ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ № 9

Владимир Адмони

Лаконичность лирики Ахматовой

Говорить о лаконичности ахматовской лирики — не значит ли это ломиться в открытые двери? Уже первые исследователи поэзии Ахматовой — а ее поэзия необычайно рано нашла своих исследователей, притом прекрасных — выделили лаконичность ахматовской лирики как одну их основополагающих ее черт и связали эту краткость со всем строем поэзии Ахматовой, со всем ее поэтическим миром. Особенно глубоко и детально выражено это в книге Б.М.Эйхенбаума, вышедшей в свет в 1923 году. Начиная анализ поэзии Ахматовой за десять лет, от «Вечера» до «Anno Domini», Эйхенбаум пишет: «Лаконизм стал принципом построения. Лирика утеряла как будто свойственную ее природе многословность. Все сжалось — размер стихотворений, размер фраз. Сократился даже самый объем эмоций или поводов для лирического повествования»[1].

Но после «Anno Domini» творческий путь Ахматовой продолжался еще свыше сорока лет. Продолжался, несмотря на всю тяжесть судьбы, продолжался и преображался в противоборстве с этой судьбой. На авансцену вышли развернутые формы лирического или даже лирико-эпического и лирико-медитативного повествования: лирический цикл «Реквием», который даже некоторыми виднейшими исследователями воспринимался как поэма, «Поэма без героя», цикл элегий, пьеса «Пролог».

Тот поворот в поэзии Ахматовой к непосредственной эпохальной значимости, который еще в 1915 году был предсказан близким другом Ахматовой, поэтом и тончайшим критиком Н.В.Недоброво, действительно произошел — и принял, в частности, форму обращения к большим поэтическим жанрам. Но наряду с этим продолжалась и лирика. Как и все творчество Ахматовой, с перерывом (со второй половины 20-х годов до середины 30-х годов) — с перерывом, который Ахматова воспринимала мучительно. Но лирика все же продолжалась. И в ней также господствовала лаконичность. Но часто уже другая лаконичность. Притом такая, которая самой Ахматовой воспринималась порой как проблематическая. Ее мы коснемся во второй половине этого сообщения.

А сначала несколько слов о сжатости стихов ранней Ахматовой — ранней и, вместе с тем, уже создавшей произведения исключительного поэтического совершенства. Среди их свойств, постоянно отмечающихся исследователями, — это их предметность, четкая вещность. Она, конечно, не должна вводить в заблуждение. Предметные ахматовские стихи — о чувстве. Всегда о чувстве, чувстве всех регистров, но обычно предельно напряженном. Дано это чувство, однако, — и в этом великое новаторское искусство Ахматовой — через призму кратких конкретных событий-ситуаций, в значительной мере утверждающих эту свою конкретность именно путем включения в них реальных, повседневных предметов. На таком фоне и становятся особенно сильными те прямые всплески эмоциональности, которые, как правило, все же в стихах присутствуют — присутствуют не как объект описания, а как прямое выражение чувства. Но эта непосредственная страстность неразрывно вплетена в вещный мир стихотворения, в его предметную событийность.

При всем своем своеобразии, поэтическая стихия Ахматовой с ее единством предметности и чувства тесно включена в общее эпохальное развитие русской поэзии и всего русского, да и не только русского, искусства в канун Первой мировой войны, перед началом «настоящего, не календарного» XX века. Потому что в эти годы под влиянием состоявшихся, а в еще большей мере предстоящих исторических катастроф, в сознании поэтов изменилось ощущение реальных вещей-предметов. Они перестали восприниматься как устойчивые, косные, неподвижные по сравнению с шаткой и неверной человеческой жизнью. Явственно обозначилась их незащищенность и преходящесть. Этому способствовал и тот поток новых вещей, которые возникали во всех сферах человеческого бытия, — не только в извечной смене мод, но и различнейших сферах реального существования человека. Появление автомобилей и самолетов было, пожалуй, лишь самой прямой приметой этого сдвига в наборе вещей. И в ответ на все это русская поэзия 10-х годов перестает рассматривать вещи по-символистски, лишь как ступеньки для достижения чего-то поистине существенного и глубинного, стоящего за ними, а как нечто самоценное — и вместе с тем не незыблемое, а способное сдвинуться со своего места. Такой поворот, явившийся одним из психологических оснований для самого разрыва с символизмом, предваренный еще призывом Кузмина к «прекрасной ясности», выступает у разных поэтов очень по-разному. От декларации юной Цветаевой в предисловии к сборнику «Из двух книг» (1913): «Не презирайте «внешнего»! Цвет ваших глаз так же важен, как их выражение; обивка дивана — не менее слов, на нем связанных». До погони Игоря Северянина за новыми, иностранно звучащими названиями предметов, от введения футуристами в поэзию самых громоздких и громких реалий существования современного города до закрепления в стихе четко очерченных произведений мировой культуры, словно опровергавших наметившуюся тленность вещей, у Мандельштама. Вот в эту эпохальную реабилитацию предметного мира и включена поэзия Ахматовой, лаконично говорящая о чувстве — через предмет.

Особенно важно, что такая лаконичность была, по всей видимости, одним из факторов, обусловивших и поэтическое совершенство ахматовской лирики и ее небывалый успех после появления «Четок». И причина была здесь не только в новизне этой формы на фоне тогдашней поэзии, но и в том, что она была превосходной реализацией основных тематически-структурных возможностей, даже сущностных закономерностей лирического стихотворения. А состоит эта сущностная закономерность в том, что лирическое стихотворение представляет собой совершающееся в душевной жизни человека, говоря словами Тамары Сильман, постижение «некоего совдержания, сути какого-то предмета, факта, явления, события внутренней жизни, «схватывание» некоей истины». Более того, лирическое стихотворение воплощает в себе самый момент постижения, «миг познания некоей истины», некое «разовое, краткое действие», «момент лирической концентрации»[2].

Тамара Сильман, из книги которой мы взяли только что приведенные определения лирики, делает вывод, что «краткость, лаконизм являются не делом вкуса, но органическим требованием самого жанра лирической поэзии»[3]. Однако, сразу же указывает, что такое требование никогда не может быть выполнено безостановочно — потому что «момент лирической концентрации... должен быть предварен или окружен минимумом эмпирических подробностей, конкретных обстоятельств, аксессуаров... должен обладать хотя бы некоторой долей коммуникативности, должен быть хотя бы минимально развернут в сюжет»[4]. Поэтому лирическое стихотворение есть «материализованное противоречие», одновременно стремление свестись к точке и стремление к «развернутому изображению»[5]. Бесконечное многообразие поэтических систем и определяется тем, какие из этих двух устремленностей и в какой форме избираются поэтом. А поэзия Ахматовой оказывается, при таком понимании лирики, расположенной почти в самом ее эпицентре. Означает одну из максимальных степеней приближенности состава лирического стихотворения к его «точечной» сконцентрированности, данной часто в афористической форме. Между предметно-событийными компонентами и моментом постижения эмоционального состояния героини, лирического *Я*, расстояние оказывается предельно кратким — и обычно напряженно-неожиданным. Происходит как бы короткое замыкание. Обнажается глубинная структура лирической стихии. И это было, на наш взгляд, не только причиной тогдашнего, давнего успеха ахматовской поэзии, но и объяснением того, почему эта поэзия столь действенна и сегодня. Потому что вся мощь более поздних поэтических произведений Ахматовой и все их богатство не отменили поэтическую значимость лирики ее молодых лет. Тем более, что та предметная событийность, которая служила оправой для мига ахматовского постижения чувства, сама была соткана из неожиданных постижений зерен и нитей этого предметно событийного ряда.

С другой стороны, подчеркнутая лаконичность ахматовской поэзии была глубоко обоснована эпохально. Мне довелось как-то заметить, что в искусстве XX века одна из самых общих черт — «это поляризация структур и доведение до предела, до полного исчерпания потенций, заложенных в соответствующих структурах»[6]. В русской поэзии начала века Ахматова и была тем поэтом, кто довел до определенного предела устремление к краткости, заложенное в самой структуре лирического стихотворения, между тем как были и такие поэты, которые доводили до предела и другую его устремленность — устремленность к потоку. Такими поэтами были, прежде всего, Хлебников, Маяковский, Цветаева.

А в середине века Ахматова подходит к тому, чтобы сделать свое лаконичное стихотворение еще более лаконичным, достигнуть нового предела лирической краткости. Но предвосхищения этого встречались еще раньше. Так же, как уже раньше встречались стихи, выходившие за пределы чисто личностной тематики. Таково уже открывающее сборник «Белую стаю» стихотворение «Думали: нищие мы, нету у нас ничего». И помещенные в этот сборник прямые стихотворения о войне: «Июль 1914», «Молитва», «Памяти 19 июля 1914». Любопытно, что эти стихотворения имеют заголовки, обычно отсутствующие в стихах Ахматовой той поры. Заголовки нужны здесь, чтобы обозначить тему или хотя бы интенцию лирического чувства поэта, между тем как в привычных тогдашних стихотворениях Ахматовой такая интенция раскрывалась из всего лирического мира, наполнявшего сборники, из всего облика лирического *Я*. Но и новые стихи Ахматовой, прикрепленные к исторической действительности, воплощают напряженное переживание поэта. Сплетенность чувства с предметностью здесь сохраняется, хотя предметность становится иной, а чувство принимает иные очертания. Лирическое *Я* сменяется лирическим *Мы*, и необычайно сильна афоричность.

Надо, однако, подчеркнуть, что переход к новой лирической теме совершается в поэзии Ахматовой плавно, без стилевого разрыва. Новые — тематически — стихотворения не выглядят чужеродными в сборнике, а органически вписываются в него. И здесь причиной не только та спаянность событийно-предметного и эмоционального, которая нашла в этих новых стихах свое естественное продолжение, лишь с необычайным изменением событийного плана. Здесь существенно и то, что афористичность была свойственна поэзии Ахматовой с самого начала. Эту черту особенно подчеркивал еще в 1916 году В.М.Жирмунский, называя ее «эпиграммичностью словесной формы» и отмечая ее отличие от чистой афористичности, — отличие, заключающееся в том, что «у Ахматовой даже в наиболее обобщенных сентенциях слышен личный голос и личное настроение»[7].

В новых стихах Ахматовой личный голос и личное настроение сохраняются, хотя афористичность начинает занимать едва ли не ведущее место. Суждения Ахматовой об исторических событиях и об эпохе, суждения в высшей степени весомые, не нарушают цельность, а лишь делают более проникновенно-торжественными строки ахматовских стихотворений.

(Продолжение см. стр. III)

В ЭТОМ НОМЕРЕ

Провожая Ахматовский год: статьи В.Адмони и А.Наймана, воспоминания Кейса Верхейла, беседа о «Госте из будущего» с И.Бродским и А.Найманом, обзоры и рецензии

•

Царское Село — в Новой Англии: международная научная конференция в Дартмут-колледже

•

В мире искусства: парижская выставка «Образы поэзии», обсуждение книги «Анна Ахматова и музыка», встреча Востока и Запада в творческом гении Эрика Ву-Ана

•

Из литературных архивов: Вячеслав Иванов о «народе» и «интеллигенции», Михаил Лозинский в воспоминаниях сестры, новое об Осипе Мандельштаме в канун 30-х годов

•

Новые московские альманахи: «Весть», «Зеркала», «Апрель»

•

«Новые писатели»: конференция в Москве, посвященная «Альтернативной поэзии»

•

Памяти А.Ф.Лосева, «Коротко о книгах», письма в редакцию

АХМАТОВСКИЙ ГОД

Литературное приложение № 9

Анатолий Найман

Юбилейные совпадения

Даты у Ахматовой наполнялись содержанием, выходившим далеко за рамки календаря: в их притягательности было что-то от магии чисел, в непреложности — от святцев и заупокойной службы. Проставленные ею после стихотворения день, месяц, год прочитываются равноправной с прочими строкой, а повод для размышления часто дают больший, чем предшествующие стихотворные строчки. «25 августа 1921» — под «Страх, во тьме перебирая вещи». «25 августа 1941» — под «Вступлением» к «Поэме без героя».

Юбилейные даты условны, они отвечают бессознательному пристрастию людей к круглым числам, но, будучи объявлены, они концентрируют или перегруппировывают наши мысли и соображения о юбиляре, по-новому организуют вокруг него пространство культуры, вовлекают в неожиданные сопоставления. «Я родилась в один год с Чарли Чаплином... Эйфелевой башней...» — записала Ахматова в дневнике 50-х годов, и тогда соединение этих фактов выглядело более курьезным, чем обнаруживающим внутреннюю связь. Однако сейчас, в 1989-м, фотографии Чаплина, Эйфелевой башни и Ахматовой, рассказы и сообщения о них, мелькая в одних и тех же журналах и телевизионных программах, изображают эту связь само собой разумеющейся. Не стоит гадать, соотнесла ли Ахматова в 1914 году свое двадцатипятилетие со столетием со дня рождения Лермонтова: началась мировая война, начался «настоящий двадцатый век», было, вероятно, не до умозрительных выкладок и сравнений. Но тем более отчетливое место в ее календаре, с годами все бесповоротней превращавшемся в поминальный синодик, заняли лермонтовские даты.

В пасмурный октябрьский день 1964 года мы переезжали в такси через Неву по Кировскому мосту. Над рекой висели сплошные низкие тучи с размытыми краями, но вдруг за зданием Биржи вспыхнул и стал вытягиваться по вертикали столп света, красноватый, а если должным образом настроиться, то и страшноватый. Сразу же в верхней его четверти прочертилось подобие горизонтальной поперечины. Затем тучи на пересечении сияющих линий окончательно расступились, сверкнуло солнце, и видение исчезло. Назавтра мы узнали, что в этот день сместили Хрущева. Ахматова сказала: «Это все Лермонтов. В его годовщины всегда что-то жуткое случается. В столетие рождения, в 14-м году, Первая мировая, в столетие смерти, в 41-м, Великая Отечественная. Сто пятьдесят лет — так себе дата, ну, и событие пожиже. Но все-таки — с небесным знаменьем...»

Это упоминание о Лермонтове во время поездки в такси естественным образом наложилось на другой ее рассказ, о давней поездке с подругой на извозчике, «таком старом, что мог еще Лермонтова возить»: посередине их разговора, когда одна другой на что-то жаловалась, он неожиданно обернулся и произнес: «Обида ваша, барышни, очень ревная», — неизвестно которой.

Тот и этот эпизоды, уже пересказанные мной в книге «Рассказы о Анне Ахматовой», я привожу здесь еще и как характеристику домашности, всегда присутствовавшей, если не определявшей в значительной мере ахматовское отношение к искусству, к литературе — в частности и в особенности, к Лермонтову. Пятьдесят лет, разделивших две поездки над Невой, сложились с почти ста извозчицкими и в результате дали лермонтовские сто пятьдесят, но не торжественно юбилейных, а пронизанных ее личной — и товарки по поэтическому цеху, и как бы старшей сестры, и умной «бабки Арсеньевой» — нежностью к нему. И эти сроки так переплелись, что таинственным образом чуть не вдвое растянули ее собственную жизнь, а хрущевское падение перевели из ряда событий сиюминутных в ряд тех динамических, которые время от времени происходят с властью: декабристского и других восстаний, дворцовых и других переворотов.

«Лермонтова можно любить, можно не любить, — заметила она однажды. — Про него можно сказать ,,мой любимый поэт'' — сколько угодно. А про Пушкина — это все равно что ,,кончаю письмо, а в окно смотрит Юпитер, любимая планета моего мужа'', как догадалась написать Раневской Щепкина-Куперник». Пушкина, гениального, универсального, не вмещающегося ни в какие воображаемые рамки и границы, но живого, конкретного, Ахматова и любила, как Юпитера, — не звезду, а царя богов, пусть и попадавшего, вместе со всем своим сиянием, в самые обыденные житейские положения. Она написала в «Листках из дневника»: «К Пушкину у Мандельштама было какое-то небывалое, почти грозное отношение — в нем мне чудится какой-то венец сверхчеловеческого целомудрия», — и это же — с некоторыми уточнениями — можно сказать о ней самой. А Лермонтова, вызывавшего неприязнь окружающих, сиротливого, почти подростка, она любила с нежностью, в которой жалость уравновешивала восхищение. «...не он ли, — обращала она внимание читателя на стихотворение ,,Я думал: в свете нет друзей'', — в 1829 году написал следующие простые, добрые, трогательные и совсем не детские, несмотря на пятнадцатилетний возраст автора, слова о дружбе...» Она соразмеряла этот лермонтовский возраст со своим, когда она только-только начинала — на тех же царскосельских улицах и аллеях: «Пятнадцатилетние руки тот договор подписали среди цветочных киосков и граммофонного треска...» и так далее.

Сближение фигур Пушкина и Лермонтова, навязчивое и, как сейчас кажется, неискоренимое из сознания людей, было сведено Ахматовой к формуле темы, никогда не оставлявшей ее, темы преследования, травли и гибели поэта: «Здесь Пушкина изгнанье началось // И Лермонтова кончилось изгнанье». Однако наиболее грубо, естественно и в то же время абсурдно запечатлелось это сближение в устном фольклоре, в анекдотах типа «Встречаются Пушкин и Лермонтов», спроецированных — по-разному — на прозу Хармса, Зощенко и других. В рассказе «Речь о Пушкине» зощенковский докладчик приводит пример: «Что будто бы растет себе ветка, а ей поэт художественно говорит: ''Скажи мне, ветка Палестины...'' (*Голос с места.* Это из Лермонтова...) Разве? А я их, знаете, обыкновенно путаю... Пушкин и Лермонтов — это для меня как бы одно целое. Я в этом не делаю различия...» И далее: «И, между нами говоря, Тамара ему, конечно, изменила... (*Шум в зале. Крики.* Наталья, а не Тамара.) Разве? Ах да, Наталья. Это у Лермонтова — Тамара...»

В юбилейной реплике 1964 года, цитированной выше, Ахматова проводит параллель противопоставлений, одно из которых: «Он не увидел царскосельские парки с их расстреллиями, камеронами и лжеготикой, зато заметил, как ,,сквозь туман кремнистый путь блестит''». Но «Листки из дневника», которые она заканчивала в том же году, паркам и дворцам противопоставляют взгляд, не возвышенный туда, где «звезда с звездою говорит», а подчеркнуто сниженный: «В Царском, тогда Детское имени тов. Урицкого, почти у всех были козы, и их почему-то звали Тамара».

...В Кисловодске все вокруг читали Лермонтова. Казалось, самый воздух был пропитан его стихами», — вспоминала она о времени, проведенном в санатории в 1927 году, — повторяя недавно написанную свою строку «Все в Москве пропитано стихами». Это стихотворение принято приводить как иллюстрацию вдохновенной московской атмосферы, располагавшей к творчеству, но почему-то никто не хочет замечать стоящей под особым ударением антитезы: «Пусть безмолвие царит меж нами, пусть мы с рифмой поселимся врозь», — то есть перенасыщенности воздуха рифмованными строчками, усталости от них. Под этим углом зрения воспринимается и непременное, не без слащавости, чтение Лермонтова на курорте. «Сияние неутоленных глаз бессмертного любовника Тамары» соединялось нерасторжимо с «презрительным оком» того, кто «ничтожной властвуя землей», «сеял зло без наслажденья», кому «зло наскучило». Блоковскому *демону-над-бездной* бы навсегда придан пошлый булгаковский *тот-самый.*

Высота, определявшая отношение Ахматовой к Лермонтову: «все было подвластно ему», — допускала соразмерное уровню снижение: «царскосельский лейб-гусар, живший на Колпинской улице». Тот, про кого она сказала: «Если бы он написал только это стихотворение («Есть речи». — *А.Н.*), он был бы уже великим поэтом», — мог стать персонажем скетча, разыгранного ею и Раневской в Комарове. Когда-то она рассказала Раневской свою версию лермонтовской дуэли. По-видимому, Лермонтов непозволительным образом отозвался о сестре Мартынова, та была незамужней, отец умер, по дуэльному кодексу за ее честь вступался брат. «Фаина, повторите, как вы тогда придумали», — обратилась она к Раневской; и мне: «Там необходимо одно слово, но ведь для нас как филологов не существует запретных слов, не так ли?» — «Но вы будете за Лермонтова, ладно? — согласилась Раневская и начала. — Сейчас бы эта ссора выглядела по-другому... Мартынов бы подошел к нему и спросил: ''Ты говорил, — она произнесла это грубым голосом, почему-то с южнорусским «г», — за мою сестру, что она б...?'' — Слово было подано со смаком. — «Ну, — в смысле ''да, говорил'', — откликнулась Ахматова за Лермонтова. — Б...» — «Дай закурить, — сказал бы Мартынов. — Разве такие вещи говорят в больших компаниях? Такие вещи говорят барышне наедине... Теперь без профсоюзного собрания не обойтись». Игра на пару с несравненной актрисой Раневской была обречена на провал, но Ахматова исполняла свою роль с такой выразительной неумелостью, что полнота этого антиартистизма становилась вровень с искусством ее партнерши. Мартынов был хозяином положения, Лермонтов — несимпатичен, но неуклюж и тем вызывал жалость. Это была иллюстрация к известным строчкам из письма Пушкина Вяземскому: «Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он мал и мерзок — не так, как вы, — иначе».

Анна Ахматова в Комарове. Фото Иосифа Бродского, начало 60-х годов. (Из собрания Михаила Балцвиника)

Кроме стихов, прямо называющих Лермонтова или прямо ссылающихся на него, в поэзии Ахматовой есть еще и более или менее прикровенные «воздушные пути», на которых идет ее с ним перекличка. В двух коротких заметках 1964 года она несколько раз говорит о сверхъестественных качествах Лермонтова: «в этом одно из проявлений его колдовства»; «все было подвластно ему»; «это было странное, загадочное существо»; «слово слушается его, как змея заклинателя». Для Ахматовой «колдовство» это не просто одна из превосходных степеней таланта; это и так называемое «шестое чувство», присущее также ей самой, и невымышленно демоническое «творение чар». Не потому ли батюшковские строки «И тень в небесную отчизну провождал *С мольбой, рыданьем* и слезами», отозвавшиеся в лермонтовском «Демоне»:

Не прйдут сестры с матерями,
Покрыты длинными чадрами,
С тоской, р ы д а н ь е м и
м о л ь б а м и,
На гроб их из далеких мест!

— откликаются у Ахматовой — «Постель мне стелют эту *С рыданьем и мольбой*»?

Уже отмечено, что «русалочья» тема, певцом которой был Лермонтов, одна из самых центральных, ранних и постоянных в творчестве Ахматовой. Уже отмечено его таинственное — через неожиданное посредство статьи Белинского — «присутствие» в ее стихотворении «Читатель». Разработанная Ахматовой версия традиционного поэтического сюжета «Разговор Поэта с Непоэтом», в частности, переосмысление лермонтовского «Журналист, Читатель и Писатель», использует имя Белинского почти как нарицательное — имя необходимого поэтам читателя их стихов. Обращает на себя внимание, подчеркивая неслучайность его появления в этом цикле («Тайны ремесла»), повтор приема, которым Ахматова вводит Лермонтова в свой текст: «божественный пафос» поэзии и ее «таинственный лепет» из двух соседних абзацев статьи Белинского «Стихотворения М.Лермонтова» суммируются в ахматовской «Музе» в «божественный лепет»:

Говорят: «Божественный лепет...

Готовя рецензию на книгу Эммы Герштейн «Судьба Лермонтова», Ахматова попросила меня сделать необходимые выписки. Из не вошедших в ее «Заметку на полях», но обсуждавшихся тем помню несколько. О том, как «эпоха постаралась» (слежка, перлюстрация писем, доносы и т.д.), чтобы исследователь творчества русского поэта не только погружался в архивы III Отделения, но и непременно проникал в побуждения тех или других его действий. О том, что так и непонятно, почему царь в 1841 году разрешил Лермонтову приехать в Петербург. Что письмо царя о «Герое нашего времени», в частности, весь пассаж о морали (т.е. об аморальности) выказывают глубочайшую консервативность света, равно как и достаточную его просвещенность. О том, что сомнительно, что поступки Лермонтова, создававшие ему репутацию циника, были его психологическими экспериментами для уточнения образа Печорина.

Не надо забывать, что весь тот юбилейный год был еще и годом суда над Бродским и его высылки в архангельскую деревню. Обстоятельства биографий двух поэтов взаимодействовали в сознании тех, кто был так или иначе причастен к этой истории, близок к осужденному. Незадолго до того Бродский написал обращенные к Ленинграду стихи с трогательным упоминанием о Лермонтове:

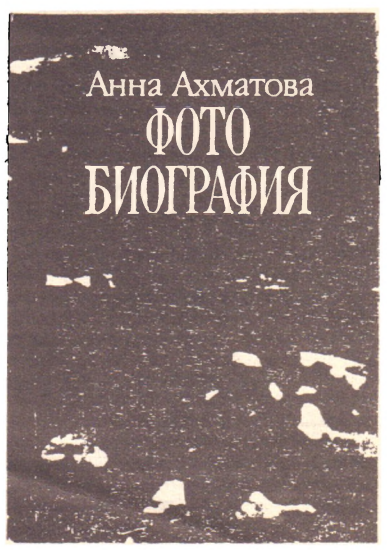
Да не будет дано умереть мне вдали от тебя,
в голубиных горах, кривоногому мальчику вторя.
Да не будет дано и тебе, облака торопя,
увидать на бегу мои слезы и бедное горе.

Когда я навещал его в последний раз, шел уже второй год ссылки. О возможном освобождении приходили слухи недостоверные и противоречивые, его нетерпение достигало крайних пределов. Перед поездкой я, по его просьбе в предыдущую нашу встречу, спросил моих грузинских друзей, смогут ли они поселить его в какой-нибудь глухой деревушке на Кавказе, если он из ссылки сбежит: они ответили, что смогут. Я передал ему это, и мы условились, что если я получаю от него открытку, в которой будет как-то фигурировать Лев Толстой (тоже «кавказец»), то прибавляю к проставленной на ней дате десять дней и встречаю его в Москве возле памятника Лермонтову у Красных ворот, который тогда, по случаю юбилея, был то ли заложен, то ли уже поставлен.

Москва—Париж

КОРОТКО О КНИГАХ

Анна Ахматова. Фотобиография [Пятый том собрания произведений и биографических материалов под общей редакцией Р.Д.Тименчика и К.М.Поливанова]. Составление В.Я.Мордерер и М.Д.Тименчика. Москва, издательство МПИ, 1989, 160 с., 80 000 экз.



Это пятитомное издание, вышедшее на рубеже 1989/90 годов, пожалуй, является лучшим из ахматовских книг юбилейного года. Оно заслуживает, без сомнения, обстоятельного разбора. Заключительный том целиком состоит из фотоснимков, художественных репродукций портретов самой Ахматовой, ее близких и друзей. По своей полноте этот альбом превышает все аналогичные издания прошлого. Однако, к сожалению, он не содержит практически никаких указаний к большинству изображений и совершенно не сумел стать даже приближающимся к научному изданию. Мы надеемся вернуться к этому изданию в ближайшем будущем.

С.Д.

Париж

Владимир Адмони

Лаконичность лирики Ахматовой

(Начало см. стр. I)

Не вытесняя у Ахматовой стихи ее прежней тематики, все большее место в последующей лирике Ахматовой начинают занимать стихи как бы «объективированные». Они рассказывают о «ком-то», а не о лирической героине, хотя и в предметно-событийной ткани таких стихотворений возникают миги лирического постижения, в которых непосредственно выступает *Я* поэта. Таковы, например, «Библейские стихи», «Данте». Впрочем, тематическая соотнесенность этих стихотворений с судьбой поэта очевидна.

А несколько позднее, начиная с 40-х годов, в поэтике Ахматовой, наряду с созданием вещей эпического звучания, намечается и совсем иной сдвиг — к еще большей лаконичности лирического стихотворения. Намечается сложно, сопровождаясь сомнениями, но намечается.

Любимая строфическая форма Ахматовой, четверостишие, становится как бы самоценной, оказывается достаточной для структурирования стихотворения. И не только четверостишия, но и другие стихотворения с объемом, меньшим, чем обычное двухстрофное стихотворение, т.е. меньшим, чем 8 строк. Условимся называть такие уменьшенные стихотворения сверхкраткими. А те, объем которых составляет всего 4 строки и меньше, — ультракраткими.

В ранних сборниках Ахматовой они почти не встречаются. Б.М.Эйхенбаум приводит такие данные об объеме стихотворений в трех первых сборниках Ахматовой: в «Вечере» восьмистишия составляют 7,5%, 3 строфы 42,5%, 4 строфы 37,5%, в «Четках» восьмистишия 15,4%, 3 строфы 40,4%, 4 строфы 21,1%, в «Белой стае» восьмистишия 18%, 3 строфы 44,5%, 4 строфы 15,67%[8]. А среди стихотворений, не укладывающихся в такие объемы (в «Вечере» 12,5%, в «Четках» 14,1%, в «Белой стае» 21,5%), решающее место занимают стихотворения более длинные. Сверхкратких стихотворений здесь (по тем версиям этих ахматовских сборников, которые напечатаны в «Библиотеке поэта») семь: из них три в «Вечере» (два семистрочных, одно шестистрочное), два в «Четках» (одно семистрочное, одно трехстрочное), два в «Белой стае» (одно семистрочное, одно четырехстрочное). Все вместе они составляют менее 3,5% общего числа стихотворений в этих сборниках, притом среди них решительно преобладают более крупные размеры (четыре семистрочные стихотворения, одно шестистрочное). Такая же картина в двух последующих сборниках: в «Подорожнике» всего одно сверхкраткое стихотворение (семистрочное), в «Anni Domi i» два (оба шестистрочные).

Но это не означает, что Ахматова в то время таких стихотворений почти не писала. Среди ранних стихотворений, опубликованных ею впоследствии или сохранившихся в ее рукописях, к 10-м годам относится 22 таких стихотворения (одно из них к 1909 году), причем среди них много четверостиший. Поэтому почти полное отсутствие ультракратких стихотворений во всех пяти первых сборниках Ахматовой, состав которых определялся исключительно ее суждением, означает ее настороженное отношение к этой форме, как бы «недоверие» к ней.

Думается, что основанием для этого были решающие черты ахматовской поэтики того времени. Сверхкраткая (а особенно ультракраткая) форма не давала — именно в силу ограниченности своего плацдарма — маневренных возможностей для сочетания мига лирического постижения чувства с предметно-событийным окружением, порождающим его. Конечно, в некоторых случаях, особенно в более крупных стихотворениях такого объема, подобная поэтика могла оказаться возможной и здесь. Но более естественным оказываются для сверхкратких стихотворений иные принципы построения. Один из них — четко антитетический. Например:

О, есть неповторимые слова,
Кто их сказал — истратил
слишком много.
Неистощима только синева
Небесная и милосердье бога.

1916

Вторая же форма — это единое, но нарастающее душевно-интеллектуальное исчерпание того чувства-мысли, которое выражено в стихотворении, нередко с эмоционально-логическим поворотом во второй части стихотворения. Вот пример:

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так что сделался каждый день
Поминальным днем, —
Начали песни слагать
О великой щедрости божьей
Да о нашем бывшем богатстве.

1915

И при том, и при другом построении исключительно важна роль афористичности, которая, однако, как уже подчеркивалось, была органически свойственна поэзии Ахматовой. Но здесь афористичность приобретает особенно прямой характер — возникают заостреннейшие сентенции.

Конечно, оба намеченных нами типа построения имеют и связующие нити. Тот поворот, который нередко присутсвует в нарастании единого тематического стержня стихотворения, может приобрести черты антитетичности. До известной степени это ощущается даже в только что приведенном стихотворении. Но все же в принципе обе эти структуры различны и противостоят друг другу.

Наряду с ними лишь единичными оказываются сверхкраткие стихотворения, воспроизводящие хотя бы с помощью некоей смысловой проекции черты основной ахматовской поэтики тех лет. Таково примечательное стихотворение 1913 года:

Простишь ли мне эти ноябрьские
дни?
В каналах приневских дрожали огни.
Трагической осени скудны
убранства.

Первая строка дает здесь — лишь косвенно, намеком — личностное начало. Вернее, проекцию в жизнь и душевное состояние поэта, конкретно не обозначенные. А следующие две строки дают природно-городской ландшафт, в высшей степени эмоционально окрашенный. Слова «ноябрьские дни» соединяют обе эти части, обозначая какую-то временную фразу в жизни лирической героини, какие-то ее неназванные поступки, а затем, реализуясь в своем прямом значении, создает смысловую основу для восприятия ландшафта в его роковой осеннести.

Совершенно периферийное положение таких стихотворений связано, очевидно, с тем, что Ахматова в эти годы была целиком в русле той органически сложившейся у нее и нашедшей такой отклик поэтики, которая особенно удачно воплощалась в стихотворениях размером от двух до четырех строф.

Но постепенно положение меняется. Лаконичное сочетание предметно-смысловой ситуации и мига лирического постижения чувства предполагало созданную в поэзии Ахматовой атмосферу любовного напряжения, создающегося вокруг лирической героини. На этом фоне становились ощутимыми все, даже самые неожиданные движения смыслов. Но этот фон постепенно уходит. И хотя он долго уходит не окончательно и хотя поэтика ранней Ахматовой оказывается так или иначе применимой к ее «объективированным» стихам, а все большее место начинают занимать лирико-эпические произведения и, наконец, хотя создается особая лирика воспоминаний и посвящений, — несмотря на все это непосредственно лирическая поэзия явно ищет у Ахматовой новую форму для своего претворения. И находит ее в новой лаконичности — в обращении к лирике сверхкраткой. (...)

Стоят за этим нарастанием роли сверхкратких стихотворений те общеизвестные, значительные сдвиги, которые происходят во внутреннем мире Ахматовой, нарастание умудренности поэта и стремления осмыслить и свою жизнь, и эпоху — эпоху в ее прошлом и настоящем. Сверхкраткие стихотворения оказываются здесь параллельными к развернутым медитативным поэтическим формам — к поэме, к элегиям, к цельным лирическим циклам, имеют тот же источник. Ведь и медитативность, и афористичность, при всей своей противоположности, способны воплощать мудрость. В этом смысле они двойники, хотя и непохожие.

Поэтика новых четверостиший продолжает ту поэтику, которая была свойственна сверхкратким стихотворениям в ранних сборниках Ахматовой. Одни из них построены на резкой антитетичности, прямой эпиграммичности. Любопытно, что одно из четверостиший так и называется

(Окончание см. стр. IV)

Несколько послеахматовских воспоминаний

Боюсь, что своей положительной реакцией на просьбу выступить в утро, посвященное «страницам воспоминаний», я поставил себя в смешное положение. Положение мое перед вами смешное потому, что мои личные воспоминания об Ахматовой сводятся к тому, как я никогда не видел Ахматову. Постараюсь объяснить.

В феврале 1967 года, почти спустя год после ее смерти, я приехал по культурному обмену в Россию на долгую стажировку, чтобы подготовить диссертацию об ахматовской поэзии. Я тогда буквально никого не знал ни в Москве, ни в Ленинграде. Первые месяцы я сидел в московских библиотеках, читая стихи Ахматовой и статьи о них, и дружил в свободное время со студентами моего этажа в общежитии университета. Настоящая ахматовская жизнь для меня началась только к лету, когда я сделал визит ленинградскому литературоведу проф. Д.Е.Максимову. Дмитрий Евгеньевич — чьи ахматовские воспоминания (хотя они коротки), на мой взгляд, среди самых психологически интересных — сделал один из лучших подарков в моей жизни, когда он дал мне список тех лиц, с которыми посоветовал познакомиться в связи с работой. Так как большинство этих лиц никак не принадлежало к так называемой официальной культуре, мне кажется, что жест Дмитрия Евгеньевича по отношению к совершенно незнакомому ему иностранцу был не только симпатичным, но для того времени и мужественным.

Начиная со следующего утра Россия для меня переменилась. Все, кому я позвонил по совету проф. Максимова и к кому я потом пошел, и в Ленинграде и в Москве, удивительно хорошо ко мне отнеслись. Вскоре они даже стали моими друзьями — и старшие знакомые Ахматовой, но особенно тот круг молодых ленинградцев, моих сверстников, с которыми мгновенно стало ясно, что мы разделяем гораздо больше, чем интерес к стихам Ахматовой.

