить про видатну особисту принадливість Поета і Людини.

Я не літературознавець і не літературний критик. Поезію почитаю як любитель, шанувальник цього мистецького жанру (здатного, дійсно, розкривати навіть *невимовні* в життєвому світі людські стани). Отже навряд чи змогла би розібратися в усіх тонкощах поетичного слова, загалом творчості Бориса Ілліча. Тим не менш, бажання написати про збірник (в якому з клопіткою увагою укладачів зібрали інтерв'ю, вірші митця, спогади, розмисли, теоретичні статті про його творчий шлях) в якийсь момент знайомства з публікацією спонтанно виплило із душі. Книга зачепила. І сталося так, ймовірно, тому, що вразило не тільки нехарактерне для нинішнього часу істинно дружнє, співчутливе відношення авторів до поета, але й та міра делікатності у їх міркуваннях про його долю, «подробиці» життя, риси особистості, творчі ознаки, яка зараз майже не зустрічається... Отже, залишився тільки стороннім спостерігачем появи цієї книги вже не змогла.

Передусім засвідчу, що про щоб не йшлося в книзі і ким би не були написані частини цього видання, з кожної сторінки на читача щедро ллється непідробна любов авторів до особистості Олійника. І це вже саме по собі дорогої коштує, тому що ніколи не піддається щире почуття любові плину часу. Борис Ілліч мав чимало заслужених своїм життям і творчістю посад і звань – академік Національної академії наук України, депутат Верховної Ради, голова Українського фонду культури, лауреат державних премій, громадський діяч, але всі вони виглядають формальними й меркнуть перед головними званнями – Поета і Особистості. І в тому і в іншому «званні» його належне «вимірювалося» безкомпромісним сумлінням, його індивідуальна совість націлювала не на знання «про...», а на дію «в ім’я» – в ім’я культури людяності, слов’янського братерства, солідарності, мирного життя, захисту безправних або призначених бути «поганими» і «винними»... От чому він прагнув не міркувати «теоретично» про те, як діяти в цьому світі, а просто мужньо діяв (адже, як говорив, «смерть не списує вини»), виказуючи в цих діях справжню любов до людей, бажання їх захистити найвищою ціною – власним життям.

В цьому відношенні тільки одна поетова «вахта» у березні 1999 року – на Бранковому мосту сербського Белграда – свідчення некрикливого, непоказного втілення, по суті, античного ідеалу калокагатії, тої моральнісної краси та величині, які відповідають настанові древніх мудреців – «жити треба великими...». Думаю, що тільки ця особиста величкість й надає надію, але, на жаль, скоріше не для тих, хто боронив і кого бомбардували, а, сподіваюсь, для інших (які, можливо, ще не народилися) – змогти відборонитись від бомб, навіть зі збідненим ураном... Нажахала тільки-но себе думкою («додуманою» до кінця), уявивши картину, на якій слабка й насправді беззахисна, ще *живса* людина протистоїть, не піддається безжалісній *неживій* ракеті, що легко трансформує (висловлюєсь тут «залізним» терміном) життя на *нежиття*... А це ж *наши*, ХХІ століття, *реалії*, які, зауважу, декого «не турбують» (бо вони й користуються ракетами як політичним «інструментом» у своїх інтересах), а деято «не помічає» ситуації, бо вона його обходить (а чи не до певного часу?). Думаю, що доречно тут буде пригадати вислів Ім. Канта про те, що «Безсовісність не є відсутність совісті, а схильність не звертати уваги на судження її». Отже, коли політики постають безвідповідальними, не дивно, що їх місце заступають поети.

А от що є насправді *в силі* дійсно слабкої і беззахисної людини – про це знає лише вона сама. Б.І. Олійник мав свою думку і своє розуміння подій сучасної історії – і ця його «незаангажованість» популярними і в наш час беконівськими ідолами «ринку» та «театру», коли у першому випадку віднаходять слова, які не описують відповідні ситуації, отже маніпулюють

людською свідомістю, а у другому – технологічно «прикріплюють» до подій «вигідні» «концептуальні» інтерпретації їх й таким чином спотворюють розуміння дійсного положення речей. Відрядно, однаке, відчути, що той «олійників пост» на мосту, за оповіддю П. Рудякова, помітили і оцінили люди гідно: «На той час він (Б.І. Олійник – Т.С.) у Сербії був вже добре і широко відомий. Ось, і цього разу його відзначали, віталися, кидалися до нього зі словами вдячності й захоплення. Чи був цей вчинок поета виявленням героїзму? Сам Борис Ілліч так не вважав» (с. 56).

До позиції Б.І. Олійника, безумовно, прислухалися, щоправда, хтось зі щирістю, хтось – із заздрістю, дехто, скажу так, і з «професійним» інтересом («дабы чего не вышло ...»). Вслушувались же в його слова ті, для кого він жив і писав. Численні переклади поезій Б.І. Олійника на болгарську, італійську, польську, російську, сербську, словацьку, чеську мови свідчать безперечно про це.

Для самого ж поета свобода жити, творити, діяти, навіть при неймовірній його авторитетності як митця і громадянина, закономірно (адже свободу не віддавав і власними переконаннями не поступався) відгукувалася відчуттям й самотності і несправедливості, можливо, і зневіри у можливість більш-менш гармонійного життя, особливо на рідній землі. Без цих хіба переживань чи могли би народитися наступні строки: «Я один, / а тільки тіні бігають,/ Сам-один у цій біблейській білості...». І все ж таки, як зауважує П. Толочко: «Він ні на мить не зупинявся на здоланій вершині, невпинно йшов до вищої, торуючи шлях для інших, підтягуючи за собою решту загалу свого власного народу. На жаль, кількість тих, хто був готовий слідувати за ним, з роками не збільшувалася. В суворенні Україні Борис Олійник не став пророком. Він це розумів і ... мовчав. Ніколи нечув від нього гірких слів розчарування, що його не зрозуміли або недооцінили. Завжди вражали його епічний спокій і повна відстороненість від пристрасної сути завидців» (с. 4).

Мудреці, провидці, праведники, підкresлю, просто приречені залишатися «у меншості», адже до суті речей, істинних причин та наслідків прагнуть дістатися саме вони в той час, коли решта «натхненно» демонструватиме готовність діяти «як усі» – галасувати, охоче бешкетувати, але не замислюватися над тим, хто, як, а головне – навіщо? Поет з достоїнством проішов і це випробування: «Запас психологічної стійкості у нього був надзвичайно великий, – підкresлює П. Рудяков. – І один у полі воїн, – це про нього, про таких як він. Йому не треба було завжди перебувати у лавах більшості. Коли він знов, що правий, що відстоює те, що є істинним, моральним, правильним з огляду на його власне розуміння істини, моралі, правильності, то міг іти проти будь-якої течії, був спроможний залишатися один проти тисячі опонентів. Дивовижна, вражаюча сила характеру, міць духу дозволяли йому витримувати тиск – і психологічний, і моральний, і фізичний – з боку будь-якої більшості. Оцінка більшості була для нього, як і для будь-якої людини, важливою, але не вирішальною. <...> Самооцінка важила для нього значно більше» (с. 50).

Бориса Ілліча, безумовно, турбувало антиномічна суперечливість, яку демонструвало українське суспільство, відсутність підстав для широкого публічного діалогу як природнього для людей способу (і права!) спілкування, що ще більш ускладнювало соціальні хвороби, демонструвало неможливість взаємного порозуміння. Адже за таких обставин будувати (будь що) можна – ось побудувати не вдасться. В цьому контексті надто точно Н. Костенко назвала митця «діагностом» свого часу: «Епідемії “вірусу моральної деградації” передбачувано зазнала й Україна, – пише вона. – Як митець слова і як дослідник-діагност Борис Олійник уважно аналізує її причини й наслідки в українському суспільстві, оперуючи різними літературними й публіцистичними жанрами» (с. 83).

Мотиви поетової творчості, особливості його поетичної мови, художньо-естетичних розмислів, біографічні контексти, спостереження стосовно особистісного й публічного буття, націленість на діалог, притаманна Борису Іллічу – всі ці теми «червоною ниткою» проходять крізь різнопредметні міркування авторів. Майже усі вони підкреслюють опалення життя і творчості поета Великою Вітчизняною війною, гибеллю на ній батька... Звідси, як не важко здогадатися, народжувались особливо проникливі його поезії: «Крізь півстоліття невгоєне – / Різних призовів і дат – / Строго шикуються воїни / На історичний парад. / У великомільйонну леготі, / Чисті, як правда сама, / Встали живі із полеглими: / Мертвих між ними нема!» (*Парад перед брамою вічності*, 1995).

