

Сергей Шиндин

## Книга в биографии и художественном мировоззрении

### Мандельштама. I

#### 0. Введение

Тема экфрасиса, ставшая столь популярной в российской филологической науке в последнее десятилетие, представлена в ней с различных методологических точек зрения и затрагивает самые широкие аспекты этого культурного явления. Главное, что определяет содержательный строй исследований этой тематики, – выбор в качестве объекта описания тех литературных текстов, в которых отображены произведения индивидуального художественного творчества, относящиеся к изобразительным, визуальным видам искусства, в первую очередь, таким как живопись, скульптура и архитектура. В подобной ситуации практически без внимания остается двуаспектность «метатекстуальной» природы любого экфрасиса, являющегося описанием на естественном языке текста, созданного на ином языке культурной традиции, то есть выступающего в функции его вербального эквивалента, а потому содержащего – прямо или опосредованно – еще и правила «перевода» с одного языка на другой. На такую особенность античного по происхождению типа описания (самостоятельной части текста или изолированного текста как такового) еще в середине 1970-х годов обратила внимание Н.В. Брагинская в первом, очевидно, в российской науке исследовании экфрасиса, построенном на материале «Картин» Филострата Старшего: «экфрасис – это “перевод” с языка изобразительного на язык словесный. При этом не только слово пытается приобрести свойство изобразительности, но и изображение наделяется свойствами повествовательности или предстает как наглядная иллюстрация какого-либо вполне “словесного” смысла» [Брагинская 1977: 263]<sup>1</sup>. В таком контексте набор привычных

---

\* Настоящая публикация представляет собой первую часть более обширного исследования, посвященного обозначенной теме; основное внимание в ней сосредоточено на биографических и фактографических составляющих. Собственно семантические связи, формирующиеся и развивающиеся в художественном мире Мандельштама вокруг книги как материального объекта и как элемента культурного пространства, рассматриваются в готовящейся к публикации второй части. – Статья вряд ли могла бы появиться без всесторонней помощи П.М. Нерлера, распространявшейся на самые разнообразные составляющие работы над ней в рамках коллективного проекта «Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта» и за его пределами.

<sup>1</sup> Поэтому определение экфрасиса только как «перевода с языка одной семиотической системы на язык другой, в результате чего происходит замена изобразительных знаков на словесные» [Рубинс 2003: 14], представляется незаконченным. Тот тип перевода, который определяет специфику данного жанра, не предполагает содержательной «буквальности» (она и невозможна изначально из-за принципиально противоположной по своей семиотической природе текстов), так как во время него неизбежно происходит формирование и развитие новых значений, объективно расширяющих смысловое пространство как самого первоисточника, так и образующегося вокруг него в культурной перспективе семантического поля. Более того – окажется полная тождественность визуального текста вербальному

явлений и объектов, образующих сферу научного рассмотрения в рамках данной проблематики, может быть расширен едва ли ни безгранично. Совершенно особый, уникальный статус приобретает в такой связи книга, исполненная традиционным типографским способом: выполняя в культурной традиции функцию хранителя, носителя экфрасиса, она становится и метатекстом по отношению к нему, а при соблюдении набора определенных условий сама приобретает набор дифференциальных признаков, в большей или меньшей степени характеризующих ее и как объект описания. Данный факт вполне закономерен, поскольку абсолютное доминирование вербального способа коммуникации для любого человеческого сообщества определено с того момента, как естественный язык вытеснил на периферию все остальные типы общения, а каждое обращение к нему стало носить исключительно индивидуальный характер<sup>2</sup>. Таким образом, книга сохраняет за собой, по крайней мере, три основных качества: предмет материального мира, элемент культуры как таковой и средство выражения художественного, научного, религиозного или иного начала, как коллективного, так и индивидуального.

Книга как форма и способ сохранения, передачи и преумножения информации самого разного характера внутри культурно-исторической традиции безусловно преобладает в художественном мировоззрении Мандельштама (далее – О.М) над типологически и функционально близкими моделями, представленными в других видах искусства, в том числе и пространственных. Эта тема уже неоднократно становилась предметом исследования, но объект ее оставался в привычной материально-реалистической сфере, а сам О.М. – в традиционном статусе читателя; см.: [Ласунский 1990], [Фрейдин 1991], [Шиндин 1995b], [Левинтон 2010], [Pollak 1995]<sup>3</sup>. Исключение составляет набор публикаций, посвященных сборнику «Камень» именно как первому издаваемому авторскому собранию стихотворений: [Тименчик 1988], [Гинзбург 1990], [Дарвин 1990], [Петрова 1993], [Клинг 1998], [Фролов 2009: 149–183], [Thomson 1990], [Basker 2005], [Goldberg 2009], – но и в них предметом рассмотрения преимущественно становилась специфика структурно-содержательной организации книги, а не особенности ее издательско-полиграфического исполнения. В этом же ряду должен быть учтен опыт рассмотрения мандельштамовского «Камня» внутри жаровой системы акмеизма, для которой сборник

---

возможна, именно в свете семиотических корреляций экфрасис в координатах культурно-исторической традиции просто потерял бы всякий смысл. – Опыт интерпретации лингвистической специфики экфрасиса в философской перспективе см., напр., в исследовании: [Ходель 2002].

<sup>2</sup> Ср. замечание Н.В. Злыдневой о том, что «в сложении зрительного образа, в порождении “текста” изобразительного искусства естественный язык принимает самое активное участие, коль скоро он определяет важные сегменты любой человеческой деятельности. Искусствоведение склонно игнорировать логоцентризм европейской культуры, ее проникнутость идеей о том, что “в начале было слово”. <...> Между тем было бы опрометчиво недооценивать и многотысячелетнюю традицию Логоса, и факт детерминированности национальных картин мира естественным языком, и обусловленность (пусть неоднозначную) искусства образами творческого мышления в целом» [Злыднева 2008b: 13–14].

<sup>3</sup> К сожалению, «жанровая» и содержательная специфика темы не только не исключает попыток ее «литературоведческого» (см.: [Завадская 1993]) и околотелитературоведческого (см.: [Лебензон 2009]) рассмотрения, но даже, скорее, провоцирует их своей кажущейся некоторым исследователям доступностью и очевидностью.

поэтических произведений (книга стихотворений) приобретал совершенно особый историко-литературный статус, в том числе и как элемент материального мира; см.: [Лекманов 2006]; ср. о более широкой перспективе: [Лекманов 2009b]. Параллельно этому в последние годы стала формироваться практика рассмотрения и интерпретации мандельштамовских текстов, прямо наделяемых статусом экфрасиса (см.: [Петрова 2009], [Злыднева 2010]; ср. в более общем плане применительно к практике акмеизма в целом: [Рубинс 2003]; [Спроге 2006]<sup>4</sup>), но в данном случае образ книги в число анализируемых содержательных элементов не вошел. А именно изобразительное, визуальное начало в книге (как в материальном, предметном компоненте культурной перспективы) в художественном мировоззрении О.М. нередко становится ее главным дифференциальным признаком, в целом ряде случаев едва ли не преобладающим и над повествовательной основой. При этом для подобного рода «семантических сдвигов» О.М. находит вполне адекватные и многообразные выразительные средства, что дает вполне обоснованное основание говорить о наличии в его поэтическом инструментарии «скрытого изобразительного потенциала стихотворного слова, способности поэта исподволь творить стихом зримые и осязаемые объекты <...>, способность, которую можно обозначить как поэтическую иконичность.

– В самом деле, у Мандельштама мы обнаруживаем целый ряд примеров, когда в описание зрительного или акустического явления интегрированы элементы, позволяющие ощутить называемое почти физически. Такого рода явления, не сводимые, как правило, к простой звукописи или ритмическим изменениям стиха, принадлежат к числу нестандартных, штучных или окказиональных поэтических событий, которые не разрастаются до масштабов тиражируемого литературного приема, они лежат на грани сознательного и бессознательного восприятия, читательского и исследовательского подхода к тексту» [Успенский Ф.Б. 2010: 144–145].

Зрительный образ книги в биографическом и содержательном аспектах формируется в художественном мире О.М. как комбинация иллюстративного книгоиздательского материала, выполненного типографским способом, и полиграфического исполнения книжной продукции в целом. Сюда же могут быть отнесены близкие в жанровом и смысловом отношении многообразные маргинальные, вторичные проявления, являющиеся носителями индивидуального

---

<sup>4</sup> Для российского литературоведения началом подобного подхода к художественным текстам, безусловно, стала публикация Вяч.Вс. Иванова, посвященная анализу одного из черновых поэтических текстов Хлебникова; см.: [Иванов Вяч.Вс. 1967]. В последнее время объектами подобного рода исследований становились самые разные и совершенно несхожие друг с другом ни по манере письма, ни по стоящему за ней мировоззрению представители литературной среды первой трети XX века – от Вячеслава Иванова (см., напр.: [Злыднева 2008а: 277–284], [Титаренко 2013], [Шишкин 2013]) до Хлебникова (см.: [Сегал (Рудник) 2011]), Мариенгофа (см.: [Новикова 2015]) и Платонова (см.: [Злыднева 2009]). Применительно к мандельштамоведению допустимо говорить о складывающейся с начала 1980-х годов традиции поиска в творчестве О.М. явных и скрытых проявлений интереса к живописному искусству (см.: [Флакер 1984], [Кантор 1991], [Лангерак 1993], [Харрис 1996], [Черняева 1999], [Третьякова 2003], [Донскова 2005], [Черашняя 2008], [Лекманов 2009а], [Петрова 2009], [Шиндин 2009с], [Meijer 1979], [Langerak 1980], [Harris 1994] и др.; из самых последних исследований см.: *Кукин М., Лекманов О.* Рембрандт, Тициан, Тинторетто и Рафаэль в двух московских стихотворениях Мандельштама (в печати)), которая встраивается в более широкую научную парадигму; см., напр.: [Фарыно 1979], [Злыднева 2008b], [Флакер 2008] и др.

начала: рукописные книги (нередко содержащие иллюстрации, выполненные самими авторами), различные формы графического «вмешательства» в оригинал издания (инскрипты, авторские и читательские пометы, зарисовки на страницах книг), а также рукописи и черновики, альбомы, дневники, экслибрисы, коллекции вырезок и др.

## 1. Книга в системе ценностей акмеизма

Большинство текстов, которые для русского символизма принято считать программными, тем самым наделяя их статусом отсутствовавших традиционных коллективных манифестов, кроме религиозно-мировоззренческих и эстетических взглядов авторов традиционно отражало их литературные пристрастия. Имена представителей предшествующих поэтических и прозаических школ прямо названы в декларативных статьях символистов – «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» Мережковского (1893), «Элементарные слова о символической поэзии» Бальмонта (1904), «Ключи тайн» Брюсова (1904), «Критицизм и символизм» и «Символизм как миропонимание» Белого (1904), «Две стихии в современном символизме» (1908) и «Заветы символизма» (1910) Вяч. Иванова – от развернутого списка до только одного упоминания. Манифест русского кубофутуризма «Пощечина общественному вкусу» (1912), вне зависимости от своей прагматики откровенного эпатажа, прежде всего был направлен на переориентацию общественного сознания в наборе культурных координат, а именно – на смену той «безальтернативной» литературной парадигмы, которая присутствовала с XIX века<sup>5</sup>. В обоих случаях речь шла как о самом художественном пространстве, так и о бессознательно подразумеваемом его материальном «эквиваленте» – книге как таковой, что совершенно открыто выражено в метафорическом футуристическом призыве: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч. с Парохода современности». В продолжение этого и формируемая Гумилевым в статье-манифесте «Наследие символизма и акмеизм» (1913) теоретическая основа при всей своей аморфности была ориентирована на ценности предшествующей литературной традиции: «Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам и эпохам. <...> В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносят имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье. Подбор этих имен не произволен. Каждое из них краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии»

---

<sup>5</sup> Ср. принадлежащую современнику полемическую оценку футуристических устремлений, данную в сопоставлении с позицией акмеизма (*Редько А. У подножия африканского идола: Символизм. Акмеизм. Эго-футуризм // Русское богатство. 1913. № 7*): «Оба новые направления согласны в том, что русский символизм ныне переживает “катастрофу”, но нет согласия в том, кому должны принадлежать ризы славы этого течения. – Если акмеизм пробует починить модернизм возвращением к поверхностному реализму или натурализму в жанре Золя, то эго-футуризм подходит к той же задаче с противоположной стороны. <...> – Впрочем, эго-футуризм вовсе не чинить испорченное пришел, а начать собой новую культуру» [Редько 2014: 268].

[Гумилев 2006: 149–150]<sup>6</sup>. В таком контексте вряд ли случайно использование в завуалированной дефиниции Гумилева пространственной символики, «материализующей» имена перечисляемых авторов, следствием чего можно считать и те особые функции, которыми была наделена книга в системе акмеистических ценностей и которые распространялись далеко за пределы культурно-исторических реалий и биографических коннотаций<sup>7</sup>.

### 1.1. Книга в пространстве культуры и акмеизм

Особое отношение к Гумилеву к книгам совершенно отчетливо проступает в его творчестве уже в самом начале 1910-х годов; соотнесенность этого образа с пространством мировой культуры прямо выражено в стихотворении «У меня не живут цветы...» (1910): «Только книги в восемь рядов, / Молчаливые, грузные томы, / Сторожат вековые истомы, / Словно зубы в восемь рядов»; ср. столь же хорошо известное в читательской среде «В библиотеке» («О, пожелтевшие листы...», 1909) с его финалом: «О, пожелтевшие листы, / Шагреновые переплеты!» [Гумилев 1998а: 273, 252]<sup>8</sup>. Сам Гумилев отчетливо осознавал «предметную» и «содержательную» ипостаси книги; так, в рецензии на поэтический сборник Сергея Соловьева «Апрель» (М., 1910) он отмечал, что автор «любит книги, больше старые, – но не читать их, а любоваться ими в какой-нибудь маленькой, но изысканной библиотеке, или захватить какую-нибудь с собой в лес, чтобы как-нибудь оправдать свои мечтательные блуждания. Видно, что он не читатель, потому что все его книжные образы – и Иоанна д'Арк, и Ричард Львиное Сердце, и Иоанн Креститель – только беспомощный пересказ событий, известных из истории и легенд» [Гумилев 2006: 72]. В этот же тематический ряд может быть включено стихотворение «Читатель книг» («Читатель книг, и я хотел найти...», 1910), где в метафорической форме воспроизведен процесс чтения: «Я их любил,

---

<sup>6</sup> Представить себе подобного рода признания в поэзии русского кубофутуризма по определению невозможно, и более чем наглядное тому подтверждение – упоминаемая далее книгоиздательская деятельность представителей этого направления. Строго говоря, если релевантность традиционной темы «Блок-читатель» или «Гумилев-читатель» не вызовет сомнения, то проекция аналогичной исследовательской модели на футуристическую практику потребует веского обоснования.

<sup>7</sup> Одновременно с этим гумилевский образ краеугольных камней выступает прямым структурно-содержательным импульсом для формирования категории 'камень', исключительно актуальной для поэтики акмеизма как таковой и, в первую очередь, для художественного мира О.М.; из обширного корпуса исследований на эту тему см., напр. одно из последних: [Меркель 2015: 347–362]; опыт включения данного мандельштамовского образа в культурологическую перспективу представлен в: [Петрова 2001: 151–160].

<sup>8</sup> Ср. свидетельство современника, относящееся именно к этому периоду: «Гумилев любил книгу, и мысли его большею частью были книжные, но точными знаниями он не обладал ни в какой области, а язык знал только один – русский, да и то с запинкой» [Маковский 2000с: 210]; разносторонний и детальный портрет Гумилева-читателя см. в очерке: [Богомоллов 1991]. – Как произвольную редуцированную биографическую параллель можно привести письмо Анны Энгельгард Гумилеву 30.11.1917: «Есть ли у тебя старые книги? Я стащила у отца все самые старые, редкие книги, какие были у него в шкафах... Я думаю, он будет недоволен; пока я тщательно храню свои сокровища!» [Энгельгард 2007: 254].

те странные пути, / Где нет надежд и нет воспоминанья. // Неутомимо плыть ручьями строк, / В проливы глав вступать неторопливо, / И наблюдать, как пенится поток, / И слушать гул идущего прилива!» [Гумилев 1998а: 267]. Изображение чтения книг в «терминологии» путешествия, морского плавания далеко выходит за границы традиционного художественного приема, поскольку этот мотив занимает особое место в иерархической системе авторских ценностей и широко представлен текстуально в разнообразных сюжетных и содержательных конструкциях.

### 1.1.1. Мотив путешествия и «самоидентификация» Гумилева

С высокой долей вероятности можно говорить о том, что мотив путешествия был исключительно актуален и обладал максимально высоким смыслопорождающим потенциалом в координатах и всей акмеистической традиции, а непосредственно в применении к творчеству Гумилева допустимо утверждать, что эта семантическая модель совершенно осознанно для автора основывалась на автобиографических реалиях<sup>9</sup>. Так, 14.7.1965 в черновой записи для будущих биографов поэта Ахматова вспоминает гумилевское письмо, отправленное 6.7.1915 из действующей армии Сологубу: «там находим растроение себя, характерное для Гумилева: поэт – воин – путешественник, причем он явно отдает предпочтение двум последним» [Ахматова 1996: 639]<sup>10</sup>. Речь идет о хорошо известном фрагменте, содержащем лаконичную, но исчерпывающую

---

<sup>9</sup> Об особом, исключительно разнообразном смысловом наполнении мотива путешествия в культурной традиции, носящем универсальный характер, см., напр.: [Максимов 1975], [Николаева 1996] и др., – при этом очевидно, что его актуализация, при всем многообразии мифологических коннотаций, происходит под самым активным воздействием гомеровского сюжета о возвращении Одиссея; ср., напр.: [Лотман 1986], [Цивьян 1996; 2008]. – О путешествии как одной из центральных категорий в системе ценностей акмеизма, в том числе связанной с пространством культуры, см. посвященное этой проблематике исследование: [Куликова 2011: 3–24 сл.]. Применительно к визуально-живописному топосу поэтического мира О.М. ср.: [Шиндин 2009с: 118–119, 129]; в связи с упоминаемыми там случаями опосредованной манифестации мотива путешествия следует обратить внимание на один из них, проводимый именно реальной книгой, – сочинением Синьяка (*Синьяк П. От Эж. Делакруа к неоимпрессионизму. М., 1913*), написанным на основе «Путешествие по Марокко» Делакруа (Дневник Эжена Делакруа. Вып. I (1822–1832). Пг., 1919): *роясь под лестницей грязно-розового особняка на Якиманке, я разыскал оборванную книжку Синьяка в защиту импрессионизма (3, 185)*. – Все цитаты из произведений Мандельштама даны в тексте курсивом с указанием тома и страницы по изданию: [Мандельштам 1993–1997]. – Значительная часть цитируемых далее фрагментов мандельштамовских текстов, безусловно, известна специалистам и читателям едва ли ни наизусть, но избежать их повторения при попытке создать целостный фрагмент художественного мировоззрения О.М. практически невозможно.

<sup>10</sup> Симптоматичным кажется тот факт, что предлагаемый далее «доказательный ряд» включает в себя и элементы художественного мира Гумилева, и произведение живописного – портретного – искусства, представленного именем Наталии Гончаровой (ср. п. 3): «Ср<авнить> одно из [последних] поздних и замечательнейших стихотворений Г<умиле>ва “Память” (цитаты), а также его парижский портрет-триптих. (Гончарова.) А еще в <19>13 г. “Пятистоп<ные> ямбы”, где то же построение» [Ахматова 1996: 639]. При этом первое из названных стихотворений – «Память» («Только змеи сбрасывают кожи...», 1920) – содержит отражение трех ипостасей «экзистенциального автопортрета», последняя из которых связана как с образами путешественника и воина, так и с религиозно-эзотерической символикой.

автохарактеристику: «мне всегда было легче думать о себе как о путешественнике или воине, чем как о поэте, хотя, конечно, искусство для меня дороже и войны и Африки» [Гумилев 2007: 188]; при этом в тот же день в письме Ахматовой одновременно с ее собственным стихам упоминается «поэтическая книга» Гомера, а через десять дней в написанном ей же письме гомеровская «Илиада» названа прямо, правда, не в «географическом» ее аспекте, а в «военном» (см. п. 1.2). Комментируя первое из писем, Ахматова, основываясь и на личных рассказах, и на стихах Гумилева, свидетельствовала: «путешествия были вообще превыше всего и лекарством от всех недугов (“Эзбекие”, цитата). И все же и в них он как будто теряет веру (временно, конечно). Сколько раз он говорил мне о той “золотой двери”, которая должна открыться перед ним где-то в недрах его блужданий, а когда вернулся в 1913 <году>, признался, что “золотой двери” нет. Это было страшным ударом для него (см. “Пятист<опные> ямбы”» [Ахматова 1996: 639]. Таким образом, очевидно, что в ценностной триаде Гумилева путешествие оказывается промежуточным, связующим звеном между выбираемыми им конкретными формами биографической и творческой самореализации; ср., напр.: [Куликова 2011: 32–70 сл.] и мн.др. Одновременно с этим, Гумилев-критик вполне допускал проекцию данной метафоры и на других поэтов, в том числе начинающих, – так, например, в «письме» о двадцати новых стихотворных сборниках (Аполлон. 1911. № 5) он отмечал: «Сквозь дебри кликушества и позирования пришли современные молодые поэты к храму искусства. Но я не думаю, чтобы этот путь был плодотворен для новых искателей “своего”. Современные молодые поэты уже не герои Чехова, стремящиеся уйти от затхлой жизни, а мореплаватели, подобно Синдбаду покидающие благословенный Багдад, чтобы “с любопытством посмотреть на новые предметы”» [Гумилев 2006: 84–86].

Более многослойной представляется другая ситуация, когда один из случаев подобного рода проекции происходил непосредственно внутри «цехового» пространства акмеизма и явился уникальной формой самоотторжения Гумилевым статуса путешественника. В первоначальной редакции известного стихотворения «Отъезжающему» («Нет, я не в том тебе завидую...», 1913) таковым наделяется адресат лирического произведения, и именно ему, в отличие от автора, оказывается доступно посещение тех культурных локусов, которые в историко-литературной традиции отнесены к исключительно высокому рангу, конкретно – Италии. Ему же предстоит встреча с Музой дальних странствий (в читательской среде с середины 1910-х годов неразрывно связанной с поэзией Гумилева, в индивидуальной мифологии которого этот персонаж являлся одним из центральных), что в метафорической форме определяется как явный творческий импульс: «Нет, я не в том тебе завидую, / С такой мучительной обидою, / Что уезжаешь ты и вскоре / На Средиземном будешь море. // И Рим увидишь, и Сицилию, / Места, любезные Вергилию, / Феррара так легко и просто / Тебе напомнит Ариосто. // <...> В благоухающей, лимонной, / Трущобе стих сложи влюбленный!» [Гумилев 1913: 15–16]. Самому же автору лирического текста такая встреча оказывается недоступна ввиду того, что можно иносказательно определить как затворничество, изоляцию от окружающего мира в его полноте, мотивированную читательскими интересами и приоритетами поэта: «Что до природы мне, до древности, / Когда я

полон жгучей ревности. / Ведь ты во всем ее убранстве / Увидел Музу Дальних Странствий. <...>  
// А я, как некими гигантами, / Торжественными фолиантами / От вольной жизни заперт в нишу, /  
Ее не вижу и не слышу» [Гумилев 1913: 16]. Первоначально текст был посвящен Городецкому (ср.: [Эльзон 1988: 574]; в последних по времени комментариях – [Баскер и др.1998b: 300–301] – данный факт не отмечен) и связан с его поездкой в Италию, посетить которую, по версии Георгия Иванова, он решил после восторженного гумилевского рассказа об этой стране: «Страсть к Италии внушил недавно Городецкому его новый, ставший неразлучным, друг – Гумилев. После “разговора в ресторане, за бутылкой вина” об Италии – с Гумилевым, Городецкий, час назад вполне равнодушный, – “влюбился” в нее со всей своей пылкостью. Влюбившись же, по причине той же пылкости, не мог усидеть в Петербурге, не повидав Италию собственноручно и немедленно. – И вот через неделю Городецкий уже гулял по Венеции, потряхивая кудрями и строя “итальянчикам” козу. Ничего – понравилось» [Иванов 1993d: 64–65].

Стихотворение Гумилева было напечатано в последнем в 1913 году сдвоенном номере «Гиперборея», датированном ноябрем–декабром, и, возможно, создавалось до публикации в пятом – февральском – номере журнала за тот же год восьми стихотворений Городецкого, которые позднее войдут в состав неоднократно упоминаемых далее его литературных портретов, включенных в сборник «Цветущий посох: Вереница восьмистиший» (Пб, 1914). В своем посвящении Городецкий совершенно на равных наделяет признаками воина и путешественника не только Гумилева, но и себя, причем не будет преувеличением сказать, что в определенном смысле отдает себе пальму первенства: «С тех пор, как в пламени и дыме / Встречаем вместе каждый бой, / Как будто судьбами своими / Мы поменялись с тобой. // Ты вглубь России смотришь строго, / Как бодрый кормчий сквозь туман. / Меня далекая дорога / Ведет к познанию чуждых стран» [Городецкий 1913с: 13]. Трудно сказать, насколько данное обстоятельство могло задеть Гумилева, но нельзя исключать возможность того, что именно этот факт стал причиной отсутствия посвящения Городецкому при публикации «Отъезжающему» в сборнике «Колчан» (Пг., 1916); возможно, этим же было мотивировано и внесение в текст незначительных на первый взгляд изменений, которые в реальности уравнивали автора с адресатом в статусе странника, для которого именно путешествие становится стимулирующим творческим началом: «Я это сам не раз испытывал, / Я солью моря грудь пропитывал, / Над Арно, Данта чтя обычай, / Слагал сонеты Беатриче» [Гумилев 1998b: 147], – при этом упоминание Ариосто было исключено. И опять же можно только предполагать, что в силу этих обстоятельств Городецкий в обширной заметке об акмеизме «Поэзия, как искусство», опубликованной практически в момент прекращения акмеистической традиции (Лукоморье. 1916. № 18. 30 апр.), совершенно неожиданно упомянул Музу дальних странствий при иронически-язвительной характеристике гумилевских стихов об Италии. В целом дав им (а по сути, и всему сборнику «Колчан») не слишком высокую оценку, автор отметил: «Верный рыцарь этой капризной Музы, Гумилев скользит по итальянским городам взором, хотя и зорким, но все же слишком туристическим. Венеция, Пиза, Падуя, Генуя – эти столь индивидуальные очаги многоликой итальянской культуры изображены им без достаточной



углубленности» [Городецкий 2014: 435]; при этом Городецкий цитирует строфу из «Отъезжающему» (характеризуя его заглавие как «неопрятный прозаизм»), без явной логической мотивировки подчеркивая, что речь идет о стихотворении, «посвященном неизвестному». Вместе с тем, необходимо отметить, что текст статьи содержит констатацию метафорического самоопределения Гумилева: «Гумилев – прирожденный путешественник, во-первых. Во-вторых, он – кавалер двух степеней ордена Св. Георгия, полученных за нынешнюю кампанию. И право его рассказывать про Италию и про войну неотъемлемо» [Городецкий 2014: 435]<sup>11</sup>.

### 1.1.2. Категория путешествия в художественном мире Мандельштама

Жанр путешествий, выступающих семантическим эквивалентом художественного текста и / или творческого процесса в целом, становится актуальным в литературе 1920-1930-х годов. К числу его наиболее ярких примеров относится безусловно известное О.М. «Сентиментальное путешествие» Шкловского (к жанру путешествий и жизнеописаний путешественников принадлежит и его книга «Марко Поло»), в определенном смысле ориентированное на ценности экзистенциального порядка<sup>12</sup>. Самое глубокое содержательное наполнение этот мотив приобретает

---

<sup>11</sup> Точку в этом «полемиическом диалоге» (при всей его кажущейся комической окрашенности обладавшем возможностями для возникновения серьезного скрытого конфликта между поэтами) Городецкий поставит позднее в стихотворении «Николай Гумилев», при публикации которого в сборнике «Грани» (М., 1929), в отличие от других, подчеркнуто указана вызывающая очевидные сомнения дата написания – 1921 год. Текст начинается с упоминания о путешествиях Гумилева и его участии в Первой мировой войне («На львов в агатной Абиссинии, / На немцев в каиновой войне / Ты шел, глаза холодно-синие / Всегда вперед, и в зной и в снег»), содержит редуцированное противопоставление образа путешествий октябрьскому перевороту («И стал, слепец, врагом восстания. / Спокойно смерть к себе позвал. / В мозгу синела Океания, / И пела белая Москва») и завершается ожидаемым утверждением: «Ты не узнал живого знамени / С Парнасской мертвой высоты» [Городецкий 1929: 45–46]. Там же, кстати, Городецкий, помянув адамистическое прошлое и полностью связав его с личностью Гумилева, попутно характеризует и дореволюционный журнал, в котором нетрудно увидеть обобщенный образ «Аполлона» и «Гиперборея»: «К вершине шел, и рай указывал, / Где первозданный жил Адам, / Но под обложкой лупоглазого / Журнала петербургских дам» [Городецкий 1929: 46].

<sup>12</sup> Интересна принадлежащая Георгию Иванову характеристика этого текста, содержащаяся в статье «Почтовый ящик», которая была опубликована в последнем выпуске альманаха «Цех поэтов» (Кн. 4. Берлин, 1923. С. 65–73), исключительно актуальном для данного историко-литературного контекста (см. п. 1.2; автор благодарит Н.А. Богомоллова за библиографические консультации как в связи с этим изданием, так и по целому ряду других возникавших в процессе работы вопросов и сомнений). Нельзя не заметить, что ивановская оценка выдержана редкой для него почти восторженной тональностью: «У Шкловского много (на мой взгляд) разных теоретических провинностей. Но надо быть справедливым – он написал отличную книгу, правда, не о теории языка. – “Сентиментальное путешествие” сухо, как стихи, и захватывает, как авантурный роман. Кроме прекрасного языка, она (какая в наши дни редкость!) глубоко человечна, безо всяких слюней и романтизма. Шкловскому удалось невозможное: записки очевидца превратить почти в эпос, ничуть их не обескровив. – У каждой книги своя судьба. Возможно, что “Сентиментальное путешествие” у нас и не прочтут толком. Но если бы оно выдержало десятки изданий и его перевели на разные языки – это было бы только справедливо» [Иванов 1993с: 496].

Заключительная фраза ивановского обзора, в которой встречается имя Венгерова: «Еще словарь российских бездарностей с автобиографиями можно бы составить, но это уже монументальная задача, требующая своего Венгерова»

в мандельштамовском творчестве, где он, в первую очередь, проявляет свою культурологическую направленность: как уже отмечалось, в поэтическом мире О.М. «время и пространство взаимобратимы <...>, всякое путешествие, отрываясь от географических или биографических ориентиров, преобразуется в путешествие по пластам мировой культуры» [Петрова 2001: 107]. В наибольшей степени это относится к критическому и художественному освоению литературных текстов, в которых фиксируется присутствие мотива путешествия и для которых он выступает метафорической формой оценки, причем нередко изобразительное, визуальное начало используется и при лексическом оформлении этого мотива, и при его смысловом наполнении. Так, в предисловии к роману Л.Сэнт-Огана «Тудиш» (1925) О.М. характеризует главного героя следующим образом: *Это путешественник по житейскому морю, тип, излюбленный литературой XVIII века (2, 424), – и отмечает, что персонажам такого типа, этим перебежчикам, путешественникам по сложной карте дряхлеющих феодальных могуществ Европы, представлялось необычайно широкое поле действия (2, 425);* в статье «О переводах» (1929) он дает сходное определение, переносимое из социально-исторической в географическую сферу: *Живучесть Майн-Рида объясняется тем, что он учел великую жадность молодежи к познанию географического пространственного мира. Он – блестящий педагог, сочетавший в своих образовательных путешествиях научные сведения своего времени с бесхитростной фабулой (2,*

---

[Иванов 1993е: 502], – совершенно открыто перекликается со статьей Шкловского 1919 года «“Уля, уля”, марсиане!», в которой он открыто выступал против прямой связи искусства со злободневной политической актуальностью: «Мы, футуристы, связываем свое творчество с Третьим Интернационалом. – Товарищи, ведь это же сдача всех позиций! Это Белинский – Венгеров и “История русской интеллигенции”» [Шкловский 1990: 79]. Это же специфическое для Венгерова предельно гражданское и преувеличенно-пафосное отношение к русской литературе отмечал О.М. в «Шуме времени», и именно в главе «Книжный шкаф», являющейся не просто одной из составляющих, а структурно-семантической основой его «книжного текста»: *Семен Афанасьевич Венгеров <...> ничего не понимал в русской литературе и по службе занимался Пушкиным, но «это» он понимал. У него «это» называлось: о героическом характере русской литературы (2, 358);* ср.: [Шиндин 2009b: 353]. Нельзя исключить, что даже на фоне широко бытовавшей двойственной, иногда до противоположности, оценки деятельности Венгерова, именно эти пассажи, возможно, стали дополнительной мотивировкой для появления столь же язвительно-уничужительной его характеристики в мемуарах Лившица; см.: [Лившиц 1989: 501–503]. За рамки простого историко-литературного совпадения, вероятно, выходит и тот факт, что в пятом номере «Аполлона» за 1911 год была опубликована рецензия на иносказательно упоминаемый О.М. труд Венгерова «О героическом характере русской литературы» (вышедший первым томом его собрания сочинений), в общей иронической тональности которой, в частности, отмечается: «Венгеров, исходя из соображения, что “русская литература всегда была кафедрой, с которой раздавалось учительское слово”, и в этом подавлении эстетики политикой хочет видеть коренную особенность национальной литературы <Так. – С.Ш.>. – Маститый критик не отказывается от такого критического метода даже при оценке новейшей литературы и вполне развивает его в своей статье “Победители или побежденные”, посвященной характеристике модернизма» [Наумов 1911: 71]. Ср. традиционно обобщающую оценку ситуации, принадлежащую Городецкому: «В русском мышлении понятие о поэзии слишком легко связывается с понятием о беспорядке. <...> – Вся эта печальная неразбериха – наследие нетовщины, нигилизма, писаревщины, добролюбовщины, скабичевщины, венгеровщины – продолжается и до наших дней» [Городецкий 2014: 433].

520)<sup>13</sup>. Категория движения и собственно мотив путешествия используются в «Разговоре о Данте» (1933) при метафорическом описании образной системы Данте и именно как дальнейшее развитие визуального начала в его образно-метафорическом строе: *Дантовские сравнения никогда не бывают описательны, то есть чисто изобразительны. Они всегда преследуют конкретную задачу дать внутренний образ структуры, или тяги. Возьмем обширнейшую группу «птичьих» сравнений – все эти тянущиеся караваны то журавлей, то грачей, то классические военные фаланги ласточек, то неспособное к латинскому строю анархически беспорядочное воронье, –*

---

<sup>13</sup> При этом следует учитывать, что в целом мандельштамовское отношение к Майн Риду было несколько пренебрежительным; его уничижительная характеристика, например, содержится в письме И.И. Ионову (конец января – начало февраля 1929 года), где О.М., определяя американского писателя как *автора с нулевым литературным значением, лишённого намека на самостоятельный стиль или форму, утопающего на каждом шагу в слащавости и банальной красавости*, иронически замечает: *мои и вообще современные представления о прозе, даже для юношества, несколько расходятся с Майн-Ридом (4, 109)*. Подобная негативная оценка Майн Рида едва ли не дословно совпадает с точкой зрения Вл.В. Гиппиуса, представленной в его докладе (речи) «К вопросу о роли чтения в современном воспитании», прочитанном 8.9.1907 в Тенишевском училище (опубликован: Русская школа. 1907. № 11); см.: «автор книги для детей младшего или старшего возраста в целях педагогического воздействия <...> пользуется средствами художественной литературы и упраздняет тем самым жизненное значение слова как органического проявления душевного переживания писателя. Потому-то так низок, по большей части, литературный уровень этих педагогических изделий. И кого, в самом деле, из эстетически развитых людей не возмущали в этом отношении сочинения Майн-Рида или Жюль-Верна? Разумеется, по литературному качеству они равны лубочным романам и всякой рыночной беллетристике <...>. Душевное содержание таких писателей ничтожно, форма выражения – ремесленная, культурно-педагогическое влияние поверхностно»; цит. по: [Мец 2005: 214–215]. Встречающееся в статье О.М. сравнение образов «приключенческой литературы» с лубочными романами, очевидно, отражает более общую точку зрения образованной читательской среды этого периода и, конечно, вызывает в памяти мандельштамовское стихотворение «Кинематограф»: («Кинематограф. Три скамейки...», 1913): *Кинематограф. Три скамейки. / Сентиментальная горячка. / <...> Так начинается лубочный / Роман красавицы графини» (1, 91)*. В контексте рассмотрения формальных и содержательных связей литературного и изобразительного начал в художественном мировоззрении О.М. нельзя не учитывать, что в современной ему социокультурной ситуации вряд ли они находили более последовательное и разнообразное выражение, чем в лубочной литературе; ср.: [Соколов 1996]. Соприсутствовавшая в культурной традиции начала 1910-х годов практика рукописных «вербально-визуальных» изданий футуристов только начинала формироваться и по широте своей аудитории не могла даже близко приблизиться к одному из наиболее популярных низовых жанров «народной литературы»; вместе с тем, с началом Первой мировой войны функции и качества живописного и литературного лубка исключительно активизировались, причем уже не столько в собственно культурном, сколько в социально-политическом направлении; см.: [Хеллман 2009]; ср.: [Михаленко 2014], [Терехина 2014] и др.

Своеобразной проекцией подобного образного ряда в собственно художественное смысловое пространство можно считать комментируемый далее фрагмент черновой редакции радиокомпозиции «Молодость Гете», передающий детские впечатления героя от уличной торговли книгами: *за два крейцера на ларях, <...> где спокон века отведено место для ручного торгова и всегда толпится народ, – продают картинку с раскрашенными и раззолоченными зверями и ходкие книжки (3, 283)* Вместе с тем, в качестве сравнения О.М. обратился к словесным формам лубка при негативной оценке «Книги сказания о короле Артуре и о рыцарях круглого стола» Алексея Свентицкого (1923), которую определил как *полное недоразумение. На первый взгляд сделана под «романтическое средневековье»: Рыцарский роман русской ярмарки и лубка неизмеримо выше (2, 329)*. Позднее, в записи 2.5.1931 О.М. дал ироническую характеристику некрасовским стихам: *Чтенье Некрасова. «Влас» и «Жил на свете рыцарь бедный». <...> Картина ада. Дант лубочный из русской харчевни» (3, 370–371)*.

эта группа развернутых сравнений всегда соответствует инстинкту паломничества, путешествия, колонизации, переселения (3, 228–229). Там же этот метафорический комплекс получает развернутое «теоретическое» обоснование, проецируемое О.М. на поэтическую (то есть художественную) речь в целом: *Произнося «солнце», мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге (3, 226)*<sup>14</sup>.

## 1.2. «Гомеровский топос» в системе культурных координат акмеизма

Среди четырех «краеугольных камней» акмеизма, называемых Гумилевым в его манифесте «Наследие символизма и акмеизм», отсутствует ожидаемое имя Гомера; оно появится позднее, в неопубликованной при жизни автора статье «Читатель», которая вместе со статьей «Анатомия стихотворения» была написана в 1919–1921 годах в процессе его работы над собственной концепцией поэтического искусства<sup>15</sup>. Г.М. Фридендер так охарактеризовал данный эпизод

---

<sup>14</sup> В связи с данным аспектом мандельштамовского смыслообразования Е.А. Тоддес упоминает метафору дороги и замечает, что «к ней же и семантически близким обозначениям (ходьба, маршрут, путешествие и т.д.) прибегает Мандельштам в “Разговоре о Данте”, описывая свойства поэтической речи и всякий раз так или иначе подчеркивая “кривизну” пути слова в стихе» [Тоддес 1986: 84]. Более того, можно прямо утверждать, что для художественного мира О.М. репрезентация этого мотива в его метапоэтическом аспекте оказывается исключительно значимой именно в «Божественной Комедии»; ср.: [Степанова, Левинтон 2010: 541–544]. – Здесь же следует отметить, что в русской культурной традиции первым внимание на особую значимость мотива путешествия в творчестве Данте обратил Брюсов; см.: [Брюсов 1971].

<sup>15</sup> См.: [Баскер и др. 2006: 531–532, 535–537]; ср. одну из детальных и далеко не бесспорных интерпретаций «Читателя», переводящую его в статус «религиозно-философского оправдания» теоретических исканий Гумилева: [Зобнин 2000: 80–83]. После смерти Гумилева рукопись «Читателя» оказалась у Георгия Иванова, который опубликовал ее уже находясь в эмиграции в альманахе «Цех поэтов» (Вып. II–III. Берлин, 1922); «Анатомия стихотворения» была напечатана в предыдущем выпуске вместе со статьей О.М. «Слово и культура». Вообще следует отметить, что берлинское переиздание «петроградских» номеров «Цеха поэтов» проходило под знаком трагической гибели Гумилева, что во многом определило их индивидуальный семантический ореол и для самих авторов, и для читательской аудитории, притом что одним из содержательных элементов этого ореола стало имя Гомера, связанное с рассказами о последних днях поэта (см. далее). Вместе с тем, и сами статьи как «введение» в теоретическую поэтику Гумилева многими современниками были восприняты исключительно близко. Так, например, Оцуп сначала в сдвоенном выпуске берлинского «Цеха поэтов» разместил статью «Н.С. Гумилев и классическая поэзия», в которой рассуждения о классицизме в поэзии предуведомил напоминанием о гумилевском утверждении о четырех составляющих поэтической техники и заметил, что «Гумилев, проповедуя акмеизм, не сознавал, что он проповедует классицизм, и считал О. Мандельштама “открывателем классицизма”», при том что, по его мнению, «в современной русской поэзии только Н. Гумилев может быть назван теоретиком классицизма», и, более того: «Вся деятельность Н. Гумилева как теоретика и поэта носит печать классицизма» [Оцуп 1922: 112, 113]; пунктуация исправлена. А уже в написанной более чем через тридцать лет мемуарной по своей основе «диссертации» Оцуп пишет: «Статья “Анатомия стихотворения” Гумилев

гумилевской биографии: «Статьи “Читатель” и “Анатомия стихотворения” частично повторяют друг друга. Можно предположить, что они были задуманы Гумилевым как два хронологически различных варианта (или две взаимосвязанные части) вступления у “Теории интегральной поэтики”. Гумилев суммирует здесь те основные убеждения, к которым его привели размышления о сущности поэзии и его собственный поэтический опыт» [Фридендер 1990: 37]. В такой ситуации есть все основания утверждать, что оба текста уже в процессе работы над ними пребывали в двух ипостасях – как начало теоретического сочинения о существовании поэтического искусства и как предисловие к его материальной «реализации» – будущей книге. При этом одной из центральных и содержательно доминирующих тем статей является коммуникативный аспект поэзии и диалог между автором и читателем, что опять акцентирует внимание на книжной, издательской форме существования художественного текста. Именно поэтому в «Читателе», насыщенном литературными и книгоиздательскими ассоциациями, прямо говорится о читательском соучастии в акте появления книги в предметном мире, в связи с чем формируется новая «упоминательная клавиатура» авторов, среди которых из числа упоминавшихся в статье «Наследие символизма и акмеизм» остается только Шекспир, но появляются Гомер и Данте (в безусловной «книжной» форме своего присутствия в пространстве культуры): «ни для кого, а для поэта тем более, не тайна, что каждое стихотворение находит себе живого реального читателя среди современников, порой потомков. <...> Это благодаря ему печатаются книги, создаются репутации, это он дал нам возможность читать Гомера, Данте и Шекспира» [Гумилев 2006: 237]. Особое место в этом семантически насыщенном контексте фигуры Гомера может быть связано с его совершенно уникальным статусом в европейской культуре: оставаясь активным носителем устной мифологической традиции, коллективной по своему происхождению, он одновременно выступил «орудием» ее трансформации в новые формы существования, уже в качестве набора индивидуальных по своему происхождению текстов, являющихся прямым результатом литературного творчества. Более того, по сути, именно он явился основоположником «книжной» парадигмы в пространстве мировой культуры или, во всяком случае, той ее составляющей, которая непосредственно связана с художественными текстами (подобно тому, как два других упоминаемых автора выступают в качестве «персонификаций» локальных, национальных литературных традиций<sup>16</sup>). И, возможно, осознавая это, Гумилев при метафорическом

---

четко определил законы, по которым нужно, по его мнению, разбирать стихотворения. В замечательной статье “Анатомия стихотворения” он предлагает разделить анализ любого поэтического сочинения на четыре отдела» [Оцуп 1995: 77], – после чего следует краткий пересказ гумилевской работы.

<sup>16</sup> В этой связи, разумеется, нельзя не учитывать ту исключительную роль, которую в дальнейшем будет отведена фигуре Данте и его биографии в художественном мировоззрении двух других акмеистов – О.М. и Ахматовой (для которой более чем актуальной станет и творчество Шекспира, являвшееся предметом неоднократного обращения к нему и О.М.) и, конечно, Лозинского. При этом уже в «Жизни стиха» Гумилев применительно к Данте отчетливо разграничивает собственно личность автора и созданное им поэтическое произведение: «Данте Алигьери – мальчика, влюбившегося в бледность лица Беатриче, неистового гиббеллина и веронского изгнанника, мы любим не меньше, чем его “Божественную Комедию”...» [Гумилев 2006: 54]. Художественное и символическое значение Данте для самых

изображении борьбы за коммуникативное «обладание» читателем использует гомеровскую образность: «я бы написал роман из жизни читателя грядущего. Я бы рассказал о читательских направлениях и их борьбе, о читателях-врагах, обличающих недостаточную божественность поэтов, о читателях, подобных д’аннунциевской Джиоконде, о читателях, подобных Елене Спартанской, для завоевания которых надо превзойти Гомера» [Гумилев 2006: 239]; сам поэт как читатель был покорен древнегреческим классиком безусловно – см. свидетельство Ахматовой, 11.1.1926 зафиксированное в дневниковой записи Павлом Лукницким: «С Илиадой он вообще не расставался всю жизнь» [Лукницкий 1997: 6]<sup>17</sup>.