Получилось так, что у меня создавалось очень реальное и в то же время совершенно ирреальное ощущение только что исчезнувшего человека — того человека, которого я приехал изучать. Ахматова для меня стала отражением — отражением голоса в магнитофонных записях, которые я слышал у Рожанских в Москве; отражением лица на бесчисленных фотографиях, которые тогда еще были большею частью не опубликованы; отражением полного живого облика в замечательном фильме, который мне показала в своей квартире милая Ника Глен. И может быть, я больше всего познакомился с Ахматовой через все анекдоты, рассказы и описания, которыми угощали меня мои молодые друзья. Один эффектно имитировал интонации Ахматовой, а другой — ее жесты, так что я, например, подробно узнал: как, с какой мимикой и с какими телодвижениями она пила водку или поднимала телефонную трубку. Мои друзья мне все это показывали не только, как мне думается, чтобы быть мне полезными. Мне часто казалось, что они рады тому поводу, который предоставляет им моя работа говорить «об Анне Андреевне». Меня не раз поражало физическое ощущение, в том году и в том кругу, ее отсутствия — или, вернее, какого-то потрясающего ее присутствия как отсутствующей. Анна Ахматова как пустое место, точнее — как пустой центр какого-то мира, все еще держащегося на ней. До сих пор ленинградские «ахматовские сироты» по поводу чего-нибудь вдруг возникающего иногда мне говорят: «Знаешь, в таких случаях Анна Андреевна...»

Люди задавали и еще задают вопрос, не жалею ли я, что на год опоздал, что не имел возможности лично познакомиться с Анной Ахматовой. Мой ответ на этот вопрос таков: я всегда спокойно относился к этой случайности. Чтобы быть совершенно искренним, скажу, что я этой случайности всегда немножко радовался. Общие рассказы о том, как многие страдали, падали в обморок или теряли дар речи при визитах к этой страшноватой даме, на меня сильно действовали — мне тогда было 27 лет, и у меня характер несколько застенчивый. Ахматовские сновидения, которые у меня бывали, когда я писал свою книгу, тоже не всегда были приятного типа. Наши с ней встречи, всегда почему-то неожиданные, происходили в момент, когда я не был одет как следует в присутствии старой дамы или когда я делал что-нибудь неприличное. Вот почему то обстоятельство, что я никогда не встречался с тем человеком, чей образ принадлежит к главным данным моей жизни, меня мало волнует. Так пока спокойнее. Иногда мечтаю — уже без всякого страха — о теоретической возможности знакомства в загробной жизни.

Оправдание моим эгоцентрическим и поэтому малоинтересным сегодняшним заметкам, как я надеюсь, в том, что они связаны с чем-то более общим. У меня есть ощущение, что для тех моих русских друзей, которые мне рассказывали об Ахматовой, особенно для моих сверстников среди них, она являлась и продолжает являться золотым этическим стандартом, что она для них образ не только идеального поэтического таланта, но также идеального поведения на всех уровнях жизни — может быть, по термину Достоевского, образ «вполне прекрасного человека».

На бытовом уровне для многих русских сверстников Ахматова, очевидно, была главным, может быть, единственным серьезным источником того, что называется этикетом. Ее изречение «Есть можно руками все кроме компота» я сам часто повторяю на обедах у себя на родине, хотя там есть проблемы с переводом, потому что компот как блюдо — чисто русское явление. Вас, вероятно, больше будет интересовать, что когда у кого-то из этих друзей ко мне есть упрек, он его до сих пор обычно формулирует так: «Кейс, у Анны Андреевны такого никогда не было».

Одним из моих здешних знакомых, которые меня воспитывали как ахматоведа и вообще как человека, была Надежда Яковлевна Мандельштам. О ней хочется сказать что-то отдельно в связи с распространяемой в последнее время легендой о том, что она якобы питала какую-то специальную злобу или злость против Ахматовой. Я в течение полугода бывал раза три в неделю — и потом каждый раз, когда я приезжал в Москву, до последнего месяца ее жизни — по два или три часа у нее на Большой Черемушкинской. Особенно вначале, когда тема моей предполагаемой книги еще считалась главной темой нашего разговора, мы либо в кухне, либо в единственной комнате со всех сторон обсуждали стихи и личность Ахматовой, но, честно говоря, я тогда у моей собеседницы никогда никакой злости не примечал.

По поводу этой проблематики хочу вам предложить маленькое общее рассуждение. Мне давно кажется, что в применении к Ахматовой (а может быть, и вообще) понятие формалистов «лирического героя» или, в нашем случае, «героини» неудовлетворяющее. Более точное, по-моему, понятие — persona, в том смысле, который ему придавали английские поэты Эзра Паунд и Уильям Йетс. Persona — что-то среднее между личностью и театральной маской — в то же время актерский и психологический термин. Я убежден, что Ахматова, подобно таким поэтам, как лорд Байрон или Маяковский, всю жизнь, и с годами все больше, создавала «персону» одновременно в своих стихотворениях и в том, что называется действительностью. Ее величие, вероятно, в том, что из своей персоны — и литературной и биографической — она сделала чистый символ, в конце концов страдальческий символ целого поколения и целого народа в несчастный период своей истории.

Если это так, становится ясным, что рассказы об Ахматовой разделяются на три типа (о личных рассказах про Ахматову-символ не будем говорить, ведь символы только имеют социальный смысл, поскольку они над- или внеличные):

1) рассказы о *персоне*, то есть рассказы, подтверждающие и укрепляющие тот художественный образ, который Ахматова сама создавала;

2) рассказы об *актрисе*, то есть рассказы о том лице, которое создавало свою персону и которое к этому своему занятию временами относилось с поразительной иронией;

3) наконец — рассказы о *человеке* Ахматовой, то есть о лице, которое всем вышеупомянутым занималось, а также часто совсем не занималось, с иронией или без. Как пример яркого проявления этого *человека*, в отличие от *актрисы*-Ахматовой, привожу следующее место из записей Лидии Гинзбург 30-х годов: «У нее выработанная театрализованная система жестов, которыми она представительствует как поэт, как явление культуры, странно сочетается с беспомощностью бытовой жестикуляции. Неловкими движениями она ставит чайник, режет колбасу. И этих домашних движений она стесняется».

Большинство мемуаров об Ахматовой принадлежит к более элементарным, первому и второму типам. Среди редких рассказов, которые на меня произвели впечатление третьего типа — типа заметок о том, что *я* условно называю «человеком Ахматовой», — упоминаю некоторые размышления из дневника Лидии Чуковской, воспоминание Аманды Хейт, которое мы здесь прослушали, лучшие страницы книги Толи Наймана и рассказы Надежды Яковлевны Мандельштам.

Мне кажется, что недоразумение о мнимой злости последней по отношению к Ахматовой можно объяснить тем, что она по-своему, как тот человек, которым *она* являлась — человек со всем ее своеобразным чувством юмора и со всеми ее человеческими слабостями, — говорила о *человеке* Ахматовой. Отсюда естественные противоречия с образом Ахматовой как *персоны*, и естественное возмущение тех читателей, которые привыкли в первую очередь относиться к этой персоне.

В заключение хочу вам сообщить что-то, имеющее, может быть, текстологический и также некоторый этнологический интерес. В третьем томе западного издания Сочинений Ахматовой вы несколько раз в примечаниях найдете мое имя. Его присутствие объясняется следующим.

В самом конце 60-х годов Надежда Яковлевна Мандельштам, днем закрыв окно гардинами, мне продиктовала маленькую антологию самых запретных ахматовских стихов. Когда в конце тогдашнего пребывания я собирался восвояси из Ленинграда, я эти стихи выучил наизусть и уничтожил рукопись в номере гостиницы тем способом, которому меня научил Иосиф Бродский при наших разговорах в его комнате. Он иногда что-то писал на бумажке, давал мне ее прочесть и потом быстро сжигал или разрывал на клочки. При этом он объяснял свое поведение, почему-то по-английски, словами old Russian custom.

Я хорошо сделал, что в этом случае следовал old Russian custom, потому что на завтрашний день Иосиф проводил меня в аэропорт, где мы публично поцеловались на прощание, в результате чего ленинградские таможенники целый час смотрели не только мой чемодан, но и мою одежду и то, что под ней. Часть стихов я потом отдал Никите Струве, который их опубликовал в парижском «Вестнике РСХД», часть я сам опубликовал в изданиях, вышедших в Голландии.

Совершенно недавно я вошел в магазин русских книг в Амстердаме и там купил последнее советское издание Ахматовой — то юбилейное издание, которое вышло в «Книжной палате». Когда я увидел, что в этой книге напечатаны все те стихи, которые я в свое время тайно привез в голове, я был растроган. Я тогда понял, что действительно что-то существенное переменилось в вашей, или вернее — если вы дозволите это сказать иностранному любителю русской культуры — в нашей стране.

КЕЙС ВЕРХЕЙЛ

Москва—Амстердам

Уточненный текст выступления в Москве 17 июня 1989.

АХМАТОВСКИЙ ГОД

Литературное приложение № 9

Владимир Адмони

Лаконичность лирики Ахматовой

(Начало см. стр. I, III)

«Эпиграмма». Это знаменитое стихотворение:

Могла ли Биче, словно Дант, творить,
Или Лаура жар любви восславить?
Я научила женщин говорить...
Но, боже, как их замолчать
заставить?

Но формы антитетичности могут быть самые разные. Вот неопубликованное четверостишие, которое Ахматова прочитала нам — моей жене, Тамаре Сильман, и мне — в конце мая 1944 года, в поезде, когда она возвращалась из эвакуации в Ленинград:

Отстояли нас наши мальчишки.
Кто в болоте лежит, кто в лесу.
А у нас есть лимитные книжки.
Чернобурую носим лису.

Однако, значительно более распространенным было другое, нарастающее построение стихотворения, развертывание в нем единой темы, достигающей в конце своей кульминации. При таком построении в концовке часто присутствует некий смысловой поворот, порой даже сближающийся с антитетичностью. Тут много оттенков, так что я затрудняюсь дать точные количественные данные. Но стихотворения с нарастающим построением несомненно находятся в значительном большинстве.

Широко представлены такие построения в военном цикле Ахматовой — уже в открывающем его стихотворении-четверостишии «Клятва». И так же построено предпоследнее стихотворение цикла — четверостишие «Освобожденная». Но и в тематически ташкентских, как бы «среднеазиатских» стихотворениях Ахматовой господствует такое построение сверхкратких стихотворений: и в семистрочном «Всё опять возвратится ко мне», и в четверостишии «И в памяти, словно в узорной укладке», и в шестистрочном «Явлении луны». Последнее из названных стихотворений завершается сравнением, и тем самым некоторым смысловым поворотом, но, как мне кажется, даже без оттенка антитетичности, а именно — как кульминация нарастающего семантически-эмоционального ряда:

Из перламутра и агата,
Из задымленного стекла,
Так неожиданно покато
И так торжественно плыла, —
Как будто «Лунная соната»
Нам сразу путь пересекла.

Те же тенденции легко было бы показать на более поздних сверхкратких стихотворениях Ахматовой.

Так в поэзии второй половины своей жизни Ахматова не только сохраняет верность одному из основных признаков своей ранней поэзии — лаконичности, но и потенцирует этот признак, обращается к стихам еще большей сжатости.

Но думается, что на пути к сверхкраткому стихотворению у Ахматовой возникали и внутренние трудности, происходило и некое противодействие. Ведь важнейшей основой лирической интенции Ахматовой было и ее стремление к абсолютной завершенности формы, к точной очерченности контуров. Это было не только одним из центральных требований акмеистической поэтики. Для Ахматовой это требование было вообще предельно органичным. Поэтому переход к сверхкраткому стихотворению был оправдан для Ахматовой лишь тогда, когда такое стихотворение оказывалось четко построенным, завершенным. Но там, где не было острой антитезы, и при отсутствии особо напряженной, выделенной кульминации, нарастающее построение сверхкраткого стихотворения создавало опасность, что стихотворение окажется лишенным подлинной концовки, останется фрагментом. А такая возможность пугала Ахматову.

Это суждение может показаться странным. Ведь у Ахматовой издавна встречались стихотворения-фрагменты. Фрагменты, отмеченные и тем, что стихотворение заканчивается посередине строки, и тем, что в нем отсутствует заключительная рифма, и тем, что в конце его последнего стиха или в начале его первого стиха стоит многоточие. Но на самом деле перед нами лишь формы фрагмента. А стихотворение — завершено. Лишь два примера.

В стихотворении «Отрывок» (1959) тема ночного смятения — смятения, рожденного сном и длившегося во сне, — по сути дела воплощена до конца, а форма фрагментарности делает лишь еще явственнее эту смятенность, причем его герой — именно в своей неведомости — обрисован совершенно четко:

...И мне показалось, что это огни
Со мною летят до рассвета,
И я не дозналась — какого они,
Глаза эти странные, цвета.

И всё трепетало и пело вокруг,
И я не узнала — ты враг или друг,
Зима это или лето.

А в первом из стихотворений цикла «Городу Пушкина» (1945) патетическое, заданное в своей патетике уже вступительными восклицаниями, описание всего, что было в Царском Селе и чего теперь не стало, переключается с городских реалий на переживания юной Ахматовой — и кульминирует, завершаясь, в словах: «И первый поцелуй...»:

О, горе мне! Они тебя сожгли...
О, встреча, что разлуки тяжелее...
Здесь был фонтан, высокие аллеи,
Заря была себя самой алее,
В апреле запах прели и земли,
И первый поцелуй...

Эти стихотворения были опубликованы Ахматовой при жизни. Но я решусь утверждать, что, придав им форму фрагментов, Ахматова видела их завершенными стихотворениями. Потому что они поистине завершены.

В конце 50-х — начале 60-х годов мы встречались с Ахматовой особенно часто. И постоянно читали друг другу новые стихи. Иногда Ахматова читала нам и свои наброски. Не раз мы с Тамарой восклицали: «Замечательно! Но это вовсе не набросок, это цельное стихотворение!» Но Ахматова обычно отвечала: «Нет, здесь нет завершенности. Это фрагмент». Фрагментарность как таковая, когда она не была особым способом построения, вызванным своеобразием темы, явно ощущалась Ахматовой как недоработанность. И еще — чтобы подробнее очертить круг тогдашних ахматовских мыслей, как мы их воспринимали, — фрагментарность воспринималась ею и как отсутствие сконцентрированности. Это слово было тогда очень важным в наших разговорах. Для меня и для Тамары оно было ключевым издавна, потому что моя лирика всегда тяготела к предельной сконцентрированности. В этом, мне казалось, я иду по ахматовскому пути, хотя Ахматова всегда решительно отвергала всякую зависимость моих стихов от ее поэзии. Но оказалось, что это слово весьма существенно и для Ахматовой. Сконцентрированность была для нее — как и для нас — нераздельна с подлинной завершенностью и максимальным внутренним напряжением. И, может быть, именно сомнение в том, обладают ли ее сверхкраткие стихотворения подлинной сконцентрированностью — завершенностью, не является ли слишком слабым и внешним то структурное напряжение, на котором они построены, было причиной того, что Ахматова в последние годы своей жизни, когда ей стало сравнительно легче печататься, опубликовала лишь малую часть тех сверхкратких стихотворений, которые были в ее запаснике.

Впрочем, я уже вышел здесь за пределы поэтики и встал на шаткий путь мемуариста.

ВЛАДИМИР АДМОНИ

Ленинград—Ноттингем

ПРИМЕЧАНИЯ

Б.М.Эйхенбаум. Анна Ахматова. Опыт анализа. — В его кн.: «О поэзии». Ленинград, 1969, с.86.

[2] *Тамара Сильман.* Заметки о лирике. Ленинград, 1957, с.29-30.

[3] Там же, с.30.

[4] Там же, с.31.

[5] Там же, с.33.

[6] *В.Адмони.* Поэтика и действительность. Ленинград, 1975, с.7.

[7] *В.М.Жирмунский.* Преодолевшие символизм. — В его кн.: «Вопросы теории литературы». Ленинград, 1928, с.293.

[8] *Б.М.Эйхенбаум.* Указ. соч., с.89.

[9] Естественно, приводимые здесь количественные данные имеют лишь ограниченную доказательную силу. Ведь датировка многих стихотворений Ахматовой (в частности, сверхкратких) точно не известна или является спорной. Далее, более чем вероятно обнаружение новых стихотворений Ахматовой, особенно именно сверхкратких. Так, далее я сам привожу одно прежде не публиковавшееся четверостишие Ахматовой — и тем самым общее число ее сверхкратких стихотворений повышается до 112. Но, несмотря на все это, наши данные обладают все же некоторой симптоматической ценностью, особенно когда выявляются резкие значительные количественные расхождения по каким-либо параметрам.

Этот доклад был прочитан летом 1989 года на конференции в Ноттингеме и полностью будет опубликован по-английски в трудах этой конференции.

По страницам московского ахматовского сборника

В декабре 1989 г., завершающем месяце Ахматовского года, в Москве состоялась научная конференция, к открытию которой были изданы тезисы: «Анна Ахматова и русская культура начала XX века». М., [Совет по истории мировой культуры АН СССР], 1989, 108 стр., 50 экз. Эта скромная с виду брошюра представляет собой, тем не менее, первостепенный филологический и общекультурный интерес. Составители заинтересовали в участии в сборнике многих авторов, с большим усердием или с весомыми результатами ведущими те или иные ахматовские штудии; тематически, методологически и в смысле объема отдельных тезисов диапазон сборника весьма широк. В число лучших работ Ахматовского года, на наш взгляд, войдут две заметки В.Н.Топорова, которыми открывается сборник. Не нуждается в рекомендациях Г.А.Левинтон, поместивший здесь также две заметки: «К вопросу о статусе ''литературной шутки'' у Ахматовой и Мандельштама» и «Ахматовой уколы».

Интересными открытиями делится С.Л.Иванова в сообщении «''Поэма без героя'' — эхо и зеркало Белого зала». Сами за себя говорят имена таких авторов, как Вяч.Вс.Иванов, Т.В.Цивьян, А.Е.Аникин, В.Я.Мордерер, Е.Б.Пастернак, А.Е.Парнис, Т.Л.Никольская... Книга необходима каждой научной библиотеке — вот смысл нашей краткой аннотации. Отметим еще, что в сборнике, по-видимому впервые, появились на свет отечественные научные исследования поэзии И.Бродского (быть может, в самом деле слегка скоропалительные — во всяком случае нам показалось, что именно они сконцентрировали в себе почти все неточности, в основном, корректорские, этого — повторяем — достойнейшего сборника.

Западные русские издания известны своими скромными тиражами, но этот московский сборник отпечатан тиражом вчетверо меньшим, чем даже его парижский собрат того же года. Поэтому нам кажется нелишним представить это ценное издание хотя бы несколькими образцами: на стр. IX мы воспроизводим выдержки из заметок Ю.А.Молока, а на этой странице — целиком тезисы Р.Д.Тименчика и А.М.Ранчина.

С.Д.

К ОПИСАНИЮ ПОЭТИЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ АХМАТОВОЙ

1. Уже критики 10-х годов замечали в лирике Ахматовой возвращающиеся, «навязчивые» мотивы. По мере развития ахматовской поэтики некоторые из такого рода мотивов уходят в подтекст, обнаруживаясь в смысловых пересечениях внутри цитатного слоя.

2. Мотив обезглавливания прямо обозначен в стихотворениях 1921-22 годов «Страх, во тьме перебирая вещи...» (связанном со слухами о казни Гумилева): «Лучше б мне на площади зеленой // На помост некрашеный прилечь...» и т.д. и «Слух чудовищный бродит по городу...» (где седьмая жена Синей Бороды — соименница автора, Анна): «Не подымется скользкий топор». Обоим стихотворениям предшествовал «Заблудившийся трамвай» Гумилева, в котором содержится мотив срезанной головы и который Ахматова считала восходящим к истории их взаимоотношений и к ее строке «Мое тело и голос мой». Расслоение образа героини на «голос» и «тело» подводит к мотиву декапитации.

3. Однако тема эта косвенно возникала и ранее, как в стихах Ахматовой («Лучше погибну на колесе...», «Музе», 1911), так и в стихах, адресованных ей (М.Лозинский: «Я уношу от безутешных волн // Замученную голову Орфея», 1912). В позднем творчестве Ахматовой героиня уподобляет себя веренице женщин, вовлеченных в сюжет об обезглавливании: в «Прологе» — «То я голову твою несла. Оттого, что был моим Орфеем, Олоферном, Иоанном ты», в «Последней розе» — «с подчерицей Ирода плясать», в «Реквиеме» — «как стрелецкие женки», в «Поэме без героя» — эпиграф из Марии Шотландской.

4. Помимо прямого названия (например, голова мадам де Ламбаль в «Поэме без героя») тема эта сокрыта и в перекличке эпиграфов двух связанных единством адресата и преемственностью ситуаций циклов — «Cinque» и «Шиповник цветет». В них цитируется бодлеровское стихотворение «Мученица» (ср. в неопубликованном переводе Гумилева — «Там труп без головы в подушках пропадает, // А из него, как бы река, // Кровь красная бежит, и ткань ее впивает // С голодной алчностью песка») и монолог загробной тени из поэмы Джона Китса, сюжет которой строится на истории отъятой головы.

5. Соотнесенностью с сокрытым мифом об обезглавливании объясняются некоторые словесные темы и метонимические ходы в лирике Ахматовой (мотив «кос», описание «тифозной головы» в ташкентских стихах и др.).

Р.Д.ТИМЕНЧИК

«РИМСКИЙ ТЕКСТ» И.БРОДСКОГО И РУССКАЯ ПОЭЗИЯ 1910-х — 1920-х гг.

Средоточие космоса Иосифа Бродского — Слово, получающее «почти» сакральное значение (ср. высказывания в интервью поэта); упорядочивающий смысл. Высокий статус слова, однако, постоянно снижается и отрицается, т.к. его абсолютизация и онтологизация осознаны как проявления ограниченности. Самодостаточность знака, завершенность высказывания (т.е. «внеконтекстуальность»), пиетет перед словом обладают для И.Бродского амбивалентной природой — они не только свидетельство силы Слова, но и одновременно, тоталитарного Насилия словом.

В мире поэта творческое начало, противостоящее автоматизму, избавляющее от полного понимания (называния), — Время (в отличие от пространства, потенциально однородного).

Ключевая мифологема Бродского, парадоксально совмещающая преходящее и вечное, символическое (текстовое) и реальное — Рим. «Римский текст» (далее мы обозначаем его сокращенно — РТ) Бродского образует два «фрагмента». Первый представлен стихотворениями, условной верхней границей для которых является 1972 год, год эмиграции. (Ср. мотив пройденной середины жизни в стих. «1972».) Лирический герой (к поэтическому «я» стихотворений Бродского этот термин может быть отнесен с очень большой долей метафоричности) этого периода и/или эквивалентный ему персонаж — узник в собственном отечестве; иностранец (грек в «Post aetatem nostram»), гладиатор, обреченный на гибель («Гладиаторы», т.е. всегда чужой (в абсолюте — «беглец»). Рим = Империя, Насилие, Власть. В РТ Бродского Рим = миру и потому лишен **собственного** образа, не локализован. Атрибуты РТ — статуя, мрамор, — знаки вечности, приравненной к смерти или постоянному умиранию («Торс», ср. пейоративные коннотации — «идеализация — сублимация — ложь», статуи в периферийных стихотворениях РТ, где имя Рима не названо, — «Памятник Пушкину», «Памятник»). Классицистичность, обязательность цитат (римские поэты в пьесе «Мрамор») — безусловно негативные ценности. Рим «доэмигрантского» Бродского рационалистичен — это антиутопия остановившегося времени, материализовавшаяся пустота, земля «после-нашей-эры». Он несовместим с поэзией (противопоставление «Рим» — «Греция»), любовью и эротикой, семьей («Anno Domini»). Удел поэта в нем — гонения (ср. периферийное для РТ стих. «Конец прекрасной эпохи»). Денотат «империи» — не исторический или символический Древний Рим, а современная Советская Россия («Post aetatem nostram», «Письма римскому другу», пьеса «Мрамор»).

«Доэмигрантский» РТ И.Бродского обнаруживает переклички (иногда вероятное родство) с русскими стихотворениями 1910-х—1920-х годов. В пореволюционном РТ мифологемы Рима благодаря своей многозначности (культуртрегер; воплощение языческо-христианского синтеза; антихристово начало) символизировали либо гибнущую цивилизацию (Г.Шенгели, «Друзья! Мы — римляне...» и другие стихотворения из кн. «Раковина», 1922) или наступающее постхристианство (А.Радлова, стихотворения из кн. «Корабли», 1920). Россия в соответствии (полемике) с эталонной для русской историософии концепцией «третьего Рима» трактовалась как возможный несозревший или ложный Рим, ее настоящее — парадоксальное совмещение «западной» и «восточной» парадигм.

Типологически РТ И.Бродского сближает с пореволюционным РТ обращенность к эсхатологии («начало конца» у Г.Шенгели, А.Радловой, К.Вагинова) и постэсхатологический мир у Бродского, наделенный чертами «псевдонеоязычества». Post-Рим Бродского имеет азиатские коннотации. Это страна, переименованная в Римскую Империю (ср. пьесу «Мрамор»). В мире смещенных ценностей «гаснет» ключевой для РТ сюжет Овидия — намечается инверсия родины и чужбины (К.Вагинов. «Мы Запада последние осколки...») — родная страна перестает быть желанным Римом. Герой Бродского в свой Рим не стремится («Последнее письмо Овидия в Рим»).

Помнящий о старой концепции («замерзшему насмерть в параднике Третьего Рима» — «На смерть друга»), РТ поэта фиксирует не ее движение, как поэты 1910-х— 1920-х годов, а окостенение и превращение в перифраз официальной идеологии.

Можно говорить об интертекстуальных связях Бродского и О.Мандельштама — не стихотворений «Камня» и хронологически близких к ним, но последующих, вводящих мотив холода, снега, ложную номинацию «третий Рим» и тему гибели поэта.

Преобразование сложившегося в «доэмигрантских» стихотворениях Бродского РТ намечено уже в стих. «Эней и Дидона» (1969). Здесь «римский» сюжет освобожден от соотнесенности с «державой дикой», традиционным денотатом РТ поэта; он становится предметом эстетического видения. Он — реплика в поэтическом диалоге: Анна Ахматова («Шиповник цветет») — Иосиф Бродский. Атрибут РТ — тога и ее складки (знак кастовости, мертвящей условности — «Мрамор» и др.), не теряя семантики «внеличного», «имперского», лишается однозначной пейоративности. Трансформация РТ в стихотворении опосредована мотивом разлуки, удаления.

Отъезд из России интерпретирован в стихотворениях Бродского как движение не в пространстве (это в мире поэта нулевое перемещение), а во времени, т.е. он обретает возможность увидеть свой Рим «со стороны» из другой эпохи. Механизм поэзии Бродского, основанный на смене означаемых и означающих, предполагает, что «антиримский» план содержания и «римский» план выражения (имена, формы, ментальность — ср. «Письма римскому другу») поменяются местами — т.е. будет создан «римоцентричный» по смыслу текст, по поэтическому стилю очень далекий от классических образцов. Перекодировка осуществлена в «Римских элегиях»: вместо лже-Рима — реальный римский locus; статуи, мрамор и любовь, время и вечность перестают быть антонимами; кровь превращается в красный мрамор; образы ущербности и недостачи — комок в горле, обломок — становятся знаками **причастности**. Переосмысление поддержано автоцитатацией (ср. «Письма римскому другу» и др.). Приход в Рим трактован как паломничество, возвращение в отечество. «Римские элегии» — вариации мотивов «Римских сонетов» Вяч.Иванова, воспевающих новую исконную родину.

Контекст «Римских элегий» (в книге «Урания») — стих. «Пьяцца Маттеи», иронически трактующее их образы, «Бюст Тиберия», отстраняющее мифологемы тирана и статуи в амбивалентной философской медитации, «Сан-Пьетро», рисующее итальянский Петербург, «эклоги» — переосмысление «доэмигрантского» РТ и освобождение от власти «империи». Ритуальное «погребение»[1] («На сетчатке моей золотой пятак. // Хватит на всю длину потемок») лирического героя в завершающих строках XII «Римской элегии» обозначает прощание с поэзией, расставание с РТ автора. Он прочтен «до конца наоборот». Одновременно в обратном направлении — от «римоцентричности» к «римоцентробежности» — «последний поэт» И.Бродский проходит по РТ русской поэзии (ср. «римский» путь последнего поэта» О.Мандельштама).

А.М.РАНЧИН

[1] **Возможно, мотив смерти — аллюзия на судьбу Вяч.Иванова, приехавшего в Рим умирать и создавшего здесь «Римские сонеты» — гимн Вечному Городу. Ср. комментарий О.Дешарт в кн.: Свет вечерний. Poems by Vjacheslav Ivanov. Oxford, 1962, p. 179.**

Русские поэты — друзья сэра Исайи Берлина

Беседа с Иосифом Бродским и Анатолием Найманом

В дни, когда в Англии отмечался юбилей сэра Исайи, в «New York Review of Books» появилась большая статья Иосифа Бродского «Исайя Берлин в восемьдесят лет». Мы позвонили Бродскому, который в этот момент находился в Стокгольме, и попросили его рассказать о его отношениях с сэром Исайей.

— Расскажите, пожалуйста, как Вы познакомились с сэром Исайей и каковы Ваши впечатления от Ваших дальнейших встреч и дружбы с этим замечательным человеком?

— Это произошло, я полагаю, в начале июля 1972 года, буквально через четыре дня после моего приезда в Лондон и практически через три недели после моего отъезда из СССР. Так сложились обстоятельства, что я остановился в доме замечательного английского поэта Стивена Спендера, который был другом Уистана Одена, с которым я познакомился в Австрии, когда я там находился на пути из СССР в Штаты. Больше я в Лондоне никого не знал, но на четвертый день раздался телефонный звонок — это был Исайя Берлин, который просто пригласил меня в свой клуб Атенеум. Я впервые услышал о его существовании от Анны Андреевны Ахматовой, где-то в начале 60-х годов, и тогда же в руки попала его книжка — его огромное эссе о Толстом, которое, видимо, в переводе на русский должно бы называться «Лиса и дикобраз» или «Лиса и еж». Мне также попались «Четыре эссе о свободе», и эта книга тогда на меня произвела довольно сильное впечатление, я и сейчас ее иногда перечитываю. Итак, я пришел в этот клуб, одетый несколько диковатым отечественным образом, и на моем довольно скверном тогдашнем английском сказал портье, что у меня рандеву с сэром Исайей Берлиным. Портье на меня посмотрел и не поверил, но тем не менее пропустил. А разговор с Берлиным начался с его восклицания — мы пожали друг другу руки, и он сразу же начал: «Ну что она со мной сделала — Эней, Эней... ну какой я Эней!»

— Это он о стихах Ахматовой?

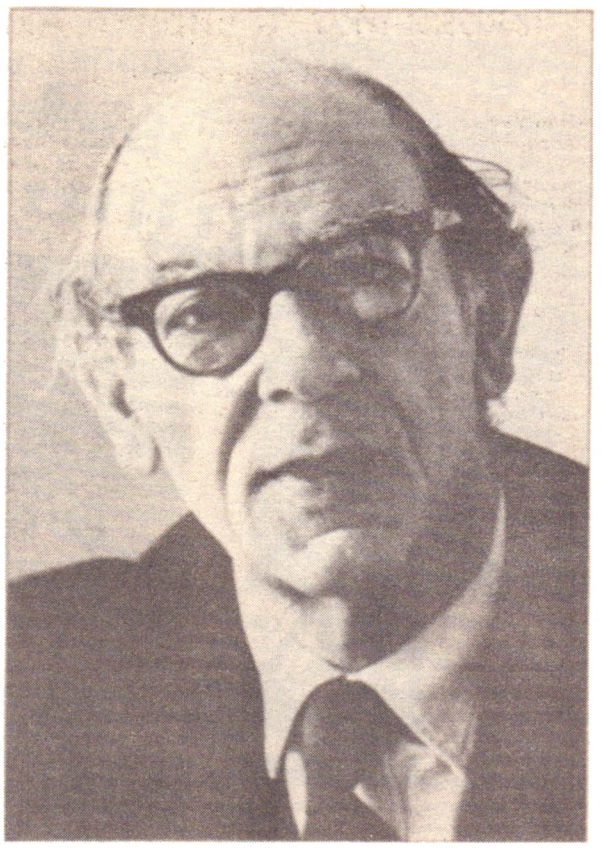
— Естественно, это все было связано с циклом «Шиповник цветет» и, в частности, со стихотворением, которое начинается... «Не пугайся, я еще похожей...». Так и начался разговор. Мы довольно долго говорили об Анне Андреевне, потом об английских поэтах, которых он очень хорошо знал, с которыми он просто учился в свое время в Оксфорде... В общем, это была такая смесь метафизики и сплетен, у которых, в общем-то, довольно много общего, общая структура. Разговор продолжался довольно долго, часа два или три... С тех пор, когда я приезжаю в Лондон, мы всегда видимся — первый человек, которому я звоню, это всегда Исайя Берлин, и то же самое, когда он приезжает в Нью-Йорк... Это все довольно диковинно, учитывая разницу в возрасте — я не знаю, что получает от этого общения он, но я — чрезвычайно много. Это замечательный, интереснейший человек с моей точки зрения, один из самых замечательных умов нашего времени. Для меня есть несколько таких замечательных людей, и именно в Англии был такой лингвист Айер, философ Карл Поппер и вот Исайя Берлин...

— А в чем, по-Вашему, его непосредственный вклад в современную мысль? Вы ведь отзывались о нем как именно об одном из наиболее выдающихся мыслителей...

— Я попробую это сформулировать. Это человек, который наиболее радикально отошел от платоновско-гегелевской линии в философии, и отошел не в сторону романтическую — имея в виду немецкий романтизм — или в сторону экзистенциализма: он отошел в сторону этической философии. Суть его взгляда на мир, суть его философских положений в конечном счете чрезвычайно проста. Имя ей — плюрализм, многообразие — он не столько «мыслитель», сколько «размыслитель», он по темпераменту, но и по выбору не позволяет себе свести свои взгляды в некую систему, потому что система имеет свойство навязывать себя, окостеневать. То, что у него есть, — это система взглядов, но не философская система. Суть ее и сводится к осознанию чрезвычайного разнообразия человеческих ситуаций и к идее равенства всех этих ситуаций, и равенства, если угодно, всех взглядов на мир, то есть, грубо говоря: ты прав, и я прав, и мы все правы, и нам нечего больше делить, нечего резать друг другу глотку и нападать друг на друга с кулаками. То есть всякий взгляд на мир и всякое отношение к миру — правомочны. Это демократический взгляд, доведенный до абсолюта. То есть, по Берлину — нет нужды создавать некую единую, лучшую по замыслу систему, которой все должно быть подчинено, надо, наоборот, исходить именно из разнообразия всех возможных систем...

— Спасибо, Иосиф. В контексте XX века все это чрезвычайно существенно.

— Это лишь предисловие к тому, что я хотел бы сказать



Сэр Исайя Берлин. Фото 80-х годов, фрагмент программки музыкального концерта в честь его 80-летия.