Якщо ж спробувати визначити найголовніші проблеми, які представляють автори даного доробку та до яких звертався й сам поет, то варто назвати принаймні дві – пам'ять і совість. Щодо першої, то значення її для розвитку культури і розуміння творчого спадку самого поета влучно підмітив П. Рудяков, вказавши, що «Борис Олійник відкрив інший (поряд із законом збереження енергії – Т.С.) важливий закон – закон збереження пам'яті. Відкрив, залишивши у спадок нам і тим, хто прийде після нас. Дай Бог, щоб нам вистачило сил для того, щоб не зрадити пам'ять про самого Бориса Олійника та про все те, що було йому близьким й дорогим» (с. 68). «Пам'ять для нього – сила діюча, збудлива, наснажлива...», – так висловлювався про творчість Б. Олійника О. Гончар (с. 18).

Не можу не зауважити, що актуалізація пам'яті як філософської категорії та феномену духовного буття людини історично пов'язана з ім'ям Августина Аврелія та його знаменитою «Сповіддю». У головному ж уроці філософ і поет сходяться, вважаючи, що поза народження і розвитку в людині сприйнятливості до пам'яті – немає особистості. Інакше кажучи, людина зростає особистісно у культурі пам'яті. А «зачиняється» пам'ять в людині тоді, коли вона починає вибудовувати свій власний «ціннісний світ», де вже за особливими законами пам'яті працюють фарби, звуки, запахи, тіні, конфігурації та обриси предметів особистісного «світу людини», відтворюється логіка подій, в яких вона – вже не сторонній спостерігач, а учасник всього того, що відбувається в ній самій і ззовні. Володіючи ж усім цим зібраним через власний досвід багатством, люди живуть і живі їм. Тому-то «... пам'ять і є душа, розум» (Августин). На жаль, мушу констатувати, що серед багатьох прав, про які прийнято нині говорити, та які ніби то надані людині сучасною цивілізацією, напевно, саме неактуалізоване – це право пам'яті (підкреслю, право на пам'ять не вибіркову, не доречну тільки для певної історичної миті, а на пам'ять у всій повноті соціокультурного минулого народу).

На мою думку, саме оце «забуте» право на цілісну пам'ять й набуває голос, говорить устами совітливої людини. І хоча совість як своєрідний моральний катарсис представляє собою внутрішню бесіду з самим собою, тобто є монологом, але свідками її є багато хто з сучасників, якщо, звісно, їх свідомість не затиснута байдужістю, плинними, тимчасовими «зацікавленостями», якщо не схиблена нав'язливими станами цінічного розуму чи свідомо викривленою історією. В цьому відношенні Б.І. Олійник надав співвітчизникам важливий урок – як не зраджувати самому собі, як «не коливатися» разом із плинними історичними перемінами: «Поет не міг і, напевно, не хотів змінюватися так само кардинально, як час. Його сумління не дозволило йому беззастережно сповідувати нові, часто-густо, фальшиві ідеали» (П. Толочко, с. 5).

Коли йдуть з життя такого масштабу особистості як Борис Ілліч Олійник, видається, що услід за ними зникає й совість як моральнісний орієнтир людей... І єдине, що дозволяє відкидати від душі цей смуток, є пам'ять про людину, яка не зрадила людяності і собі – й тихо, не привертаючи ніякої уваги, виказала начебто «непомітну» для декого мужність бути в

цьому *немирному*, непередбачуваному для людських доль світі. Впевнена, що історична й народна пам'ять починається з пам'яті про окремих людей, або можна сказати і так – про одну людину...

Отже, книга, про яку захотілось написати, ніби сама притягнула мене як читача до себе, коли вже не можна було просто прочитати й поставити на книжну полицю, хай і на чільне місце... На якомусь етапі знайомства вона просто перестала відпускати, спонукаючи до роздумів про Поета, його друзів, прихильників поетичної творчості, але й про недругів..., прикроці життя, історію й бурхливе сьогодення, про те, що вже не переінакшити, але обов'язково варто пам'ятати...

Щира подяка авторському колективу, який шанує Поета й не дає заблукати сучасникам у безпам'ятстві.

*Костенко Н. В.*

## **ЛИРИКА ДМИТРИЯ БУРАГО 2000-Х–2010-Х ГГ. ВЕРСИФИКАЦИОННЫЙ АСПЕКТ. СМЕНА СТИЛЕЙ.**

**(Дмитрий Бураго. Избранное. – Киев, 2018)**

Обширный том избранных стихотворений Дмитрия Бураго, опубликованный к его 50-летнему юбилею, составлен из текстов, которые создавались в последние три десятилетия – с середины 80-х гг. до конца 2000-х гг. – в период смены эпох и смены стилей. С точки зрения стилевой динамики большой интерес представляют стихотворения 2000-х–2010-х гг., которые в поэтической речи имеют существенные отличия от более ранних книг 1980-х – 1990-х гг., особенно первой «Эхо мертвого города» (1984–1989 гг.).

Рецензенты первого сборника – поэты Игорь Лапинский и Леонид Вышеславский – отметили непоказную искренность, открытость поэзии молодого автора, ее лирическую исповедальность. Вместе с тем Леонид Вышеславский обратил внимание на то, что многие стихи этой книги «не укладываются в классическую метрику» и что, на его взгляд, все же самые «интересные психологические открытия удаются лучше всего в стихах, продолжающих привычную нам традицию». Выдающийся поэт, обладающий не только незаурядным талантом, но и глубоким знанием русской поэзии, тонко ощутил некоторое противостояние традиционной классической метрики и неклассического стиха, хотя нередко обе эти тенденции дополняют друг друга.

Одной из закономерностей развития искусства в целом – литературы, музыки, живописи – является, как известно, смена традиционалистских и экспериментальных стилей – направлений и стилей эпох (вспомним схему исторической смены стилей «классики» и «романтики» у Дмитрия Чижевского). В русской и украинской поэзии XX в. ярчайшей точкой отсчета стилевой экспериментальности стал, как известно, модернизм и авангардизм 1910-х – 1920-х гг. Позже волна экспериментов повторится и продолжится в 1960-е и 1980–1990-е гг. Так что наличие неклассических размеров в стихах Д. Бураго 1980-х гг. – явление не случайное, а вполне закономерное.

Напомним, что сборник «Эхо мертвого города» открывается большим, из двенадцати стихотворений циклом «Киевские картинки», одиннадцать из которых написаны свободным стихом – верлибром (последний, двенадцатый, – классическим размером, 5-стопным хореем). Такого концентрированного всплеска свободного стиха в дальнейшем не наблюдается, хотя отдельные вкрапления верлибра можно найти почти во всех сборниках. В целом, вопреки названию, в первой книге поэта преобладает романтическая урбанистика, где главным героем является булгаковский Город – пресветлый Киев, но уже на грани грядущих катастроф.

Что касается пропорций классической и неклассической метрики в первой книге поэта, то в процентном соотношении по числу произведений преобладает неклассический стих (51,4%), а по числу строк – классический (58,2%), т. е. экспериментальный и традиционный стили уравновешивают друг друга.

КЛ	НКЛ
<u>48,6% произв.</u>	<u>51,4% произв.</u>
58,2% строк	41,8% строк

Эти показатели близки к пропорциям классической и неклассической метрики в украинской поэзии 1980-х – 1990-х гг., где, по нашим данным, на материале «Антології альтернативної української поезії зміни епохи. Друга половина 80-х – початок 90-х рр.» (2001) объем классического стиха еще меньший – 41,1% произв. и 37,2% строк, а неклассического – соответственно – более 60%, а именно:

КЛ	НКЛ
<u>41,1% произв.</u>	<u>58,9% произв.</u>
37,2% строк	62,8% строк

В 2000-х гг. происходит корреляция стилевых тенденций – смена стилей. Во вступлении к «Избранному» Дм. Бураго пишет, что этому процессу способствовало важнейшее событие в его жизни – крещение, принятие православия в 1999 г. Почти тогда же, 18 января 2000 г., от скоротечного онкологического заболевания умирает его отец, профессор Сергей Борисович Бураго, основатель фонда «Язык и культура» и связанного с ним издательского и редакционного дела, продолжателем которого стал его сын. Эти события не могли не повлиять на его психо-эмоциональное, моральное и эстетическое мировосприятие. В том же вступлении Дм. Бураго пишет, что хотя «никакого особого водораздела между стихами до и после принятия мной православия нет, но есть впечатление, усилившееся при составлении этого издания, что их различает не только опыт, мелодика и метафорический ряд».

Процесс корреляции приводит к смещению акцентов с техники стиха на область поэтической семантики. При этом – по закону компенсации – усложнение поэтического образа сопровождается упрощением метрико-ритмической структуры. В технике стиха происходит то, на что указывал акад. М. Гаспаров: отступление тоники и возвращение на Олимп классического, силлабо-тонического стиха.