Нельзя не заметить, что традиционной литературной мифологизации личности Гомера и его главного произведения в художественном мировоззрении Гумилева не происходит: фигура древнегреческого автора представлена (или, во всяком случае, подчеркнута акцентирована) именно в статусе стихотворца, а «Илиада» – в статусе поэтического произведения, что Гумилев отмечал неоднократно. Уже в статье «Жизнь стиха» он отмечает: «Гомер оттачивал свои гекзаметры, не заботясь ни о чем, кроме гласных звуков и согласных, цезур и спондеев, и к ним приравнивал содержание», – а далее включает древнегреческого автора в типологический ряд «классиков-формалистов»: «Поэт должен возложить на себя вериги трудных форм (вспомним гекзаметры Гомера, терцины и сонеты Данте, старшотландские строфы Байрона) или форм

---

близких ей людей Ахматова позднее совершенно прямо определила в своем «Слове о Данте», произнесенном 19 октября 1965 года на торжественном вечере, посвященном 700-летию поэта: «Я счастлива <...> засвидетельствовать, что вся моя сознательная жизнь прошла в сиянии этого великого имени, что оно было начертано с именем другого гения человечества – Шекспира на знамени, под которым начиналась моя дорога. <...> – Для моих друзей и современников величайшим недосягаемым учителем был суровый Алигьери. И между двух флорентийских костров Гумилев видит, как “Изгнанник бедный Алигьери / Стопой неспешной сходит в ад”. – А Осип Мандельштам положил годы на изучение Данте, написал о нем целый трактат “Разговор о Данте” и часто упоминает великого флорентийца в стихах <>. – Подвиг перевода терцин “Божественной комедии” на русский язык победоносно завершил Михаил Леонидович Лозинский. <...> – Все мои мысли об искусстве я соединила в стихах, освященных тем же великим именем» [Ахматова 2005f: 135–136]. Строго говоря, имена тех, кто, как определила это Ахматова в черновых набросках к «Слову о Данте», «был тогда со мною рядом», в этом кратком выступлении в известном смысле становятся по-своему равнозначными имени великого флорентийца. И именно его Ахматова в черновиках со свойственной ей афористичностью определяет как главное связующее начало «трех акмеистов»: «...и когда недоброжелатели насмешливо спрашивают: “Что общего между Гум<илевым>, Манд<ельштамом> и Ахм<атовой>?” – мне хочется ответить: “Любовь к Данте” <...> Я, наверно, упомянула об одной сотой несмолкаемой переключки, облагораживающей мир, и которая не смолкнет никогда» [Ахматова 1996: 678]. – О «дантовском топосе» в поэтике акмеизма см., напр., в работе общего характера: [Рослый 2006]. – Интересен тот факт, что, согласно точке зрения С.И. Гиндина, фигура Данте занимает важное место в творческой биографии Брюсова (на что вряд ли не обратил внимания Гумилев): «тема “Брюсов и Данте” по своему значению выходит далеко за рамки обычных “парных” тем: без ее решения фактически невозможен синтез всех наших знаний о Брюсове в единой содержательной концепции» [Гиндин 1990: 85].

<sup>17</sup> Там же содержится перечень наиболее ярких и значимых ассоциаций, связанных с творчеством Гомера, персонажи поэм которого постоянно упоминаются в гумилевских стихах уже с конца 1900-х годов. – Литература к теме «Гумилев и античность» в настоящий момент более чем обширна, непосредственно в связи с фигурой Гомера см.: [Бакулина 2009], [Беренштейн 2009], [Чевтаев 2009], [Теперик 2010], [Дубовцев 2012], [Майдель 2013] и др.

обычных, но доведенных в своем развитии до пределов возможного (вспомним ямбы Пушкина)» [Гумилев 2006: 51, 52]. Позднее, в письме Ахматовой из действующей армии, Гумилев подчеркнет именно поэтическую природу «Илиады», являющуюся для него главной характеристикой этого произведения: «Что же ты мне не прислала новых стихов? У меня кроме Гомера ни одной стихотворной книги, и твои новые стихи для меня была бы такая радость» [Гумилев 2007: 187]. А ранее, рецензируя переводы гомеровских гимнов, включенные в книгу стихов Модеста Гофмана «Гимны и оды» (СПб., 1910), после полного отрицания каких-либо достоинств в работе переводчика, Гумилев отметит лишь формальное своеобразие сборника: «Вся книга написана редкими античными размерами, которые хотя и не в первый раз появляются в русской поэзии, все же, собранные вместе, представляют для большой публики приятную новинку» [Гумилев 2006: 88], – подобно тому, как в более поздних его теоретических статьях вопросы формальной организации стиха практически полностью вытеснят обсуждение их содержательного строя.

Объективный комментарий, конкретизирующий присутствующее в статье «Читатель» гумилевское утверждение о существовании «живого реального читателя» (благодаря которому «печатаются книги, создаются репутации» и который «дал нам возможность читать Гомера, Данте и Шекспира» [Гумилев 2006: 237]) присутствует в изданной отдельной брошюрой монографической статье О.М. «О природе слова» (Харьков, 1922) с «диагностическим» эпиграфом из гумилевского «Слова» («В оный день, когда над миром новым...», 1919). В ней образ книги и сопровождающие его фигура читателя и ситуация чтения становятся формой метафорического определения одного из главных достижений акмеизма: *Акмеистический ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том самом месте, какое всего нужнее было для эпохи. Расин раскрылся на «Федре», Гофман на «Сератионовых братьях». Раскрылись ямбы Шенье и гомеровская «Илиада» (I, 230)*<sup>18</sup>. А говоря о ситуации, предшествовавшей этой культурологической (если не культуртрегерской) экспансии акмеизма, О.М. сам использует имена из составленной Гумилевым «упоминательной клавиатуры»: *Благодаря тому, что в России, в начале столетия, возник новый вкус, такие громады, как Рабле, Шекспир, Расин, снялись с места и двинулись к нам в гости. Подъемная сила акмеизма в смысле деятельной любви к литературе, ее тяжести, ее грузу, необычайно велика, и рычагом этой деятельной любви и был именно новый вкус, мужественная воля к поэзии и поэтике, в центре которой стоит человек (I, 229–230)*. И об этом же, но с несколько иной точки зрения и с более прагматично определяемыми целями, пишет Гумилев в «Читателе», где, при обозначении практической направленности текста, в

---

<sup>18</sup> Биографический импульс к появлению фигуры древнегреческого поэта в поэтическом пантеоне О.М., относящийся к периоду его обучения в Санкт-Петербургском университете, хорошо известен; см.: [Мочульский 1995: 7–9]. – О месте гомеровского творчества в художественном мире О.М. см.: *Лекманов О.А.* Гомер // Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта (в печати). К сожалению, автору статьи осталось недоступно первое монографическое исследование на эту тему, вышедшее из печати в сентябре 2015 года; мандельштамовскому творчеству в нем посвящена глава «“Чтение Гомера превратилось в сказочное событие”: модернистская одиссея Мандельштама»; см.: *Flack L.C.* Modernism and Homer: The Odysseys of H.D., James Joyce, Osip Mandelstam, and Ezra Pound. Cambridge, 2015.



редуцированной форме также присутствует образ книги: «Неисчислимы руководства для поэтов, но руководств для читателей не существует. Поэзия развивается, направления в ней сменяются направлениями, читатель остается все тем же, и никто не пытается фонарем познания осветить закоулки его темной читательской души. Этим мы сейчас и займемся» [Гумилев 2006: 237]<sup>19</sup>. При

---

<sup>19</sup> Почти дословное повторение гумилевского высказывания о смене литературных направлений встречается в опубликованной в том же, что и «Читатель», выпуске «Цеха поэтов» статье Адамовича «Памяти Анненского»: «После Гомера было двадцать пять веков поэзии и стихов. Школы сменялись школами, традиции традициями» [Адамович 1922: 94], – это при том что в эмоциональности своей оценки гомеровского творчества и проекции на него современной поэтической традиции автор явно превосходит Гумилева: «По-видимому, идея мирового прогресса и мирового совершенствования терпит свое самое полное и явное крушение в человеческой поэзии, – может быть, потому, что поэзия есть наиболее хрупкое из всего, что человеком создано. Нетрудно убедиться в этом: надо всего лишь перечесть последнюю песнь “Илиады” и вслед за нею любые стихи любого из новых поэтов. И то впечатление падения и катастрофы, которое при этом получается, вызвано не разницей в даровании поэтов» [Адамович 1922: 93]. Вместе с тем, эмоциональное начало, свойственное старшему поэту, в предельной форме проявляется при классификации, когда «читатели разделяются на три типа: наивный, сноб и экзальтированный» и т.д. [Гумилев 2006: 238]. Вместе с тем, некоторые аспекты этой темы были намного раньше затронуты Городецким в упоминавшейся статье «Поэзия как искусство» (1916), что, вероятно, отражает ее присутствие внутри «цеховой» проблематики: «В русском мышлении понятие о поэзии слишком легко связывается с понятием о беспорядке. <...> Вдохновение представляется чем-то противоречащим какой бы то ни было дисциплине. Школы решительно не прививаются в быту русских поэтов. Благодаря этому гибнут традиции, даже такие, как пушкинская. Под именем пушкинской школы гуляют поэты, технически (ритмика и метрика) малограмотные (Майков, Полонский и др.). Наконец, является необходимостью реставрация национального гения, восстановления Пушкина в его законных и неотъемлемых правах, каковая реставрация произведена на наших глазах» [Городецкий 2014: 433].

В данном контексте, как и во всей семиотической перспективе затронутой акмеизмом проблемы семантического присутствия художественного текста в культурном пространстве, нельзя избежать ассоциаций с позицией О.М., в частности, в статье 1924 года «Выпад» афористически утверждавшего: *Искажение поэтического произведения в восприятии читателя – совершенно необходимое социальное явление, бороться с ним трудно и бесполезно: легче провести в России электрификацию, чем научить всех грамотных читателей читать Пушкина так, как он написан, а не так, как того требуют их душевные потребности и позволяют их умственные способности (2, 411)*. Нельзя не заметить, что данный пассаж не окрашен в откровенно негативные тона, которыми он устойчиво наделяется многими исследователями, традиционно пропускающими первую часть данного фрагмента. Более того – он органично встраивается в присутствующую и динамично развивающуюся на протяжении всего мандельштамовского творчества тему взаимоотношений читателя, представленного, как правило, в его «усредненном варианте», и конкретных литературных текстов, то есть книг. Проблеме установления такого непосредственного, прямого диалога посвящена и ранняя статья О.М. «О собеседнике» (1913 (1912?), 1927), время написания которой приходится на самое начало «акмеистического периода» русской литературы, причем центральным образом в тексте выступает фигура мореплавателя, совершенно отчетливо проводящая упоминавшийся мотив путешествия в его расширенном смысловом наполнении (подробнее об исключительно семантизированных формах этого диалога говорится во второй части работы). И здесь нельзя не вспомнить, что позднее в мандельштамовской поэзии самым ярким и завершенным образом путешественника во всем многообразии его культурных ассоциаций станет Одиссей, чей образ возникает в финальной строке стихотворения «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (1917), своим появлением биографически связанным, в частности, с личностью Сергея Судейкина (см. п. 6.6). Здесь же будет уместно напомнить интерпретацию Ю.И. Левина, согласно которой Одиссей «вернулся “пространством и временем полный”, – очевидно, полный не только тем пространством и тем временем, что даны у Гомера: полнота эта вмещает в себя все времена и пространства» [Левин 1995: 82]. Особое место в данной парадигме занимает мандельштамовская характеристика «Одиссеевой песни» в



такой формулировке яснее становится скрытая мотивация выбранных Гумилевым в качестве «предшественников» акмеизма имен – Шекспир, Рабле, Вийон и Готье – и отказ от более ожидаемых представителей «первого ряда» в пользу не столь хрестоматийно известных (за исключением английского классика) авторов, являющихся основателями или наиболее яркими последователями конкретных литературных течений и школ. Соответственно, подобным способом проводится и становящаяся дополнительным обоснованием для появления акмеизма идея его преемственности по отношению к предшествующей историко-литературной традиции, наиболее значительные представители которой в «мультиплицированной форме» присутствуют в других гумилевских статьях.

Включение в данную содержательную перспективу «Илиады» не могло не вызвать у гипотетических, предполагаемых автором читателей-современников неопубликованной статьи прямых ассоциаций с 1910-ми годами и происходившим тогда формированием в поэтике акмеизма и специфического семантического ореола «Илиады», и «гомеровского топоса» в целом. Начальной точкой здесь, очевидно, является традиционно считающаяся первым поэтическим «манифестом» Гумилева статья «Жизнь стиха» (опубликована в 1910 году), написанная в связи с закрытием журнала «Весы» и усиливавшимся кризисом русского символизма, на что журнал «Аполлон» отозвался целым рядом публикаций; см.: [Баскер и др. 2006: 325–326]. В общей импрессионистической тональности этого текста, не отличающегося четко выраженным логическим построением, поэме Гомера уподобляется абстрактное стихотворение из числа тех, чье появление «таинственно схоже с происхождением живых организмов. <...> – Такое стихотворение может жить века, переходя от временного забвения к новой славе, и даже умерев, подобно царю Соломону, долго еще будет внушать священный трепет людям. Такова Илиада...» [Гумилев 2006: 53]. Следующим звеном в этой смысловой цепи выступает гумилевская «Современность» (1911), которая некоторыми критиками и читателями воспринималась как индивидуальная художественная программа поэта, содержащая явную проекцию античной образности на повседневную реальность (при этом прямые и косвенные отсылки к персонажам и сюжетным ходам гомеровских поэм встречались в стихах Гумилева многократно): «Я закрыл Илиаду и сел у окна, / На губах трепетало последнее слово, / Что-то ярко светило – фонарь или луна, / И медлительно двигалась тень часового. // Я так часто бросал испытующий взор / И так много встречал отвечающих взоров, / Одиссеев во мгле паровых контор, / Агамемнонов между трактирных маркеров. <...> // Я печален от книги, томлюсь от луны, / Может быть, мне совсем и

---

«Божественной Комедии»; комментарий к ней см.: [Степанова, Левинтон 2010: 582–584 сл.]. – Одновременно с этим, в связи с опосредованно возникающей пушкинской темой ср. замечание П.М. Нерлера о том, что О.М. «был одним из подлинных и неизменных и постоянных читателей Пушкина. При всей хронической бездомности и неустроенности Мандельштама, томик Пушкина, как свидетельствуют все мемуаристы, у него был всегда с собой. Именно чтение, а не, скажем, изучение Пушкина было его главным вкладом в пушкиноведение, поскольку при всей силе тютчевского влияния, лирика Мандельштама вся проникнута светлым благодатным духом именно пушкинской <... > традиции» [Нерлер 2014а: 185]; упоминаемые в приведенной цитате мемуарные свидетельства еще только ждут своей «каталогизации».

не надо героя» [Гумилев 1998b: 82]. Близкая структурно-семантическая модель присутствовала в не менее известном мандельштамовском стихотворении августа 1915 года: *Бессонница. Гомер. Тугие паруса. / Я список кораблей прочел до середины: / Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный, / Что над Элладю когда-то поднялся (1, 115)*, – причем в обоих случаях фигурирует именно «материальный» образ книги<sup>20</sup>. Его же имплицитная форма в сочетании с образом журавлиных стай содержится во втором в цикле гумилевской «Канцоны» стихотворении «Об Адонисе с лунной красотой...» апреля того же 1915 года: «Грустят валы ямбических морей, / И журавлей кочующие стаи, / И пальма, о которой Одиссей / Рассказывал смущенной Навзикае» [Гумилев 1999: 77]<sup>21</sup>, из чего можно сделать предположение, что текст О.М. создавался не без влияния опыта его старшего современника. В этом же семантическом ряду, относящемся к первой половине 1910-х годов, необходимо учитывать не содержащее прямого «библиографического» указания на конкретный гомеровский текст более раннее мандельштамовское стихотворение «Есть иволги в лесах, и гласных долгота...» (1914) и его же «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (с легко «атрибутируемой», как и в гумилевском «Об Адонисе с лунной красотой...», в качестве «литературного источника» «Одиссеей»), сразу после первых публикаций ставшее одним из самых известных<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> О беспрецедентной «вовлеченности» стихотворения «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» не только в предшествующую и современную поэту, но и последующую культурную перспективу см.: [Безродный 2007]. – Непосредственно о диалоге Гумилева и О.М. в этом контексте ср.: [Чевтаев 2014: 111].

<sup>21</sup> В «каталог» М. Безродного гумилевский фрагмент не вошел; см.: [Безродный 2007: 267–270].

<sup>22</sup> Вряд ли случайно эпизод чтения «Одиссеи» является сюжетной основой написанного уже в эмиграции стихотворения «По утрам читаю Гомера...» Юрия Терапиано, ориентировавшегося на акмеистическую традицию и ее ценностный ряд; при этом содержательный строй гомеровской поэмы явно проецируется в современную поэту реальность: «По утрам читаю Гомера – / И взлетает мяч Навзикаи, / И синеют верхушки деревьев / Над скалистым берегом моря, / Над кремнистой узкой дорогой, / Над движениями смуглых рук. // А потом выхожу я в город, / Где, звеня, пролетают трамваи, / И вдоль клумб Люксембургского сада / Не спеша и бесцельно иду. <...> // Полдень. Время остановилось. / Солнце жжет, волны бьются о берег. / Где теперь ты живешь, Навзикая? – / Мяч твой катится по траве» [Терапиано 1965: 34–35]. С учетом сказанного выше, в «гумилевской перспективе» текст Терапиано, разумеется, не может не мотивировать своего объективного сопоставления со стихотворением «Об Адонисе с лунной красотой...» и его семантическим ореолом, дополнительным основанием для чего выступает явная смысловая маркированность античной темы в его художественном мире: «Грустят валы ямбических морей, / И журавлей кочующие стаи, / И пальма, о которой Одиссей / Рассказывал смущенной Навзикае» [Гумилев 1999: 77]. Первая публикация стихотворения Терапиано, возможно, состоялась в издании: Якорь: Антология зарубежной поэзии / Сост. Г.В. Адамович и М.Л. Кантор. [Берлин], 1936; см. [Богомолов 1994: 261], – а последующая – в авторском сборнике с более чем показательным названием «Странствие земное» (Париж, 1951. С. 30–31), – отсылающим к «сборнику стихов» Гумилева, утверждение о существовании которого было введено в научный оборот М.Д. Эльзоном преимущественно на «мемуарных данных» Одоевцевой (см.: [Эльзон 1988: 538–539]), а затем более чем убедительно опровергнуто (в его интерпретации) Г.А. Левинтоном – «Посередине странствия земного» (с неизбежными дантовскими ассоциациями); см.: [Левинтон 2014]. – К сопresутствию фигуры Терапиано в мандельштамовской биографии см. работу автора: Из «теневого окружения» Мандельштама: Юрий Терапиано // Кормановские чтения. Вып. 15. Ижевск (в печати).

Вместе с тем, нельзя не учитывать тот факт, что источником ассоциативной образности терапиановского текста послужил не только «гомеровский топос» акмеистов, но и картина Валентина Серова «Одиссей и Навзикая» (1910), для

Особое, почти символическое место образа Гомера в наборе культурных координат акмеизма было замечено критиками и рецензентами, при характеристике нового литературного направления неоднократно обращавшимися к имени древнегреческого поэта, причем безо всякой внешней («внетекстовой») мотивации и в преувеличенно-восторженной тональности: «Поэт должен быть во всеоружьи знаний; не были ли Гомер, Данте и Гете самыми просвещенными людьми своих эпох» (В. Шершеневич); «какое общее место водружается новыми поэтами как знамя! В какой же век и какой поэт не служил этой задаче наивысшего восприятия жизни! Гомер и Овидий не были ли акмеистами, до которых не дотянуть всем современным, хотя бы они вылезли из кожи! <...> Группе поэтов опротивели смерть, уныние, неврастения и больничное всхлипывание. Они хотят быть молодыми и счастливыми, как птицы, как Гомер и Овидий. В добрый час, но зачем же тогда им записываться в скучные теоретики и заботиться о чужеземных кличках?» (А. Измайлов); ср. зеркальную проекцию такой сравнительной модели на символизм: «Конечно, здесь не могло быть и речи о смерти символизма как литературного метода, ибо с этой точки зрения он бессмертен, и величайшие поэты мира от Гомера до наших дней – все символисты» (А. Дейч) [Акмеизм в критике 2014: 321, 292, 341]<sup>23</sup>. В такой смысловой

---

русской культуры начала XX века в содержательном и символическом аспектах значимая не меньше, чем его же «Похищение Европы» (1910), которое, в свою очередь, стало безусловной основой образного строя мандельштамовского стихотворения «С розовой пеной усталости у мягких губ...» (1922). Как «типологическую параллель» ср. упоминание серовских картин в связи с именем Юрия Юркуна в воспоминаниях Ольги Арбениной-Гильдебрандт: «Ему нравился Серов: “Одиссей”, мне – “Елена на быке” (море)» [Гильдебрандт 2007b: 84]; подробнее о ее взаимоотношениях с О.М. в этой связи см. работу автора: Арбенина О.Н. // Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта (в печати). Строго говоря, жанровые каноны традиционной в своей основе живописи этого периода предполагали в монументальных произведениях обязательное сюжетное начало, легко «прочитываемое» зрителем, в силу чего картины, подобные серовским, приобретали семиотический статус «эпической иллюстрации». При этом следует учитывать безусловно значимую для круга авторов журнала «Аполлон» и вышедшую из печати в 1915 году монографию «В.А. Серов» Сергея Маковского, а также ту роль, которую он сам сыграл в биографии О.М. на раннем этапе формирования его поэтического мировоззрения; см. п. 2.1.

<sup>23</sup> Точно также на присутствие имени Гомера в первом поэтическом сборнике О.М. обратили внимание почти все его рецензенты; см.: [Камень 1990: 225, 227, 231, 234]. – Отнесение античного автора к числу «поэтов-символистов», при всей его явной гипертрофированной полемичности, позволяет ввести в рассматриваемый набор контекстов новый пример «многоступенчатых» семантических связей. Так, один из редких случаев упоминания Гомера у Блока содержится в его известной статье «Творчество Вячеслава Иванова» (1905), где при изображении александрийского периода истории он назван в качестве образца высокой поэзии: «В истории нет эпохи, более жуткой, чем александрийская: сплав откровений всех племен готовился в недрах земли; земля была как жертвенник. <...> Во времена затаенного мятежа, лишь усугубляющего тишину, в которой надлежало родиться Слову, – литература (сама – слово) могла ли не сгорать внутренним огнем? <...> – Это сгорание было тонкое, почти неприметное. <...> – Мы близки к их эпохе. Мы должны любовно взглянуть на роковой раскол “поэта и черни”. Никто уж не станет подражать народной поэзии, как тогда подражали Гомеру. <...> Быть может, это раздолье охвачено сумерками, как тогда, в Александрии» [Блок 2003: 7–8]. Вряд ли есть необходимость напоминать об особом, почти сакральном месте, отведенном в культуре начала XX века образу Александрии, на которую представителями художественно-артистической среды (и, безусловно, не без прямого влияния блоковской статьи) проецировалась современная им социокультурная ситуация; ср.: [Дьякова и др. 2003: 252–254]. Одним из «проводников» этой темы был Кузмин, автор «Александрийских песен» (которые стали

последовательности нельзя оставлять без внимание экстратекстуальные факторы, способные влиять на актуализацию образа книги, в частности, появление из печати реальных изданий, объективно «взаимодействующих», диалогизирующих со всем комплексом формирующихся ассоциативных связей. Для данной ситуации таковым в качестве дополнительного импульса мог стать выход в 1912 году из печати очередного, третьего издания «Илиады» в переводе Минского (первое было выпущено в 1896 году)<sup>24</sup>; но и вне зависимости от времени появления книги сама она как объект материального мира, согласно формирующейся внутри «Цеха поэтов» акмеистической стратегии, способна была оказывать стимулирующее воздействие<sup>25</sup>.

Очевидно, образ книги являлся обязательным элементом лирического кода не только в стихах, но и в личном общении Гумилева, в его сознательно моделируемом биографическом «повествовании». И если в первой случае он мог выступать как предметная составляющая происходящего или как источник для заимствования образных средств и сюжетных ходов, то во втором книга, вероятно, должна была формировать определенный эмоционально-психологический фон общения с собеседницей, что, в частности и определяло выбор упоминаемых изданий. Причем, как в случае с Ахматовой, этот элемент может быть неизменен – см. письма Гумилева с фронта июля 1915 года с упоминанием «Илиады»; «Что же ты мне не прислала новых стихов? У

---

появляться в печати с 1906 года, а полностью были изданы в 1919; см.: [Богомолов 1996: 700–701 сл.] и предисловия к ахматовскому сборнику стихов «Вечер» (1912), начинающегося со слов: «В Александрии существовало общество, члены которого для более острого и интенсивного наслаждения жизнью считали себя обреченными на смерть. Каждый день их, каждый час был предсмертным» [Кузмин 1988: 7], – что находит возможные параллели в художественном мире О.М.; см.: [Шиндин 1997а: 216–217].

Более интересным, однако, представляется то обстоятельство, что для образной характеристики гомеровских «последователей» Блок в форме почти прямой цитаты использует известную строку из стихотворения Некрасова «Рыцарь на час»: «Гомера исследовали, ему подражали – напрасно. Что-то предвечернее было в чистых филологах, которых рок истории заставил забыть свое родовое имя – “nomen gentile”. В этом “стане погибающих за великое дело любви” была предсмертная красота» [Блок 2003: 7–8]. Статья, писавшаяся в апреле 1905 года, была напечатана в вдвоенном четвертом-пятом номере журнала «Вопросы жизни» (см.: [Дьякова и др. 2003: 252]), а в первом, январском, выпуске журнала «Пробужденная мысль» 1907 года было опубликовано одно из первых известных стихотворений О.М. («Тянется лесом дороженька пыльная...»), которое «написано, по-видимому, под впечатлением от рассказов о расправе правительственных войск с восставшими крестьянами в Зегевольде (ныне Сигулда) в начале 1906 г.» [Мец 1990: 330; 2009: 669] и которое, вероятно, содержит аналогичную аллюзию некрасовского текста: *Скоро столкнется с звериными силами / Дело великой любви! (1, 32)*. Ряд исследователей (см.: [Ронен 2002: 55], [Reynolds: 147–148] и др.) предлагает видеть повторение этой цитаты и в мандельштамовском «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931, 1935): *Уведи меня в ночь, где течет Енисей (3, 46)*, – что, однако, не представляется бесспорно убедительным.

<sup>24</sup> В личной библиотеке самого О.М., очевидно, хранилось издание «Илиады» в переводе Гнедича (СПб., 1861); см.: [Фрейдин 1991: 237].

<sup>25</sup> О возможной генерирующей функции подобного рода событий свидетельствует, например, написание О.М. стихотворения «Черепаша» («На каменных отрогах Пиэрии...», 1919), одним из внешних источников для которого, по свидетельству Н.Я. Мандельштам, послужила книга переводов древнегреческих поэтов (см.: *Алкей и Сафо. Песни и лирические отрывки / Пер., вст. ст. Вяч. Иванова. М., 1914*): «Перед тем как написать стихи о свадьбе и черепахе, Мандельштам перелистал у меня в комнате томик переводов Вячеслава Иванова из Алкея и Сафо в милом Сабашниковском издании – я всегда покупала их классику» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 55].

меня кроме Гомера ни одной стихотворной книги, и твои новые стихи для меня была бы такая радость»; «Я все читаю Илиаду; удивительно подходящее чтение. У ахеев тоже были и окопы, и заграждения, и разведка. А некоторые описания, сравнения и замечания сделали бы честь любому модернисту» [Гумилев 2007: 187, 189]; ср. его письмо Ахматовой из Петрограда в Севастополь 1.10.1916: «Лозинский сбрил бороду, вчера я был с ним у Шилейки – пили чай и читали Гомера» [Гумилев 2007: 196]. А ранее, 5.5.1916, также из действующей армии, Маргарите Тумповской, с которой Гумилев познакомился в июле 1915 года в Ялте, сообщалось: «Читаю “Исповедь” блаженного Августина и думаю о моем главном искушении, которого мне не побороть, о Вас» [Гумилев 2007: 193]<sup>26</sup>. В этом эпистолярном каталоге совершенно особое место должно быть отведено письмам, обращенным к Ларисе Рейснер, в которых упоминания книг не единичны, а исключительно многообразны (что выходит за пределы рассматриваемой темы и требует отдельного описания): за период с 23 сентября 1916 по 22 января 1917 года в них самих и в содержащихся там поэтических текстах прямо и иносказательно упомянуты – причем преимущественно именно в статусе полиграфического издания – сочинения Сократа, «Фауст» (очевидно, Гете), «Эмали и камеи» Готье (безусловно, в собственном переводе Гумилева и в ситуации, когда они соседствуют со сборником «Колчан»), «Столп и утверждение истины» Флоренского, «Неистовый Роланд» Ариосто, монография У. Прескотта «Завоевание Мексики», а также журнал «Русская мысль» со статьей В.М. Жирмунского «Преодолевшие символизм»; см.: [Гумилев 2007: 194–196, 198, 200–202]<sup>27</sup>. И, разумеется, в данном контексте не может не учитываться опосредованная отсылка к

---

<sup>26</sup> Трудно сказать, насколько совпадением, а насколько прямой или опосредованной зависимостью определяется биографическая связь О.М. с этим сочинением: в его творчестве, как и в мемуарных фрагментах прозы его вдовы, имя святого Августина не упоминается. Вместе с тем, имеется следующее свидетельство, относящееся к периоду работы Н.Я. Мандельштам над «Второй книгой»: «Единственной ценной вещью в ее квартире была старинная бронзовая птица из Армении, которую они с Мандельштамом, по ее свидетельству, всегда “таскали за собой”. Она да еще очень старое французское издание “Исповеди” бл. Августина, которое “любил читать Ося”, было, кажется, все, что осталось от их совместного имущества» [Мурина 2015: 364]. Речь, очевидно, идет об издании: *Augustin Saint. Les Confessions de Saint Augustin / Trad. franc.P., Garnier-freres, s.a.*; см.: [Фрейдин 1991: 238]; сама Н.Я. Мандельштам именно во «Второй книге» в связи с душевным пристрастием человека к театру привела обширную цитату из «Исповеди»; см.: [Мандельштам Н.Я. 2014b: 335–336].

<sup>27</sup> Вряд ли уместно будет здесь задаваться вопросом о происхождении называемых Гумилевым изданий, но трудно представить, чтобы во время отдыха между пребыванием на боевых позициях у него была возможность регулярно пользоваться публичными библиотеками или личными собраниями книг в тех населенных пунктах, где располагалась его войсковая часть. Более того, можно напомнить его письмо Ахматовой: «У меня кроме Гомера ни одной стихотворной книги, и твои новые стихи для меня была бы такая радость», – и указать на содержащееся в письме 15.1.1917 Лозинскому признание: «Я живу по-прежнему: две недели в окопах, две недели скучаю у коноводов. Впрочем, здесь масса самого лучшего снега, и если будут лыжи и новые книги, “клянусь Создателем, жизнь моя изменится” (цитата из Мочульского)» [Гумилев 2007: 187, 199]. Любопытнее другое обстоятельство – упоминаемая книга Флоренского, вероятно, предопределила ярко проявившееся у Гумилева в годы войны обострение интереса к православию; см.: [Тименчик 1990: 357]. Это же сочинение, как хорошо известно, фигурирует в рассказе Н.Я. Мандельштам о ее знакомстве с О.М.: «В Киев в девятнадцатом году он приехал с Флоренским («Столп и утверждение Истины»). Видимо, там его поразили страницы о сомнении, потому что он не раз именно так говорил о сомнении, не

«Илиаде», «репрезентированной» в письме 8.12.1916 образом Елены, что выступает как явная параллель статье «Жизнь стиха»: «Я не очень верю в переселенье душ, но мне кажется, что в прежних своих переживаниях Вы всегда были похищаемой, Еленой Спартанской, Анжеликой из “Неистового Роланда” и т.д. Так мне хочется Вас увезти. Я написал Вам сумасшедшее письмо, это оттого, что я Вас люблю» [Гумилев 2007: 198]<sup>28</sup>.

Значительно позднее в черновых набросках к «Разговору о Данте» (1933) О.М. раскрывает акмеистическое понимание «культурологической» природы творчества Гомера, подчеркнув его жизнеутверждающий, гуманистический характер и, тем самым, прямую соотнесенность с набором ценностей экзистенциального порядка: *Сила культуры – в непонимании смерти, – одно из основных качеств гомеровской поэзии. Вот почему средневековые льнули к Гомеру и боялись Овидия (3, 405);* ср. присутствующую в статье Адамовича «Памяти Анненского» проекцию подобной точки зрения из собственно экзистенциальной сферы на весь античный миропорядок, чье разумное, «геометрическое» строение в данном случае не может восприниматься вне прямых семантических коннотаций со столь значимой для акмеизма идеей системности, организованности: «Великолепие Гомера или, если говорить точно, его сила и его сдержанность питается прежде всего порядком и стройностью соотношения основных элементов жизни в его

---

называя, впрочем, источника» [Мандельштам Н.Я. 2014а: 319]. Сдержанный комментарий мемуаристики и единственное упоминание имени философа в «Воспоминаниях» связаны с рассуждениями о допустимости или невозможности принятия некоторых социокультурных форм сотрудничества с новой властью: согласно ее точке зрения, О.М. «никогда бы не поддавался обману, если бы в этих комиссиях и подкомиссиях не заседали два человека – Блок и Гумилев. Чем не мужи совета? – Последним “мужем совета” был для Мандельштама Флоренский, и весть об его аресте и последующем уничтожении он принял как полное крушение и катастрофу»; там же содержится хронологическое уточнение: «я помню, что приступ отчаяния Мандельштама в связи с несчастьем Флоренского происходил в двадцатых годах» [Мандельштам Н.Я. 2014б: 88, 200]. Повышенный интерес Н.Я. Мандельштам к трудам Флоренского, как и к сочинениям других представителей русской философско-религиозной мысли (см., напр: [Мурина 2015: 351] и мн.др.), совпал по времени с ее работой над мемуарами, когда она, по утверждению Ю.Л. Фрейдина, вспоминая О.М., «перечитывала читанные им и явно повлиявшие на его мирозерцание книги – «Столп и утверждение истины» о Павла Флоренского, труды Владимира Соловьева, Бердяева, о. Сергия Булгакова» [Фрейдин 2014: 14]. После открытой К. Тарановским традиции поиска примеров прямого влияния сочинений Флоренского на мировоззрение О.М. и их отражения в его творчестве (см.: [Tarapovsky 1976: 118, 168]), она была активно продолжена современным мандельштамоведением, однако практически все обратившиеся к данной теме исследователи (Й. Ужаревич, В.В. Мусатов, Н.А. Петрова, Д.И. Черашняя, Пак Сун Юн, И.З. Сураат и др.) оставались в рамках рассмотрения только типологической мировоззренческой близости поэта и философа. На условный характер утверждения о близком мандельштамовском знакомстве с трудами Флоренского косвенно указывает и вероятный факт отсутствия его книг в личной библиотеке О.М.; см.: [Фрейдин 1991: 238]. – К данной теме см.: *Самойлова О.Г.* Флоренский П.А. // Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта (в печати).

<sup>28</sup> В редуцированной форме этот фрагмент ассоциативно может быть связан с актуальным для О.М. и, возможно, для самого Гумилева сюжетом мифа о похищении Зевсом Европы, вероятно, приобретшим для обоих поэтов дополнительные биографические коннотации в связи с личностью Ольги Арбениной-Гильдебрандт, то есть снова в лирическом ореоле. Интерпретацию посвященного этому эпизоду шуточного стихотворения Георгия Иванова «Сейчас я поведаю, граждане, вам...» (1921), содержащего совершенно прозрачно имплицированные образы О.М. и Гумилева «в терминах» гомеровского преломления мифа о похищении Елены, см. в: [Десятов 2013].

эпоху» [Адамович 1922: 93]. Поэтому совершенно неслучайно при изображении трагической гибели Гумилева близкие ему люди обращаются именно к образу книги, автором которой назван Гомер: даже при существовании реальных биографических оснований для этого, данный факт представляется настолько самодостаточным, что неизбежно приобретает широкий спектр дополнительных смысловых оттенков. Источником этого последнего «акмеистического мифа», очевидно, стала записка Пунина из следственной тюрьмы Петроградской чрезвычайной комиссии, в которой 7.8.1921 он, в частности, сообщал: «Привет Веруну <В.Е. Арене-Гаккель, знакомая Гумилева. – С.Ш.>, передайте ей, что, встретясь здесь с Николаем Степановичем, мы стояли друг перед другом, как шальные, в руках у него была “Илиада”, которую от бедняги тут же отобрали» [Пунин 2000: 142]; вряд ли Ахматова не учитывала это обстоятельство, когда, много лет спустя, 14.7.1965 в развернутой записи для будущих биографов поэта отмечала: «война была для него эпосом, Гомером. И когда он шел в тюрьму, то взял с собой “Илиаду”» [Ахматова 1996: 639]. Дополнительный элемент – упоминание о двух книгах, которые Гумилев якобы пытался получить, находясь в заключении, – появляется в косвенном мемуарном свидетельстве, оставленном Адамовичем в эмиграции (1929): «Гумилев раз или два прислал из заключения записку. Просил какие-то мелочи, Евангелие и, кажется, Гомера. Но читать ему пришлось недолго» [Адамович 1990: 244]<sup>29</sup>. И уже на этот текст мог опираться Георгий Иванов в претендующем на статус воспоминаний очерке «О Гумилеве» (1931), где имя Гомера прямо соположено с упоминанием Нового Завета: «В тюрьму Гумилев взял с собой Евангелие и Гомера. Он был совершенно спокоен при аресте, на допросах и – вряд ли можно сомневаться, что и в минуту казни» [Иванов 1997b: 555]<sup>30</sup>. Даже если этот эпизод носит легендарный характер – изначальный или привнесенный при

---

<sup>29</sup> Упоминание Адамовичем о возможном чтении Гумилевым этих книг явно указывает на неосведомленность самого мемуариста или его источников – по существовавшему порядку, все находившиеся у арестованных печатные материалы изымались и передавались в распоряжение тюремной библиотеки; так, у самого Пунина было конфисковано издание Готфрида Жоффруа «Заключенный»; см.: [Пунин 2000: 143]. – Если на секунду предаться ненаучным фантазиям, то можно предположить, что экземпляр «Илиады» Гумилева до сих пор хранится где-то в библиотечных фондах Управления Федеральной службы безопасности по Ленинградской области...

<sup>30</sup> В откровенно комических целях этот же прием использован Ивановым при известном описании О.М. (кстати, именуемого «путешественником»), где фигурирует том бергсоновской «Творческой эволюции»: «Осенью 1910 года из третьего класса заграничного поезда вышел молодой человек. Никто его не встречал, багажа у него не было – единственный чемодан он потерял в дороге. <...> – Звали этого путешественника – Осип Эмильевич Мандельштам. В потерянном в Эйдкунене чемодане, кроме зубной щетки и Бергсона, была еще растрепанная тетрадка со стихами» [Иванов 1997a: 84]. Ср. абсолютно тождественное по структурно-семантической организации описание автора «Шума времени», принадлежащее Цветаевой: «Вчитайтесь внимательно: маленький резонер, маленький домашний обличитель, Немезида в коротких брючках с Эрфуртской программой под одной мышкой, с Каутским – под другой» [Цветаева 1994: 315].

Очевидно, присутствие в сиюминутном распоряжении О.М. некоего печатного издания было обязательным элементом его литературного портрета – к приведенным примерам и процитированному выше воспоминанию Н.Я. Мандельштам о его приезде в Киев с книгой Флоренского, а также к многочисленным свидетельствам о постоянном наличии у О.М. в Крыму конца 1919 – начала 1920 годов «Божественной Комедии», принадлежащей Волошину, см. относящееся к тому же периоду: «Помню его радость, когда до Феодосии дошел экземпляр “Вожатого” Михаила

более позднем бытовании в устной традиции, факт его появления и заключенное в нем содержание весьма показательны для того ореола, который окружал образ Гумилева в самом начале 1920-х годов<sup>31</sup>.

---

Кузмина и каким-то образом очутился в его руках. С книгой он обращался ужасно, держал ее в пиджачном кармане свернутой трубкой, поминутно вынимал и читал стихи» [Миндлин 1968: 86]. Небрежное мандельштамовское отношение к книге как единице предметного, вещного набора также отмечалось неоднократно; ср. об этом в обобщенном контексте: «Он не хотел быть писателем. Он не считал себя писателем. Он ненавидел письменный стол. Он небрежно обращался с ненужными ему книгами: перегибал, рвал, употреблял, как говорится, “на обертку селедок”» [Герштейн 1996: 13].

<sup>31</sup> Данная смысловая последовательность имеет совершенно неожиданное продолжение, относящееся к середине 1960-х годов, – публикацию газетной статьи Шкловского «Где лежат материка?» (Литературная Россия. 1964. 20 нояб.), содержащей следующее изображение Шилейко: «он занимался – в целом мире – кажется один – шумеро-аккадским <sic!> языком и переводил стихотворную повесть “Гильгамеш”, в сравнении с которой Библия и “Илиада” – недавно вышедшие книги»; цит. по: [Тименчик 2005: 229]. И если упоминания рядом Священного Писания и книги Гомера для возникновения ассоциативных связей с именем Гумилева недостаточно, то открывающий этот «перечень» шумеро-аккадский мифологический эпос «Гильгамеш» неизбежно вызывает в памяти его гумилевский перевод, опубликованный в 1919 году. При этом насколько «Илиада» в европейской культурной традиции может рассматриваться в качестве первого индивидуального литературного произведения, настолько поэма о Гильгамеше, по определению Вяч.Вс. Иванова, выступает как «чуть ли не самая ранняя из нам известных записанных эпоей человечества, то есть едва ли не с нее (точнее – с самых ранних шумерских сказаний о Гильгамеше, сложенных еще в III тыс. до н. э.) нужно начинать родословную всей стихотворной эпической письменной литературы Старого Света» [Иванов Вяч.Вс. 2004: 236]. Работа Гумилева над переводом (точнее – вольным пересказом), очевидно, происходила при поддержке Шилейко (впоследствии, правда, отрицавшим это); ср. предисловие к изданию 1919 года, где говорится: «Не будучи ассирологом, я не задавался целью дать перевод, который имел бы научное значение. Для составления его я пользовался <...> изредка замечаниями В.К. Шилейко» [Гумилев 2006: 214]). В таком случае нельзя игнорировать тот факт, что «соавтор» переводчика «обладал очень глубоким знанием аккадского языка и культуры. О многих темах его занятий, связанных с Гильгамешем, мы знаем только понаслышке. Не найдены не только тексты большинства переведенных им песен эпоса о Гильгамеше, но и его доклады о нем <...>. Его занимало не только то, как эпос о Гильгамеше становится в ряд с другими великими поэтическими произведениями. Он думал и о возможном переводе образов поэмы на язык других искусств. Он намеревался открыть свидетельства такого перевода еще в древности» [Иванов Вяч.Вс. 2004: 242–243]. В этот же «доказательный ряд» неожиданно, но убедительно встраивается дневниковая запись Лукницкого, сделанная им 22.1.1926 и возвращающая к древнегреческой теме: «В.К. Шилейко занимается сейчас изучением связи Гомера с Гильгамешем. А АА – Гомера с Гумилевым и Анненским» [Лукницкий 1997: 17].

Как хорошо известно, подобный прием замещения имени Гумилева названием самого известного его перевода – сборника стихов «Эмали и камеи» Готье – использовался самим О.М. в статье «Жак родился и умер!» (1926), когда, в связи с лучшими образцами современной ему переводческой работы он высказался об усвоении русской литературой русских «Эмалей и камей» Теофиля Готье (2, 445); об устойчивом соединении в художественном сознании О.М. имен Гумилева и Готье см.: [Левинтон 1995: 603–604], [Богомолов 2004: 114–115] и др. Более того, по мнению современных комментаторов, именно вследствие включения Гумилевым французского поэта в круг самых активных своих историко-литературных интересов и в число «предшественников» акмеизма, он «явился едва ли не главным популяризатором творчества и, главное, имени Готье в русской культуре начала XX века: его усилиями во многом объясняется тот факт, что имя французского писателя <...> стало для читателей 1910-х годов легко “узнаваемым”, благодаря устойчивой связи с реалиями современной им культуры» [Баскер и др. 2006: 397]. Одновременно с этим, появление имени Готье вводит в образующееся содержательное пространство и образ книги, и мотив путешествия, дополнительно объединяющиеся биографическими коррелятами. Так, характеризуя французского поэта, Гумилев писал о нем: «Видное место среди его



И здесь расширительное, совершенно новое значение получает более поздний во времени мандельштамовский постулат: *Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, – и биография готова (2, 384)*, – когда подобные перечни не просто выступают в качестве указателя источников культурной информации, а приобретают «акмеистический» статус «творческих импульсов» и их отражений, непосредственно соотносящихся с интертекстуальными основами поэтики акмеистов, в первую очередь – О.М. и Ахматовой<sup>32</sup>.

---

произведений занимают его “Путешествия”. Италия, Испания, Россия, Константинополь, Восток оживили в них с их природой, искусством, памятниками, со всеми запахами и красками» [Гумилев 2006: 104], при этом экземпляр книги Готье «Путешествие в Италию» на французском языке (*Gautier Th. Voyage en Italie. Nouvelle ed. P., 1912*) хранился в личной библиотеке О.М.; см.: [Фрейдин 1991: 234]. Несколько подробнее об этом см. в работе автора «“Теневое окружение” Мандельштама: Габриэль Гершенкройн» // *Новый Журнал* (в печати). – Точно также «метонимическое» присутствие имени Гомера опосредованно может быть связано с изображением О.М. при описании «Дома искусств» конца 1920 года в «Сентиментальном путешествии» Шкловского: «По дому, закинув голову, ходил Осип Мандельштам. Он пишет стихи на людях. Читает строку за строкой днями. <...> Осип Мандельштам <...> скитался по комнатам, как Гомер» [Шкловский 2002: 231].