В отличие от Бродского, Анатолий Найман познакомился с сэром Исайей лишь в 1989 году, когда тот посетил его в Москве во время поездки в Россию с пианистом Альфредом Бренделем. Летом Найман снова встречался с ним в Оксфорде и в Лондоне, и вот что он нам сказал по телефону из Москвы:

— Я думаю, что Исайя Берлин дает нам представление о том, каковы были философы, как пленительны были их речи. Он любит мудрость, ему приятно философствовать. Его философия всегда заземлена на каких-то необходимых человеку проблемах. Эти проблемы он разрешает очень часто юмористически, поэтому писать о нем трактаты — дело, по-моему, неблагодарное. Он просто философствует — так же, как просто живет, обедает, и так далее. Из тысяч историй, которые он рассказывает о своих встречах со Стравинским, Набоковым, с Расселом, — возникает пронизанная настоящим теплом человеческих отношений Вселенная интеллекта, Вселенная философии. Он заставляет разговаривать в присущем ему тоне не только собеседника, хотя он никогда не давит на собеседника, никогда не предлагает ему свое мнение как бесспорное, никогда не сводит счеты, не настаивает на своем, даже ничего не доказывает — он просто говорит, и собеседник неизбежно принимает его манеру разговора. Он заставляет разговаривать в присущем ему тоне всех, даже уже умерших писателей, даже Толстого в его очаровательной книге-эссе «Еж и лиса». Исайя Берлин выполнял и продолжает выполнять особую функцию. Вообще, культура делается не в центре — хоть и недалеко от центра, но все-таки в каком-то пригороде. Так вот Берлин, мальчиком выехавший не из самой России, а из Риги, выехавший и из Риги, и из России, из Восточной Европы, выехавший куда-то в Англию и в Англии ставший одним из самых замечательных, самых известных философов, филологов, писателей, — он выполнял и выполняет функцию углубления (хотя, кстати, он этого слова не любит и в своем разговоре повторяет: «Скажите, ну что такое — глубокий!» — и однако мы этим словом пользуемся, чтобы дать определение направления, дать понять характер мышления этого человека). Он разрабатывает, накапливает и производит ту русскую культуру, которая по целому ряду причин не существует в России. Для этого нужно посмотреть на эту культуру немножко со стороны, то есть быть в ней, но географически быть удаленным от нее — и это ему удалось. Может быть, стоит добавить, что даже сейчас, когда он стал на виду, когда на него направлены все прожектора — а я верю каждому его слову, когда он говорит, КАК он не любит публичные выступления, — нисколько не пропала та таинственность фигуры, которая была еще более притягательна, когда он просто жил в своем доме, даже не в центре Оксфорда, но в Оксфорде, в своем доме — частной жизнью, окруженный книгами и цветами.

Записал Михаил Мейлах
(Лондон—Ленинград)

Лето 1989

КОРОТКО О КНИГАХ

***Н.А.Бердяев.* Философия свободы. Смысл творчества. Вступительная статья, составление, подготовка текста, примечания Л.В.Полякова. В серии: «Из истории отечественной философской мысли». Москва, «Правда», 1989, 608 с., 35 000 экз.**

Если говорить о философии, то 1989 год в нашем отечестве, бесспорно, был годом Николая Александровича Бердяева. В «толстых» и «тонких», столичных и провинциальных, в научно-популярных и специальных журналах многотысячными и даже миллионными тиражами стали печататься статьи и эссе, главы из книг замечательного мыслителя. Причем к концу года первые осторожные перепечатки из дореволюционных и зарубежных русских изданий (а вдруг начальству все же не понравится?) превратились в лавину публикаций, в поток, который, судя по всему, будет продолжаться и в будущем. Конечно, было немало публикаций Вл.Соловьева и Льва Шестова, о. Сергия Булгакова и о. Павла Флоренского, но все-таки Бердяев лидировал. Ныне русская религиозная философия конца XIX — начала XX века переживает свой второй («посмертный») Ренессанс, и нет ничего удивительного в том, что журналы с ее помощью стремятся привлечь читателя и увеличить свои и без того большие тиражи. Этот интерес к отечественной философской и общественной мысли вполне объясним, ибо многое из того, что с таким пафосом преподносится в «перестроечных» изданиях, давным-давно уже было высказано, причем на несравнимо более высоком уровне.

Летом появился и мгновенно исчез с прилавков книжных магазинов оригинально задуманный, но крайне неряшливо изданный сборник текстов Бердяева «Эрос и личность. Метафизика пола и любви»* (Москва, изд. «Прометей»). И вот, наконец, осенью подписчики получили долгожданный том философа, вышедший в качестве приложения к журналу «Вопросы философии» — первый в новой серии «Из истории отечественной философской мысли». Вслед за Бердяевым уже изданы Вл.Соловьев, Г.Шпет, Д.Писарев, П.Чаадаев и М.Бакунин, вскоре должны последовать книги Хомякова, Флоренского, Булгакова, Франка и многих других.

Появление этой серии, безусловно, стало событием — не только культурным, но и общественно-политическим. Книги религиозных мыслителей будут выходить не где-нибудь, а в издательстве ЦК КПСС «Правда», что, с одной стороны, придает этому событию — как и многому из того, что происходит сейчас в СССР, — легкий привкус сюрреализма, а с другой, — является актом знаменательным и символическим. В 1922 году большевики выслали большую группу русских философов за границу, в 1989 году их наследие возвращается на родину — по постановлению той же организации, которая 67 лет тому назад их высылала.

Также знаменательно и то, что серию открывает Н.А.Бердяев — если не самый глубокий, то, по крайней мере, наиболее яркий и наиболее широко читаемый представитель религиозно-философского возрождения начала XX века, последовательный (с некоторыми оговорками) критик марксизма и большевизма. Издание включает в себя два главных произведения философа дореволюционного периода: «Философию свободы» — первую, еще не совсем зрелую попытку Бердяева очертить круг своих основных тем и умонастроений, отталкиваясь от позитивизма, кантианства и марксизма; и «Смысл творчества» — своеобразную энциклопедию бердяевско мысли, фундаментальный труд, который философ позднее в эмиграции называл «самой значительной книгой своего прошлого».

«В ней, — писал он, — обнаружена тема всей моей жизни». Эта тема обозначена уже в подзаголовке книги: «Опыт оправдания человека». История и культура есть богочеловеческий процесс, продукт сотворчества Бога и человека; принижение личности, подчеркивает Бердяев, ведет одновременно и к принижению Бога. В свою очередь, безграничное самоутверждение человека, отвергнувшего Абсолют, приводит его к самоуничтожению.

Впервые «Смысл творчества» был опубликован в 1916 году и вызвал большой резонанс в среде интеллектуальной элиты, несмотря на неблагоприятную атмосферу Первой мировой войны. Несомненным достоинством нынешнего издания является то, что в примечаниях приводятся наиболее характерные отклики — как положительные, так и отрицательные — В.Розанова, С.Булгакова, А.Мейера, которые вводят читателя в контекст религиозно-философской полемики той эпохи. (Однако и «Философия свободы», вышедшая в 1911 году, также не была обойдена отзывами современников; в примечаниях их следовало бы также процитировать — скажем, известную статью Ф.Степуна.)

Так что в целом издание является весьма содержательным и добротным, но, к сожалению, оставляет желать лучшего слишком краткая вступительная статья, представляющая собой нечто среднее между биографической справкой и традиционным казенным предисловием. При ее чтении возникает ощущение торопливости, конспективности, неполноты — некоторые существенные моменты духовной биографии Бердяева опускаются или замалчиваются. Если о сборнике «Вехи» упоминается лишь вскользь — а ведь это момент принципиальный: Бердяев был не просто участником, но и одним из идейных вдохновителей этой несомненно пророческой книги, — то о не менее важном коллективном издании, сборнике «Из глубины» (1918), посвященном беспощадной критике большевистской революции, и участии в нем Бердяева вообще не говорится ни слова.

Да и в целом об отношении философа к революции сказано достаточно невнятно — ведь автору предисловия должно быть хорошо известно, какую сложную эволюцию в этом плане проделал создатель «Философии неравенства» и «Русской идеи» — от тотального неприятия большевизма в 10—20-е годы до частичного признания «правды коммунизма» в 30—40-е. Непонятно, почему не упоминаются вообще такие важные работы мыслителя эмигрантского периода, как «Философия свободного духа», «О рабстве и свободе человека», «Истоки и смысл русского коммунизма», «Царство Духа и царство кесаря». Автор предисловия делает акцент на том, что Бердяев принимал в марксизме «социальный реализм», «обнаружение болезней капиталистического строя» и т.д., но практически ничего не пишет о том, что Бердяев в марксизме решительно не принимал. А не принимал он самое существенное — марксистский псевдомессианизм, абсолютистские претензии на тотальное преображение бытия, стремление в качестве новой «пролетарской религии» заместить собой христианство, аморализм на классовой основе, апологию насилия и многое другое. Почему об этом ничего не говорится ни в предисловии, ни в комментариях?..

Впрочем, вопрос звучит риторически — составителю книги обо всех этих фактах известно, и он обходит их вполне сознательно. Правда, в этом стремлении «облагообразить» Бердяева в каком-то смысле его можно понять — будь вступительная статья более острой и обстоятельной, вся книга могла бы надолго застрять в лабиринтах центрального партийного издательства, и читатели не получили бы ее до сих пор. Тактика подобного рода давно апробирована, но ее приходится оплачивать значительной ценой — далеко не адекватным изложением мировоззрения того или иного философа или писателя. Сегодня можно лишь надеяться, что квалифицированный читатель, прочитав первоисточники, сам во всем разберется и поймет — кто есть кто.

Далее. Если сравнить советское издание с собранием сочинений Бердяева, выходящим в настоящее время в издательстве «ИМКА-Пресс» в Париже («Смысл творчества» занимает в нем 2-й том), то сравнение будет большей частью не в пользу первого. Московское издание ориентируется исключительно на первую публикацию 1916 года и лишь сверено с машинописной копией книги (правда, его положительным моментом является включение «Философии свободы», которая за рубежом пока не переиздана). Между тем «Смысл творчества» был переведен на многие языки мира — немецкому изданию 1927 года Бердяев предпослал, во-первых, небольшое предисловие, а во-вторых, приложил свою статью (написанную уже в эмиграции) «Спасение и творчество», которая в новой форме выразила основные идеи его работы. Кроме этих важных дополнений в издании «ИМКА-Пресс» присутствуют «фрагменты», представляющие собой переработанные в 30-е годы некоторые главы (II, III, VII) «Смысла творчества» и никогда не издававшиеся. Естественно, все это делает парижское издание более многообразным.

Однако, повторяю, все эти недостатки вполне извинительны, если учесть, с каким трудом пробивалась вся серия и ее первый выпуск на родине. Ее появление стало еще одним существенным культурным прорывом, шагом на пути — но только шагом — к свободному выражению мысли в России. На будущее хочется лишь пожелать составителям томов этой серии более полного воспроизведения взглядов русских философов, использования зарубежных изданий, печатающих русскую мысль многие десятилетия, и несравнимо больших тиражей — ибо тираж в 35 тысяч экземпляров сегодня в нашей стране явно недостаточен.

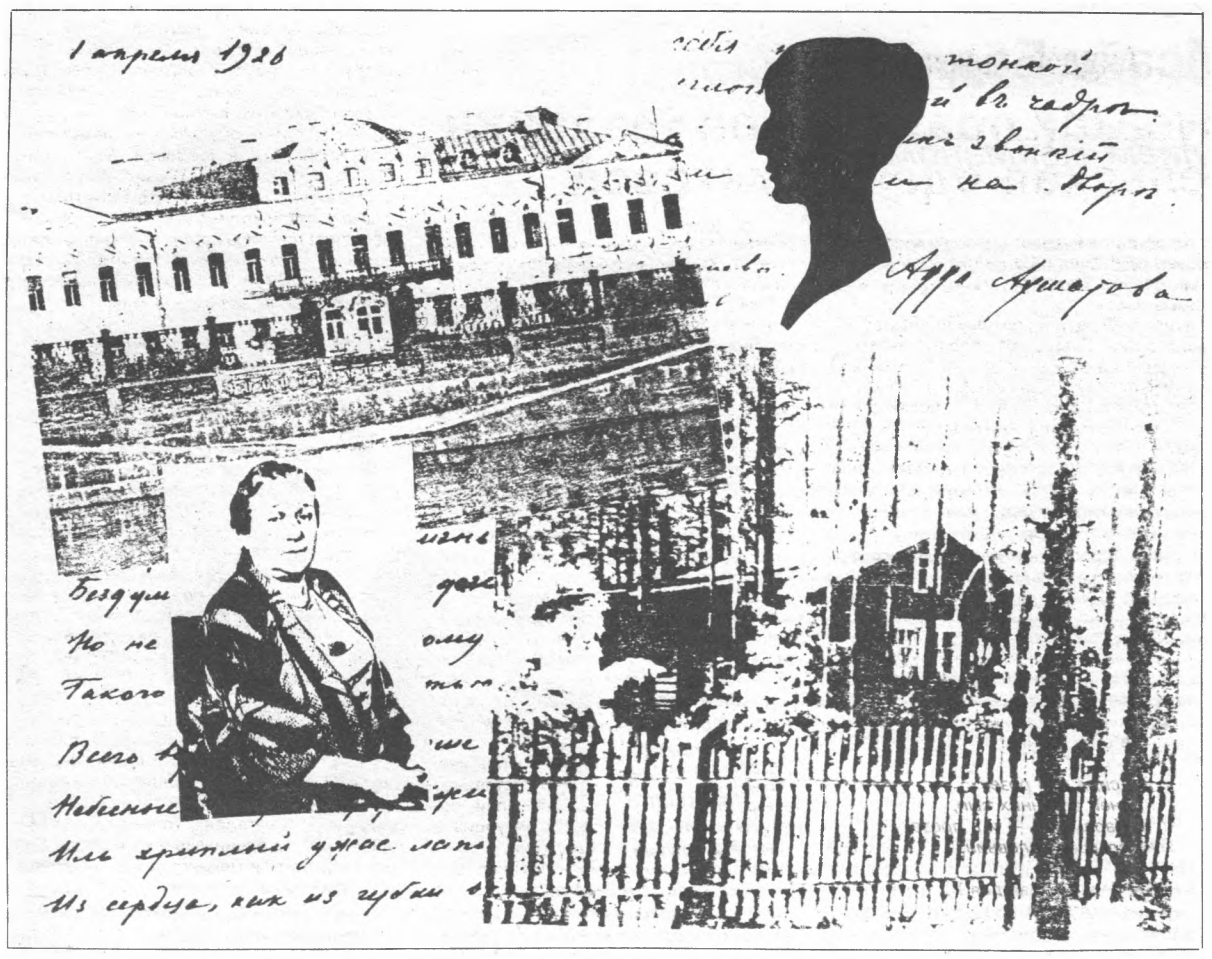
ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ

Ленинград—Париж

* То, что первой стала именно т а к а я книга — не случайно. К счастью, любовь аполитична, и с ее помощью было легче всего «протащить» Бердяева сквозь сильно ослабевшие, но по-прежнему существующие еще цензурные рогатки.

АХМАТОВСКИЙ ГОД

Литературное приложение № 9



КОРОТКО О КНИГАХ

Дм.Хренков. **Анна Ахматова в Петербурге—Петрограде—Ленинграде. [Ленинград], «Лениздат», 1989, 222 с., 100 000 экз.**

Книга эта, выпущенная в прошлом году в известной лениздатской серии, казалось бы, должна была служить путеводителем по ахматовским местам северной столицы и ее пригородов. «Анна Ахматова, — сообщается в издательской аннотации, — одарила автора книги своей дружбой. Не раз они совершали путешествия по любимым ахматовским местам, а главное — вели разговоры о литературе. Содержание этих бесед вошло в книгу».

Тем большее недоумение возникает у читателя, когда уже в авторском вступлении он обнаруживает такое признание мемуариста: «Были ли у нее любимые места Ленинграда? Наверное, были. Мне не часто выпадало ездить, а тем более ходить с нею по городу». Тотчас задаешься вопросом, сколь велика дистанция между этими «не раз» из аннотации и «не часто» из авторского текста. Скажем сразу, что дело не в количестве встреч, а в умении видеть собеседника. Свойством же таковым Дм.Хренков не обладает как будто вообще.

Книга прослеживает жизненный маршрут поэта с единственной целью любыми средствами перевести Ахматову на шпалы поэта советского, казенного. Надо отдать должное Дм.Хренкову, он предупреждает изначально, что выступает в книге своей «не как беспристрастный исследователь», но как «нетерпеливый свидетель». Так оно и есть. Самое пристрастное «осовечивание» Ахматовой проявляется уже в изрядно *отредактированном* перечислении круга лиц, окружавших ее в последние годы. Иосиф Бродский, снова читавший недавно в Париже свои стихи, говорил, что считает лучшей из написанных об Ахматовой книгу Лидии Чуковской. Об этом истинном друге поэта, ее летописце, в сочинении Дм.Хренкова упомянуто лишь походя и весьма невразумительно, чуть ли не с упреком к Л.К.Чуковской, что она мешала Лениздату «выпустить книгу стихов Анны Ахматовой», не понимала, дескать, неравенства сил... после чего ее вдруг и исключили из Союза писателей.

О настоящем духовном и дружеском окружении Ахматовой у нашего «литературоведа и краеведа», как Дм.Хренков сам себя аттестует, прямо скажем, почерпнуть нечего. Зато как-то выстраивается ненароком, что главным Левием Матвеем Ахматовой был именно он, Дмитрий Терентьевич Хренков. А стало быть, ему и карты в руки. Препарирует на свой лад даже широко известное по другим мемуарным источникам, заслуживающим куда большего доверия, он и впрямь нетерпеливо.

Вот, скажем, одно из многочисленных откровений Дм.Хренкова: Ахматовой «везло на хороших людей». Кто же они, эти хорошие, по мнению автора, люди? Да хотя бы «известный партийный публицист», он же «опытный партийный литератор» Н.Осинский, который в 1922 году уговаривал читателей газеты «Правда», что, мол, Ахматова «не обругала революцию». В сущности, позиция этого старого партийца и служит Хренкову камертоном в его опусе: «Ахматова вовсе не такая уж нам "чужая", как это кажется с первого взгляда». Трогательны своей откровенностью рассказы о том, как практически весь тираж с великим трудом издававшихся на родине книг Ахматовой шел за границу, что, естественно, срывало «расчеты разного рода антисоветских издателей и пропагандистов». В лучших традициях, сложившихся в до- и послевоенные десятилетия, Дм.Хренков обходит молчанием факты, связанные с гибелью Николая Гумилева, зато со вкусом излагает, как Ахматова развелась с ним. В подтексте — классовая бдительность и политчутье, проявленные поэтессой и так счастливо обнаруженные мемуаристом.

С апломбом неофита автор заявляет, что отъезд Марины Цветаевой в эмиграцию наложил «известный отпечаток» на отношение Ахматовой к Цветаевой, сохранившийся и после ее возвращения в Союз. «Не знаю, — витийствует Хренков, — пересмотрела бы Анна Андреевна свои оценки сегодня, когда наша страна откликнулась на просьбы о прошении некоторых литераторов, в свое время активно упражнявшихся в том, чтобы создать у иностранного читателя ложное представление о Советском Союзе и развитии его культуры». Таким суконным языком райобщепитовского бухгалтера-сексота, в порядке общественной нагрузки брошенного на ликбез, написана вся книга. «Тема борьбы за мир, — читаем в другом месте, — стала тем оселком, на котором писатели всех стран испытывали силу своего пера. Анна Ахматова, — подтасовывается у Хренкова дальше, — не осталась в стороне от этого движения. В 1950 году в журнале "Огонек" появляется ее "Песня мира"...» Что сказать на это? Человеку, взявшемуся писать об Ахматовой, должно быть стыдно не знать о трагических обстоятельствах ее жизни, которые вынужденно привели к составлению и опубликованию стихотворного цикла «Слава миру» во славу Сталину: «Бросалась в ноги палачу» — сказано ею самою об этом времени.

Некоторые пассажи в хренковском увраже приводят к убеждению, что этому автору вообще противопоказано рассуждать о поэзии. «Вряд ли правы те писавшие об Ахматовой, — обнаруживаем на стр. 186, — кто утверждал, что в своем становлении как поэт она брала уроки у Пушкина. Ее феномен, скорее, в том, что она сразу всею душой впитывала русскую культуру в широком понимании этого слова». Когда в книге об Анне Ахматовой читаешь такое, хочется плакать. «Сразу всею душой». Но когда уже на соседней, 187-й странице натыкаешься на фразу: «Она сама заговорила об уроках у Пушкина...», то от поэзии невольно вдруг переносишься мыслями к экономике и начинаешь явственно понимать, почему в стране по сию пору так плохо с бумагой.

То тут, то здесь как бы между делом сообщается о том, как автор с поэтом гуляют рука об руку по оснеженному Ленинграду, а то автор мчится к Ахматовой в Комарово или вот они вместе — на Кировском мосту, ну просто ни дать ни взять «сам Александр Сергеич Пушкин с месье Онегиным». Так ли было все это?

В выдержках из своих «Заметок для памяти», увидевших свет в «Звезде» за два года до появления книги (1987, № 4), Дм.Хренков писал: «Она жила в Комарове на даче рядом с Александром Гитовичем, охотно советовалась с ним, а я был дружен с Александром Ильичом и через него близко познакомился с Ахматовой, так близко, что не бывал помехой в их разговорах на разные литературные темы. Особенно тепло она стала относиться ко мне после того, как мы, в Лениздате, выпустили после длительного перерыва книгу стихов Гитовича. Жена поэта Сильва говорила, что Анна Андреевна любила в шутку повторять, что с той поры она, мол, человек Хренкова». Всего-навсего!

В версии 1989 года Ахматова советуется уже не с Гитовичем, но непосредственно с Хренковым и разговоры на литературные темы ведет по преимуществу с ним, при этом, со свойственной Ахматовой деликатностью, она и упоминает в беседах с Хренковым все более поэтов, любезных Хренкову, но, судя по воспоминаниям других современников, не Ахматовой. И относиться к Хренкову с интересом поэтесса стала теперь уже не после опубликования книги стихов Гитовича, но несколькими месяцами раньше, «в числе первых узнав о том, что Лениздат скрепил свой союз с Гитовичем», т.е. в начале 1965 года, когда Дм.Хренков «был назначен главным редактором Лениздата» и заключил с А.И.Гитовичем «договор на издание избранных стихов».

Нетрудно догадаться, откуда вся эта разноголосица в двух редакциях хренковских меморий. Даже с «самого начала» 1965 года, как подчеркивается в книге, общаться с Дмитрием Терентьевичем особенно близко да еще «любить повторять» в шутку, всерьез ли, что бы то ни было по его адресу Анне Ахматовой было уже некогда, — до трагического дня 5 марта 1966 года оставалось всего ничего. Если учесть к тому же, что за это время Ахматова успела отвлечься на поездки в Англию и во Францию, на пребывание в Москве и Подмосковье. Во имя попранной справедливости, следует допустить, что в Ленинграде и в Комарове ей также было с кем проводить досуг помимо лениздатского функционера. И т.д. Не приходится уж останавливаться на том, что с точки зрения фактографической и документальной (издание, как водится в этой серии, снабжено различными таблицами) книга вообще не выдерживает никакой критики.

НИКОЛАЙ КАРПОВ

Париж

Ахматовский юбилей и текущий момент

Все расхищено, предано, продано... С дней моей юности эти четыре полузапрещенных ахматовских слова были в моем представлении привязаны ко времени их написания, к 1921 году. Неожиданно они пришли мне на память весной 1989 года, в ту минуту, когда я сидел среди новомирских сотрудников и авторов на сцене московского Дома архитекторов. Нас пригласили выступить, хотя люди в зале, как заметил первый же подошедший к микрофону, в общем, знали все, что могли мы им сообщить. Первыми номерами шли, естественно, экономисты и политологи. Картина, складывающаяся из фрагментов, которые они рисовали правдиво, бесстрашно, и большинство — с болью, не оставляла надежд, в ней не было просветов. Все было расхищено и предано, все, что возможно, было продано. И, однако, я не только не испытывал отчаяния — я попытался, но не мог вызвать его в себе. Было что-то, не попадавшее в эту мрачнейшую картину. Как если бы врач сказал: в течение лет, а то и до самой смерти, вас будет мучить лихорадка. Плохой диагноз, впереди изнурительная жизнь, но ведь жизнь — собственная и единственная, мне выпавшая. Тогда-то и зазвучала во мне непроизвольно ахматовская строчка, потянула за собой вторую, третью и торжествующе закончилась четвертой:

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?

Я не присваивал чужих стихов, я — не мог бы так сказать: светло не становилось, да и кому *нам?* Но мысль и чувство сами выбрали направление, сами собой устремлялись к свету, брезжившему — или сиявшему — *им* в дни того лета, которое было уж никак не лучезарней этой нашей весны.

Среди писем, полученных мной от читателей моей книги об Ахматовой, было два от одного и того же человека, с Украины. После 1-го номера «Нового мира» (1989) он меня отчитывал: «Про Анну Ахматову можно писать языком под ее стать. А если 10% читателей пробегут Ваши рассказы, то и добре. А жаль! Анна Ахматова заслуживает лучшего к себе отношения своего современника!» Почерк мне показался «военным», так сказать, бывшим писарским. Я вообразил полковника в отставке, недовольного новым, и не очень новым, миром, окружающим его домик на Садовой улице уютного южного городка. Я ответил ему, что сожалею, что не удовлетворил его интереса к предмету, и что согласен, что Ахматова заслуживает лучшего отношения — и заслуживала при жизни, например, после постановления ЦК 1946 года, когда почти все не только отвернулись от нее, а и травили. Через два месяца от него пришло второе письмо, которое приведу целиком.

«Прочел Ваше печальное повествование о последних годах жизни Анны Андреевны, и я обращаюсь к Вам с небольшим поручением. В 1946 году я был в Ныроблаге МВД (Пермская обл.) и после инквизиции черных кардиналов над русской литературой в лице Анны Ахматовой и М.Зощенко, я, двадцатитрехлетний юноша, обратился к осужденному еще в 1937 году очень образованному интеллигенту, некоему Х., с вопросом, кого этим постановлением ЦК приговорили. Он знал по памяти много довоенных стихотворений Анны Ахматовой, Марины Цветаевой и других русских поэтов. Он, как и другие заключенные, верили, что со смертью тирана в русской литературе будут восстановлены ее поэты и писатели! Но понадобилось боле тридцати лет, чтобы прорваться через толщи гравия и асфальта росткам непогибших зерен русского народа. Пожалуйста, купите и отнесите на могилку Анны Андреевны цветы от истинных ценителей ее русского, национального гения, как поэта, а еще больше как личности, за ее мужество, за ее дух и за ее выстраданную долю за свой народ. Пожалуйста, ибо они все не дожили до этих дней, превратились в безымянные кочки таежных болот. С искренним уважением...»

В посмертной судьбе Ахматовой было несколько периодов. После скандальной борьбы за ее архив, которую устроили люди, не имевшие к нему отношения, но в чьих руках он оказался, после того, как он был разодран на части и продан в несколько государственных хранилищ и неизвестно сколько частных собраний, наступил этап филологического осмысления ее наследия — ее творчества, ее поэтического метода, самой ее фигуры. Ученые, в первую очередь, Тименчик, Топоров и Цивьян, обозначили в ахматоведении ту высоту и ту глубину, по уровню которых предстоит равняться всем новым исследователям ее стихов и прозы. Нынешняя слава Ахматовой все больше смещается в сторону гражданственности. Звук лирики, пленявшей и вербовавшей прижизненных ее поклонников, звук стихов вроде:

И дал мне три гвоздики,
Не подымая глаз.
О милые улики,
Куда мне прятать вас? —

и, вообще, всей ее любовной, пронизанной религиозностью, индивидуально трагической лирики слышится сейчас все слабее.

При этом, как всегда бывает с именами, достаточно часто повторяемыми, которые у всех на языке и на слуху, Ахматова по мере «бега времени» становится из части культуры частью цивилизации. Молодежная радиопрограмма предлагает слушателям высказываться по поводу участвующей в музыкальном конкурсе песни «Дорога» композитора Ауэрбаха на слова Анны Ахматовой в исполнении ансамбля «Кукуруза» — и ансамбль «специальным» женским голосом, хамовато, словно бы наплевательски по отношению к тому, что поется, словно бы кривляясь, поет «в стиле кантри»:

Плыл туман, как фимиамы
Тысячи кадил.
Спутник песенкой упрямо
Сердце бередил.

Как будто материализовалась давняя реплика Ахматовой: на вопрос Лидии Чуковской «А это еще что такое?» — о рисунке, которым художник украсил ахматовскую книжку, изобразив влюбленную парочку на скамейке, она ответила с яростью и отвращением: «А это я с парнем».

К разряду *я-с-парнем,* только под несколько иным углом зрения, можно отнести еще одно, и вовсе не безвредное, движение *культуры в массы.* Художественный чтец (и, думаю, не он один), разумеется, народный артист, выступает с программой «Диалог поэтов: Анна Ахматова — Николай Гумилев». Пользуясь доступностью напечатанной миллионным тиражом личной переписки, чтец окутывает публику баритональной теплотой супружеских интонаций: «милый Коля», «дорогая Аня», «Левушка здоров», «мой насморк прошел», «целую». Но главное, конечно, посвященные друг другу стихи. И здесь его, чтеца, воля. Часть декламируемых им гумилевских стихотворений, в самом деле, адресована Ахматовой, в других адресат сомнителен, третьи, без сомнения, имеют в виду не Ахматову. Из ахматовских же стихов, выбранных им, подавляющее большинство посвящено Недоброво, Анрепу или кому-то, чье имя найти мечтают все ахматоведы уже несколько десятков лет. Бархатный голос народного артиста убеждает: да Гумилеву же! А публика и сама давно готова так думать — какой еще *парень* подходит на это место лучше всего?

И, наконец, не все благополучно с упомянутой гражданственностью. Нынешнее содержание ее существенно отличается от ахматовского. Ахматова вспоминала, как Мандельштам сказал ей во время террора: «Стихи сейчас должны быть гражданскими». Эту ее запись любят приводить теперешние публицисты, опуская или не придавая особого значения продолжению: «...и прочел: ,,Мы живем, под собою не чуя страны''» — то есть один из самых замечательных вызовов, брошенных мировой поэзией тирану. Между тем, сейчас гражданскими стихами называют все более или менее политические, причем предпочтение отдается разоблачениям — врагов перестройки, природы, новых врагов народа, врагов прежних врагов народа. Это направление странным образом уживается с продолжением охранительной линии, с цензурой.

Пришел юноша, совсем мальчик, принес хорошие рекомендации, попросил дать интервью комсомольскому еженедельнику «Собеседник». Я посопротивлялся, потом согласился, поставив условие: показать мне текст накануне публикации; трижды повторил, подчеркнул, что условие непременное. Он записал интервью на магнитофон, потом переписал на машинке, после моих поправок переписал еще раз, все честь честью. Ушел, клятвенно заверив, что без показа мне не опубликует. Обманул; или его обманули: напечатали, не предупредив и сделав, в общем, все, что хотели. Интервью сокращено не меньше, чем вдвое. Тут немного почистили, там поправили, тон чуть-чуть переменили — в сторону комсомольской задиристости, оптимизма, ну и назидательности тоже. Самая изумительная переделка — такая. По ходу беседы я сказал: «Не помню такого периода, когда бы я не писал кому-то из друзей, попавшему в лагерь». Редактор дал свою версию: «Не помню такого периода, когда бы я не помогал своим друзьям, попавшим в трудные ситуации». Юноша-интервьюер объяснил мне по телефону: «Все поймут, как надо». И ведь рядом с этим пусть копеечным, но разбоем опубликовано процитированное мной стихотворение Ахматовой «Защитникам Сталина» — о «милых любителях пыток, знатоках в производстве сирот»; рядом — о проникновении лагерных нравов в обычную жизнь, о психологии рабов, принявших рабство.

Разные цветы несут сейчас на могилку Анны Андреевны!

АНАТОЛИЙ НАЙМАН

Москва, май 1989

Дартмутская конференция

Неделю спустя после последней Лицейской годовщины, Царское Село воплотилось чуть ли не на другом конце Северного полушария, в Новой Англии; с 26 по 29 октября 1989 года в Дартмут-колледже, составляющем сердцевину крохотного чудесного городка Хановера в казалось бы необъятном и не менее чудесном штате Нью-Гэмпшир, проходила международная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Анны Ахматовой. Организаторы конференции — слависты Дартмут-колледжа Барри Шер, Лев Лосев и другие (в том числе одна из вдохновительниц этого прекрасного замысла, Анна Юнггрен) — назвали эту конференцию «A Sense Of Place», «Чувство места» — иначе «Genius loci»?...

Конференция прошла в исключительной, славной атмосфере, будто бы действительно все съехавшиеся сюда ее участники — из разных концов Америки, из разных стран Европы, из России, наконец, — в единый миг обрели единое отечество, которым оборотился им целый мир, столь хорошо знакомый; которым оборотился невиданный ранее Хановер, подаривший столько утраченных или вообще негаданных чувств.

Отсутствие многих из намеченных докладчиков, конечно, огорчало, но все же не разрушило заботливо созданной устроителями конференции атмосферы (в Дартмут по разным причинам не приехали Томас Венцлова, Татьяна Цивьян, Анатолий Найман, Александр Лавров, Михаил Кралин, Яков Гордин, Ефим Эткинд, Константин Азадовский, Иосиф Бродский).

Никита Струве (Париж) прочел доклад о царскоселе, вынесенном Второй волной эмиграции во Францию, поэте Дмитрии Кленовском; Питер Хайден (Стаффордшир) — удачно иллюстрированный многочисленными слайдами рассказ об истории царскосельских парков, который восхитил пылкой нежностью, испытываемой этим почтенным англичанином к столь далекой от него мызе; Валерий Сажин (Ленинград) — о драматической и полукриминальной истории издания голлербаховской библиографии Царского Села; Майкл Баскер (Бристоль) сделал интереснейшее сообщение под названием «Гумилев и Царское Село: случай двойного видения», а сам Барри Шер — «Гумилев и парнассианизм»... На конференции выступили также Роман Тименчик (Рига), Юрий Молок (Москва), Нина Перлина (Индиана), Александр Парнис (Москва), Сергей Дедюлин (Париж), Евгений Рейн (Москва), сам Лев Лосев и др.

Дискуссия, судя по всему, чрезвычайно много дала докладчикам и многим из участников, но все же в кулуарах прозвучали опасения, что каждый раз она приобретает слишком специальный характер (по нашему мнению, это и было ценно): видимо, с этим оказалось связано и почти полное отсутствие на конференции замечательных дартмутских студентов.

Внушает большие надежды обещанное издание материалов царскосельской конференции на двух рабочих языках — английском и русском. Упреждаем этот двухтомник предварительной публикацией (с небольшим сокращением) одного из самых фундаментальных докладов, прочтенного Андреем Арьевым (Ленинград). Пользуемся случаем также поблагодарить Сергея Довлатова, который содействовал тому, чтобы эта публикация могла осуществиться.

С.Д.

Андрей Арьев

Царское Село в русской поэтической традиции и «Царскосельская ода» Ахматовой

Трудно назвать более возвышенные и хрестоматийные строки о Царском Селе, чем пушкинские:

Куда бы нас ни бросила судьбина
И счастие куда б ни повело,
Все те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село.

Однако при всей известности этого фрагмента в нем сохраняется и некоторая таинственность. Желанное отечество здесь не обязательно счастливое отечество. Подобно дантевскому Лимбу, оно не может быть описано в адекватных обыденному сознанию категориях. Для Пушкина оказывается возможным слово «счастие» поставить в один контекст со словом «чужбина» и предпочесть им некое эзотерическое, существующее только для посвященных «отечество». Таким оно и осталось в русской литературе — загадочным символом нашей лирической и призрачной земли обетованной.

Отечеством новой русской поэзии Царское Село стало. Но вот, все-таки, что же это за отечество и как пребывание в нем соотносилось с реальной жизнью резиденции императоров и императриц?

Цитированные пушкинские строки были написаны в изгнании, в михайловской ссылке в 1825 году, когда Пушкин уже более пяти лет находился вне Петербурга и Царского Села. Чувства, продиктовавшие это признание, — ностальгические, те самые, что вымывают из предмета описания любое обременительное содержание. Утраченное, по естественным свойствам человеческой психики, кажется исключительно ценным.

Дальнейшая поэтическая традиция XIX века, по существу, никакого реального Царского Села не знала, она завороженно следовала пушкинскому видению, вся проникнута априорно поэтическим колоритом. Элегический тон становится непреодолимым соблазном и для Жуковского, и для Вяземского, и для Тютчева. Поразительно, что такие склонные к диссонансам поэтической мысли авторы, как Вяземский и Тютчев, так нетрагедийны, так меланхоличны, если не унылы, в своих стихах о Царском Селе. К тому же в этом случае они плохо отличимы друг от друга:

Тихо в озере струится
Отблеск кровель золотых.
Много в озеро глядится
Достославностей былых.
Жизнь играет, солнце греет,
Но над нею и над ним
Здесь былое чудно веет
Обаянием своим.

Ничего более умиротворительного Тютчев никогда не писал, разве что другое царскосельское стихотворение «Осенней позднею порою люблю я царскосельский сад...»

И летом, и осенью, и зимой та же идиллия:

Но и природы опочившей
Люблю я сон и тишину...