В целом ряде своих стиховедческих работ («Очерк истории русского стиха», 1984 и др.) М. Гаспаров показывает, что уже с 1930-х гг. и далее – во второй половине XX в., с некоторым ослаблением в 1960-е и 1980-е гг., традиционалистский вектор становится определяющим. Тоника «стремительно падает и уже не поднимается». Акцентный стих падает «вдесятеро». За этими процессами стоят определенные культурные традиции. Напр., фактическое исчезновение акцентного стиха связано с тем, что уже в 1960-е – 1970-е гг. «образцом вольности» становится верлибр, а не акцентник. Единственным исключением среди тонических размеров оставался неизменный дольник, который не ослабляет, а укрепляет свои позиции. М. Гаспаров называет дольник «как бы шестым классическим метром».

Перегруппировка происходит и среди классических метров. В 2-сложных размерах нарастает количество 5-стопных структур (Я5 и Х5). В 3-сложных утверждает свое господство анапест, отодвигая амфибрахии.

Ямбическо-анапестическая доминанта – черта именно русского стиха. И нужно отметить, что она весьма характерна для поэзии Дм. Бураго.

Гораздо более сложной выглядит проблема видоизменения поэтической семантики. В поэзии Д. Бураго 2000 – 2010 гг. складывается иной, по сравнению с ранней лирикой, стиль художественной речи, своеобразное поэтическое косноязычие, основанное на оксиморонности, диссоциативности, на парадоксальности и гротескности образа. Этот стиль формировался еще в ранние, 1990-е гг. Так, в стихотворении «Прелюдия» (сб. «Здесь», цикл «Оборотень») поэт признается:

«...верность  
храню косноязычью тревожных фраз...»

Интересно в этом отношении и стихотворение «Речь», завершающее первый сборник «Эхо мертвого города» и, очевидно, имеющее программный характер. Дмитрий Бураго – филолог; неслучайно тема художественной речи занимает в его поэзии одно из ведущих мест, придавая ей особый, иногда дискуссионный колорит. Вот начало стихотворения «Речь»:

Ваша речь проносится сквозь язык,  
как экспресс, откуда-то в никуда...

Это, на мой взгляд, типичный пример апории, парадокса или, как пишут в словарях, «противоречия в суждении, которое кажется непреодолимым». Ведь речь – прямая или косвенная, диалог или внутренний монолог – всегда кому-то адресована. Но, с другой стороны, ощущение «пустоты» и «немоты» сегодня действительно, реально переживается, о чем напоминает нам поэт в концовке цитированного стихотворения:

В напряжении, равном пустоте,  
возвращаюсь в развороченный язык,  
утопающий в немоте  
завернувшихся в саваны книг...

В общей композиции избранных стихотворений мы находим отдельный раздел «Апории», которому отведена заключительная, суммирующая роль. Здесь акцентируется пародоксальное, гротескное начало, начиная с иронического стихотворения «Постмодернизм» («Я сперва читал налево, а потом читал направо...») и заканчивая последним стихотворением-верлибром «Упражнения в геометрии», где уточняется сущность апории:

...И это почти игра  
в отрицание с притяжением,  
где решение невозможно,  
когда уже света нет.

Указанная стилевая тенденция не является изобретением одного поэта. Татьяна Пахарева в статье «Дмитрий Бураго: попытка космогонии» говорит о возможных стилевых аналогах, о «собратьях в литературе и предшественниках из разряда великих» и указывает на такое современное стилевое течение в русской поэзии как метареализм (метаметафоризм), в первую очередь, на Ивана Жданова, а из великих – на Осипа Мандельштама с его «гераклитовой метафорой». Что касается новизны в поэтическом творчестве Д. Бураго 2000-х гг., то оно, как пишет Татьяна Пахарева, состоит в изменении «ролевых установок...». Если раньше «юноша тонул в «шуме словаря», не пытаясь грести против этого языкового потока, растворяясь в нем», то теперь «он возмужал» и вышел обуздывать этот поток со всей решимостью, на которую способен. Это и есть «попытка космогонии».

Действительно, сходство с отстраненными образами Ивана Жданова имеет место, так же, как и с некоторыми приемами его поэтического синтаксиса, напр. enjambement'ами – межстрофическими и внутристочными.

Но у Дмитрия Бураго они более концентрированы и, как правило, связаны с фоникой и графикой, напр. с игрой конечных и внутренних рифм, или даже с заменой рифменных окончаний внутренними звучаниями, что существенно расшатывает графические рамки строфы и строки. Т. е. игровое начало здесь имеет первостепенное значение.

Можно указать и на другие источники экспериментов поэта. Напр., на русскую авангардную поэзию 1920-х гг., в частности, на ОБЕРИУ'тов (Н. Заболоцкий периода «Столбцов», детская поэзия Даниила Хармса). Отголоски их творчества слышны и у Жданова, и у Бураго, но у последнего, на наш взгляд, более выразительно (миниатюры, детские стихи).

В метрическом репертуаре лирики Д. Бураго 2000-2010 гг. наблюдаются как совпадения, так и расхождения с предложенными М. Гаспаровым схемой. Совпадают общие тенденции и главная из них – падение неклассического, тонического стиха. Но хронологические рамки смещаются, передвигаются вглубь 2000-х – 2010-х гг.

В целом в указанный период, ознаменовавший новое тысячелетие, было опубликовано пять сборников поэта: «Шум словаря» (2000-2002), «Спичечный поезд» (2003-2008), «Киевский сбор» (2008-2011), «Снеговик» (2013-2014) и «Московский мост» (2015-2019), а также подборка стихов разных лет «Апории».

В книги вошло 170 лирических произведений, которые охватывают более 3 тыс. строк (плюс-минус, поскольку графическая разбивка стиха во многих случаях не нормирована).

Пропорции классического и неклассического стиха распределяются по сборникам следующим образом:

	КЛ	НКЛ
Сб. «Шум словаря» (2000-2002)	<u>63,6% произв.</u> 64,2% строк	<u>36,4% произв.</u> 35,8% строк
Сб. «Спичечный поезд» (2003-2008)	КЛ <u>81,2% произв.</u> 87,5% строк	НКЛ <u>18,8% произв.</u> 12,5% строк
Сб. «Киевский сбор» (2008-2011)	КЛ <u>65,4% произв.</u> 63,3% строк	НКЛ <u>34,6% произв.</u> 36,7% строк
Сб. «Снеговик» (2013-2014)	КЛ <u>92,5% произв.</u> 89,8% строк	НКЛ <u>7,5% произв.</u> 10,2% строк
Сб. «Московский мост» (2015-2019)	КЛ <u>60% произв.</u> 76,5% строк	НКЛ <u>40% произв.</u> 23,5% строк
«Апории»	КЛ <u>85,7% произв.</u> 89,5% строк	НКЛ <u>14,3% произв.</u> 10,5% строк

Как видим, ощутимые сдвиги в сторону классики происходят в сборнике «Спичечный поезд» (2003-2008), где классическим стихом охвачено более 80% метрического состава сборника, а неклассическим – менее 20%. Расширяется палитра классического стиха. Если в предыдущем сборнике «Шум словаря» хореи отсутствуют, а 3-сложником (4-стопным дактилем) написано одно стихотворение, то здесь активизируются и 2-сложные, и 3-сложные размеры, особенно анапестические. Именно в сборнике «Спичечный поезд» кристаллизируется та ямбическо-анапестическая тенденция, которая ассоциируется с русской поэзией (напр., с лирикой А. Блока). Ямбы и анапесты сравнялись по количеству произведений (по 34,4%) и приблизились по количеству строк ( $Я=36,1\%$ ,  $АН=41,6\%$ ).

Наивысшей точки своего роста классическая метрика достигает в самом крупном поэтическом сборнике Д. Бураго «Снеговик», который создавался в роковые 2013–2014 гг. Сама эпоха требовала словесного воплощения. Здесь классические размеры (главным образом ямбы и анапесты) абсолютно преобладают и дают не менее 90% – 92,5% произведений и 89,8% строк. К сдвигам также можно отнести выход на первый план 4-стопного ямба, который обогнал ямбический 5-стопник.

К характерной особенности стихостилистики Д. Бураго следует отнести неприятие принципа метронома, однообразия и стандартизации, стремление к многозвучности и движению. Так, после всплеска классики в сб. «Снеговик», в следующей книге «Московский мост» (2015–2019), (в ее сокращенном варианте), процент классического стиха снижается с 90% до 60%, а доля неклассического стиха поднимается (по количеству произведений) до 40%.

Потом уже в «Апориях» неклассический стих опустится до самого низкого своего уровня (10–14%). В этих перепадах можно увидеть все те же закономерности периодической смены ослабления и напряжения эксперимента и традиции.