Вместе с тем, присутствие в данной «ценностной триаде» Библии позволяет реконструировать еще один гипотетический «семантический сдвиг», характеризующий акмеистическую поэтику. Чтение Священного Писания отражено в известном ахматовском стихотворении 1915 года: «Под крышей промерзшей пустого жилья / Я мертвенных дней не считаю, / Читаю посланья Апостолов я, / Слова Псалмопевца читаю» [Ахматова 2005e: 187]; финал этого текста О.М. цитирует (с заменой союза «а» на «и») в своем отклике на выход «Альманаха Муз» «О современной поэзии» (1916): *Психологический узор в ахматовской песне так же естественен, как прожилки кленового листа: И в Библии красный кленовый лист / Заложен на Песне Песней... (1, 207–208)*, – притом что ситуация заложеного в книгу цветка возвращает к гумилевскому «В библиотеке», по времени написания (1909) предшествующему ахматовскому тексту: «Я отыскал сейчас цветок / В процессе древнем Жиль де Реца. // Изрезан сетью тонких жил, / Сухой, но тайно благовонный... / Его, наверно, положил / Сюда какой-нибудь влюбленный» [Гумилев 1998: 252]. В то же время, это стихотворение посвящено Кузмину (но первоначальные публикации посвящения не содержали; см.: [Баскер и др. 1998: 459]), в свою очередь, тогда же посвятившему Гумилеву «Надпись на книге» («Манон Леско, влюбленный завсегда...», 1909), которое в 1912 году отзовется в шуточном гумилевском стихотворении «Надпись на книге (Георгию Иванову)» («Милый мальчик, томный, томный...», 1912); см.: [Богомолов 1996: 716–717]. Кроме того, содержащийся в последнем тексте образ Хлои «предвосхищен» Кузминым в также шуточном по своей тональности посвящении Сергею Соловьеву, вместе с обращенным к Гумилеву «Надпись на книге» входящем в цикл «Стихотворения на случай»: «Забудешь Мирту, встретишь Хлою» [Кузмин 1996: 190]. И этот же образ наравне с упоминанием «Илиады» и ее персонажей встречается в уже упоминавшемся гумилевском «Современность» (1911): «Я так часто бросал испытующий взор / И так много встречал отвечающих взоров, / Одиссеев во мгле пароходных контор, / Агамемнонов между трактирных маркеров. // <...> Я печален от книги, томлюсь от луны, / Может быть, мне совсем и не надо героя, / Вот идут по аллее, так странно нежны, / Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя» [Гумилев 1998: 82]. В дополнении к этому, внетекстуально присутствующий в данной смысловой цепи «Альманах Муз» (Пг., 1916) издавался при самом активном участии Гумилева, в частности сумевшего получить для публикации в нем неизвестное читателям стихотворение Анненского; см.: [Баскер и др. 2007: 536].

<sup>32</sup> Применительно к приведенной цитате из «Шума времени» Г.А. Левинтон отмечал: «В этой части речь идет о чисто литературной родословной, которая далее растворяется в бытописании, так что граница и разница между литературным и бытовым типом теряется. <...> Однако, с этой формулировкой: книги вместо биографии – связан некоторый парадокс или характерная для Мандельштама амбивалентная антитеза. Когда Мандельштам упоминает

## 2. Акмеизм и издательская деятельность: общая характеристика

Подчеркнутое внимание к художественному оформлению книг и периодических изданий, встраивавшееся в общую тенденцию вербально-визуальной комбинаторики в культуре начала XX века, было свойственно представителям акмеизма исходя уже из его теоретических постулатов (см.: [Лекманов 2006: 3, 46–47]; ср. более широкую исследовательскую проекцию на искусство книги как фактор литературного процесса: [Фомин 2015: 259–400]). При этом актуальность живописного (и шире – зрительного) начала для художественного мировоззрения и собственно поэтического творчества акмеистов отмечали многие современники (подчас – просто в форме констатации); см., например, пассаж о противопоставлении ими визуальных видов искусства музыке в статье «Символисты и наследники их» В. Львова-Рогачевского (Современный мир. 1913. Кн. 7): «Они влюблены в интенсивный колорит, в рельефные, отчетливые формы, в чеканные детали, в стройность и размеренность линий. – В поэзии они противопоставили музыке – живопись (Сергей Городецкий, Владимир Нарбут), пластику (Н. Гумилев, М. Зенькевич <так! – *Сост.*>, Кузьмина-Караваева), архитектуру (О. Мандельштам). – В ломком фарфоровом стихе Анны Ахматовой изящно сочеталась живопись и пластика. <...> И недаром Сергей Городецкий пишет красками и увлекается живописью» [Львов-Рогачевский 2014: 249–250]<sup>33</sup>.

### 2.1. Живописное искусство и поэтика акмеизма

Значительно важнее для литературно-критической и читательской рецепции поэтов-акмеистов было акцентирование внимания на подобном «дифференциальном признаке» нового течения со стороны наиболее искушенных литературоведов-современников. Так, В.М. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм» (Русская мысль. 1916. Кн. 12. Отд. II. С. 25–56) использовал сравнение стихов с графическим изображением при характеристике гумилевской поэтики в целом: «В последних сборниках Гумилев вырос в большого и взыскательного

---

чтение, оно чаще выступает как занятие не индивидуальное, но коллективное (взгляд с точки зрения читателя), это действие эпохи, поколения или направления» [Левинтон 2010: 235–236].

<sup>33</sup> «Художественная деятельность» Городецкого, причем именно в портретном жанре саркастически отражена в «Петербургских зимах» Георгия Иванова в сцене поэтического вечера: «Вдоль канареечных стен гостиной – в два ряда размещены поэты. – В два ряда. Внизу на тахтах гости. На стенах их портреты в натуральную величину, работы хозяина дома. – Если вы познакомились с Городецким, начали у него бывать и вы поэт – он непременно вас нарисует. Немного пестро, но очень похоже и “мило”. И обязательно на рогоже. – Рисует Городецкий всегда на рогоже – это его изобретение. И дешево – и есть в этом что-то “простонародное” – любезное его сердцу. И хотя народ рогожами пользуется отнюдь не для живописи – Городецкому искренно кажется, что, выводя на рогоже Макса Волошина, в сюртуке и с хризантемой в петлице, он много ближе к “родной неумной стихии”, чем если бы то же самое он изображал на полотне» [Иванов 1993d: 64]. К сказанному см. реальные биографические свидетельства в пп. 3, 5.2.

художника слова. Он и сейчас любит риторическое великолепие пышных слов, но он стал скупер и разборчивее в выборе слов и соединяет прежнее стремление к напряженности и яркости с графической четкостью словосочетания» [Жирмунский 2014: 475]; в редуцированной форме данный признак переносится автором и на поэзию О.М. (и, одновременно, – Ахматовой): «здесь, как у Ахматовой, две или три тонкие детали, графически точно сформулированные в словах, воспроизводят внешнюю обстановку случившегося и ее психологический смысл» [Жирмунский 2014: 467–468]. Оба эти положения, прозвучавшие в докладе Жирмунского, ставшего основой для его статьи, были отмечены в обзоре Л.П. Гроссмана (Одесский листок. 1916. № 317. 20 нояб. С. 7), где о Гумилеве сказано, что «он остается большим и взыскательным художником слов. Он умеет сочетать свое стремление к напряженности и яркости с графической четкостью языка» [Гроссман 2014: 490]; более сдержан автор в отношении О.М.: «Несмотря на всю графическую четкость его контуров, он не может считаться реалистом. Его нужно признать таким же реалистическим фантастом, каким был Гофман. Он фантаст слов, как немецкий романист был фантастом образов» [Гроссман 2014: 489]. Здесь же следует отметить еще один близкий случай – подводя литературные итоги 1916 года, другой столь же доброжелательный по отношению к акмеистам критик – Д.И. Выгодский – при опосредованном типологическом сближении обоих поэтов (Летопись. 1917. № 1) воспользовался образами старинных книг, соединив их с живописной тематикой. В частности, он отмечал: «Наиболее интересной с точки зрения “школы” является книга одного из основателей акмеизма, Н. Гумилева, “Колчан”. Книга эта более всего замечательна тем, что она является прямой противоположностью теоретическим воззрениям автора. <...> Образы, один другого литературнее и глубокомысленнее, громоздятся в торжественные и замысловатые построения, отнюдь не заставляя видеть в авторе их новозданного Адама. Напротив, изощренная умственная культура, традиция тысячелетних книг и рядом с этим полное непонимание природы, неба, <...> – все это изобличает человека двадцатого века, человека сегодняшнего дня, живущего воздухом библиотек и солнцем, нарисованным на холстах старинных картин. [Выгодский 2014: 506]. Применительно к О.М. автор писал: «Умелый живописец, он в то же время вкладывает в некоторые из своих стихотворений философский элемент, и его попытки создать философию музыки, философию зодчества и даже философию спорта не могут быть признаны в общем неинтересными. Однако как все холодно это и бесстрастно, как это далеко от жизни, как неистребим во всем этом запах старинной книги с пожелтевшими от многих прикосновений листами» [Выгодский 2014: 506–507].

Аналогичным образом и Гроссман, характеризуя «акмеистические» стихи О.М. середины 1910-х годов, как и многие другие рецензенты, останавливается на их литературном, «книжном» происхождении, определяющем содержательную специфику текстов, и живописном начале, отраженном в их лексико-семантической организации: «в позднейших стихах он проникается очарованием различных культур и воспроизводит их образы и картины. Фигуры французских аббатов, образы старого Лондона времен Диккенса, отголоски Оссиана, Эдгара По, восхищение трагедиями Озерова, римскими энцикликами, Расином – вот новый мир его интересов и

сочувствий. “Я получил блаженное наследство, / Чужих певцов блуждающие сны”, – говорит он в одном из своих позднейших стихотворений» [Гроссман 2014: 488]. По этому же признаку поэтического текста позднее характеризует трех акмеистов В. Вейдле, предлагая исчерпывающий каталог стихов подобной живописно-визуальной ориентации, некоторые из которых по ряду признаков вполне соотносимы с жанром экфрасиса. Так, применительно к О.М. автор отмечает: «у него наметилась в отношении Гумилева особая преемственная связь, как раз через то, что я назвал лирическими портретами и картинками. Гумилев начал их писать рано. К ним без колебаний причислить можно “Заразу” в “Романтических цветах” (а с колебаниями, из-за недостаточного отрыва от бруссовской лже-монументальности, еще и “Манлия”, “Помпея”, “Каракаллу”, “Игры”); затем “Старого Конквистадора”, “Маэстро” и столь справедливо одобренного Вячеславом Ивановым “Маркиза де Карабас” в “Жемчугах”; а позже “Туркестанских генералов» или (в “Колчане”) “Китайскую девушку”, “Старую деву”, “Почтового чиновника”, “Средневековье”, “Старые усадьбы». Мандельштам стал на этот гумилевский путь (один из его путей) в 1913 году (“Старик”, “Бах”, “В таверне воровская шайка...”, “Кинематограф”, “Теннис”, “Американка”, “Домби и сын”) и сразу же превзошел своего в этом деле учителя остротой штриха, прелестью улыбки и той полнотой “вхождения в игру”<...>, которая для таких заданий всего нужнее. Верх совершенства в этой области был им достигнут на следующий год стихотворением “Аббат”, но и позже он к темам этого рода возвращался, хоть и усложняя их: “Декабрист”, “Батюшков”, “Ариост”, начало “Ламарка”. Из более ранних можно еще упомянуть не совсем удавшиеся – вероятно, и по мнению автора – “Американ бар” и двух “Египтян” (1913 и 1915 года). – Родственны таким стихотворениям у Гумилева, как и у Мандельштама, портреты городов» [Вейдле 1973: 106–107]; пунктуация исправлена<sup>34</sup>. При этом, например, тот же Городецкий

---

<sup>34</sup> Продолжая столь обширную цитату этого, более чем содержательного для рассматриваемой темы фрагмента, необходимо отметить, что Вейдле, перечислив «итальянские» стихи Гумилева, посвященные впечатлениям от конкретных городов Италии, продолжает данный типологический ряд и приходит к знаменательному выводу: «Ахматова ограничилась одной – на славу ей удавшейся – Венецией. Не знаю, в полной ли мере замечено было тогда же, до чего все эти, в том числе и ахматовские, стихи непохожи на итальянские стихи Блока, где “изображение”, как бы свободно его ни понимать, играет несравненно меньшую роль <...>. У Мандельштама к этой чуждой Блоку (а в дальнейшем и Ахматовой) описательной лирике относятся “Царское село”, “Петербургские строфы”, “Адмиралтейство”, “Дев полуночных отвага...”, “Летают Валькирии...”, а также “Дворцовая площадь” и все “портретное” в других поздних стихотворениях, где идет речь о Петербурге, но в то же время, конечно, и “Айя-София”, и “Notre Dame”, и “Феодосия”, и стихотворения о Риме, об Армении, о Москве, о церковной службе, о Европе. При всем их витийстве, которое у Мандельштама неотделимо от лиризма, они все-таки изобразительны, предметны, и притом так, что предмет их не только узнаваем, но и – мы чувствуем это сквозь все наслоения смыслов – “похож» [Вейдле 1973: 107]; пунктуация исправлена. Далее автор говорит о стихотворении О.М. «Венецкая жизнь» («Венецкой жизни, мрачной и бесплодной...», 1920), которое «ближе к венецианским стихотворениям Гумилева и Ахматовой, чем Блока, который даже и в первом из трех, самом “венецианском”, не столько Венецию, пусть и свою, почувствовать нам дает, сколько себя в Венеции» [Вейдле 1973: 108]. Данная характеристика тем интереснее, что исследователь – сам автор стихов и прозы о Венеции (см. об этом, напр.: [Фоминых 2013]), а потому видит описываемое явление как с внешней, так и с внутренней точек зрения.

подобного рода гумилевским стихам давал не слишком высокую оценку именно в силу их «живописного» строя – упоминая известный образ Музы дальних странствий, он отмечал: «Верный рыцарь этой капризной Музы, Гумилев скользит по итальянским городам взором, хотя и зорким, но все же слишком туристическим. Венеция, Пиза, Падуя, Генуя – эти столь индивидуальные очаги многоликой итальянской культуры изображены им без достаточной углубленности» [Городецкий 2014: 435].

Таким образом, обращение О.М. в поэзии этого периода к конкретным книгам носит полифункциональный характер. Во-первых, на самом поверхностном уровне они становятся очевидным источником для образного строя стихотворений, ориентированных на совершенно явно доминирующую в них живописно-описательную стилистику. Во-вторых, именно книги являются одним из «лаконичных», но исключительно емких средств создания максимально полного портрета изображаемой личности (в ее культурном и психосоциологическом аспектах), когда выбор конкретного издания и реакция героя на него несут в себе дополнительные, кроме сюжетно-повествовательных, признаки и качества, а чтение выступает как обязательный признак человека и наиболее полная и законченная форма отражения его индивидуальности. В-третьих, конкретные литературные произведения могут становиться непосредственным источником для возникновения аналогичных «портретов-эпиграмм» (как, например, «Домби и сын» («Когда, пронзительнее свиста...», 1913)), в том числе характеризующих и самого автора (как «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» и др.)<sup>35</sup>. Примеры «высокого» чтения представлены в двух стихотворениях О.М. середины 1910-х годов – «Аббат» («О, спутник вечного романа ...», 1915 (1914?)), где сам герой, по сути, отождествлен с литературным персонажем: *О, спутник вечного романа, / Аббат Флобера и Золя <...>. Он Цицерона, на перине / Читает, отходя ко сну (1, 111)*, – и «Американка» («Американка в двадцать лет...», 1913), для героини которого выбранная книга оказывается недоступна: *Не понимая ничего, / Читает «Фауста» в вагоне (1, 92)*. Откровенно сниженное «развлекательное» чтение изображено в стихотворении «Царское Село» («Поедем в Царское Село!...», 1912): *Одноэтажные дома, / Где однодумы-генералы / Свой коротают век усталый, / Читая «Ниву» и Дюма... (1, 76)*. В то же время, нельзя не обратить внимание на специфику названий ряда мандельштамовских текстов этого периода (в том числе и тех, которые не содержат мотива чтения), чья «констатирующе-номинативная» манера в формирующемся литературно-изобразительном контексте неизбежно вызывает ассоциации с заглавиями книг. Более того, сами эти тексты содержат сходные лексико-синтаксические конструкции, своей сюжетно-повествовательной статичностью столь же закономерно ассоциирующиеся с

---

<sup>35</sup> При этом появление такого рода характеристик возможно и на экстратекстуальном уровне: как в обоснованном для автора выборе конкретных изданий, так и в сознательной или случайной контаминации различных произведений в одном «тексте», что представлено хорошо известной ситуацией «бриколажной» структуры сюжетной канвы «Домби и сын»; см.: [Гинзбург 1982: 369].

традиционными книжными иллюстрациями эпохи критического реализма второй половины XIX века (см. п. 4).

В более общем плане необходимо отметить, что дополнительным фактором для актуализации описательного, изобразительного начала в поэтике акмеизма стало самое активное сотрудничество его представителей с журналом «Аполлон», являвшееся, по сути, двунаправленным, взаимопроницаемым: как живописно-художественная специфика этого периодического издания влияла на творчество поэтов-акмеистов, так сами они в той или иной степени способствовали расширению его видовой, жанровой и тематической ориентации, не предполагавшей присутствия литературной составляющей.

## 2.2. Журнал «Аполлон» и вокруг него

Переоценить значение журнала «Аполлон» для культурной жизни России 1910-х годов невозможно: «Ставший одним из наиболее известных и авторитетных печатных органов “нового” искусства, журнал строил свою деятельность под знаком эстетического идеала “аполлонизма” – символа самоценного, свободного и “стройного” творчества, развивающего живые и плодотворные художественные традиции и решающего сугубо художественные задачи, в соответствии со строгими требованиями вкуса и “меры”» [Лавров 1994: 502, стб. 1–2]<sup>36</sup>. По характеристике В.Н. Топорова, проецирующего факт появления журнала на самую широкую сферу духовной жизни России этого культурно-исторического периода, состоявшийся в 1909 году «выход в свет журнала не только с “аполлоновским” названием, но и четко формулируемой “аполлоновской” программой был своего рода вызовом как эстетике воинствующего антиаполлинизма, так и традиционной вялой, приевшейся этике “безблагодатного” аполлинизма. Несомненно, журнал был новым словом в художественной сфере, и название “Аполлон” не

---

<sup>36</sup> И хотя исследования, посвященные истории журнала, не так многочисленны, как можно было (и следовало) ожидать, они дают самое общее представление о том эффекте, который имело его появление и присутствие в художественной, литературной и театральной жизни России; см.: [Лебедева 2002: 68–175], [Дмитриев 2009; 2010] и др.; варианты росписей статей содержатся в публикациях: [Колганов, Левин 2001], [Дмитриев 2009: 104–168], [Егорова 2014], – а их общая характеристика – в: [Богомолов 2014]. – См. отличающуюся известной «остраненностью» версию Пяста: «С осени 1909 года начал издаваться “Аполлон”. <...> Редактором журнала и организатором его и всего связанного с ним явился Сергей Маковский, сын “великолепного”, но давно вышедшего из моды художника, – сам ухитрившийся соединять в себе почему-то очень непримиримые, не уживающиеся обыкновенно в одном лице способности: художественного критика, поэта и хозяйственника, как выражаются теперь. Несколько лет до того он был душою маленького издательства “Содружество” – как, по крайней мере, мне говорил В.С. Миролюбов, в журнале которого С. Маковский вел художественный отдел, – сам же Маковский это отрицал <...>. – Из всех встречавшихся на моем жизненном пути снобов, несомненно, Маковский был наиболее снобичен. <...> Поэты, начавшие свою деятельность под эгидой “Аполлона”, – Георгий Иванов, Георгий Адамович, – заимствовали от него часть манер; однако им отнюдь не давался его бесконечный, в полном смысле хлыщеватый, апломб. Выучиться холить и стричь ногти “a la rара Масо” (как они называли своего патрона) было гораздо легче, чем усвоить его безграничную самоуверенность» [Пяст 1997: 103–104].

просто, без особой обязательности, отсылало к имени Аполлона, но оно не было этикеткой, присваиваемой конвенционально очередному изданию, а должно было пониматься как само имя бога, которое отныне становится знаменем нового художественного направления, новой программы» [Топоров 2003: 150].

Появлению «Аполлона» предшествовало эстетическое и личное сближение Маковского с Анненским, которого он в своих поздних воспоминаниях не просто изображает как соратника в деле становления нового издания: по сути, Маковский определяет факт этого знакомства в качестве если не главного, то решающего, окончательного внешнего импульса к появлению журнала: «Вряд ли возник бы “Аполлон”, не случись моей встречи с Иннокентием Федоровичем. После дягилевского “Мира искусства” Петербург нуждался в художественно-литературном журнале “молодых”. Средства нашлись. Но я колебался долго. Не потому, что неясно представлял себе программу журнала, но потому что не доставало мне опытного старшего советчика (признанного всеми “ближайшими” в будущей редакции), чтобы придать авторитетность мне, только начинавшему тогда писателю, в трудной роли редактора и оградить меня от промахов. – После первой же встречи с Анненским, – нас познакомил царскосел, юноша Гумилев, – я почувствовал, сколько неиспользованных духовных сил накопилось в этом молодом старце и как самоотверженно готов он погрузиться в общее наше дело, не претендуя ни на какое исключительное влияние, просто из преданности к литературе, из сочувствия к талантливой молодости, из желания быть услышанным ею, слиться с нею в работе, – ведь до того почти никто его не слышал и печататься ему было негде» [Маковский 1955а: 252]; ср. более лаконичное и не столь эмоциональное свидетельство: «Мое знакомство с Анненским, необыкновенное его обаяние и сочувствие моим журнальным замыслам <...> решили вопрос об издании “Аполлона»» [Маковский 2000с: 209]. При этом и у самого старшего поэта с журналом как художественно-литературным явлением сложились «личные» отношения: «Когда возник журнал “Аполлон”, Анненский возлагал на него большие надежды, более того, он почувствовал, что это его журнал и что программе этого издания отвечают именно его, Анненского, стихи» [Топоров 2003: 150]<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> К истории возникновения «Аполлона» и участия в этом Анненского см.: [Лавров, Тименчик 1976]. – Как неоднозначно складывались отношения поэта с журналом и его издателем хорошо известно; см. продолжение цитаты из статьи В.Н. Топорова: «Казалось бы, что и издатель “Аполлона” С.К. Маковский думает так же – тем более что уже в первых трех номерах журнала за 1909 год он печатает большую статью Анненского “О современном лиризме” <...>, по сути дела, открывающую эти номера. Но, конечно, более всего Анненский надеялся на публикацию его стихов, но здесь его ждало глубокое разочарование, объяснимое существенно более глубокими причинами, чем желание поскорее “опубликовать”, чем авторские амбиции» [Топоров 2003: 160]. Сам Маковский много позднее изобразил этот период в самых теплых тонах и именно в контексте появления журнала: «Воспоминания мои об Иннокентии Федоровиче относятся к году для меня знаменательному, 1909-му, когда начался “Аполлон”. Первая книжка вышла в конце октября, с Анненским я познакомился в марте, а скончался он 30 ноября того же года. Эти восемь месяцев общения с Иннокентием Федоровичем и сотрудничества с ним, месяцы общей работы над объединением писателей, художников, музыкантов, и долгие вечера за чайным столом в Царском Селе, где жил Анненский с семьей, <...> – все это время “родовых мук” журнала, судьбою которого он горячо интересовался, связало меня с ним одною из тех быстросозревающих дружб, о которых сердце помнит с великой благодарностью» [Маковский 1955а: 225].

Программа была традиционно изложена в первом номере в редакционном послании под несколько неожиданным заголовком «Вступление», представляющимся более уместным для литературных сочинений нежели для периодических изданий (строго говоря, наиболее употребителен этот термин для жанра поэмы): «Давая выход всем новым росткам художественной мысли, “Аполлон” хотел бы назвать своим только строгое искание красоты, только свободное, стройное и ясное, только сильное и жизненное искусство за пределами болезненного распада духа и лже-новаторства» [«Аполлон» 1909: 4]. Соответственно, исходя из так сформулированной главной задачи, стоящей перед новым изданием, редакция совершенно ясно обозначила читателям его цели и необходимую для их достижения терпимость к самым разным точкам зрения, назвав их «чисто эстетическими, независимо от тех идеологических оттенков (общественного, этического, религиозного), которые может получить символ сребролукого бога в устах отдельных авторов» [«Аполлон» 1909: 4], что во многом уже было новаторским для художественной российской журналистики 1910-х годов<sup>38</sup>.

### 2.2.1. «Аполлон» и становление акмеизма

Еще откровеннее Маковский выразил свою, а значит, и редакционную, позицию в частной переписке начала 1910 года: «Положа руку на сердце, разве журнал хуже оттого, что нет в нем идеологии? Кому нужны эти русские вещания, эти доморощенные рацеи интеллигентского направления? Разве искусство, хорошее, подлинное искусство само по себе недостаточное объединяющая идея для журнала?»<sup>39</sup>. Позднее он прокомментировал ее с проекцией на историко-

---

Вместе с тем, именно неожиданный отказ Маковского от публикации стихотворений Анненского и последовавшее за ним письмо поэта, по мнению Ахматовой, стали причиной его смерти: «Письмо от 12 ноября – последнее письмо Маковскому о том, что стихи не приняты, очень обыкновенное и т.д. Стихотворение “Моя тоска” – 12 ноября. Очень страшно... По-видимому, отослал письмо и потом написал стихи... <...> Убили Анненского – письмо Анненского к Маковскому, письмо в Аполлоне. “Моя тоска”» [Лукницкий 1991: 306–307]. Трудно предположить, что подобное видение причин трагической смерти Анненского сложилось у Ахматовой намного позже происшедшего и что оно не было известно ее собеседникам по «Цеху поэтов», в том числе, конечно, и О.М. (который 3.12.1911 вместе с Гумилевым выступал на заседании Общества ревнителей художественного слова, посвященном годовщине смерти поэта; см.: [Летопись 2014: 41]); более того, гипотетически нельзя исключать и тот факт, что Ахматова могла пересказать Лукницкому «коллективную», «цеховую» версию случившегося. – О том, что отношения Маковского и его партнеров и авторов, публиковавшихся в «Аполлоне», могли не всегда быть безоблачными, косвенно свидетельствует ядовитое замечание Адамовича, в письме Ю.П. Иваску 17.4.1960 отвечавшего на вопрос о том, что он знает о редакционной работе в журнале: «Знаю, что редактора все сотрудники считали дураком. Насчет этого мог бы кое-что рассказать. А Маковский будет врать, что он всем руководил и даже “открыл” Анненского» [Богомолов 2010: 487].

<sup>38</sup> Тематической широте издания посвящено исследование: [Дмитриев 2010], – которое, по словам самого автора, следует рассматривать как конспект, перечисление основных тем и тенденций, существенных для журнала за весь период его существования.

<sup>39</sup> Письмо ответственному секретарю журнала Е.А. Зноско-Боровскому (ОР ГПБ. Ф. 123. Ед. хр. 2645); цит. по: [Лебедева 2002: 75]; иначе – с указанием точного времени написания – 3.2.1910 – и разночтениями в тексте и в



литературные тенденции этого периода: «Мне самому новый ежемесячник <...> представлялся меньше всего примыкающим к одному из тогдашних передовых литературных “течений”, будь то декадентство московских “Весов” с Брюсовым у кормила или богоискательство и мифотворчество петербургских новаторов (с Блоком, Вячеславом Ивановым, Мережковским и Г. Чулковым). Гумилев верил в свою миссию реформатора, в нем ощущалась не только талантливость, но свежесть какой-то своей поэтической правды» [Маковский 2000с: 209]. При такой глубоко индивидуальной точке зрения неудивительно, что она была широко известна, следствием чего появление в культурной жизни страны нового литературного направления общественным сознанием было поставлено в прямую зависимость от деятельности самого журнала: «Парадоксальным образом, неангажированность “Аполлона”, его “всеядность” безмерно раздражала представителей артистической богемы, как правило, тяготевших к тому или иному направлению. И все-таки в 1912–1913 гг. у читающей публики были резонные основания видеть в “Аполлоне” журнал, близкий к акмеизму» [Лекманов 2000: 52]; ср.: [Лекманов 1997]<sup>40</sup>. Более того, В. Ховин в получившей довольно широкий отклик «антиакмеистической» статье «Модернизированный Адам» (Небокопы. Эго-футуристы. VIII. СПб., 1913) констатирует полную потерю журналом своей независимости и относит его к числу стратегических завоеваний адамизма: «Новые адамы с хитрецей и со способностью принаравливаться к жизни. Пришли они в литературу скопом, ибо это удобнее и обеспечивает победу. Впрочем, о победе говорить не приходится, ибо все, что может дать победа новой литературной школе, до известной степени – в их руках. Есть у них свой орган “Гиперборей”, но в их руках и более влиятельный журнал “Аполлон”, а Городецкий воспитывает читателя в духе адамизма на страницах “Речи”. <...> – Какое чувство обиды и горечи должно быть у тех, кто помнит, что “Аполлону” были переданы

---

архивных данных источника фрагмент процитирован в: [Баскер и др. 2006: 325]. – Очевидно, идеологически близкие представления пытался выразить в своем адамистическом манифесте Городецкий, традиционно воспользовавшийся для этого витиевато-косноязычными формулировками: «У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще. Звезда Маир, если она есть, прекрасна на своем месте, а не как невесомая точка опоры невесомой мечты. Тройка удаля и хороша своими бубенцами, ямщиком и конями, а не притянутой под ее покров политикой» [Городецкий 1913: 48]. – Трудно удержаться от искушения и не привести в качестве примера редакционной толерантности изобразительный ряд первого номера журнала за 1913 год, содержавшего акмеистические манифесты Гумилева и Городецкого и открывавшегося статьей А. Ростислава «Фарфоровый завод бар. Рауша Ф.-Траубенберга» и следующей за ней публикацией А. Левинсона «Эдвард Мунк и норвежская живопись», которую сопровождали 15 репродукций портретов и автопортретов малоизвестного в России художника. – Как не имеющую прямого отношения к теме работы можно, тем не менее, отметить биографическую параллель – заметку Гумилева «Выставка нового русского искусства в Париже. Письмо из Парижа» (Весы. 1907. № 11), которую он считал своим первым опубликованным прозаическим текстом (см.: [Тименчик 1990: 350–351]) и в которой сочувственно отзывался об известном художнике-керамисте, ставшем героем статьи в «Аполлоне»: «Два <...> экспонента – скульптор Щусев и барон Рауш фон Траубенберг – выставили очень мало, но оба, особенно последний, обнаруживают вкус и любовное изучение старины» [Гумилев 2006: 11].

<sup>40</sup> В более широком отношении точнее было бы говорить о двуспектной природе журнала: «“Аполлон” по своему типу и первоначальной структуре – символистское издание, а по направлению, идеологии – издание новой, “постсимволистской” эпохи» [Дмитриев 2010: 290].

традиции “Мира искусства” и “Весов”. <...> – “Для искусства самое страшное – мертвый образец”, предупреждал когда-то “Аполлон”, но, вступая в третий год издания, сам стал он “мертвым образцом”, сам оказался во власти обмана, выдуманных ощущений, фальшивого эффекта и притязательной позы...» [Ховин 2014: 246–248].

Именно на подобные выпады (если даже не на собственно этот) Гумилев и Лозинский ответили официальным заявлением «От редакции», опубликованным в пятом номере журнала «Гиперборей» в 1913 году: «В опровержение появившихся в печати неверных сведений, редакция считает необходимым заявить, что “Гиперборей” не является ни органом “Цеха Поэтов”, ни журналом поэтов-акмеистов. Печатаемая стихотворения поэтов, примыкающих к обоим названным группам, на равных основаниях с другими, редакция принимает во внимание исключительно художественную ценность произведений, независимо от теоретических воззрений их авторов» [«Гиперборей» 1913: 26]. Упреки в адрес журнала в его приверженности акмеизму прозвучали несмотря на то, что в традиционном послании к читателям, открывавшем первый номер «Гиперборей» в 1912 году, позиция редакции была высказана совершенно однозначно. Основопологающим принципом объявлялась терпимость по отношению ко всем литературным направлениям и школам, ни в чем не уступавшая той, которой придерживались в «Аполлоне»: «Рождаясь в одну из победных эпох русской поэзии, в годы усиленного внимания к стихам, “Гиперборей” целью своей ставит обнаружение новых созданий в этой области искусства. – Ни одному из борющихся последнее время на поэтической арене методов – будь то импрессионизм или символизм, лиро-магизм или парнасизм – не отдавая предпочтения особого, “Гиперборей” видит прежде всего насущную необходимость в закреплении и продолжении всех основных побед эпохи, известной под именем декадентства или модернизма» [«Гиперборей» 1912: 3]<sup>41</sup>. Вместе с тем, приходится признать, что провоцировать критиков и читателей на подобные представления об акмеистической ангажированности «Аполлона» и «Гиперборей» могло, помимо прочего, постоянное стремление и способность Городецкого сказать больше, чем предполагала

---

<sup>41</sup> В целом, разумеется, нельзя сказать, чтобы редакция в своей деятельности абсолютно последовательно придерживалась заявленных принципов цеховой беспристрастности и только художественных приоритетов (тем более – без влияния субъективных критериев): «Журнал, ведомый Мих. Лозинским при ближайшем участии Гумилева и (до весны 1913 года) Городецкого, старался быть предельно требовательным в отборе авторов. При составлении первого номера были отвергнуты стихи Бен. Лившица, затем отклонялись стихи Мих. Струве (впоследствии члена 2-го Цеха поэтов; сборник его стихов был выпущен издательством “Гиперборей” в 1916 году), М.В. Гартевальда (автора четырех стихотворных книжек), Б.Е. Рапгофа (студента историко-филологического факультета Петербургского университета, позднее выпустившего под псевдонимом “Б. Евгеньев” два стихотворных сборника), <...> И. Грузинова (известного впоследствии участника группы имажинистов) <...>. Было отказано также однокашникам Тынянова Георгию Маслову и Валентину Драганову» [Тименчик 1994: 276]. Если верить поздним мемуарам Маковского, столь же строгим и коллективным был отбор поэтических произведений в «Аполлоне», – во всяком случае, излагая историю Черубины де Габриак, он пишет: «Я обещал прочесть стихи и дать ответ после того, как посоветуюсь с членами редакции. Это было моим правилом: хоть я и являлся единоличным редактором, но ничего не сдавал в печать без одобрения ближайших сотрудников; к ним принадлежали в первую очередь Иннокентий Анненский и Вячеслав Иванов, также – Максимилиан Волошин, Гумилев, Михаил Кузмин» [Маковский 1955с: 337].

конкретная ситуация в определенный момент времени. Так, в рецензии на очередной выпуск сборника «Жатва» (М., 1913) он прямо заявил: «В отделе критики статья “Замерзающий Парнас” вызывает полное недоумение. Критик перепутал имена сотрудников, в разное время участвовавших в “Аполлоне”, и не знает, что <...> с 1913 года литературный отдел этого журнала является органом определенной группы, а именно акмеистов» [Городецкий 1913d: 29]<sup>42</sup>. В частном порядке старшего товарища поддержал (а по времени предвосхитил) О.М.: как рассказала 21.1.1913 Ал.Н. Чеботаревская в письме Вяч. Иванову, «Мандельштам ходит и говорит: “Отныне ни одна строка Сологуба, Брюсова, Иванова или Блока не будет напечатана в ‘Аполлоне’ – он скоро (это еще оч<sup>чень</sup> проблематично) будет журналом акмеистов”» [Переписка 1982: 410].

Прямое и косвенное влияние, которое оказывали на участников «Цеха поэтов» авторы «Аполлона» как издания по преимуществу художественно-живописного, могло иметь и более скрытые, локальные и частные формы выражения, отразившиеся, например, в тематике, связанной с визуальным началом полиграфической продукции. Внимание к внешнему оформлению своих изданий всегда оставалось для акмеистов немаловажным фактором, тем более что для них самих, возможно, своеобразным подобием «герба» всего направления стало выступать изображение лиры, перенесенное с обложек книг. Ахматова так вспоминала об одном из эпизодов периода собраний «Цеха поэтов»: «Повестки рассылала я <...>. На каждой повестке было изображение лиры. Она же на обложке моего “Вечера”, “Дикой порфиры” Зенкевича и “Скифских черепков” <...> Кузьминой-Караваевой» [Ахматова 2005b: 125]; ср. п. 2.2.3. Данный факт может иметь вполне логичное реалистическое обоснование: на обложках всех номеров годового комплекта «Аполлона» повторялось одно и то же изображение работы Добужинского, не связанное прямо с

---

<sup>42</sup> Некоторые публикации Городецкого вообще не находят никакого логического объяснения, которое находилось бы даже не в сфере здравого смысла, а в плоскости адекватного мировосприятия автора, как например, размещение в первом – «доакмеистическом» – номере «Гиперборея» октября 1912 года его «Фра Беато Анжелико»: «Ты хочешь знать, кого я ненавижу? / Конечно, Фра Беато Анжелико. / Я в нем не гения блаженства вижу, / А мертвеца гробницы невеликой. // Нет, он не в рост Адаму-акмеисту! / Он только карлик кукольных комедий, / Составленных из вечной и пречистой / Мистерии, из жертвенных трагедий.<...> // Ты только посмотри на ту фигуру, / Что в Deposizione della Croce / Разводит ручками! Ужель натуру / Ты видывал тупее и короче? // Иль в Страшный Суд взглядишь. В картине этой / Постыдней, чем во всех других, Беато, – / Коль рай – не сценка пошлого балета, / А Вельзевуль – не дурень смешноватый. // О, неужель художество такое, / Виденья плотоядного монаха, / Ответ на все, к чему рвались с тоскою, / Мы, акмеисты, вставшие из праха?» [Городецкий 1912: 13–14]; орфография исправлена. И вряд ли хотя бы каким-то оправданием появления этого текста на страницах журнала может служить тот факт, что оно, по мнению его автора, выступает ответом опубликованному там же совершенно противоположному по тональности стихотворению Гумилева «Фра Анжелико»: «Нет, ты не прав, взалкавший откровенья! / Не от Беато ждать явления Адама./ Мне жалко строгих строф стихотворенья, / В которых славил ты его упрямо» [Городецкий 1912: 14]. Чем руководствовался второй основоположник акмеизма, решаясь на подобный диалог, сказать невозможно, тем более что сочинение Городецкого является прямым отражением его впечатлений от поездки в Италию, по иронической версии Георгия Иванова, состоявшейся под влиянием гумилевских рассказов об этой стране; впрочем, это же обстоятельство не помешало Городецкому позднее раскритиковать «итальянские» стихи Гумилева как «туристические»; см. уже приводившуюся оценку 1916 года: «Венеция, Пиза, Падуя, Генуя – эти столь индивидуальные очаги многоликой итальянской культуры изображены им без достаточной углубленности» [Городецкий 2014: 435]; см. п. 1.1.1.

античными мифологическими персонажами и сюжетами, но выполненное в соответствующей им стилистике с использованием визуальной символики, относящейся к истории и культуре Древней Греции. Применительно к 1912 году – времени окончательного формирования акмеизма и появления его в литературной жизни России – это была композиция, в самом центре которой находилась лира, визуально и «функционально» ассоциирующаяся с образом солнца и «освещающая» кружащихся под нею в хороводе на облаке четырех античных героинь. Вполне вероятно, что именно из этого изобразительного ряда и был заимствован акмеистами визуальный образ лиры (с учетом обязательного набора его традиционных культурно-исторических, в первую очередь – литературных коннотаций), который позднее будет воспроизведен при оформлении всех повторно изданных номеров альманаха «Цех поэтов». Здесь же должно быть упомянуто практически прямое метафорическое «отождествление» лиры с образом Ахматовой в посвященном ей портрете-восемистишии Городецкого: «В начале века профиль странный / (Истончен он и горделив) / Возник у Леры» [Городецкий 1913b: 12<sup>43</sup>]. И, разумеется, этот семантический ряд не может не ассоциироваться с начальными строками уже упоминавшегося мандельштамовского стихотворения «Черепаха»: *На каменных отрогах Пиэрии / Водили музы первый хоровод (1, 139)*, – и появляющимися затем метафорой лиры и образом солнца: *Нерасторопна черепаха-лира, / Едва-едва беспалая ползет, / Лежит себе на солнышке Эпира (1, 139)*, – но прямых оснований для наделения этого фрагмента статусом «экфрасиса-интекста» нет.

### 2.2.1.1. Становление акмеизма и Сергей Маковский

Есть все основания предполагать, что и участие Маковского не столько в формировании самой поэтической идеологии акмеизма (говорить об этом вряд ли приходится), сколько в ее становлении было более активным и деятельным, чем принято считать; ср.: [Лекманов 2000: 52–54]. Сам факт того, что он пытался воспротивиться одновременной публикации двух «манифестов» новой школы – статьей «Наследие символизма и акмеизм» Гумилева и «Некоторые

---

<sup>43</sup> Также только в границах общекультурных координат может оставаться символика отзыва Городецкого на «антивоенную» поэтическую подборку, опубликованную в журнале через три месяца после начала Первой мировой войны (Литературная неделя. Стихи о войне (в «Аполлоне») // Речь. 1914. № 297. 3 нояб. С. 3). Текст открывается «рекогносцировкой» поэтических сил «Аполлона», начинающейся с имени главного редактора и оформляемой в финале традиционным образом лир: «Двойной (6–7) номер “Аполлона” <...> вышел с отделом стихов, возобновленным после долгого перерыва. Здесь мы встречаем имена самого редактора, Сергея Маковского, клариста Кузмина, акмеистов Ахматову и Мандельштама и примыкающих к ним Лозинского и Георгия Иванова, новичка Шилейко и старого знакомого Бориса Садовского. По-видимому, редакция попыталась представить все поэтические группы, так или иначе касавшиеся “Аполлона”. Не хватает только декадента Волошина и мистика Вячеслава Иванова, чтобы представить всю историю журнала, все его пути и колебания, в их отношении к торжественному историческому моменту. – Как же зазвучали струны этих лир “Аполлона”?» [Акмеизм в критике 2014: 395]; нельзя не отметить, что вольно или невольно рецензент, в момент написания своего отзыва пребывавший в конфликте с рядом постоянных авторов журнала, тем не менее отражает «толерантность» его позиции по отношению ко всем литературным направлениям тогдашней России.

течения в современной русской поэзии» Городецкого, – закономерно опасаясь, что вторая явится дискредитирующим пародийным повторением первой, говорит о многом. Ахматова позднее так отразила этот эпизод периода начальной истории акмеизма в своих мемуарных записях: «я помню, как к нам в Царском Селе очень поздно вечером без зова и предупреждения пришел С.К. Маковский (Малая, 63) и умолял Колю согласиться, чтобы статья Городецкого не шла в “Аполлоне” (т.н. манифест), потому что у него от этих двух статей такое впечатление, что входит человек (Гумилев), а за ним обезьяна (Городецкий), которая бессмысленно передразнивает жесты человека. Рассказывая мне об этом, Николай Степанович заметил, что, может быть, Маковский и прав, но уступить нельзя» [Ахматова 2005b: 125]. Соответственно, главный редактор журнала, ставшего для литературно-художественной среды чуть ли не официальным печатным органом нового поэтического направления (к тому же сам пишущий стихи<sup>44</sup>), в читательском сознании не мог не соединяться с ним самим, что нашло свое самое законченное выражение в известном манифесте футуристов «Идите к черту!» (1914), где издатель «Аполлона» и другие литераторы именуются как «свора адамов с пробормом – Гумилев, С. Маковский, С. Городецкий, Пяст, попробовавшая прицепить вывеску акмеизма и аполлонизма на потускневшие песни о тульских самоварах и игрушечных львах, а потом начала кружиться пестрым хороводом вокруг утвердившихся футуристов» (цит. по: [Крученых 1928: 16]; см. также: [Акмеизм в критике 2014: 376]). И если в окончательном варианте текста отсылка к названию журнала завуалирована, то в черновой редакции содержится совершенно прозрачный намек на него, когда собратья по поэтическому цеху определяются как «новая свора [толпа] метров адамов с [наглым] пробормом, попробовавшие прицепить вывеску <...> акмеизма и аполлонизма на потускневшие песни о тульских самоварах и игрушечных львах [и Аполлон, выросший из Ивана, был перекован в петербургского адама <...>]» (цит. по: [Крученых 1928: 17]<sup>45</sup>).

То, что импульсом к столь грубому высказыванию в адрес акмеистов и близких им авторов могло послужить негативное восприятие личности Маковского, косвенно подтверждается принадлежащим Пясту ироническим описанием некоторых специфических черт его характера, внешности и поведения: «Особенно белые и крахмаленные груди над особенно большим вырезом

---

<sup>44</sup> В качестве совершенно произвольного примера можно привести характеристику, данную ему Репиным, которую Чуковский зафиксировал в дневниковой записи 9.9.1907: «Про С. Маковского: – Стихи хорошие, а критика – с чужого голоса, слова неосязательны» [Чуковский 2013a: 140].

<sup>45</sup> В свете сказанного выше об оформлении обложки «Аполлона» в 1913 году не может не обратить на себя особое внимание присутствие в окончательном тексте манифеста образа пестрого хоровода кружащихся акмеистов, хотя бы на уровне типологической близости. Помимо этого, невозможно игнорировать встречающееся в черновой редакции футуристического текста имя Гомера, сопологаемое с упоминанием обезьяны, что, разумеется, нельзя ставить в прямую зависимость от характеристики, данной Маковским «манифесту» Городецкого. Вместе с тем, если такое событие действительно имело место в реальности, трудно представить, чтобы подобный афоризм главного редактора «Аполлона» не распространился в литературно-художественной среде; см.: «Минувший год со дня выпуска первых книг футуристов “Пощечина общественному вкусу”, “Громокипящий кубок”, “Садок судей” и II и др. – Семь папаш добивались чести быть для нас обезьяной Дарвина [Старый Гомер]» (цит. по: [Крученых 1928: 16]).