Есть жизнь и в сей немой картине,
И живописен самый мрак:
Деревьям почерневшим иней
Дал чудный образ, чудный лак...

Это уже Вяземский.

Фет говорил стихотворцу из царствующего дома Константину Романову, что тот не сможет написать драму совсем не по причине отсутствия таланта (К.Р. им обладал), но из-за того, что тот от всяких чужих драм — тем самым и от собственных — по рождению обережен. Знание о трагедии без участия в ней для художника — не знание.

Царскосельская лирическая муза пребывала, я бы сказал, в тисках великолепия. Ее основной символ, ее эмблема — это лебедь, глядящий на себя же в зеркала искусственных озер. Нужно быть гением, чтобы бежать от этого наваждения. И в XIX веке под силу это оказалось только одному — и действительно гениальному — жителю Царского Села — Лермонтову. Пробыв в Царском три года в самое что ни на есть пушкинское время — 1834-37 годы, — царскосельский гусар затем не написал об этом «приюте муз» ни строчки. Хотя, может быть, именно пребывание в Царском Селе помогло ему создать по контрасту известное каждому грамотному человеку в России начало «Тамани»: «Тамань — самый скверный городишко из всех приморских городов России. Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить». Без сомнения, Царское Село был самый пышный из всех возможных городишек России. Там никак невозможно было умереть с голоду, да вдобавок там негде утонуть. Разве что спьяну. Припудренное барокко, декоративные руины, искусственные озера, попорченный мрамор — вот что оставил царскоселам чтимый ими XVIII век.

Ахматова не случайно чувствовала себя в царскосельской поэтической юности «игрушечной» и называла своего друга «мальчиком-игрушкой». И это не инфантилизм, а предчувствие важнейшей ахматовской темы — человеческого небытия, которое для личности более существенно, чем само бытие. Царскосельская культура делает заметной не жизнь, а ее призрачность.

Царское Село, действительно, игрушечный городок. Слово это впервые внятно прозвучало в стихах лицеиста Пушкина. Помимо прославивших юного поэта «Воспоминаний в Царском Селе», посвященных истории России, величию века Екатерины, а никак не подробностям жизни, он написал в лицейские годы также стихотворение «Городок», решительно выводя царскосельскую реальность за пределы дворцовых оград.

Правда, в размере и в интимной доверительности тона поэт следовал, если не прямо подражал, Державину, его «Прогулке в Сарском Селе», посвященной Карамзину. В державинском стихотворении к тому же дан поэтический ключ, который понадобится царскосельским поэтам — и в частности Ахматовой — лишь столетие спустя, в начале XX века. Я имею в виду последние его строчки:

И ты, сидя при розе,
Так, дней весенних сын,
Пой, Карамзин! — и в прозе
Глас слышен соловьин.

Поэзия, характерная для XX века, тем и отличается от поэзии минувших русских дней, что предпочитает соловья в прозе соловью в стихах. Соловей в ней склонен, как у Ахматовой, петь «на кривой сосне», а не в лирических зарослях. Веря в изначальное превосходство поэтического «царственного слова» над любым другим, лирики нашего времени не боятся его скомпрометировать никаким соседством — они даже ищут его.

В старой поэзии сочетание соловья с какой-то «кривой сосной» невозможно. Невозможно оно, кстати, и в природе: соловьи поют в кустарнике, а не на одиноких деревьях. Принцип прозаизации стиха лишь в малой степени сводится к стремлению обогатить условный поэтический строй речи реалиями так называемой действительности. Также в незначительной степени прозаизацию можно объяснить тенденцией к ироническому смешению высокого с низким или попытками окрасить один пласт эстетической реальности цветами, свойственными другой. В общем, прозаизация стиха не есть стремление к более точному, чем прежде, «отражению жизни». Она есть знак интимизации всякого содержания, знак невольного его снижения до личностного уровня (об этом применительно к Ахматовой говорил на нашей конференции Роман Тименчик). Это знак торжества, условно говоря, принципов «номинализма» в современном эстетическом сознании и, соответственно, в характерном именно для нашего времени искусстве над принципами «реализма».

Интимизация, каким бы парадоксом это ни звучало, есть прорыв к свободе. Номинальное, то есть неповторимое, не подверженное дублированию, в искусстве может быть свободно выведено на свет без серьезного опасения себя скомпрометировать. В изображении греха оно показывает отличное от того, что общепринято полагать грехом. «Бесстыдное» перестает быть «стыдным». Но и «прекрасное» — «прекрасным». Конвенсий с моральным, политическим или иным общепринятым суждением новое поэтическое слово не заключает. Уникальное в силу самой своей уникальности не терпит этической нагрузки. Говоря современным — бердяевским — философским языком, новая поэзия есть торжество над объективацией мира, преодоление ее.

Такие слова, как «грех», «прекрасное» и тому подобные, новая поэзия вынимает из уютных словарных гнезд, делает их частными, лишь одному субъекту принадлежащими. Слово неизбежно оказывается таинственным для воспринимающего его.

Тут мы и подходим к определяющему все творчество Ахматовой понятию: «Тайна». Таинственное слово в поэзии XX века — это прозаическое слово. То есть в меньшей степени зависимое от утвержденного и утвердившегося в поэтической традиции. Новый поэт не мыслит, что у соседа точь-в-точь такая душа, как у него. Известное утверждение Ахматовой о том, что поэзия должна быть немного бесстыдной, в эстетическом плане обосновано этим измененным отношением к поэтической речи. У Ахматовой эта таинственная речь резонирует с особенной силой, потому что у нее была еще и интуиция о скрытой в ее судьбе тайне тайн.

Столь же важно, что таинственное прозаическое слово Ахматовой есть в то же время и царственное слово. Да еще произнесенное рядом с императорской резиденцией и в оппозиции к ней. Понятно, почему Ахматова царскосельскую тему русской лирики выводила не из Ломоносова или Державина, первыми воспевшими эти места, и не из пушкинских «Воспоминаний в Царском Селе», а все из того же «Городка». В «Городке» юный Пушкин, несколько заболтавшись, незаметно для себя первым ушел от Екатерининского дворца не в сторону парков, а в сторону обывательских кварталов (Державин все-таки еще катается на лодочке в черте садов: «Мы, в лодочке катаясь, гуляли в озерке», — сообщает он). Это и есть путь в поэзию XX века.

Прозаизация стиля современного искусства заключается также в том, что искусство этот любой предмет изображения переводит в разряд провинциальных тем (Лев Лосев отмечал это в случае с «Рынком» Комаровского). Ярко выраженная общечеловеческая просветительская идея XVIII века материализовалась в создании царскосельского культурного оазиса среди «пустынных лесов» и «чухонских убогих приютов». Но она же с течением времени породила мощный региональный противовес. Без него царскосельской культуре грозил упадок. Он и случился, пока царскосельская муза не осознала свою одновременную провинциальность и столичность. Этот феномен вполне явен в «Царскосельской оде» Ахматовой:

Здесь не Темник, не Шуя —
Город парков и зал,
Но тебя опишу я,
Как свой Витебск — Шагал.

Отстаивание провинциального или, выражаясь более нейтрально, регионального принципа в искусстве происходит чаще всего на бессознательном уровне. Во всяком случае — среди «столичных литераторов». Впрочем, у гениев XX века это чувство верифицировано. «Петербург — глухая провинция, — говорил Блок. — А глухая провинция — весь мир». Такой глухой мировой провинцией изображен Петербург и в романе Андрея Белого. Но бессознательно же этот благотворный для нового искусства принцип ведет в условиях тоталитарного строя к драматической крайности, к добровольному отрицанию свободы — самодостаточного постулата этого искусства. Что в некоторых случаях происходило и с Ахматовой. Ее номинальное слово вступало в конфликт с вполне реалистическим пониманием ее положения и той роли, которую играет ее поэзия в жизни современников:

За то, что город свой любя,
А не крылатую свободу,
Мы сохранили для себя
Его дворцы, огонь и воду.

Вот эта философия несвободы, продиктованная, так сказать, «реалистическим» пониманием действительности, гипертрофированное «чувство места» (место бытования, ущемляющее творческую свободу) есть, на мой взгляд, самая слабая черта поэтической идеологии Ахматовой. Кстати, именно она привела ее и к явно утрированному отрицанию достоинств за теми из своих друзей, кто оказался в эмиграции... Впрочем, не этими отношениями определялось ее экзистенциальное «я».

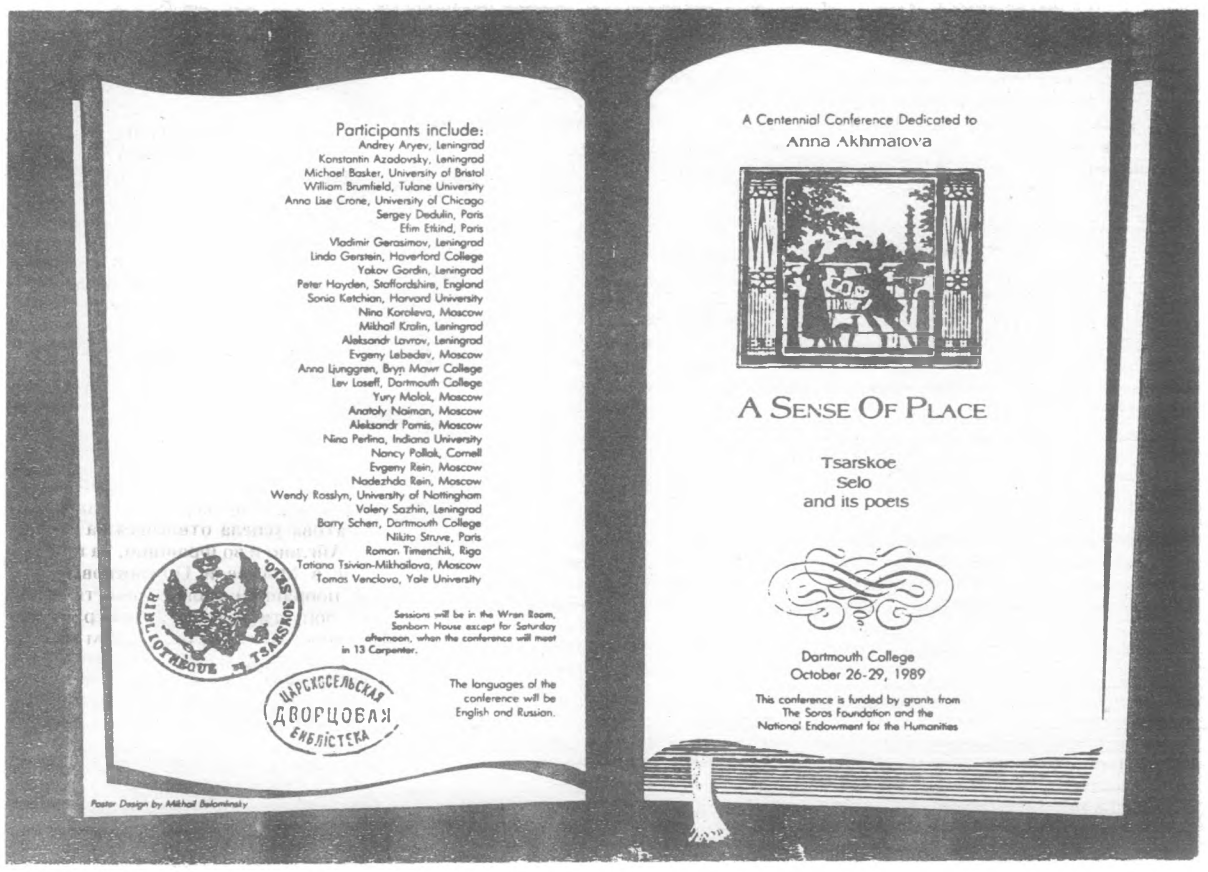
Позволю себе еретическую посылку: верность теням для Ахматовой пленительнее верности живым людям. Так же, как верность «городу, мной любимому с детства» или изначальному «пленительному городу загадок», то есть Царскому Селу, для нее пленительнее жизни в городе Пушкине или Ленинграде. Замечательна ахматовская реакция на реплику С.К. Островской о том, что ее жизнь «отягощена людьми»: «Вы ошибаетесь, вы очень ошибаетесь, — почти возмутилась она. — Я совсем одна. Город пустой для меня. В городе же никого нет...»

Конечно, это сказано уже в послеблокадном Ленинграде, но тема разговоров сомнений не вызывает: «В городе только призраки». И особенно для Ахматовой характерное: «А мне ничего не жаль! — сказала Ахматова со своей особой, свойственной ей, полуулыбкой, — я не понимаю, как это можно — любить вещи! Я и раньше ничего не любила».

В том-то и дело, что никаких «дворцов» поколение Ахматовой не сохранило, тем более — «для себя». Реалистическое мышление подводило ее, оно диктовало ей, как в приведенных выше строчках, вполне риторические обороты об «огне и воде», с которой, как теперь выясняется, худо прежде всего в городе на Неве. Я уж не говорю о Пушкине, в котором прекратили питать город знаменитые таицкие ключи...

Назначение поэзии Ахматовой заключается совсем не в запечатлении реальности как таковой. То, что ей льстило, когда ее хвалили за достоверность описания эпохи в «Поэме без героя»*, говорит о том, что в этой области и скрыто уязвимое место ее стихов. Люди имеют слабость искать поддержку именно в тех своих на-

* См. об этом в статье Вяч.Вс.Иванова «,,Поэма без героя'', поэтика поздней Ахматовой и фантастический реализм»: «По отношению к ,,Поэме без героя'' кажется очевидным, что Ахматова стремилась прежде всего к верному воспроизведению изображаемого времени. Из разных предлагавшихся истолкований ,,Поэмы без героя'' она одобряла такое, где основным в поэме признавалось предельно точное воссоздание картины эпохи перед началом Первой мировой войны» («Ахматовский сборник», вып. 1. Париж, 1989, с.132-133).



Программа научной конференции в Дартмут-колледже (по эскизу Михаила Беломлинского).

ЦАРСКОЕ СЕЛО — — В НОВОЙ АНГЛИИ

Анна Ахматова. Фото В.Виноградова, 1940.

чинаниях, к которым у них нет душевной склонности.

Назначение поэзии Ахматовой — в преодолении общей немоты одним. Поэтом. «Многое еще, наверно, хочет быть воспето голосом моим». Ахматова дает речь умолкшим и молчащим. Ее лирический герой — призрачен, и по существу — призрак. Призрак, данный, если можно так выразиться, отдаленным планом.

То, что Ахматова «...живым изменницей была, и верной только тени», говоря ее словами «Из Большой исповеди», справедливо и по отношению к ее царскосельству. Совсем не убеждает ее послевоенный какой-то сценический ужас, фраза с помоста: «О город мой, они тебя сожгли!..» Скорее в этом восклицании видно чувство тайной радости, сакрального удовлетворения: на поэта повеяло возможностью перевести «тот город, мной любимый с детства», в «священный хоровод теней». Сожженный город Пушкин — давно уже не Царское Село. Его можно наконец оставить, есть уже и спасительная причина не возвращаться в царство лирической тьмы.

Поразительная деталь биографии Ахматовой — ее пренебрежение Царским Селом в поздние годы жизни, ее прямые инвективы на сей счет: в Царском «...все недостатки близкой столицы и никаких достоинств».

Помимо личных обстоятельств, которые не являются темой данной работы, все это объясняется еще и давней мировоззренческой оппозицией Ахматовой к позолоченной царскосельской культуре. Сродниться с ней она не могла и в юности, тем более — во времена подведения итогов.

Я имею тут в виду одну характерную особенность литературного облика Царского Села, его образ, данный поэтической традицией, никогда и никем не осмысленный. Если лирический пейзаж любого русского города — будь то Петербург, Москва, Ярославль или Вологда — невозможен без доминирующих силуэтов церквей и соборов, то доминанта Царского — это дворцы и парки без храмов. И не то чтобы этих храмов не было на самом деле или они были плохи. Храмы были — и всех вероисповеданий. Все они стояли рядом с дворцами и парками. И в центре города возвышался большой собор, построенный Тоном (в 1930-е годы он был разграблен, но во времена Анненского, Гумилева и Ахматовой служба в нем шла)... И обо всем этом нигде ни строчки. Секуляризованная культурная ипостась Царского не могла удовлетворять ахматовское религиозное, православное сердце.

Все написанное о Царском Селе в XIX веке с православной точки зрения негениально, идет мимо русского духовного опыта. Оно в первую очередь нетрагично, не касается больных проблем нашего сознания. Даже когда речь идет об абсолютной русской культурной величине — Пушкине, учитель Ахматовой и всех поэтов, преодолевших инерцию поэзии XIX века, Анненский вынужден был сказать об «условной и холодной красоте воспетого Царского».

Нужна была нешуточная драма, настоящий прорыв в хаос, самосожжение царскосельской культуры, чтобы на выжженном месте выросли некие неокультуренные травы, вроде ахматовских лопухов и крапивы. Это ее пристрастие — не поэтический каприз пресытившегося царскосела, а гениальная правда ее новой поэзии. Ахматова полюбила не Царское как таковое, а его плодоносное для творчества запустение в начале века:

А я росла в узорной тишине,
В прохладной детской молодого века.
И не был мил мне голос человека,
А голос ветра был понятен мне.
Я лопухи любила и крапиву...

Вот куда переместился дух поэзии, вот где находился genius loci Царского Села начала XX века. Нет более значащей, воистину символической подробности царскосельской жизни, чем исчезновение из лицейского садика священного памятника пушкинских соучеников. Никакого по отношению к нему вандализма проявлено не было, просто его забыли, он затерялся, исчез, сравнялся с землей. И вырос из него лопух...

Замечательно, что ахматовскую, совершенно исключительную для царскосельской поэзии символику как бы до нее самой угадала Цветаева — задолго до процитированного стихотворения 1940 года, задолго до знаменитого «Когда б вы знали, из какого сора...». В посвященном Ахматовой цикле 1916 года у Цветаевой есть и такие удивительные строки:

Давно бездействует метла,
И никнут льстиво
Над Музой Царского Села
Кресты крапивы.

Существенная тонкость — кризисный итог царскосельской поэзии XIX века есть свидетельство и отражение все-таки кризиса культуры, а не нарастание хаоса бескультурья. Это был декаданс. Но преодолевался он и — что особенно существенно — был преодолен на культурных путях еще до революции и без революции. Скажу уж совсем парадоксально: это был имперский декаданс, преодоленный декадансом частного существования. Ключевой фигурой последнего оказался Иннокентий Анненский.

Уже в первые годы нашего столетия метла и на самом деле бездействовала в Царском. И Анненский первым нашел нечто чудотворное в этом запустении. Вот его «Трилистник в парке» 1906 года, взгляд на Статую Мира:

Но дева красотой по-прежнему горда,
И трав вокруг нее не косят никогда.

Травы травами, но:

Люблю обиду в ней, ее ужасный нос,
И ноги статные, и грубый узел кос.

«Ее ужасный нос» свидетельствует здесь не о сомнительной форме, а о том несомненном факте, что его просто-напросто изувечили и не смогли как следует реставрировать.

Из стихов Анненского исчезают царскосельские дворцы, и в парках он видит не зеркальную гладь озер, а илистое дно пруда. Царское Село для него «маскарад печалей», как он выразился в «Балладе» 1909 года, посвященной своему ученику Николаю Гумилеву. В этой «балладе», как и в будущей ахматовской «оде», сквозит далеко не имперская реальность:

На шоссе перед запряжкой парной
Фонари, мигая, закоптили...

«Во блаженном...» И качнулись клячи.
Маскарад печалей их измаял.
Желтый пес у разоренной дачи
Бил хвостом по ельнику и лаял...

Тот же бледный матовый свет фонарей осветит «Царскосельскую оду» Ахматовой и также не преодолелет мрака ночи...

«...Для меня нет большего удовольствия, как увидеть иллюзорность вчерашнего верования», — написал Анненский 11 октября 1906 года С.А.Соколову.

Под пером Анненского Царское Село превращается из «обители муз» в лермонтовский «скверный городишко». Он первый заколачивает гвоздь в ворота царскосельских парков: «И сад заглох, и дверь туда забита...»

Но Анненский же не хочет и отрекаться от «вчерашнего верования» навсегда. Как только он осознаёт свою правоту, воочию видит иллюзорность царскосельской мечты, тут-то он и принимает ее, и мучает себя ею. Он знает, что утрачено.

Скажите: «Царское Село» —
И улыбнемся мы сквозь слезы, —

пишет он в послании к царскосельской писательнице Лидии Микулич.

Там были розы, были розы,
Пускай в поток их унесло.

В Царском для Анненского «все, что навсегда ушло», и вот именно среди этого всего ушедшего особенно мучительно и сладостно ему было творить. Это творчество, вбирающее в себя грубую существенность сегодняшнего дня и иллюзорность вчерашнего, устраняет причины и оставляет одни следствия. Человек в нем есть воистину Никто, и этот жалкий, вымученный псевдоним Анненского (Ник. Т-о) характеризует его лирического героя в полной мере. Но этот Никто хорош как раз своей анонимностью: его не узришь, а он свободен и «один на всех путях». Он не мешает видеть. Так же и Ахматова оберегает в стихах тайну не названных по имени царскосельских современников, укрывает их от любопытствующего взгляда. Силуэт, встающий перед ее мысленным взором, принципиально не обозначается как конкретное лицо. Но каждый из этих неназванных героев узнал бы в ее строчках сокровенную деталь, лирически близкий герою и героине пейзаж...

Герой Анненского живет в мире призрачном или игрушечном. Ему кажется, что и сама действительность бесплотна, она лишь подмигивает и кокетничает с безымянными персонажами, имитируя жизнь. Сам Анненский, разумеется, не из числа марионеток. Но этот «утомленный наблюдатель» только и делает, что примеряет самые дешевые маски, с отвращением взирая вокруг. «Забвенность царскосельских парков точно немножко кокетничает, — пишет он летом 1905 года своей постоянной конфидентке А.В.Бородиной, — даже в тихий вечер со своим утомленным наблюдателем... У памятника Пушкину царит какая-то жуткая тишина; редкие прохожие, чахлые белобрысые детишки — все это точно боится говорить даже...

Какую-то «забвенность», какую-то обреченную отчужденность культуры от бытия, бытия от культуры — вот что дарит Анненскому царскосельская традиция и вот что он от нее принимает.

Анненский по-настоящему, а не на прогулку, не в увеселительное путешествие ушел от дворцовой части Царского Села к «существователям», в обывательские кварталы, поставив кардинальный для искусства начала века — и всего нашего времени — вопрос:

А если грязь и низость — только мука
По где-то там сияющей красе.

Анненский стал послушником анонимной жизни — с ее «грязью и низостью». Может быть, это и есть его главный культурный подвиг, подвиг во имя культуры. Этот подвиг не был принят его учеником Гумилевым, ненавидевшим царскосельского обывателя и во сне и наяву, и драматически разорвал на две половины лирическое и житейское сознание Ахматовой. Как поэт она готова была следовать за Анненским, но как человек — за Гумилевым. Эта антиномия отражена и в «Царскосельской оде», где поэт принимает грубый, низовой мир Царского Села, но оды... оды сложить ему так и не удается. Именно в Царском очень трудно провинциальность, теплоту и тесноту быта, точнее говоря, теплоту и тесноту самой жизни признать культурообразующим принципом, необходимой предпосылкой культуры, ее закваской.

Блестяще выражена эта оппозиция между художником, преобразившим старую и создавшим новую царскосельскую лирику, с одной стороны, и художником, отринувшим саму мысль о какой-то «царскосельской проблеме» в литературе, — с другой, выражена в одном из стихотворений Георгия Иванова:

Я люблю безнадежный покой,
В октябре — хризантемы в цвету,
Огоньки за туманной рекой,
Догоревшей зари нищету...
Тишину безымянных могил,
Все банальности песен без слов,
То, что Анненский жадно любил,
То, чего не терпел Гумилев.

Для самого Гумилева на Анненском все в царскосельской лирике и закончилось, закончилось к тому же привычной царскосельской банальностью:

Был Иннокентий Анненский последним
Из царскосельских лебедей.

Но, вспомнив его «нежданные и певучие бредни», автор стихотворения «Памяти Анненского» неожиданно понимает, что есть и еще один «последний лебедь» — Ахматова. В финале этого стихотворения Гумилев парадоксально и навсегда соединяет имя учителя и имя жены словом «последний». Таким образом в стихотворении оказываются сразу же два «последних поэта» Царского Села, соединяющихся с третьим и ставшим «последним лебедем» — Жуковским.

И жалок голос одинокой музы,
Последней — Царского Села.

Так заканчивает Гумилев стихотворение, возвращая всю царскосельскую лирику назад, к дворцам и паркам, где «светит мрамор плит». Лишь перед смертью в «Заблудившемся трамвае» он будет оглушен иным воспоминанием:

А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна и серый газон...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Вот на эту последнюю царскосельскую ноту Гумилева Ахматова и откликается «Царскосельской одой».

В стихотворении «Учитель», посвященном памяти Анненского, Ахматова сказала о его пути:

Как тень прошел и тени не оставил,
Весь яд впитал, всю эту одурь выпил...

Словечко «одурь» уже прямо подводит к «Царскосельской оде»:

Настоящую оду
Нашептало... Постой,
Царскосельскую одурь
Прячу в ящик пустой...

Призрак отравленного царскосельскими ядами поэта встает у Ахматовой во весь рост и обрывает соблазнительную для всех пишущих о Царском высокую ноту. «Настоящая ода», не начавшись, захлопывается в «роковой шкатулке», в «кипарисовом ларце», не случайно, кстати, сниженном у Ахматовой до просторечного «*кипарисного* ларца».

Ахматова, правда, пыталась иногда уверить себя и других, что «лицейские гимны все так же заздравно звучат». И хотя в 1937 году эти уверения мало что значили, представление это Ахматовой чуждо не было:

Царскосельский воздух
Был создан, чтобы песни повторять.

В том-то и суть, что — повторять, а не творить новые. Воспеть Царское Село больше не удалось никому, хотя стилизаций такого рода не счесть.

Кроме последовавшей Анненскому Ахматовой, никто не осознал, что благородство царскосельской темы, царскосельского, можно сказать, мироощущения имеет иной, чем в пушкинские времена, источник. Как и у Анненского, у Ахматовой Царское Село ставит человека перед лицом смерти, испытывает его небытием. Смерть — постоянный соблазн, выход из тупика существования. В год смерти Блока и Гумилева Ахматовой в Царском «Каждая клумба в парке // Кажется свежей могилой». Хотя гибель обоих поэтов с этим местом не связана.

Смысл этого ахматовского ощущения страшнее подразумеваемого обвинения в адрес эпохи. Это самой Ахматовой — и уже давно — мерещились в Царском могилы погибших — по ее вине — душ. Трудно в связи с этим обойти молчанием наблюдение Эммы Герштейн, приведенное Романом Тименчиком, о «двух сквозных мотивах» в стихах Гумилева, связанных с «образом Ахматовой»: «...существо, несущее смерть герою... и ''лунная дева''...» Во всяком случае у Ахматовой в царскосельской теме представления о призрачном мире и мире смерти необычайно существенны. Даже тогда, когда поэта в эту область влечет, знаки остаются:

...о, туда, туда,
По древней подкапризовой дороге,
Где лебеди и м е р т в а я вода.

Существует проницательное мнение, выраженное Самуилом Лурье, что основная тема Ахматовой — это тема конечности любви, конечности любовного чувства. Мне кажется это суждение верным, но все-таки частным.

Во-первых, тут можно говорить только о конечности чувства — к живым. А во-вторых, что более существенно, тема Ахматовой — это тема конечности жизни, тема, так сказать, несуществования жизни, ее онтологической несущественности. Лирическое «я» Ахматовой крепнет, мужает, обретает достоинство в соседстве со смертью, через ее приятие.

Переживание смерти как жизненной доминанты ведет или к экзистенциальному отчаянию, или к религиозному просветлению. В православии это чаще всего завершается духовным опрощением, признанием правды за теми, кто «нищ духом». У Ахматовой очень сильна интуиция об истинности простонародного отношения к бытию, и ее «Царскосельская ода» неожиданным, но совершенно естественным образом материализовалась в грубые «антицарскосельские» образы. Это тем более знаменательно, что стихотворение написано в дни сороковой годовщины расстрела Гумилева, стоит под его эпиграфом и несомненно продиктовано покаянной памятью о нем и об их общем учителе Анненском.

Для ахматовских сборников вообще характерно, что в них рядом с «царскосельскими» стихами постоянно соседствуют «слепневские». Ахматова явно хочет, чтобы Царское Село всюду умерялось мало кому ведомым тверским и неэстетическим наименованием.

В Царском Ахматова постоянно ощущает призрачность собственного бытия. Здесь собственная жизнь ей не нужна, потому что здесь ей внятно лишь следующее: «Все души милых на высоких звездах». Это написано, видимо, сразу после смерти Блока и Гумилева, и героиня надеется на одно: не с ней самой возможна в этих садах встреча, а с ее тенью — на ней вина:

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

Начиная уже с «игрушечности» молодой царскосельской героини Ахматовой, становится осязаемой ее тема несуществования среди живых. Не песни она любит в этих садах «повторять», а слушать, как «тишина тишину сторожит», не с литературными поклонниками и коллегами она тут беседует, а со своей «неукротимой совестью». «Но в этом парке не слыхали шума», — говорится в «Русском Трианоне». И в иных местах ей все кажется похожим «на аллею у царскосельского пруда», но вот сама она по ней не гуляет. Потому что, как позже понял Кленовский:

Здесь призраки свиданья длят свои.
Здесь мертвецы выходят из могилы.
Здесь ночью гимназиста лицеист
Целует в окровавленный затылок.

Вот в чем тайная (и единственно для Ахматовой настоящая) связь ее главных царскосельских героев — Пушкина и Гумилева — в смерти. (...)

«Царскосельский сюсюк» Ахматова настолько презирала, что даже не сочла нужным как-либо сослаться на Голлербаха, переиначив его стихотворение «Здесь Пушкина родилось вдохновение...» В стихотворении 1927 года «Здесь Пушкина изгнанье началось...» она продемонстрировала этому «детскоселу», как драматически должна звучать тема Пушкина (и Лермонтова) в устах настоящего «царскосела».

Совершенно в духе своих выстраданных поэтических антиномий Ахматова в «Царскосельской оде» былых «лебедей надменных» вспугнула зловещим криком ворона. Не исключено, что кошмарным образом родившегося от лебедя. В интимной плане это для нее вероятнее, чем реминисценция из Эдгара По. Вспомним стихотворение 1921 года с «лебедем чистым» и ставшим «черным вороном» другим лебедем.

О том, что образцом для этой «оды» величиной в полторы строчки — все остальные ее опровержение — послужило стихотворение Анненского «Снег», известно. Необычный и для Анненского и для Ахматовой размер этих вещей исследован Тименчиком. И помимо размера в нем много иных стилистических соответствий (к тому же и в практике Анненского и в практике Ахматовой подобного рода двухсложные анапесты больше не встречаются).

Завершая тему прозаизации стиха, покажу только, к какой брутальной изобразительности, по сравнению с тонкостью учителя, пришла к концу жизни Ахматова. Она словно бы подсмотрела завет Андрея Белого (вписанный, кстати, в альбом Голлербаху!): «Для правды остается один жест — без слова».

У Анненского в «Снеге» читаем:

Эта резанность линий,
Этот грузный полет,
Этот нищенски синий
И заплаканный лед!

У Ахматовой же вместо «резанности линий» — «ходили по струнке», вместо «грузного полета» — «мчался рыжий рысак», вместо «заплаканного льда», то есть редуцированной сцены, представляющей каких-нибудь нетрезвых гуляк, проливающих обильные слезы, дан сам царев кабак с его пропойцами.

Не менее важна и оппозиция «Царскосельской оды» пастернаковской «Вакханалии» с ее лицедейским воспеванием «великой эпохи», хоть и прошедшей, как всегда в последний момент неортодоксально закручивает Пастернак, «под знаком великих утрат».

Для Ахматовой никакой «великой эпохи» нет, потому что не было ее и в прежнее, «царскосельское время». Нет вообще никакой эпохи, есть «царскосельский ворованный воздух», как замечательно сочинила последнюю, кажется, строчку в Пушкине Наталья Горбаневская — не знаю даже, использовала ли она ее где-нибудь. Этот воздух в равной степени украден и у задохнувшегося лирика Анненского, и у расстрелянного Гумилева, и у царственного «великана-кирасира», и у извозчика, и у мастерового...

И еще есть в «Царскосельской оде» то, о чем сказано в царскосельском отступлении «Поэмы без героя»: «победившее смерть слово», воплотившийся в нем последний жест. Для обладавшей христианским мироощущением Ахматовой это «победившее смерть слово» и есть само слово «смерть». Царскосельскую тему Ахматовой так и нужно назвать: попрание смерти смертью.

АНДРЕЙ АРЬЕВ

Ленинград — Ханновер

Юрий Молок

Образ поэта — образы поэзии

К выставке в Музее современного русского искусства в Париже

Теперь, когда только-только ушел в прошлое ахматовский год, перебираешь в памяти его главные события. Международные конференции в Бостоне, Париже, Ноттингеме, Москве, Ленинграде, Ханновере, Турине, журналы и газеты, полные стихами Анны Ахматовой и материалами об Анне Ахматовой, ахматовская выставка в московском Литературном музее, открытие музея поэта в Фонтанном Доме в Ленинграде, экспозиция современной графики в Москве на улице Горького. Теперь выставка — в Париже*

Александр Коноплев. ФонтАННый Дом. Автоофсет, 1989.

Замышляя выставку, ее устроители и участники, конечно, помнили, что с Анной Ахматовой связана блистательная глава в истории портретного искусства, что в свое время поэта рисовали Амедео Модильяни и Юрий Анненков, писали Натан Альтман и Кузьма Петров-Водкин. Портреты эти давно известны и давно осели в музеях. Однако настоящая выставка дополняет ахматовскую иконографию, главным образом, последнюю ее главу, отыскав у художников и в частных собраниях малоизвестные или совсем неизвестные поздние портреты поэта, исполненные с натуры и потому сегодня особенно дорогие для нас.

Эту ретроспекцию последних прижизненных свидетельств художников о поэте открывает маленькая портретная гравюра поэта, исполненная Владимиром Фаворским, удостоенным за свои гравюрные достижения «Гран-при» еще на Всемирной выставке 1925 года в Париже. Несколько суховатый в гравюре (в подготовительном рисунке портрет был много живее) и не очень понравившийся модели, портрет этот, однако, едва ли не первым начинает завершающую главу иконографии поэта. Драгоценны для нас и портретные наброски Герты Неменовой и Моисея Лянглебена — они были последними художниками, рисовавшими поэта с натуры. Здесь и характерный, монументальный профиль поэта, схваченный твердым карандашом Неменовой (в 30-е годы жившей несколько лет в Париже и прошедшей школу Фернана Леже), и очень натурные, благородные в своей почтительности к модели, штудии Лянглебена. Некоторые из этих набросков ценила и сама Ахматова, оставившая на рисунках свой автограф.

Особый интерес представляют на выставке графические вариации к «Реквиему», исполненные в то время, когда поэму в СССР еще не печатали, но читали и даже иллюстрировали. Это гравюры к рукописной книжечке «Реквием», исполненной всего в нескольких экземплярах старейшим московским ксилографом Михаилом Поляковым в 1967 году; другим опытом графической интерпретации «Реквиема» стал большой цикл рисунков Александра Кузькина, исполненных им еще в 1981 году**

Но главное место в московской, а теперь — и в парижской экспозиции занимают работы, исполненные не только к памятной дате, но и специально к данной выставке. Самый жанр художественной, а не историко-литературной экспозиции, посвященной одному поэту и устроенной в основном из произведений современных художников, — явление не столь уж обычное. Эта выставка и задумана как своего рода графическая акция, посвященная памяти великого поэта. Не скована жесткими рамками и программа выставки. Зритель увидит здесь и новые портретные листы, продолжающие линию ахматовской иконографии, и новые «портреты» Петербурга—Ленинграда, с которым так тесно связана судьба и поэзия Анны Ахматовой. Увидит не только и не столько биографию поэта, сколько графику, связанную с мотивами и образами ее поэзии, графику, исполненную в свободной ассоциативной манере. При своих скромных размерах выставка носит экспериментальный характер и отмечена поисками новых созвучий графики и поэзии, мыслями о судьбе и назначении русского поэта.