Культурный код традиции распознается на уровне отдельных размеров, например 2-сложных 4-стопных структур – 4-стопного ямба и 4-стопного хорея. В жанровом отношении эти структуры известны, например, как размеры, детской поэзии. У Бураго это такие замечательные стихотворения, как «Слон» («Из ряда выходящий вон/Ко мне пришел однажды слон...»).

В историческом измерении 4-стопный ямб – лидер и образец русской классики, русской поэзии XIX в. и первой половины XX века, включая его начало, первые два десятилетия, период поэзии русского Серебряного века. Связь русской поэзии с русским Серебряным веком, иногда перерастающая в зависимость, о чем писал и Дмитрий Бураго, очевидна. Эта связь является источником и вдохновения, и подражания. Александр Блок, Осип Мандельштам, Борис Пастернак, Марина Цветаева, Максимилиан Волошин... Дмитрий Бураго с иронией пишет о своих собратьях по перу, поющих с чужого голоса:

За пазухой Серебряного века  
перенесли двадцатое столетье  
и растерялись где-то в интернете  
читатели, губители, поэты.

К слову, последняя строка – это аллюзия на стихи Максимилиана Волошина: «Изгнанники, скитальцы и поэты, / Кто жаждал быть и стать ничем не смог». Своеобразная ритмическая калька, ритмико-мелодический мотив, который здесь служит ироническим приемом.

К этому приему поэт прибегает неоднократно, как бы призывая в свидетели своих великих предшественников, ища у них опоры, что порождает многослойность текста, своеобразную интертекстуальность. Нередко поэт прибегает к прямому цитированию, как в стихотворении «Прелюдия» из цикла «Оборотень» (сб. «Здесь», 1992–1996), цитата выделена кавычками:

Терпкий привкус во рту. Кто-то дал сигнал,  
Речь, как оползень, неукротима.  
«...И дикой сказкой был для вас провал  
И Лиссабона, и Мессини.».

Это цитата из «Скифов» А. Блока, гениального произведения, в котором пророчески очерчено все наше прошлое, настоящее и будущее. Но чаще всего встречается скрытое

цитирование, особенно в стихотворениях юмористического или сатирического содержания. Как, напр., в третьем стихотворении цикла «Признание» (в разделе «Апории»):

Сошествую к тебе  
с придуманого неба...

Стих напоминает ритмо-мелодический мотив из известного стихотворения А. Блока, хотя смыслы строк совершенно не совпадают:

*Предчувствую Тебя. Года проходить мимо.  
Все в облике одном предчувствую Тебя...*

6-стопный ямб Блока в стихотворении Д. Бураго графически расченен на двустишья: Я3 + Я3. Каждое из пяти четверостиший начинается строкой высокого стиля «Сошествую к тебе», а заканчивается юмористическим пассажем:

Сошествую с ума  
к тебе со всей Вселенной  
просить, чтобы с утра  
ты заварила кофе.

Это игровое переозвучивание иногда кажется рискованным. Например, в стихотворении «Состоялась весенняя слякоть...» используются рифмы «слякоть – плакать» (в оригинале – «плакать – слякоть»), которые впервые прозвучали в знаменитом стихотворении Бориса Пастернака «Февраль», открывающим сборник «Поверх барьёров»:

Февраль. Достать чернил и плакать!  
Писать о феврале навзыд.  
Пока грохочущая слякоть  
Весною черною горит.

У Пастернака – «Февраль», у Бураго «Весенняя слякоть». Такое поэтическое состязание вряд ли может показаться необходимым. Тем более, что репертуар рифм у автора «Избранного» богат и разнообразен – немало интересных традиционных точных рифм и экспериментальных неточных – ассонансов и консонансов. Например, в упомянутом стихотворении использованы оригинальные консонансы: *отрепья – хлопья, параллели – боли*.

Фоника, строфики и в целом стилистика Дмитрия Бураго, где, в частности, можно выделить органичное, мотивированное и любовное использование небольшой дозы украинской лексики, заслуживает отдельного разговора.

Подводя итоги, можно сказать, что поэзия Дмитрия Бураго и русская поэзия на Украине в целом развиваются тенденции, характерные именно для русского стиха, – это факт русской культуры, а не «русскоязычия». О чем свидетельствуют и заимствования, и перепевы. В то же время она испытывает влияние украинского языка и украинской литературы. И этот процесс обогащает культуру обоих народов.

*Илья Рейдерман*

## ЖИЗНEMЫСЛИ ВИКТОРА МАЛАХОВА

Новая книга В. Малахова «Нагарийские тетради» (Киев, 2018, Издательский дом Дмитрия Бураго) – книга без начала и конца. Хотя речь в ней идёт и о начале (воспоминания детства), и о конце (мысли о неизбежности смерти). Киев – город не просто родной, но каким-то таинственным образом насквозь пропитавший собою и жизнь, и личность автора. Нагария – город в Израиле, в котором автор недавно оказался. Разрыв – кровоточит. Сшить края раны пытается мысль. Автор – профессиональный мыслитель, философ, доктор наук, профессор, специалист в области этики и эстетики. Но в этой экзистенциальной ситуации нужна мысль не академически выверенная, а живая, страдающая, задающая вопросы, на которые нет не только готового, но просто рационального ответа. Вопросы без ответов – это метафизические вопросы. Как правило, мы мыслим о чём-то, и если даже о жизни, то и жизнь превращаем в предмет, объект. Но если бы сама жизнь могла мыслить, то она мыслила бы именно так – в «страдательном залоге», исповедально. Мысль – художественна, она соединяется с писательским даром автора, с обжигающей остротой его восприятия мира. Она подчиняется внутреннему ритму. Толчок – и микровзрывы. «*Вдруг пламя судорожно вздрогнуло, отделилось от тлеющей земли и длинными быстрыми прыжками понеслось на меня*».

Сколько раз при чтении этой книги меня охватывало ощущение, что обыденная логика обрываеться, и из кромешной тьмы выплывает яркий фрагмент … воспоминания? сновидения? фантасмагории? Вот дорога в степи, по которой идёт мальчик. Далеко ушёл, дома уже, наверное, волнуются, ждут к обеду. «*Настоявшийся солнечный свет приобретает оттенок топлёного молока… горизонт пополам делит звезды… Туда и твой путь ведёт. Не озираться. Всё выше вздымает тебя дорога. …Вот за золотым косогором, в раскаленной голубизне, мимо тебя, словно в мучительном сновидении, медленно проплывают верхушки знакомых зданий, купола с крестами. Это Киев… Дорога эстакадой взмывает ввысь, в густеющее пронзительное небо. Вот он, край, и ты уже в море…*» Ох, не зря здесь синяя звезда, что-то гоголевско-булгаковское чудится. Стало видно вдруг во все стороны света. Но при такой видимости, такой распахнутости далей, – как же могут продолжать Иван Иванович ссориться с Иваном Никифоровичем? «*Чёрно-синяя упругая тьма наступает сразу*». А это в каких краях? И всё дальше ведёт дорога, с которой уже не сойти. Не вернуться к обеду.

Плотно всё в этой книге, плотно. Концы рядом с началами. Все ниточки вместе – в одном клубке. Впрочем, у меня ассоциация и со сверхтяжёлым звёздным веществом. Эта внутренняя плотность словно одолевает неизбежную фрагментарность жизни! И вспоминаются собственные давние строки: «Словно жизнь из одного куска/ вылеплена, вся неразделима./ И летит вчерашия тоска,/ радостью сегодняшней хранима». Изо всех сил стараемся придать своей жизни единство и цельность, а живём в мире, где связь времён разорвана, и по рукой её остаётся разве что твоя собственная память.

«*Мы те, кто успел надышаться пьянящим воздухом шестидесятых, влюбиться навеки в загоризонтную даль, коренившись в терпкой почве всесветной весны*». Но было и другое, чего мы тоже не могли не усвоить, хотя бы невольно. Была «страшная ясность века» – «она

*настигала тебя вновь и вновь – и за семейным столом, и на тихой рыбалке, и в заповедных уголках твоей собственной души, и на барабанных нарах».* Не стану пересказывать здесь остроумную догадку автора о системе «дальнодействующих сигналов», которые отличали советский тоталитаризм от немецкого. Я ещё помню эти обклеенные чёрной бумагой говорящие тарелки… Не без их помощи возникала в голове черно-белая картинка мироздания. И даже если ты в ней усомнишься, всё равно останутся полюса сторон «диалектического противоречия», и истину придётся искать между ними. Кстати, предыдущая книга автора называлась: «По сю сторону ясности» (Киев, «Дух и литература» 2014). А в нынешней – встречаешь высказывание: «*Достижение новой чёткости взгляда – вот что нам нужно сегодня. Знаете, как подбирают очки?*».