жилетов, особенно высокие двойные воротнички, особенно лакированные ботинки и особенно выглаженная складка брюк. Кроме того, говорили, что в Париже он навсегда протравил себе пробор особенным составом. Усы его глядели как-то нахально вверх» [Пяст 1997: 103–104]<sup>46</sup>. Впрочем, сам мемуарист подобную оценку во многом разделяет, сетуя лишь на то, что его имя несправедливо оказалось среди перечисленных в манифесте: «Кстати: когда футуристы выпустили к приезду Маринетти брошюрку, в которой гостеприимно облаяли гостя, <...> они мимоходом лягнули и поэтов, примыкавших к “Аполлону”, назвав их, помнится, “Адамами в манишках”. Это прозвание было бы метким, если бы тут были перечислены не те имена: а то вот и автор этих строк попал в этот список футуристической листовки, а между тем он и не примыкал к “Аполлону”, и был слабоват насчет манишек, и никогда не претендовал на имя Адама» [Пяст 1997: 104]<sup>47</sup>. Следует заметить, что сам Гумилев воспринимал эксперименты кубофутуристов

---

<sup>46</sup> К устойчиво присутствующему в этом смысловом ряду образу «адамов с проборами» можно привести и воспоминания самого Маковского: «С Гумилевым я познакомился в первых числах января 1909 года в Петербурге, на выставке “Салон”... <...> Юноша был тонок, строен, в элегантном университетском сюртуке <...> и причесан на пробор тщательно» [Маковский 2000с: 207–208]. Возникает ощущение, что данный элемент мужской прически (у противоположного пола функционально сопоставимый, пожалуй, лишь с локонами, но бесконечно уступающий им по частотности репрезентативного употребления в русской поэзии, во всяком случае, в первой трети XX века) занимал в полемике акмеистов и футуристов какое-то особое, им одним известное место. И, возможно, цитируемое Кульбиным определение «адамов с проборами» было в том числе и ответом Гумилеву, в рецензии на книгу стихов Северянина «Предгрозье. 3-я тетрадь 3-го тома стихов. Брошюра 29-я» (СПб., 1910) писавшего о лексических погрешностях автора: «“Я заклею, как некогда Бодлэр”, “проборчатый... желательный для многих кавалер”, “меково”, “грэзерка” и тому подобные выражения только намекают на все неловкости его стиля» [Гумилев 2006: 86].

Позднее, в «полубеллетристических фельетонах» «Петербургские зимы» (1928), в третьей подглавке Георгий Иванов использует этот образец парикмахерского искусства при характеристике участников церемонии «коронации» Кульбина (футуристом? царем революции?): «Большая комната была полна народу. Большинства я не знал. Какие-то молодые люди с геометрически разрисованными лицами, какие-то взволнованные девицы... Вздохмаченная поэтическая копна и зализанный пробор, синяя блуза и соболя... Смешанное общество» [Иванов 1993d: 24]. А в следующей подглавке, посвященной Северянину, Иванов вспоминает: «роясь однажды на “поэтическом” столике у Вольфа, я раскрыл брошюру страниц в шестнадцать (названия уже не помню), имевшую сложный подзаголовок: такая-то тетрадь, такого-то выпуска, такого-то тома. На задней стороне обложки было перечислено содержание всех томов и тетрадей, приготовленных к печати, – что-то очень много» [Иванов 1993d: 26]; подобным типом «структурирования» было маркировано несколько северянинских книг этого периода. – Любопытно, что единственное, кажется, у Ахматовой упоминание Северянина вне связи с его оценками, принадлежащими Блоку, мотивировано характеристикой личности Георгия Иванова, что 2.12.1925 зафиксировано Лукницким: «Г. Иванов начинал в кружке Грааль Арельского и И. Северянина. Оттуда его выгнали и... он был в Цехе»; к данной записи автором дано примечание: «– Благодаря кому? – Гумилеву, конечно» [Лукницкий 1991: 289]. Иванов прокомментировал данный эпизод своей биографии следующим образом: «Моя дружба с Игорем Северяниным, и житейская и литературная, продолжалась недолго. Я перешел в “Цех поэтов”, завязал связи более “подходящие” и поэтому бесконечно более прочные. Но лично с Северяниным мне было жалко расставаться. Я даже пытался сблизить его с Гумилевым и ввести в “Цех”, что, конечно, было нелепостью» [Иванов 1993d: 30].

<sup>47</sup> На ошибку памяти мемуариста в данном случае указал Р.Д. Тименчик: «Составленную В. Хлебниковым и Б. Лившицем к первой петербургской лекции Маринетти листовку <...> Пяст называет ошибочно вместо манифеста

вполне сдержанно: на тот же упоминаемый в «Идите к черту!» второй выпуск альманаха «Садок Судей» (СПб., 1913) он отозвался более чем лаконичной, но вполне нейтральной рецензией (Гиперборей. 1913. № 5); см.: [Гумилев 2006: 155–156]. Собственно говоря, и о первом сборнике (СПб., 1911) в очередном «Письме о русской поэзии» (Аполлон. 1911. № 5) Гумилев написал вполне корректно: «Из пяти поэтов, давших туда свои стихи, подлинно дерзают только два: Василий Каменский и В. Хлебников, остальные просто беспомощны» [Гумилев 2006: 88]. Впрочем, представления об относительно мирном до поры до времени сосуществовании двух поэтических направлений разделяли не все критики, как, например, А. Редько, в объемной статье «У подножия африканского идола» (Русское богатство. 1913. Июль. № 7) так изобразивший взаимоотношения этих «школ»: «Одновременно с акмеизмом на боевую дорогу вышел его злейший враг: “эго-футуризм”. Впрочем, акмеисты платят той же монетой. Для них лучшим показателем разложения мистической поэзии служит факт, что в ней появились “футуристы, эго-футуристы” – “гиены, следующие за умирающим львом”» [Редько 2014: 267].

### 2.2.1.2. Гумилев и «Аполлон»: вокруг «Писем о русской поэзии»

Прямое влияние на «акмеизацию» живописно-искусствоведческого профиля «Аполлона» и его направленности в целом (и реальную, весьма незначительную, и ту, представление о которой столь активно формировалось в читательской среде), безусловно, оказывало активное присутствие в нем «литератора» Гумилева<sup>48</sup>. По воспоминаниям Ахматовой, еще в 1910 году «в Париже Николай Степанович вел очень большие разговоры об “Аполлоне” с Маковским; возвращался от него часто в два-три часа ночи <..>. Интересно узнать бы содержание этих разговоров» [Лукницкий 1997: 23]. Сергей Каблуков 6.4.1911 записал в дневнике мандельштамовское свидетельство: «сегодня вечером Иос. Эм. Мандельштам сообщил мне, что стихотворный отдел “Аполлона” отдан в безраздельное ведение недавно вернувшегося из Абиссинии Н. Гумилева, что уже сказалося следующим фактом: предполагавшиеся к напечатанию в апрельской книге “Аполлона” стихи Мандельштама отложены на май с исключением одного стихотворения» [Каблуков 1990: 244–245]<sup>49</sup>. Более чем исчерпывающе отношение Гумилева к участию в редакционной деятельности журнала демонстрирует его письмо Маковскому от 8 или 9 октября 1912 года: «честь, которую Вы мне оказали, приглашая заведовать литературным отделом Вашего

---

“Идите к черту!”, появившегося приблизительно в те же дни в альманахе “Рыкающий Парнас” и подписанного Д. Бурлюком, Маяковским, А. Крученых, Б. Лившицем, И. Северяниным, Хлебниковым» [Тименчик 1997: 314].

<sup>48</sup> Данный факт, безусловно, был хорошо известен современникам и даже нашел ироническое отражение в поэзии Северянина – в стихотворении «Слава» (1918) и поэме «Рояль Леандра» (1925); см.: [Кошелев 1993].

<sup>49</sup> Запись завершает исключительно интересное в свете рассматриваемой проблематики упоминание о неудачном «издательском опыте» О.М., где содержится едва ли не единственное свидетельство о его возможном участии в гумилевском проекте возобновления выпуска журнала «Остров»: «А еще недавно он, Пястовский и Городецкий собирались издавать “Остров” вместе с Гумилевым. Я предсказывал, что они перессорятся. Это предсказание сбылось скорее, чем я думал» [Каблуков 1990: 245].

журнала, тем более мне дорога, что за все три года выхода “Аполлона” я ни на минуту не переставал любить его и верить в его будущее. Я принимаю Ваше предложение и постараюсь осуществить не столько те принципы, которые выдвинула практика этих лет, сколько идеалы, намеченные во вступительной статье к первому номеру “Аполлона”. Да поможет мне в этом деле одинаково дорогое для нас с Вами воспоминание об Иннокентии Федоровиче! Я обещаю Вам определенно по мере сил и без компромиссов развивать идеи «нашего “Аполлона”, как я их понимаю, и только их» [Гумилев 2007: 170]<sup>50</sup>. Думается, что упоминание Гумилевым «программной статьи» редакции «Аполлона» спустя три года после ее выхода и после того, как художественная тематика стала в журнале безусловно доминирующей, может выступать косвенным, но дополнительным свидетельством и его причастности к написанию этого текста, и намерения вернуть прежнюю актуальность литературной составляющей издания. Вместе с тем, предложение Маковского о возобновлении сотрудничества могло мотивироваться и одновременным выходом в свет первого номера «Гиперборея», жанровая принадлежность которого – ежемесячник стихов и критики – свершено явно была обозначена Гумилевым и Лозинским, прекращать партнерские отношения с которыми вряд ли входило в планы главного редактора «Аполлона».

Развернутое изображение литературно-критической работы Гумилева над «Письмами о русской поэзии» принадлежит Оцупу, в 1950-е годы вспоминая, что во время нее «Гумилев не изменял своему идеалу. Эта работа продолжалась семь лет, в течение которых поэт разобрал сотню поэтических сборников, иногда блестящих или примечательных, но очень часто плохих или посредственных. Никогда Гумилев не выполнял своей задачи необдуманно. Он был взыскательным к себе, еще больше, чем к другим, и старался точно разобрать достоинства и недостатки рассматриваемых им книг. Его суждения выражены лаконично и недвусмысленно. Его сжатые, но богатые содержанием фразы равнялись нередко изречениям. Он разоблачал поддельные таланты, точно оценивал качества самых разнообразных стихотворений. Он был язвительным, убедительным, он негодовал, он восхищался – и всегда владел собою. Его боялись, с ним не могли не считаться, его осыпали упреками и издевательствами, слишком часто нелепыми» [Оцуп 1995: 77–78]. Эту «внешнюю» точку зрения полностью подтверждает «внутренняя» оценка Маковского, столь же комплиментарная: «Для меня оставалось проблемой <...>, почему смешно-претенциозный в жизни (особенно в литературных спорах), он был так обдуманно-меток и осторожен в критических статьях. Его “Письма о русской поэзии” – печатавшиеся из месяца в месяц в “Аполлоне” <...> – представляют собрание остроумных замечаний и критических оценок, прочесть которые не мешало бы никому из поэтов. И похвалить, и выбрать он умел с исчерпывающим лаконизмом и, я бы сказал, с изящной недоговоренностью» [Маковский 2000с: 228].

---

<sup>50</sup> См. подробный комментарий к письму: [Баскер и др. 2007: 503–505]; к теме «Гумилев и Маковский» см. (по им. ук.): [Степанов 2014: 833].



## 2.2.2. Мандельштам и «Аполлон»: к предыстории вопроса

О «смыслообразующей» роли «Аполлона» и круга его авторов в художественном мировоззрении и творчестве О.М. известно немало, но, как представляется, и эта тема также еще только ждет своего рассмотрения, что косвенно подтверждает, очевидно, легендарный, но почти символический факт биографии поэта: «Весьма многозначительным кажется то обстоятельство, что с вырванным из “Аполлона” листком, где было напечатано стихотворение Анненского “Петербург”, Мандельштам не расставался в течение всей своей жизни» [Лекманов 2015а: 46]. Конкретные внутренние и внешние причины, побудившие О.М. предложить свои стихи именно в это издание, неизвестны, потому при составлении его жизнеописания биографам приходится лишь констатировать, что «он впервые посетил редакцию “Аполлона” в конце весны – в начале лета 1909 года» [Лекманов 2015а: 47]. Источником такой точки зрения послужило предположение А.Г. Меца, основанное на дневниковых записях Вячеслава Иванова, из анализа которых можно сделать вывод и о том, что именно ему «принадлежала инициатива в публикации стихов Мандельштама в “Аполлоне”» [Мец 1990: 346; 2011: 742]<sup>51</sup>. Краткая записка О.М. Анненскому, отправленная

---

<sup>51</sup> Там же см. краткий комментарий, относящийся к начальному периоду мандельштамовского знакомства с Маковским: [Мец 2011: 741–742]. – Вместе с тем, если следовать осторожному предположению о том, что О.М. не был непосредственным участником организации своей первой публикации, то естественным кажется допустить, что он не посещал с этой целью редакцию журнала весной-летом 1909 года. Более того, согласно предположению В.Н. Драницина (см.: «А я вверяюсь их заботе...»: Осип Мандельштам и его «литературные восприемники» на рубеже 1910-х гг. // «Сохрани мою речь...»: Мандельштамовский альманах. Вып. 6 (в печати)), визит О.М. в редакцию «Аполлона» состоялся не ранее июня 1910 года (тогда же было отправлено и первое из двух его известных писем Маковскому), поскольку в подборке, опубликованной в августовском номере журнала, три из пяти стихотворений к маю 1909 года еще не были написаны. – Второе сохранившееся мандельштамовское письмо Маковскому, написанное 15.5.1915, связано с задержкой публикации его статьи «Петр Чаадаев», однако никто из современных биографов ни сам текст, ни отраженную в нем ситуацию никак не комментирует

Здесь же необходимо с сожалением признать, что на сегодняшний день для широкого круга читателей в истории взаимоотношений двух поэтов по-прежнему главным, а по сути, и единственным известным эпизодом остается анекдотический рассказ Маковского о визите в редакцию «Аполлона» матери О.М. со стихами своего сына (см.: [Маковский 1955b: 377–379]), реальность которого ставилась под сомнение в мандельштамоведении неоднократно. Но и в одном из последних описаний истории журнала и определении его «культуртрегерской» роли в художественной жизни России 1910-х годов эти отношения сведены только к полному воспроизведению мемуарного «свидетельства» главного редактора; см.: [Лебедева 2004: 148–151]; ср.: [Лекманов 2015а: 47]. Возможная реакция О.М. на этот рассказ (появившийся в печати уже после его смерти) передала в своих «Воспоминаниях» Н.Я. Мандельштам: «он успел прочесть рассказ Маковского о приходе его матери в “Аполлон”, и это его очень огорчило» [Мандельштам Н.Я. 2014а: 254–255], – и, как всегда бывало в тех ситуациях, когда она пыталась развенчать очередной миф или откровенную ложь об О.М., повторила это во «Второй книге», где среди тех, кто в эмиграции позволял себе «нести что угодно», назван и «Маковский, рассказ которого о случае в “Аполлоне” дошел до нас при жизни Мандельштама и глубоко его возмутил» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 52–53]. И хотя в примечаниях к последнему изданию мемуаров вдовы поэта высказывается предположение о том, что причиной негативной мандельштамовской реакции послужило изображение этого «происшествия» в «Петербургских зимах» Георгия Иванова (1928), рассказ Маковского в очередной раз воспроизводится там полностью и без комментария; см.: [Василенко, Нерлер 2014: 538–539]; вместе с тем, в первое

30.8.1909 из Гейдельберга, совершенно ясно дает понять, что он, как и старший поэт, был не просто заинтересован в прямых взаимоотношениях с редакцией журнала, но искал и ждал их продолжения и развития: *Сообщаю Вам свой адрес на случай, если он будет нужен редакции Аполлона (4, 16)*. Сам главный редактор журнала позднее оставил об О.М. неформальные, лично окрашенные воспоминания, в которых отзывается о нем с исключительной теплотой: «В течение восьми лет (вплоть до моего отъезда из Петербурга весной <19>17 года) я встречался с ним в редакции “Аполлона”. Неизменно своим восторженно-задыхающимся голосом читал он мне стихи. Я любил его слушать. Вообще любил его» [Маковский 1955b: 387].

Впечатление, которое произвели на Маковского стихи О.М., известно по поздней мемуарной записи Ахматовой: «Маковский напечатал нас почти одновременно в “Аполлоне”. Мне Маковский по этому поводу сказал: “Он смелее вас”. И причем-то еще было слово “дерзает”. Это было наше начало (1911 г.)» [Ахматова 2006b: 185]. Интересна и принадлежащая ему более общая оценка поэзии О.М., одновременно и отражающая специфику его творческой манеры, отмечаемую большинством искушенных современников, и содержащая индивидуальный взгляд на особенности мандельштамовского отношения к поэтическому слову времен «Аполлона»: «Тогда к поэзии сводилась для него вся жизнь, а поэзия представлялась ему преображением мира в красоту – и ничем больше. И добивался он этого преображения всеми силами души, с гениальным упорством – неделями, иногда месяцами выискивая нужное сочетание слов и буквенных звучаний. Писал немного, но сочинял, можно сказать, непрерывно, только и дышал магией образов и музыкой слова. Эта магическая музыка сплошь да рядом так оригинально складывалась у него, что самый русский язык начинал звучать как-то по-новому. Объясняется это, вероятно, и тем отчасти, что он не ощущал русского языка наследственно своим, любовался им немного со стороны, открывал его красоты так же почти, как красоты греческого или латыни, неумоимо вслушиваясь в него и загораясь от таинственных побед над ним. <...> Вообще слова у Мандельштама часто не совпадают с прямым своим смыслом, а как бы “намагничены” изнутри и втягивают в себя побочные представления. <...> – Неумоимость творческого горения (откуда и сочинительская техника) чувствуется почти в каждой строке молодого Мандельштама. Дальше всего эти любовно выношенные строки – от импровизации и от поверхностного блеска. Их красноречие обдуманно-

---

научное жизнеописание О.М. он оказывается предусмотрительно не включен (см.: [Летопись 2014]), а в примечаниях к мандельштамовскому письму главному редактору «Аполлона» 10.7.1910 о мемуарах Маковского прямо говорится: «Начальный эпизод его воспоминаний требует существенных корректив» [Мец 2011: 741].

Вряд ли только случайным совпадением можно объяснить тот факт, что редкое с Н.Я. Мандельштам единомыслие в уничижительной оценке свидетельств обоих современников и их самих демонстрируют ахматовские записи лета 1965 года, относящиеся к гипотетической работе над ее и, отчасти, Гумилева биографиями: «Кем нельзя пользоваться как источником (С. Маковский, Страховский, Г. Иванов, <...> Оцуп, Вс<еволад> Р<ожественский>) и все соученицы. <...> – Современное литературоведение невозможно без критики источников. Пора научиться отличать маразматический (Мако) и злопахательский (Нев<едомская>) бред от добросовестной работы памяти. <...> Маковский С.К. (83 года) <...> – Г. Иванов (вообще ложь) <...>. – Маковский, по-видимому, в старости жгуче завидовал Гумилеву. Этим объясняется его возмутительное поведение» [Ахматова 1996: 727–728, 731, 737].

скупо, подчас – до замысловатой краткости <...>: образ, как и мысль поэта, приобретает глубоко личный характер, оттого часто – не до конца понятный, даже смутный, загадочный...» [Маковский 1955b: 381–383]. И следом за этим мемуарист неожиданно обращается к анализу символистских корней мандельштамовской поэтики, глубокому и разностороннему.

О том, как сложились взаимоотношения О.М. с «коллегами по цеху» после его реального прихода в «Аполлон», Маковский пишет: «В редакции его полюбили сразу, он стал “своим”. – И с Гумилевым и с Кузминым завязалась прочная дружба. <...> Он стал “аполлоновцем” в полной мере, художником чистейшей воды, без уклонов в сторону от эстетической созерцательности» [Маковский 1955b: 380–381]<sup>52</sup>. Здесь же нельзя не вспомнить о том месте, которое в этом фрагменте мандельштамовской биографии занимает сам Маковский, что также еще только ждет своего непредвзятого и всестороннего описания, в том числе и в свете главного культурного приоритета организатора «Аполлона» – художественного искусства. Интерес этот в полной мере отразился в тематической специфике журнала, о которой Оцуп в первой половине 1950-х годов вспоминал: «“Аполлон” пользовался хорошей репутацией, но мало-помалу “поиски красоты” одержали верх, и за исключением статей Гумилева можно сказать, что журнал превратился в своего рода иллюстрированный каталог картин разных художников. Любители живописи найдут удовольствие в перелистывании этого журнала, изобилующего роскошными и тщательно сделанными репродукциями. Что же касается литературы, случайные сокровища теряются среди посредственных статей, повестей и стихов» [Оцуп 1995: 58]; сам основатель «Аполлона» позднее определил его как журнал, «посвященный главным образом искусствам изобразительным и критике, – на второй год пришлось пожертвовать всей беллетристической прозой» [Маковский 2000с: 209]. Регулярно бывавший в редакции журнала, участвовавший в происходивших там многообразных по форме и содержанию не просто «локальных мероприятиях, а ярких и часто неоднозначных событиях культурной жизни Петербурга (включая книгоиздательскую деятельность), О.М., безусловно, не мог не испытывать влияния, оказываемого личностью Маковского, который в своих воспоминаниях о нем подчеркнул: «В течение восьми лет (вплоть до моего отъезда из Петербурга весной <19>17 года) я встречался с ним в редакции “Аполлона”» [Маковский 1955b: 387]. Без внимания О.М. и, возможно, прямого или опосредованного поэтического отклика, прежде всего, не могли остаться «живописные» интересы Маковского (см. п. 6.9, а также п. 7 во второй части исследования), находившие различные формы отражения в тематической стратегии журнала. Несомненно и то, что существенный вклад в формирование и развитие художественного мировоззрения начинающего поэта должен был внести тот круг личного общения, который сложился у него в редакции «Аполлона»<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> По версии мемуариста, приход О.М. состоялся в конце 1909 года, однако и эта дата неверна: согласно последнему «варианту» биографии поэта, он в это время находился в Гейдельберге; см.: [Летопись 2014: 28–29].

<sup>53</sup> В частности, это должно быть отнесено к фигуре князя Сергея Волконского, присутствие которого в биографии О.М. более значительно, чем могло показаться ранее; ср.: [Шиндин 2011: 302–306, 330–332], – а также работу автора: Волконский С.М. // Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта.

### 2.2.3. Визуальное оформление книги в акмеистической перспективе

То, что авторы, прямо и опосредованно связанные с тем литературным явлением, которое получило название «Цеха поэтов», а затем акмеизма, относились к внешней стороне издательской деятельности с особым вниманием (которое не могло не быть усилено в период их творческих и личных контактов с редакцией и авторами «Аполлона»), не вызывает никаких сомнений. Важное свидетельство в этом отношении принадлежит Ахматовой, согласно которому основоположником и главным хранителем журнальных и книжных акмеистических традиций был Лозинский: «Гумилев присоветовал Маковскому пригласить Лозинского в секретари в “Аполлон”. Лучшего подарка он не мог ему сделать. Бездельник и болтун Маковский (рара Масо или “Моль в перчатках”) был за своим секретарем как за каменной стеной. Лозинский прекрасно знал языки и был до преступности добросовестным человеком. Скоро он начал переводить <...> и возился с аполлоновскими делами. Это не помешало ему стать редактором нашего “Гиперборея” <...> и держать корректуры моих книг. Он делал это безукоризненно, как все, что он делал» [Ахматова 2005d: 94]<sup>54</sup>. В качестве главного «направляющего начала» в сфере полиграфического дизайна акмеистов Лозинский назван и в мемуарах Одоевцевой, не только не противоречащих ахматовским, но и в деталях дополняющих их: «Роль Лозинского в кругах аполлонцев и акмеистов была первостепенной. С его мнением считались действительно все. – Был он также библиофил и знаток изданий. Это ему сборники стихов акмеистов обязаны своей эстетической внешностью – ему и типографии Голике. – Гумилев говорил о Лозинском, внимательно рассматривающем принесенный на его суд проект обложки: “Лозинский глаз повсюду нужен, Он вмиг заметит что-нибудь”. И действительно, “лозинский глаз” всегда замечал “что-нибудь”. – Вот эту букву надо

---

Кроме его активного участия в работе редакции журнала (сотрудником которого он «стал со второго года» [Маковский 2000d: 273]), под эгидой «Аполлона» был издан ряд книг Волконского, имевших самый широкий общественный и читательский резонанс; см.: Художественные отклики. СПб.: Издание «Аполлона», 1912; Человек на сцене. СПб.: Издание «Аполлона», 1912; Выразительный человек: Сценическое воспитание жеста (По Дельсарту). СПб.: Издание «Аполлона», 1913, – а также более чем значительный для круга его интересов перевод сочинения: *Удин Ж. д'.* Искусство и жест / Пер. с фр. и предисл. кн. С. Волконского. СПб.: Издание «Аполлона». 1911; см.: [Дмитриев 2010: 98–99]. Об этой яркой и противоречивой личности культуры первой четверти XX века см. очерк Маковского, которому принадлежит почти энциклопедическое «определение» Волконского: «художественный деятель, высоко одаренный писатель-мыслитель и характер исключительного нравственного достоинства. Он выразил лучшие традиции русской культуры, обязанной своим цветением в минувшем веке и в начале XX тому общественному классу в особенности, к которому Сергей Михайлович принадлежал. От предков он унаследовал и пламенное “чувство отечества” и то русское европейство, что озаряет вершины нашей просвещенности со времен Петра» [Маковский 2000d: 265].

<sup>54</sup> Исследования о журнале «Гиперборей», к сожалению, практически отсутствуют; из единичных публикаций см.: [Чабан 2009, 2010а, 2011]; роспись содержания представлена в публикации: [Чабан 2010b].

поднять чуть-чуть и все слово отнести налево на одну десятую миллиметра, а эта запятая закурчалась, хвостик слишком отчетлив» [Одоевцева 1988: 39]<sup>55</sup>.

На исключительную значимость визуального издательского ряда, и не только в системе ценностей у акмеистов, но и во всей культурной ситуации этого периода, на его прямую связь с индивидуальным творческим началом указывает, например, тот факт, что Лившиц в своих мемуарах (1933) охарактеризовал О.М. начала 1910-х годов именно в «терминах» книжной графики: «автор тоненького зеленого “Камня”» [Лившиц 1989: 521]; значительно позднее (в начале 1960-х годов) Ахматова практически дословно повторила это определение: «Это был мой первый Мандельштам, автор зеленого “Камня” (изд. “Акмэ”» [Ахматова 2005а: 100]. Нельзя исключить возможность того, что авторство такой «цветовой номинации», при всей ее очевидности и предопределенности реальными обстоятельствами, принадлежало самому О.М., – ср. «типологически» близкую ситуацию, повторившуюся в конце 1920-х годов, которую зафиксировала в своих мемуарах Эмма Герштейн: «Авторские экземпляры книги “Стихотворения” 1928 года Осип Эмильевич различал по цвету переплета. “Сливочное”, “клубничное”, “фисташковое мороженое” – радовался он. Мне было подарено “клубничное”, похожее на обложку сборника статей О. Мандельштама “О поэзии”, как известно, вышедшего в том же году» [Герштейн 1998: 12]<sup>56</sup>. Сходным образом характеризуется сам О.М., но с колористической «абerrацией» памяти, в беллетризованных мемуарах Эмилия Миндлина при описании портрета работы Елены Кругликовой: «Это еще петербургский или, вернее, петроградский, недавно ставший известным поэт Осип Мандельштам, автор книги стихов “Камень” в обложке кирпичного цвета, изданной акмеистическим издательством “Гиперборей”» [Миндлин 1968: 78]. Подобная композиционное соединение мандельштамовского портрета и внешнего вида его поэтического сборника с определенным допущением может интерпретироваться как метафорическая, (вероятнее всего, бессознательная) форма отражения традиции книжных портретов авторов, практически полностью прервавшейся в 1910-е годы и возродившейся уже конце 1920-х в иной социально-исторической

---

<sup>55</sup> Об истории издательского товарищества «Р. Голике и А. Вильборг», в сферу деятельности которого, в частности, входило и издание «Аполлона», см., напр.: [Аренин 1967: 7–22], [Решетова 1992].

<sup>56</sup> Практически тождественный цветовой код, осложняемый двумя дополнительными смысловыми составляющими – живописным началом и детской тематикой, – используется О.М. в «Путешествии в Армению» при метафорической передаче впечатлений от натюрморта Сезанна «Цветы» (ок. 1900), композиционную основу правой части которого составляет изображение нераскрытых (круглых) бутонов чайных роз: *Срезанные, должно быть, утром розы, плотные и укатанные, особенно молодые чайные. Ни дать ни взять – катышки желтоватого сливочного мороженого* (3, 198); см.: [Шиндин 2009с:122, 129]. В свою очередь, с мандельштамовским уподоблением роз мороженому сопоставимы воспоминания Е.Э. Мандельштама, относящиеся ко времени пребывания братьев на даче в Финляндии: «мороженщик <...> набирал мороженое из больших металлических банок <...> и раздавал пестрые кружочки покупателям» [Мандельштам Е.Э. 1995: 127]; ср. подтверждающее актуальность этого впечатления для О.М. появление данного образа в черновых редакциях «Египетской марки» в симптоматичном колористическом контексте: *Яркие цвета на <...> платьях дачниц <...> поблекли, как шарики земляничного и сливового мороженого* (2, 567).

ситуации с совершенно новыми функциями (см. п. 5.2)<sup>57</sup>. Применительно ко времени выхода из печати «Камня» О.М. и книг его со товарищей по «Цеху поэтов» можно говорить, вероятно, о том, что сопровождающий издание портрет поэта-современника воспринимался, скорее всего, как комическая попытка автора отнести себя к числу представителей высокой классики<sup>58</sup>.

Одновременно с этим, внимание реципиентов-литераторов привлекают и другие составляющие зрительного образа полиграфической продукции; симптоматична в этом отношении оценка оформления первого издания «Камня», присутствующая в рецензии Городецкого (Гиперборей. 1913. № 6): «обложка его, по расположению и пестроте шрифтов, неудачна» [Камень 1990: 214]<sup>59</sup>. В близкой системе «координат», но в более развернутой форме, дана оценка качества

---

<sup>57</sup> Подчеркнутое внимание к цветовым характеристикам и у О.М., и у других читателей, вероятно, восходит к детским впечатлениям; см. анализируемое далее (п. 3.1) описание принадлежавшего матери собрания сочинений Пушкина: *Цвет Пушкина? <...> Мой isaковский Пушкин был в ряске никакого цвета, в гимназическом коленкоровом переплете, в черно-бурой, вылинявшей ряске, с землистым песочным оттенком (2, 356), – и далее: У Лермонтова переплет был зелено-голубой и какой-то военный, недаром он был гусар (2, 356).*

<sup>58</sup> Например, Городецкий в рецензии на выход очередного выпуска эдиции Ассоциации эго-футуристов отмечал: «Верная пошлomu тону брошюры, редакция заключает ее снимком “ареопага”» [Городецкий 1913с: 30], – подразумевая коллективную фотографию авторов этого сборника. Одновременно с этим, он сам в уже неоднократно упоминавшемся цикле восьмистиший, создавая литературный портрет Тютчева (единственного поэта-классика среди «портретируемых»), использовал в качестве отправной точки именно первое издание его стихотворений, включив в текст описание внешнего вида книги и даже указание на выпустившую ее типографию: «В лавчонке тесной милого глупца / Твоих творений первое издание / Приобрести – какое ликование! / Учуть смутно веянье творца... // Как дороги ислевшие листья, / Ритмичный трепет каждого абзаца, / И типография Эдварда Праца, / И титула надменные черты!» [Городецкий 1913с: 11]; речь идет об издании: Стихотворения Ф. Тютчева. СПб.: Типография Э. Праца, 1854.

<sup>59</sup> При этом по отношению к самому Городецкому Чуковский в рецензии на сборник его стихотворений «Цветущий посох» прямо использует визуальную метафорику, акцентируя внимание на выпустившем книгу издательстве и подчеркивая все тот же неожиданно оказавшийся актуальным в этой перспективе зеленый цвет ее обложки (Журнал журналов. 1915. № 1): «Я с неохотой разрезывал эту его книжку, зелененькую. Книжка очень милая: как писанка! Что-то в ней весеннее, радующее, и название такое пасхальное: – Цветущий посох! Издание Грядущего Дня!» [Чуковский 2012: 601]. Строго говоря, подобную колористическую характеристику применить к обложке описываемого издания можно только с большим допущением: на ней на совершенно неокрашенном белом фоне черным шрифтом набраны имя и фамилия автора, название сборника и издательство, причем именно название размещено поверх бледно-зеленого рисунка, напоминающего фрагмент растительного орнамента, а уже всю «композицию» окаймляет идущая по периметру листа рамка того же бледно-зеленого цвета.

И уже практически за границей рассматриваемой темы аналогичный образ «зеленой книжки», но с совершенно иным смысловым наполнением и абсолютно противоположной оценочностью возникнет в связи с событиями Февральской революции, нашедшими свое отражение и в «Египетской марке» (1927). Речь идет об упоминаемой в этой связи Д.М. Сегалом (считающим, что в повести О.М. «описание лета 1917 года довольно прозрачно намекает на события после ноябрьского переворота» [Сегал 2006: 461]) статье Пришвина «Красный гроб» (Воля народа. 1917. 5 марта), где он описывает первые дни после прекращения в Петрограде боевых действий, вызванных Февральской революцией: «Еще не было газет, все тосковали по слову. Тогда показалась на Невском тележка, доверху нагруженная книжками в зеленой обложке. Все бросились ее покупать и разошлись по домам с книжками в зеленой обложке и говорили: – Самая теперь интересная книжка. – Книжка эта была история французской революции»; цит. по: [Сегал 2006: 460]. Разумеется, никакие прямые и даже опосредованные параллели здесь невозможны, но примечателен сам факт того, что для издания,

исполнения второго издания «Камня» Каблуковым, содержащаяся в его дневниковой записи 30.12.1915: «Вчера был И.Э. Мандельштам, привезший экземпляр нового – второго – издания сборника своих стихов (“Камень”). Это издание – его собственное; по внешности оно не очень удачно: жидкая и дряблая бумага типа плохого “верже“, невыдержанный шрифт, более чем достаточно опечаток» [Каблуков 1990: 251]<sup>60</sup>. Оба признака – технический, «производственный» (бумага, шрифт) и содержательный, «эстетический» (портрет автора) соединены Георгием Ивановым в ироническом изображении процесса издания первой «акмеистической» книги стихов Нарбута «Аллилуйя» (СПб., 1912) и ее описании: «Синодальная типография, куда была сдана для набора рукопись “Аллилуйя”, ознакомившись с ней, набирать отказалась <...>. – Синодальная типография потребовалась Нарбуту – потому что он желал набрать книгу церковно-славянским шрифтом. И не простым, а каким-то отборным. В других типографиях такого шрифта не оказалось. Делать нечего – пришлось купить шрифт. Бумаги подходящей тоже не нашлось в Петербурге – бумагу выписали из Парижа. <...> В три недели был готов этот типографский шедевр, отпечатанный на голубоватой бумаге с красными заглавными буквами, и (Саратов дал себя знать) портретом автора с хризантемой в петлице и лихим росчерком...» [Иванов 1993d: 111].

Начиная с момента появления нового поэтического направления в литературной среде России, акмеисты в своей книгоиздательской практике последовательно придерживались небольшого, но строго очерченного набора правил, что определялось как постулируемыми ими «цеховыми» принципами, так и – на более абстрактном уровне – нестихийным, заданным характером возникновения этого набора. Следуя сложившейся с начала XX века отечественной традиции, каждая самостоятельно и изолированно существующая литературная группа «должна была иметь собственное издательство. <...> Логика групп, издательская политика влекли за собой тяготение к серийности оформления: книги членов одного объединения должны были поддерживать друг друга. Ахматовский “Вечер” и “Дикая порфира” Зенкевича вышли в одинаковых обложках, нарисованных Сергеем Городецким <...>. Единая форма “цеховых” книг была сознательным издательским жестом; в газетной заметке, в рекламных целях предварявшей выпуск четырех книг (кроме названных еще “Скифских черепков” Кузьминой-Караваевой и “Возвращения” Вл. Бестужева – т.е. В.В. Гиппиуса), “Цех поэтов” обещал, что они получат “одинаковый общий облик, формат, бумагу, шрифт и даже общую обложку с лирой”. Парадоксальным, на первый взгляд, образом в среде модернистов, исповедовавшей крайний индивидуализм, торжествовал вкус к серийной униформе» [Котрелев 1988]; ср. непосредственно

---

становящегося одним из первых символов новой эпохи, главным «дифференциальным признаком» становится его внешний вид, определяемый полиграфическим исполнением.

<sup>60</sup> Сам автор сборника много позже (1930) охарактеризовал качество подобного сорта бумаги предельно метафоризованно, но явно столь же негативно: *На полицейской бумаге верже / Ночь наглоталась колючих ершей* (3, 41). Ср. в примыкающих к «Шуму времени» очерках «Феодосия» об издававшейся в Крыму в 1919–1920 годах газете Добровольческой армии: *Грязная, на серой древесной бумаге, всегда похожая на корректуру, газетка Освага будила впечатлень русской осени в лавке мелочного торговца* (2, 398).

об ахматовском «Вечере»: «Лиру на обложке начертал Городецкий. Тираж книги был получен вместе с “Дикой порфирой” Зенкевича, украшенной такой же лирой – эмблемой Цеха Поэтов» [Тименчик 2012а: 27]; ср. п. 2.2.1. Данная особенность, безусловно, была продиктована не только эстетическими принципами, но и коммерческими интересами: например, согласно точке зрения Р.Д. Тименчика, «существенным для сбыта «Вечера» было художественное оформление издания. За неделю до появления сборника на книжном рынке газета “Голос земли” <1912. № 47. 27 февр. – С.Ш.> поместила в разделе литературной хроники неподписанную заметку, принадлежавшую, по видимому, Сергею Городецкому: “В ближайшие дни в Петербурге выйдет целый ряд изданий Цеха поэтов. Уже отпечатан сборник Анны Ахматовой «Вечер» и печатается прелестный к нему фронтиспис работы Евгения Лансере. Девушка с книжкой задумалась над водой. Синие облака несутся в алом небе”. – И по выходе “Вечера” Городецкий в обзорной рецензии <Речь. 1912. № 117. 30 апр. – С.Ш.> писал о сборнике – “восхитительно украшенный фронтисписом Евгения Лансере”» [Тименчик 2012b: 34]. Книгу также украшали заставки-виньетки работы выпускника Петербургской Академии художеств, графика, архитектора и реставратора Андрея Белобородова (см.: [Тименчик 2012b: 34–35]), которые, согласно одной из точек зрения, должны были выступить в качестве дополнительного элемента структурно-содержательной организации сборника: «В первом издании “Вечера” разбивка на разделы особенно бросается в глаза, поскольку усилена художественно-графическими средствами, в частности, заставками перед каждым разделом <...>. Это заставляет предположить, что в каждом из разделов есть свои циклоидные скрепы» [Кихней 2012: 39]; при такой интерпретации данные графические элементы в определенном смысле оказываются изофункциональны заставкам-виньеткам между разделами журнала и публикациями внутри них..

Вместе с тем, нельзя не обратить внимание на то обстоятельство, что проявляемый акмеистами интерес к визуальному строю книгоиздательской продукции оставался в границах внутрицехового пространства, почти не распространяясь на печатную продукцию представителей других литературных групп. Данная особенность совершенно явственно проявилась в критических «миниатюрах» в «Гиперборее» и в практике рецензирования поэтических книг Гумилевым, полностью отказавшимся от почти обязательного признака жанровой принадлежности своих текстов – краткой характеристики внешнего оформления книги в финальной части описания. Во всем корпусе гумилевских рецензий с 1908 по 1916 год присутствуют только два случая оценки рецензируемого издания с полиграфической точки зрения, если оценкой можно назвать лаконичное: «Книга издана так, как ей и следует быть изданной: красиво и просто» – о сборнике стихов Сологуба «Пламенный круг» (М., 1908), а также упоминавшуюся выше «изданную с большим изяществом книгу “Гимны и оды”» Гофмана [Гумилев 2006: 20, 88]. Еще дважды при негативной оценке авторов Гумилев оставляет иронические замечания о деталях изобразительного ряда рецензируемых изданий (причем внутри одного корпуса текстов) – на сборник «Нет мира миру моему» Николая Брандта (Киев, 1910): «Забавно отметить, что оглавление книги напечатано в виде чаши», – и на «Стихи и сказки» Сергея Гедройца (СПб., 1910): «В книге есть и картинки,



такие же ненужные и бесцветные, как и стихи» [Гумилев 2006: 75]. Точно так же в своих шести более чем кратких рецензиях 1912–1913 годов О.М. ни разу не останавливается на особенностях издательского оформления книг, ставших предметом его описания<sup>61</sup>. Более того, у Гумилева сами иллюстрации как компонент периодических изданий выступают «термином сравнения» при уничижительной характеристике (и на этот раз – дважды в одном тексте) поэтических произведений авторов, вошедших в антологию издательства «Мусагет» (М., 1911): «Такие стихи, как у Григория Рачинского, можно встретить только в мелких еженедельниках и иллюстрированных приложениях к провинциальным газетам. <...> – Скучный рыцарь из Нивских иллюстраций – у Алексея Сидорова, такая же скучная принцесса» [Гумилев 2006: 97]. Еще более отчетливое – сюжетное – противопоставление журнальной периодики и относящихся к «высокой традиции» книг, транспонируемое в повседневную реальность, присутствует в иронически-шутливом стихотворении «Когда я был влюблен (а я влюблен...», написанном тогда же, что и упоминавшаяся выше «Современность» (1911): «Я стол к стене подвинул, на комод / Рядком поставил альманахи “Знание”, / Открытки – так, чтоб даже готтентот / В священное б пришел негодование. <...> // Прелестницы, теперь я научен, / Попробуйте прийти, и вы найдете / Духи, цветы, старинный медальон, / Обри Бердслея в строгом переплете» [Гумилев 1998b: 81]<sup>62</sup>.

Данное обстоятельство представляется тем удивительнее, что первый опыт активного сотрудничества со сферой полиграфического производства Гумилев строил именно на акцентировании внешних признаков своего начинания – издания в 1907 году в Париже иллюстрированного журнала «Сириус»: «Судя по “роскошному” оформлению журнала, наличию вклеек с репродукциями художественных произведений, и содержанию (поэзия, проза,

---

<sup>61</sup> Сказанное, разумеется, не означает сознательного игнорирования акменстами чужого опыта исходя из собственных цеховых интересов, во всяком случае, в частном порядке – ср. относящийся к Ахматовой эпизод, описанный Лукницким в его дневнике 13.3.1926: «Я подарил АА книгу К. Вагинова. Ей понравился внешний вид книжки. Заметила, что он напоминает журнал “Старые годы”» [Лукницкий 1997: 63]. – Вне прямой связи со зрительным образом книги как единицы предметного ряда необходимо отметить мандельштамовский интерес к первым авторским опытам организации книги как единого набора поэтических произведений: «О.М. любил первоиздания поэтических сборников <...>. В первых изданиях стихов всегда видна рука автора, его оценка стихов, его отбор, его расположение вещей» [Мандельштам Н.Я. 2014а: 328], – при том, конечно, что и оформление книг нередко прямо отражает авторскую позицию по отношению к их визуальному строю.

<sup>62</sup> Нельзя утверждать, что гумилевский текст генетически может быть зависим от, очевидно, самого известного во всей русской поэзии верлибра – стихотворения Блока «Она пришла с мороза...» (1908), но определенные сюжетные, содержательные и лексико-семантические параллели между ними предположить возможно; ср.: «Она немедленно уронила на пол / Толстый том художественного журнала <...>. // Все это было немножко досадно / И довольно нелепо. / Впрочем, она захотела, / Чтобы я читал ей вслух “Макбета”. <...> // Я рассердился больше всего на то, / Что целовались не мы, а голуби, / И что прошли времена Паоло и Франчески» [Блок 1997: 199]. – И здесь семантический контекст снова может быть расширен не поддающимися прямому истолкованию смысловыми компонентами, в очередной раз связанными с фигурой Городецкого, в предисловии к своему сборнику поэтических портретов близких ему людей «Цветущий посох» написавшему: «Здесь очень многих нет любимых. Ведь иных даже не знаешь, как зовут. Как ту, которая пришла с мороза»; цит. по: [Акмеизм в критике 2014: 374]; возможно, подобная символистская ересь была мотивирована конкретными внетекстовыми обстоятельствами.

художественная критика), “Сириус” должен был стать парижским аналогом журналов “Золотое руно” и “Весы» [Зобнин 2000: 58]; неслучайно соредактором журнала согласился выступить живописец Мстислав Фармаковский<sup>63</sup>. А уже летом 1918 года, вернувшись в Петроград из Франции, Гумилев в поисках заработка организовывал для себя сотрудничество с рядом издательств и, в частности, подготовил для газеты «Биржевые ведомости» анонсы предполагавшихся к выпуску книг. И в этих текстах он уже совершенно не останавливается на литературной составляющей проектов, акцентируя все внимание на художественном оформлении книг: «Книгоиздательство “Гиперборей” возобновило свою деятельность: <.> намечены к изданию новый сборник стихов Анны Ахматовой, “Фамира Кифаред” Иннокентия Анненского, ассирийский эпос “Гильгамеш”, “Тристан и Изольда” по древнейшему стихотворному переводу и пр. Большое внимание уделено художественной стороне изданий. Все украшены заставками современных и старых графиков, некоторые печатаются в две краски»; «Начинает свою деятельность издательство “Книжная редкость”. К изданию предположены книги, которые еще не появились на русском языке и редки на том, на каком написаны. Кроме виньеток они будут снабжены рисунками, раскрашенными от руки. <...> В ближайшее время выходят <...> повесть Тита Петрония Арбитра с иллюстрациями Г. Гидони и “Абиссинские песни”, собранные Н. Гумилевым, с рисунками по образцам абиссинской живописи» [Гумилев 2007: 212]; пунктуация исправлена. Безусловно, Гумилев был небезразличен и к оформлению собственных книг, даже находясь в действующей армии; так, например, интересуясь судьбой заставки работы Сергея Чехонина к предполагаемой публикации поэмы «Мик», в письме Рейснер 15.1.1917 он сообщил о возможной оказии для отправки образца ему на фронт: «Письмо ко мне и миниатюру Чехонина (если она готова) можно послать с тем же солдатом» [Гумилев 2007: 201]<sup>64</sup>.

В таком контексте вполне логично заключение, к которому приходит Вейдле, считавший главным импульсом формирования «петербургской поэтики» в творчестве акмеистов их явную предрасположенность к актуализации изобразительной природы поэтического произведения

---

<sup>63</sup> Опубликованные биографические сведения о художнике-символисте, ставшем в будущем известным реставратором, немногочисленны; наиболее информативны в этом отношении сетевые ресурсы – официальные сайты Государственного Русского музея (раздел «Отдел реставрации»: <http://restoration.rusmuseum.ru/rest-farmakovsky-restoration.htm>) и Санкт–Петербургского государственного университета (раздел «Биографика СПбГУ»: <http://bioslovhist.history.spbu.ru/component/fabrik/details/1/945-farmakovskij.html>).