Попробуем выделить несколько основных тем выставки, которые не были заданы заранее, а получились сами по себе, отвечая внутренним представлениям современных художников, их реакции на имя Анны Ахматовой. Первой такой темой мы бы назвали — мемориальную. В своем прямом графическом выражении она нашла себя в серии лирических черно-белых натюрмортов Мая Митурича, незамысловато названных им «Розы для Анны Ахматовой». К этому графическому венку поэта можно причислить и большой, «многофигурный» букет цветов Елены Мухановой, и длинные каллиграфические свитки Ирины Сальниковой: по замыслу авторов, они связаны не только с памятью о поэте, но и с такими его стихотворными книгами или циклами, как «Четки» и «Эпические мотивы». Мемориальная тема смыкается с темой города, ахматовского города, в работах Марины Кастальской, Вадима Бродского, Александра Коноплева. У последнего старые фотографии поэта выставлены на фоне Фонтанного Дома, вступают с ним и между собой в диалог: так биография поэта переплетается с биографией ее дома, «Дома Анны». У М.Кастальской графическая декорация того же дома дана сквозь патину времени. Скорбные знаки времени мы видим и на руинированном, как бы покрытом трещинами ахматовском профиле, исполненном Ириной Дяткиной, и в монументальном офорте Николая Попова, где образ поэта предстает перед нами в образе великомученицы.

Тема реквиема нашла свое разное воплощение в работах художников; можно сказать, что она была сквозным мотивом экспозиции. «Реквиему» посвящена большая композиция Игоря Макаревича «Памяти Анны Ахматовой», составленная из коллажей на деревянных досках, досках судьбы поэта. Композиция начинается с профиля поэта, затем следует коллажный портрет ее поколения — поколения Блока, Мандельштама, Гумилева, Цветаевой, затем — коллаж документальных текстов сталинской эпохи, полных брани по адресу этих поэтов, а между ними — чистая доска, олицетворяющая неумолимый ход времени, которое размывает имена и мучеников, и мучителей. Завершается композиция маленькой надгробной табличкой с тремя инициалами: «ААА» — «Анна Андреевна Ахматова». Эту композицию приходится характеризовать в категориях «соц-арта», но она имеет прямое касательство к многотрудной исторической судьбе поэта и вполне уместна, более того — необходима в данной экспозиции. Другой, евангельский вариант той же темы звучит в серии офортов Кирилла Мамонова, где тема страдания перешла в общефилософский план вечной трагедии человека. Есть в экспозиции и работы, так или иначе связанные с библейскими мотивами поэзии Анны Ахматовой. Это и большие рисунки Дмитрия Лиона, и рисунки Евгения Добровинского, в пустынном пространстве которых с легкостью графической скорописи возникают вариации бесконечного странствования библейских персонажей.

Кирилл Мамонов. Из серии «Господь решит окованные. Господь возводит низверженные...». Сухая игла, 1989.

В эту скорбную мемориальную картину выставки свою ироничную ноту внес Андрей Костин, выставивший интересный триптих, посвященный проекту триумфальной арки в честь поэта. Однако, по сути, выставил «анти-проект» памятника, иронизирующий не только над свалкой памятников и монументов сталинизма, но и над ложно-классической традицией канонизации поэтов, как в музее восковых фигур, против чего, кстати, не раз писали в своих стихах и Александр Блок, и Анна Ахматова.

Таков диапазон этой выставки, устроенной в манере свободного графического высказывания и без особых претензий, но говорящей о поэте что-то свое, сегодняшнее.

После Москвы ахматовская выставка отправилась в Ленинград, в Фонтанный Дом, который, как мы уже говорили, стал теперь музеем поэта и который принял часть выставки в свои стены. Теперь она — в Париже, где Анну Ахматову когда-то рисовал еще не знаменитый Амедео Модильяни, один из первых портретистов поэта, и где жили и живут русские художники, которые дополнили своими работами, своими голосами графический реквием поэту.

Москва

На вернисаже: Сергей Дедюлин и Борис Заборов около работ Дмитрия Бушена и Зинаиды Серебряковой. Фото Нины Аловерт. Париж, 6 марта 1990.

...Составитель выставки действительно произвел достойный выбор из моря графической продукции, вызванной к жизни юбилейными торжествами с сопровождающими их массовыми до нелепости изданиями ахматовских стихов. Не будем говорить о вариациях Юрия Чарышникова на тему «Поэмы без героя», которые, кажется, имеют большое отношение к Максу Эрнсту, чем к «Поэме». Хочется отметить безупречно-строгое «Посвящение» Н.Калинина, воскрешающее лучшие традиции отечественной полиграфии. Наиболее интересны концептуальные композиции, в которых образ Ахматовой предстает в контексте ее поэтического мира, Петербурга, эпохи. Фотоколлаж А.Коноплева не просто изображает Ахматову на фоне ФонтАННого дома, где она жила долгие годы, — нужен был еще особый слух, чтобы услышать в этом названии анаграмму ее имени. Другой коллаж — И.Макаревича — составлен из фотопортретов Ахматовой и поэтов-современников, словно стирающихся под натиском времени. Но интереснее всего, кажется, серия эскизов А.Костина. На одном из них — серия масок и муляжей, сердце поэта, голова музы, — тут же затесалась масочка пролетарского поэта Козина; вот маска Блока; вот магическое зеркало, а сопровождающие изображение надписи — тоже часть композиции. И наконец — его серия проектов фантастической «Триумфальной арки» в честь столетия Ахматовой, — ее основание уходит в глубокое подземелье, где томятся узники, а украшенная статуями вершина достигает облаков...

М.М.

ЗАПИСКИ ПОСЕТИТЕЛЯ АХМАТОВСКОЙ ВЫСТАВКИ

...Интересно отметить, что ахматовская выставка в Москве имела свою цепную реакцию, пробудила потребность в обратном переводе графики — на язык слова. Мы имеем в виду «Книгу отзывов» для посетителей, некоторые из записей в которой заслуживают внимания (...)

Только малая часть записей посвящена собственно художественным впечатлениям. Одни замечают новые работы: «Я слежу за ахматовской иконографией, но и для меня здесь оказалось много нового» (Л.Озеров), другие критически оценивают некоторые экспонаты: «Выставка хороша, но портрет, который весит у входа, хоть и кисти Сарьяна, совсем не хорош. Портит все впечатление» (Н.Жирмунская), третьи вообще предпочитают произведениям графики достоверность документа: «Но вот что странно: фотографии Ахматовой рассматривать не менее интересно, чем работы художников» (подпись неразборчива), четвертые пишут об атмосфере выставки: «Выставка не позволяет произносить ни единого слова, пока переходишь от одного произведения к другому» (Москва, жительница города с 1932 г.). Среди записей есть и попытки оценить графику с точки зрения ее посещаемости, традиционная проблема «зрителя» здесь поставлена, однако, в современный контекст: «Прослышал о выставке, шел, думал, — наверное, залы переполнены! ...Но залы оказались преступно безлюдны... Если бы здесь была выставка, например, Шилова или, скажем, порнографии, очередь была бы до Белорусского вокзала. Почему?» — задает вопрос посетитель, подписавшийся по-чеховски: «Прохожий В.Яснов».

Однако большинство маргиналий выходит за рамки выставки. Как правило, подписи здесь неразборчивы, носят исповедальный характер и посвящены самой Ахматовой или в виде послания обращены прямо к ней. Такова первая запись в «Книге»: «Дорогая Анна! Вы сами ''художество'' и вот — ''художественная'' попытка, выставка памяти и радости общения...» (подпись неразборчива). В том же духе заканчивается и другая запись: «Жаль только, что слава пришла к Ахматовой после ее смерти...» («Земляк Анны Андреевны», подпись неразборчива). Любопытна и запись, в которой художники названы читателями: «Особенно меня взволновали следующие читатели Ахматовой...», и далее следует перечень имен художников, работы которых понравились посетительнице Л.Костаревой. Напротив, итальянский сценарист Т.Гуэрра ни словом не обмолвился о выставке, но оставил в «Книге» свой графический набросок, сопроводив его следующим текстом: «Маленький знак в честь великой поэтессы» (надпись на итальянском языке).

Среди записей можно встретить и тексты в стихотворной форме, авторы которых подобным образом тоже хотели как бы принять участие в выставке. Одну из таких записей автор предваряет словами: «Позволю себе написать здесь свое стихотворение, которое вряд ли будет напечатано, поэтому пусть его прочтут те, кому дорога память о ней:

Ты писала «Реквием» в ночи,
Скорбно приказав себе: «Молчи».
Не лукавил твой святой язык
Потому, что лгать он не привык...

(Нат.Бондарева, 1988-89)

(...) Таким образом, в отзывах на выставку очерчивается некий слой зрителей и сегодняшних рядовых читателей Анны Ахматовой, собственная лексика которых часто находится на уровне наивного и обыденного сознания, но по-своему выражает преклонение перед высоким образом поэта и его мученическим путем. Эти идеи мы можем сегодня вычитать не только в стихах профессиональных поэтов, но, если воспользоваться лингвистической терминологией, и в среде «сырой массы слова», частично зафиксированной в связи с одной художественной выставкой. (...)

Ю.А.МОЛОК

(Из сборника тезисов конференции «Анна Ахматова и русская культура начала XX века», Москва, 1989)

---

* В основу парижской экспозиции положена московская выставка «Образ поэта. Образы поэзии» (К 100-летию Анны Ахматовой), проходившей в Москве в июне-июле 1989 года. См. статью П.В. в «РМ» № 3788 и наше письмо в редакцию «РМ» в настоящем выпуске «Литературного приложения» (а также заметку С.Д. «Образы поэзии» в «РМ» № 3819).

** Они уже известны нашему читателю. См.: *Юрий Молок.* «Реквием» для домашнего чтения. — «Литературное приложение», № 8 («РМ», № 3781, 23 июня 1989).

ИСКУССТВО

Литературное приложение № 9

Музыка Ахматовой

Но мыслью обнял все, что на пути заметил...
А.Апухтин

Начинать совершенно все равно с чего:
с середины, с конца или с начала.
А.Ахматова

Уникальное явление в русской культуре, творчество Анны Ахматовой, лишь недавно стало предметом более или менее систематических исследований. И уже трудно представить себе разговор о любой, даже прозрачной, на первый взгляд, строфе без разбора сложных отношений: Ахматова и Пушкин, Ахматова и Петербург, Ахматова и природа, музыка, история... Можно только надеяться, что со временем появится творческая биография, объединяющая и комментирующая шаг за шагом все события, встречи, впечатления — со стихами, набросками и высказанными в заметках, беседах или редких письмах мыслями поэта. Но вряд ли кому-нибудь дано пройти до конца по тому пути, о котором Ахматова писала:

Я помню все в одно и то же время,
Вселенную перед собой, как бремя
Нетрудное в протянутой руке,
Как дальний свет, на дальнем маяке,
Несу, а в недрах тайно зреет семя
Грядущего...

В настоящее время *ахматовская библиотека* пополнилась исследованием, посвященным одной из наиболее важных и загадочных сторон ее творчества — связи с музыкой.

Две великих сестры, Поэзия и Музыка, рождение которых теряется во мгле Истории, столько раз встречались, опережали друг друга, сплетались в самых причудливых сочетаниях, что порою, даже в конкретных случаях, невозможно точно определить их влияние друг на друга. И если влияние поэзии на музыку зачастую бывает довольно наглядным (Пушкин — Глинка, Даргомыжский, Римский-Корсаков, Чайковский, Стравинский; Лермонтов — Рахманинов; Брюсов — Прокофьев; Гоголь — Шостакович, Шнитке и т.д.), то обратная связь почти не поддается расшифровке. Только авторское Слово может быть достаточным аргументом для вывода. И только детальное изучение творчества, биографии, мировоззрения поэта может помочь выявить даже не взаимосвязь, а скорее уровень эмоционального устройства, позволяющий понимать самый абстрактный и самый непосредственный из языков — язык Музыки.

Со всем этим, на наш взгляд, блестяще справились авторы рецензируемой книги Борис Кац и Роман Тименчик. Это издание, представляющее собой серию очерков, построена как бы по принципу бетховенского крещендо: от экспозиции общей атмосферы, окружавшей Ахматову, первых музыкальных и даже звуковых впечатлений, к детальному разбору взаимосвязей слова и музыки в одном из самых загадочных и самом «музыкальном» произведении поэта — «Поэме без героя».

Первый очерк: «Музыка и музыканты на жизненном пути Ахматовой» (автор — Р.Тименчик) как бы погружает нас в атмосферу художественной интеллигенции Петербурга—Петрограда 1910-х годов, периода, о котором Ахматова говорила: «Это время Стравинского и Блока, Анны Павловой и Скрябина, Ростовцева и Шаляпина, Мейерхольда и Дягилева». Привлекая значительное количество печатных и архивных материалов, автор знакомит нас со многими, к сожалению малоизвестными фигурами, в значительной степени определявшими в то время круг интересов и привязанностей Ахматовой. Широчайшая эрудиция Р.Тименчика позволяет воссоздать картину первых, сохранившихся на всю жизнь слуховых ассоциаций Ахматовой.

Автор следующих очерков Б.Кац обращается непосредственно к текстам Ахматовой, выявляя те мельчайшие фонетические особенности, которые и заставляют говорить о «музыкальности» стиха. Хочется, однако, заметить, что временами автор, чрезмерно увлекшись поисками и комментированием слов, так или иначе связанных со звуком, проводит не совсем убедительные аналогии. В особенности это относится к таким словам, как «голос» или «слышать», которые в русском языке достаточно часто употребляются в переносном значении. «Слышать» — это чувствовать («слышать запах»), а «голос» — это, скорее, собственное творчество, нежели физическое его воплощение. Поэтому трактовка строк:

Многое, наверно, хочет
Быть воспето голосом моим

— как реального звукового воплощения поэтического голоса, требует оговорок. Иначе что можно было бы подумать о Пушкине, который «памятник себе воздвиг», если бы он при этом не уточнил: «нерукотворный»?

Однако, в том-то и трудность данного исследования: постоянное смысловое двойное, даже тройное дно не позволяет сделать окончательного безапелляционного вывода. Поэтому особенную ценность представляют дальнейшие очерки «,,Скрытые музыки'' в ,,Поэме без героя''», о которой сама Ахматова писала: «Я заметила, что чем больше я ее объясняю, тем она загадочнее и непонятнее. Что всякому ясно, что до дна объяснить я ее не могу и не хочу (не смею) и все мои объяснения (при всей их узорности и изобретательности) только запутывают дело, — что она пришла ниоткуда и ушла в никуда, ничего не объяснила...»

Действительно, «Поэма», при образующей ее бесконечной совокупности законов различных видов искусств, подобно Времени, могла бы привести к появлению своеобразной теории относительности. Тем не менее, автору очерка удается выявить не только внутренние концепционные связи, но и некоторые закономерности построения, свойственные только музыке. Казалось бы, какую параллель можно провести между строением, фонетикой стиха и гармонией (которая, по определению одного из крупнейших теоретиков Лорина Маазеля, является «отражением из бессознательного»)?

Но, может быть, поэзия сама —
Одна великолепная цитата

— могла бы ответить Ахматова на этот вопрос.

Гармония, строение цикла, сонатная форма, лейтмотивы, даже тембры — все эти музыкальные термины оказываются без всякого поэтического преувеличения приложимы к поэме в убедительном изложении Б.Каца.

В заключение хочется добавить, что, на мой взгляд, само название книги выглядит некоторым реверансом в сторону издательства, так как словосочетание «Ахматова и музыка» отражает содержание лишь части исследования и уже в самом себе несет несвойственную этому поэту (в отношении музыки) определенность: связь или противопоставление. И если уж нельзя достичь, как в «Поэме», полного слияния, связав два слова в одно, то, хотя бы, можно обойтись без предлога — «Музыка Ахматовой»?..

Это все наплывает не сразу.
Как одну музыкальную фразу,
Слышу шепот...

АНТОН МАТАЛАЕВ

Москва—Париж

***Б.Кац, Р.Тименчик.* Анна Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. Ленинград, «Советский композитор», 1989, 336 с., 50 000 экз.**

Три отзыва на книгу «Анна Ахматова и музыка»

Николай Сарафанников

«Тень музыки мелькнула по стене...»

В потоке отечественных публикаций об Анне Ахматовой в юбилейном году особенно значительны, пожалуй, две. Первая из них — увидевшая, наконец, свет и в Советском Союзе, вышедшая сразу 100-тысячным тиражом книга 1-я «Записок об Анне Ахматовой» Лидии Чуковской. О второй пойдет здесь речь.

Притягательная черта монографических очерков Бориса Каца и Романа Тименчика «Анна Ахматова и музыка» заключается в том, что их книга написана не только с настоящим знанием предмета, но и с любовью к нему, что встречается, если вдуматься, не так уж часто. Авторам удалось благополучно избежать крена в сторону относительно поздних произведений поэта, до недавнего времени мало известных массовому читателю в СССР, и представить «музыкальные впечатления и вкусы» Ахматовой, место музыки в ее творческом процессе, «тему музыки в ее стихах» в полном объеме, не допуская лакун и не сдвигая акцентов.

Книгу образуют три очерка (автор первого — Р.Тименчик, двух других — Б.Кац), нотография (составитель — Б.Розенфельд) и три приложения в виде нот к сочинениям на стихи Ахматовой («Молитва» В.Сенилова, «Из года сорокового» А.Козловского и «Заклинание» А.Лурье). В предваряющем сборник вступлении Б.Кац подробно пишет о парадоксах и об объективных трудностях, которые способствовали тому, что «поэт, слышавший в музыке что-то "чудотворное" и не раз указывавший на коренное родство своих стихов с искусством звука, отнюдь не был при жизни избалован вниманием композиторов».

Автор очерка «Музыка и музыканты на жизненном пути Ахматовой» Роман Тименчик сопроводил заглавие своей работы уточнением в скобках: «Заметки к теме», но это говорит лишь о его — одного из самых компетентных сегодня специалистов по Анне Ахматовой — научной скромности, отчасти о недостаточной разработанности вопроса, но отнюдь не о неполноте очерка.

Окунаясь в прекрасно воссозданную атмосферу 10-х годов, мы встречаем на страницах этой части книги имена Михаила Лозинского, Ольги Глебовой-Судейкиной, Артура Лурье и других ахматовских друзей. Подробно рассказывает автор о дружбе Ахматовой с Мандельштамом, о его взглядах на музыку; обильно используя многочисленные печатные издания эпохи, он пишет о музыкальном антураже в редакции журнала «Аполлон», о музыке в артистическом кабаре «Бродячая собака». В очерке впервые вводится в научный и читательский оборот немалое количество писем современников и других архивных материалов.

Необъяснимо, но факт — Р.Тименчик даже не упоминает в своем очерке о необычайно интересных воспоминаниях Артура Лурье об О.А.Глебовой-Судейкиной, опубликованных в 5-м выпуске альманаха «Воздушные пути» (Нью-Йорк, 1967), — неужели оставшихся ему недоступными? «Ольга Афанасьевна, — писал А.Лурье, — была одной из самых талантливых натур, когда-либо встреченных мною. Только в России мог оказаться возможным такой феномен органического таланта; стоило Ольге Афанасьевне, как истинной фее, прикоснуться к чему-либо, как сразу начиналась магия...» Свидетельства А.Лурье проливают дополнительный свет на фигуру О.А.Глебовой-Судейкиной, помогая понять, почему память о ней оставила такой существенный след в творчестве Ахматовой. «Ольга Афанасьевна, — вспоминает композитор, — была исключительно музыкальна; у нее была великолепная музыкальная память и дивный слух. В любую минуту она могла запеть все, что угодно, не зная при этом ни одной ноты. Умела она петь с подголоском... умела "отпевать ноту"; с голоса ее я записал много народных песен...»

Обстоятельно говорит Р.Тименчик о частушечных формах поэзии Ахматовой, на необходимость изучения ко-

---

«И музыка со мной покой делила...»

Расчленить понятия «искусство звука» и собственно «музыки» в творчестве поэта достаточно сложно, поскольку исследователя на этом пути подстерегает опасность либо механического упрощения (сопоставление ударных-безударных, аллитерации и проч. приемов организации поэтического текста), либо толкование текста с музыковедческих позиций (поиски принципа лейтмотива, ритмических и темповых особенностей и т.д.). Однако возможен и путь Сальери («Поверил // Я алгеброй гармонию...»).

Авторы книги «Анна Ахматова и музыка» нашли наиболее удачный (и приемлемый, на мой взгляд) подход к решению проблемы, вынесенной ими в заглавие, особенно если учесть, что Ахматова о музыке говорила и писала редко и скупо, хотя порой очень весомо* В соответствии с естественными темами: поэт и музыка, музыка в творчестве поэта и творчество поэта в музыке — книга, имеющая подзаголовок «Исследовательские очерки», состоит из трех разделов, нотографии и приложений.

В первом очерке «Музыка и музыканты на жизненном пути Ахматовой» (автор Р.Тименчик) рассматриваются проблемы, так или иначе связанные с музыкальным окружением поэта; правда, частично автор касается и другой темы — музыка в творчестве Ахматовой, хотя собственно этому посвящены второй и третий очерки, написанные Б.Кацем. Авторы вводят в обиход много ранее не публиковавшихся материалов, что делает книгу особенно значимой.

Среди многочисленных музыкантов — друзей, близких людей, да и просто знакомых — конечно, в первую очередь следует назвать тех, кто «сохранился» в памяти поэта, кто «прошел» с ней всю ее жизнь. Это композитор Артур Сергеевич Лурье (1892-1966), «музыкальная подруга» Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина (1885-1945) и участник «Цеха поэта» Михаил Леонидович Лозинский (1886-1955). И если Лозинский сравнительно известен читателю, то, благодаря Р.Тименчику, Лурье и Глебова-Судейкина как бы обретают в книге вторую жизнь.

Часто называемый отцом русских футуристов Н.И.Кульбин ввел недоучившегося студента Петербургской консерватории Артура Лурье в авангардистские круги столицы, где, возможно, и произошло знакомство того с Ахматовой. Придуманная Лурье теория «театра действительности» впоследствии отразилась в «Поэме без героя». Так или иначе, появившееся в 1956 году третье посвящение к «Поэме» содержит упоминание Чаконы Баха, некогда исполнявшейся Лурье в Царском Селе для Ахматовой.

Проницательный Артур Лурье еще в 1922 году писал о сходстве передачи творческих состояний у Пушкина, Блока и Ахматовой: «Для нас самым примечательным здесь является то, что как моменты творческого становления, так и высшие состояния творческого горения поэта выражает безотчетным устремлением к стихии м у з ы к а л ь н о й Творческий экстаз у поэта всегда возникает и расцветает в духе музыки».

Зимой 1920 года Ахматова писала либретто для балета «Снежная маска», задуманного Лурье по мотивам поэзии Блока. К сожалению, либретто утеряно. И неспроста в прозаических ремарках к своей поздней драме «Пролог» Ахматова высказывается об «апокалипсической судьбе» некоего композитора (конечно, же, Лурье), ставшего для нее примером и символом «людского забвения».

«Моя дорогая Аннушка, недавно я где-то прочел о том, что когда Д'Аннунцио и Дузе встретились после 20 лет разлуки, то оба они стали друг перед другом на колени и заплакали», — писал А.Лурье А.Ахматовой после сорока с лишним лет разлуки. Мы не знаем ответа и не знаем, был ли он, но та духовная близость, которая возникла в свое время между двумя художниками, как это не покажется странным, есть «предтеча» того сна, что послужил толчком к написанию «Поэмы без героя» — вернее, не толчком, а «проявителем» основных моментов ее действия.

В записях «О поэме» (июнь 1958) Ахматова сообщает: «Сегодня ночью я увидела (или услышала) во сне мою поэму как трагический балет. Это второй раз, первый раз это случилось в 1944 г. Я помню все... Ольга танцевала ,,русскую пляску, преображенную фантазией Дебюсси'', как сказал о ней в 1913 г К.В.[Вс.Князев] и исполняла пляску козлоногой...». Так, через либретто к балету А.Лурье, через дружбу с ним, через его «театр действительности» поэт исподволь творил «Поэму»:

Это все наплывает не сразу,
Как одну музыкальную фразу,
Слышу шепот...
(...)
а во сне все казалось, что это
Я пишу для кого-то либретто,
И отбоя от музыки нет...

А Ольга — это О.Глебова-Судейкина, под впечатлением известия о смерти которой в 1945 году появилось «Второе посвящение». Возвращение в прошлое для поэта было не только временным участием в потоке жизни, это было тем, о чем писал Б.Пастернак:

Ты в наше время шкурное
За совесть и за страх
Стоишь могильной урною,
Покоящей их прах.

Глебова-Судейкина для Ахматовой 40-х годов являла собой раскрепощенность от гнета жизни, то свободное волеизъявление, что позволяло художнику быть самим собой. И наиболее кратко эту раскрепощенность поэт сформулировал в строках, посвященных музыке Шостаковича, используя музыкальную «терминологию»:

Она одна со мною говорит,
Когда другие подойти боятся.

Но артистка была еще для Ахматовой и олицетворением Театра, возможно, театра итальянского. Ведь все это происходило в «Бродячей собаке», там, где на музыкальных понедельниках звучала камерная музыка, где читала свои стихи и Ахматова, и воспринималось это, как «пение». Но пение это отнюдь не было следствием слухового подражания, голосоведения. Особая музыкальность ахматовского стиха создавала это особое ощущение. М.Волошин, никогда не слышавший А.Ахматовой, в 1917 году так передает свое представление о «голосе» автора в ее стихах: «Прекрасный и полный голос истинной певицы, которая любит вставлять среди пения неожиданные ремарки «прозой» для того, чтобы увеличить остроту лиризма».

Р.Тименчик последовательно проводит мысль, что взаимодействие поэтики ахматовской лирики с музыкальным мышлением эпохи принимало разнообразные формы. И подкрепляет свое утверждение словами... Л.Никулина: «Прокофьев считается почти футуристом в музыке, но для стихов Ахматовой у него нашлась проникновенная лирика, какая-то острая нежность, излом и печаль...». Подобных свидетельств «музыкального существования» Ахматовой в очерке достаточно, чтобы составить полную картину, соответствующую его названию. Вообще весь очерк написан очень образно, и «академический» по сути, живой и непринужденный стиль его соответствует ясности и строгости поэзии Ахматовой.

В предисловии (несколько вычурно названном «Предваряя книгу...») Б.Кац пишет: «...история музыкального освоения ахматовской поэзии не достигла пока еще той точки, с которой был бы целесообразен сколь-нибудь полный ее обзор...» — и далее: «Такого рода соображения побудили нас отказаться от постановки в этой книге проблемы ,,поэзия Ахматовой'' в музыке». По этой причине оба очерка Б.Каца («Звук и искусство звука среди мотивов ахматовской поэзии» и «,,Скрытые музыки'' в ,,Поэме без героя''») обращены к собственно творческим претворениям слышимого поэтом мира в стихотворные тексты. Автор создает стройный обзор наследия Ахматовой, уделяя последовательно внимание таким вопросам, как слух физический и поэтический —

...пела словно первая гроза,
Иль будто все цветы заговорили;

различие между звуком и искусством звука, т.е. музыкой; соотношение зрительных и звуковых впечатлений, и многим другим.

Огромная работа по сопоставлению различных текстов поэта позволила автору сделать важное наблюдение, что ахматовское звуковосприятие и его воспроизведение, «озвучивание» найденного, всегда строго подчинены схеме: звучание/значение — значение/звучание. В этой схеме нет доминанты содержания над формой, как и обратного. Поэзия Ахматовой гармонична в соотнесенности смысловой значимости со способом достижения «звучания» стиха.

Используя очень емкое понятие «динамика неназванного», введенное Л.Я.Гинзбург, автор проводит грань между различными периодами творчества Ахматовой, указывая, что ее поздней поэтике присущ «...отказ от прямого называния звука в стихах, отделение его от источника, окружение его некоторой таинственностью...» Но и сам поэт об этом высказался достаточно определенно: «...но света источник таинственно скрыт».

К сожалению, иногда Б.Кац задерживает внимание на очевидностях, что несколько мешает восприятию его ценных наблюдений. Например, на стр. 121: «...неназванность (или неполная названность) звука вовсе не означает у поздней Ахматовой его неопределенности, отвлеченности от реального бытия. Степень неназванности может быть различной. В одном случае разгадка таинственного звука может потребовать от читателя активного (а бывает не активное? — А.В.) вникания в далекие от данного ахматовского текста источники... в другом — вдумывания в сам текст и в воплощенную в нем бытовую или историческую атмосферу, в третьем — всего лишь прочтения дальнейших строк, содержащих разгадку...» И т.п. К подобного рода огрехам я бы отнес и введенный автором термин «музыкальная ахматовиана» — не по аналогии ли с «Моцартианой» Чайковского или «Бразильской бахианой» Вила-Лобоса сконструировано это понятие? Во-первых, музыкальным может быть инструмент или какое-нибудь явление, и во-вторых, очень уже непроизносимо это слово — ахматовиана, особенно рядом с текстами самой Анны Ахматовой.

Но указанные примеры ни в коей мере не снижают проведенного исследования звукового мира, возникающего при чтении ахматовских стихов, а также поисков возможных музыкальных источников «Поэмы» и анализа тех особенностей ее структуры, которые могли возникнуть под воздействием восприятия поэтом музыки.

Составленная Б.Розенфельдом «Нотография» содержит именной указатель композиторов, писавших на слова поэта, а также список собственно музыкальных произведений. В Приложениях воспроизведены некоторые из этих произведений. Среди них — «Заклинания» Артура Лурье, написанные спустя 40 лет после его первых «ахматовских» сочинений: «Заклинания» созданы в 1959 году на слова из «Поэмы без героя», а «Четки» (Десять песен Анны Ахматовой) — в 1914 году (были изданы в 1919 году). Такое расположение материала выполняет некоторую музыкальную функцию, придавая книге форму, подобную рондо.

Рецензируемая книга как бы заключает Ахматовский год. Приведенные в ней сведения и высказанные точки зрения убедительны и в высшей степени интересны — они способствуют более творческому восприятию поэзии и, что важно, не только Анны Ахматовой, но и других поэтов русского Серебряного века.

АЛЕКСАНДР ВЛАСТОВ

Ленинград—Париж

---

* Возможно, эту весомость имел в виду Дм.Шостакович, когда на мой вопрос о его отношении как к посвященному ему ахматовскому стихотворению, так и вообще к пониманию поэтом музыки, он со свойственной ему краткостью оценок ответил: «Очень верно, глубоко». Произнесено это было с абсолютной правомерностью сказанного — «равный судил равного».

ИСКУССТВО

торых указывали еще в 20-е годы В.В.Виноградов и Б.М.Эйхенбаум; обращение поэта «к этой форме народного песнопения совпало по времени с пристальным интересом ее сверстников-музыкантов к фольклору». Поэтому на страницах книги об Анне Ахматовой так естественны упоминания об Игоре Стравинском, С.Прокофьеве, Д.Шостаковиче. Отдельно исследователь останавливается на использовании Ахматовой жанра колыбельной песни.

Сказано в очерке и о взаимодействии поэтики ахматовской лирики с музыкальным мышлением эпохи. «Для людей "аполлоновского" круга музыка Скрябина была больше, чем музыкой, — заклинанием и предсказанием судьбы поколения», — замечает автор. Работа Р.Тименчика в равной мере познавательна и увлекательна по изложению — пишет ли он об ученике Н.Мясковского А.Ф.Козловском, авторе нескольких музыкальных произведений на тексты Ахматовой, восстанавливает ли смысл наброска к незаконченной строфе поэтессы, возводя его к сочинявшемуся Ахматовой либретто, вскрывает ли «глубинные семантические слои» «Поэмы без героя».

Борис Кац, автор второго очерка — «Звук и искусство звука среди мотивов ахматовской поэзии», следует в своем анализе типологическим принципам, восходящим, главным образом, к классической статье В.М.Жирмунского «Преодолевшие символизм» (1916) и к работе Осипа Мандельштама «О природе слова» (1922), выделяя для удобства разбора «в ахматовских стихах тему звука и тему музыки как относительно самостоятельные и рассматривая их порознь». В конкретных наблюдениях над текстами Анны Ахматовой Б.Кац опирается на наиболее авторитетные работы предшественников (прежде всего В.В.Виноградова и Т.В.Цивьян), то и дело предлагая, впрочем, убедительные собственные гипотезы для решения выдвигаемых проблем. Наглядных умозаключений, с которыми хочется согласиться, у Б.Каца достаточно. Так, представляется вполне доказательной его полемика с Т.Цивьян о соотношении зрительных и звуковых образов у ранней и поздней Ахматовой. Чрезвычайно веский довод приводит исследователь и анализируя комментарий В.Н.Топорова к латинской строке в поэме «Путем всея земли». Ничего не сообщает Б.Кац, правда, о том, откуда взята им строка «И голос вечности *поет*»; во всех известных нам публикациях «Приморского сонета» находим: «И голос вечности *зовет*...»

Третий очерк книги — «"Скрытые музыки" в "Поэме без героя"» — не менее содержателен, чем два предшествующих. Б.Кац выполнил не только кропотливую, но и в высшей степени талантливую работу по расшифровке и интерпретации «едва ли не самого загадочного сочинения Ахматовой». Подводя итог проделанным наблюдениям, музыковед резюмирует: «Все, обнаруженное выше: близость композиции "Триптиха" к трехчастному сонатно-симфоническому циклу; родство композиции "Петербургской повести" с сонатной формой; аналогии поэтических и музыкальных приемов, обеспечивающих непрерывность звучания; использование конкретной рифмы в функции лейтмотива; наконец, воздействие музыкальной семантики на семантику поэтического текста — нуждается в обобщении...» и вслед за этим обращается к заметкам самой Ахматовой, цитируя к случаю содержащуюся в них следующую самооценку поэта: «Похоже на то, что я пропустила все лучшее, уступив его, скажем, музыке, и написала все худшее, но лучшее продолжает тесниться и местами прорывается в... текст, неся с собой тень, призрак музыки... в которой оно пребывало».

Таким образом, вместе с исследователем очевидцами еще одной победы, одержанной поэтом над временем, становятся все те, для кого музыка нетленного ахматовского слова оказывается в жизни и нравственной опорой, и эстетическим камертоном.

Нотография произведений на стихи Ахматовой входит в книгу на равных правах с другими разделами, но, к сожалению, не избавлена от небрежностей (см., к примеру, путаницу в примечаниях к вокальному циклу В.Е.Баснера, к вокальному циклу «Круг» С.Л.Гринберга).

Нет сомнений, что книга Бориса Каца и Романа Тименчика на протяжении многих лет будет вызывать неослабевающий интерес и займет почетное место в ряду лучших исследований о творчестве Анны Ахматовой.

НИКОЛАЙ САРАФАННИКОВ

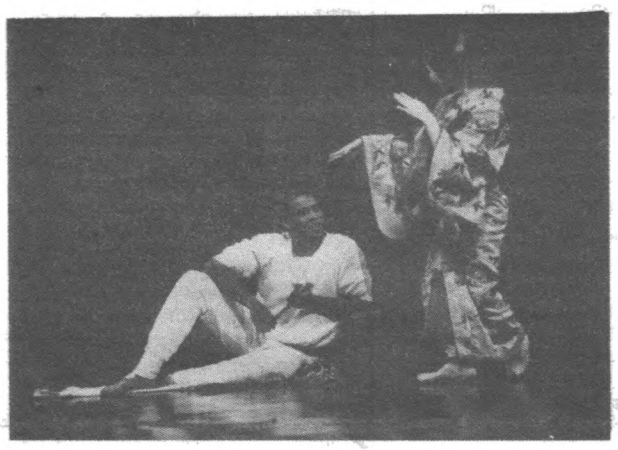
Париж

Царский подарок Востока и Запада

(К портрету Эрика Ву-Ана)

В последние годы одним из самых известных в мире артистов балета стал молодой французский танцовщик Эрик Ву-Ан. Уже в возрасте 15-ти лет вошедший в кордебалет Парижской Оперы, ошеломляющее впечатление на критику и публику он произвел в начале 1986 года — когда на его одаренность обратил внимание выдающийся хореограф Морис Бежар (не обошлось и без «побочного результата»: вскоре волей интриг и обстоятельств вынужден был оставить сцену Пале-Гарнье и стал свободным танцовщиком). Эрик был приглашен в труппу Бежара «Балет XX века» для исполнения главной партии в новой постановке «Поцелуя Феи» на музыку Стравинского, затем через несколько дней снискал наибольший успех из основных участников оригинального балета «Арепо» (который был поставлен Бежаром специально для труппы Парижской Оперы в ее же стенах, а еще несколько недель спустя вновь привлек к себе взоры международной аудитории в бежаровской премьере «Мученичество Св.Себастьяна» («Балет XX века» показал этот спектакль в довольно сжатые сроки во многих странах).