Нет, очки не помогут. Философы постмодернизма сокрушали все и всяческие идеологии, дабы, так сказать, тоталитаризм не вернулся. Но, кажется, переусердствовали. И оказалось, что живём в сумеречной эпохе. «*Мглистые вихри застилают давящее небо*». В двух шагах ничего не разберёшь – тени, обманчивые тени, которые нынче принято называть симулякрами. Вместо чётких очертаний предметов, – какие-то расплывшиеся пятна, наподобие пятен Роршаха. Человек без стержня, без нравственной определённости – принципиально «всякий», человек, который может быть любым. При встрече с таким – вдруг хватает оторопь, и чувствуешь почти такой же архаический страх, который испытывали при встрече с оборотнем. Ибо не знаешь, кем и как это не имеющее сущности в себе существо – обернется. Нет, жажда хоть какой-то ясности – не пережиток ушедшей эпохи. Тут и Пушкина поневоле вспомнишь: «*Мчатся тучи, выются тучи;/ невидимкою луна/освещает снег летучий;/мутно небо, ночь мутна.*»

В «Заметках на память» он говорит о своих страхах. Среди них страх тесноты, «ужас невозможности выпрямиться, разогнуться». Но что это, как не воображаемый ужас несвободы? Автор «Нагарийских тетрадей» младше меня на десять лет («Десять лет разницы – это пустяки.» Э. Багрицкий). Он из «младших шестидесятников». Ему, как и мне, хорошо известно, что такое несвобода. И – что такое свобода.

*«...мимо меня не прошла чудная свобода, свобода вольного, нестеснённого расположения в собственной жизни: движения ради движения, чтения – до последней буковки – ради самого чтения, мысли в её неторопливой густой прозрачности – ради самой мысли, письма ради письма...»* Вот если это прочитать (не читаем друг друга!), если этому поверить до конца, то внутренняя драма жизни автора вдруг станет ослепительно ясной.

Без внутренней свободы – нельзя мыслить. Шестидесятники – последнее поколение свободных людей. Подобное утверждение кажется предвзятым. Но я говорю о той свободе, которая рождается из духовного сопротивления. Тут свобода – не дана, она «производится» – так же, как растения производят в ходе своей жизнедеятельности кислород. А другая свобода, та, которая дана извне, – предполагает умение ею «пользоваться», максимально извлекая все возможности. И в этом мире пользователей, потребителей свободы – парадоксальным образом чувствуешь себя менее свободным, чем в прежние, не лучшие времена. Внутренняя свобода предполагала императив бытия личностью. В мире потребителей свобод – презумпция безличности. Тогда свободное слово было высказыванием, поступком. Сейчас его, твоё личное слово – не услышат, не заметят! Его заглушит надрывно политизированный шум времени.

*«Погружённость в политику – состояние, при котором у нас одновременно и тошнит, и чешется, и чешется и тошнит...»* Живя в сегодняшней Украине – можно ли этой

погружённости в политику избежать? Потому и уехал. Но куда уехать от ситуации ненужности личности?

В перечне своих «страхов» автор почему-то не упоминает самого известного детского страха темноты. В темноте – отказывает наше обычное чувственное зрение. Но, м.б., не случайно мы порой наделяем слепых каким-то особым зрением? И даже даром прозрения? Да и философ видит истину особым «умным зрением», умозрением. Тому же, кто занимается нравственной философией – необходимо нравственное зрение. И не связано ли оно со способностью видеть не только ближние, но и дальние последствия поступков? Философ Виктор Малахов и по поводу первого Майдана выразился нелестно, – вслух, в философской статье высказался. А уж по поводу второго – и вовсе отказался поддерживать «официальную точку зрения». Не захотел свободомыслie подменить идеологическим единомыслием.

Листая книгу, я наткнулся на формулу «бунт против бунта». Странная это вещь, делающая человека страшно одиноким. Ты знаешь, что и иные из окружающих думают так же – но вслух говорят другое. А ты смириться не можешь – да и ведь изменить ничего не можешь. Но не можешь и изменить себе.

Но и бунт против бунта – всего лишь ступенька, зовущая подняться выше. Пока ты бунтуешь – ты не свободен и от своего собственного бунта. Предвзятость – в том числе и политическая – ослепляет. А подняться выше – это ведь на какую-то страшную высоту надо взойти, выйти за пределы заданных нам исторически пространства и времени. Постмодернизм абсолютизирует Современность, а заодно и релятивизм. Вместо черно-белой картишки – тысячи оттенков серого. Не до ясности. Но избежать хотя бы «помрачения разума». Не будучи во всём согласен с автором, не хочу спорить о политике. Но не могу не разделить с ним боль от того, что война государств – превращается в войну языков и культур. Мне и самому в досаде не раз хотелось сказать: чума на оба ваши дома! Но ведь оба дома – родные.

Сколько ни говори о свободе – её не прибавится. Но свободу можно явить – в лице, в слове. Только не пройти бы мимо лица! Человек, много лет преподававший этику и написавший учебник, выдержавший не одно издание, самый популярный учебник этики в Украине – совершил этический поступок, так сказать, подтвердивший его право на разговор о нравственности. Этический, а не одномерно-политический. Прозреть сквозь мрак и хаос эпохи – нравственный порядок. Он ни на чём не держится. Он как лестница в небо, которая непонятно почему не падает – разве что её держит незримая рука вверху. А может, на тебе держится – пока ты по этой лестнице поднимаешься. А прекратил рискованное восхождение – она может упасть.

Нас убеждают, что нравственные нормы относительны, – так же как относительны и исторически обусловлены культуры. Культурно-исторический релятивизм, странным образом **абсолютизованный**. Соглашаясь с ним, не даём ли мы себе поблажку, не оправдываем ли мы себя «историческими обстоятельствами», в которых у нас, де, не было другого выбора. Но в глубине души чувствуем вину, и понимаем, что оправданий быть не может. Видимо, принципиальная ошибка связана с тем, что человек редуцирован всецело к плоскости социума. Тогда и этика – не более, как полезная социальная функция. Приноси социальную пользу и не причиняй вреда другим. Как просто! И никаких тебе проблем глубинного нравственного самоопределения, никакого поиска истины поступка в его единственности.

Вот и говорит Виктор Малахов, что «есть смысл настаивать на том, что основные принципы человеческих отношений установлены раз и навсегда, что они самоочевидны, незыблемы...». Предательство – всегда предательство, а любовь есть любовь, а не использование

другого в своих целях. Но ведь это – требование чего-то неизменного, постоянного в мире бесконечной изменчивости, того, что могло бы служить верным ориентиром и позволило бы не блуждать вечно среди разовых случайностей и видимостей, в бесконечном лабиринте, не имеющем выхода. Кто занимается этикой – должен говорить о константах. Должно быть что-то, вроде постоянной Планка. Философия постмодерна объявила войну всякой метафизике, потому что метафизика наряду с горизонталью, потоком случайных событий – предполагает наличие некой вертикали, соотносимой с вынесенными за пределы быстротекущего времени ценностями, смыслами человеческого бытия.

И вот тут-то, как говорится, и «зарыта собака». Потому что такого рода «вертикаль», соотносимая с абсолютным, исчезла из общественного сознания, – исчезла не только из философии, но и из жизни социума, исчезла вместе с культом высокой культуры, вместе с культивированием личности и многим другим. Однако – и в этом парадокс – она жива ёщё в человеческих душах. И обладатели этих душ находятся в как бы подвешенном состоянии, вопрошая, на что им опираться в стремлении совершать нравственные поступки, да и просто быть людьми. Ориентироваться ли на религию, в которой вечное ёщё уцелело? Но ведь не все могут исповедать религиозную веру. Если нет оппозиции добра и зла, их непреходящей борьбы друг с другом – то ведь и элементарная нравственная работа, без которой нельзя обойтись, нравственный суд над собой – лишается оснований. Гитлер хотел освободить немецкий народ «от этой химеры, именуемой совестью». То, что не удалось ему, – удалось осуществить в куда большем масштабе в ситуации постмодерна? Ибо ведь в основаниях дела. Почему я должен признавать голос своей совести? Ведь его – особенно сегодня – так легко заглушить. Основания нравственности, и шире говоря, – человечности как таковой – должны быть абсолютными. А таковые, как известно, были в философской метафизике и в религии.

Поэтому для автора книги так важен вопрос религиозной веры – этому он посвящает целый небольшой «Трактат о вере». При его чтении меня охватывало двойственное чувство. На «куровне ума» я был с ним во многом согласен, – но он вел меня туда, куда я не мог за ним последовать. Вся книга Виктора Малахова как бы «двухязычна» – привычный язык научного дискурса то и дело сменяют прорывы в сферу художественного. Вот и здесь звучит научный дискурс (*«Теперь попробуем подойти к нашей проблеме с другого конца, с точки зрения притязающего на объективность здравого смысла...»*), но в finale автор не удержался и завершил всё «сказочкой», бесхитростно пересказывающей евангельскую историю. И сказочка – сильнее тревожит и побуждает к мысли, чем чисто рациональный ход рассуждений. Потому что рационального ответа тут быть не может. Тут экзистенциальный акт, как говорил Кьеркегор, «прыжок в веру». Трудный, отчаянный акт, да и совершается он, когда приходишь в полное отчаяние, да и далеко не все на него способны. И иные люди – м.б., в Церковь пришли, а не к Богу пришли, не совершив этой мучительной личностной трансформации, этого «прыжка».