<sup>64</sup> Вместе с тем, согласно мемуарам издателя Я.Н. Блоха (см.: *Офросимов О. О Гумилеве, Кузmine, Мандельштаме... (Встреча с издателем) // Новое русское слово. 1953. 13 дек. С. 8*), «Гумилев восставал против художественных обложек и фронтисписов. Его “Огненный столп” вышел в простой белой обложке, без всякой графики, и в дальнейшем, после смерти Гумилева, все томики его стихов выпускались “Петрополисом” без всяких украшений, согласно воле автора»; цит. по: [Лекманов 2006: 47]. Трудно сказать, насколько достоверно такое свидетельство, поскольку сказанному противоречит внешний вид большинства авторских сборников Гумилева, но, очевидно, отнести их именно к «Огненному столпу» вполне допустимо, что позволяет говорить о последовательном динамическом развитии представлений поэта о том наборе критериев, которому должно соответствовать художественное оформление книг, во всяком случае, применительно к его собственным.

(причем в цитируемом далее фрагменте характерно и завуалированное «именование» авторов по названиям их ранних – акмеистических – книг, метафорически наделяемых функциями «вербальных портретов» авторов): «То, что оказалось общим у трех поэтов, писавших стихи “Чужого неба”, “Колчана”, “Камня”, “Вечера” и “Четок”, положило начало тому, что можно назвать петербургскою поэтикой. Гумилев был зачинателем ее, поскольку врожденная его склонность к поэтической портретности или картинности нашла отклик у Мандельштама, а на первых порах и у Ахматовой, и поскольку склонность эта привела к особенностям стихотворного языка, проявившимся также и в стихотворениях непосредственно (а не сквозь изображение) лирических» [Вейдле 1973: 108].

### 3. Рукописные книги в практике акмеистов

Трудно допустить, чтобы в своем отношении к книге О.М. не учитывал «креативных» связей с живописно-графической сферой самих поэтов, в отечественной традиции принявшей формы активной культурной составляющей уже со времен пушкинских рисунков. Возможно, у истоков акмеистической практики рукописных изданий стоял Городецкий – автор обложек ахматовского сборника «Вечер» и «Дикой порфиры» Зенкевича; он же, по словам дочери Вячеслава Иванова, «был прекрасный карикатурист. Каждую неделю он создавал домашний выпуск журнала, посвященного быту Башни. <...> Он был талантливо сделан, и Городецкий хорошо зарисовывал людей и семейный быт этого времени» [Иванова 1992: 36]<sup>65</sup>. Вероятно, эта традиция сохранялась Городецким на протяжении всей его жизни – в годы войны он выполнил рукописную книгу – именно книгу с иллюстрированной обложкой – «Стихи. 1942»: «Сборник включает в себя переводы стихотворений венгерских, белорусских, украинских писателей, таких как Якуб Колас, Микола Терещенко, Эмиль Мадарас и многих других, написанных Городецким во время эвакуации в Ташкенте. Вторая часть рукописи названа автором “Свое” и состоит из неопубликованных стихов о Великой Отечественной войне, либо опубликованных лишь в периодической печати 1940-х годов»<sup>66</sup>. Одним из наиболее ранних и ярких проявлений подобного вида «издательской практики» допустимо, очевидно, считать рукописный альбом Северянина

---

<sup>65</sup> Ср. прим. 33 и упоминаемые далее (п. 5.2) «проекты памятников» и подобного рода шаржи Городецкого. – Близкая практика шуточных графических «комментариев» происходящего, очевидно, была устойчивой традицией в околоцеховом и акмеистическом кругу – см., например, о сессии 17.2.1914: «В этот день собравшиеся (в квартире М.Л. Лозинского? в доме Гумилевых в Царском Селе?) трудились над сочинением стихов “Антологии античной глупости”. На листе с этой датой рукой Лозинского и неустановленного лица записаны три из них, “героем” которых был Лозинский. На обороте листа – рисунок Лозинского, изображающий сцену закрытия Цеха поэтов Левого Гумилевым с надписью: “[Пусть] Вот Левушка подрастет и закроет цех!”» [Платонова-Лозинская, Мец 2012: 133].

<sup>66</sup> Найти опубликованные сведения об этом «издании» не удалось; информация о нем почерпнута из сетевого ресурса Дома антикварной книги «В Никитском» (Москва): <http://www.vnikitskom.ru/antique/auction/48/20331/>.

«Поэзы» начала 1910-х годов, включавший в себя 98 стихотворений (частное собрание)<sup>67</sup>. Разумеется, в этот же тематический ряд могут быть включены и такие различные по происхождению и функциональной направленности проявления как «Чукоккала» и ей подобные альбомы, так и самая широкая и многообразная практика экспериментального книгоиздания авангарда 1910-х годов; см., напр.: [Харджиев 1940], [Сарабьянов 2000], [Фомин 2015: 315–353] и др.<sup>68</sup>. Всем проявлениям этой традиции был близок Гумилев, который, в частности, во время пребывания во Франции в июле 1917 – январе 1918 годов составил так называемый «Парижский альбом», включавший в себя чистовые автографы его стихотворений, проиллюстрированные Наталией Гончаровой, Михаилом Ларионовым и Дмитрием Стеллецким; см.: [Степанов 2014: 396–397, 579–580]<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> И об этом издании информация оказалась автору недоступна; описание альбома см. на библио-антикварном сайте «Rarus's Gallery»: <http://www.raruss.ru/silver-century/1076-severyanin-album.html>.

<sup>68</sup> См. утверждение Н.И. Харджиева – одного из немногих свидетелей, участников и исследователей этого процесса «ассимиляции» вербального и визуального начал в книге: «едва ли в истории искусства можно найти моменты, когда поэзия и живопись настолько тесно соприкасались между собой, как это было в период возникновения так называемого кубофутуризма в России» [Харджиев 1940: 338]. Для более полного и глубокого понимания скрытых механизмов формирования и развития данного явления русской культуры начала XX века нельзя не учитывать исключительно важное свидетельство Р.О. Якобсона, пропускаемое современными комментаторами, о его прямой взаимосвязи с одновременными новаторскими исканиями гуманитарных наук: «Проблема связи и различия между отдельными искусствами, особенно между знаковыми компонентами живописи и языка, и вопросы претворения обеих разновидностей знака в пределах беспредметной живописи и заумной поэзии были между мной и молодыми московскими художниками предметом оживленных дискуссий накануне Первой войны. Тематика и терминология знаковых вопросов давно привлекала юных искателей, и когда мы ознакомились с размышлениями Соссюра, вопрос науки о знаках (или семиологии, как называл ее Соссюр, ратуя за новую дисциплину), тотчас вошел в круг наших бесед и планов, получивших дальнейшее развитие в новорожденном Пражском лингвистическом кружке» [Якобсон – Поморска 1982: 118–119]. – Очевидно, именно в таком типологическом ряду должна учитываться метафорическая цветаевская характеристика «Шума времени»: «Для любителей словесной живописи книга Мандельштама, если не клад, то вклад» [Цветаева 1994: 315]. О работе смыслопорождающих механизмов изобразительного искусства, в том числе и книжной графики, в художественном мире О.М. подробнее говорится во второй части исследования в связи с темой писательских рукописей и их авторского графического сопровождения.

<sup>69</sup> Впервые альбом репродуцирован в публикации: [Степанов, Устинов 2012]. – Здесь следует отметить, что именно на «акмеистические» 1913–1914 годы пришелся и всплеск интереса к личности Гончаровой и рост ее популярности, во многом обусловленные авторской активностью: осенью 1913 года состоялась ретроспективная выставка художницы в Москве, отразившая все этапы ее творчества – от ранней ориентации на французских импрессионистов до беспредметной живописи «лучизма». В опубликованном в «Аполлоне» несколько поверхностном и упрощенном отклике Я. Тугенхольд писал: «Художественный сезон в Москве открылся выставкой работ Наталии Гончаровой – обзором ее деятельности с 1900 по нынешний год. <...> Гончарова <...> успела за двенадцать с половиною лет сделать 773 работы! <...> Творческая расточительность поистине небывалая!» [Тугенхольд 1913: 71]. Как посчитал автор, художнице «развитию вглубь вредило ее развитие вширь, ее боязнь, как бы не отстать от века. Импрессионизм, кубизм, футуризм, орфизм, лучизм Ларионова, какая-то теория какого-то Фирсова... а где же сама Наталия Гончарова, ее художническое “я”?» [Тугенхольд 1913: 72]. Также следует учитывать, что 31.3.1914 в концертном зале Петропавловского училища прошел доклад Ильи Зданевича «О Наталье Гончаровой» (возможно, основанный на материалах его книги: *Эганбюри Эли. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. М., 1913*), на диспуте после

Вместе с тем, если в 1910-е годы подобная «живописно-литературная» практика находилась в сфере собственно художественных исканий, то в послереволюционный период она прежде всего была напрямую зависима от резкого сокращения количества печатных изданий и от необходимости авторов материально обеспечивать свое существование. И именно Гумилев проявил в этом отношении исключительную активность: «Подобно другим поэтам Петрограда и Москвы, вынужденным зарабатывать деньги продажей собственноручно изготовленных “книг” со своими произведениями, Н.С. Гумилев также составил несколько рукописных сборников ненапечатанных стихотворений, снабдив их собственными рисунками и небольшими предисловиями с датой составления. В октябре 1920 г. в Доме искусств открылся книжный пункт “с правом покупки от членов Дома искусств и продажи ими же книг” (Жизнь искусства. 1920. 21–22 сентября)» [Иванникова 1993: 13]. Очевидно, первым в «издательской биографии» Гумилева стал эпизод, когда он «составляет рукописный сборник “О тебе, моя Африка”, который снабжает кратким уведомлением: “Книга эта переписана в единственном экземпляре автором и снабжена его собственноручными рисунками и подписью. Ноябрь 1920. Н. Гумилев” (подлинник не сохранился <...>)» [Баскер и др. 2001: 220]. С большой долей уверенности можно предполагать, что О.М. был известен данный факт – именно в это время (середина октября) он возвратился из Грузии в Петроград (см.: [Летопись 2014: 175]), где поселился в «Доме искусств» и возобновил надолго прерывавшееся интенсивное, практически ежедневное общение с Гумилевым. Неслучайно, вероятно, 22.12.1925 Лукницкий записал в дневнике мандельштамовские слова: «К рукописным книгам, которые Гумилев продавал в Доме искусств, принадлежат “Огненный столп” (с виньетками), “Персия”» [Лукницкая 1990: 247]<sup>70</sup>.

Публикации данного периода указывают на присутствие среди авторов подобных «изданий» и О.М. Так, например, петроградский журнал «Среди коллекционеров» в июне 1921 года опубликовал в разделе хроники заметку, в которой в частности, говорилось: «Типографский кризис заставляет многих писателей и в Петрограде прибегать к распространению своих произведений в рукописях, как то давно практикуется при Московской Книжной Лавке Писателей.

---

которого планировалось (очевидно, не состоявшееся) выступление О.М.; см.: [Летопись 2014: 81]. – К еще не начинавшейся раскрываться теме «Гумилев и Гончарова» см.: [Куликова 2014]; о возможном отражении театрально-оформительских работ художницы в гумилевской трагедии «Отравленная туника» (1917) ср.: [Шиндин 2004b: 195, 201]. – Непосредственно о Дмитрие Стеллецком, известном и как книжный иллюстратор, в частности, много лет работавший над оформлением «Слова о полку Игореве», см.: [Маковский 2000a: 342–349].

<sup>70</sup> Рукописный гумилевский сборник «Персия» полностью воспроизведен в издании: [Гумилев 1988: 317–328]. В краткой биографической хронике жизни поэта, составленной В. Крейдом, без указания источников содержится следующее утверждение, относящееся к 14.2.1921: «Приготовил в одном экземпляре рукописный сборник своих стихов “Персия”» [Крейд 1988: 140]. – Ранее, находясь весной – летом 1919 года в Киеве, О.М. познакомился с Владимиром Маккавейским, который незадолго до того издал первый и оставшийся единственным сборник своих стихотворений «Стилос Александрии» (к которому предполагал позднее написать несколько томов комментариев), оформленный автором (Киев, 1918); см.: [Глебов 1994: 477, стб. 1]; более чем вероятным представляется тот факт, что О.М. было известно об этой книге. – Возникающие в такой связи и далее содержательные коннотации с проблемой происходящего в культурном пространстве диалога литературы и живописи рассматриваются во второй части исследования.

Такие рукописные издания в одном экземпляре продают в книжном кооперативе “Петрополис” Н. Гумилев, М. Кузмин, Ф. Сологуб, Ю. Верховский, О. Мандельштам и др.» (цит. по: [Летопись 2014: 202]). Комментарий этой публикации принадлежит Н.И. Харджиеву: «Сохранилось <...> авторское “рукописное издание” – тетрадь, озаглавленная “О. Мандельштам. Последние стихи. Петербург, 1921”. На тетради помета: “Эта книга переписана автором в количестве пяти пронумерованных и снабженных подписью экземпляров. Экземпляр № 1. О. Мандельштам” (собрание Л.Н. Шенгели). В тетрадь вошло 8 стихотворений 1920 г.» [Харджиев 1973: 253]. Свидетельства о работе Гумилева над такими «книгами» именно для издательства «Петрополис» остались в архиве Лукницкого; см.: «Чтобы заработать немного денег, Гумилев составлял, как и некоторые другие поэты – Ф. Сологуб, М. Кузмин, М. Лозинский, Г. Иванов, рукописные сборники своих ненапечатанных стихотворений и продавал их в книжном магазине издательства “Петрополис”. Составил несколько сборников: “Fantastica”, “Китай”, “Французские песни”, “Персия”, “Канцоны”, “Стружки”, тетрадь, состоявшую из двух стихотворений: “Заблудившийся трамвай” и “У цыган”. Сборники писал в одном экземпляре и иллюстрировал собственными рисунками» [Лукницкая 1990: 247]. Вероятно, о последнем из этих «полиграфических опытов» свидетельствует Вера Лурье: «Мне пришлось видеть книгу стихов Гумилева, написанную им от руки с собственными его рисунками; туда вошли “Цыгане”, “Заблудившийся трамвай” и еще кое-что из последних произведений Н<иколая> С<тепановича>» [Лурье 1993: 9]. И здесь же должен быть упомянут еще один факт такого рода творчества, но уже коллективного: «По инициативе Гумилева “Цехом Поэтов” был издан рукописный журнал “Новый Гиперборей” в пяти экземплярах. <...> Журналы продавались в книжном магазине издательства “Петрополис”» [Лукницкая 1990: 247]; обложка журнала воспроизведена в: [Мандельштам 1993: 354]; О.М. «проиллюстрировал» в этом «издании» свое стихотворение «Троянский конь» («За то, что я руки твои не сумел удержать...», 1920; репродукцию см. в: [Мандельштам 1993: 355]; ср.: [Летопись 2014: 195]); см. также [Нерлер 2014с: 194–198]. Безусловно, в подобной практике он не мог не видеть прямого продолжения «книгоиздательских» традиций русского футуризма, достигших своего пика в литографированных авторских и коллективных сборниках; см., напр.: [Харджиев 1968]; ср.: [Фомин 2015: 315–353]. И здесь не будет преувеличением сказать, что столь специфическое происхождение «книжной продукции» и особенности ее бытования объективно акцентируют особое внимание на визуальном аспекте проблемы, что актуализирует роль изобразительного строя книг и в первую очередь – иллюстраций.

#### 4. Иллюстрации в системе художественных ценностей Мандельштама

Переводя «объект описания» из историко-литературного пространства в пространство собственно художественно-биографическое, необходимо отметить, что становление и развитие российской традиции выпуска высокохудожественных изданий (в первую очередь – периодических) формировалось под непосредственным влиянием практики западноевропейского

сецессиона и, начиная с конца XIX века, во многом определялось деятельностью участников объединения «Мир искусства». Позднее, в начале 1920-х годов, эта тема стала актуальной и в филологической науке; ей, в частности, была посвящена полемическая статья Тынянова «Иллюстрации» (Книга и революция. 1923. № 4), вызвавшая широкий резонанс не столько в научной среде, сколько в литературных и издательских кругах<sup>71</sup>. Особое отношение к структурно-изобразительной стороне оформления книжных и периодических изданий в литературной и читательской среде в 1910-е годы позволяет с уверенностью утверждать, что и О.М. как читатель не мог не уделять этой составляющей историко-литературного процесса должного внимания. В его личную библиотеку (утрачиваемую и снова, по мере возможности, восстанавливаемую) входило немало книг, отмеченных своим визуальным строем (см.: [Фрейдин 1991]), при этом заинтересованное отношение О.М. к книжной графике в равной степени распространялось и на классическую традицию, и на творчество современных ему авторов. Так, 27.2.1926 он писал Н.Я. Мандельштам, находившейся в Ялте: *Я для отдыха читаю Мертвые Души с картинками (4, 70)*, – вряд ли случайно фиксируя изобразительную составляющую издания<sup>72</sup>. Наталья Штемпель вспоминала эпизод, относящийся к периоду мандельштамовского пребывания в Воронеже: «Восторгался <...> иллюстрациями Делакруа к гетевскому “Фаусту” (как-то, будучи у меня, он внимательно их рассматривал)» [Штемпель 2008: 45]; речь, очевидно, идет об известном цикле иллюстраций, выполненном Делакруа (1828) и неоднократно репродуцировавшемся. Лев Бруни (по свидетельству его брата Николая), показывал О.М. «свои иллюстрации к литературным произведениям (“Дон Кихоту” и другим – Бруни много занимался книжной иллюстрацией)» [Видгоф 2012: 424]; издание вышло в свет в 1924 году<sup>73</sup>. Безусловно, О.М. были известны работы

---

<sup>71</sup> См.: [Тынянов 1923: 310–318]; там же (с. 545–548) содержится подробный комментарий М.О. Чудаковой к сопутствовавшим написанию этой статьи историко-литературным обстоятельствам. В более широком плане о составляющих процесса «переворота» в искусстве книги в 1920-х годах см. в недавно появившемся исследовании: [Фомин 2015: 15–67].

<sup>72</sup> В рассматриваемом контексте необходимо учитывать, что беспрецедентное по своим масштабам иллюстрирование произведений Гоголя, уже при жизни его принявшее едва ли не обязательный характер, достигло своей кульминации при выходе в свет альбома «Сто рисунков к поэме Гоголя “Мертвые души”» (1892), неоднократно переиздававшегося впоследствии. – Среди личных книг О.М., которые могли оказать значительное влияние на формирование его представлений о правилах «высокого оформления» полиграфической продукции, было, очевидно, и известное издание монографии Родена о готических соборах Франции (см.: *Rodin A. Les cathédrales de France*. P., 1914.) с его собственными иллюстрациями; см.: [Кантор 1991: 66]. В этот же смысловой ряд органично встраивается сохранявшаяся у О.М. на протяжении всего жизненного пути любовь к альбомам репродукций современной живописи и весь тот биографический контекст и семантический ореол, которые окружали это мандельштамовское пристрастие; см.: [Шиндин 2009b: 121–122]; см. также п. 6.7.

<sup>73</sup> О взаимоотношениях О.М. и Льва Бруни см. (по им. ук.): [Видгоф 2012], – а также: *Видгоф Л.М.* Бруни Л.А. // Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта (в печати). – Как известно, образ Дон-Кихота появится у Мандельштама в контексте военной темы «Стихов о неизвестном солдате» вместе с другой фигурой гротескного «воина» – Швейка. По предположению Ю.И. Левина, одним из источников оформляющей этих персонажей образности могли стать известные иллюстрации Г. Гросса или Й. Лады к роману Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка»; см.: [Левин 1979: 201]. Издание русского перевода романа, частично выполненного П.Г.

и признанных книжных графиков различных направлений, и тех, для кого эта сфера не являлась в творческой деятельности основной, при этом со многими из них в различные периоды жизни он общался регулярно или эпизодически. Так, с 1910-х годов О.М. был близко знаком с одним из самых признанных художественно-артистической средой мастеров этого периода Сергеем Судейкиным<sup>74</sup> а также, очевидно, Натаном Альтманом (см. п. 6.1) и Георгием Якуловым (см. п. 6.9); вероятно, тогда же он встречался с братьями своих сотоварищей по «Цеху поэтов» и акмеизму Георгием Нарбутом и Борисом Зенкевичем и др., позднее – с Владимиром Фаворским (см. п. 6.7).

Реконструируя специфику мандельштамовского отношения к эстетической составляющей полиграфической продукции, нельзя не учитывать, что издания его собственных книг нередко оформляли известные художники: Мстислав Добужинский – обложку второго сборника стихов «Tristia» (Пб.; Берлин: «Петрополис», 1922) и книгу «Примус. Детские стихотворения» (Л.: «Время», 1925)<sup>75</sup>, Александр Родченко (см. п. 6.4) – обложку третьего издания «Камня» (М.; Пг.: Госиздат, 1923), Дмитрий Митрохин (см. п. 6.3) – обложки сборников «Стихотворения» (М.; Л.: Госиздат, 1928) и «О поэзии» (Л.: «Academia», 1928), Борис Эндер (см. п. 6.8) – книгу детских стихотворений «Два трамвая» (Л.: Госиздат, 1925), Николай Лапшин (см. п. 6.2) – книгу детских стихотворений «Шары» (Л., Госиздат, 1926) и др.<sup>76</sup> Из дневниковой записи Лукницкого, оставленной 5.4.1925, известна негативная мандельштамовская оценка композиционного решения обложки «Шума времени»: «Ему не нравится обложка; ему кажется странным видеть на обложке название “Шум времени” и тут же внизу – “Изд. Время”. Ему не нравится бумага...» [Лукницкий 1991: 107]. Сам О.М. касался этой темы 25.6.1928 в письме в Госиздат, где выразил *благодарность за отличное «оформление» «Стихотворений» (4, 98)*. Таким образом, необходимо отметить, что мандельштамовское отношение к внешнему оформлению собственных книг остается вполне традиционным, во всяком случае, о его сочувственном отношении к полиграфическим экспериментам современной ему книжной графики ничего не известно. Следовательно, с достаточной высокой и прагматически мотивированной степенью уверенности можно утверждать,

---

Богатыревым (вероятно, лично знакомым О.М. по периоду общения в начале 1920-х годов в Московском лингвистическом кружке) и оформленного иллюстрациями Гросса, началось в 1929 году в Госиздате (см.: *Гашек Я. Похождения бравого солдата Швейка. Ч. 1. М.; Л., 1929*), с которым в этот период О.М. активно сотрудничал.

<sup>74</sup> См.: *Вакана Коно, Шиндин С.Г. Судейкин С.Ю. // Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта (в печати)*, – а также п. 6.5.

<sup>75</sup> Им выполнены обложка, титульный лист, фронтиспис, а также проиллюстрировано 14 страниц текста. Никаких свидетельств о знакомстве и общении О.М. и Добужинского не зафиксировано, но то, что намного раньше, в середине 1910-х годов, они встречались в редакции «Аполлона», с которой художник на протяжении многих лет активно сотрудничал (и издания которой, начиная уже с первого номера журнала, регулярно оформлял), не вызывает никаких сомнений; см.: [Маковский 2000b].

<sup>76</sup> Об иллюстраторах книг О.М. для детей см.: [Завадская 1988].



что основополагающим фактором при формировании представлений О.М. о роли визуального начала в образе книги стали его детские впечатления<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> В этой связи ср. наблюдение О.А. Лекманова о «поливариантном» наборе переключек содержательного строя «Египетской марки» и его образного оформления с произведениями Жюль Верна, основой к выявлению которого становится редуцированная ссылка на иллюстративное изображение капитана Гранта в черновой редакции повести: [Лекманов 2010: 261–262]. – Уникальный случай возвращения к детским впечатлениям от книжных иллюстраций с их часто неограниченным смыслопорождающим потенциалом может приходиться на лето 1919 года, когда О.М. после знакомства с Н.Я. Мандельштам, вероятнее всего, еще оставался в Киеве. Тогда же ее знакомый и соученик по художественной студии Александры Экстер (см. п. 6.6) Климент Редько (см.: [Костин 1992], [Пчёлкина 2013а]) был приглашен Наркомпросом Украины оформлять организованную 8–11 июня в связи с Всеукраинским днем ребенка выставку «Самая большая детская книга», которая состояла из гигантских иллюстраций к произведениям Блока. Художник, выполнивший этот беспрецедентный даже на фоне «монументальных» празднеств первых послереволюционных лет заказ, позднее вспоминал: «Мы <...> приглашены работать по устройству грандиозного детского праздника. Главный центр праздника – в купеческом (ныне Пионерском) саду. Мы беремся сделать иллюстрации необыкновенные. Они представляют книги-колоссы из листов фанеры. Каждую такую книгу, поставленную перед детьми на сцене, перелистывая, будет декламировать актер. Наша работа закипает. С эскиза начинает выявляться картина про жизнь бедного зайчика Александра Блока. Зайчик на первом листе получился похожим на откормленного поросенка. Зато он радуется цветами красок и технически выполнен для работы такого временного назначения слишком хорошо. Дети скажут, что все же это зайчик и он грызет лист капусты. Наплодил я еще детям косопалых и мохнатых медвежат. В заключение написал на последнем листе лицо, похожее на паутину – скупую, злую старуху. Многие принимали мою старуху за символ монархии. Когда на празднике очередь дошла до нее, дружным хохотом разразились советские дети. Великан-книга родилась на второй год Октябрьской революции. Только обстоятельства тех дней, кажущихся фантазией, создали нам возможность проявить себя столь лихорадочно и с размахом в искусстве. Мою книгу оценили как влияние Руссо и Матисса» (*Редько К.* Книга воспоминаний (машинопись). Глава 18. Искусство и гражданская война. С. 21–22 (собрание Т.Ф. Редько, Москва); цит. по: [Горбачев 1987: 726].

Свидетельства о знакомстве и общении О.М. с Редько не известны, к сожалению, не оставила их и Н.Я. Мандельштам, которая, судя по всему, сознательно ограничивала информацию о своей сопричастности культурной жизни Киева в 1919 году и избегала расспросов именно на эту тему. Более того, по отношению, вероятно, к концу 1960-х годов свидетельству современного мемуариста, «она по возможности избегала предаваться развернутым устным воспоминаниям, отделяясь обычно двумя-тремя фразами. Помню, что как-то при мне к ней пришел юный Саша Парнис с разными вопросами о школе Александры Экстер. Но как он ни бился, она только отмахивалась рукой от его вопросов. Было прямо-таки жалко видеть, как его исследовательский энтузиазм натолкнулся на ее полное безразличие к своему прошлому»; вместе с тем, этот же автор утверждает, что «как мне стало известно, Н.И. Харджиев сумел уговорить ее написать об этом периоде воспоминания. Они хранились в его архиве, вывезенном в Амстердам, а частично в переданном из таможни в РГАЛИ» [Мурина 2015: 379]. Более того, мемуарист приводит и принадлежащую Н.Я. Мандельштам краткую, но прямую характеристику: узнав об «открытии» одним из коллекционеров русского живописного авангарда творчества Редько, «Н.Я. с интересом слушала. <...> – Конечно, я в нее вцепилась с вопросами. Но она в своей телеграфно-пунктирной манере только “отпечатала”: “Климент – художник и стоящий человек”. Ничего более подробного я от нее не добила, кроме краткого рассказа о том, как они сидели на Тверском бульваре после его возвращения из-за границы (он был несколько лет во Франции) и он рассказывал о Париже. Тогда она еще была художницей и пыталась работать. Наверное, это было, когда Мандельштамы жили в Доме Герцена» [Мурина 2015: 378–379]. Данный эпизод относится к апрелю 1922 – августу 1923 года, когда Мандельштамы поселились в «писательском общежитии»; см.: [Видгоф 2012: 117–180]; и, очевидно, именно его описывает Н.Я. Мандельштам во «Второй книге», вспоминая период их с О.М. адаптации к условиям и правилам семейного существования: «Однажды в Москве я сидела

## 5. Книга в биографии Мандельштама: общий взгляд

Уже в первой главе мемуарной по своему происхождению повести «Шум времени» (1923–1924) О.М. вспоминает о том периоде отечественной истории, когда «*Нива*», «*Всемирная новь*» и «*Вестник иностранной литературы*», бережно переплетаемые, проламывали этажерки и ломберные столики, составляя надолго фундаментальный фонд мещанских библиотек! (2, 348). Индивидуальный опыт постоянного просмотра научно-популярных журналов, носящий глубоко личностный характер, прямо определен О.М. как *источник познания мира*, в качестве структурно-содержательной основы которого безусловно подразумевается его визуальная природа: *Сейчас нет таких энциклопедий науки и техники, как эти переплетенные чудовища. <...> Я любил «смесь» о страусовых яйцах, двуголовых телятах и праздниках в Бомбее и Калькутте, и особенно картины, большие, во весь т: малайские пловцы, скользящие по волнам величиной с трехэтажный дом, привязанные к доскам, таинственный опыт господина Фуко: металлический шар и огромный маятник, скользящий вокруг шара, и толпящиеся кругом серьезные господа в галстуках и с бородками (2, 348)<sup>78</sup>. Аналогичный статус носителя*

---

на Тверском бульваре и плакала от какой-то очередной обиды. Со мною был Клима Редько, художник из моего киевского табунка. Он <...> тут же придумал выход, как избавить меня от Мандельштама. <...> “А ведь Оська прав”, – неожиданно сказала я и, оставив ошарашенного Климочку посреди бульвара, ушла в свое логово, где меня ждал разъяренный Мандельштам» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 237].

Упомянутый в свидетельстве современницы возвращающийся интерес к живописи Редько в конце 1960-х годов в данном случае связан с именем Г.Д. Костаки, который приобрел у вдовы Редько «целый ряд абстрактных полотен, а также большую ошеломившую всех картину “Восстание” (1925). Она представляла собой довольно зловещую “формулу” коммунистической утопии со всеми ее атрибутами: фантастическим “новым” миром, напоминавшим концлагерь, и полной “иерархией” вождей, начиная с большой фигуры Ленина, поменьше Троцкого и кончая еще совсем маленьким Сталиным» [Мурина 2015: 378]. При этом, по мнению одного из исследователей, важнейшей признаком названной живописной работы Редько (Восстание. 1923–1925, х., м. Государственная Третьяковская галерея) выступает ее явная корреляция с текстами повествовательного типа; ср.: «Это произведение интересно тем, что предполагает множественность интерпретаций. <...> Проблема, возникающая в связи с анализом произведения, как раз и состоит в анализе характера и структуры представленного нарратива. Важно также понять, как данное повествование соотносится с современным ему контекстом <...> в их типологических связях <...>. Представляется существенным рассмотреть данный визуальный нарратив в плане его соотношения с традицией, а также в контексте русской литературы второй половины – конца 20-х годов. Именно такой поуровневый многоплановый анализ сможет пролить свет на неоднозначный message этой картины-рассказа» [Злыднева 2008b: 263]; непосредственно в такой взаимонаправленной перспективе живописного и литературного начал предложена автором далеко не бесспорная интерпретация: [Злыднева 2008b: 270–274].

<sup>78</sup> Ср. сходную ситуацию, представленную в «Защите Лужина» Набокова в сцене посещения героя-подростка ровесниками: «В комнате было молчание. Девочка сидела в углу и перелистывала, ища картин, приложение к “Ниве”» [Набоков 1990: 16]. Исключительное место, которое занимал с начала XX века и сам журнал «Нива», и, особенно, иллюстрированные приложения к нему в «культурно-информационном пространстве» определенных социальных групп дореволюционной России, уже тогда понималось самыми широкими слоями читателей: «Все элементы “Нивы” как информационно-издательского продукта работали на одну идею – просвещение» [Пушкарская

«энциклопедического» начала для подобного рода изданий О.М. переносит и на взрослую читательскую аудиторию, правда, не акцентируя внимания на их изобразительном сопровождении: *Мне сдается, взрослые читали то же самое, что и я, то есть главным образом приложения, необъятную, расплывшуюся тогда литературу приложений к «Ниве» и проч. Интересы, вообще, наши были одинаковы, и я семи-восемью лет шел в уровень с веком (2, 348)*; ср. одну из составляющих исторического пейзажа начала 1910-х годов, отраженную в стихотворении «Царское Село» (1912): *Одноэтажные дома, / Где одnodумы-генералы / Свой коротают век усталый, / Читая «Ниву» и Дюма... (1, 76)*<sup>79</sup>. Именно с учетом данной специфики

---

2010: 134]. Вместе с тем, нетрудно догадаться, что для представителя культурной, творческой среды «Нива» оставалась символом усредненного издания, ориентированного на совершенно обезличенного читателя, – ср. приводившуюся выше гумилевскую характеристику «неудачливого стихотворца»: «Скучный рыцарь из Нивских иллюстраций – у Алексея Сидорова, такая же скучная принцесса» [Гумилев 2006: 97].

Особая роль, которая отведена в повести Набокова образности, связанной с иллюстративным материалом в полиграфической продукции, как и с ее визуальной природой в целом, кажется, еще не была предметом отдельного рассмотрения. Вместе с тем, совершенно эксплицитно отраженная во всем ее многообразии, она определена, более того, практически, задана родом деятельности отца героя – занятиями литературным трудом, причем в рассматриваемом контексте исключительно важна писательская специализация Лужина-старшего, о книгах которого говорится: «все они, кроме забытого романа “Угар”, были написаны для отроков, юношей, учеников среднеучебных заведений и продавались в крепких, красочных переплетах» [Набоков 1990: 10]. Зрительное восприятие книги отца оказывается доминирующим в эпизоде, когда одноклассник Лужина, «шут класса, после бурной схватки завладевший красно-золотой нарядной книжкой», рвет ее на части: «Страницы рассыпались по всему классу. На одной была картинка, – ясноокий гимназист на углу улицы кормит своим завтраком облезлую собаку. На следующий день Лужин нашел ее аккуратно прибитой кнопками к внутренней стороне партовой крышки» [Набоков 1990: 14].

<sup>79</sup> Данный факт в полной мере соответствует культурно-историческим реалиям: «несмотря на то, что в журнале значительное место занимала иллюстрация, в “Ниве” оставались разделы, в которых текст не сопровождался картинкой. Все литературные произведения никак не иллюстрировались» [Пушкарская 2010: 134]. – Вряд ли будет преувеличением сказать, что именно детские впечатления от красочной и разнообразной периодики могут считаться основой особого внимания к иллюстрированной журнальной продукции во взрослой жизни. При всем прагматизме интереса к ней как к источнику сведений о художественном искусстве, момент любопытства представляется в нем обязательным. Так, например, Блок в начале марта 1921 года, перечисляя в дневнике просмотренные им в разные годы журналы, главное внимание уделяет публикациям, связанным с изобразительным искусством, и репродукциям работ известных авторов, не делая исключений даже для третьестепенных, если не маргинальных изданий. Например, 7.3.1921 он записывает: «В 1918–19 гг. я получал случайные номера журнала “Рабочий Мир”, издание “Московского центрального кооператива”. Журнал, по большей части, – марксистский, конечно... но там попадались культурные статьи: напр., “Вершины жизни” Машковцева об искусстве; приезд послов в старой Москве – с иллюстрациями; “Как смотреть картины” Бакушинского с иллюстрациями: Левитану отдается предпочтение перед Шишкиным; <...>; о художнике Федотове – с иллюстрациями. – По-видимому, и этот журнальчик заглох» [Блок 1928: 224–225]. Исключительно любопытен и показателен для рассматриваемой темы пример еще более вариативного интереса (вероятно, отражающий характерную черту эпохи), связанный с Юрием Юркуном, который, по воспоминаниям Ольги Арбениной, «к живописи питал большое пристрастие и вырезывал из журналов кучу вырезок. Причем у него не было системы – а какое-то смешение – классики, новые художники, фотографии (быт и виды старой России), юмористические рисунки и даже “нарез”: то кусок тела – рука, то какие-то вещи. Он обожал “Самофракийскую Победу”, египетские статуи, критские фрески, некоторые работы Родена, некоторые иконы, рисунки писателей. Особенно Пушкина» [Гильдебрандт 2007с: 83].

литературных – в самом широком смысле слова – источников в главе с характерным названием «Книжный шкаф» автор с уверенностью говорит об известной «тождественности», равновеликости первого читательского опыта (в том числе и в его зрительном аспекте) более широкой культурной традиции: *Книжный шкаф раннего детства – спутник человека на всю жизнь. Расположение его полок, подбор книг, цвет корешков воспринимаются как цвет, высота, расположение самой мировой литературы. Да, уж тем книгам, что не стояли в первом книжном шкафу, никогда не протиснуться в мировую литературу, как в мирозданье. Волей-неволей, а в первом книжном шкафу всякая книга классична, и не выкинуть ни одного корешка (2, 355)*<sup>80</sup>.

---

То, что визуальное наполнение периодических изданий создавало дополнительный эффект при размещении в них литературных текстов, не требует комментария. В журнале «Аполлон», где состоялась первая публикация О.М. (1910. № 9), лицо номера определялось заглавной статьей и нередко сопровождавшим ее иллюстративным материалом; в случае с О.М. это был развернутый обзор Стефана Вержбицкого «Современная польская живопись» (в переводе Ходасевича) с 15 репродукциями работ не известных, очевидно, русскому зрителю авторов из Польши. В отличие от этого, безусловно, периферийного для читательской аудитории материала, следующий, десятый номер журнала открывался статьей Якова Тугенхольда «Русский сезон в Париже» с репродукциями 15 театральных работ участников «Мира искусства» – Бакста, Добужинского, Рериха. Еще «интенсивнее» был контекст предыдущего, восьмого номера, образуемый статьями «Заветы символизма» Вяч. Иванова и «О современном состоянии русского символизма» Блока и репродукциями работ Рериха, Лансере, Крымова и Сомова и оформленных как самостоятельная публикация девяти гравюр Феликса Валлотона. Представленный в периодике визуальный ряд мог создавать и совершенно неожиданный эффект, как в случае с публикацией в журнале «Златоцвет» (1914. № 4) первого варианта мандельштамовского стихотворения «Футбол» («Рассеян утренник тяжелый...», 1913), сопровождающей репродукцией работы Чарльза Олрояда «Нимфы», чье кажущееся несколько фривольным содержание явно диссонирует с эмоциональным строем текста. (Страница репродуцирована 5.11.2015 в публикации В. Губайловского «Мандельштам и футбол» на официальном сайте Фонда поддержки и развития отечественной литературы «Новый мир»: [http://novymirjournal.ru/index.php/projects/history/165-mandelstam-futbol.](http://novymirjournal.ru/index.php/projects/history/165-mandelstam-futbol))

<sup>80</sup> Насколько можно судить по мемуарным характеристикам Н.Я. Мандельштам, к восстановлению, сознательному повторению книжных собраний, оставшихся в прошлом, О.М. предрасположен не был. См. заслуживающее доверия свидетельство в главе ее воспоминаний с не менее симптоматичным названием «Книжная полка»: «Мне почти никогда не удавалось соблазнить О.М. своими книжными находками <...> – ведь мне-то хотелось прежде всего восстановить все утраченные книги с моей первой полки. О.М. остался равнодушен: “Зачем всегда одно и то же?”... Это было уже пережито, и сюда О.М. возвращаться не хотел» [Мандельштам Н.Я. 2014а: 326]. В то же время, часть описываемой в «Шуме времени» библиотеки у О.М. оставалась или все же была целенаправленно или случайно восстановлена во время относительно стабильных периодов жизни.

Семантический ореол, окружающий образ книжного шкафа в культурной традиции, безусловно, исключительно широк и многообразен, но доминантной для него остается именно названная функция – выступать метафорой компрессированной модели дискретного набора ценностей духовного и интеллектуального порядка. Как типологически близкий по своей структурно-семантической организации случай можно назвать подглавку «Надавило шкафом» «Апокалипсиса нашего времени» Розанова (Вып. 8–9. Сергиев Посад, 1918), где данный образ выступает откровенной метафорой «книжного христианства», его теологической и морально-этической составляющих, противопоставленных иудейскому началу: «Нельзя иначе, как отодвинув шкаф, спасти или, вернее, избавить от непомерной вечной муки целую народность, 5 – 8 – 10 миллионов людей <...>. Но между тем кто же отодвинет этот шкаф? Нет маленькой коротенькой строчки “из истории христианства”, которая не увеличивала бы тяжести давления. – Кто может отодвинуть блаженного Августина? Такой могучий, исключительный ум. Кто может отодвинуть Иоанна Златоуста? Одно имя показывает, каков он был в слове. А Апостола Павла? И уж особенно – Самого? <...> – Но “начать

## 5.1. Книжный мир детства в системе культурных координат

Образ книжного шкапа, представленный на формальном уровне в стандартных структурно-семантических координатах, в своем смысловом наполнении далеко выходит за рамки привычного изображения элемента домашней обстановки, обязательного для определенных социальных групп. В нем явно преобладают не менее традиционные, но не так широко распространенные качества дополнительного – семиотического – смыслопорождения, наделяющего книжное собрание статусом зеркального отражения биографического опыта и индивидуального личностного начала: *Эта странная маленькая библиотека, как геологическое напластование, не случайно отлагалась десятки лет. Отцовское и материнское в ней не смешивалось, а существовало розно, и, в разрезе своем, этот шапчик был историей духовного напряженья целого рода и прививки к нему чужой крови (3, 355)*<sup>81</sup>. Именно вследствие подобного рода «операциональной» семантизации главенствующее место в авторском мировоззрении О.М. занимает не стандартный литературный прием наделения высоким ценностным статусом образа книги как таковой, а именно построение некоего набора содержательных единиц, отвечающего правилам определенной классификации. Совершенно отчетливо это сформулировано на более широком культурно-историческом и фактографически-событийном фоне в другом хорошо известном откровенно автобиографическом мандельштамовском утверждении: *Память моя враждебна всему личному. Если бы от меня зависело, я бы только морщился, припоминая прошлое. Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых-внуков, влюбленных в семейственные архивы с эпическими домашними воспоминаньями. Повторяю – память моя не любовна, а враждебна, и работает она не над воспроизведением, а над отстранением, прошлого. Разночинцу не нужна память, ему достаточно*

---

отодвигать шкаф” и значит – “начинать опять все дело сначала”. <...> Надавила и задавила вся христианская история. Сколько комментариев. Сколько “примечаний”. Разве можно сдвинуть такие библиотеки. <...> А ведь знаете, как тяжелы книги. <...> “Человека задавило”, и не хочу слушать “Подражание Фомы Кемпийского”» [Розанов 2000: 49–50]. – Вне каких бы то ни было сопоставлений тем не менее следует отметить в розановском тексте синонимичность этой метафорической модели отображению ситуации пребывания человека за бортом корабля; см.: «“Человек под шкафом”. – “Человек в море”. И корабль останавливается, чтобы вытащить из моря», – и далее: «Какая же это “благая весть”, если “человек в море” и “шкаф упал на человека”?» [Розанов 2000: 49, 50], – что вполне может ассоциироваться с написанной ранее статьей О.М. «О собеседнике». Кроме того, упоминаемый Розановым средневековый трактат «О подражании Христу» (XV в.), авторство которого приписывается Фоме Кемпийскому, по мнению комментаторов, косвенно отразился в сохранившихся фрагментах мандельштамовского доклада <<Скрябин и христианство>> (1917; датировка условна); см.: [Мец и др. 1991: 76].

<sup>81</sup> По-видимому, в этом биографическом по своей природе и афористическом по содержательному строю пассаже присутствует первый у О.М. случай метафорического употребления в столь интенсивном эмоциональном контексте «геологической образности», с наибольшей полнотой используемой в «Разговоре о Данте» при характеристиках самых разных аспектов дантовской поэтики.

рассказать о книгах, которые он прочел, – и биография готова (2, 384)<sup>82</sup>. В координатах всего художественного мира О.М. аналогичная ситуация повторяется неоднократно, причем в самых разных сюжетных ситуациях фигурируют самые разнообразные по своему происхождению и функциональной направленности перечни книг. Но практически во всех случаях они выполняют функцию явного или скрытого отображения индивидуальности героя, как, например, в очерке «Мазеса да Винчи», который завершает цикл «Феодосия», опубликованный в составе «Шума времени»: *На полке, под бархатной занавеской, библиотека: испанская Библия, словарь Макарова, «Соборяне» Лескова, энтомология Фабра и путеводитель Бедекера по Парижу»* (2, 401)<sup>83</sup>. Нетрудно заметить, что составляющий личную библиотеку набор произведений (среди которых к литературным относится только одно) вполне соответствует иронической интонации, определяющей образную специфику персонажа в целом. В отличие от этого, в незавершенной радиокомпозиции «Молодость Гете» (1935), имеющей отчетливые автобиографические следы, типологически близкая модель не просто связывается с образом лирического героя, но и дополнительно опосредуется фигурой повествователя. В черновой редакции второго эпизода этого текста (явно обладающего структурно-семантическими – «изобразительными» – признаками киносценария) редуцированная компрессированная модель набора старинных иллюстрированных книг возникает при описании детских впечатлений героя от уличной торговли на церковной площади, *где спокон века отведено место для ручного торга и всегда толпится народ, – продают картинку с раскрашенными и раззолоченными зверями и ходкие книжки франкфуртского издания на плохой серой бумаге, с печатным шрифтом. Это настоящие сокровища – здесь и «Прекрасная Мелузина», и «Прекрасная Магелона», и «Дети Аймона», и «Фортунат»* (3, 283)<sup>84</sup>; с известной

---

<sup>82</sup> Отсюда – особое отношение О.М. и самых близких ему современников к практике ведения дневников: «становится понятным, почему в творчестве поэтов-постсимволистов дневники практически отсутствуют. Они не нужны, так как роль фиксатора жизненных впечатлений отведена не их сегодняшней регистрации, а воспоминанию и художественному обобщению» [Богомолов 1990: 154]; ср. мандельштамовскую автохарактеристику «методом от противного», относящуюся к восприятию предшествующей литературной традиции: *Как много мне тут помогли дневники и письма Надсона* (2, 357).

<sup>83</sup> Аналогичная бытовая деталь, характерная для изображаемого периода, – занавеска, отгораживающая, отграничивающая книжное собрание от реального мира, присутствует и при описании семейной библиотеки О.М.: *А в черствой обстановке торговой комнаты – стеклянный книжный шкафчик, задернутый зеленой тафтой. Вот об этом книгохранилище хочется мне поговорить* (2, 355), – и далее: *Красенький икап с зеленой занавеской и кресло <...> часто переезжали с квартиры на квартиру* (2, 358).