Каждая из этих балетных партий, помимо безупречной технической подготовки, требовала и незаурядного актерского дара, который и был продемонстрирован юным артистом с неопровержимой убедительностью. Причем большая часть новых ролей в трактовке Эрика Ву-Ана, по всей очевидности, уже вошла в историю современного музыкального театра: это касается и Юноши (Руди) в «Поцелуе Феи», и многоликого героя в «Арепо», и Себастьяна в одноименном спектакле (кстати, Эрик Ву-Ан был первым в истории танцовщиком-мужчиной, который стал исполнителем партии Себастьяна; как известно, до тех пор не прерывалась традиция, положенная «первооткрывательницей» этого балетного образа Идой Рубинштейн, и в роли Себастьяна всегда выступали танцовщицы).



Эрик Ву-Ан в балете Мориса Бежара «Кабуки».

Эрик Ву-Ан владеет богатством и классического или традиционного репертуара; его имя часто можно видеть на афишах балетов «Лебединое озеро», «Дон-Кихот», «Корсар», «Жизель», «Послеполуденный отдых фавна»... Он танцевал Баланчина, Алвина Эйли, Тюдора, других современных хореографов; среди его партнерш — Сильви Гиллем, Карла Фраччи, Доминик Хальфуни, Мари-Клод Пьетрагалла... Но все же Эрик внезапно заставляет всех говорить о себе именно тогда, когда он дарит нам воплощение оригинальных образов, специально созданных для него крупнейшими хореографами. Это — ведущие партии в бежаровских балетах «Кабуки» и «Чака», шедевр Эрика Ву-Ана — роль Мореля в балете Ролана Пети «Пруст», образ Нижинского в одноименном (увы, неровном) балете, поставленном Владимиром Васильевым в Неаполе год тому назад, и, наконец, первая хореографическая работа самого танцовщика — монобалет «Воспоминания Адриана» по роману Маргерит Юрсенар.

Путь Эрика в мире танца, само собой разумеется, далек от завершения. Однако он, не откладывая на будущее, уже довольно активно пробует себя и в вокальном жанре (большой спектакль, проведенный им вдвоем с известной артисткой Зизи Жаннер, женой Ролана Пети), а в самые последние месяцы начал сниматься в кино как профессиональный актер: сейчас Эрик завершил съемки уже во втором фильме, а через несколько недель на мировой экран выйдет его первая кинолента — фильм Бернардо Бертолуччи «Чай в Сахаре».

Недавно появился в свет очень интересный и отлично изданный «увраж» — книга об Эрике Ву-Ане, написанная известным балетным критиком Жан-Пьером Пастори и богато иллюстрированная фотоснимками (в основном, сделанными Франсет Левье). Галерея художественных образов, созданная Эриком Ву-Аном, вызывает многообразные ассоциации и мысли, но одна из самых устойчивых — как поразительно соединяются в этом артисте в одно и то же время столь безусловные и характерные линии Запада и Востока! И не мудрено: Эрик носит вьетнамское имя (на самом деле он даже не Эрик, а Бинь), среди его предков — с одной стороны, темнокожие обитатели Антильских островов, а с другой — бледнолицые и светловолосые нормандцы. Артист полон восточного темперамента и основательности, присущей африканским атлетам, а в то же время — рассудительности и вдумчивости, которые прославили лучших сынов белой расы.

Видимо, это не случайность, что на нынешнем этапе развития мирового балета самый яркий талант, вызывающий признание на всех континентах, нередко проявляют именно метисы одновременно принадлежащие — по крови или хотя бы только по культуре — к достаточно далеким мирам: например, таджик, уроженец Средней Азии, воспитанный в традициях петербургской Терпсихоры, Фарух Рузиматов; восходящая звезда лозаннской труппы Мориса Бежара — светлокожий немец по матери и жгучий брюнет по камерунцу-отцу Патрик Хаппи де Бана и, наконец, наш Эрик.

Он и сам, вероятно, ощущает мощные созидательные импульсы, следствие этого царского подарка природы; недаром — как он признался нам в интервью год тому назадь — Россия волнует Эрика в настоящее время прежде всего как страна, в первом гении которой была смешана африканская и славянская кровь.

Не имея никакой возможности достаточно представительно отразить здесь книжную новинку — посвященный Эрику Ву-Ану альбом (нам даже не вместить на полосу замечательный двойной портрет Эрика и Грации Галанте на Театральной площади в Ленинграде!), мы приведем ниже хотя бы несколько его ответов на вопросы, которые были заданы Эрику представителями парижской прессы в связи с выходом в свет этого издания. За помощь в переводе выражаем благодарность Софье Казанской.

— **О Вас уже публикуют мемуары, слишком ли это рано в 25 лет?**

— *Нет, поскольку карьера танцовщика начинается очень рано, она требует опыта с ранних лет: ведь надо спешить встретиться и быть в контакте с теми людьми, к чьему мнению прислушиваются. Эта книга — лишь рассказ об уже начатом пути.*

— **Название книги («Свобода в танце») является Вашим личным выбором, связанным с пройденным Вами путем?**

— *Выбор был сделан вместе с авторами. Это звучание, краски, которым я отдал предпочтение. Я не связан ни с какой балетной труппой, мой путь следования — автономный. Существовать самостоятельно — самое главное, и к тому же я дорожу тем (и верю, что добился этого), чтобы сохранять положительные контакты со всеми. Правда, моя карьера представляется невероятной и парадоксальной, так как, например, Парижская Опера является единственным местом, где я не признан (то есть мне было отказано в звании танцовщик-этуаль), но где меня просят выступать в качестве приглашенного артиста.*

— **Сознаете ли Вы, что создаете совершенно иное представление о классическом танцовщике?**

— *Разумеется, я сделал этот выбор, связанный, в первую очередь, с моим происхождением. Я никогда не мог вписаться в рамки классического танцовщика с типично европейскими физическими данными (блондин с голубыми глазами), поэтому мое отличие я превратил в преимущество.*

Сегодня я стараюсь вырваться из привычных канонов и, продолжая исполнять «Лебединое озеро» в Парижской Опере, принимаю предложения и таких хореографов, как Бежар и Пети. Я надеюсь этим привлечь к классическому балету больше зрителей из народа (то есть тех людей, которые впервые идут в Оперу, потому что они меня уже где-то видели).

— **Балет по-прежнему представляется искусством для узкого круга, предназначенного для небольшого числа подготовленных и осведомленных зрителей, очень избранной публики: не ограничивает ли это?**

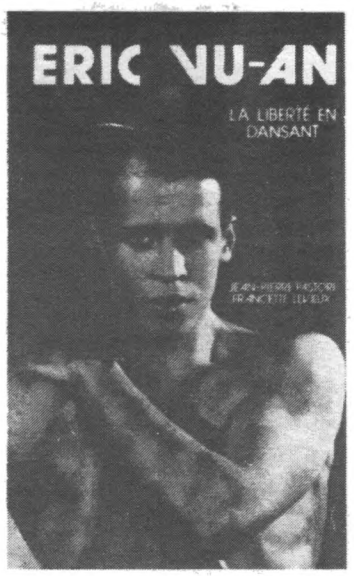
— *Вы знаете, суровость подготовки, возраст, в котором ее начинают, делают из танцовщиков людей, в значительной степени варящихся в своем соку. Это как раз то, чего я пытаюсь избежать; для меня гораздо приятнее общаться с людьми, не принадлежащими к моей профессии, к моему искусству. Тогда мне кажется, что я уже не «чудо-юдо» — на которое без конца показывают или смотрят.*

— **Считаете ли Вы себя отличным от других классических танцовщиков, зависящих в большей степени от внешнего мира, капризных и даже женоподобных?**

— *Конечно, отличаюсь, потому что моей целью с ранних лет было стремление избежать этого стереотипа, к которому, впрочем, я и так не имел отношения.*

— **Перейдем теперь к классической подготовке танцовщика: на примере балетной школы при Парижской Опере, не думаете ли Вы, что молодой артист с самых малых лет окружен женщинами с сильным характером (мать, директрисы, покровительницы танцовщика), которые в некоторых случаях могут оказать влияние на его будущую сексуальную ориентацию (психиатры сказали бы, что в этой ситуации отсутствует мужская модель)?**

— *Это не бывает столь систематически, как следует из ваших слов; что касается меня, то мои родители (особенно мать) не очень приветствовали мою склонность к танцу, но смирились с моим выбором, и оба в равной мере занимались моим образованием. Что же касается школы, руководимой Клод Бесси, то у меня там было учителей-мужчин не меньше, чем женщин. Я думаю, что в жизни маленького ребенка и подростка в любом случае женщина должна играть большую роль: она более чутка, ей в большей степени принадлежит наше воспитание. Когда ребенку от 6 до 13 лет, взрослому мужчине не отводится много места в формировании его личности. Существует много матриархальных обществ, которые напоминают нам об этом.*



Как бы то ни было, я не думаю, что женское присутствие играет такого рода роль в поведении танцовщика. Я убежден, что вообще появляется все больше и больше людей-гибридов, выходящих в том или ином смысле за рамки норм и упрощений. Если взять людей, с которыми я общаюсь, то трое из четырех живут гармоничной семейной жизнью без особых проблем. Я думаю, что следует избегать слишком упрощенных схем — тем более о среде, которая все еще сильно страдает от искаженных изображений.

— **Вы пришли в кордебалет Парижской Оперы, когда Вам было 15 лет: не помешало ли Вам такое раннее вступление в мир взрослых?**

— *Нет. Я всегда был старше своих лет, и мое раннее окончание школы совпало с моментом, когда умственно я достиг возраста, чтобы перейти к полной самостоятельности.*

— **А на более отдаленное будущее — намечена ли уже карьера Эрика Ву-Ана?**

— *Совершенно нет. Как я уже сказал, я не хочу сводить мою карьеру только к балетной деятельности: я фаталист и даю событиям развиваться их естественным ходом; я убежден, что жизнь сама (как это уже бывало) принесет новые встречи и возможности. Повторяю, что, главным образом, я готов ко многим неожиданностям и, если о 25-ти годах моей карьеры уже вышла книга, то я надеюсь, что впереди их у меня еще немало.*

Мы прощаемся с Эриком — но не надолго: через несколько дней он вновь появится на сцене Парижской Оперы — на этот раз вместе с труппой Ролана Пети.

СЕРГЕЙ ДЕДЮЛИН

J.-P.Pastori, F.Levieux. Erik Vu-An. La liberté en dansant. [Lausanne], «Favre», 1989.

КОРОТКО О КНИГАХ

«Восток — Запад». Исследования. Переводы. Публикации. Выпуск четвертый. Москва, «Наука», 1989, 304 с., 30 000 экз.

Альманах «Восток — Запад», первый выпуск которого вышел в свет в 1982 году, подарил заинтересованному читателю немало ценных материалов, посвященных взаимодействию восточной и западной культур. В трех предыдущих томах больше всего запомнились публикации «Герман Гессе о Востоке», «Омар Хайям и Эдвард Фитцджеральд», поэтический цикл Эзры Паунда «Поднебесная», эссе М.Волошина «Клодель в Китае», статьи об Антонене Арто (кажется, это было первым знакомством отечественного читателя с этой многогранной личностью), Чаадаеве, письма Андрея Белого о его путешествии на Ближний Восток.

Четвертый выпуск альманаха посвящен не столько взаимному влиянию, сколько сопоставлению восточной и западноевропейской культурных традиций. Его открывает статья В.Н.Топорова «Пространство культуры и встречи в нем», исследующая эту тему. Далее читатель знакомится с фрагментами из книги Б.И.Ярхо «Средневековые латинские видения» (публикация А.Б.Грибанова), которая должна была быть издана еще в 1923 году, но так и не появилась на книжных прилавках; с дневниками Андрея Тургенева и Исикавы Такубоку (с предисловием В.Н.Топорова); стихотворениями в прозе «Китайская флейта» Леопольда Стаффа (перевод с польского Н.Ф.Болдырева), сопровожденными столь же интересными, как и другие статьи, послесловиями Е.Б.Рашковского («Душа молчанья») и И.С.Смирнова («Стафф, Туссен и... Гумилев»).

Но центральное место в сборнике занимает, несомненно, публикация «Встреча Востока и Запада в научной деятельности Ф.И.Щербатского», представляющая некоторые труды крупнейшего отечественного буддолога (до сих пор малодоступные, вообще неизданные или же написанные по-английски). Казалось бы, когда речь идет о сугубо академических темах, можно было бы не касаться политических проблем, которыми так и пронизана сегодня вся наша жизнь. Но в данном случае, к сожалению, это невозможно. История уничтожения советской генетики в 30-е — 40-е годы сейчас известна всем — об этом уже много написано, в том числе и в Советском Союзе. Значительно менее известна трагическая судьба советской буддологической школы, возглавлявшейся акад. Федором Ипполитовичем Щербатским (1866-1942), которая была разгромлена во второй половине 30-х годов в Ленинграде.

В обстоятельной статье Я.В.Василькова, предваряющей публикацию ряда работ этого выдающегося ученого («Философское учение буддизма», «Из книги "Буддийская логика"», «Краткий отчет о поездке в Ургу» и др.), подробно рассказывается о драматических перипетиях его жизненной и творческой биографии. В отличие от Н.И.Вавилова, сам акад. Щербатской, пережив период жестокой травли, умер собственной смертью в эвакуации в Казахстане во время войны, но вся его школа, считавшаяся в то время одной из самых авторитетных в мире, была полностью уничтожена. «К августу 1937 г., — читаем мы во вступительной статье, — из семи сотрудников и аспирантов, оставшихся при Ф.И.Щербатском... уцелел лишь один... Буддологическая школа... а вместе с ней практически и санскритология в СССР перестала существовать». Занятие индийской философией было в то время непосредственно квалифицировано как «вредительство». В результате индологические исследования в СССР возобновились лишь в конце 50-х годов. Книга избранных трудов Ф.И.Щербатского была подготовлена к печати в 1971 году, но увидела свет лишь в 1988-м (см. отзыв А.Л.Огиборского в «Литературном приложении» № 7, «РМ» № 3750, 11 ноября 1988).

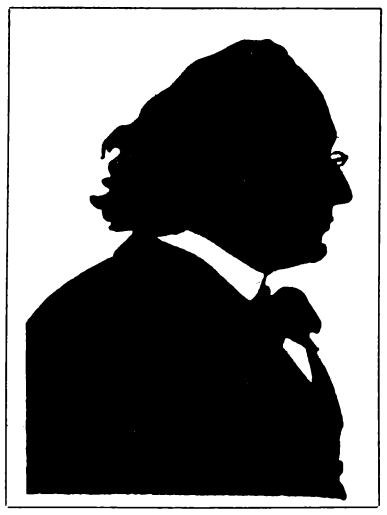
Судьба востоковедения в СССР оказалась во многом схожей с судьбой генетики, кибернетики, как, впрочем, и литературоведения — гуманитарным отечественным наукам был нанесен невосполнимый урон, который будет ощущаться еще очень и очень долго.

П.К.

Ленинград—Париж

АРХИВ

Литературное приложение № 9



Вячеслав Иванов.
Силуэт работы Е.Кругликовой.

Письмо Вячеслава Иванова к Пимену Карпову

От публикатора

Хочу надеяться, что знакомство с этим документом важно и полезно не одним лишь специалистам по истории нашей культуры в начале XX века.

Лет двадцать пять тому назад уже начинало коробить меня от советов: «Да ты прочти Шестова, там же все написано» (буквальная цитата из тем и запомнившегося разговора с авангреднейшим Л.Нусбергом при характерном эмфатическом довеске: «Знаешь, как клево!»). Полустолетней-вековой давности тексты сами по себе не разрешат вопросов нашей жизни. Если еще и нужно было тому доказательство — оно дано лавинной в перестройку распечаткой архивных материалов и зарубежных публикаций. Публика заглатывала все, на чем стояло клеймо прежде запретного или малодоступного. Имеющие уши что им суждено расслышали, а публика вот-вот скажется пресытившейся, и схлынет вал ценностей, которые «нам возвращаются» (сколько родных Пацюков — которому в ночь перед Рождеством галушки в рот прыгали, с восторгом пропечатывали эти слова...). Напечатано много, но наши проблемы остаются с нами.

И все же я в письме Вяч.Иванова к П.Карпову слышу что-то очень точно зацепляющее нашу сегодняшность. Дело, по-видимому, не в том, что Иванов говорит о народе — хватило бы простой отсылки к его глубокомысленной книге «Родное и Вселенское» (хотя отмечу, при сегодняшнем нашем знании ивановского наследия, письмо 1910 года — ценное свидетельство, как долго вызревали — или задолго были готовы? — приговоры, данные в статьях военного времени и первых месяцев революции). Нет, важно другое. Редкостный пример духовной честности, не только диктующей поведение, но и не допускающей возможности скрыть принципы, руководящие поведением, от того, кого поступок может уязвить, — вот что драгоценно в ивановском письме. От сказанного в «Родном и Вселенском» трудно перебрасываются мостки в личное поведение, там — умозрение н а ш и х судеб. Здесь — образец действия, л и ч н о г о ответа на искушение интеллигента — народом.

Потому я и говорю о злободневности публикации этого текста, что теперь то и дело — и со съездовской трибуны, и с митинговой площадки, и из эмигрантского журнала — слышатся слова будто бы от народа и за народ. Стараются и правые, и левые (правда, перепутав собственные имена, поскольку «Память»-то и Ю.Бондарев с Р.Медведевым левыми будут, а правых еще поискать надо). Иванов являет образец достойного разговора с демагогом. И более того.

Он означает единственную плоскость, в которой возможны встреча и не бесполезный разговор: осознай себя личностью, человеком, — и наш диалог будет плодотворен. Увидь, что и я — личность. Но если ты личностью, а не личиной социальной для себя и не станешь, я не перестану в тебе и в себе ее искать, находить и видеть.

Долго держалось самоуничижение перед словом «народ» в старой интеллигенции, и сколько от этого самоуничижения пагубы и пакости вышло. Первейшая пакость — та, что до самого недавнего времени, воспроизводя по внешности заветы старины, Белинского и Ленина, во всех будто бы находили народность, и сколько чепухи в таком роде наговорили, скажем, про Клюева, да и про кого только не наговорили. Чтобы что-либо протащить в печать, пеленали в заклинания «народностью».

В интеллигенции, повторяю, была искренность, до боли. Но знаменательно, что как раз на ивановскую высоту узрения личности, единицы в человеке массы, на высоту распеленывания из шелухи социальных мертвящих предрассудков мало кто выходил. Не далась она, к примеру, Блоку. В 1910 году он сумел ответить тому же Пимену Карпову (письмо от 27 января) резко и независимо. Но в октябре (рецензия на книгу Карпова «Пламень») 1913 года все же признал в нем «глас народа», стращающий «бессмысленным и беспощадным бунтом», будто бы подлинный глас и именно «России», народа, хлеборобов. Но как раз о личности Блок и не думал: «...автор «Пламени» — н и к т о», подчеркивал Блок, по образу Мережковского выводя из писания Карпова уроки: «...Из «Пламени» нам придется, рады мы или не рады, запомнить кое-что о России». Блок был прав (поскольку был ведь Карпов и «социологическим типом»), но лишь правдивостью заключения о стихийном, дочеловеческом потоке сил, не имеющих воли к личному самоопределению. Иванов настаивает на ином, нигде того не формулируя (потому что обидеть правдой и откровенностью в глаза нельзя, а вот утверждение, что ты и не лицо вовсе, что тебя вовсе нет — не наизлейшая ли обида?). Впрочем, вот письмо Вяч.Иванова к Пимену Карпову (хранится оно в ГПБ, собрание П.Л.Ванселя, ед.хр. 1791); в прямых скобках воспроизводится дата, переправленная Ивановым, отсылавшим письмо с опозданием; она поставляет установить, когда был написан ответ Карпову.

Н.К.

[Петербург. 26 или между 26 ноября и 1 декабря 1910 г.]

Многоуважаемый
Пимен Иванович,

Мне искренне хотелось бы помочь Вам, но я сомневаюсь, чтобы к тому оказалась у меня какая-либо возможность. Во всяком случае, если Вы желаете увидеться и посоветоваться со мной, я могу, как ни занят, принять Вас [в среду, часа в 3 или 4] в пятницу часов в 5; раньше не найду свободной минуты. Впрочем, предупреждаю, что «Оры» издать стихов Ваших не могут. Открыть или поднять на ноги поэтический талант-самородок есть прямо завидное счастье: так думаю не я один, а весьма многие. Но *если* бы я даже увидел, что Вы *такой* талант, — то все же скорее предоставил бы другим честь окончательного введения Вас в нашу художественную литературу, чем взял бы на себя задачу провозглашения Вашего дарования — по той причине, что Вы уже достаточно выступали и действовали, и при том действовали как общественник, а не поэт. Вы так уже себя поставили, что поддержка литературная предполагает в значительной мере солидарность с Вашими взглядами на вопросы общественности; этой солидарности во мне Вы не найдете. Я не столько имею при этом в виду содержание Ваших воззрений, вообще не довольно определенно выраженное и, мне кажется, зыбкое, — сколько Ваш тон, или, если угодно, Ваш основной прием при изложении Ваших религиозных и общественных мнений: дурной, скажу прямо, прием — говорить как бы не от своего лица и не на свой страх, а не более не менее как от лица некоего множества, которое вы называете «народом», в противоположность другому мнимому коллективу «интеллигенции», точнее же и определеннее — от лица крестьянства. Это самозванное, простите, представительство Ваше я отвергаю; наблюдения Ваши над крестьянством мне не нужны, потому что я не политический деятель и еще меньше политикан; Вы для меня, если хотите, кроме личности, еще и социологический тип, но не больше выразитель народа, чем Ваш покорнейший слуга. Я не Д.С.Мережковский, который любит прислушиваться к таким показаниям, на которые Вы так щедры, толковать об «интеллигенции» (для меня это звук пустой) и о неопределенной величине, которую под словом «народ» можно по произволу вводить в разные уравнения, на место *x* или *y* — и т.д. и т.д. Одним словом, Вы для меня личность, интересная мне всею совокупностью ее внутреннего и внешнего опыта, ее стремлений, постижений и наблюдений, но отнюдь не «народ» и не «трибун народный». Воззрения же Ваши мне кажутся и незрелыми, и неправыми, не полезными для нашей души — *нашей*, т.е. народа — и для нашей, народной жизни. Вы не имеете права утверждать что-либо *за* «народ»; если же утверждаете что угодно *о* народе, мы поверим Вам во всяком случае не на слово. Это «мы» сказано Вам, чтобы говорить Вашим языком, ибо Вы ведь глубоко убеждены, что я и другие, живущие в Петербурге и составляющие так называемое образованное общество, — одно тело и одна душа. О себе же лично прибавлю, что хотя бы все немногие миллионы нашего городского и все многие десятки миллионов нашего сельского населения вотировали то, с чем я перед Богом не согласен, то это бы не переубедило меня, во-первых, во-вторых, не лишило бы меня органического чувства принадлежности к соборной душе русского *Народа*. Вы видите, что мы стоим на разных почвах, что́ исключает принципиально солидарность во взглядах на общественность; а между тем Ваши взгляды на общественность так выдвинуты всею Вашею деятельностью как литератора (ибо Вы — литератор) на первый план, что нельзя, например, издать Ваши стихи, которых я вовсе — замечу — не знаю, не поддерживая этим Вашу общественную проповедь. Вы создали себе специальное положение, которое запрещает a priori приравнивать Вас к Кольцову, Сурикову, Никитину, Шевченку, на коих Вы (с большою уверенностью в своем *исторически-действительном* поэтическом таланте) ссылаетесь. Здесь дело идет не о самородке, а о сыне деревни, усвоившем себе не только городскую культуру, но и выступившем как власть имеющий мнимым полномочным трибуном народных требований; те же, ничего не утверждая о своих полномочиях, являлись непосредственным голосом народной души, — не провозглашали себя этим голосом, а были узнаны как таковой, и были, прежде всего, голосом певучим, голосом лирников, а не голосом демагогов. Простите прямоту моего ответа и, если хотите увидеться, почитать мне стихи, поговорить, посоветоваться, как быть в жизни, приходите. С горячим пожеланием здоровья и добра

Вячеслав Иванов.

Простите, письмо это, написанное тотчас по получении Вашего, не было отослано во время. Поэтому прошу Вас зайти, если хотите увидеться в пятницу, к 5 ч[асам].

1 дек[абря] 1910

Публикация
Николая Котрелева
(Москва)

КОРОТКО О КНИГАХ

Ronald Vroon. Velimir Xlebnikov's «Krysa». A Commentary. — «Stanford Slavic Studies», Vol. 2, Stanford, 1989, 200 p.

Американский ученый Рональд Вроон внес новый вклад в хлебниковедение, выпустив книгу с любопытным названием — «Крыса». Издание это основано не той самой записной книжке Велимира Хлебникова, отправляясь от которой друг и фактически литературный наследник поэта П.Митурич составил первый посмертный сборник *будетлянина*, вышедший в 1923 году под простым названием «Стихи». Издание Р.Вроона исправляет текст первого редактора, и впервые читателю предлагается сборник, как бы подготовленный самим автором; причем аккуратно приготовленный — что, в случае Хлебникова, довольно редкое явление. Вследствие такого возвращения к подлиннику впервые опубликованы стихи, выпавшие из прежних изданий, рядом со значительными вариантами уже появившихся стихотворений. Редактируя эту записную книжку Хлебникова, Вроон, по его же словам, позволил себе «ретушировать» лишь орфографию и пунктуацию поэта, небрежность которого в этом отношении общеизвестна.

Издание сопровождается введением и комментариями, в которых как можно многостороннее и полнее представлен культурный и исторический второй план всех стихотворений, составляющих сборник. Тщательно подобраны варианты каждого текста, в приложении даны поправки, внесенные Хлебниковым в рукопись, так что читателю легко различить варианты, наброски и беловики и, таким образом, создать себе картину интимной лаборатории поэта. Благодаря труду Вроона каждый хлебниковед отныне в состоянии серьезно и объективно оценить принципы хлебниковской поэтики. Впрочем, сам редактор Вроон не скрывает высокой своей цели — подарить любителям Хлебникова твердый базис для дальнейших исследований текстологического порядка, дать импульс для возможного издания полного наследия поэта. Если последнее желание может в данный момент еще показаться как-то утопичным, то все же следует с уверенностью сказать, что в книге «Крыса» Вроон дал блистательный образец скрупулезной и честной текстологической работы, подобно харджиевскому изданию 1940 года.

В введении Вроона дается расширенное представление о последних месяцах поэтической деятельности Хлебникова вплоть до его мучительной агонии в Санталове. Автор проливает свет на замыслы Хлебникова, когда тот набело переписывал те стихи, которые должны были войти в сборник «Крыса» (мимоходом Вроон объясняет странное это название). Но драгоценны не только подробности о московской жизни будетлянина, о его издательских упованиях, о встречах с прежними соратниками, о новых знакомствах; драгоценны, метки и тонки все те замечания, которые проникают до глубин структуры сборника: автор указывает на присутствие трудноузнаваемых, на первый взгляд, групп или циклов стихов, порожденных в зависимости от обстоятельств первой публикации или же от желания спасти утерявшиеся рукописи и собрать воедино то, что сохранила память. Тем самым Вроон заставляет читателя пересмотреть пресловутый принцип каноничности хлебниковских текстов и указывает на историческую обусловленность многих переработок и переделок (этот факт убедительно доказан на примере «децикализации» стихотворений, ранее вошедших в состав сверхпоэмы «Война в мышеловке»).

Комментарии — не только и не просто комментарии, но чаще всего, как оказывается, настоящие литературные исследования, когда Вроон (и, в некоторых дополнительных заметках, Александр Парнис) следит за возникновением, развитием и превращениями одного литературного мотива, одной метафоры, одного образа, раскрывая и определяя изумительные «созвездия» на просторном небе хлебниковско" поэзии.

Отныне ни один хлебниковед не сможет обходиться без образцового труда Рональда Вроона. «Крыса» Велимира Хлебникова в издании американского литературоведа будет обязательным элементом библиотеки не только каждого специалиста, но и — шире — каждого поклонника глубокомысленной поэзии великого *будетлянина*.

ЖАН-КЛОД ЛАНН

Лион

Марина Цветаева. Библиографический указатель литературы о жизни и деятельности. 1910-1941 гг. и 1942-1962 гг. Составитель Л.А.Мнухин. «Wiener Slawistischer Almanach», Sonderband 23. Wien, 1989, 152 с.

Расширенный и доведенный до 1962 года, этот указатель уже в первом варианте* вызвал и интерес и отклики. Вряд ли нужно говорить о его научной и библиографической ценности за их очевидностью: перед нами — аннотированный перечень статей и упоминаний о Цветаевой, выявленных в русской дореволюционной, советской и эмигрантской печати за 52 года, причем абсолютное большинство из 1385 позиций, составивших книгу, были проверены de visu. По сути дела, это — до предела сжатый конспект литературной судьбы Цветаевой, как бы концентрат книги «Цветаева глазами литературных современников», более содержательны" и увлекательный, нежели тома академических монографий.

Под номером 1 в Указателе стоит упоминание первой цветаевской книги «Вечерний альбом» в петербургской «Книжной летописи» от 23 октября 1910; книга поступила туда на неделе 14-21 октября. Едва 18-летняя Цветаева вступила в литературу. Вступление это было доброжелательно отмечено такими маститыми ценителями, как М.Волошин, В. Брюсов, Н.Гумилев, а также... Мариэттой Шагинян (в ростовской газете «Приазовский край»).

Заглянем в 1928 год: в Париже, после многих задержек, связанных с нехваткой денег, вышла последняя прижизненная книга Цветаевой, «После России». Мало кто сейчас сомневается в том, что «После России» — одна из величайших русских поэтических книг века. В 1928 году непосредственно на нее откликнулись только два человека: Ходасевич и Адамович. И даже если, цитируя лаконичную аннотацию Мнухина, эти отзывы только «в целом положительны», отметим проницательность этих критиков-поэтов, преодолевших предубеждения против чуждого поэтического (и политического) направления, в какой-то мере вполошавшегося для них в Цветаевой.

Первое (и надолго последнее) упоминание о гибели Цветаевой содержалось в статье И.Горского «Жизнь в о овах. Смерть Марины Цветаевой», напечатанной в феврале 1942 года в смоленской газете «Новое слово», выходившей в годы немецко" оккупации.

Первые серьезные слова о Цветаевой в советской печати были сказаны в 1956 году Анатолием Тарасенковм («День поэзии») и Ильей Эренбургом («Литературная Москва», сб. 2). Именно с них началась борьба за возвращение поэта в отечественную литературу, — этапы этой борьбы отражены на страницах Указателя.

В предуведомлении ко второй части (1942-1962) составитель сообщает, что она еще не до конца проработана; хочется, чтобы в следующем, окончательном варианте автору удалось заполнить немногочисленные аннотационные лакуны по материалам, которые на данный момент ему не удалось просмотреть, а издатели восстановили, по-видимому, пропущенные при перепечатке позиции 1190-1197 (стр. 116-117, конец 1958 — начало 1959 года). Эта досадная оплошность, конечно, не снижает общей ценности книги, но несомненно нуждается в исправлении.

АЛЕКСАНДР СУМЕРКИН

Нью-Йорк

*Marina Cvetaeva. Studien und Materialen. «Wiener Slawistischer Almanach», Sonderband 3. Wien, 1981, S. 273-308.

Из воспоминаний Елизаветы Миллер
МИХАИЛ ЛЕОНИДОВИЧ ЛОЗИНСКИЙ

Биография моего брата будет поневоле краткой. Мы с мужем[1] покинули Петербург в октябре 1918 г., а мать наша[2] с младшим братом Григорием[3] бежали — она в мае, а он в августе 1921 г. После их отъезда сведения о брате и его семье еще продолжали поступать несколько лет, но потом стали очень скудными. Но т.к. я слышала, что собираются издать в Петербурге полное собрание его сочинений[4], то, вероятно, при нем будет издана и его биография. Можно себе представить, как она будет искажена, особенно в виду его отказа с 1918 года работать с большевиками. Замолчать его известность они, вероятно, не решатся и поэтому постараются изобразить его жизнь такой, какой она никогда не была. Потому я считаю своим долгом сестры и друга написать эти строки.

М.Л. родился в Гатчине, 8-го июля 1886 г., в день Казанской Божьей Матери. Он был первым сыном и третьим ребенком в семье Леонида Яковлевича Лозинского[5], известного адвоката-цивилиста. Старшая сестра наша Лидия умерла двух лет от дифтерита. Миша в детстве был здоровым мальчиком, гораздо сильнее меня, перенесшей до пяти лет много тяжелых детских болезней. Поэтому, когда мне сказали, что у меня родился еще братец, то первый вопрос мой был: «А он не будет меня бить?» Дрались мы с Мишей чуть ли не до моих 16 лет, конечно по-дружески. Были с самого начала друзьями, и эта дружба так и продолжалась до конца. Читать Миша научился очень рано, первые стихи свои написал в возрасте девяти лет. Но все подробности детства моих братьев я постараюсь изложить отдельно.

С пятилетнего возраста Миша говорил по-французски, потом по-немецки. Кажется, десяти лет поступил в СПБ[ургскую] Первую гимназию, на Кабинетской улице, где когда-то учился Глинка. Уже после отъезда матери, когда гимназия праздновала свой юбилей, Миша написал ей (тогда еще довольно легко переписывались), что он был на юбилее, читал свои стихи, посвященные гимназии и что «дух в гимназии сохранился прежний». Что он этим хотел сказать, мы точно не знаем, но верно дух вольнолюбивый. Все годы ученья брат просидел на одной скамье с моим будущим мужем, Владимиром Анатольевичем Миллером (сыном военного инженера), с которым и дружил всю жизнь до разлуки. Кончили они оба с золотой медалью и поступили на юридический факультет СПБ[ургского] университета[6].

Студентом Миша писал стихи и переводил очень много[7]. Не знаю, сохранились ли где-нибудь эти чудесные переводы Бодлера, Хередиа, Пеги, Флобера и др. Они появлялись в разных периодических изданиях и сборниках. Кроме того, он написал немало полушуточных подражаний иностранным авторам, приносил мне их для просмотра. Особенно красиво было подражание испанским романсеро «Песнь о Доне Педро». У меня был подлинник с рисунками автора, перед бегством из России я его вернула Мише. Помню начало посвящения: «Я хочу тебе, о Лиза, Песню спеть на лад старинный. Ты не бойся, обещаю, Что она не будет длинной». Запомнилось сравнение в описании въезда мавров из устья реки в море: «И, облизываясь, мавры Ощущают вкус соленый». Несколько раз из Франции, когда можно было еще писать, я посылала ему открытки с берега моря с этой цитатой.

По окончании юридического факультета брат работал в частной конторе, стать адвокатом не захотел. Потом получил место в Императорской Публичной библиотеке и одновременно поступил на Историко-филологический факультет[8], что сделал и младший брат по окончании юридического факультета. Только мой муж пошел по стопам моего отца.

В противоположность брату Григорию, Михаил не любил педагогическую деятельность и не пытался остаться при университете. Также оба не питали влечения к философии, хотя рано умерший брат нашей матери, Григорий Иванович Макаревич, был оставлен при кафедре философии этого университета.

И оба брата, но особенно Михаил, и мой муж отдали дань увлечения новым течениям в литературе и искусстве. Миша работал в «Аполлоне»[9] и принимал участие во всяких таких изданиях. Также он состоял членом пресловутой «Бродячей собаки»[10] к неудовольствию отца, который отказался материально помочь этому «начинанию». Единственно, что вышло хорошее из этой затеи, это отличные стихи брата, посвященные Карсавиной, раз у них выступавшей[10a].