В ситуации тотального культурного, духовного кризиса – понять их можно. Но религия оказывается для них заменой прежней, утратившей легитимность идеологии. Идеологии, тем более приемлемой, что она существует на фоне сегодняшнего «религиозного бума». Но «религия как идеология» – не кажется мне панацеей. Встречая часто очень убедительную критику современной культуры с религиозных позиций, не могу не спросить: что делать тем, кто не уверовал, кто не принял догматику той или иной конфессии? Я не говорю о тех, кто от примитивного (идеологического) атеизма идёт к активному отрицанию духовных ценностей. Я имею в виду всех, кто переживает тотальный релятивизм нашей

«постсовременности» как состояние противоестественное и разрушительное для души, для созидающей себя личности.

Бог нужен автору, как опора, на которой держатся все несущие конструкции его мировоззрения. Потому что как жить человеку, который в прямом смысле слова лишён сегодня «твёрдой почвы», места, на котором он может стоять, устоять, противостоять. Лишённый этой «почвы», человек кажется подвешенным в воздухе, как бы неким танцором между небом и землёй. И неясно, чем он держится, какие невидимые виртуальные нити не позволяют ему упасть.

Однако, при этом автор ни в коей мере не хочет понимать под «почвой» то, что имел в виду Хайдеггер, не желая быть своего рода «фундаменталистом». Выбор «точки опоры» невелик: если не земля Бытия, то небо Духа. Выпады против «бытия», как философского концепта в его интерпретации Хайдеггером – рассыпаны по книге: «...одержание бытием, столь же разрушительное для нравственного сознания, сколь пагубное для человеческой жизни в целом». «Я шаг за шагом прошёл к убеждению в общей несостоятельности онтологического (то есть апеллирующего к Бытию в различных его проявлениях) способа обоснования этики...».

О «небе духа», разумеется, следует говорить. Автор этих строк в своем поэтическом творчестве всячески утверждает необходимость этих общих духовных небес, и одна из последних книг его называлась «Дело духа», и предисловие к этой книге написал Виктор Аронович Малахов. Но странно говорить о Земле без Неба, и о Небе – без земли. «Как страшно, как безумно, как нелепо! /Как будто бы какой-то гнусный бес/сорвал цинично занавес небес,/ и вот живут: под небом, но без Неба» (как я писал в своём давнем уже стихотворении). Но ещё страшнее преследующее автора видение неба, рухнувшего на землю и разбившегося на голубые осколки. Чтобы этого не произошло, каждый из нас должен, подобно Атлантам, удерживать в себе и над нами небо Духа в надежде, что и другие делают то же самое. И если и есть «конфессия», духовно объединяющая живущих в разных уголках планеты людей, то я бы сказал, что это Культура. Высокая культура – то есть такая, которая содержит в себе всечеловеские идеалы, и религиозная и светская, культура не как сфера «социального обслуживания», а как Зов, обращённый ко всем и каждому. Со времён Просвещения это был призыв не только быть сапиенсом по названию, но и стать человеком **разумным**. Сегодня – это призыв быть человеком **человечным**.

Светская культура тоже религиозна, если понимать под религией связь индивида с тем, что выходит бесконечно далеко за пределы его конечного существования, связь с неким символом Целого, или с идеалом, который недостижим, ибо по мере приближения к нему он отступает к трансцендентальному горизонту. Культура – это связь человека с миром, с человечеством, в пределе – со всей Вселенной. И с идеалом будущего, без которого мы не можем быть людьми, но и доказать неизбежность этого будущего мы не можем. Вот и остаётся верить. Вера как онтология человеческого духа. Попытки устраниТЬ веру самоубийственны.

Именно сегодня, когда идеологическая вера в идеалы культуры рухнула вместе с авторитетом самой культуры – культура, может быть, и жива «только верою» как свободным, ничем извне не обусловленным волеизъявлением нашего духа. Может быть, в сфере вещей и даже обусловленных своей эпохой идей – и вправду ничего неизменного нет. Но неизменно стремление человека следовать тому, что не дано, а задано как бесконечная задача. Как неустанный поиск той сущности человека, которая ему не дана в готовом виде, так сказать, родовой сущности человека в человечестве. С человечеством же дело обстоит худо – мы присутствуем при родовых схватках, но оно, будущее человечество, всё никак не может

родиться. Но если альтернативой этому рождению является только коллективная смерть – как трагически нелепо выглядят все мировые религиозные и этнические психозы, политические судороги всех одержимых «волей к власти»! Человечество есть пока только в мировой культуре. А вместе с культурой, если мы ей верны – в нас.

… В звучании слова «Нагария» мне слышится нагар, который снимали со свечей, чтоб не коптили, чтобы пламя было ясным. Философ, как впрочем, и поэт – не профессия, а некий вид служения истине, доброму, красоте. Конечно, это звучит несколько высокопарно и легко может быть осмеяно. Но если принять эту максиму служения всерьёз, то вовсе не смешно искать то, что стоит над суевыми социальными играми – нечто Надсоциальное, позволяющее не утрачивать духовные ориентиры. А заодно и как бы Надвременное, даже надисторическое, так необходимое во времена, когда объявлен конец истории. Мне в книге В.А. Малахова «Нагарийские тетради» дорого сопротивление «духу времени сего». *«Наше уважение к своему времени как раз и проявляется в способности ему перечить, …своим несогласием мы обогащаем полифонию каждого неповторимого его момента»*. Сказано, как всегда, без категоричности, мягко, раздумчиво. У меня другой темперамент, и впечатление от книги и личности её автора выражалось в таком стихотворении:

\* \* \*

Борьба со временем, борьба,  
хоть знаешь, что она напрасна.  
Не по душе тебе пальба  
и толпы, что орут согласно.  
Век пахнет нефтью, пахнет серой.  
Он смерть возвёл на пьедестал.  
Что прозреваешь в дымке серой,  
зачем ты против века встал?  
Вот улыбается калека,  
его мозги сожрал смартфон.  
А ты всё ищешь человека.  
Потомки спросят: был ли он?  
И нет чела. Есть только челядь  
и электрическая плеть.  
Ты хочешь выше века целить?  
Но знай: тебе – не уцелеть.  
Тебя отыщет взгляд недобрый.  
Вот механизм – в нём тьма ума –  
пройдёт колёсами по рёбрам,  
безжалостный, как смерть сама.  
…А ты, хранящий человечность,  
в неведомую даль глядишь,  
отвергнутое слово «вечность»  
как заклинание твердишь.

*Костенко Н. В.*

## **ЛЮБОВ І СВІТЛО, І НЕВТОМНИЙ ТРУД**

**(Людмила Скирда. Клавір літнього дня. Поезії. – Київ, 2018)**

Вийшла в світ нова книжка ліричних творів відомої української поетеси Людмили Скирди, авторки майже чотирьох десятків збірників, виданих в Україні і закордоном (в Австрії, Німеччині, Японії, Китаї, куди вона виїздила з чоловіком-дипломатом). Появу її першої книжки «Чекання» в 1965 р. вітала українська і закордонна літературна критика. Так, проф. Варшавського університету Флоріан Неуважний писав, що слідом за шістдесятниками іде наступне покоління талановитих «нових молодих поетів з Людмилою Скирдою та Ігорем Калинцем на чолі». І сьогодні вона є одним із найбільш продуктивних і перекладених на Заході і Сході українських поетів.

Остання збірка схожа і несхожа на попередні. Схожість – у сповідуванні культу краси, естетизмі, філософічності, у витонченому сприйнятті природи (початок і кінець збірки обіймають образи квітучого саду, з дивовижним різноманіттям квітникової флори, пейзажних замальовок і т. д.). Але з іншого боку, є в новій книжці своя особливість, яка, можливо, найкраще відбилась у її музичній назві «Клавір літнього дня». Обидва головні значення слова «клавір»: як спільнної, загальної назви для низки струнних клавішних інструментів (клавікорда, клавесина, фортеп'яно) і як клавіру-аусцигу, тобто музичного перекладання, аранжування вокально-симфонічних творів (напр. опери) на «мову» фортеп'яно і співу, – містять у собі глибокий смисл перетворення, розмаїття і мінливості самого життя та його поетичного сприймання, водночас і його інтимізації, посилення суб'єктивної, авторської ноти.