<sup>84</sup> Ср. сходное изображение, но уже без положительного эмоционального ореола, содержащееся в очерке «Сухаревка» (1923), где книги присутствуют только в статусе единиц предметного кода наравне с прочими объектами рыночной торговли: *Книги. Какие книги, какие заглавия: «Глаза карие, хорошие...», «Талмуд и евреи», неудачные сборники стихов, чей детский плач раздавался пятнадцать лет тому назад...»* (2, 311). Подробнейший комментарий к двум сравнительно недавно «эксплицированным» изданиям принадлежит Л.М. Видгофу: «Обе упомянутые книги весьма примечательны и вполне соответствуют, если можно так выразиться, атмосфере Сухаревки. “Талмуд и евреи” – работа компилятивного характера и четко выраженной антисемитской направленности <...>. Написал ее малосведущий автор, И.И. Лютостанский. Первое издание “труда” Лютостанского состоялось в 1879–1880 гг. (тт. 1 и 2 – М., 1879; т. 3 – СПб., 1880). Уничтожающий отзыв на первые два тома опубликовал московский раввин С. Минор: “Рабби Ипполит

осторожностью можно предположить, что данный фрагмент основан и на детских впечатлениях или видоизмененных воспоминаниях о них самого автора<sup>85</sup>. Данный семантический комплекс находит прямые параллели в биографической (точнее, мемуарной) перспективе; трудно сказать, описывает ли значительно позднее Н.Я. Мандельштам реальный факт или речь должна идти о

---

Лютостанский. Его сочинение «Талмуд и евреи» (М., 1879). <...>. Книга Лютостанского под тем же названием была напечатана снова в начале XX в. (СПб., 1902–1909). Для нас, в данном случае, более интересно другое упомянутое Мандельштамом в «Сухаревке» издание. Есть все основания предполагать, что имеется в виду песенник «Глаза вы карие, большие...». Песенник был опубликован в Москве в 1918 г. и назван по открывающему сборник одноименному романсу» [Видгоф 2015: 154–155]. Согласно точке зрения автора, следы этого романса (см.: Ах романс, эх романс, ох романс: Русский романс на рубеже веков / Сост. В.Я. Мордерер, М.С. Петровский. СПб., 2005) присутствуют, в частности, в стихотворении «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931).

<sup>85</sup> Во всяком случае, биографическим и, более того, личностным ореолом окружено издание упоминаемых «Сыновей Аймона» – соответствующего фрагмента старо-французского героического эпоса, известного как поэма «Рено де Монтобан» (или «Четыре сына Аймона») и входящего в цикл поэм (жесту) Дона де Майанс, где повествуется о противостоянии их героев Карлу Великому; см.: [Михайлов 2000: 64–65]. Работа эта, вместе с переводом еще шести фрагментов из других средневековых текстов, была выполнена О.М., вероятно, в 1922 году при подготовке несостоявшегося издания антологии старо-французского эпоса для издательства «Всемирная литература»; см.: [Швейцер 1979]. Практически никакие конкретные детали этого эпизода неизвестны; невозможно установить и то, каким из изданий О.М. пользовался в качестве первоисточника (см.: [Михайлов 2000: 66–67]), но в данной ситуации значительно важнее другое обстоятельство – то место, которое он сам отводил этому тексту наравне с двумя другими переводами в своем поэтическом универсуме.

Н.Я. Мандельштам, определяя в комментарии жанровую принадлежность фрагмента, озаглавленного О.М. «Сыновья Аймона», как вольный перевод, сделанный по мотивам «чужого текста» (см.: [Мандельштам Н.Я. 2014b: 750]), считала мотивированным и вполне оправданным наравне с двумя другими переводами – «Жизнью святого Алексея» и «Алискансом» – придать этим текстам статус практически индивидуальных поэтических произведений О.М.: «Это не просто переводы, и они должны входить в основной текст, как “Сыновья Аймона”. В этих вещах – в “фигурной композиции”, как сказали бы художники, – Мандельштам выразил себя и свои мысли о нашем будущем. Он хотел напечатать все три вещи в одной из книг <19>22 года (в госиздатном “Камне” или во “Второй книге”), но воспротивился редактор – или цензура, что одно и то же»; по этому признаку она прямо сближает старо-французские тексты с мандельштамовскими переводами сонетов Петрарки, которые «следует печатать не среди переводов (как и “Алисканс” и “Алексея”), а в основном корпусе (о “Сыновьях Аймона” я и не говорю – они уже напечатаны в третьем “Камне”). Он так и собирался сделать» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 137–138, 263]. Как и в случаях с другими переводами старо-французских текстов, Н.Я. Мандельштам выделяет в «Сыновьях Аймона» биографический, личный, если не экзистенциальный, элемент, присутствующий в обращении матери к вернувшимся сыновьям: «В “Сыновьях Аймона” личный элемент в жалобе матери: “Дети, вы обнищали, до рубища дошли”», – проецируя его на реальную современность и судьбу О.М.: «“Дети, вы обнищали, до рубища дошли” – понятно всем матерям и всем блудным сыновьям нашей эпохи» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 138, 242]. Эту же строку в измененной форме она процитировала в контексте рассуждений о нищете, бездомности, трагической гибели родных и близких, соединяя собственные биографические обстоятельства с личностью и судьбой Ахматовой: «О.М. уже написал: “Дети, мы обнищали, до рубища дошли...”. Мысль моя не отличалась оригинальностью, но чувство принадлежит нам с ней» [Мандельштам Н.Я. 2007: 156]. Очевидно, подобное самоощущение нашло свое отражение в мандельштамовском стихотворении января 1937 года с характерными для его поздней поэзии явными семантическими оксюморонами: *Еще не умер ты, еще ты не один, / Покуда с нищенкой-подругой / Ты наслаждаешься величием равнин / И мглой, и холодом, и вьюгой. // В роскошной бедности, в могучей нищете / Живи спокоен и утешен (3, 110).*

сознательной или автоматической «самопроекции» рассматриваемого фрагмента «Шума времени», но она оставила такое предположение: «Я сильно подозреваю, что О.М. сразу при первом знакомстве расположился ко мне, потому что у меня в детском шкафчике с заветными книжками он нашел “Кипарисовый ларец” и “Книги отражений”» [Мандельштам Н.Я. 2014а: 713]<sup>86</sup>. Экстратекстуальные коннотации подобного типа, безусловно, остаются в сфере широко представленных в культурной традиции смысловых связей, но наполняются индивидуальными семантическими оттенками. Как следствие, именно в художественном образе книжного шкапа (и в близких ему содержательных конструкциях) реализуется одна из глубоко индивидуальных составляющих художественного мировоззрения О.М. – идея семантической компрессии, распространяющейся практически на все составляющие пространственно-временного континуума в его статичном и динамическом аспектах; см.: [Шиндин 1997]<sup>87</sup>.

## 5.2. Иерархические принципы книжной «космогонии»

В данном контексте вполне обоснованное первенство отведено «древнееврейской азбуке», не присутствовавшей в «книжном универсуме» героя-повествователя изначально, а сознательно привнесенной в него и помещенной на нижней полке, характеризующейся явным, осознанно неорганизованным началом: *Нижнюю полку я всегда помню хаотической: книги не стояли корешок к корешку, а лежали, как руины: рыжие Пятикнижия с оборванными переплетами, русская история евреев, написанная неуклюжим и робким языком говорящего по-русски талмудиста. Это был повергнутый в пыль хаос иудейский. Сюда же быстро упала древнееврейская моя азбука, которой я так и не обучился (2, 355)*<sup>88</sup>. Подобная неупорядоченность книжного мира, потенциально несущая в себе неупорядоченность, неорганизованность космоса, «предсказана» в финале предыдущей главы при изображении микромира героя – квартиры времен его детства (содержащем рассматриваемое далее соположение иудейского и германского начал,

---

<sup>86</sup> Такая книжная полка, очевидно, была обязательным атрибутом многих культурно ориентированных читательниц – ср. воспоминания жены Вагинова Александры Федоровой: «Однажды Кузмин спросил меня: “Какие книги вы собираете?”. У меня самой была только небольшая полка, и я собирала только небольшие книги. Я ответила: “Маленькие”. Он достал свой небольшой стихотворный сборник и надписал мне» [Вагинова 1992: 152].

<sup>87</sup> Этот «дифференциальный признак» повествовательной структуры мандельштамовской прозы очень чутко почувствовал и емко охарактеризовал Константин Мочульский и, что особенно симптоматично в данном случае, именно на материале «Шума времени» (Звено. 1925. № 142. 19 окт.): «Проза Мандельштама сделана из того же материала, что и его стихи. Абзацы закончены и замкнуты в себе, как статьи. Каждая фраза живет своей напряженной, независимой жизнью: то афоризм, то эпиграмма, то сентенция. За каждым выражением лежит долгий процесс оформления и концентрации. Даны только результаты. Их завершенность делает их непогрешимыми, как догматы»; цит. по: [Летопись 2014: 293].

<sup>88</sup> Трудно сказать, по какой причине, но в примечаниях последнего авторитетного издания О.М. в качестве источника присутствующего в этом перечислении образа «русской истории евреев» предложено издание: История еврейского народа: Для еврейской школы и семьи. Ч. 1 / 2-е изд. Одесса, 1901; см.: [Мец 2010: 634].



представленных в «книгоиздательской сфере»): *Иудейский хаос пробивался во все щели каменной петербургской квартиры угрозой разрушения, <...> крючками шрифта нечитаемых книг Бытия, заброшенных в пыль на нижнюю полку шкафа, ниже Гете и Шиллера (2, 354)*, – притом что позднее в повести появится глава с не менее говорящим названием «Хаос иудейский». В то же время, азбука героя-повествователя уже по самой природе своего происхождения и функциональной ориентированности объективно принадлежит более визуальному, чем вербальному пространству: *Еврейская азбука с картинками изображала во всех видах – с кошкой, книжкой, ведром, лейкой одного и того же мальчика в картузе с очень грустным и взрослым лицом (2, 355–356)*; соответственно, и индивидуальное детское восприятие такой книги, опять же зрительное в своей основе, строится на ее полном отторжении: *В этом мальчике я не узнавал себя и всем существом восставал на книгу и науку (2, 356)*. Как следствие, все дальнейшее описание, зависящее от принципа организации книжного хранилища и во многом отражающее реальную возрастную последовательность вхождения ребенка в мир литературы, строится с обязательным учетом полиграфических особенностей тех изданий, о которых идет речь<sup>89</sup>. Важной особенностью

---

<sup>89</sup> Как произвольный пример типологически близкой ситуации см. воспоминания Ходасевича, прямо отражающие специфику подросткового восприятия внешнего вида книгоиздательской продукции (цвет обложки и шрифтовое решение): «Было мне лет пятнадцать, когда старший брат (он много старше меня) однажды положил передо мною книгу в зеленой обложке и сказал: – На-ка, прочти. В наше время было запрещено. – Некрасивыми буквами на обложке стояло: “Н.Г. Чернышевский. Что делать?”» [Ходасевич 1997: 266]. Другой вариант рецепции – «персонификация» книг по обозначенным на них именам авторов или названиям – в доведенной практически до абсолюта «окончательной» форме широко и разнообразно представлен в «Городе Эн» Леонида Добычина. Так, взрослеющий герой романа пишет в письме своему сверстнику: «Я много читаю. Два раза уже я прочел “Достоевского”. Чем он мне нравится, Серж, это тем, что в нем много смешного» [Добычин 1989: 72], – хотя до этого имя автора фигурирует в его «нормативной» форме: «я читал Достоевского. Он потрясал меня, и маман за обедом говорила, что я – как ошпаренный» [Добычин 1989: 68]; ср.: «Чтобы я не болтался, маман мне велела читать “Сочинения Тургенева”. Я их усердно читал, но они не особенно интересовали меня» [Добычин 1989: 65]. О месте и функциях подобных номинативных конструкций при освоении последовательно формирующегося вокруг ребенка пространственно-временного континуума см.: [Шиндин 1995а].

Нельзя не отметить, что для детского сознания факт именованности автора актуален вне зависимости от степени его «отождествления» с самой книгой, хотя он неразрывно связан с нею как с объектом материального мира. Яркий пример этого содержится в исключительно беллетризованных воспоминаниях Софии Пергель «Мое детство», где, в частности, проблема номинации авторов книг оказывается многоступенчатой: автор-повествователь девочка-подросток занята, во-первых, фамилией самого писателя и, во-вторых, фамилией его героини, которая вызывает у нее литературные ассоциации и провоцирует на «словообразовательные эксперименты», связанные с фамилиями других литераторов: «Я знаю, где лежит толстый роман писателя с необыкновенной фамилией: Мамин-Сибиряк. Даже сын артиста о нем не слышал. Он, будто бы, знаком с его собратом по перу – Папиным-Сибиряком. Это глупая шутка, и я ей не поддаюсь. В романе выведена поэтесса Апушкина. Какой неприятный псевдоним? Мне бы не пришлось в голову называться Эмлермонтовой или Ачеховой» [Пергель 1973: 137]. Рамки настоящей статьи не позволяют подробнее останавливаться ни на этом произведении, наполненном интереснейшими формами присутствия «книжной топики» (ср.: «После “Записок сумасшедшего” я долго боялась открывать шкаф, где стоит Гоголь» [Пергель 1973: 138]), ни на других многочисленных примерах реализации рассматриваемой темы в пространстве «детского текста» русской литературы XX

такого рода фрагментов является возможность установления их прямой и опосредованной соотнесенности с целым рядом содержательных конструкций, актуальных для всего художественного мира О.М., причем чаще всего – в диахронической перспективе.

Первыми в этом поступательном движении названы книги немецких авторов: *Над иудейскими развалинами начинался книжный строй, то были немцы: Шиллер, Гете, Кернер – и Шекспир по-немецки – старые лейпцигско-тубингенские издания, кубышки и коротышки в бордовых тисненых переплетах, с мелкой печатью, рассчитанной на юношескую зоркость, с мягкими гравюрами, немного на античный лад: женщины с распущенными волосами заламывают руки, лампа нарисована, как светильник, всадники с высокими лбами, и на виньетках виноградные кисти* (2, 356). Ассоциативно такая «немецкая» книгоиздательская образность может быть связана с открывающим главу «Книжный шкаф» описанием домашнего кабинета отца, где О.М. упоминает, в частности, *турецкий диван, набитый гроссбухами, чьи листы папиросной бумаги исписаны были мелким готическим почерком немецких коммерческих писем. Сначала я думал, что работа отца заключается в том, что он печатает свои папиросные письма, закручивая пресс копировальной машины* (2, 355)<sup>90</sup>. В несколько ином семантическом ореоле близкая «готическая» образность была предвосхищена в статье «Vulgata (Заметки о поэзии)» (1922–1923) как форма сравнения с чтением стихов Пастернака: *Так радовались немцы в своих черепичных домах, впервые открывая свеженькие, типографской краской пахнущие, свои готические библии* (2, 300)<sup>91</sup>.

---

века, но тот факт, что для человека, формирование личности которого пришлось на дореволюционный период, книги входили в число важнейших координат его детского универсума, не требует подтверждения.

Не исключено, что редуцированная форма близких «взаимоотождествлений», мотивированных особенностями детской психологии, присутствует в «Защите Лужина» в эпизоде, когда учитель знакомит героя с одноклассниками, используя именно визуальный способ «номинации» его отца, что автоматически переносится и на самого героя: «Господа, – сказал воспитатель на одном из первых уроков, – ваш новый товарищ – сын писателя. Которого, если вы еще не читали, то прочитайте”. И крупными буквами он записал на доске, так нажимая, что из-под пальцев с хрустом крошился мел: “Приключения Антоши, изд. Сильвестрова”. В течение двух-трех месяцев после этого Лужина звали Антошей» [Набоков 1990: 13]. Здесь же можно сказать еще об одном способе визуализации смыслового пространства книги: подобно традиционной проекции в реальность иллюстративного материала (ср.: «нас обогнала внушительная дама в меховом воротнике и, поднеся к глазам пенсне, благожелательно взглянула на нас. Ее смуглое лицо было похоже на картинку “Чичикова”» [Добычин 1989: 17]), набоковский герой проецирует во внешний мир собственно «содержание» книги: «Фокусник, которого на Рождестве пригласили его родители, каким-то образом слил в себе на время Фогга и Холмса, и странное наслаждение, испытанное им в тот день, сгладило все то неприятное, что сопровождало выступление фокусника» [Набоков 1990: 16], – при этом неслучайным во всех отношениях кажется выбранный автором род занятий персонажа.

<sup>90</sup> Данный фрагмент по его повествовательно-изобразительным признакам представляется вполне допустимым ассоциативно сопоставить с упоминавшимся выше стихотворением «Домби и сын»: *Я вижу Оливера Твиста / Над кипами конторских книг. // <...> Как пчелы, вылетев из улья, / Роятся цифры круглый год. // А грязных адвокатов жало / Работает в табачной мгле* (1, 93).

<sup>91</sup> В готическом начале для О.М. прежде всего была актуальна его материальная природа: «Готическая динамика» важна Мандельштаму не устремленностью в бесконечность (романтическая трактовка готики), а победой конструкции над материалом» [Гинзбург 1990: 267]; о месте и функциях категории готики в границах всего

Изображение немецкого начала, лично чуждого, но сопровождавшего О.М. с самого детства и вследствие конкретных биографических факторов и фамильных обстоятельств сопоставлявшегося с началом иудейским, устойчиво присутствует в автобиографическом топосе его художественного мира. Именно с отцовской линией была связана в детском сознании, а затем и в творческом мироощущении О.М. тема немецкого еврейства: *По существу, отец переносил меня в совершенно чуждой век, и отдаленную обстановку, но никак не еврейскую. Если хотите, это был чистейший восемнадцатый или даже семнадцатый век просвещенного гетто где-нибудь в Гамбурге. Религиозные интересы вытравлены совершенно. Просветительная философия претворилась в замысловатый талмудический пантеизм (2, 362)*<sup>92</sup>. Максимальный ценностный статус данный семантический комплекс приобретает в «Египетской марке» (1927), где признак ‘готический’ появляется в исключительно суггестивном образе одной из экзистенциальных границ, вместе с другой «литературно-лингвистической» характеристикой – ‘немецкая’ – относясь к первой книге лирического героя – детской азбуке: *Сроки жизни необъятны: от постижения готической немецкой азбуки до золотого сала университетских пирожков (2, 466)*<sup>93</sup>.

---

художественного мира О.М. см.: [Гаспаров 2000], [Мусатов 2000: 94–102], [Шиндин 2009а: 67–69], [Куликова 2010: 7–8].

<sup>92</sup> Едва ли ни обязательная для этой темы смысловая составляющая – «графическая» образность, наполненная явным личностным звучанием, обнаруживает свое присутствие и за пределами собственно художественных текстов – см. мандельштамовское обращение в письме Э.В. Мандельштаму 18.12.1925: *У меня к тебе большая просьба: не пиши по-немецки: половину не разбираю, по десяти раз перечитывая письмо (4, 52)*; ср. относящееся к 1931 году свидетельство Н.Я. Мандельштам, где образ отца О.М. («деда») также связан с мотивом немецкого языка и довольно прозрачной импликацией образа рукописной книги: «Дед на досуге писал невероятным почерком по-немецки воспоминания о своих странствиях и требовал, чтобы О.М. прочел их и издал» [Мандельштам Н.Я. 2014а: 313].

<sup>93</sup> Немецко-еврейские смысловым параллелям уже справедливо предлагалось рассматривать в более широком контексте мандельштамовского мира: «еврейская проза Мандельштама синтезирует в себе и собственно иудейские реалии, и отголоски русско-еврейской литературы, и, не в последнюю очередь, включает в себя рецепцию германо-еврейских культурно-религиозных отношений» [Кацис 2002: 167]. Подобный этнокультурный «полилингвизм» О.М. с известными оговорками вполне может быть отнесен к числу тех «опущенных звеньев» отечественной культуры, которые, по наблюдению Д.М. Сегала, могут быть восстановлены в свете приложения идей семантической поэтики к истории литературы, когда «значительным модификациям <...> должна быть подвергнута эстетическая, культурная семиотическая роль “немагистральных” линий русской культуры, особенно в XX веке. Дело в том, что историческая деформация положения русской культуры в контексте других культур, имевшая место в годы большевистской диктатуры, создала в умах творцов и носителей этой культуры искаженную картину ложно навязанной <...> иерархии <...>. В то же самое время некоторые традиционные валентности русской культуры, с одной стороны, а также ее новые отношения с более молодыми или “вновь открываемыми” культурами полностью выпали из этой ложной и навязанной картины. <...> Одна из наиболее эстетически и исторически значительных культурных и литературных линий, подвергшихся почти полному изъятию, <...> – это всё, что было связано с “треугольником” взаимовлияния трех культур: немецкой, еврейской и русской, особенно в творчестве и личностях немецко-еврейско-русских интеллигентов <...>. – Конечно, “немецкая валентность” <...> всегда была иерархически высоко ценимой в русской культуре, но здесь идет речь о необходимости осознания *одновременной и равной* значимости всех трех культурных аспектов *с точки зрения каждой из этих культур в отдельности*» [Сегал 2006: 250]. – Очевидно, под этим углом зрения

Следующий шаг в изображении «книгоиздательской иерархии» строится на обращении к русской литературной традиции: *Еще выше стояли материнские русские книги – Пушкин в издании Исакова – семьдесят шестого года. Я до сих пор думаю, что это прекрасное издание, оно мне нравится больше академического. В нем нет ничего лишнего: шрифты располагаются стройно, колонки стихов текут свободно, как солдаты летучими батальонами, и ведут их, как полководцы, разумные четкие годы включительно по тридцать седьмой (2, 356)*<sup>94</sup>. Именно говоря об этом пушкинском издании, О.М. впервые останавливается на подробной фиксации колористического наполнения образа книги, на его смысловых составляющих и полисемантических связях с их исключительно высоким смыслообразующим потенциалом: *Цвет Пушкина? Всякий цвет случаен – какой цвет подобрать к журчанию речей? <...> Мой исаковский Пушкин был в ряске никакого цвета, в гимназическом коленкоровом переплете, в черно-бурой, вылинявшей ряске, с землистым песочным оттенком, не боялся он ни пятен, ни чернил, ни огня, ни керосина. Черная песочная ряска за четверть века все любовно впитывала в себя, – духовная затрапезная красота, почти физическая прелесть моего материнского Пушкина так явственно мною ощущается (2, 356);* цветовая составляющая во внешнем, визуальном образе книги сохранит свою актуальность для О.М. и в дальнейшем, в том числе и по отношению к собственным

---

должна рассматриваться и «немецкая тема» в целом, актуальная в художественном мировоззрении О.М. и нашедшая широкое и разнообразное выражение в его творчестве.

<sup>94</sup> В последней публикации «Шума времени» А.Г. Мецем предложена такая атрибуция описываемого О.М. собрания: «В 1876 г. в издании Я.А. Исакова, в серии “Классная библиотека. Литературное пособие для средних учебных заведений”, вышли три книги Пушкина – “Борис Годунов”, “Полтава”, “Медный всадник”» [Мец 2010: 634]. Упомянутый О.М. книгоиздатель – одна из самых ярких фигур в истории российского книжного дела, детали биографии которого были хорошо известны: начав в 1823 году в двенадцатилетнем возрасте работать у петербургского книготорговца, он через шесть лет выкупил его дело, став самостоятельным книгопродавцем, а с 1841 – книгоиздателем, активность которого до 1858 года носила произвольный, бессистемный характер. «Второй и наиболее интенсивный период издательской деятельности Я.А. Исакова начался в 1859 г., когда он издает полное собрание сочинений А.С. Пушкина» [Белов 1987: 174]. Именно с этого момента Исаков становится самым авторитетным издателем-пушкинистом, специализирующимся на выпуске многотомных собраний сочинений.

Н.Я. Мандельштам вспоминала о нейтрально-равнодушном, в отличие от многих современников, мандельштамовском отношении к такому «социокультурному» явлению, как собрания сочинений: «никаких вообще фундаментальных классиков у нас никогда не было, вообще ничего многотомного, хотя нас всегда подбивали чем-нибудь таким обзавестись. Бенедикту Лившицу это даже удалось, и О.М. под его влиянием взял как-то и купил многотомного Ларусса. <...> – Фундаментальное и собрание сочинений никогда О.М. не соблазняли. К тому же в нем совершенно отсутствовала жилка собирательства и коллекционерства» [Мандельштам Н.Я. 2014а: 325–326]. Ср. сатирическое описание подобного рода издания в полемической мандельштамовской статье 1929 года «О переводах» (с характерным появлением образа книжного шкафа и мотивов немецкого языка и немецкой литературы): *Монументальная серия классиков, все та же работа на книжный шкаф – работа по существу бессмысленная. <...> Возможный потребитель таких изданий, как включенный в гизовскую пятилетку восемнадцатитомный Гете, – это небывалое фантастическое существо. <...> Оно будет украшением книжной полки для интеллигента, прекрасно знающего немецкий язык, и будет стоять рядом с подлинным Гете. <...> Одно из двух: или корешки с золотыми обрезами, или живые, социально действенные книги (2, 518).*

изданиям (см. п. 1.1)<sup>95</sup>. Симптоматичным представляется то обстоятельство, что возникающий в связи с изображением пушкинских книг ассоциативный ряд имеет совершенно отчетливую изобразительную основу: *С исаковским Пушкиным вяжется рассказ об идеальных, с чахоточным румянцем и дырявыми башимаками, учителях и учительницах: 80-е годы в Вильне (2, 356)*. Трижды встречающийся в данном фрагменте образ ряски был предварен в первой главе «Музыка в Павловске» сразу же вслед за мандельштамовскими воспоминаниями о журнальных публикациях конца XIX века; при этом его соотнесенность с религиозной (католической) тематикой эксплицирована совершенно отчетливо: *На Невском, в здании костела Екатерины, жил почтенный старичок – реге Лагранж. На обязанности этого преподобия лежала рекомендация бедных молодых французских девушек боннами к детям в порядочные дома. <...> Он выходил старенький, в затрапезной ряске, ласково шутил с детьми елейными католическими шутками, приправленными французским остроумием (2, 349)<sup>96</sup>*. Далее в тексте упоминается издание лермонтовских произведений, которым вводится мотив «родственных отношений» (сначала – методом «от противного») между изданиями различных авторов: *У Лермонтова переплет был зелено-голубой и какой-то военный, недаром он был гусар. Никогда он не казался мне братом или родственником Пушкина. А вот Гете и Шиллера я считал близнецами. <...>. – А что такое Тургенев и Достоевский? <...> Внешность у них одинаковая, как у братьев (2, 356–357)*.

---

<sup>95</sup> Пример более глубоких, опосредованных семантических связей образа книги и цветовой символики отражен Набоковым в изображении детской комнаты героя и сочинений его отца: «Там обои были белые, а повыше шла голубая полоса, по которой нарисованы были серые гуси и рыжие щенки. <...> Зеленый паровоз выглядывал из-под воланов кресла. Хорошая была комната, светлая. Веселые обои, веселые вещи. Были и книги. Книги, сочиненные отцом, в золото-красных, рельефных обложках» [Набоков 1990: 15], – причем далее возникает образ книги, «персонифицируемой» по детскому портрету ее автора: «Большой том Пушкина, с портретом толстогубого курчавого мальчика, не открывался никогда» [Набоков 1990: 15].

<sup>96</sup> В то же время, вводимая данным фрагментом «французская линия» подкрепляется редуцированными ассоциативными связями, возникающими далее вокруг образа еврейской азбуки нижней полки книжного шкапа: *Нижнюю полку я помню всегда хаотической: книги не стояли корешок к корешку, а лежали, как руины: рыжие Пятикнижия с оборванными переплетами, русская история евреев, написанная неуклюжим и робким языком говорящего по-русски талмудиста. Это был повергнутый в пыль хаос иудейства. Сюда же быстро упала древнееврейская моя азбука, которой я так и не обучился. В припадке национального раскаянья наняли было ко мне настоящего еврейского учителя. <...> Одно в этом учителе было поразительно, хотя и звучало неестественно, – чувство еврейской народной гордости. Он говорил об евреях, как француженка о Гюго и Наполеоне (2, 355–356)*. При этом ни один из представителей литературы Франции при описании книжного шкафа не упоминается: их имена присутствуют в предыдущей главе «Бунты и француженки», которая целиком наполнена «французской топикой» во всем многообразии ее проявлений (исторических, культурных, социальных и бытовых) и где содержится обобщенный образ гувернантки: *Эти бедные девушки были проникнуты культом великих людей: Гюго, Ламартина, Наполеона и Мольера (2, 353)*.

### 5.3. «Антропоморфизация» образа книги

Можно предположить, что подобного рода «антропоморфизация» образа книги, начинающей выступать как своеобразное олицетворение, «материализованное» воплощение личности ее автора, дополнительно связано и с таким элементом книжной графики, как авторский портрет, исключительно широко использовавшийся в дореволюционной книгоиздательской практике. Не встроенный еще в определенную социально-политическую табель о рангах, как это произойдет позднее, он, скорее, призван был «визуализировать», отразить авторскую индивидуальность – см., например, фрагмент о Константине Леонтьеве в главе «В не по чину барственной шубе», где портрет автора становится олицетворением государственности и византийского начала в отечественной истории: *Под пленкой воцеленной бумаги к сочиненьям Леонтьева приложен портрет: в меховой шапке-митре – колючий зверь, первосвященник мороза и государства. Власть и мороз. Тысячелетний возраст государства. <...> Холодно тебе, Византия? Зябнет и злится писатель-разночинец в не по чину барственной шубе» (2, 387)<sup>97</sup>.*

---

<sup>97</sup> К моменту написания «Шума времени» традиция воспроизведения портретов авторов практически полностью переместилась из сферы книгоиздания в журнальную периодику. Так, например, визит в марте 1926 года в Ленинград Э. Толлера, приехавшего на просмотр театральной постановки одной из своих пьес (см.: [Никольская 1990: 176–177]), сопровождался конфликтной ситуацией, нашедшей критическое отражение в периодике. Комментируя произошедшее, Чуковский в дневниковой записи 24.3.1926 акцентировал внимание именно на факте исчезновения полиграфических портретов литераторов вообще: «наши писаки “взяли назад” те поклоны и реверансы, с которыми они вчера встречали его; журнал “Прожектор” извинился пред читателями за то, что напечатал портрет Толлера. Бедные читатели! Они действительно пострадали – им по ошибке показали портрет писателя. Теперь уже совершенно уничтожен обычай печатать портреты Толстого, Достоевского, Гете, Леонардо да Винчи, Байрона, Горького, Чехова, которые прежде были во всех витринах. Но конечно, это затмение временно. Ведь понадобятся же портреты для школ» [Чуковский 2013b: 285–286].

В качестве произвольного типологически близкого случая можно рассматривать своеобразную попытку «восстановления» традиции размещения в книгах портретов авторов, предпринятую Георгием Ивановым: в 1950 году, очевидно, на обложке и шмуцтитуле своей книги стихов «Портрет без сходства» (Париж, 1950) он разместил два шаржированных акварельных автопортрета с дарственной надписью; см.: [Терапиано 1986: 340]. Близкая практика юмористического, шаржированного иногда вплоть до карикатуры изображения современников была широко распространена в культуре начала века, а одним из ее наиболее последовательных приверженцев, безусловно, был Городецкий (что, кажется, ни разу еще не становилось предметом отдельного описания), для которого такого рода «художественные экскурсы» становились вполне логичным продолжением его неоднократно упоминавшихся живописных штудий. Так, в собрании Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом) хранится обширная коллекция выполненных им в этом жанре графических листов – шаржированный портрет Блока к его тридцатилетию (16.11.1906), «проекты» памятников Вяч. Иванову, Белому, Брюсову, Кузмину, Ремизову (все – 1907), групповой портрет «Отцы-мифотворцы» (Иванов, Кузмин, Ремизов, Городецкий; 1908), а также карикатура на выход книги Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урода» (1908) и два автошаржа с симптоматичными подписями «Ярило: Ура! Вот и меня вспомнили!» (1907) и «Надо и тебя нехрестия, окрестить» (1908 (?)); см.: [Иванова и др. 2003: 320, 315, 317, 320, 322, 315, 321; илл. № 82, 162, 159, 164, 180, 184, 83, 115, 172, 173]. Главное же для темы данной работы – существование в этом наборе шаржа Городецкого на О.М.: [Мандельштам 1993: 325]. – Как совершенно произвольный пример ср.

Отчетливо представлен портрет автора в развернутом метафорическом описании сборника стихов Надсона, где неразрывно соединены собственно материальная, предметная ипостась книги и специфика ее визуального строя: *А не хотите ли ключ эпохи, книгу, раскалившуюся от прикосновений, книгу, которая ни за что не хотела умирать и в узком гробу 90-х годов лежала как живая, книгу, листы которой преждевременно пожелтели, от чтения ли, от солнца ли дачных скамеек, чья первая страница являет черты юноши с вдохновенным зачесом волос, черты, ставшие иконой? Взглядываясь в лицо вечного юноши – Надсона, я изумляюсь одновременно настоящей огненностью этих черт и совершенной их невыразительностью, почти деревянной простотой. Не такова ли вся книга? Не такова ли эпоха? (2, 357).* Встречающийся в этом фрагменте образ иконы встраивается в присутствующую на протяжении практически всего творчества О.М. ситуацию одновременного противопоставления и взаимосвязи культурного (литературного) и религиозного (церковного) начал, их социокультурного диалога, постоянной идеологической и ценностной взаимопроекции<sup>98</sup>. Более того, представляется вполне оправданным увидеть в этом семантическом сближении образов книги и иконописных произведений искусства (даже в метафорических формах и в ситуациях, продиктованных культурными стереотипами и речевыми клише) бессознательное отражение присутствующего в церковной традиции постулата о лингвистической природе иконы: «Семиотическая, т.е. языковая, сущность иконы отчетливо осознавалась и даже специально прокламировалась отцами Церкви. Особенно характерны в этой связи идущие от глубокой древности – едва ли не с эпохи рождения иконы – сопоставления иконописи с языком, а иконописного изображения – с письменным или устным текстом» [Успенский 1995: 225]<sup>99</sup>.

---

гумилевский шарж на Николая Радлова (1921(?)) – одного из самых известных шаржистов этого времени; воспроизведен в: [Тименчик 1992: 55].

<sup>98</sup> Так, говоря о начале 1920-х годов, Е.А. Тоддес отмечал: «Тенденция к снятию культурных противопоставлений (таких, как “христианство – гуманизм”, “церковное – светское”, ср. понятие “церкви-культуры” в “Слово и культура”) в поисках синтеза вообще характерна для Манделштама» [Тоддес 1986: 83]; в более широкой перспективе об этом см.: [Лотман 1994]. Литература, посвященная религиозным взглядам и предполагаемым и утверждаемым исследователями верованиям О.М. безгранична не только в количественном, но и в тематическом отношении. Возникающий в этой связи перечень уже включает в себя не только ожидаемые иудаизм и христианство, но и буддизм и ислам (а также широкий спектр течений внутри них), космизм Николая Федорова (и отчасти – Циолковского), учение Вернадского и др. Думается, однако, что существование столь внушительного набора вариантов конкретно в данном случае не отменяет корреляции любых религиозных воззрений с пространством мировой культуры.

<sup>99</sup> Развивая это положение, Б.А. Успенский указывает на «одинаковое отношение в средневековой России к иконе и к книге (священного содержания), выражающееся в целом ряде предписаний и запретов, ср., например, целование Евангелия, аналогичное лобызанию иконы, помещение его в домашней божнице, невозможность выбросить обветшавшую икону <...> и т.п.», вплоть до того, что «книги, по-видимому, могли класться в гроб при захоронении – аналогично тому, как кладутся в гроб иконы» [Успенский 1995: 228]. (В формирующейся при подобном смысловом наполнении контекст может быть включено и широко распространенное в православной традиции именование иконы «Библией для неграмотных», по некоторым источникам, восходящее к изречениям отцов Церкви.) Со сказанным ср. уже приводившееся метафорическое отображение впечатления от чтения стихов Пастернака: *Так радовались немцы <...>, впервые открывая свеженькие, типографской краской пахнущие, свои готические библии (2, 300).* – Сложные и

Вместе с тем, в формирующемся в результате таких семантических корреляций содержательном пространстве вполне органичным покажется продолжение мандельштамовского пассажа о Надсоне, присутствующий в котором парадоксальный образ деревянного монаха может рассматриваться в «иконографической» перспективе: *Кто он такой – этот деревянный монах с невыразительными чертами вечно юноши, истукан учащейся молодежи <...>?* (2, 357), – с более чем характерологическим в данном контексте продолжением – появлением образа книги: *Сколько раз, уже зная, что Надсон плох, я все же перечитывал его книгу и старался услышать ее звук* (2, 357). В определяемом подобной метафорикой контексте эпитет ‘деревянный’ не может не вызывать ассоциаций с феноменом иконописи – ср. широко распространенное именование в православной традиции икон «досками» («черными досками»), совершенно осознанно обыгрываемое О.М. в стихотворении «Бах» («Здесь прихожане – дети праха...», 1913) при изображении, вероятно, лютеранской церкви: *Здесь прихожане – дети праха / И доски вместо образов, / Где мелом – Себастьяна Баха / Лишь цифры значатся псалмов* (1, 84)<sup>100</sup>. Вместе с тем, появляющееся имя Баха может вполне мотивированно транспонироваться в «готическую парадигму» художественного мира О.М., расширяющую свои семантические границы не просто вербальным наполнением, но и включением в нее акмеизма, от лица которого декларируется: *мы вводим готику в отношения слов, подобно тому как Себастьян Бах утвердил ее в музыке* (1, 178). А уже в «Путешествии в Армению» (1931–1932) категория готики появится в связи с музыкальной темой, представленной именем Баха при характеристике Бориса. Кузина, который *пуще всего на свете любил Баха, особенно одну инвенцию, исполняемую на духовых инструментах и взвивающуюся кверху, как готический фейерверк*» (3, 189)<sup>101</sup>.

---

многообразные в художественном мире О.М. коннотации образа книги и его семантического ореола (и как единицы предметного кода, и как элемента универсума культуры) с древнерусской иконописью и православной традицией в целом требуют самостоятельного и более подробного описания, попытка которого предпринята автором во второй части настоящей работы.

<sup>100</sup> Предлагаемое комментаторами толкование этой образности носит не совсем ясный характер: «доски вместо образов», согласно их точке зрения, – это «аллюзия подчеркнутой простоты убранства протестантских храмов», а начертанные мелом цифры – «характерная деталь протестантских храмов: запись псалмов, исполняющихся в данный день» [Михайлов, Нерлер 1990: 494]. Судя по всему, речь в мандельштамовском стихотворении как раз и идет о совершенно реальной детали – располагающейся на стене при входе внутри европейского храма доске, на которой мелом писались буквенные и цифровые обозначения тех музыкальных произведений, которые должны были сопровождать службу.

<sup>101</sup> Трудно объяснить тот факт, что практически все современные биографы О.М. и исследователи его творчества опускают откровенный и самый глубокий комментарий мандельштамовского восприятия музыкального наследия Баха, представленный в поздней философской прозе Кузина, утверждавшего: «О Бахе нельзя сказать, что ты его любишь или обожаешь. Бахом можно только жить» [Кузин 1999: 209]; аналогичные определения, строящиеся на самой границе ценностной шкалы, присутствуют и во всех случаях обращения к деталям баховского творчества. Не будет преувеличением сказать, что Кузин совершенно осознанно и мотивированно относит фигуру Баха к числу величайших представителей человечества: «В музыке Баха, как ни в чем другом созданном человеком, достигнута высшая ступень красоты, т.е. чистейшей поэзии, и высшая ступень морали. <...> Что говорит Бах? – Это совершенно точно знают те, кого судьба наградила способностью воспринимать его музыку» [Кузин 1999: 210]. Как следствие –



Таким образом, книга и как самостоятельная единица материального мира, и как один из важнейших элементов культурного пространства устойчиво присутствует в мандельштамовской биографии и творчестве, причем визуальная составляющая ее природы включает в себе функцию одного из важнейших качеств и признаков. Именно это обстоятельство определяет дополнительный потенциал для формирования глубоко индивидуальной образной системы, формирующейся и динамично развивающейся вокруг образа книги в художественной модели мира Мандельштама.

## 6. Художники-графики в окружении Мандельштама

Краткие справочно-биографические материалы о некоторых авторах, связанных (не всегда напрямую) с книгоиздательской деятельностью, которые в разные периоды времени и с разной степенью интенсивности входили в круг общения О.М., содержат попытку обобщить известные фактографические сведения и мемуарные свидетельства, касающиеся данной темы. Описание их биографии затрагивает только те составляющие, которые имеют самое непосредственное отношение к жизненному пути О.М. и могли прямо или косвенно отразиться в его творчестве<sup>102</sup>.

---

пристрастное и исключительно критическое отношение современника к метафорическим мандельштамовским характеристикам Баха: «говоря о Бахе, Мандельштам <...> следовал только традиции. Он, несомненно, любил музыку, часто посещал концерты, но, как мне всегда казалось, музыка не была его родной стихией. В раннем (1913 г.) стихотворении «Бах» все совершенно традиционно: “А ты ликуешь, как Исая, / О рассудительнейший Бах”. Баховское ликование не Йсайино, насквозь ветхозаветное, плотское, самоуспокоенное и грозящее, а сам Бах не рассудительнейший. Какая же рассудительность раздумье, то светлое и ясное, то меланхоличное, то полное таинственного ожидания, глубокого умиротворения? Всегда созерцание, размышление, никогда не рассуждение, не логическая цепь» [Кузин 1999: 216]. Столь же требовательно оценивается и процитированное выше мандельштамовское определение «одной инвенции», тогда как Кузин конкретизирует сказанное: «пьеса, исполняемая на дудочках, о которой говорит Мандельштам, – не что другое, как 2-ой бранденбургский концерт! Я пишу это не в обиду ни за себя, ни за Баха, но чтобы показать, что О. Э. говоря о нем, имел перед глазами его традиционный портрет» [Кузин 1999: 216]. При этом наравне с Бахом в число немногочисленных художников, которые составляют некое единство достигших наивысшего и абсолютно совершенного творческого проявления человеческой личности, автор относит и Андрея Рублева; см.: [Кузин 1999: 224, 252].

<sup>102</sup> Все даты даны в приложении по старому стилю, а географические сведения – с учетом дореволюционного административно-территориального деления страны. При этом необходимо учитывать, что для большинства «персонажей» раздела до сих пор не существует твердо установленного, «академического» жизнеописания, позволяющего с полной уверенностью утверждать об абсолютной достоверности отражения некоторых эпизодов их биографий. – На разных этапах работы над материалами, составившими данный раздел, автор имел счастливую возможность воспользоваться всесторонней поддержкой и помощью Е.И. Водноса, выразить признательность которому считает своим приятным долгом.

## 6.1. Натан Альтман

Живописец, график, книжный график, скульптор, театральный художник. Родился 22.12.1889 в Виннице в семье мелкого торговца, обучался в Одесском художественном училище (1902–1907) и в Париже (1910–1911); в конце 1912 года переехал на жительство в Петербург, в 1913 дебютировал как участник объединения «Мир искусства». В 1910–1920-х годах Альтман был деятельным участником художественной жизни столицы, получив высокую оценку современников, придерживавшихся самых разных живописных направлений. Широко известным стал выполненный художником живописный портрет Ахматовой (1914–1915, Государственный Русский музей), ею самой, как и некоторыми современниками, воспринимавшийся крайне негативно; см.: [Тименчик 2005: 442–445]. В 1919 году в Петрограде Альтман руководил созданием Музея художественной культуры (став затем его директором), в число сотрудников которого, в частности, входили Николай Лапшин и Николай Пунин. В 1921 году был назначен руководить ИЗО Наркомпроса; см.: [Сарабьянов 2013].

Прямые свидетельства общения О.М. и Альтмана не известны, однако они вместе запечатлены на коллективной фотографии, сделанной после состоявшегося 10.12.1913 в «Бродячей собаке» диспута, который последовал за привлечшей широкое внимание лекцией Николая Кульбина о футуризме; см.: [Мандельштам 1993: 330]. В 1913–1916 годах О.М. был тесно связан с неоднократно упоминаемым далее литературно-художественным кружком, собрания которого проходили у братьев Льва и Николая Бруни в так называемой «квартире № 5» в Академии художеств, где О.М. часто выступал на «четвергах» с чтением своих стихов (см.: [Пунин 1989: 181]); среди участников кружка был и Альтман. В 1914–1915(?) годах О.М. посещал мастерскую художника, когда тот писал портрет Ахматовой; см.: [Мандельштам Н.Я. 2014а: 308]. Возможно, 4.12.1920 оба были слушателями на поэтическом вечере Маяковского, состоявшемся в «Доме искусств» – см. дневниковую запись Корнея Чуковского: «У нас (у членов Дома Искусств) было заседание – скучное, я сбежал, – а потом началась Ходынка: перла публика на Маяковского. <...> Дм. Цензор, Замятин, Зин. Венгерова, Серафима Павловна Ремизова, Гумилев, Жоржик Иванов, <...> Альтман, <...> Пунин, Мандельштам, художник Лебедев и проч., и проч., и проч.» [Чуковский 2013а: 306–307]; ср.: [Летопись 2914: 185]. По другой версии жизнеописания О.М. считается, что это время он провел в обществе Ольги Арбениной; ср.: [Гильдебрандт 2007б: 159–160]. Тогда же творчество обоих авторов несколько неожиданным образом было соединено в заметке Льва Бруни – искусственного в поэзии и живописи современника (Натан Альтман // Новый журнал для всех. 1915. № 4. С. 37), сопоставившего мандельштамовское стремление к художественной «латинизации» с абстракционистской тенденцией в работах Альтмана: «Как в поэзии Мандельштам сделал из русского языка латынь <...> потому, что еврейская кровь требует такой чеканки, <...> такое же желание вылить свое живописное чувство в абстрактные, т. е. органические формы есть и у Альтмана» (цит. по: [Мец 1990: 353]); эта афористичная

формулировка сразу вошла в активный инструментарий уже прижизненного «мандельштамоведения»<sup>103</sup>.

К Альтману обращен инскрипт О.М. на первом издании «Камня» (1913), обстоятельства появления которого не известны: «Дорогому Натану Исаевичу с глубоким уважением. Автор. 27 июня 1915. Петербург» [Василенко, Нерлер 2011: 201]. Положительная опосредованная, но эмоциональная мандельштамовская оценка творчества Альтмана содержится в его очерке <<Михоэльс>> (1926), однако она относится к театральным работам художника, – поэт упоминает *впечатление от Гос<ударственного> еврейского театра*, выступление которого *видел незадолго в первый раз*. Отличительной чертой театра О.М., вероятно, считал его реалистическую жизнеподобность, и, возможно, одним из главных факторов этого стали альтмановские работы: *на киевской улице я готов был подойти к <...> почтенному бородачу и спросить его: «Не Альтман ли делал вам костюм?»*. Я спросил бы так без всякой насмешки, очень искренне: у меня перепутались планы... (2, 447). Художнику посвящено шуточное мандельштамовское восьмистишие «Это есть художник Альтман...»; по мнению комментаторов, датировка его разнится – 1910-е или 1920-е годы. Смысловой строй стихотворения соответствует традиции построения такого типа текстов на введении абсурдного начала: в нем пародируется «подчеркнуто сниженная русская калька немецкой фразы» [Нерлер 2014b: 200], а представитель «левого искусства» именуется «художником старой школы».