Миша был дружен со многими молодыми поэтами, особенно с Гумилевым. С Сашей Блоком, отдаленным свойственником[11], дружба не пошла. Молодые поэты, начинающие, подносили ему стихи на просмотр.

В 1911 г. (кажется) Михаил женился на Татьяне Борисовне Шапировой, очень красивой девушке, дочери Главного врача Красного Креста, лейб-медика Бориса Михайловича Шапирова. Т.Б. кончила Высшие женские курсы, увлекалась и поэзией и политикой, и была хорошим педагогом. Старший их мальчик Андрюша умер полутора лет, а Сергей[12] и Наталья Толстая[13] здравствуют в Петербурге.

Михаил продолжал работать в Имп[ераторской] Публичной библиотеке до нашего отъезда в 1918 г. и потом, но его невзлюбил директор проф. Марр, большевизан или просто большевик, и работать ему было тяжело.

После нашего отъезда мы знали, что М. очень хворал в самое тяжелое время, когда не было ни лекарств в больнице, ни наркоза, больных не кормили и Т.Б. приносила ему голодный паек из дому. Потом он был арестован в связи с делом Гумилева[14], в котором не принимал участия, но выпущен. Знали, что был арестован еще несколько раз без всякого повода[15]. Но вдруг в 1924 г. всей их семье разрешили поехать на лето в Финляндию, где у Шапировых была дача около Териок (наша уже была продана). Несмотря на мои письменные уговоры, они отказались остаться, отвечая, что их долг сохранить остатки русской культуры от варваров. После этого еще несколько раз переписывались; кроме того, тогда еще свободно выпускали на побывку, и в Париже бывали разные профессора и просто знакомые братьев, которые заходили к Григорию и рассказывали о трудной жизни брата. Материальное их положение становилось все тяжелее. Раз няня писала моей матери, прося прислать башмаки для 16-летней Наташи, у которой не было обуви, потому что у них не было валюты, а купить можно было лишь в специальном магазине. Посланные простые башмаки произвели фурор. Но Т.Б. умудрилась хорошо воспитать детей и дать им отличное образование. Сережа, по окончании средней школы, не был сразу допущен в университет, как внук генерала, и должен был с плохими легкими год проработать на заводе. А теперь он известнейший ученый-математик. Но мы знаем, что в «политической жизни» он никакого участия не принимает.

После убийства Кирова всей семье грозила высылка. Но тут писатель А.Н.Толстой сделал может быть единственное в своей жизни доброе дело — он выхлопотал им «помилование»[16], потому что его сын Никита женился на Наташе Лозинской и заявил, что и он уйдет в Сибирь. Они уцелели, но жили впроголодь, потому что Михаил отказывался по-прежнему работать по указке, и даже критические статьи не писал, а переводы не кормили. Тогда тот же Толстой посоветовал ему переводить драматургов[17], появились его великолепные переводы Шекспира, Мольера и др. и связанные со спектаклями авторские, и им стало легче жить. Знаю, что на первом спектакле «Гамлета» в Москве, когда стали вызывать переводчика, режиссер заявил со сцены: «Переводчик заболел», и все поняли, что Миша арестован, и стали бурно выражать свое сочувствие.

Миша несколько раз ездил в Крым в санаторию и раз попал в землетрясение. Был на Кавказе, где его чествовали грузины за перевод стихов грузинских поэтов. За границу его не выпустили. Раз одна французская филологичка, ездившая в СПБ и хотевшая его видеть по поручению брата Григория, вызвала его под предлогом розысков какой-то книги, и когда он стоял на лестнице, доставая книгу, она ему шепотом сообщила то, что просил брат. Писали они почти только матери, на что верно имели разрешение. Брату и мне прекратили во времена ежовщины.

Когда в мае 1942 г. скончался мой брат Григорий, мы не имели возможности сообщить это Михаилу, пока в СПБ не поехал проф. Мазон[17a] на юбилей Академии наук. После торжественного заседания он подошел к Михаилу и сообщил ему трагическую новость. Хотя М. знал, что он брата никогда не увидит, но какая-то надежда теплилась, и весть о потере любимого брата и друга его очень потрясла. Он написал короткое письмо матери. Я все-таки решилась написать ему, в виду связанной с кончиной Григория трагедии — его лечили неправильно, врачи Института Кюри лечили его от рака, которого у него не оказалось, и сгубили Х-лучами. Я написала длинное письмо по-французски. У меня впечатление, что оно дошло, судя по тому, что Т.Б. позже писала матери. И брат не пострадал. Как он вообще уцелел и умер в своей постели, а не в застенке, для нас тайна. Родство с дядей А.Г.Лозинским, командиром «Памяти Азова», убитым в 1906 г. революционерами[18]; буржуазное происхождение; страшная моральная брезгливость; дружба с Гумилевым; отказ работать по указке, несмотря на уговоры писательской братии; уроки настоящей истории, дававшиеся дома сыну; убегание мальчика от всякой «большой нагрузки»; наличность брата, преподавателя беженской гимназии в Париже, и многое другое. Думаю, что его хранила Казанская. Кроме того, он родился «в рубашке» и никогда ничего не боялся.

Во время войны семью эвакуировали в Елабугу, потом они вернулись к себе. Тут сведения наши еще более скудны. Знаем, что брат переводил Данте и, кажется, за этот перевод получил Сталинскую премию[19], вероятно тоже по вмешательству Толстого. Думаю, зная его, что ему это было более чем противно.

Переводов его мы почти что не могли получать за границей. Ему разрешили присылать по одной книге каждого матери. Эти книги после ее кончины в 1948 г. остались у Марины, дочери брата Григория, в Париже. Книга его стихов «Горный ключ» у нас имелась в трех экземплярах, мать вывезла их из России. Было она издана скоро после смерти отца в 1915 г. и, вероятно, редкость, потому что не переиздавалась[20]. Мне нечего хвалить его переводы, потому что они единодушно считаются всеми критиками и писателями первоклассными.

Так шла их жизнь, материально кажется последние годы благополучная, но морально тяжелая. В феврале 1955 года одна родственница и наша и Татьяны Борисовны получила от сестры своей в Петербурге известие о смерти брата и его жены. Он скончался 31 января, она — 1-го февраля. Что с ней было, не знаем, верно сердце не выдержало его страданий и ухода за таким тяжело больным. Что было у брата, тоже точно не известно. По описанию похоже на рак легких, но писали, что туберкулез горла, астма и еще что-то. Да не все ли равно. Мы не знаем даже, было ли церковное отпевание, описали нам лишь «гражданскую панихиду». Думаю, что во всяком случае верная няня позаботилась хотя бы о панихиде. Т.Б. была очень набожная, несмотря на свои левые убеждения. Похоронены они оба в одной могиле на Волковом кладбище в Петербурге. Знаю, что Сережа, который боготворил отца, был глубоко потрясен и еще более ушел в себя и математику. Всех наших родных и всех, знавших Мишу и находящихся в эмиграции, весть о его смерти глубоко поразила, так его все любили. Для меня это незаменимая потеря, хотя навряд ли я его когда-нибудь увидела снова. Но я знаю, что он такой, каким был, когда мы расстались и не изменился ни на иоту, что там ни напишут в его казенной биографии. Спасибо тебе, Миша, за твою неизменную любовь и дружбу. Спасибо тебе за стойкость и верность идеалу.

Публикация Ив.Толстого
(Ленинград)

КОММЕНТАРИЙ

Недатированные воспоминания Елизаветы Леонидовны Миллер-Лозинской (1884, Санкт-Петербург — 1970, Иоганнесбург, ЮАР) печатаются нами по машинописи, правленной автором, из семейного архива Лозинских. Е.Л.Миллер записала также еще два этюда: «Детство Лозинских» и «Семья Лозинских», которые были учтены при составлении примечаний. Явные опечатки и фактические ошибки автора исправляются нами без оговорок.

[1] Мы с мужем — т.е. с Владимиром Анатольевичем Миллером (1886 - 1958).

[2] Мать наша — Анна Ивановна, урожд. Макаревич (1856, Петербург — 1948, Париж; похоронена на кладбище в Сент-Женевьев де Буа).

[3] Григорий Леонидович Лозинский (1889, Петербург — 1942, Париж; похоронен на кладбище в Сент-Женевьев де Буа).

[4] Собрание сочинений Лозинского никогда не издавалось.

[5] Леонид Яковлевич Лозинский (1855-1915).

[6] Лозинский закончил юридический факультет в 1908 году.

[7] Первые переводческие опыты Лозинского относятся к 1911 г.

[8] Неточность. Лозинский окончил обучение на филологическом факультете в 1913 г. и в 1914 г. поступил на службу в Публичную библиотеку. Здесь он с 1916 г. стал заведовать отделом искусств и технологии, проработав в общей сложности до 1937 г.

[9] Лозинский печатал стихи в журнале «Аполлон», а в 1912-13 гг. издавал и редактировал журнал «Гиперборей», по своему направлению и по составу авторов примыкавший к «Аполлону».

[10] «Бродячая собака» — поэтическое и артистическое кабаре (1911-15), созданное Борисом Константиновичем Прониным (1875-1946). Б.К.Пронину посвящено стихотворение М.Л.Лозинского, отсутствующее в наиболее полной и обстоятельной публикации по истории «Бродячей собаки» (*А.Е.Парнис, Р.Д.Тименчик.* Программы «Бродячей собаки». — Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1983. Ленинград, «Наука», 1985, с. 160-257). Приводим текст этого стихотворения из архива М.Л.Лозинского:

Борису Константиновичу Пронину

Мне вспоминается картина,
Увы, минувшая давно.
Зима. Подвал. Огнем камина
Пылают яркие панно.
Восторжен, свеж, неугомонен,
Ко мне идет с бутылкой Пронин:
«Лозинский, чокнемся, мой свет!
Ведь мне сегодня сорок лет».
Мне стало даже как-то жутко:
«Фи, дорогой мой, что за шутка!
И нет такого старика,
Что б дотянул до сорока».
О как давно все это было!
Вокруг центрального светила
С тех пор наш злополучный шар
Промчался тридцать раз. И что же?
Еще свежей, еще моложе
Неисправимый юбиляр.
Я, скептик тех беспутных лет,
На бренные мои останки,
Хрипя и ноя, ставлю банки,
А Пронин задает банкет.
Стремлюсь мечтой в его чертоги:
Пирог и семьдесят свечей,
Бокалов звон и звон речей...
Да ниспошлют благие боги
Вам, милый Пронин, в должный срок
Все сто свечей воткнуть в пирог!

М.Лозинский

11 декабря 1945

[10a] Имеется в виду стихотворение Лозинского «Саломея», вошедшее в коллективный сборник «Тамаре Платоновне Карсавиной «Бродячая собака» 26 марта 1914 г.» и воспроизведенное в обоих изданиях «Горного ключа» под названием «Саломее» (там оно помечено 1909 годом):

Эти очи, любимые мраком,
Зеркала неживой красоты пустоты,
Озари пламенеющим маком,
Смуглым углем твоей красоты!

Я принес к твоему изголовью,
Опустил возле милой руки
Темный кубок, наполненный кровью,
Неколеблемой влагой тоски.

Расплеснут его знойные руки
И сплетутся, как пена волны,
Как густые, пахучие звуки,
При огнях, полуночной зурны.

О, пляши для меня, Саломея,
О, пляши для меня, — я устал, —
Все редеющим облаком вея
Сумасшедших твоих покрывал!

И когда, несказанно бледнея,
Ты замрешь, как те солнца в пруду,
Красота, моя дочь, Саломея,
Я к коленям твоим припаду.

Предрассветной трубы не услышит,
Кто безмолвье забвенья вкусил.
Будет сумрак, что ввек не колышет
Нескончаемо-бархатных крыл.

[11] Дядя Лозинского, Александр Яковлевич Лозинский, был женат на Фелиции Феликсовне Кублицкой-Пиоттух, сестре второго мужа Александры Андреевны Бекетовой (матери А.А.Блока).

[12] Сергей Михайлович Лозинский (1914-1988).

[13] Наталья Михайловна Лозинская (р. 1915).

[14] Лозинский был арестован на следующий день после ареста Гумилева, т.е. 4 августа 1921 г., провел в ЧК «три дня на венском стуле» (воспоминания А.И.Оношкович-Яцыны; неопубл.).

[15] Лозинский арестовывался в 1929 и 1933 годах.

[16] Высылка Лозинских, назначенная на 10 марта 1935 г., была остановлена вмешательством М.Горького и А.Н.Толстого. Заступничество А.Н.Толстого было отнюдь не «единственным» его добрым делом: см. хотя бы его вмешательство в судьбу А.В.Белинкова в 1943 г., когда смертный приговор был заменен 8-ю годами лагеря.

[17a] Андре Мазон (1881-1967) — французский славист, член Французской академии, иностранный член АН СССР.

[17] Автор явно искажает картину: Лозинский переводил драматургов уже в 20-е годы.

[18] Как сообщает Е.Л.Миллер в своих воспоминаниях «Семья Лозинских», виновником гибели А.Г.Лозинского (1857-1906) был Илья Исидорович Бунаков-Фондаминский.

[19] Лозинский получил Сталинскую премию первой степени в 1946 г. (к тому же, после кончины А.Н.Толстого).

[20] Первое издание «Горного ключа» — Петроград, «Альциона», 1916; второе — Петроград, «Мысль», 1922.

На пороге тридцатых годов

(Дополнительные материалы к биографии Осипа Мандельштама)

В историческом сборнике «Память», вып. 1 (Москва, 1976 — Нью-Йорк, 1978) и в амстердамском журнале «Russian Literature» (1977, V-2) были опубликованы письма Надежды Мандельштам В.Молотову и А.Коротковой, относящиеся к периоду попыток «радикальных перемен» в жизни О.Мандельштама и тяжелого морального и материального положения, в каком оказалась их семья в конце 20-х — начале 30-х годов.

Сообщаем некоторые дополнительные данные к этому сюжету.

Во-первых, по поводу никак не раскрытой в комментариях (как и во всех других изданиях, где затронут этот сюжет) личности А.Коротковой можем сообщить, что ныне здравствующая Августа Петровна Короткова, родившаяся в 1899 году, проживает в Москве. К сожалению, ее память не сохранила каких-либо дополнительных обстоятельств, связанных с хлопотами Н.Бухарина за О.Мандельштама.

Благодаря любезному содействию Г.И.Кубатьяна можем привести документы, которые свидетельствуют об участии Н.Бухарина в судьбе О.Мандельштама. Первый из них — письмо Н.И.Бухарина С.М.Тер-Габриэляну (1886-1937), председателю Совнаркома Армении, от 14 апреля 1929 года:

Тов. Тер-Габриэляну. Дорогой тов. Тер-Габриэлян! Один из наших крупных поэтов, О.Мандельштам, хотел бы получить работу культурного свойства (напр., по истории арм. искусства, литературы в частности, или что-либо в этом роде). Он очень образованный человек, и мог бы принести вам большую пользу. Его нужно только оставить некоторое время в покое и дать ему поработать. Об Армении он написал бы работу. Готов учиться армянскому языку и т.д. Пожалуйста, ответьте телеграфом на ваше представительство. Ваш Бухарин.

В ответ 25 июня 1929 года последовало следующее сообщение за подписью А.А.Мравьяна (1886-1929), наркома просвещения и зам.председателя Совнаркома Армении:

Москва. Закпредство. Просьба передать поэту Мандельштаму возможно предоставить в Университете лекции по истории русской литературы, также русскому языку в Ветеринарном институте. Наркомпрос Мравьян.

Эти документы хранятся в Центральном государственном архиве Октябрьской революции Армянской ССР.

АЛЕКСАНДР МЕЦ, ВАЛЕРИЙ САЖИН

Ленинград

НОВЫЕ АЛЬМАНАХИ

Литературное приложение № 9

Год альманахов

Сколько лет литературные альманахи были нарасхват! Имеем в виду даже не отдельные выпуски, скажем, «Молодого Ленинграда» 60-х годов, с обрывочными публикациями Иосифа Бродского, Рида Грачева, Генриха Шефа, Игоря Ефимова; не редчайшие пики всемирно-исторического значения на более чем равнинном пейзаже — «Литературную Москву», «Тарусские страницы»; наконец, не такие шедевры, как нью-йоркские «Часть речи» или «Руссика-81»... Нарасхват шли даже вполне рутинные, будто на много лет вперед запрограммированные вместе со всеми «сюрпризами» московские «Дни поэзии», да и по отношению к другим — у читателей продолжались иногда теплиться еще какие-то надежды...

И вот грянул 1989 год. Год не только столетия Эйфелевой башни, Чарли Чаплина, Вацлава Нижинского, Анны Ахматовой. Год, когда один за другим начали выходить в свет книги, действительно напоминающие литературные альманахи более, чем когда-либо ранее: самый солидный и представительный —«Весть», самый прогрессивный — «Зеркала», наконец, — самый общественно-бесстрашный — «Апрель». На подходе и другие — еще более передовые или же, наоборот, самые что ни на есть наибдительные.

Популярность новых альманахов как будто — в пределах ожидавшегося, без особых сюрпризов. Прежде всего — в пределах их доступности, их тиражей. Так как даже в Москве о легкости приобретения речь по-прежнему идти не может, то интерес к этому дефициту, резонным образом, теплится. Но среди доступ имеющих, даже среди «партизан» того или иного направления, наблюдается нечто, напоминающее вялость. С одной стороны, все хорошо и все замечательны. С другой... чуть ли не все вызывает недовольство.

Отчего?.. От натужности? Вот 1-я страница «экспериментального, самостоятельного», симпатичного, в лучшем издательстве — «Книжная палата» — вышедшего альманаха. Читаем: «Мы живем в удивительное, необычайно яркое время. Что в 1987 году больше всего Вас обрадовало, а что огорчило?» Прости, Господи... Можно подумать, что это Софронов спрашивает у Грибачева. Нет: у Василя Быкова. А кто и как? —: «По поручению Редакционного совета вопросы В.В.Быкову задал Георгий Ефремов». Ну, старые игры. На здоровье.

Или же — 5-летней давности «Круг» мог показаться провинциальным: мол, один Ленинград. И даже сверхпровинциальным: какой подбор — кто пролез и как же иных потеснили! Не оттого ли сходные подозрения в провинциальности возникают от парадоксальным образом отразившей тот «Круг» новой блестящей поверхности? Еще, пожалуй, бесспорней: вялость — да от того, что практически все уже читано-перечитано. А действительно нового дыхания, нового поколения — не видать (даже Евгений Харитонов, чуть ли не единственное литературное чудо, скоро уж десять лет, как царствие небесное! — «перестроечным» ярлычком не осквернен. Но так ведь и не печатают... Ау, друзья, товарищи по несчастью, выжившие соседи по «Каталогу»!..).

Так или иначе, те или иные мнения по поводу «Вести» и «Зеркал» сравнительно обстоятельно рядом представлены. А вот раздобыть хотя бы один из 200 тысяч экземпляров альманаха «Апрель» (вып. 1-й, 1989, 304 стр., гл.редактор А.И.Приставкин) оказалось труднее. «Международной книге» распространять его не досталось. Сами издатели о парижском рынке забыли, наверно. Спасибо московским друзьям — хоть в последний момент; хотя бы несколько слов.

Много прекрасных имен: Бабель (перепечатка), Ф.Искандер, Е.Попов, Ю.Мориц. Стихи: Т.Бек, Е.Аксельрод, О.Николаева, Е.Рейн, В.Корнилов (но и Вознесенский, Евтушенко). Много политики, в чистом виде общественности: материалы А.Приставкина, досье Б.Сарнова на Ф.Кузнецова (ср. «Скажи изюм»), документы комитета «Апрель», Союза писателей Эстонии, «Предвыборная платформа» А.Д.Сахарова, есть Б.Н.Ельцин. Решительный подбор (есть, впрочем, и раздел «Молодой апрель»: Александр Терехов, Антон Молчанов).

Однако жаль все-таки, что корректора, по-видимому, в «Апреле» совсем нет. Ну, имена самих авторов этого выпуска еще можно уточнить. А ведь редакторы, наверно, в определенной степени гордятся своей публикацией «Крохоток» А.Солженицына. И по какой же из самых неудачных самиздатских копий они эти рассказы перепечатывали? Так и вспоминаю один из своих, пришедший из Москвы, экземпляров: конечно, «Город на Неве», так и есть, «...над коварной кривой аркою России» — да не России, а Росси, и в вермонтское издание заглядывать не надо. Более того, издатели приводят варианты другого рассказа по «позднейшим рукописям», а в «Путешествуя вдоль Оки» даже указывают «пропуск одного слова». Кем? переписчиком? или автором? По самиздатскому экземпляру вспоминаю — переписчико По 3-му тому Собрания сочинений (1978) вижу — и автором.

И т.п. Как жаль...

С.Д.

Павел Кузнецов

«Весть» и другие

Когда в 1985 году в Ленинграде вышел «Круг» — первый сборник литературного «андеграунда», то это стало уже событием независимо от его содержания, ибо впервые за много десятилетий официально изданная книга состояла целиком и полностью из произведений представителей «второй культуры»*. Казалось бы, брешь пробита и за первым изданием должны последовать другие, тем более, что новые веяния в общественно-политической жизни способствовали такому ходу вещей. Но «Круг-2» так и не появился, надолго застряв в издательских лабиринтах; литературная жизнь еще в большей степени, чем прежде, стала сосредоточиваться в «толстых» журналах; затем наступила эпоха возвращения изгнанных и забытых имен — и вот лишь летом 1989 года в Москве практически одновременно появились два альманаха — «Весть» и «Зеркала», в каком-то смысле и в разной степени продолживших традицию ленинградского «Круга».

Выход альманахов оказался как нельзя кстати, так как молодым авторам, в принципе, стало печататься еще труднее, чем прежде: теперь речь идет уже не о цензуре, а об отсутствии свободных журнальных страниц; не особенно легче стало и тем, кого принято именовать весьма, впрочем, расплывчатым термином «авангардисты». Со всей серьезностью встала проблема взаимоотношения «взрослой» (старой) и «молодой» (новой) литературы — с газетных и журнальных страниц стали раздаваться голоса о том, что так можно вновь пропустить очередное литературное поколение. В результате возникла ситуация, которую никак не назовешь нормальной. Более того; на смену политической цензуре отчасти пришла «цензура» эстетическая, целиком и полностью зависящая от редакторских вкусов и пристрастий, нередко ставящая во главу угла социально-политическую беллетристику невысокого художественного уровня в духе «Белых одежд» и «Детей Арбата» и отметающая все остальное. Порой стало происходить забвение художественных критериев — в ходу только злободневная публицистическая проза с «направлением», преимущественно «прогрессивным», — только к такой литературе и приучают читателя. Как и сто лет тому назад, искусство стало пониматься в чисто утилитарном духе, как средство для выражения определенных идей, — сколько над этим утилитаризмом издевался Набоков, но все повторяется! А о том, что литература — это прежде всего язык, «ткань», «фактура», и уже потом все остальное, — сегодня вспоминают крайне редко.

Вместе с тем явно приниженное положение «новой литературы», существующей в подполье уже несколько десятилетий, порождает ответную агрессию с ее стороны — абсолютистские претензии на монопольное обладание художественностью, крайне резкое неприятие всех традиционных жанров и стилей, превращение формально-языковых экспериментов в самоцель. Дело доходит даже до того, что некоторые ее наиболее неистовые ревнители объявляют «новую литературу» единственно достойной внимания. Так, в одном из легальных молодежных изданий недавно мне довелось прочитать о том, что главным и исключительным вкладом «современной русской литературы в мировую словесность является проза Саши Соколова» — писателя, безусловно, оригинального, но зачем же так круто... Нечто подобное мне послышалось и в высказывании составителя и одного из авторов альманаха «Зеркала» А.Лаврина, который в «Литературной газете» априори объявил этот сборник наиболее достойной в художественном отношении книгой года.

В этом смысле альманах «Весть» является наиболее зрелым и содержательным, ибо представляет в равной степени и «старую», и «новую» литературу, объединяя под одной обложкой как вполне традиционные, так и экспериментальные произведения. Конфликт между ними, как мне представляется, выглядит мнимым; они вполне могут и должны сосуществовать рядом — те и другие следует оценивать спокойно, по их подлинным достоинствам, а не исходя из того или иного «направления».

Открывает альманах интервью двухгодичной давности с Василем Быковым. Естественно, оно большей частью устарело, но одна тема — о необходимости создания альтернативных структур, независимых издательств и журналов — звучит сегодня, увы, столь же злободневно. В воспоминаниях Вениамина Каверина наиболее интересен сюжет об эволюции Виктора Шкловского, о его вызывающем и кощунственном тезисе, что настоящей литературе для своего существования необходима некоторая доля стеснения и несвободы — с этой идеи Шкловский начинал в 20-е годы, и Каверин рассказывает, как все это печально закончилось. В альманахе представлены также повесть Булата Окуджавы, рассказы Фазиля Искандера и Якова Гордина, стихи Давида Самойлова, Эдуардаса Межелайтиса, Александра Кушнера, которые, с одной стороны, делают «Весть» более широкой и многообразной, чем «Зеркала», но с другой — никак нельзя сказать, чтобы эти произведения открывали новые грани в творчестве известных прозаиков и поэтов.

Все же главное место в альманахе занимает «другая литература» — и центр тяжести, бесспорно, ложится на поэму Венедикта Ерофеева (здесь она названа «повестью») «Москва — Петушки», которая наконец-таки полностью — двадцать лет спустя — дошла и до читателя советских официальных изданий. Эта пронзительная и трагическая фантасмагория прочитывается сегодня несколько иначе, чем прежде, но ни о каком ее старении и речи быть не может. Просто, перечитывая ее, ловишь себя на мысли — а что в ней так уж шокировало многих тогда? Ныне пишут похлеще и мат используют намного обильнее (правда, проза от этого, увы, лучше не становится), но ничего сильнее, обнаженнее и трогательнее в «новой литературе» мне так прочитать и не довелось. Для меня эта повесть — горькое похмелье «шестидесятничества», похмелье после оттепели, знак того, что снова наступают суровые времена. Практически вся проза в альманахе добротного качества, но вся она выстраивается в ряд вслед за повестью Венедикта Ерофеева: и как всегда ироническая, раскованная, местами доходящая до развязности повесть Евгения Попова «Билли Бонс», и совсем иная по интонации, более строгая исповедальная проза Александра Давыдова «Сто дней», и чрезвычайно плотные по фактуре, насыщенные культурными реалиями миниатюры Юрия Стефанова «Закудыкина гора». В этом же ряду причудливо-своеобразная пьеса Леона Гутмана «Вздор».

Хорошее впечатление оставляют подборки стихов Татьяны Врубель, Геннадия Жукова, Ларисы Миллер; как обычно сложны, тяжеловесны, местами темноваты стихотворения Алексея Парщикова — от них выгодно отличается прозрачная лирика Анны Наль:

Поговорим спокойно.
И небо высоко,
и времени погоня
как будто далеко.
И кажется случайным,
что хрупкая полынь
сквозящим очертаньем
оправдывает жизнь...

Впрочем, в альманахе двадцать семь авторов, и каждый из них обладает собственной индивидуальностью — она может нравиться или не нравиться, но о каждой следовало бы говорить отдельно. В книге собраны различные жанры (от интервью до философской прозы), стили, эпохи — в этом плане она более эклектична по сравнению с «Зеркалами». Но не хочется говорить об этом как о недостатке, хочется, чтобы «Весть» услышали, — об этом слова Александра Давыдова и его персонажа (в повести «Сто дней»): «Оценят ли будущие времена наш бессильный лепет, как ты думаешь, доктор? Лепет на языке хаоса, так похожем на тысячи прошлых и будущих, но лишь похожий, но непереводимый ни на один из них. Ведь до небес, до небес взлетают наши немощные слова, как бессильное слово ребенка... Как ты думаешь, доктор?»

Будем надеяться, что услышат.

ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ

Ленинград—Париж

«Весть». Проза, поэзия, драматургия. Москва, «Книжная палата», 1989, 512 с., 50 000 экз.

* См. статью Юрия Колкера «Прошлое, никогда не бывшее настоящим» в «Литературном приложении» № 3/4 («РМ» № 3676, 5 июня 1987).

КОРОТКО О КНИГАХ

«Зеркала». Альманах 1989. Выпуск 1. Составитель А.П.Лаврин. Москва, «Московский рабочий», 1989, 336 с., 50 000 экз.

— Почему вы не хотите напечатать мои стихи?
— Потому что они слишком хорошие. Будь они похуже, можно было бы сказать, что автор еще ищет свой путь, а так видно, что путь уже найден, да путь-то не тот...

Из давнего рассказа Ольги Седаковой о попытке напечатать свои стихи в газете «Комсомольская правда»

Еще совсем недавно, два — два с половиной года тому назад, публикация на страницах журнала «Огонек» стихов Ходасевича была событием. В то, что будет напечатано «Собачье сердце» Булгакова, верилось еще с трудом, а о появлении в «Новом мире» «Архипелага ГУЛАГ» даже и помыслить было нельзя. Теперь мы уже как-то привыкли читать так называемую «перестроечную» литературу и, пережив первый шок, ждем новых, уже эстетических открытий.

В силу неистребимой потребности советских критиков наклеивать этикетки, все, публикуемое сейчас в периодической печати и официальных изданиях, принято разделять на: а) «возвращенные имена» (Набоков, Гумилев, Ходасевич и проч.), б) «русское зарубежье» (Войнович, Аксенов, Гладилин, Бродский и проч.) и в) нечто, чему имени пока нет, что создавалось, как правило, в пределах Союза и относительно недавно, что писалось «в стол» и известно было лишь узкому кругу не столько читателей, сколько просто знакомых, что отличалось многие годы от литературы официальной не столько проблематикой, сколько поэтикой, Словом, Взглядом. Из образцов литературы подобного рода, лишь условно называемой «литературой андеграунда», и составлен альманах «Зеркала».

Как отмечено в маленькой «врезке», открывающей книгу, «в сборнике нет единообразия, невольно создаваемого общим кругом мыслей, настроений, близких дорог в поисках формы». Однако, как справедливо пишет составитель, он «включает в себя произведения писателей, имена которых только входят в нашу литературу, а сами эти вещи даже вообразить напечатанными было бы невозможно еще четыре года назад». Что же объединяет входящих в альманах авторов? Только ли, по определению А.Лаврина, «сопротивление тотальной лжи и тотальному же невежеству»? Наверное, нет. Учит «жить не по лжи» и Василий Гроссман, однако, как бы ни был смел и остр с точки зрения социальной его роман «Жизнь и судьба», с поэтической точки зрения — это произведение соцреализма, написанное по его если не этическим, то эстетическим канонам. На наш взгляд, основное, что отличает практически всех авторов альманаха, — это стремление к новизне и индивидуальности формы, обретаемым за счет ломки официального стереотипа, причем — на видимых и порой выставляемых специально этого стереотипа обломках.

Несмотря на разность поколений, тем и эстетических кредо, авторы альманаха «Зеркала», как пишет в своей рецензии («Юность», 1989, № 12) известный и опытный советский критик Лев Аннинский, «хотят, чтобы их воспринимали не врозь, а вместе. Независимо от жанровых и прочих нюансов». Именно поэтому писать о «Зеркалах» трудно и не случайным «жестом» представляется нам фраза, которой начинает он свою рецензию: «Дело, которое я задумал, конечно, рискованно».

Авторы альманаха следуют друг за другом в порядке строгого алфавитном: Николай Булгаков, Сергей Гандлевский, Леонид Губанов, Алексей Дидуров, Венедикт Ерофеев, Виктор Ерофеев, Ирина Знаменская, Леонид Комаровский, Виктор Коркия, Илья Кутик, Александр Лаврин, Михаил Левитин, Марк Наумов, Алексей Парщиков, Павел Петров, Ирина Поволоцкая, Евгений Попов, Дмитрий Александрович Пригов, Вячеслав Пьецух, Владимир Салимон, Сергей Соловьев, Татьяна Толстая, Михаил Эпштейн, Ф.Ярбусова. Этот, казалось бы, случайный и к содержанию произведений отношения не имеющий порядок создает своего рода динамику восприятия книги в целом, рождая неожиданные переклички и даже противопоставления.

Так, стихи Л.Губанова, или, как известен он был в *его кругах*, «Ленечки» Губанова (1946-1983), своей безвременной смертью пополнившего «список гениев», Губанова, у кого сильным местом всегда была тонкая игра с аллюзией или прямой цитатой или изящное воссоздание чужого стиля —

Один лишь стол в любовниках,
Одна лишь ночь в избранницах,
Ах, от тебя садовнику
Вовеки не избавиться...

«Марине Цветаевой»
(как, наверное, уже догадался читатель)

— соседствуют со стихами С.Гандлевского, как представляется, невольно подражающего Иосифу Бродскому —

Живая речь уходит в хрипотцу
Грамзаписи. Щенок развесил уши —
His master's voice.
Беда невелика.

Поговорим, покурим, выпьем чаю.
Пора ложиться. Мне наверняка
Опять приснится хмурая, большая,
Наверное, великая река.

Неизбежным следствием алфавитного порядка оказывается и «столкновение» двух Ерофеевых: Венедикта, «Венечки», автора знаменитой повести «Москва—Петушки» и Виктора, или Викто́ра, его честолюбивого соперника по «известности в узких кругах», специалиста по Камю и маркизу де Саду, одного из составителей альманаха «Метро́поль». Эффект конкуренции усиливается и самим выбором включенных в альманах рассказов: «Василий Розанов глазами эксцентрика» (Венедикт) и «Бердяев» (Виктор). Расслабленному экзистансу замутненного алкоголем интеллекта лирического героя первого («Душа моя распухла от горечи, я весь от горечи распухал, щемило слева от сердца, справа от сердца тоже щемило. (...) И в довершение от меня сбежало последнее существо, которое попридержало бы меня на этой земле. Она уходила — я нагнал ее на лестнице. Я сказал ей: "Не покидай меня, белопупенькая!" — потом плакал полчаса, потом опять нагнал, сказал: "Благословеннолонная, останься!" Она повернулась, плюнула мне в ботинок и ушла навеки») противостоит анально-эротическая эстетика второго («... и зот тугая нетерпеливая струя ударила в презренный фаянс и долго-долго била в одну точку (...) Ах, эта струя! Она уберегла меня от проволочек, чаепитий, разглагольствований о судьбах поэзии. (...) Муаровое платье сбилось. Она попыталась привстать, но я придавил ей пальцы тяжелым ботинком. Я стоял над нею, в пальто и шапке, и шарф свисал до колен»).

Альманах «Зеркала» интересен и разнообразен, ироничен и трагичен одновременно. Особо хочется отметить... Невольно останавливаешься, написав эти слова. Особо хочется отметить, наверное, всех, и таких уже относительно известных официально авторов, как Татьяна Толстая, Вячеслав Пьецух, Алексей Парщиков, и таких еще для широкого читателя новых и официально публикуемых на родине чуть ли не впервые, как Л.Губанов, Е.Попов, Д.А.Пригов.

На титульном листе альманаха в подзаголовке указано: Выпуск 1. Это заставляет надеяться и ждать публикации других сборников подобного рода, которые продолжат читательское знакомство с именами уже открытыми и откроют новые, пока еще не дошедшие до широкой читательской аудитории: Ольги Седаковой, Елены Шварц, Владимира Лапина и многих других.

Входящие в альманах произведения создавались, в основном, в так называемые «застойные» годы, пору интеллектуального и уже подступающего физического голода, и забывать об этом нельзя. Хотелось бы кончить поэтому строками Д.А.Пригова, чья поэтическая подборка в альманахе является, на мой взгляд, одной из самых больших удач составителя:

Если скажем нет продуктов
То чего-то есть другое
Если скажем есть другое —
То тогда продуктов нет

Если ж нету ничего
Ни продуктов, ни другого
Все равно чего-то есть —
Ведь живем же, рассуждаем.

Т.М.

Москва—Париж

Литературное приложение № 9

«НОВЫЕ ПИСАТЕЛИ»

В этом номере мы открываем небывалую ранее рубрику — «Новые писатели», в которой от общих статей надеемся скорее перейти к конкретным портретам тех зачастую уже немолодых, но все же до сих пор редких на страницах отечественных литературных изданий авторов (хотя несмолкающие жалобы их верных сторонников на полную невозможность печатания библиографически все же не подтверждаются: есть рижский «Родник» и др. прибалтийские издания, было-таки достойнейшее «Литературное А—Я», обрел новые одежды «Стрелец», да вот и «Зеркала» вышли на свет...). Начинаем мы эту серию публикаций с рецензии на действительно малодоступный ротапринтный сборник статей, в приложении к которой перепечатываем полностью статью редактора этого сборника Т.Михайловой и в извлечениях — статью наиболее общего характера, принадлежащую И.Бакштейну.