Якщо у зарубіжних збірках перетворення зумовлювалось самою зміною середовища, зарушенням у світ іннаціональної культури, що не могло не спровоцирувати впливу на стиль поета, то в останній книзі, яка має певний підсумковий характер, перетворення стає наслідком осянання власної життєвої і творчої долі як єдиного цілого, де мандри по світу, «долання меж» у житті й творчості – це різні сторони одного й того ж шляху до гармонії, до здійснення свого людського і творчого призначення.

...Й дорога нас веде у гір зелене лоно...

Все це довкруж, усе і цілий світ –  
«*pro domo*».

Зрештою це усвідомлення того, що краса й істина перебувають не десь, поза тобою, у далекій невідомості, а зароджуються, живуть і вдосконалюються у твоїй власній душі, яка віддзеркалює цілий світ. «*Pro domo*», з латини – задля власного дому, на захист себе, про себе. Колись Микола Зеров у відомому сонеті «*Pro domo*» використав цей вислів Ціцерона для визначення естетичної програми неокласиків на противагу нігілістичним заявам і маніфес там футурристів і пролеткультивців. У даному разі проблема інтимізується – осмислюється

естетичні настанови окремої творчої особистості (до речі, в критиці уже визначились певні перегуки поезій Л. Скирди з творами українських неокласиків).

Повернення додому, «на круги своя», до першопочатків – до рідної землі, рідної хати, рідної природи – одна з наскрізних тем згаданої книжки, розроблена у цілій низці творів, зокрема у вірші «Повернення»:

Куди пливемо у човні голубому?  
Додому вертаєм, кохана, додому.  
А хто нас зустріне на ріднім порозі?  
На ріднім порозі зустріне нас осінь.  
    Так це наш останній притулок по мандрах?  
    Так, дім і тераса, і кущ олеандра.  
    Кінець марнославним змаганням й гонитвам.  
    Перо на столі, а на серці молитва...

Втім, творчий і життєвий досвід двох останніх десятиліть, коли авторка перебувала в країнах Заходу і Сходу, таки дається взнаки. Читач, очевидно, помітить, що значну частку поетичного репертуару збірки складають ліричні мініатюри, короткі вірші з 2-х, 4-х – 7-8-и рядків, і це, очевидно, певна данина східній традиції. У «японських» збірниках «Дзуйхіцу від сакури», «Чарівна мушля» та низці інших, в тому числі у виданій нещодавно книзі «О, Ямато! Поетичні дзуйхіцу» (Київ – Токіо, 2017), використовуються такі характерні жанрово-strofічні форми, як хокку (гайку), танка, дзуйхіцу, що відтворюють національний колорит японської поезії. Людмила Скирда майстерно українізує їх, додержуючись правила чергування довгих і коротких рядків, хоч домогтися абсолютного збігу у складочисленні, скажімо, коротких 5 – і 7-складових рядків, буває дуже важко, а часом неможливо. Щодо останньої збірки, то про наслідування східних канонів не йдеться – ні жанрово, ні ритмічно, ні тематично. Ліричні мініатюри – філософські роздуми чи пейзажі – укладені класичним або вільним віршем і живописують рідну природу і рідний світ, як наприклад, у чудовій 4-рядковій верлібрівській мініатюрі:

Верхівка велетенської липи  
Уся в цвіту  
Піднімається над золотим масивом,  
Мов золота тіара.

Часом у рідні обриси включається порівняння зі східними реаліями, як, наприклад, у рядках:

Ріка чорнобривців, немов Хуанхе,  
Тече крізь Софіївський сад...

Водночас у збірці промовисто заявляє про себе й західна традиція. Досить сказати, що найбільший ліричний цикл структуровано у канонічній для європейської поезії сонетній формі. Це «медитативні сонети» (сімнадцять творів – сонетів і сонетоїдів) – роздуми з приводу різноманітних подій і культурних явищ, скажімо, з приводу прочитаних книг, де Платон, Бокаччо і Камю сусідують з Конфуцієм; поряд – спогади про поїздки до Італії чи Грузії, де зблискуює яскравий пейзаж («...осінні гори / Звучать, мов золоті валторни») та ін.

Отже, дві жанрові традиції доповнюють одна одну. І цілком обґрунтованим виглядає вмішаний у книгу відгук про те, що поезія Людмили Скирди ввібрала в себе вплив і європейських, і східних культур, що призвело до появи абсолютно унікального явища – і не тільки в контексті української літератури, а й інших літератур світу.

На цьому шляху гармонізації культур ніби спростовується відомий поетичний постулат Редьярда Кіплінга: «Захід є Захід, а Схід є Схід, / I разом їм не зійтись».

Цілісності збірці надає і її кільцева будова, уже згадана флористична рамка: на початку – цвітіння літа, в кінці – весняне відродження, буйня розквітлої весни; а також кілька головних тем та їх драматично-філософське висвітлення. Загалом збірка скомпонована з двох частин, у розгортанні яких прояснюється ідея єдності фізичного, тобто природного, і духовного світу: I – Поезія влітку; II – Вічний дух.

Природа не протистоїть метафізичній сфері, навпаки, вона є її визначальною, невмируючою основою, незмінним фундаментом, на якому вибудовується людське світорозуміння. Як пише авторка:

У цьому світі рулад і щебету  
Брехні немає, немає рекету.  
Немає партій, немає кланів,  
Ні президентів, ні генералів.  
Все очевидно, як на долоні –  
Квітник красолі, кущі півоній,  
Ранком світас, вночі – смеркає.  
Закон панує у цьому раї.  
І жодна сила, і жодна влада  
Змінить не можуть оці засади.

Загалом тема гармонійного взаєморозуміння між людиною і природою є ще одним з ліричних лейтмотивів збірки. Автор передмови до аналізованої збірки відомий італійський літературознавець проф. Нікола Франко Баллоні убачає тут ознаки нового світогляду сучасної людини, яка через збереження природи «шукає шляхів до гармонійної цивілізації як єдиного способу подолання грандіозної кризи, в яку вступає планета земля».

Природа і культура, любов і творчість – у поєднанні цих начал авторка шукає гармонії між собою і світом.

Що означає, наприклад, ключовий у цій збірці хронотопічний образ безмежно довгого літнього дня? («...немов гекзаметр, повільний літній день... мов рядок Гомера...»)? На наш погляд, в цьому образі реалізується ідея нескінченості творчого життя. У ньому – цілий світ емоцій і вражень – зачарування красою розквітлої природи, переживання кожної миті життя як щастя, радість від спілкування з друзями, щасливе, тримливе почуття любові. Авторка переконана, що є щасливі місця і міста на цій землі, і їй пощастило відвідати деякі з них – в Грузії, або в Австрії, у Відні, або в Чехії, у Празі, чи в Італії, у Флоренції («О боже, / існує місто на землі, / Яке у мить одну спроможне / Тебе підняти на крилі...»), звісно найщасливіші з них – в Україні, в Києві, де «все рідне – вулиця і дім. / Життя моє різногоолосся / Звучить, немов хорал у нім»). Це все миті щастя – мандри, спілкування з творчими людьми («І вірші, вірші, вірші, вірші...»).

Однак, перебуваючи з дипломатичною місією чоловіка в різних країнах і містах і спостерігаючи там стабільне й мирне життя, вона не може не замислюватись над питанням,

чому доля поскупилася на щастя для її батьківщини? Чому найбільша в світі катастрофа на атомній станції стала саме в Україні?

...І знову  
пригадую зірку оту полинову...  
Рве душу і досі питання: Чому?  
Біда за бідою... З пітьми у пітьму?  
(«Роздуми у Фрайбурзі»)

Чому історія її рідної України – це суцільні «Навали, піділи, розколи / І воєн випалене поле / Від Ярослава аж до Крутів / І далі, далі, далі... Чи не час «пекельну круговерть спинити»?

Якась фатальність трагічних подій у рідній країні часом породжує скептичні думки про загальну абсурдність людського існування. З цього погляду цікавий короткий вірш «Смішний сей світ», що являє собою сучасний коментар до десятого сонета з циклу «Вольні сонети» Івана Франка («Смішний сей світ, смішніший ще поет», 1884), де молодий поет висловив свій сумнів щодо необхідності «погоні до незвіських мет». Однак логіка загального творчого розвитку Івана Франка, а також і нашої авторки, приводить до протилежного висновку – спростування скепсису, заперечення ідеї абсурдності людських зусиль, зокрема через творчість, через високе мистецтво, його безсмертний дух.