---

<sup>103</sup> Она же нашла свое широкое отражение в мемуарах, как, например, в очерке Георгия Иванова, где авторство приписывается самому О.М.: «Его женственно-сложная природа, сотканная из слабости и почти болезненной неуверенности в себе, заставляла его сомневаться в каждой своей строке, в каждом слове. – “Можно это оставить? Можно так сказать? Правильно это или лучше выбросить?” – и уживалась с сознанием своего превосходства, избранности, заносчивой гордыней: <...> “Никакой ошибки здесь нет. Это просто русская латынь!”» [Иванов 1993с: 617]. Ср. развернутый «художественный» вариант Одоевцевой: «Только на прошлой неделе Мандельштам написал свои прославившиеся стихи: “Сестры тяжесть и нежность”. В первом варианте вместо “Легче камень поднять, чем имя твое повторить» было: “Чем вымолвить слово «любить»”. И Мандельштам уверял, что это очень хорошо как пример “русской латыни”, и долго не соглашался переделать эту строчку, заменить ее другой: “Чем имя твое повторить”, придуманной Гумилевым» [Одоевцева 1988: 144]. До этого данная особенность лексико-семантического строя мандельштамовской поэзии отмечалась акмеистом-единомышленником Городецким (Лукоморье. 1916. № 18. 30 апр.): «большая ошибка считать условный язык Мандельштама за какую-то “русскую латынь”, как выражаются почитатели его таланта. Наоборот, надо пожелать Мандельштаму дальнейших освобождений и побед, новых “камней”, а когда-нибудь и храма поэзии, сложенного личным трудом» [Городецкий 2014: 438], – и литературными критиками, в частности, Гроссманом в уже упоминавшемся оборе лекции Жирмунского: «Тяготение к латинской культуре характерно для Мандельштама. Он любит пышность и чопорность классических од, он меньше всего импрессионист» [Гроссман 2014: 489]. Ср. дополнительное биографическое свидетельство: «Никогда не встречал я стихотворца, для которого тембр слов, буквенное их качество, имело бы большее значение. Отсюда восторженная любовь Мандельштама к латыни и особенно к древнегреческому. Можно сказать, что античный мир он почувствовал до какого-то ясновидения через языковую стихию эллинизма» [Маковский 1955b: 379].

## 6.2. Николай Лапшин

Живописец, график, книжный иллюстратор, театральный художник, педагог, автор статей по вопросам искусства. Родился 29.1.1891 в купеческой семье в Санкт-Петербурге, с 1900 года посещал начальную школу Центрального училища технического рисования, затем обучался в реальном училище. В 1911 поступил на экономическое отделение Санкт-Петербургского политехнического института, одновременно продолжая получать художественное образование. Занимался в рисовальной школе Общества поощрения художеств у Ивана Билибина (1911–1915), посещая частные студии Яна Ционглинского (1912) и Михаила Бернштейна (1913–1915), а также лекции в Археологическом институте. В 1913 году в Москве Лапшин познакомился с Михаилом Ларионовым и Наталией Гончаровой, под влиянием которых занялся изучением русской иконописной традиции и народного искусства, тогда же стал участвовать в художественных выставках; см.: [Лапшин 2005], [Бернштейн 2013]. Очевидно, в середине 1910-х годов Лапшин посещал литературно-художественный кружок братьев Бруни с условным названием «Квартира № 5», где могло состояться его знакомство с О.М., однако никаких сведений об этом нет. С начала 1920-х годов Лапшин занимался преподавательской деятельностью, выступал как художественный критик, в 1920–1921 годах заведовал секцией в Отделе ИЗО Наркомпроса (где в тот же период работал О.М.; см.: [Нерлер 1989]), одним из руководителей которого был Пунин, с кем они вместе в 1921–1924 работали в Музее художественной культуры; тогда же начался принципиально новый этап его творчества. Иллюстрированием детских книг художник стал заниматься в середине 1920-х годов, оформление сборника стихов О.М. «Шары» (1926) – одна из первых его работ, включающая в себя обложку и 11 иллюстрированных страниц.

## 6.3. Дмитрий Митрохин

Мастер станковой и книжной графики, иллюстратор, гравёр<sup>104</sup>. Родился 15.5.1883 в семье мелкого служащего в Ейске (Краснодарский край). В 1901–1904 годах в Москве занимался в Училище живописи, ваяния и зодчества и в Строгановском художественно-промышленном училище, в 1905–1906 – в частных рисовальных школах в Париже, посещал мастерскую Елены Кругликовой; в 1916 стал членом «Мира искусства». С начала 1910-х годов Митрохин самым активным образом занимался практикой книжного оформления, позднее обращался к различным графическим техникам – ксилографии, литографии, гравюрам резцом и сухой иглой на металле, станковому рисунку и акварели (преимущественно в жанре пейзажей и натюрмортов). С 1908 года Митрохин активно сотрудничал с журналами «Сатирикон» и «Аполлон» (уже первый

---

<sup>104</sup> Автор глубоко признателен Г.А. Левинтону, вне контекста статьи познакомившемуся с нижеследующим фрагментом и высказавшему ряд замечаний и дополнений к изложенному, а также оказавшему автору значительную консультационную и библиографическую помощь в работе над другими фрагментами данной публикации в целом.

номер которого он оформлял вместе с Львом Бакстом и Мстиславом Добужинским), издательствами «И.Н. Кнебель», «М. и С. Сабашниковы» (для которого выполнил издательскую марку), «Парус» и др., а после 1918 года – с ведущими советскими издательствами (Наркомпроса, «Земля и фабрика», «Красная новь», «Academia», Госиздат, Гослитиздат, Детгиз и др.) и, в частности, с журналом «Сирена». В 1919–1930 годах преподавал во ВХУТЕИНе; см.: [Митрохин 1986], [Русаков 2000]; ср.: [Гильдебрандт 2007a].

Знакомство с О.М. могло состояться во время посещения обоими Кузмина, в чей круг постоянного общения входил Митрохин; см.: [Гильдебрандт-Арбенина 2007a: 66], – или в редакции «Аполлона», которую оба регулярно посещали; в 1913–1916 годах они могли встречаться в кружке братьев Бруни, активным участником которого был Митрохин. Он же – автор обложек мандельштамовских сборников «Стихотворения» (М.; Л., ГИЗ. 1928) и «О поэзии» (Л., Academia. 1928); возможно, именно ему в письме в Госиздат 25.6.1928 О.М. передавал *благодарность за отличное “оформление” “Стихотворений”* и в связи с готовящейся к печати повестью «Египетская марка» (1927) отмечал: *Обложку я просил бы поручить Митрохину (4, 98)*; издание не состоялось. Насколько можно судить, это – единственный известный случай, когда О.М. проявил явную заинтересованность в работе с конкретным книжным графиком. В то же время, и сам художник, видимо, был безразличен к возможному творческому сотрудничеству с О.М. – 13.9.1924 в письме известному коллекционеру Павлу Эттингеру он отмечал: «Слышал, что М. Добужинский делает рисунки к детской книжке О. Мандельштама “Примус” в изд-ве “Время”»; цит. по: [Митрохин 1986: 142].

#### 6.4. Александр Родченко

Живописец и график, мастер фотоискусства, художник театра и кино, дизайнер. Родился 23.11.1891 в Санкт-Петербурге в семье театрального бутафора и прачки, с 1902 года семья проживала в Казани, где в 1911–1914 годах Родченко учился в Казанской художественной школе, после окончания которой поступил в Строгановское училище. В середине 1910-х годов испытал заметное влияние супрематизма Казимира Малевича, следствием чего стало формирование мировоззренческих и эстетических основ конструктивизма. Широкую известность получила его работа над оформлением кафе «Питтореск», выполненная в 1917 году совместно с Владимиром Татлиным, Георгием Якуловым и др. (не сохранилось)<sup>105</sup>. Родченко последовательно примыкал к объединениям конструктивистов, Института художественной культуры, ЛЕФа (одним из самых активных участников которого являлся) и др., в 1918–1921 годах служил в ИЗО (Коллегия

---

<sup>105</sup> Как известно, в одном из самых сложных биографических эпизодов семьи Мандельштамов Татлин оказался вынужден занимать более чем заметное место; к его взаимоотношениям с О.М. см.: *Вакана Коно, Шиндин С.Г.* Татлин В.Е. // Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта (в печати). О Георгии Якулове см. далее, п. 4.9.

по делам изобразительных искусств) Наркомпроса (где в тот же период работал О.М.), в 1920–1930 преподавал во ВХУТЕМАСе; см.: [Лавров А.Н. 2013].

Родченко выступил автором выполненной в традиционной конструктивистской манере обложки третьего издания мандельштамовского сборника стихотворений «Камень» (1923), но сопутствовавшие этому обстоятельства неизвестны. В начале 1920-х годов О.М. публиковался в сборнике «авиа-стихов» (Лёт: Авиа-стихи. М., 1923), куда были включены и фотоработы Родченко; о специфическом семантическом ореоле этого издания см.: [Видгоф 2015: 98–106]: ср. об особом месте этого цикла в художественном мире ОМ: [Минц 2012], [Broyde 1975: 121–168]. Отношение О.М. к художественным опытам Родченко также неизвестно; единственный отклик на его творчество содержится в мандельштамовской кинорецензии <«Магазин дешевых кукол»> (1929), где среди создателей фильма «Кукла с миллионами» (Межрабпомфильм, 1928), которые *сжигают Москву*, иронически упомянут выступавший в качестве одного из его художников Родченко, *сбежавший из Лефа (2, 503, 504)*; видимо, речь идет о его переходе в 1928 году из «Нового ЛЕФа» в Объединение новых видов художественного труда «Октябрь»; несколько подробнее об этом контексте см. в: [Шиндин 2004а]. Вместе с тем, в связи с периодом первой половины 1920-х годов осведомленный современник свидетельствовал об О.М.: «“Пафоса” борьбы с ЛЕФом и “конструктивистами” у него не было» (Горнунг 2000: 156); при этом, как вспоминала Н.Я. Мандельштам, сам поэт «очень хотел признания символистов и лефовцев, <...> но это ему не удалось» [Мандельштам Н.Я. 2014а: 234].

## 6.5. Сергей Судейкин

Живописец, график, иллюстратор, театральный художник, сценограф. Родился 19.03.1882 в семье жандармского подполковника в Санкт-Петербурге. В 1897–1909 годах учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у Константина Коровина и Валентина Серова, затем – в Академии художеств (1909–1911). Судейкин – один из создателей художественного объединения «Голубая роза», с 1911 года – постоянный участник выставок «Мира искусства». В 1920 году эмигрировал во Францию, затем переехал в США. Спутницами его жизни были Ольга Глебова-Судейкина (1907–1915), Вера Судейкина (1915–1922) и другие представительницы художественной и артистической среды Петербурга 1910-х годов. Как поэт Судейкин «выступил» на страницах альманаха «Гиперборей» (1913. Вып. 6. С. 25) – печатного органа «Цеха поэтов» и акмеистов: единственное опубликованное четверостишие было вписано в наборную рукопись рукой Городецкого (см.: [Тименчик 1994: 278]): «Сильнее ненавижу, чем люблю, / Но в ненависти нежность чую / И в душу темную, чужую / Смотрю, как в милую свою». Судейкин был одним из наиболее активных участников организации и оформления артистического кабаре «Бродячая собака», что нашло затем отражение в шуточном «гимне», фрагмент которого, посвященный художникам, констатировал: «Словно ротой гренадерской / Предводительствует дерзкий / Сам Судейкин (3 раза) господин» (цит. по: [Лившиц 1989: 511]); он же исполнил обложку к отдельному

изданию. Позднее Судейкиным совместно с Борисом Григорьевым был оформлен «Привал комедиантов»; см.: [Алянский 1980: 280].

Время, место и обстоятельства знакомства О.М. и Судейкина неизвестны, но более чем вероятно их общение в редакции журнала «Аполлон», где художник, вероятно, бывал регулярно и где им, в частности, был выполнен графический портрет-экспромт Ахматовой<sup>106</sup>. Местом постоянных встреч должна была являться «Бродячая собака», причем с момента ее открытия 31.12.1911, на котором О.М. присутствовал и прочел несколько шуточных стихотворений; см.: [Хроника 2014: 42]. Наиболее близкое общение О.М. с Судейкиным и его женой Верой Судейкиной происходило, очевидно, летом 1917 года в Алуште и отличалось явной взаимной симпатией – в своих неоконченных воспоминаниях Судейкина написала: «вдруг появился Осип Мандельштам <...> Как рады мы были ему. <...> Но разговор был оживленный, не политический, а об искусстве, о литературе, о живописи. Остроумный, веселый, очаровательный собеседник. Мы наслаждались его визитом. <...> И опять мы хотели увидеть его, увидеть его воодушевленное выражение» [Судейкина 2006: 392]. Вскоре после этого посещения появилось стихотворение «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (1917), которое 11.8.1917 О.М. с посвящением Судейкиным записал в их альбом; см.: [Парнис 1991: 197]; по утверждению Ахматовой, именно Судейкина прямо подразумевается в его первой строфе; см.: [Ахматова 2005b: 105]. Позднее Судейкина вспоминала эпизод прогулки с О.М., который мог отразиться в тексте: «Мы повели его на виноградники: “Ничего другого не можем Вам показать. Да и угостить можем только чаем и медом. Хлеба нет”», – а в дневнике она зафиксировала впечатление Судейкина от мандельштамовского посвящения, которое «не особенно нравится ему, оно очень умно, но сухо» [Судейкина 2006: 392, 151]. Позднее при содействии Судейкиных состоялась первая публикация этого стихотворения в издававшемся в Тифлисе в апреле – декабре 1919 года журнале «Орион» (№ 6, сентябрь), близком тифлисскому «Цеху поэтов». Из мемуаров Судейкиной следует, что в этот период О.М. с интересом и вниманием относился к судейкинскому творчеству: «Он долго стоял перед комодом, рассматривая эскизы, прищипленные к стене» [Судейкина 2006: 392].

## 6.6. Александр Тышлер

Живописец, график, театральный художник, скульптор. Родился 14.7.1898 в Мелитополе, уездном городе Таврической губернии, в семье ремесленника. Учился в Киевском художественном училище (1912–1917), затем одновременно с Н.Я. Мандельштам (1917–1919)

---

<sup>106</sup> Обстоятельства этого эпизода описаны Ахматовой: «Мой рисунок Судейкина <...> возник так. Я пришла с Судейкиным в редакцию “Аполлона”. К Лозинскому, конечно. (У Мако <С.М. Маковского. – С.Ш.> я никогда не была). Села на диван. Сергей Юрьевич нарисовал меня на бланке “Аполлона” и подарил Михаилу Леонидовичу» [Ахматова 2005d: 96].

посещал студию Александры Экстер<sup>107</sup>, а позднее – мастерскую Владимира Фаворского во ВХУТЕМАСе (1921–1923). Участвовал в художественных объединениях Култур-лиге, группе «проекционистов» «Метод» (Москва, 1922–1925), с 1925 года – в Обществе художников-станковистов (ОСТ), одним из основателей которого являлся. С середины 1920-х годов Тышлер неоднократно участвовал в выставках, в том числе и международных: работы экспонировались в Дрездене и Харбине (1926), Лейпциге (1927), Венеции (1928), Риге (1929) и др.; с 1932 года его живопись практически не выставлялась; см.: [Пчёлкина 2013b]. В 1943 году в Ташкенте во время эвакуации выполнил значительный (не менее 10 работ) цикл графических портретов Ахматовой, высоко оцененный ею (см.: [Сыркина 1989]) и самыми искушенными и требовательными зрителями.

О.М. мог познакомиться с Тышлером весной 1919 года в Киеве, когда, очевидно, общался со многими художниками и литераторами, входившими в окружение Экстер. По свидетельству Н.Я. Мандельштам, творчество художника О.М. «оценил очень рано, увидав на первой выставке Ост’а серию рисунков “Директор погоды”... “Ты не знаешь, какой твой Тышлер”, – сказал он мне, приехав в Ялту» [Мандельштам 2014а: 305]<sup>108</sup>. Более фактографично общение О.М. и Тышлера в 1930-е годы; ср. лаконичное ахматовское: «Я с М<андельштама>ми на блинах у Тышлера (1934)» [Ахматова 2005b:131]. Сам художник в своих воспоминаниях оставил следующее свидетельство: «Примерно в 1930 году Анна Ахматова посетила мою мастерскую вместе с поэтом Осипом Мандельштамом и его женой Надей. Они смотрели вещи совсем по-разному. Анна Андреевна все виденное как бы вбирала в себя с присущей ей тишиной. Мандельштам, наоборот, бегал,

---

<sup>107</sup> См., напр.: [Дейч 2000: 145–146]; о самой художнице: [Наков 2013]. Как известно, Н.Я. Мандельштам называла себя ученицей Экстер, ссылаясь на ее устное высказывание (см.: [Мандельштам 2014b: 158]); в своей автобиографии факт ученичества она относит к первым послереволюционным годам; ср.: [Лившиц 1991: 89]. В конце июля 1923 года О.М. рассказывал Льву Горнунгу о том, что Н.Я. Мандельштам «брала уроки у художницы Александры Экстер» [Горнунг 1990: 30]. Соответственно, данный факт стал обязательным в жизнеописании Н.Я. Мандельштам (ср.: [Нерлер 2014: 516]), хотя существовали предположения, что формально и, возможно, фактически она таковой все-таки не являлась; теперь см.: [Кальницкий 2015: 61 сл.]. Не существует и прямых свидетельств мандельштамовского знакомства с Экстер, но достоверно известно, что в круг общения художницы входили некоторые из поэтов-акмеистов и близкие им знакомые: по воспоминаниям Ахматовой, в 1910-е годы Экстер работала над ее портретом (см.: [Реформатская 1991: 543]); тогда же Ахматова посвятила ей стихотворение «Старый портрет» («Сжала тебя золотистым овалом...»), 1910). На протяжении многих лет художница поддерживала дружеские отношения с Бенедиктом Лившицем (ср.: [Лившиц 1991: 88]), была автором фронтисписа к сборнику его стихотворений «Волчье Солнце» (М. (Херсон), 1914). Несколько подробнее об этом фрагменте мандельштамовской биографии см.: *Шиндин С.Г.* Экстер А.А. // Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта (в печати), – а также прим. 77 в настоящей публикации.

<sup>108</sup> В этом сообщении Н.Я. Мандельштам содержится хронологическая неточность: Тышлер не принимал участия в первой выставке (открывшейся 26.4.1925), а названные работы экспонировались на второй выставке ОСТа, которая была открыта 3.5.1926 в помещении Государственного Центрального музея; см.: [Василенко, Нерлер 2014: 546]. В выставке приняло участие 26 художников, экспонировалось 280 произведений, был издан иллюстрированный каталог, а Тышлер выставил 4 живописных полотна и 34 рисунка; см.: [Костин 1976: 50, 56].



подпрыгивал, нарушал тишину... Я подумал: как это они сумели мирно и благополучно дойти до меня?» [Тышлер 1991: 401]. 3.4.1933 именно Тышлер председательствовал в Московском клубе художников на мандельштамовском вечере, когда был прочитан фрагмент «Путешествия в Армению» (1931–1932) и ряд стихотворений; см.: [Горнунг 1990: 32–33]. Тышлер был отнесен Н.Я. Мандельштам к числу тех немногих избранных, кому О.М. читал свое «антисталинское» стихотворение «Мы живем, под собою не чуя страны...» (1933); см.: [Мандельштам 2014а: 169, 510]. Впечатления слушателя от этого эпизода зафиксировала Е.К. Осмеркина-Гальперина: «Когда я рассказала художнику Тышлеру, что была в Нащокинском переулке, он ответил: “Я тоже там был недавно. Было несколько человек. Осип Эмильевич нам читал свои стихи о Сталине. Страшно... Разве он так уверен во всех, кто был у него в доме?”» [Осмеркина-Гальперина 1988: 105]; это событие могло произойти не ранее ноября 1933 года. В то же время, Тышлер оказался среди тех, кого во второй половине мая 1934 года О.М. на допросах в НКВД не назвал среди знавших это стихотворение; ср.: [Видгоф 2012: 547]. Н.Я. Мандельштам, описывая первые дни пребывания в Москве после возвращения в середине мая 1937 года из воронежской ссылки, вспоминала: «Собирался О.М. сходить и к Тышлеру: “Надо насмотреться, пока еще чего-нибудь не случилось...”», – и отметила: «В последний раз он был у Тышлера и смотрел его вещи перед самым концом – в марте 38 года» [Мандельштам 2014а: 169, 510]; очевидно, это произошло до отъезда 8.5.1938 (?) в дом отдыха «Саматиха».

## 6.7. Владимир Фаворский

График, живописец, книжный иллюстратор. Родился 2.3.1886 в Москве, где в 1903–1905 годах учился в студии Константина Юона, затем в Мюнхене (1906–1907), а позже (1907–1913) – на искусствоведческом отделении Московского университета. С 1920 года начал собственную преподавательскую деятельность, активно участвуя в художественной жизни страны, при этом приоритетным направлением для него всегда оставалась книжная графика; см.: [Халаминский 1964], – а также: [Фаворский 1988].

Прямые свидетельства знакомства О.М. и Фаворского неизвестны, но его факт логически вытекает из биографических обстоятельств: 20.7.1932 они, вероятно, присутствовали на праздновании дня рождения Льва Бруни (см. его письмо Пунину: [Пунин 2000: 315]). 8–10.1.1934 оба участвовали в мероприятиях, связанных с похоронами Андрея Белого: Фаворский графически запечатлел образ умершего поэта, а О.М., по его собственным словам, переданным Сергеем Рудаковым в письме жене из Воронежа 21.5.1935, «стоял в последнем карауле» [Рудаков 1997: 52]<sup>109</sup>. Именно в стихах памяти Белого и их вариантах отражен образ Фаворского, что полнее всего

---

<sup>109</sup> Совершенно иначе выглядит версия, переданная Львом Гумилевым, согласно которой О.М.: «сначала обиделся на то, что его не пригласили в почетный караул, но затем, постояв немного над гробом, умиротворился и, недолго побыв, ушел» [Михайлов, Нерлер 1990: 535].

представлено в «10 января 1934» («Меня преследуют две-три случайных фразы...»): *А посреди толпы стоял гравировальщик, / Готовый перенести на истинную медь / То, что обугливший бумагу рисовальщик / Лишь крохоборствуя успел запечатлеть* (3, 84); одновременно О.М. выделил две обращенные к художнику строфы в отдельное стихотворение «А посреди толпы, задумчивый, брадатый...»<sup>110</sup>. При этом в строках: *гравер – друг меднохвойных доск, / Трехъярой окисью облитых в лоск покатый, / Накатом истины сияющих сквозь воск* (3, 85), – отражены детали техники гравирования на меди, о чем, по устному свидетельству Льва Гумилева, О.М. подробно расспрашивал его; см.: [Мец 2009: 524–527]. Позднее упомянут Фаворский (точнее – его художественная манера и метафорическая образность, мотивированная техникой гравировальной работы) в мандельштамовском стихотворении «Как дерево и медь – Фаворского полет...» (1937), которое, согласно точке зрения Н.Я. Мандельштам, тематически связано с «Одой Сталину» («Когда б я уголь взял для высшей похвалы...», 1937); см.: [Мандельштам Н.Я. 2014b: 792–793]<sup>111</sup>. Сам Фаворский лишь слышал рассказ об обращенных к нему фрагментах, но не был знаком с ними, пока в конце февраля 1948 года на панихиде по Льву Бруни не встретил Н.Я. Мандельштам, которая чуть позже для него «вырезала из “Ватиканского списка” восемь строчек про гравера (“В толпокрылатом воздухе картин...”), а второе стихотворение (“Как дерево и медь Фаворского полет...”)

нашлось в копии на отдельном листочке» [Мандельштам Н.Я. 1990b: 750].

Дополнительные биографические оттенки у этого фрагмента мандельштамовского жизнеописания возникают в связи с личностью Марии Юдиной – выдающей пианистки и известного музыкального педагога, преподавателя Ленинградской (1921–1930) и Московской (1936–1951) консерваторий, дружеские связи с которой и поэт, и Н.Я. Мандельштам поддерживали на протяжении многих лет. В течение всей своей жизни Юдина была окружена самыми яркими представителями художественной и религиозно-философской среды; в последнем из наиболее полных вариантов ее биографии среди тех, отношения с кем были «активными, обоюдно плодотворными и по-человечески необходимыми» первыми названы «М.М. Бахтин, В.А. Фаворский, П.А. Флоренский, М.Ф. Гнесин, Л.В. Пумпянский, М.В. Алпатов, Б.Л. Яворский, Б.Л. Пастернак» [Дроздова 2016: 14]. Трудно предположить, чтобы столь значимое для Юдиной

---

<sup>110</sup> Такая интерпретация, расширяющая смысловое пространство вариантов финальной части стихотворения до двух самостоятельных текстов, была предложена И.М. Семенко: [Семенко 1997: 83–84]; см. также: [Мец 2009: 524–527]

<sup>111</sup> По предположению М.Л. Гаспарова, в «Оде» присутствует опосредованное использование характерной для того исторического периода кинодокументалистской модели: «Герой крупным планом на трибуне и мелкоголовая толпа без края внизу» [Гаспаров 1996: 90]. Подобные визуальные схемы в конце 1920-х годов, очевидно, функционировали практически на уровне стереотипа; в данном контексте немаловажно, что одной из самых известных среди них стала гравюра на дереве Фаворского «Октябрь 1917» (1928), композиционно построенная на соединении изображений выступающего на трибуне, группы слушателей, переходящей в сцену боевых действий, и графически нанесенного текста; при этом в мандельштамовском тексте с его совершенно явными графическими коннотациями прямо упомянут *ленинский октябрь* (3, 114). Ср. в недавней интереснейшей статье О.А. Лекманова: «Что касается проблемы Сталина и изображающего его художника, то она в мандельштамовском стихотворении ставится едва ли не как основная» [Лекманов 2015b: 183].

знакомство с Фаворским не нашло хотя бы косвенного или опосредованного отражения в ее общении с О.М., во всяком случае – во второй половине 1930-х годов<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> Мария Вениаминовна Юдина родилась 28.8.1899 в городе Невель Витебской губ. в семье земского врача, в которой, кроме нее, были еще три дочери и двое сыновей. В детстве обучалась игре на фортепьяно в Витебске у одной из учениц Антона Рубинштейна, в 1912 году поступила в Петербургскую консерваторию, где у разных педагогов училась в классах фортепиано, а также изучала широкий круг смежных дисциплин, в частности, брала уроки игры на органе и на ударных инструментах. Блестяще окончив в 1921 году обучение с золотой медалью, Юдина была принята в штат консерватории и, продолжая обучение в теоретическом и дирижерском классах, начала активную концертную деятельность. Тогда же, в 1920–1923 годах, она была вольнослушательницей историко-филологического факультета Петроградского университета, посещая занятия на отделении классической филологии в семинаре Ф.Ф. Зелинского и на отделении истории средних веков – у Л.П. Карсавина, И.М. Гревса, И.И. Толстого; к этому времени относятся и ее первые поэтические и композиторские опыты. В середине 1910-х годов происходит обращение музыканта к православию, и 25.5.1919 она принимает крещение. Годом раньше близкий друг Юдиной Пумпянский знакомит ее с приехавшим в Невель Бахтиным, и она входит в его самое ближайшее окружение («Кантовский семинар», «Невельский кружок» и др.; см., напр.: [Бахтин 1994–1995]), а с 1920 по 1925 год, как и он, принимает активное участие в деятельности религиозно-философского кружка А.А. Мейера и К.А. Половцевой «Воскресенье». По распространенной в литературной и филологической среде точке зрения, именно она стала прототипом Марьи Петровны Далматовой – героини романа Вагинова «Козлиная песнь» (см.: [Никольская, Эрль 1991: 546]), о чем О. М. мог знать, в частности, от Рудакова, жена которого – Лина Финкельштейн – училась у Юдиной игре на фортепьяно; см.: [Герштейн 1998: 91].

Время и обстоятельства знакомства О.М. и Юдиной неизвестны, но, по свидетельству Е.Э. Мандельштама, О.М. «любил концерты <...> М.В. Юдиной, с которой у брата и его жены установились в Москве дружеские отношения, сохранившиеся до последних лет его жизни» [Мандельштам Е.Э. 1995: 124]. По устным воспоминаниям Людмилы Наппельбаум (Корниловой), в середине (во второй половине?) 1930-х годов в Москве они с О.М. были на одном из концертов Юдиной (см.: [Видгоф 2014: 567]), а Наталья Штемпель, летом 1937 года познакомившаяся с пианисткой, позднее отмечала, что О.М. «очень любил ее исполнение классической музыки» [Штемпель 2008: 24]. (Дополнительным основанием для духовной близости поэта и музыканта могло явиться обоюдное преклонение перед творчеством Баха – любительское у О.М. и профессиональное и почти религиозное – у Юдиной; см., напр.: [Едошина 2015: 240–242]. То же самое можно сказать и о музыкальном наследии Бетховена.) Согласно предположению Л.М. Видгофа, в Москве О.М. мог бывать у Юдиной дома; в конце 1920-х – начале 1930-х годов она проживала по адресу: Сытинский тупик, д. 3 кв. 20; см.: [Видгоф 2014: 629]. В 1934 году Юдина «специально добилась концертов в Воронеже, чтобы повидаться с О. М., и много ему играла» [Мандельштам Н.Я. 2014а: 221]; 12–13.11.1934 она принимала участие в концертах Воронежского симфонического оркестра; см.: [Летопись 2014: 436]. Как вспоминала вдова поэта, в Воронеже Юдина «заметила, как О.М. скучает по французской живописи: <...> он не забывал о них, даже когда она ему играла. Чтобы утешить его, она прислала ему только что выпущенный музеем альбом» [Мандельштам Н.Я. 2014а: 305]; речь, вероятно, идет об издании: Музей нового западного искусства. М., б. г. <не ранее 1935>, – хранившемся в личной мандельштамовской библиотеке; см.: [Фрейдин 1991: 238], – а также: [Шиндин 2009с: 121]. Подобного рода подарки, видимо, были нередки: 4.5.1937 О.М. писал Н.Я. Мандельштаму из Воронежа: *Сейчас был в книжном магазине <...>. Там изумительные “Металлы Сассанидов” Эрмитажа <...> эти блюдечки персов мы все-таки купим (4, 195)*; ср. в письме 7.5.1937: *На персов я только облизываюсь (4, 196)*; позднее Юдина прислала этот альбом О.М. в подарок; см.: [Мандельштам Н.Я. 1997а: 180]. По мнению комментаторов (см.: [Левина, Никитаев 1997: 194]), в этом свидетельстве возможна ошибка, когда названное издание «подменяет» упомянутый альбом репродукций художников-импрессионистов; в любом случае, речь, вероятнее всего, идет об издании: *Тревер К.В. Новые сасанидские блюда Эрмитажа. Л., 1937*. Возможно, в 1937 году О.М. встречался с Южиной у Льва Бруни, где та нередко бывала; см.: [Видгоф 2014: 422–423]. Н.Я. Мандельштам поддерживала отношения с Юдиной и позднее, после гибели О.М.; в частности, 15.5.1963 в письме из Пскова в Москву она сообщала: «Мне нашли 40 лет отсутствовавшие у меня стихи о смерти св. Алексея (полуперевод; как говорят, “по

## 6.8. Борис Эндер

Живописец, график, иллюстратор, художник русского авангарда. Родился 4.2.1893 в Санкт-Петербурге в семье обрусевших немцев. В 1905–1907 годах брал частные уроки рисования у Ильи Билибина, в 1911 сблизился с Михаилом Матюшиным и Еленой Гуро. В 1913–1915 годах Эндер учился на историческом факультете Санкт-Петербургского университета, откуда в 1915 был призван на военную службу, а после демобилизации в 1918 году поступил в Петроградские Государственные свободные художественные мастерские. Занимался у Кузьмы Петрова-Водкина, затем у Матюшина и после завершения обучения в 1923 году продолжил работать под его началом в отделе органической культуры Государственного института художественной культуры (ГИНХУК; Петроград–Ленинград, 1923–1926). Тогда же он присоединился к созданной Матюшиным группе художников «Зорвед», ориентированную на исследования и эксперименты в области цветовосприятия. В круг общения Эндера входили, в частности, Илья Эренбург и, что особенно примечательно в данном историко-биографическом контексте, Николай Харджиев. В конце 1920-х годов в его творчестве наметился переход от абстрактной живописи к фигуративной, стал преобладать жанр традиционного пейзажа; в 1930-х годах Эндер работал в области монументального искусства, принимал участие в оформлении павильона СССР на Международной выставке в Париже (1937); см.: [Ракитин 2013]. Художник целиком оформил вторую книгу детских стихотворений О.М. «Два трамвая» (Л.: Госиздат, 1925) – обложка, 11 страниц текста, 1 иллюстрация. Знакомство и общение О.М. и Эндера ни документально, ни мемуарно не зафиксированы.

## 6.9. Георгий Якулов

Живописец, график, иллюстратор, театральный художник, создатель «Теории света и происхождения стилей в искусстве», получившей название «Теория разноцветных солнц». Родился 14.01.1884 в Тифлисе в семье армянского адвоката. С 1893 года семья, оставшись без отца, жила в Москве, где Якулов в 1903 за пропуски был исключен из гимназии и вскоре взят в армию; в составе действующих воинских частей принимал участие в русско-японской войне. Еще в 1901 году решив стать художником, Якулов успел два месяца прозаниматься в мастерской Константина Юона, а с 1905 приступил к самостоятельному творчеству, представляя его на выставках «Союза русских художников» и «Мира искусства». В марте 1913 года обществом «Kunstvereien» (Германия) он был приглашен на выставку художников-акварелистов, где, в

---

мотивам”), хотела бы их вам показать. 1 мая было 25 лет с тех пор, как его увели. 27 декабря этого года будет 25 лет со дня смерти. Помяните его» [Мандельштам Н.Я. 1997b: 45].

частности, познакомился с Митрохиным, после чего и круг авторов «Голубой розы» начал поддерживать его становление как признанного теоретика и практика современного искусства; см.: [Аладжалов 1971], [Багдамян 2013]<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> Среди тех представителей литературных кругов, чье мнение не могло быть безразлично О.М., необходимо назвать Волошина, с самой глубокой симпатией отнесшегося к появлению нового художника. В отзыве на XVIII выставку Московского товарищества художников (Русская художественная летопись. 1911. № 4) он, очевидно, впервые кратко и метафорично, но содержательно охарактеризовал индивидуальную манеру письма нового автора: «Г.Б. Якулов дал ряд маленьких вещей, в каждой из которых выражен результат многих поисков и опытов над техникой, красками рисунком. Вот художник, который задыхается в условности масляных красок. Ему нужны материалы более драгоценные и яркие: эмали, лаки, цветные стекла, майолика. Каждый штрих обличает в нем прирожденного ювелира и эмальера» [Волошин 2007: 352]. Более развернутый и глубокий отзыв содержится в итоговом обзоре Волошина «Художественные итоги зимы 1910–1911 гг. (Москва)» (Русская мысль. 1911. № 5. Отд. III; № 6. Отд. III): «Небольшие вещи Якулова мало могли обратить на себя внимание среди пестроты выставок этого года. Но в этих небольших по размеру картинах сжато громадное количество работы и замысла. Якулов один из редких художников, мыслящих и ищущих разрешения важных теоретических вопросов. <...> Картины Якулова пока не осуществления, а только иллюстрации к многим теориям, продуманным им. <...> Но независимо от этой стороны, которая создает Якулову совершенно особое место среди молодых художников, он обладает еще редким чувством изысканного и драгоценного. <...> Художники, подобные Якулову, обыкновенно служат ферментом для своего поколения, и влияние их сказывается на самых различных произведениях эпохи, скрытое, скромное, но всегда творчески-благотворное» [Волошин 2007: 352].

Большее предпочтение из «новых», начинающих свою художественную биографию живописцев Волошин отдавал, видимо, только Мартиросу Сарьяну, во многом близкому Якулову формально и содержательно. О нем была написана обстоятельная статья «М.С. Сарьян», в 1913 году сначала опубликованная в девятом номере «Аполлона» как заглавная и содержащая список работ художника (см.: [Волошин 1913а: 19–21]), а затем изданная отдельным оттиском как монографическое исследование (см.: [Волошин 1913b]). В рассматриваемом контексте значительно важнее тот факт, что поддержку Сарьяну оказал Маковский, отнесшийся к нему с явной симпатией (см., напр.: [Лебедева 2002: 86–87]). В размещенном в журнале еще в 1911 году обзоре выставки «Нового общества» Маковский писал «Еще несколько лет назад, на выставке “Голубой розы”, работы Сарьяна поразили меня своей пленительной фантастикой, острой упрощенностью рисунка и раскраски и, главное, своеобразием характера, детскостью, не напоминавшей никого из парижских примитивистов. <...> Пастели и темперы, выставленные Сарьяном в этом году, – заметный шаг вперед; то, что прежде оставляло впечатление только намека или случайного опыта, определилось, сделалось тверже, окончательнее; был лепет, отчасти казавшийся наивничанием талантливого, но неумелого мечтателя, теперь перед нами – серия работ, и красками, и композицией, и психологической содержательностью внушающих серьезное доверие» [Маковский 1911: 40–41]. – Тема «Волошин и Маковский» видится более перспективной, чем сформулированные выше ее аналоги: глубокое и всестороннее обращение к ней, безусловно, дало бы результаты, актуальные не только для описания биографий двух участников культурной жизни России первой четверти XX века, но и для ее истории в целом. В этой связи см. дневниковые, автобиографические и мемуарные свидетельства Волошина (по им. ук.): *Волошин М.А.* Собрание сочинений: Т. 6. Кн. 1: Проза 1906–1916: Очерки, статьи, рецензии / Сост., подгот. текста А.В. Лаврова, коммент. Е.Л. Белькинд, А.М. Березкина, О.А. Бригадной и др. М., 2007. С. 864; Т. 6. Кн. 2: Проза 1900–1927: Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы / Сост., подгот. текста А.В. Лаврова, коммент. К.М. Азадовского, О.А. Бригадной, З.Д. Давыдова и др. М., 2008. С. 1056; Т. 7. Кн. 2: Дневники 1891–1932. Автобиография. Анкеты. Воспоминания / Сост., подгот. текста, коммент. В.П. Купченко, Р.П. Хрулевой, К.М. Азадовского, А.В. Лаврова, Р.Д. Тименчика. М., 2008. С. 712.

О вероятных обстоятельствах мандельштамовского знакомства с Сарьяном и случаях их общения прямых свидетельств не существует. На встречу поэта и художника безо всякой детализации, в том числе и хронологической, указывает Н.Я. Мандельштам, описывая поездку в Армению в 1930 году: «Мы много ездили по Армении и видели

В связи со «вторым призывом» в 1913 году участников и сторонников русского футуризма Лившиц позднее вспоминал: «Среди живописцев у нас нашелся единомышленник в лице Якулова, незадолго перед тем приехавшего из Парижа» [Лившиц 1989: 466]<sup>114</sup>. Судя по его же свидетельству, теоретические взгляды Якулова об одновременной совместности (теория света) были заимствованы Робером Делоне при разработке им концепции симультанного искусства (см.: [Лившиц 1989: 466–469]); об этом, в частности, сам Якулов говорил в докладе «Естественный свет (архаический солнечный), искусственный свет (современный электрический)», с которым выступил 30.12.1913 в «Бродячей собаке» (см.: [Нерлер и др. 1989: 678]); именно там в этот период могло состояться его знакомство с О.М. Среди оформленных позднее Якуловым изданий современной поэзии – получивший самую широкую известность альманах «Весенний салон поэтов» (М., 1918), где среди сорока пяти авторов, представлявших практически все текущие поэтические направления (Бальмонта, Блока, Брюсова, Бунина, Бурлюка, Белого, Волошина, Гиппиус, Гумилева, Есенина, Вяч. Иванова, Каменского, Клюева, Кузмина, Маяковского, Пастернака, Сологуба, Северянина, Цветаевой и др.), публиковался и О.М.; см.: [Меньшова 2006: 560]. В январе 1919 года Якулов вошел в число основателей нового литературно-художественного течения – имажинизма, декларация которого была опубликована в январском номере воронежского иллюстрированного двухнедельного журнала «Сирена» (1919. № 4/5. 30

---

много, хотя, конечно, не все, что хотелось. Людей мы знали мало. Видели Сарьяна, чудного художника. Он пришел к нам еще в первый день в гостиницу <...>. Были мы у Сарьяна потом в мастерской. Кажется, он показывал тогда свой “голубой период” – с тех пор прошло почти сорок лет, но такие вещи обычно запоминаются» [Мандельштам Н.Я. 2014а: 844]; ср.: [Мкртчян 1973: 42, 43–45]. В качестве гипотетических «интертекстуальных экфрасисов» у О.М. можно предположить зависимость от произведений Сарьяна фрагмента статьи «Литературная Москва» (1922), открывающейся следующим изображением городского пейзажа: *здесь папиросные мальчишки ходят стаями, как собаки в Константинополе (2, 256)*. Сарьян так позднее вспоминал о своем посещении Константинополя в 1910 году: «первое, что привлекло мое внимание, это было неисчислимое количество бродячих собак. <...> Собаки жили здесь целыми семейными стаями, каждая стая в своем определенном районе. Не было угла во всем городе, где бы не было собак» [Сарьян 1990: 92–95]. Эти впечатления художника нашли свое отражение в картинах «Собаки. Константинополь», «Константинопольские собаки» и «Константинополь. Собаки» (все – 1910), причем первые две выставлялись в Петербурге соответственно в 1911 и 1912 годах, а третья была репродуцирована при публикации волошинской статьи и при выходе ее отдельным изданием, где она именовалась «Улица с собаками в Константинополе»; см.: [Волошин 1913а: Илл. между с. 16–17]. Здесь же может быть названа отчасти предвосхищающая будущие полотна работа «Летний день. Бегущая собака» (1909), которая экспонировалась в Петербурге в 1910 году, репродуцировалась в первом номере «Аполлоне» в 1911 году при публикации статьи Маковского и до 1921 года хранилась в его собрании (см.: [Kamensky 1987: 282–84, 332, 339]); в своем журнальном отзыве он, в частности, писал (название второй работы не совпадает с принятым в настоящее время): «Особенно красивы – “Лето”, “Зной” и “У гранатового дерева” – так горят в этих призрачных пейзажах, напоенных солнцем и сказкой Востока, мелодичные сочетания тонов, так смело найдены силуэты экзотических деревьев, холмов, погруженных в дрему, хищно бегущего в зное полуденной пустыни фантастического зверя, от которого ложатся на оранжевый песок густо-лиловые тени...» [Маковский 1911: 41].

<sup>114</sup> О самом мемуаристе авторитетный прижизненный биографический источник свидетельствовал: «После приезда Маринетти в Россию в 1913 г. отошел от русского футуризма, формулировал свои литературные воззрения в манифесте, составленном совместно с Г. Якуловым и А. Лурье и напечатанном в “Mercure de France” Гийомом Аполлинэром» [<Б.п.> 1928: 166].

января). В этом же номере издававший журнал Нарбут в статусе «акмеистического манифеста» впервые опубликовал мандельштамовскую статью «Утро акмеизма» (1912? 1913? 1914?), самим О.М. считавшуюся утерянной; см.: [Мандельштам Н.Я. 2014b: 63–64].

Искушенный современник позднее свидетельствовал: «Не в пример большинству живописцев, Якулов обладал даром общения и умел связно излагать свои мысли» [Лившиц 1989: 468]. Столь же доброжелательную оценку, относящуюся ко времени проживания О.М. в Доме Герцена (апрель 1922 – август 1923 года; см.: [Видгоф 2012: 117–180]), оставила Н.Я. Мандельштам, чьи характеристики никогда нельзя отнести к комплиментарным: «остроумный, острый и легкий человек» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 142]. Из ее кратких мемуарных реплик можно сделать заключение о том, что на данный временной интервал, очевидно, приходится довольно активное общение О.М. и Якулова, работа которого в театре, начавшаяся в 1918 году, именно в этот период достигает максимальной активности (см.: [Аладжалов 1971: 62–89]); тогда же, 8.8.1922, в Камерном театре состоялось открытие первой его персональной выставки, включавшей в себя около 200 работ. И тогда же О.М. опубликовал статью «Девятнадцатый век» (1922) и микроцикл «Сеновал» («Я по лесенке приставной...» и «Я не знаю, с каких пор...», оба – 1922 год) в альманахе «Гостиница для путешествующих в прекрасном» [1922. № 1 (ноябрь)], ядро которого составили, по словам рецензента, «официальные имажинисты и всегда близкий к ним Георгий Якулов» [Горнунг 2001: 220]<sup>115</sup>. Возможно, что с якуловской теорией света связан один из пассажей этой мандельштамовской статьи, непосредственно посвященный свето-цветовой составляющей живописного искусства: *В живописной композиции существует один вопрос, обуславливающий движение и равновесие красок: где источник света?* (2, 267). 28.12.1928 Якулов скоропостижно скончался в Эривани ему, после чего по распоряжению А.В. Луначарского ему были организованы самые торжественные встреча и похороны в Москве (см.: [Аладжалов 1971: 268–280]), на что О.М., по воспоминаниям Н.Я. Мандельштам, «возмущался: при жизни морят и лишают жены (ее посадили), а на мертвого не жаль и расщедриться» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 142].

## ЛИТЕРАТУРА

Адамович 1922 – *Адамович Г.* Памяти Анненского // Цех поэтов. Вып. II–III. Берлин, 1922.

Адамович 1990 – *Адамович Г.* Памяти Гумилева [1929] // Николай Гумилев в воспоминаниях современников / Под ред. В. Крейда. М., 1990.

---

<sup>115</sup> В таких обстоятельствах не столь неожиданной кажется принадлежащая Маковскому характеристика мандельштамовской поэзии «раннего советского периода»: «Не надо забывать, конечно, и чисто литературных влияний, в частности – модного в те годы имажинизма, поэзии, уступающей первое место эффектно звучащим уподоблениям, описательным парадоксам и неожиданным эпитетам, зачастую никак не оправданным лирической сутью. Имажинизм в значительной степени облегчил Мандельштаму задачу (такую опасную в советских условиях) – говорить о том, о чем говорить не полагается» [Маковский 1955b: 391–392].