Что такое «альтернативная поэзия»?

Выпущенная под эгидой Филологического факультета Московского университета брошюра «Русская альтернативная поэзия XX века» принадлежит к числу публикаций, свидетельствующих о новом интересе к ранее «неприкасаемым» литературным явлениям. Этот сборник статей разных авторов составлен по материалам конференции «Проблемы поэтического языка», проходившей на этом факультете год тому назад, в феврале 1989 года.

Что следует понимать под термином «альтернативная поэзия»? Ответственный редактор сборника Т.А.Михайлова отвечает на этот вопрос в предисловии к книге, в статье «О литературном антиповедении», которую мы воспроизводим на этой странице «Приложения».

Как мы понимаем, термин, вводимый Т.Михайловой, является понятием, так сказать, широкого спектра. Оно охватывает довольно различные литературные факты — от произведений новых поэтов и литераторов, вдохновляющихся абсурдизмом обэриутов, до частушек... через Маяковского и Тарковского. И в самом деле, первое (но и устойчивое) впечатление, вызванное книгой, напоминает мозаику, в которой все камни, аккуратно отшлифованные мастером, нашли бы свое место друг рядом с другом, а вовсе не совпадали бы по цвету, имея каждый свой колорит — так что, в конце концов, это дало бы не мозаику, а лишь сочетание разных цветных пятен. Но это не в упрек. Все статьи интересны, своеобразны, серьезны; чтение сборника обещает открыть немало новых путей для исследований.

Нас особенно заинтересовали большая статья И.М.Бакштейна «Заметки о литературном концептуализме», А.Л.Зорина — «Стихи на карточках (поэтический язык Л.Рубинштейна)» и О.В.Смолицкой — «Сематника мата и проблема семантического ядра частушки». К двум первым статьям приложены фрагменты произведений, о которых в них идет речь. О.В.Смолицкая в своем очерке анализирует статус матерного слова в частушке. Она справедливо замечает, например, игру близких по звучанию к матерным словам сочетаний, выступающих как сигналы, функцию абсурдизации, на обратной стороне, накоплений матерных выражений, или употребление их в роли местоимений. Ясная и убедительная статья, которая, надеемся, окажется началом более широких публикаций автора по этой теме.

И.М.Бакштейн пишет о поэзии «концептуалистов» В.Сорокина, Д.Пригова и о текстах из цикла «Николай Петрович» художника И.Кабакова, которые примыкают к его картинам. Бакштейн анализирует эти произведения в свете «нулевой степени письма» Барта (безмерно модного десять лет тому назад в Париже и не менее — в нынешней Москве), а потом выводит те черты, которые отличают, по его мнению, европейское и советское «нулевое письмо».

Воинствующая роль авторов «концептуализма» безусловна, но все-таки можно спросить, о какой «советской литературе» идет речь? Так называемое «нулевое советское письмо» находит свои корни, свою традицию, например, у К.Вагинова, у Д.Хармса — автора «Случаев» и т.п., у которых, кстати, этот стиль несравнимо более успешен.

Во всяком случае, в статье Бакштейна освещаются тексты писателей, которых мы не привыкли встречать в таких изданиях, — интересные стихи Д.А.Пригова или отрывок из прозы В.Сорокина «Возможности» (который заканчивается разными вариациями вокруг корня одного слова, не принятого к употреблению в русских газетах — настоящее удовольствие для переводчика!).

Сборник завершается текстом М.И.Шапира «Слово о Поэте», посвященном творчеству Арсения Тарковского. Этой давней статье, написанной к 75-летию поэта, стоит уделить внимание во-первых потому, что она содержит интересные наблюдения над стихами Тарковского, а во-вторых — потому что присутствие в сборнике такой статьи свидетельствует о неточности трактовки понятия «альтернативная поэзия». На основе многих цитат из стихотворений Тарковского, Шапир анализирует статус «я» поэта и выявляет «нейтрализацию» цепей времени и пространства этим «я», в котором исчезает полярность жизни и смерти.

Я больше мертвецов о смерти знаю,
Я из живого самое живое.

Но «если время у Тарковского дискретно, то слово континуально», потому что положение поэта «посредине Мира» дает ему особое понимание слова, отвлеченного от явления. Во второй части статьи Шапира блестяще изучается это отвлечение слова от явления как «процесс кристаллизации знака».

Не без вызова и статья и сборник кончаются словами: «Последним умирает слово». А все-таки приходится признать, что помещения стихов А.Тарковского под рубрику «альтернативная поэзия» даже при спорности первоначального определения Т.Михайловой (тем более в статье, где Тарковский представлен именно как классик), я не понимаю...

Итак, проблема, может быть, состоит в самом понятии «альтернативной поэзии» (которое является основным компонентом заглавия книги, но которое авторы — кроме Т.Михайловой в ее предисловии — не употребляют!). Может ли это понятие быть «литературным», может ли оно служить для изучения, может ли оно стать категорией?.. Но для этого требуются формальные критерии, а понятие «альтернативная поэзия» формальных критериев, по словам редактора, не знает.

Т.Михайлова пишет: «Альтернативная поэзия отличается в первую очередь тематикой: в ней преобладает сексуально-эротическая тема». Это уже убедительнее, но лучше бы тогда составить антологию (которой и в самом деле не хватает), а не анализировать тексты (большая часть которых, кстати, не носит такого характера), с отнюдь не тематической стороны? Двусмысленность недоработанного понятия наносит ущерб целому. А все-таки жаль, что крохотный тираж этого издания не позволяет широкому кругу читателей познакомиться со статьями и, пожалуй, иметь по их поводу другое мнение, чем наше. Пусть новое, еще более богатое издание этого любопытного сборника скорее выйдет в свет!

РЕЖИС ГЕЙРО

Париж

«Русская альтернативная поэзия XX века». Сборник. Ответственный редактор Т.А.Михайлова. Москва, [Московский государственный университет], 1989, 84 с., 200 экз.

О литературном антиповедении

Слово есть артефакт. А текст — тем более. И что бы ни было «в начале», в конце концов слово оказалось в руках человека, как и камень, земля, дерево, металл, шерсть, — все, из чего веками люди делали разные предметы на потребу себе и на развлечение. Но подобно тому, как одежда, возникшая для защиты человека от холода, превратилась постепенно в символ, знак, говорящий как о личном вкусе и материальном уровне, так и о возрастной, национальной, социальной, религиозной и прочих отнесенностях ее «носителя» (индивидуального и коллективного), слово, цепочка слов — текст, возникший... (не беремся судить, как и для чего), превратился постепенно в символ, знак... (не станем повторяться, см. выше об одежде). Как и костюм, текст, а особенно — текст художественный, во многом подчиняется традиции или моде, но также подвержен переменам ценностным и эстетическим (после короткого носят длинное, после узкого — широкое и проч.). Что-то в культурно-ценностной ориентации художественного текста меняется быстро («Рукав летучая мышь долго не проносят»), что-то, связанное не столько с эстетической, сколько с морально-этической заданностью текста, веками может оставаться неизменным («Долой паранджу!»), но всегда в самих недрах существующей традиции возникали и распространялись тексты (или шире — любые произведения искусства), составлявшие своего рода этическую и эстетическую оппозицию и эту традицию как бы нарушающие. Почему «как бы»? Да потому, что существование подобных «альтернативных» текстов далеко не всегда призвано правящие художественные устои расшатать и литературную парадигму изменить.

Так что же, в таком случае, мы понимаем под альтернативной литературой? Это понятие вводится нами в качестве рабочего для объединения разного рода образцов словесного искусства (в первую очередь — русского), казалось бы, далеких друг от друга как по содержанию своему, так и по форме (поэзия и проза современного авангарда и матерная частушка и проч.). Альтернативная литература, безусловно, соотносима с литературой «второй культуры», или так называемой литературой андеграунда, хотя эти понятия далеко не синонимичны.

Каковы же отличительные черты литературы (в нашем случае — поэзии) альтернативной?

Как нам представляется, альтернативную поэзию в первую очередь отличает специфика ее установок: возникая, создаваясь, альтернативный памятник должен занять определенное функциональное место в уже существующей поэтической парадигме, сосуществуя с другими ее членами, а не пытаясь их вытеснить, заменить, в отличие от поэзии андеграунда, которая, опираясь на иные эстетические и этические ценности, распространяется на тех же уровнях коллективного восприятия, что и поэзия официальная. Именно поэтому со сменой социокультурной обстановки так легок оказывается переход неофициальной поэзии в официальную: Гумилев и Бродский, долгие годы известные лишь узкому кругу, прочно заняли свои места в культурном арсенале широких масс второй половины 80-х годов, так как их поэзия альтернативной никогда не являлась.

Альтернативная поэзия отличается от официальной в первую очередь тематикой: в ней преобладает сексуально-эротическая тема, как правило, с обилием нарочитых непристойностей, а также комплекс тем с «анальной» эстетикой. Кроме того, в определенных исторических условиях в комплекс тем альтернативной поэзии неизбежно попадает тематика политическая. В отдельных случаях первый и второй тематический комплексы могут объединяться.

Примерами альтернативной литературы, существующей в одном ряду с памятниками литературы официальной, могут быть названы некоторые непристойные поэмы Пушкина и Лермонтова или сексуальные рассказы А.Н.Толстого (как, например, «Баня», авторство которого в официальной критике не принято приписывать этому классику советской литературы).

В фольклоре роль альтернативной поэзии, безусловно, выполняют непристойные частушки «с картинками» (причем, как нам кажется, не обязательно содержащие матерную лексику), а в фольклоре городском, в дополнение к ним, так называемые «садистские стихи» типа:

Тапочки в ряд и бантики в ряд:
Трамвай переехал отряд октябрят.

Или:

Маленький мальчик на грушу полез.
Дед Пантелей лихо вскинул обрез:
Выстрел раздался и тоненький крик...
«Двадцать восьмой!» — засмеялся старик.

Или:

Мальчик в овраге нашел пулемет...
Больше в деревне никто не живет!

К альтернативному фольклору могут быть также отнесены стихи с так называемыми «скользкими» рифмами, типа:

Два футболиста, снявши бутсы,
С двумя девицами гуляют.
Увы! Они не понимают,
Как жестоко ошибутся.

Или:

Графиню граф держал в узде
И бил ее он по субботам,
Чтобы отбить у ней охоту
К английской верховой езде.

В условиях культурно-эстетической директивности функции альтернативных могут отчасти исполнять памятники, нарочито не традиционные по своей форме (поэзия авангарда). В этом случае смена общественной и культурной парадигмы влечет за собой и сдвиги в парадигме поэтической. В этом случае мы можем говорить о несколько ином типе альтернативной литературы — создаваемое произведение призвано сломить установившуюся (или — устанавливаемую сверху) эстетическую традицию. В принципе, смена традиционных художественных форм, ломка эстетических устоев происходила всегда и происходит постоянно, достаточно вспомнить «битву», сопровождавшую постановку трагедии «Эрнани» В.Гюго, или возмущение публики, вызванное картинами импрессионистов. Число подобных примеров можно было бы продолжать, однако альтернативная литература в нашем понимании, даже альтернативная литература второго типа, с большим трудом может быть поставлена с ними в один ряд, так как функционально она призвана стоять в оппозиции к литературе официальной, с ней сосуществуя, но не вытесняя ее полностью. К тому же, и сама тематика отдельных памятников современного русского авангарда достаточно близка к тематике альтернативной литературы первого типа (например — проза В.Сорокина).

Кроме того, чрезмерная, нарочитая нетрадиционность поэтической формы, на наш взгляд, затрудняет возникновение новой эстетической традиции. Так, последователи Д.Пригова будут выглядеть скорее как подражатели, а последователи Л.Рубинштейна — как плагиаторы.

Одной из обязательных установок альтернативной поэзии является осмеяние, как внутреннее, так и чисто внешнее: текст рассчитан на смех аудитории. Именно поэтому она часто предполагает устное исполнение в определенном коллективе и в определенной ситуации, что в отдельных случаях роднит ее с анекдотом с его обязательным «эффектом неожиданности».

Большую роль в творческом инструментарии альтернативной поэзии играет пародия (или, как ее подвид — аллюзия). С одной стороны, мы можем здесь отметить переделки широко известных (это — обязательное условие) памятников поэзии официальной, часто — песенных жанров. Например:

По аллеям центрального парка
С пионером гуляла вдова.
Пионера вдове стало жалко
И вдова пионеру дала.
Почему же вдова пионеру дала?
Почему, объясните вы мне?!
Потому что у нас
Каждый молод сейчас
В нашей юной прекрасной стране!

С другой стороны — сюда относятся подражания «блатному» фольклору, типа:

Стою я в переулке,
Держуся за карман,
Как вдруг ко мне подходит
Не знакомый мне граждан.

А.Левинтон, «Марсель»

К произведениям подобного типа можно также отнести и известные «Окурочек», «Тюремная свадьба», «Товарищ Сталин» Ю.Алешковского, часто, как и «Марсель», считающиеся «народными». Следует отметить при этом общее тяготение альтернативной поэзии первого типа к анонимности (часто — вполне понятной), что накладывает на текст фольклорный отпечаток со всеми вытекающими отсюда последствиями (появление вариантов и даже дополнительных строф и проч.). Интересно с этой точки зрения упоминание некоего широко известного памятника альтернативной литературы А.Битовым в его «Близком ретро»: «Не так давно пошла по рукам анонимная повесть ,,Николай Николаевич'' Это даже не ,,самиздат'', а фольклор. Уникальная в своем роде проза. Так вот в ней все про морганизм-менделизм и сказано» («Новый мир», 1989, № 4, с.141).

Функционально как альтернативная поэзия могут выступать и памятники поэзии официальной (официозной), исполняемые в «сдвинутом ракурсе» в определенной, игровой ситуации.

Таким образом, функционально альтернативная поэзия может быть приравнена к антиповедению (в литературе), имеющему также свои законы и условности. Набор и объем текстов, составляющих фонд альтернативной поэзии, меняется и зависит от особенностей каждого конкретного макро- и микросоциума в каждую конкретную историческую эпоху, однако функционально само место альтернативной поэзии в поэтической и культурной парадигме тяготеет к неизменности. «Официализация» альтернативной поэзии — процесс очень сложный и, как мы посмели бы предположить, не всегда столь уж необходимый.

Само понятие «альтернативная поэзия» родилось в ходе попыток написать что-то вроде предисловия к настоящему сборнику и объяснить, чем же объединены статьи, его составляющие. Более четкая дефиниция как самого объекта исследования, так и специфики его бытования в культурной среде, безусловно, нуждается в дальнейшей разработке, однако само введение понятия альтернативной поэзии (литературы) как объединяющего разные по содержанию и форме, но сходные функционально художественные явления, представляется нам продуктивным.

Т.А.МИХАЙЛОВА

Москва

Заметки о литературном концептуализме

Главная проблема, с которой сталкиваешься, когда пытаешься проинтерпретировать концептуалистские тексты, такие, например, как тексты В.Сорокина, это их отношение к литературе, к литературной традиции. Проблема эта возникает, во-первых, потому что концептуалистские тексты слишком малочисленны среди всего того, что пишется по-русски. Авторов этих текстов можно пересчитать по пальцам. Из предшественников, кроме обэриутов, следует назвать И.Холина. Вс.Некрасов продолжил линию поэтического концептуализма, причем многие лингвистические парадоксы его произведений были им извлечены из литературы для детей. Далее идут Д.Пригов и Л.Рубинштейн, которых характеризует известная дополнительность: контрастность текстов и сходство образа, что обусловливает успех их совместных выступлений. В этом ряду нельзя не назвать И.Кабакова — художника, одного из изобретателей, вслед за Р.Магриттом, манеры использовать тексты в изображениях. Рассказы Кабакова, особенно его классическое произведение «Николай Петрович», логически вытекают из его альбомных серий, в которых изображение и текст, картинка и подпись разрастаются в обширное повествование. Рассказы Кабакова — это редуцированный альбом. Их пример очень удобен для того, чтобы объяснить, в чем суть концептуалистского текста, чтобы затем вернуться к сложно устроенным текстам Сорокина.

Но дать такое объяснение легче, если прибегнуть к аналогии с классическим понятием «нулевой степени письма» Р.Барта. Этот вид письма является пределом освобождения литературного слова, «письмом в индикативе». Нейтральное письмо, впервые использованное Камю в «Постороннем», должно было стать максимально инструментальным, демонстрируя свою свободу от любой господствующей идеологии, и более того — свободу от знаков литературности. Литература более «традиционная» исходит из презумпции существования не зависящей от самого письма и описываемой им сущности, будь то социальная природа или языковая проблематика, значимость которой кем-то разделяется. Белое письмо должно по мысли Р.Барта демонстрировать чистую отрицательность авторской позиции, невовлеченность и непричастность, дистанцированность от предмета описания. Но, тем самым, резко возрастает значение контекста, который всегда выступал как один из синонимов общезначимости. Автор нулевого текста создает свой собственный контекст в качестве правил интерпретации произведения.

Европейская техника приведения к нулю литературной формы была возможна, коль скоро она развивалась в пространстве невероятного многообразия этих форм. Но дело не в том, что отечественная литературная традиция менее богата, а в том, что всегда под вопросом находилась мера автономии этой традиции от идеологической проблематики. Поэтому совершенно естественно, что освобождение литературного слова шло здесь несколько иначе. Первой сущностью, от которой следовало в первую очередь отойти на почтительное расстояние, была так называемая официальная словесность, другими словами «советская литература» в значении, в котором этот термин употребляет в своем докладе О.Седакова. Отход этот можно было осуществлять как минимум трояко. Во-первых, можно обличать официальное сознание за неподлинность. Во-вторых, и это благородный путь большинства серьезных литераторов — не реагировать, «не отступаться от лица» и т.п. В-третьих, деконструировать официальную словесность, найти ее ритуально-мифологические источники.

Фактически, именно традиция литературного концептуализма смогла осуществить этот третий путь. И одним из первых шагов на этом пути были попытки деконструкции чистой формы «советской литературы». Точно так же, как существуют обобщенные, узнаваемые признаки «картин импрессионистов», существуют и стилистические особенности советского художественного языка. (...)

Тотальность цитирования в концептуализме только отразила тотальность народного «воображения у власти». Демократичность литературы опознавалась — помимо декларируемой морально-политической позиции литератора — через то, что она своими «Исповедями» (Августина, Толстого, Руссо) и не только ими, отвоевывала для человека новые области искренней речи. Тоталитарная традиция пыталась сделать обратное: через систему двоемыслия лишить носителя языка права быть субъектом интерпретации собственной речи. Концептуализм настаивает на том, что вернуть себе это право можно только через — перефразируя Р.Барта — «освобождение *от* литературного слова». В этой позиции заключен привычный для русской литературы обличительный пафос. Таким образом, нейтральность соединяется с взволнованностью. (...)

И.М.БАКШТЕЙН

Москва

Памяти А.Ф.Лосева

Умер Алексей Федорович Лосев. Тяжелая утрата, и она ощутима почти всем. Наша общая беда. Вот уже сколько дней ум пытается осмыслить беду.

И замечает неслучайное. Алексей Федорович скончался в канун празднования тысячелетнего русского христианства. Он скончался в день высоко чтимых им святых Кирилла и Мефодия, сердечная любовь к которым пробудилась, была пробуждена в подростке на далекой заре нашего, теперь истекающего века. В городе Новочеркасске, гимназию которого Алексей Федорович не устал хвалить и через почти восемьдесят лет, после того, как окончил ее. Окончил, да и с каким успехом! — вихри живых смысловых связей, единственным в своем роде способом накрепко сочетавшихся в личности Алексея Федоровича, вихри, в единое напряженное пространство мысли обращавшие античность, необозримые горизонты христианского мудрствования и Германию философов, начались отсюда, с молитв и с уроков чешского преподавателя греческого языка, — все пошло из городка, который, однако, не был окраинной провинцией, а был столицей. И так прошли эти восемьдесят лет почитания славянских первоучителей — почитания тихого, незаметного, неведомого никому. И не пропавшего без пользы: разве не был Алексей Федорович тем праведником, которым держался город? И разве эта тишина, которой пренебрегли, тишина, не ведомая никому, не была постоянством в эти чуждые постоянства времена, не была опорой, не относилась к тому совсем малочисленному, что стояло твердо?

Решусь высказать свои догадки, предположения робкие, но и при этом, вероятно, все еще слишком дерзкие. Берусь не за свое, но не в силах сдержать себя...

Вспоминается первое мое посещение дома Алексея Федоровича. Наверное, это было в 1964 году. Хорошо помню, что молчал сам, и помню, что Алексей Федорович не говорил ничего особенного — важного или глубокого. Да и что особенное надо было говорить ему перед незнакомым молодым человеком?! И тем не менее остался в душе особенный след. Лучше сказать: след особенного, не понятого еще, непонятного, но заданного наперед — поначалу как загадка, потом как задача. Безвременная смерть Алексея Федоровича помогает ее решить — своей резкой чертой. Яснее становится, что жизнь Алексея Федоровича была погружена в молчание и в каком именно смысле. И именно потому была окрашена в трагические тона. Вернее даже, есть три смысла молчания, к какому был причастен Алексей Федорович в выпавшем на его долю бытии.

Вот — коротко — эти три смысла. Один самый высокий: это silentium mysticum, то молчание, какое означает проникновенное углубление в известные смыслы, созерцание их и вместе с тем восхищение души в горние пределы. Второй смысл рождается от несоразмерности обретенной внутренней душевной полноты и человеческих возможностей высказывать, выговаривать ее, — он-то и рождает трагизм, вынуждая с болью в сердце ощутить и все время ощущать как бы «технические» ограничения, положенные человеческому существу, способному выговаривать в сущности невыговариваемое. Итак, на одном уровне молчание, на другом — невозможность досказать до конца, на одном — абсолютное и единство, на другом — многоликость человеческого слова как преломившегося луча света, на одном — Ум, на другом — ум, на одном — Слово, на другом — слово и слова. Слова, следуя за лучом к истокам его, могут даже стремиться к единству, даже до непостижимости. А все сказать все равно нельзя; вздохнем простодушно: сколько еще книг мог бы написать Алексей Федорович! Но ведь все равно не написал бы всех... Накопленное богатство было неисчерпаемым. Как близко к лучу света стоял такой человек... И есть третье молчание, которое еще пониже, совсем на земле, это земное противодействие слову. Внешнее, но довершающее несовершенство человеческого...

Вот к каким трем смыслам молчания был причастен Алексей Федорович. И теперь можно понять наивно-первоначальное впечатление загадочности: след особенного — он происходил от весомости молчания и не высказанной в слове полноты. В словах, между словами, за словами — везде отыскивал себе путь этот смысл, с которым личность слилась... До такой степени слилась, что Алексею Федоровичу не надо было искать особенных, высоких, возвышенных слов; все, что он говорил, обыденное и мудрое, он мог произносить естественно, просто. Причастный к молчанию, он был причастен к благодати. Об этом не смею судить, а смею судить лишь о своем впечатлении, о том толковании, какое подсказывается мне, когда пытаюсь разобраться в этих своих впечатлениях. И вот что еще приходит на ум: в своей редкостной сосредоточенности на смысле, на свете, Алексей Федорович по меркам человеческим был все равно что безгрешен...

Крепший в неизреченных безднах молчания, Алексей Федорович был значительно моложе большинства из нас. И крепче была его память. Смерти его не ждали. А она наступила в канун праздника и в праздник. Смерть праведника. От этого праздник стал скорбным и светлым. Нет соблазна радоваться поверхностно. Алексей Федорович умер в воскресение русской культуры, которому был верен всегда. В воскресение душа не гибнет, а возрождается. Освещенное душевным богатством, накопленным в нем, воскресение остается с нами. Как радость, надежда и тоска. Но нет Алексея Федоровича. Нет праведника, которым стоял град сей.

АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВ

Москва
1988-1989

Исправление одной ошибки

Имя Владимира Алексеевича Пяста памятно тем, кто интересуется русской поэзией начала нашего века. Стихи и поэмы, книга воспоминаний «Встречи» — все это заслуживает не только упоминания, но и переиздания в наше время, когда русская культура активно стремится преодолеть многолетнюю амнезию.

Сведения о В.А.Пясте можно найти в антологиях поэзии XX века, в литературных словарях. К сожалению, в этих источниках повторяется досадная ошибка. Так, в «Краткой литературной энциклопедии» (т. 6, Москва, 1971, с.120-121) сообщается, что поэт в приступе депрессии покончил с собой. Это неверно. Эта версия, ранее появившаяся в зарубежных изданиях (газета «Посев» за 23 июня 1957, отдел «Литература—наука—искусство»; «Новый журнал» за сентябрь 1960, № 61, с.41), — не соответствует действительности.

В последние годы жизни В.А.Пяст страдал тяжким заболеванием. Он умер в подмосковном поселке осенью 1940 года, сделав подробные завещательные распоряжения. Сведения о них можно найти в публикации Татьяны Филипповны Стояновой-Фогт, падчерицы поэта и свидетельницы его кончины («Восемнадцать писем Пяста». — В сб.: «Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver». [Roma], Sansoni editore. 1962, p.693-709).

К сожалению, эта информация так и не вошла в обиход литературоведов. Надеемся, что это произойдет теперь — ведь в сентябре 1990 г. исполнится полвека со дня смерти Владимира Алексеевича Пяста, одаренного поэта и литератора, незаслуженно обделенного известностью.

Ю.Ф.

Москва—Париж

В редакцию газеты «Русская мысль»

Недавно я с нескрываемым интересом ознакомился со статьей П.В. «По московским выставкам (К 100-летию со дня рождения Анны Ахматовой)» («РМ», 11 августа 1989), так как мне пришлось быть устроителем одной из этих выставок. Благодаря автору этой статьи, Вы поместили достаточно объемный и содержательный материал о выставках, которые, к сожалению, в Москве мало были замечены.

Есть в статье и некоторые «досадности», на которые позволю себе обратить Ваше внимание. Оставляя в стороне оценки (дело автора), я, однако, не мог понять хитросплетений сюжета статьи: какое отношение имеет к Ахматовой выпуск новой географической карты Москвы и какой смысл автор вкладывает в сетку цен, которая служит у него ориентиром, едва ли не главной сюжетной нитью:

Карта Москвы — около 3-х рублей (была 88 к.),

Выставка Ахматовой в Библиотеке им. В.И.Ленина — бесплатно,

Выставка «Образы поэта. Образы поэзии» — 40 коп.,

Выставка Ахматовой в Литературном музее — 1 р. («И не жалко», — пишет автор статьи. Следует ли это понимать, что на «Образы поэта...» жалко 40 копеек?).

Рецензент сурово выговаривает устроителям выставки «Образы поэта...» за отсутствие каталога, перечня работ, списка участников. Между тем в брошюре, изданной к открытию выставки, я предупреждаю читателей: «У нас нет возможности перечислить здесь весь состав участников, так как окончательно он определится только к моменту открытия выставки» (в этом смысле нашу выставку никак нельзя сравнивать с выставкой в Литературном музее, где экспонаты хранятся годами и только нерасторопность помешала вовремя выпустить каталог). И все же мы сделали в последнюю минуту вкладыш с кратким перечнем участников и их работ. Печатался вкладыш на ксероксе тиражом в несколько сот экземпляров и продавался вместе с брошюрой. Возможно, рецензенту он не попал в руки (тираж вкладыша был меньше тиража брошюры), но тогда у входа он мог прочесть все тот же текст, помещенный на вкладыше, специально предназначенный для посетителей. Допустим, не увидел, не заметил. Но тогда путеводителем для него мог быть этикетаж выставки. Однако и к нему он отнесся без должного внимания.

В результате в рецензии есть прямые ошибки: две упомянутые рецензентом медали (из серии «Русские поэты») исполнены не Дмитрием Тереховым, как указывает рецензент, а скульптором Ниной Посядо (Д.Терехову же принадлежит большая скульптурная композиция «Реквием»). Некоторых названных рецензентом вещей вообще не было на выставке: не было рисунков Ю.Анненкова, не было книг из собрания В.Фокина, зато были другие: фото коллажа В.Лебедева, французское издание «Поэмы без героя» с рисунками Д.Бушена. А те, которых не было, действительно предполагались на выставке, о чем указано в брошюре, но по разным причинам они не были включены в экспозицию; а рецензент, обругав устроителей за отсутствие сведений, все же пользовался текстом брошюры, не соотнося ее данные с реальным составом выставки.

Теперь относительно «проволоки вокруг шеи Ахматовой» (речь идет о маленьком бюсте Ахматовой работы Н.Данько, который был закреплен на постаменте с помощью проволоки). Сделано это было действительно по требованию владельца (чтобы не украли), а устроители, к сожалению, не предвидели такой реакции посетителей (подобного рода упреки есть не только в рецензии, но и в книге записей). Что тут можно сказать: в современных экспозициях проволока нередко употребляется в служебных целях, но тут сработали другие законы. Общий контекст выставки, ее мемориальный характер сделали и «проволоку» особенно значимой, вписали ее в трагический образ поэта; наконец, сказалась особенность скульптуры как двойника человека (ведь никому не приходит в голову укорять, что живописный или графический портрет той же Ахматовой «повешен на веревке»). Словом, об этом можно было бы написать посложнее, а не только как об оплошности, хотя, к сожалению, не обошлось и без нее.

Судя по некоторым интонациям в статье (они просматриваются и с финансовой стороны: «никаких денег не жалко»), рецензенту симпатичнее других выставка в Литературном музее. Однако в характеристике ее он ограничился самым беглым перечнем экспонатов, допустив и здесь ошибку (или опечатку): Осмеркин писал ахматовский портрет не 10 лет (1939—40), как указано в рецензии, а два года (1939—40).

Можете считать меня пристрастным читателем, но, право, все эти небрежности оставляют чувство досады при чтении этой, в общем, содержательной и живо написанной статьи, за публикацию которой я очень признателен редакции «Русской мысли».

Остается сказать, что ныне московская выставка «Образ поэта. Образы поэзии» переехала в Париж и экспонируется в Музее современного русского искусства (галерея Мари-Терез Кошен). На этот раз удалось и выпустить к открытию выставки каталог (печатался в Москве). Хочется надеяться, без неточностей.

С глубоким уважением

ЮРИЙ МОЛОК

Москва,
1 марта 1990

По следам наших публикаций

PROPERTY OF A PRIVATE COLLECTOR

429

Vladimir Vasil'evich Lebedev (1891-1967)

Homage to Anna Akhmatova

Collage of leather, wood and paper mounted on canvas, collection stamp of Dr. Kurt Benedikt on reverse, in the original wooden frame
30¼ x 13¼in. (77 x 35cm.)

Executed *circa* 1921

PROVENANCE:
Private Collection of Dr. Kurt Benedikt, co-proprietor of the Galerie van Diemen, Berlin

LITERATURE:
J.-C. Marcadé, "Akhmatova Collage by Vladimir Lebedev", *La Pensée russe*, no. 3781 (Paris, 1989), illus.
E. Plaetzsch, . . . *heute ist die Kunst*" (Berlin, 1955), p. 89

Suddenly all is quiet at home,
The last poppy has wilted,
I sank into a lengthy slumber
And darkness arrives early.

Closely were the gates locked up,
The evening dark, the wind quiet,
Where is joy, where is solicitude,
Where art thou, my sweet lover?

The secret ring was not found,
For many days have I waited.
Like a delicate captive my song
Has died in my breast.

The words of the poet Akhmatova and Lebedev's work are closely inter-related; the black square represents silence, slumber, locked gates, darkness and the dying song among others, with the dominant tones of tragedy. The red emphasises the memory of the wilted poppy, the lover, the ring and lost joy and solicitude. The inter-relationship of the composition includes three types of art—music, poetry and graphics; three systems of written communication—musical notation, printing and calligraphy; and three "objects"—the violin, printed page and music.
The collage itself shows different stylistic elements, the part of the guitar and the musical extract reflect the cubism of Braque and Picasso; the black square suprematism. What is extraordinary is the leaf of poetry by Akhmatova from the collection *Podorozhnik* published in 1921, but Lebedev uses the old orthography of the poem's first appearence in print, in *Argus*, no. 1 of 1918

Jean Claude Marcadé has kindly confirmed the authenticity of this lot — £50,000-60,000

В прошлом номере нашего «Литературного приложения» была опубликована статья Жан-Клода Маркадэ «Ахматовский коллаж В.Лебедева» недавно в большом каталоге аукциона «Кристи» (5.10.1989) этот материал был воспроизведен в своей большей части.

СОДЕРЖАНИЕ

АХМАТОВСКИЙ ГОД

Владимир Адмони — Лаконичность лирики Ахматовой ... I, III, IV
Анатолий Найман — Юбилейные совпадения ... II
Кейс Верхейл — Несколько послеахматовских воспоминаний ... III
По страницам московского ахматовского сборника *(С.Д.)* ... IV
Приложение:
Р.Д.Тименчик — К описанию поэтической мифологии Ахматовой ... IV
А.М.Ранчин — «Римский текст» И.Бродского и русская поэзия 1910-х — 1920-х гг. ... IV
Русские поэты — друзья сэра Исайи Берлина
Беседа **Михаила Мейлаха с Иосифом Бродским и Анатолием Найманом** ... V

Анатолий Найман — Ахматовский юбилей и текущий момент ... VI

ЦАРСКОЕ СЕЛО — В НОВОЙ АНГЛИИ

Дартмутская конференция *(С.Д.)* ... VII
Андрей Арьев — Царское Село в русской поэтической традиции и «Царскосельская ода» Ахматовой ... VII-VIII

ИСКУССТВО

Юрий Молок — Образ поэта — образы поэзии (К выставке в Музее современного русского искусства в Париже) ... IX
«...Составитель выставки действительно произвел достойный выбор...» *(М.М.)* ... IX
Ю.А.Молок — Записки посетителя Ахматовской выставки ... IX

Три отзыва на книгу «Анна Ахматова и музыка»

Антон Маталаев — Музыка Ахматовой ... X
Николай Сарафанников — «Тень музыки мелькнула по стене...» ... X-XI
Александр Властов — «И музыка со мной покой делила...» ... X

Сергей Дедюлин — Царский подарок Востока и Запада (К портрету Эрика Ву-Ана) ... XI

АРХИВ

Письмо Вячеслава Иванова к Пимену Карпову
Публикация Николая Котрелева ... XII
Из воспоминаний Елизаветы Миллер:
Михаил Леонидович Лозинский
Публикация Ив.Толстого ... XIII
Александр Мец, Валерий Сажин — На пороге тридцатых годов (Дополнительные материалы к биографии Осипа Мандельштама) ... XIII

НОВЫЕ АЛЬМАНАХИ

Год альманахов *(С.Д.)* ... XIV
Павел Кузнецов — «Весть» и другие ... XIV

«НОВЫЕ ПИСАТЕЛИ»

Режис Гейро — Что такое «альтернативная поэзия»? ... XV
Приложение:
Т.А.Михайлова — О литературном антиповедении ... XV
И.М.Бакштейн — Заметки о литературном концептуализме ... XV

* * *

Александр Михайлов — Памяти А.Ф.Лосева ... XVI
Ю.Ф. — Исправление одной ошибки ... XVI
Юрий Молок — В редакцию газеты «Русская мысль» ... XVI
По следам наших публикаций ... XVI

КОРОТКО О КНИГАХ

Анна Ахматова. Фотобиография *(С.Д.)* ... II
Н.А.Бердяев. Философия свободы. Смысл творчества *(Павел Кузнецов)* ... V
«Восток — Запад», вып. 4 *(П.К.)* ... XI
«Зеркала», вып. 1 *(Т.М.)* ... XIV
Дм.Хренков. Анна Ахматова в Петербурге—Петрограде—Ленинграде *(Николай Карпов)* ... VI
Марина Цветаева. Библиографический указатель *(Александр Сумеркин)* ... XII
Ronald Vroon. Velimir Xlebnikov's «Krysa» *(Жан-Клод Ланн)* ... XII

«Литературное приложение» редактирует Сергей Дедюлин