Вірші про мистецтво – окраса багатьох збірок Людмили Скирди, вона справжній майстер поетичного портрета (і відповідно – автопортрета), чому сприяла й та обставина, що її власні портрети творили знамениті художники і скульптори. Мені вже доводилося писати, що «взаємонадихаючі контакти» поєднували поетесу з такими митцями, як М. Гельман, М. Компанець, М. Рапай, Г. Гавриленко, В. Зарецький, китайський поет і художник Гао Ман та ін. Результатом цих контактів стали натхненні поезії. Найбільша низка (понад півтора десятка творів) увійшла до останньої збірки «Клавір літнього дня». Це вірші не тільки про художників, а й, скажімо, про кінорежисера С. Параджанова чи композитора М. Скорика, також загальні роздуми про мистецтво. Усі поетичні портрети видатних митців, по суті, відтворюють миті щастя, пережиті авторкою у творчому спілкуванні з цими видатними людьми.

Приваблює різноманіття стилевих манер, що дозволяє наблизитись до індивідуальності кожного митця. До речі, вірші на мистецькі теми входять і в інші ліричні цикли, зокрема у згадані «Медитативні сонети» (сонет XIII – тонкий психологічний етюд «Пташиний профіль Анни на стіні» – іронічний «портрет» хазяйки комфортного гнізда, що намагається наслідувати велику Анну Ахматову, хоча б... зовні).

Завдяки створенню яскравих психологічних образів митців поетесі вдалося досягти й іншої мети – відтворити атмосферу тієї унікальної епохи, що увійшла в історію української літератури і мистецтва як шістдесятництво. Ностальгією за цією епохою овіяно вірші «Спогад», «Самотність», «Соломон має рацію» («Перечитала Каландадзе»), «Ностальгійний етюд» та ін. Напр., у вірші «Спогад», присвяченому художнику Миколі Компаню, ідеться й загалом про творчу молодь 1960-х – початку 1970-х рр., яка вірила в оновлення, в моральній мистецькі ідеали.

Час наших творчих  
починань  
І сподівань найбільших

Не кривдив нас, ми відбулися  
Ми захистили світло.

Наївні ми були колись,  
Та в нас тоді розквітло  
Бажання вірити в добро,  
Служить мистецтву вічно...

Другий короткий розділ знову повертає читача до природного середовища, до квітучого Києва, де око художника помічає, як лопотять білі крила старезних яблунь» у київських садах. Поетичним пейзажам Людмили Скирди притаманна імпресіоністична єдність кольору і світла. Вона бачить, як «спалахнув каштан / Суцвіттям полум'яним, / І засіяв бузок / Бузково і духмяно...»; «Все зацвіло. Ні – забуяло! У світі більше світла стало...». Вічний дух – це дух воскресіння, дух весни, благоговіння перед життям, це, власне те, чого вічно жадає душа – знову пережити «цвітіння мить, кохання мить, мить щастя». Пережити мить творчості. Отже, й заповідь творчого життя – любов і світло, і невтомний труд.

Київ, 23.V.2019

## АВТОРЫ НОМЕРА

---

**Семен Дмитриевич Абрамович** – доктор филологических наук, академик АН ВО Украины, заведующий кафедрой славянской филологии и общего языкознания Каменец-Подольского национального университета имени Ивана Огиенко (Черновцы)

**Лиана Алавердова** – поэт, лауреат литературных премий, работает в Бруклинской публичной библиотеке (Нью-Йорк)

**Наталія Іванівна Астрахан** – доктор філологічних наук, професор інституту іноземної філології Житомирського державного університету ім. І. Франка, перекладач (Житомир)

**Наталія Юлійна Бельченко** – українська поетеса й перекладачка. Член Національної спілки письменників України. Авторка поетичних збірок і численних журнальних добірок (Київ)

**Платон Бережной** – писатель, учащийся 21 средней школы (Днепр)

**Роман Михайлович Богачев** – кандидат міських наук, доцент кафедри філософії НТУУ «КПІ ім. І. Сікорського» (Київ)

**Валерія Борисівна Богуславська** – перекладач і поет, член Національної спілки письменників України (Київ)

**Дмитрий Сергеевич Бураго** – поэт, член НСПУ, лауреат литературных премий, кандидат филологических наук, филолог, издатель (Киев)

**Юрій Григорович Буряк** – поэт, перекладач, мистецтвознавець і видавець (Київ)

**Свєній Михайлович Васильєв** – український літературознавець, доктор філологічних наук, доцент, актор і театральний режисер (Рівне)

**Леонид Михайлович Видгоф** – литератор, московский краевед, автор работ о жизни и творчестве О. Э. Мандельштама (Москва)

**Нила Васильевна Высоцкая** – поэт, прозаик, культуролог и литературный критик (Ирпень)

**Мария Марковна Гельфонд** – кандидат филологических наук, доцент факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Нижний Новгород)

**Наталія Володимирівна Горішна** – поет, перекладач, член Національної спілки письменників України (Черкаси)

**Ирина Марковна Дудченко** – концертмейстер Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского (Киев)

**Борис Жеребчук** – автор художественных, философских, публицистических, литературоведческих и литературно-критических текстов (США)

**Владимир Георгиевич Заиченко** – литератор, правозащитник (Днепр)

**Алексей Владимирович Зарахович** – поэт, член НСПУ, лауреат литературных премий (Киев)

**Семен Авраамович Заславский** – поэт, сценарист, переводчик, эссеист (Днепропетровск)

**Владимир Янович Звияницковский** – доктор филологических наук, профессор (Киев)

**Дмитрий Владимирович Зуев** – кандидат филологических наук, эксперт Мандельштамовского центра

**Владимир Павлович Казарин** – доктор филологических наук, профессор. Ректор Таврического национального университета имени В. И. Вернадского (Киев)

**Ігор Васильович Качуровський** (1 вересня 1918, Ніжин – 18 липня 2013, Мюнхен) – український поет, перекладач, прозаїк, літературознавець, педагог, радіожурналіст

**Євгенія Анатоліївна Кононенко** – сучасна українська письменниця і перекладачка. (Київ)

**Наталія Василівна Костенко** – літературознавець, віршознавець, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка (Київ)

**Віра Володимиривна Лімонченко** – доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії імені професора Валерія Григоровича Скотного Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (Дрогобич)

**Тарас Лучук** – поет, перекладач, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства філологічного факультету Львівського національного університету ім. І. Франка (Львів)

**Павел Нерлер (Павел Маркович Полян)** – директор Мандельштамовского центра Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», публицист, писатель и литературовед (литературоведческие труды и художественные произведения опубликованы главным образом под псевдонимом Павел Нерлер)

**Дмитрий Нечипорук** – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Центра «Человек, природа, технологии» Института социально-гуманитарных наук Тюменского государственного университета (Тюмень)

**Мария Алексеева Новикова** – доктор филологических наук, профессор

**Дмитро Васильович Павличко** – украинский поэт, перекладач, литературный критик, громадсько-політичний діяч, Герой України (Київ)

**Андрей Александрович Пучков** – украинский культуролог, архитектурoved, историк, библиограф (Киев)

**Илья Исаакович Рейдерман** – поэт, философ, культуролог, музыкальный критик. Член Южнорусского Союза писателей (Одесса)

**Элина Михайловна Свенцицкая** – доктор филологических наук, профессор, поэтесса, писательница, лауреат литературных премий (Киев)

**Елеонора Степанівна Соловей** – украинский літературний критик, літературознавець. Доктор філологічних наук, професор. Член Національної спілки письменників України.

**Микола Матвійович Сулима** – літературознавець, дійсний член НАН України, завідувач відділу давньої української літератури Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України (Київ)

**Татьяна Дмитриевна Суходуб** – кандидат философских наук, доцент, Центр гуманитарного образования НАН Украины (Киев)

**Анна Фэвр-Дюпэрг (Anne Faivre Dupaigre)** – доктор филологических наук, специалист по сравнительному литературоведению (Париж)



Книги **Издательского дома Дмитрия Бураго** можно  
заказать на сайте [www.burago.com.ua](http://www.burago.com.ua) ИЛИ по  
e-mail: [info@burago.com.ua](mailto:info@burago.com.ua)

По вопросам издания книг  
обращаться по тел.: **+38 (044) 227 38 86,**  
e-mail: [burago@list.ru](mailto:burago@list.ru)

Підписано до друку 29.01.2020 р.  
Формат 70 x 100  $\frac{1}{16}$ . Папір офсетний.  
Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний.  
Обсяг 11,85 ум. др. арк., 13 обл.-вид.  
Наклад 300 прим. Зам. № 1955

**Видавничий дім Дмитра Бураго**  
ФОП «Бураго Дмитро Сергійович»  
Свідоцтво про внесення до державного реєстру  
ДК № 4558 від 05.06.2013 р.  
04080, Україна, м. Київ-80, а / с 41  
Тел. / факс: (044) 227-38-28, 227-38-48;  
e-mail: info@burago.com.ua, site: www.burago.com.ua