Акмеизм в критике 2014 – Акмеизм в критике: 1913–1917 / Сост. О.А. Лекманов, А.А. Чабан. СПб., 2014.

Аладжалов 1971 – *Аладжалов С.И.* Георгий Якулов. Ереван, 1971.

Алянский 1980 – *Алянский С.М.* Встречи с Блоком // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2 / Сост., подгот. текста и коммент. Вл. Орлова. М., 1980.

«Аполлон» 1909 – *Ред.* Вступление // Аполлон. 1909. № 1.

Аренин 1967 – *Аренин Э.М.* Имени первопечатника: Рассказ о типографии, носящей имя подвижника русской культуры Ивана Федорова. М., 1967.

Ахматова 1988 – *Ахматова А.* Вечер: Стихи. СПб., 1912 [репринтное издание: М., 1988].

Ахматова 1996 – Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / Сост. и подгот. текста К.Н. Суворовой. М.; Torino, 1996.

Ахматова 2005a – *Ахматова А.* Листки из дневника // *Ахматова А.* Победа над Судьбой. I: Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы / Сост., подгот. текстов, примеч. Н. Крайневой. М., 2005.

Ахматова 2005b – *Ахматова А.* Дополнения к «Листкам из дневника» // *Ахматова А.* Победа над Судьбой. I: Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы / Сост., подгот. текстов, примеч. Н. Крайневой. М., 2005.

Ахматова 2005c – *Ахматова А.* Pro domo mea (Из автобиографической прозы и записных книжек) // *Ахматова А.* Победа над Судьбой. I: Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы / Сост., подгот. текстов, примеч. Н. Крайневой. М., 2005.

Ахматова 2005d – *Ахматова А.* Лозинский // *Ахматова А.* Победа над Судьбой. I: Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы / Сост., подгот. текстов, примеч. Н. Крайневой. М., 2005.

Ахматова 2005e – *Ахматова А.* Победа над Судьбой. II: Стихотворения / Сост., подгот. текстов, примеч. Н. Крайневой. М., 2005.

Ахматова 2005f – *Ахматова А.* Слово о Данте // *Ахматова А.* Победа над Судьбой. I: Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы / Сост., подгот. текстов, примеч. Н. Крайневой. М., 2005.

<Б.п.> 1928 – <Б.п.> Лившиц Б.К. // Писатели современной эпохи: Био-библиграфический словарь русских писателей XX в. Т. 1 [1928] / Под ред. Б.П. Козьмина. 2-е изд. М., 1991.

Багдамян 2013 – *Багдамян И.Р.* Якулов Г.Б. // Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура: В 3 т. Т. 2: Биографии. Л – Я. / Авт.-сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. М., 2013.

Бакулина 2009 – *Бакулина Ю.Б.* Античные мотивы и образы в поэзии Н.С. Гумилева (Лирика и драма «Актеон»). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2009.

Баскер и др. 1998a – *Баскер М., Вахитова Т.М., Зобнин Ю.В., Михайлов А.И., Прокофьев В.А., Филиппов Г.В.* Примечания // *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 1:



Стихотворения. Поэмы (1902–1910) / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина, А.И. Михайлова, В.А. Прокофьева, Г.В. Филиппова. М., 1998.

Баскер и др. 1998b – *Баскер М., Вахитова Т.М., Зобнин Ю.В., Михайлов А.И., Прокофьев В.А., Филиппов Г.В.* Примечания // *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 2: Стихотворения. Поэмы (1910–1913) / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина, А.И. Михайлова, В.А. Прокофьева, Г.В. Филиппова. М., 1998.

Баскер и др. 1999 – *Баскер М., Вахитова Т.М., Зобнин Ю.В., Михайлов А.И., Прокофьев В.А., Филиппов Г.В.* Примечания // *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 3: Стихотворения. Поэмы (1914–1918) / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина, А.И. Михайлова, В.А. Прокофьева, Г.В. Филиппова. М., 1999.

Баскер и др. 2001 – *Баскер М., Вахитова Т.М., Зобнин Ю.В., Михайлов А.И., Прокофьев В.А., Филиппов Г.В.* Примечания // *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 4: Стихотворения. Поэмы (1918–1921) / Подгот. текстов и прим. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина, А.И. Михайлова, В.А. Прокофьева, Г.В. Филиппова. М., 2001.

Баскер и др. 2006 – *Баскер М., Вахитова Т.М., Зобнин Ю.В., Михайлов А.И., Прокофьев В.А.* Примечания // *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 7: Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина, А.И. Михайлова, В.А. Прокофьева. М., 2006.

Баскер и др. 2007 – *Баскер М., Вахитова Т.М., Зобнин Ю.В., Михайлов А.И., Прокофьев В.А., Степанов Е.Е.* Примечания // *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 8: Письма / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина, А.И. Михайлова, В.А. Прокофьева, Е.Е. Степанова. М., 2007.

Бахтин 1994–1995 – *Дувакин В.Д.* Разговоры с Бахтиным // *Человек.* 1994. № 6; 1995. № 1.

Безродный 2007 – *Безродный М.* «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»: Материалы к комментарию // *Varietas et Concordia: Essays in Honour of Professor Pekka Pesonen On the Occasion of His 60<sup>th</sup> Birthday.* Helsinki, 2007.

Белов 1987 – *Белов С.В.* Издатель Пушкина Я.А. Исаков // *Временник Пушкинской комиссии.* Вып. 21. Л., 1987.

Беренштейн 2009 – *Беренштейн Е.* «Возвращение Одиссея» Николая Гумилева: от лирического цикла к поэтической повести // *Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (к 120-летию со дня рождения А.А. Ахматовой): Материалы международной научно-практической конференции (Тверь – Бежецк, 21–22 мая 2009 г.).* Тверь, 2009.

Бернштейн 2013 – *Бернштейн Д.К.* Лапшин Н.Ф. // // *Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура:* В 3 т. Т. 2: Биографии. Л – Я. / Авт.-сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. М., 2013.

Блок 1928 – *Дневник Ал. Блока: 1917–1921* / Под ред. П.Н. Медведева. Л., 1928.

Блок 1997 – *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. II: Стихотворения. Книга вторая (1904–1908) / Подгот. текстов и коммент. В.Н. Быстрова, А.М. Грачевой, Н.Ю. Грякаловой и др. М., 1997.

Блок 2003 – *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. VII: Проза (1903–1907) / Подгот. текстов и коммент. Е.А. Дьяковой, Д.М. Магомедовой, И.Е. Усок. М., 2003.

Богомолов 1990 – *Богомолов Н.А.* Дневники в русской литературе начала XX века // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990.

Богомолов 1991 – *Богомолов Н.А.* Читатель книг // *Гумилев Н.С.* Сочинения: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы / Вст. статья, сост., примеч. Н.А. Богомолова. М., 1991.

Богомолов 1994 – *Богомолов Н.А.* Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников: 1900–1937. М., 1994.

Богомолов 1996 – *Богомолов Н.А.* Примечания // *Кузмин М.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н.А. Богомолова. М., 1996.

Богомолов 2004 – *Богомолов Н.А.* Батюшков, Мандельштам, Гумилев: Заметки к теме // *Богомолов Н.А.* От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004.

Богомолов 2010 – *Богомолов Н.А.* Проект «Акмеизм» // *Богомолов Н.А.* Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. М., 2010.

Богомолов 2014 – *Богомолов Н.А.* Из книжного угла – 12 // Новое литературное обозрение. 2014. № 4 (128).

Брагинская 1977 – *Брагинская Н.В.* Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М., 1977.

Брюсов 1971 – *Брюсов В.* Данте – путешественник по загробью // Дантовские чтения. М., 1971.

Вагинова 1992 – Ненаписанные воспоминания: Интервью с Александрой Ивановной Вагиновой / Подгот. С. Кибальник // Волга. 1992. № 7 / 8.

Василенко, Нерлер 2011 – Инскрипты и маргиналии О.Э. Мандельштама / Публ. С.В. Василенко и П.М. Нерлера // «Сохрани мою речь...». Вып. 5. [В 2 ч.]. Ч. 1. М.: РГГУ, 2011.

Василенко, Нерлер 2014 – *Василенко С.В., Нерлер П.М.* Комментарии // *Мандельштам Н.* Воспоминания // *Мандельштам Н.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1: «Воспоминания» и др. произведения (1958–1967) / Сост. С.В. Василенко, П.М. Нерлер, Ю.Л. Фрейдин, подгот. текста С.В. Василенко при участии П.М. Нерлера и Ю.Л. Фрейдина, коммент. С.В. Василенко и П.М. Нерлера. Екатеринбург, 2014.

Вейдле 1973 – *Вейдле В.* Петербургская поэтика // *Вейдле В.* О поэтах и поэзии. Paris, 1973.

Видгоф 2012 – *Видгоф Л.М.* «Но люблю мою курву-Москву»: Осип Мандельштам: поэт и город. М., 2012.

Видгоф 2015 – *Видгоф Л.М.* «В кругу Москвы» // *Видгоф Л.* Статьи о Мандельштаме. М., 2015.

Волошин 2007 – *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1: Проза 1906–1916: Очерки, статьи, рецензии / Сост., подгот. текста А.В. Лаврова, комм. Е.Л. Белькинд, А.М. Березкина, О.А. Бригадной и др. М., 2007.

Выгодский 2014 – *Выгодский Д.* Поэзия и поэтика (Из итогов 1916 г.) // Акмеизм в критике: 1913–1917 / Сост. О.А. Лекманов, А.А. Чабан. СПб., 2014.

Гаспаров 1996 – *Гаспаров М.Л.* О Мандельштаме: Гражданская лирика 1937 г. М., 1996.

Гаспаров 2000 – *Гаспаров М.Л.* Поэт и общество: две готики и два Египта в поэзии О.Мандельштама // «Сохрани мою речь». Вып. 3. [В 2 ч.] Ч. 1: Публикации. Статьи. М., 2000.

Герштейн 1998 – *Герштейн Э.* Мемуары. СПб., 1998.

Гильдебрандт 2007а – *Гильдебрандт-Арбенина О.Н.* Воспоминания о близне (Д. Митрохин) [1976] // *Гильдебрандт-Арбенина О.* «Девочка, катящая серсо...»: Мемуарные записи. Дневники / Сост. А. Дмитриенко. М., 2007.

Гильдебрандт 2007б – *Гильдебрандт-Арбенина О.Н.* О Мандельштаме [1972, 1974] // *Гильдебрандт-Арбенина О.* «Девочка, катящая серсо...»: Мемуарные записи. Дневники / Сост. А. Дмитриенко. М., 2007.

Гильдебрандт 2007с – *Гильдебрандт-Арбенина О.Н.* «Тринадцать» [1977] // *Гильдебрандт-Арбенина О.* «Девочка, катящая серсо...»: Мемуарные записи. Дневники / Сост. А. Дмитриенко. М., 2007.

Гиндин 1990 – *Гиндин С.И.* Из неопубликованных дантовских материалов Валерия Брюсова // Италия и славянский мир: Советско-итальянский симпозиум in honorem Professore Ettore Lo Gatto: Сборник тезисов. М., 1990.

Гинзбург 1982 – *Гинзбург Л.* О старом и новом. Л., 1982.

Гинзбург 1990 – *Гинзбург Л.* «Камень» // *Мандельштам О.* Камень / Изд. подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. Л., 1990.

«Гиперборей» 1912 – От редакции // Гиперборей: Ежемесячник стихов и критики. 1912. № 1.

«Гиперборей» 1913 – От редакции // Гиперборей: Ежемесячник стихов и критики. 1913. № 5.

Глебов 1994 – *Глебов Ю.И.* Маккавейский В.Н. // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 3: К – М / Гл. ред. П.А. Николаев. М., 1994.

Горбачев 1987 – *Горбачев Д.Е.* Кто автор блоковского плаката: Сообщение // Литературное наследство. Том 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 4 / Отв. ред. И.С. Зильберштейн и Л.М. Розенблюм. М.: Наука, 1987.

Горнунг 1990 – *Горнунг Л.В.* Немного воспоминаний об О. Мандельштаме // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990.

Горнунг 2000 – *Горнунг Б.* Заметки к биографии О. Э. Мандельштама / Публ. и примеч. М. Горнунга // Сохрани мою речь. Вып. 3. Ч. 2: Воспоминания. Материалы к биографии. Современники. М., 2000.

Горнунг 2001 – *Горнунг Б.В.* «Гостиница для путешественников в прекрасном» // *Горнунг Б.В.* Поход времени. В 2 кн. Кн. 2: Статьи и эссе / Сост. и примеч. М. Воробьева. М., 2001.

Городецкий 1912 – *Городецкий С.* [Фра Беато Анжелико] // Гиперборей: Ежемесячник стихов и критики. 1912. № 1.

Городецкий 1913а – *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1.

Городецкий 1913б – *Городецкий С.* [рец. на:] Дары Адонису: Эдиция Ассоциации эго-футуристов. IV. СПб., 1913 // Гиперборей: Ежемесячник стихов и критики. 1913. № 4.

Городецкий 1913с – *Городецкий С.* [Стихотворения] // Гиперборей: Ежемесячник стихов и критики. 1913. № 5.

Городецкий 1913д – *Городецкий С.* [рец. на:] Жатва. Кн. IV. М., 1913 // Гиперборей: Ежемесячник стихов и критики. 1913. № 6.

Городецкий 1929 – *Городецкий С.* Грань: Лирика 1918–1928. М., 1929.

Городецкий 2014 – *Городецкий С.* Поэзия как искусство // Акмеизм в критике: 1913–1917 / Сост. О.А. Лекманов, А.А. Чабан. СПб., 2014.

Гроссман 2014 – *Гроссман Л.* Гиперборейцы // Акмеизм в критике: 1913–1917 / Сост. О.А. Лекманов, А.А. Чабан. СПб., 2014.

Гумилев 1913 – *Гумилев Н.* [Стихотворения] // Гиперборей: Ежемесячник стихов и критики. 1913. № 9 / 10.

Гумилев 1988 – *Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. М.Д. Эльзона. Л., 1988.

Гумилев 1998а – *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы (1902–1910) / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина, А.И. Михайлова, В.А. Прокофьева, Г.В. Филиппова. М., 1998.

Гумилев 1998б – *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 2: Стихотворения. Поэмы (1910–1913) / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина, А.И. Михайлова, В.А. Прокофьева, Г.В. Филиппова. М., 1998.

Гумилев 1999 – *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 3: Стихотворения. Поэмы (1914–1918) / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина, А.И. Михайлова, В.А. Прокофьева, Г.В. Филиппова. М., 1999.

Гумилев 2006 – *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 7: Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина, А.И. Михайлова, В.А. Прокофьева. М., 2006.

Гумилев 2007 – *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 8: Письма / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина, А.И. Михайлова, В.А. Прокофьева, Е.Е. Степанова. М., 2007.

Дарвин 1990 – *Дарвин М.Н.* «Камень» О. Мандельштама: Поэтика заглавия // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово, 1990.

Дейч 2000 – *Дейч А.И.* Две дневниковые записи / Публ. Е. Дейча // Сохрани мою речь. Вып. 3. Ч. 2: Воспоминания. Материалы к биографии. Современники. М., 2000.

Десятов 2013 – *Десятов В.В.* «Гомерический бой»: Николай Гумилев и Осип Мандельштам // Филология и человек. 2013. № 3.

Дмитриев 2009 – *Дмитриев П.В.* «Аполлон» (1909–1918): Материалы из редакционного портфеля. СПб., 2009.

Дмитриев 2010 – *Дмитриев П.* Журнал «Аполлон» (1909–1918) как европейский проект: к постановке проблемы // Россия – Запад. СПб., 2010.

Добычин 1989 – *Добычин Л.* Город Эн. Рассказы / Подгот. текста, сост. В. Ерофеева. М., 1989.

Донскова 2005 – *Донскова Ю.В.* Живопись импрессионистов в восприятии О.Э. Мандельштама // Анализ лирического стихотворения. Астрахань, 2005.

Дроздова 2016 – *Дроздова М.А.* Мария Юдина: Религиозная судьба. М., 2016.

Дубовцев 2012 – *Дубовцев А.Н.* «Возвращение Одиссея» и поэма «Блудный сын» Н. Гумилева // Известия Саратовского университета. Новая серия. 2012. Т. 12. Серия «Филология. Журналистика». Вып. 4.

Дубовцев 2015 – *Дубовцев А.Н.* Истоки мировой культуры в художественном мышлении Н.С. Гумилева. Дисс. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2015 [электронное издание].

Дьякова и др. 2003 – *Дьякова Е.А., Магомедова Д.М., Усок И.Е.* Примечания // Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. VII: Проза (1903–1907) / Подгот. текстов и коммент. Е.А. Дьяковой, Д.М. Магомедовой, И.Е. Усок. М., 2003.

Егорова 2014 – «Аполлон»: Хронологическая роспись содержания 1909–1917 / Сост. И.Н. Егорова. СПб., 2014.

Едошина 2015 – *Едошина Е.А.* Тема Баха в эпистолярной Марии Юдиной // Ярославский педагогический вестник 2015. № 6.

Жирмунский 2014 – *Жирмунский В.* Преодолевшие символизм // Акмеизм в критике: 1913–1917 / Сост. О.А. Лекманов, А.А. Чабан. СПб., 2014.

Завадская 1988 – *Завадская Е.В.* Трамвайное тепло. Об иллюстраторах детских книг Мандельштама // Детская литература. 1988. № 11.

Завадская 1993 – *Завадская Е.В.* Образ книги в поэтике О.Э. Мандельштама // Книга: Исследования и материалы. Сб. 66. М., 1993.

Злыднева 2008a – *Злыднева Н.В.* Вячеслав Иванов и Павел Филонов: к проблеме дионисийства в позднем авангарде // *Изображение и слово в риторике русской культуры XX в.* М., 2008.

Злыднева 2008b – *Злыднева Н.В.* О картине Климента Редько «Восстание» и ее литературных параллелях // *Злыднева Н.В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.

Злыднева 2009 – *Злыднева Н.* Изобразительный контекст прозы А. Платонова: дискурс 1920-х годов // *Wiener Slawistischer Almanach.* 2009. Bd. 63.

Злыднева 2010 – *Злыднева Н.В.* Экфрасис в «Путешествии в Армению» Мандельштама: проблема референции // *Исследования по лингвистике и семиотике: Сборник статей к юбилею Вяч.Вс. Иванова.* М., 2010.

Зобнин 2000 – *Зобнин Ю.В.* Николай Гумилев – поэт Православия. СПб., 2000.

Иванникова 1993 – *Иванникова Н.М.* Примеч. к публ.: В.И. Лурье. Воспоминания о Гумилеве / Публ., подгот. текста и примеч. Н.М. Иванниковой // *De Visu.* 1993. № 6 (7).

Иванов 1993a – *Иванов Г.* Китайские тени // *Иванов Г.В.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика / Сост., подгот. текста Е.В. Витковского, В.П. Крейда, комм. В.П. Крейда, Г.И. Мосешвили. М., 1993.

Иванов 1993b – *Иванов Г.* О Гумилеве [1931] // *Иванов Г.В.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика / Сост., подгот. текста Е.В. Витковского, В.П. Крейда, комм. В.П. Крейда, Г.И. Мосешвили. М., 1993.

Иванов 1993c – *Иванов Г.* Осип Мандельштам [1955] // *Иванов Г.В.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика / Сост., подгот. текста Е.В. Витковского, В.П. Крейда, комм. В.П. Крейда, Г.И. Мосешвили. М., 1993.

Иванов 1993d – *Иванов Г.* Петербургские зимы [1928] // *Иванов Г.В.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика / Сост., подгот. текста Е.В. Витковского, В.П. Крейда, комм. В.П. Крейда, Г.И. Мосешвили. М., 1993.

Иванов 1993e – *Иванов Г.* Почтовый ящик [1923] // *Иванов Г.В.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика / Сост., подгот. текста Е.В. Витковского, В.П. Крейда, комм. В.П. Крейда, Г.И. Мосешвили. М., 1993.

Иванов Вяч.Вс. 1967 – *Иванов Вяч.Вс.* Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» // *Ученые записки Тартуского государственного университета.* 1967. Вып. 198: Труды по знаковым системам. Вып. III.

Иванов Вяч.Вс. 2004 – *Иванов Вяч.Вс.* Новое рождение Гильгамеша // *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 3: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стиховедение. М, 2004.

Иванова 1992 – *Иванова Л.* Воспоминания: Книга об отце / Подгот. текста и комм. Дж. Мальмстада. М., 1992.

Иванова и др. 2003 – *Иванова Л.Н., Максимова Е.П., Мисайлиди Л.Е.* Вячеслав Иванов. Портреты. Рукописи. Книги. Из собраний Пушкинского Дома: Каталог выставки // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9 – 11 сентября 2002 г. Томск; М., 2003.

Каблуков 1990 – О.Э. Мандельштам в записях дневника и переписке С.П. Каблукова / Подгот. текста и примеч. А.Г. Меца // *Мандельштам О. Камень* / Изд. подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. Л., 1990.

Кальницкий 2015 – *Кальницкий М.* Надежда Яковлевна Мандельштам в Киеве // «Посмотрим, кто кого переупрямит...»: Надежда Яковлевна Мандельштам в письмах, воспоминаниях, свидетельствах. М., 2015.

Камень 1990 – Рецензии на «Камень» / Сост., подгот. текстов и примеч. А.Г. Меца // *Мандельштам О. Камень* / Изд. подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. Л., 1990.

Кантор 1991 – *Кантор Е.В.* толпокрылатом воздухе картин: Искусство и архитектура в творчестве О.Э. Мандельштама // Литературное обозрение. 1991. № 1.

Кацис 2002 – *Кацис Л.* Осип Мандельштам: Мускус иудейства. М.; Иерусалим, 2002.

Кихней 2012 – *Кихней Л.Г.* Книга «Вечер» Анны Ахматовой сквозь время: авторская интроспекция и ретроспекция // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 10. Симферополь, 2012.

Клинг 1998 – *Клинг О.А.* «Латентный» символизм в «Камне» (1) (1913 г.) О. Мандельштама // Филологические науки. 1998. № 2.

Колганов, Левин 2001 – Театр и музыка в журнале «Аполлон»: [Библиогр. список публ.] / Сост. А.А. Колганова, Л.Р. Левина // Мир библиографии. 2001. № 5.

Костин 1976 – *Костин В.* ОСТ (Общество станковистов). Л., 1976.

Костин 1992 – *Костин В.И.* Жизнь и творчество Климента Николаевича Редько // Климент Редько: Парижский дневник. М., 1992.

Котрелев 1988 – *Котрелев Н.* Послесловие к репринтному изданию // *Ахматова А.* Вечер: Стихи. СПб, 1912 [репринтное издание: М., 1988; без нумерации страниц].

Кошелев 1993 – *Кошелев В.А.* Гумилев и «северянинщина»: Две «маски» // Русская литература. 1993. № 1.

Крейд 1988 – *Крейд В.* Н.С. Гумилев: Библиография. Orange, Connecticut, 1988.

Крученых 1928 – *Крученых А.* 15 лет русского футуризма: Материалы и комментарии. М., 1928.

Кузин 1999 – *Кузин Б.С.* Орбита Баха // Б.С. Кузин: Воспоминания. Произведения. Переписка. Н.Я. Мандельштам: 192 письма к Б.С. Кузину. 1937–1947 / Сост., подгот. текстов, примеч. и коммент. Н.И. Крайневой и Е.А. Пережогойной. СПб., 1999.

Кузмин 1988 – *Кузмин М.* Предисловие // *Ахматова А.* Вечер [Репринтное воспроизведение издания 1912 года]. М., 1988.

Кузмин 1996 – *Кузмин М.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н.А. Богомолова. М., 1996.

Куликова 2010 – *Куликова Е.Ю.* О мандельштамовском путешествии к Вийону // Вестник Удмуртского университета: История и филология. 2010. Вып. 4. С. 9–10.

Куликова 2011 – *Куликова Е.Ю.* Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов. Новосибирск, 2011.

Куликова 2014 – *Куликова Е.Ю.* Пантун Николая Гумилева «Гончарова и Ларионов» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 28.

Лавров 1994 – *Лавров А.В.* Маковский С.К. // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 3: К – М / Гл. ред. П.А. Николаев. М., 1994.

Лавров, Тименчик 1978 – И.Ф. Анненский. Письма к С.К. Маковскому / Предисл., публ. и коммент. А.В. Лаврова и Р.Д. Тименчика // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год Л., 1978.

Лавров А.Н. 2013 – *Лавров А.Н.* Родченко А.М. // Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура: В 3 т. Т. 2: Биографии. Л – Я. / Авт.-сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. М., 2013.

Лангерак 1993 – *Лангерак Т.* Анализ одного стихотворения Мандельштама («Как светотени мученик Рембрандт...») // Russian Literature. 1993. Vol. XXXIII. № 2–3.

Лапшин 2005 – *Лапшин Н.* Автобиография // Николай Лапшин. 1891–1942: Каталог выставки / Сост. И. Галлеев. М., 2005.

Ласунский 1990 – *Ласунский О.Г.* Мандельштам и книга // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990.

Лебедева 2004 – *Лебедева Т.В.* Сергей Маковский. Страницы жизни. Воронеж, 2004.

Лебензон 2009 – *Лебензон С.* О.Э. Мандельштам-читатель // Дерibasовская-Ришельевская: Одесский альманах. 2009. № 3 (37).

Левин 1979 – *Левин Ю.* Заметки о поэзии О. Мандельштама тридцатых годов, II («Стихи о неизвестном солдате») // Slavica Hierosolymitana. 1979. Vol. IV.

Левин 1995 – *Левин Ю.И.* Заметки о «кымско-эллинских» стихах О. Мандельштама // Мандельштам и античность. М., 1995.

Левина, Никитаев 1997 – *Левина Т.М., Никитаев А.Т.* Примечания к публ.: «Любил, но изредка чуть-чуть изменял»: Заметки Н.Я. Мандельштам на полях американского «Собрания сочинений» Мандельштама / Подгот. текста и публ. Т.М. Левиной, примеч. Т.М. Левиной и А.Т. Никитаева // Philologica. 1997. № 4.

Левинтон 1995 – *Левинтон Г.А.* Ремизовский подтекст в «Четвертой прозе» // Лотмановский сб. 1. М., 1995.

Левинтон 2010 – *Левинтон Г.А.* Из комментариев к прозе Мандельштама. 1–7 // Топоровские чтения I–IV: Избранное. М., 2010.



Левинтон 2014 – *Левинтон Г.А.* Из Дантовских подтекстов Н. Гумилева: как же все-таки назывался неосуществленный сборник? // *Образы Италии в России – Петербурге – Пушкинском Доме.* – СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014.

Лекманов 1997 – *Лекманов О.* «Аполлон» и акмеизм // *Вопросы литературы.* 1997. № 5.

Лекманов 2000 – *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме // *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.

Лекманов 2006 – *Лекманов О.А.* О трех акмеистических книгах: М. Зенкевич, В. Нарбут, О. Мандельштам. М., 2006.

Лекманов 2009а – *Лекманов О.* Европейская живопись глазами Мандельштама (Статья I: Италия, Россия) // *Toronto Slavic Quarterly.* 2009. № 28.

Лекманов 2009б – *Лекманов О.А.* Эволюция книги стихов как «большой формы» в русской поэтической культуре конца XIX–начала XX века // *Авангард и идеология: Русские примеры.* Белград, 2009.

Лекманов 2010 – *Лекманов О.А.* Жюль Верн в первой главке «Египетской марки» (1027) Осипа Мандельштама // *Топоровские чтения I–IV: Избранное.* М., 2010.

Лекманов 2015а – *Лекманов О.А.* Осип Мандельштам: ворованный воздух. М., 2015.

Лекманов 2015б – Сталинская «Ода». Стихотворение «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...» Мандельштама на фоне поэтической сталинианы 1937 года // *Новый мир.* 2015. № 3.

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

Летопись 2015 – Летопись жизни и творчества Осипа Мандельштама. Дополнения. Вып. 3 / Сост. А.Г. Мец при участии С.В. Василенко, Л.М. Видгофа, Д.И. Зубарева, Е.И. Лубянской // *Toronto Slavic Quarterly.* 2015. № 54.

Лившиц 1989 – *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания / Сост. Е.К. Лившиц и П.М. Нерлера, подгот. текста П.М. Нерлера и А.Е. Парниса, примеч. П.М. Нерлера, А.Е. Парниса и Е.Ф. Ковтуна. Л., 1989.

Лившиц 1991 – *Лившиц Е.* Воспоминания // *Литературное обозрение.* 1991. № 1.

Лотман 1984 – *Лотман Ю.М.* Заметки о художественном пространстве: 1. Путешествие Улисса в «Божественной комедии» Данте. 2. Дом в «Мастере и Маргарите» // *Ученые записки Тартуского государственного университета.* Вып. 720. 1986. Труды по знаковым системам. Вып. XIX: Семиотика пространства и пространство семиотики.

Лотман 1994 – *Лотман М.* Осип Мандельштам: поэтика воплощенного слова // *Классицизм и модернизм.* Тарту, 1994.

Лукницкая 1990 – *Лукницкая В.* Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990.

Лукницкий 1991 – *Лукницкий П.Н.* Асумиана: Встречи с Анной Ахматовой. Том I: 1924–1925. Paris, 1991.

Лукницкий 1997 – *Лукницкий П.Н.* Асуміана: Встречи с Анной Ахматовой. Том II: 1926–1927. Париж; М., 1997.

Лурье 1993 – *Лурье В.И.* Воспоминания о Гумилеве / Публ., подгот. текста и примеч. Н.М. Иванниковой // *De Visu*. 1993. № 6 (7).

Львов-Рогачевский 2014 – *Львов-Рогачевский В.* Символисты и наследники их // Акмеизм в критике: 1913–1917 / Сост. О.А. Лекманова и А.А.Чабан; вступ. ст., примеч. О.А. Лекманова. СПб., 2014.

Майдель 2013 – *Майдель Р.* Теофания в тишине // *Toronto Slavic Quarterly*. 2013. № 45.

Маковский 1911 – *Маковский С.* Выставка «Нового общества» // *Аполлон*. 1911. № 1.

Маковский 1955a – *Маковский С.* Иннокентий Анненский // *Маковский С.* Портреты современников. Нью-Йорк, 1955.

Маковский 1955b – *Маковский С.* Осип Мандельштам // *Маковский С.* Портреты современников. Нью-Йорк, 1955.

Маковский 1955c – *Маковский С.* Черубина де Габриак // *Маковский С.* Портреты современников. Нью-Йорк, 1955.

Маковский 2000a – *Маковский С.К.* Дмитрий Стеллецкий (1875–1946) // *Маковский С.К.* На Парнасе Серебряно века. М.; Екатеринбург. 2000.

Маковский 2000b – *Маковский С.К.* Мстислав Добужинский – график (1875–1953) // *Маковский С.К.* На Парнасе Серебряного века. М.; Екатеринбург. 2000.

Маковский 2000c – *Маковский С.К.* Николай Гумилев (1882–1921) // *Маковский С.К.* На Парнасе Серебряно века. М.; Екатеринбург. 2000.

Маковский 2000d – *Маковский С.К.* Кн. Сергей Волконский (1860–1939) // *Маковский С.К.* На Парнасе Серебряно века. М.; Екатеринбург. 2000.

Максимов 1975 – *Максимов Д.* Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // *Максимов Д.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975.

Мандельштам 1993–1997 – *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1: Стихи и проза. 1906–1921 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1993; Т. 2: Стихи и проза. 1921–1929 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1993; Т. 3: Стихи и проза. 1930–1937 / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1994; Т. 4: Письма / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев, Ю. Фрейдин, С. Василенко. М., 1997.

Мандельштам Е.Э. 1995 – *Мандельштам Е.Э.* Воспоминания / Публ. Е.П. Зенкевич, пред. А.Г. Меца // *Новый мир*. 1995. № 10.

Мандельштам Н.Я. 1990 – *Мандельштам Н.Я.* Комментарии к стихам 1930–1937 гг. / Публ. С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин // *Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования.* Воронеж, 1990.

Мандельштам Н.Я. 1997a – «Любил, но изредка чуть-чуть изменял»: Заметки Н.Я. Мандельштам на полях американского «Собрания сочинений» Мандельштама / Подгот. текста и публ. Т.М. Левиной, примеч. Т.М. Левиной и А.Т. Никитаева // *Philologica*. 1997. № 4.

Мандельштам Н.Я. 1997b – Письма Н.Я. Мандельштам к М.В. Юдиной и В.А. Стравинской / Публ. и вступит. заметка А.М. Кузнецова // Невельский сборник: Статьи и воспоминания. Вып. 2: К столетию М.В. Юдиной. СПб., 1997.

Мандельштам Н.Я. 2007 – *Мандельштам Н.* Об Ахматовой / Сост. П. Нерлера, подгот. текста П. Нерлера и С. Василенко при участии Н. Крайневой, коммент. П. Нерлера при участии Н. Крайневой. М., 2007.

Мандельштам Н.Я. 2014a – *Мандельштам Н.* Воспоминания // *Мандельштам Н.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1: «Воспоминания» и др. произведения (1958–1967) / Сост. С.В. Василенко, П.М. Нерлер, Ю.Л. Фрейдин, подгот. текста С.В. Василенко при участии П.М. Нерлера и Ю.Л. Фрейдина, коммент. С.В. Василенко и П.М. Нерлера. Екатеринбург, 2014.

Мандельштам Н.Я. 2014b – *Мандельштам Н.* Вторая книга // *Мандельштам Н.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2: «Вторая книга» и др. произведения (1967–1979) / Сост. С.В. Василенко, П.М. Нерлер, Ю.Л. Фрейдин, подгот. текста С.В. Василенко при участии П.М. Нерлера и Ю.Л. Фрейдина, коммент. С.В. Василенко и П.М. Нерлера. Екатеринбург, 2014.

Манифесты 1924 – Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров [1924]. М., 2001.

Манифесты 1929 – Литературные манифесты: От символизма к Октябрю / Сост. Н.Д. Бродский, В.Л. Львов-Рогачевский, Н.П. Сидоров. М., 1929.

Меньшова 2006 – *Меньшова И.А.* Комментарии // *Судейкина В.А.* Дневник: 1917–1919 (Петроград – Крым – Тифлис) / Подгот. текста и коммент. И.А. Меньшовой. М., 2006.

Меркель 2015 – *Меркель Е.В.* Поэтическая семантика акмеизма: миромоделирующие образы и мотивы (Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам). Дисс. ... докт. филол. наук. Нерюнгри, 2015 [электронное издание].

Мец 1990 – *Мец А.Г.* Комментарий // *Мандельштам О.* Камень / Изд. подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. Л., 1990.

Мец 2009 – *Мец А.Г.* // *Мец А.Г.* Осип Мандельштам и его время: Анализ текста. СПб., 2005.

Мец 2009 – *Мец А.Г.* Комментарии // *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Т. 1: Стихотворения / Сост., подгот. текста и коммент. А.Г. Меца. М., 2009.

Мец 2010 – *Мец А.Г.* Комментарии // *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Том 2: Проза / Сост., подгот. текста, коммент. А.Г. Меца, коммент. Ф. Лоэста, А.А. Добрицина, П.М. Нерлера, Л.Г. Степановой, Г.А. Левинтона. М., 2010.

Мец 2011 – *Мец А.Г.* Комментарии // *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Том 3: Проза. Письма / Сост., подгот. текста, коммент. А.Г. Меца, подгот. текста и коммент. К.М. Азадовского, С.В. Василенко, Т.М. Двинятиной, Е.В. Ивановой, Т.В. Котовой, П.М. Нерлера, коммент. Л.М. Видгофа, А.А. Добрицына, А. Зумпф, М.А. Котовой, Ф. Лоэст. М., 2011.

Мец и др. 1991 – *Мец А.Г., Василенко С.В., Фрейдин Ю.Л., Никитин В.А.* Примеч. к публ.: «О. Мандельштам. “Скрябин и христианство”» // Русская литература. 1991. № 1.

Мец, Тименчик 2007 – *Мец А., Тименчик Р.* Комментарии // Гильдебрандт-Арбенина О. «Девочка, катящая серсо...»: Мемуарные записи. Дневники / Сост. А. Дмитриенко. М., 2007.

Миндлин 1968 – *Миндлин Э.Л.* Осип Мандельштам // *Миндлин Э.* Необыкновенные собеседники: Книга воспоминаний. М., 1968.

Минц 2012 – *Минц Б.А.* «Авиационный» цикл О. Мандельштама: к проблеме контекста // Известия Саратовского университета. Новая серия. Т. 12. Серия «Филология. Журналистика». 2012. Вып. 4.

Митрохин 1986 – Книга о Митрохине: Статьи, письма, воспоминания / Сост. Л.В. Чаги, подгот. текста и примеч. И.Я. Васильевой. М., 1986.

Михайлов 2000 – *Михайлов А.* «Сыновья Аймона» // «Сохрани мою речь». Вып. 3. Ч. 1: Публикации. Статьи. М., 2000.

Михайлов, Нерлер 1990 – *Михайлов А.Д., Нерлер П.М.* Комментарии // *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. Т. 1: Стихотворения. Переводы / Сост. П.М. Нерлера, подгот. текста и коммент. А.Д. Михайлова, П.М. Нерлера. М., 1990.

Михаленко 2014 – *Михаленко Н.В.* Военные лубки Владимира Маяковского и религиозные мотивы его раннего творчества // Русский авангард и война. Белград, 2014.

Мкртчян 1973 – *Мкртчян Л.* Художник и поэт: [М. Сарьян] // Мкртчян Л. Черты родства. Ереван, 1973.

Мочульский 1995 – *Мочульский К. О.Э.* Мандельштам / Публ. и примеч. Р.Д. Тименчика // Мандельштам и античность. М., 1995.

Мурина 2015 – *Мурина Е.* О том, что помню про Н.Я. Мандельштам // «Посмотрим, кто кого переупрямит...»: Надежда Яковлевна Мандельштам в письмах, воспоминаниях, свидетельствах. М., 2015.

Мусатов 2000 – *Мусатов В.В.* Лирика О. Мандельштама. Киев, 2000.

Набоков 1990 – *Набоков В.* Защита Лужина // *Набоков В.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2: Защита Лужина. Подвиг. Соглядатай / Сост. В. Ерофеева, примеч. О. Дарка. М., 1990.

Наков 2013 – *Наков А.* Экстер А.А. // Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура: В 3 т. Т. 2: Биографии. Л – Я. / Авт.-сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. М., 2013.

Наумов 1911 – *Наумов П.* Новые книги // Аполлон. 1911. № 5.

Нерлер 1989 – *Нерлер П.* Осип Мандельштам в Наркомпросе в 1918–1919 гг. // Вопросы литературы. 1989. № 9.

Нерлер 2014а – *Нерлер П.* Мандельштам – читатель Пушкина // *Нерлер П.* Con amore: Этюды о Мандельштаме. М., 2014.

Нерлер 2014б – *Нерлер П.* «Мякнул конь и кот заржал...»: шуточные стихи // *Нерлер П.* Con amore: Этюды о Мандельштаме. М., 2014.

Нерлер 2014с – *Нерлер П.* «Новый Гиперборей» // *Нерлер П.* Con amore: Этюды о Мандельштаме. М., 2014.

Нерлер и др. 1989 – *Нерлер П.М., Парнис А.Е., Ковтун Е.Ф.* Примечания // *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания / Сост. Е.К. Лившиц и П.М. Нерлера, подгот. текста П.М. Нерлера и А.Е. Парниса, примеч. П.М. Нерлера, А.Е. Парниса и Е.Ф. Ковтуна. Л., 1989.

Николаева 1996 – *Николаева Т.М.* Текст. Как путь и как многомерное пространство // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.

Никольская 1990 – *Никольская Т.Л.* К вопросу о русском экспрессионизме // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990.

Никольская, Эрль 1991 – *Никольская Т.Л., Эрль В.И.* Примечания // *Вагинов К.К.* Козлиная песнь: Романы. М., 1991.

Новикова 2015 – *Новикова М.В.* Экфрасис в ранней лирике А.Б. Мариенгофа // Вестник Воронежского государственного университета. Серия «Филология. Журналистика». 2015. № 4.5

Одоевцева 1988 – *Одоевцева И.* На берегах Невы. М., 1988.

Осмеркина-Гальперина 1988 // *Осмеркина-Гальперн Е.К.* Мои встречи // Наше наследие. 1988. № 6.

Оцуп 1922 – *Оцуп Н.* Н.С. Гумилев и классическая поэзия // Цех поэтов. Вып. II–III. Берлин, 1922.

Оцуп 1995 – *Оцуп Н.* Николай Гумилев: Жизнь и творчество / Пер. с фран. Л. Аллена при участии С. Носова. СПб., 1995.

Парнис 1991 – *Парнис А.Е.* Штрихи к футуристическому портрету О.Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991.

Пергель 1973 – *Пергель С.* Мое детство [В 3 т. / Подгот. В.Л. Андреева]. Т. II. Париж, 1973.

Переписка 1982 – Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898–1921) / Вступ. статья Н.В. Котрелева и З.Г. Минц, публ. Н.В. Котрелева и Р.Д. Тименчика, подгот. текстов Ю.П. Благоволиной, Ю.Е. Галаниной, С.С. Гречишкина и др., коммент. Н.В. Котрелева, А.В. Лаврова, Н.В. Лощинской и др. // Литературное наследие. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 3 М., 1982.

Петрова 1993 – *Петрова Н.А.* «Камень» – обертоны смысла // Время Дягилева: Универсалии серебряного века. Третьи Дягилевские чтения. Пермь, 1993.

Петрова 2001 – *Петрова Н.* Литература в неатропоцентрическую эпоху. Опыт О.Мандельштама. Пермь, 2001.

Петрова 2009 – *Петрова Н.А.* «Импрессионизм» – экфрасис О. Мандельштама // Натюрморт – пейзаж – портрет – экфрасис – вещь: Книга для учителя. Пермь, 2009.

Платонова-Лозинская, Мец 2012 – «Транхопс» и около (по архиву М.Л. Лозинского). Часть III / Публ. И.В. Платоновой-Лозинской, сопроводит. текст, подгот. и примеч. А.Г. Меца // *Toronto Slavic Quarterly*. 2012. № 41.

Пунин 1989 – *Пунин Н.Н.* «Квартира № 5»: Глава из воспоминаний / Публ. и примеч. И.Н. Пуниной // Панорама искусств. 12. М, 1989.

Пунин 2000 – *Пунин Н.Н.* Мир светел любовью: Дневники. Письма / Подгот. Л.А. Зыковой. М., 2000.

Пушкарская 2010 – *Пушкарская Е.Ю.* Значение иллюстрации на страницах журнала «Нива» // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. Филология. 2010. № 3 (13).

Пчёлкина 2013а – *Пчёлкина Л.Р.* Редько К.Н. // Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура: В 3 т. Т. 2: Биографии. Л – Я. / Авт.-сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. М., 2013.

Пчёлкина 2013б – *Пчёлкина Л.Р.* Тышлер А.Г. // Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура: В 3 т. Т. 2: Биографии. Л – Я. / Авт.-сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. М., 2013.

Пяст 1997 – *Пяст Вл.* Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. М., 1997.

Ракитин 2013 – *Ракитин В.И.* Эндер Б.В. // Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура: В 3 т. Т. 2: Биографии. Л – Я. / Авт.-сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. М., 2013.

Редько 2014 – *Редько А.* У подножия африканского идола: Символизм. Акмеизм. Эго-футуризм // Акмеизм в критике: 1913–1917 / Сост. О.А. Лекманов, А.А. Чабан. СПб., 2014.

Реформатская 1991 – *Реформатская Н.В.* С Ахматовой в музее Маяковского // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991.

Решетова 1992 – *Решетова О.И.* Из истории создания и деятельности товарищества «Р. Голике и А. Вильборг» // Букинистическая торговля и история книги. 1992. Вып. 2.

Розанов 2000 – *Розанов В.В.* Собрание сочинений / Под общ. ред. А.Н. Николукина. Т. 12: Апокалипсис нашего времени: Вып. № 1–10. Текст «Апокалипсиса...», публикуемый впервые. М., 2000.

Ронен 2002 – *Ронен О.* О «русском голосе» Осипа Мандельштама // *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002.

Рослый 2006 – *Рослый А.С.* Данте в эстетике и поэзии акмеизма: система концептов (на материале творчества А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2006.

Рубинс 2003 – *Рубинс М.* «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003.

Рудаков 1997 – О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935–1936) / Публ. и подгот. текста Л.Н. Ивановой и А.Г. Меца, коммент. А.Г. Меца, Е.А. Тодеса, О.А. Лекманова // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год: Материалы об О. Э. Мандельштаме. СПб., 1997.

Русаков 2000 – *Русаков Ю. А.* Дмитрий Митрохин // *Русаков Ю. А.* Избранные искусствоведческие труды. СПб., 2000.

Сарабьянов 2000 – *Сарабьянов Д.В.* НеопрIMITивизм в русской живописи и поэзия 1910-х годов // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000.

Сарабьянов 2013 – *Сарабьянов А.Д.* Альтман Н.И // Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура: В 3 т. Т. 1: Биографии. А – К. / Авт.-сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. М., 2013.

Сарьян 1990 – *Сарьян М.* Из моей жизни / Пер. А.И. Иоаннисиан. М., 1990.

Сегал 2006а – *Сегал Д.М.* Русская семантическая поэтика двадцать пять лет спустя // *Сегал Д.М.* Литература как охранная грамота. М., 2006.

Сегал 2006б – *Сегал Д.М.* «Сумерки свободы»: о некоторых темах ежедневной русской печати 1917–1918 гг. // *Сегал Д.М.* Литература как охранная грамота. М., 2006.

Сегал (Рудник) 2011 – *Сегал (Рудник) Н.* «Зверинец» В. Хлебникова: слово и изображение // *Toronto Slavic Quarterly*. 2011. № 35.

Семенко 1997 – *Семенко И.М.* Поэтика позднего Мандельштама: От черновых редакций – к окончательному тексту. Изд. 2-е, доп. / Сост. С. Василенко, П. Нерлер, подгот. текста, примеч. С. Василенко. М., 1997.

Соколов 1996 – *Соколов Б.М.* Русский лубок как литературный жанр // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.

Спроге 2006 – *Спроге Л.* Вербализация портрета в русском символизме и акмеизме // *Latvijas Universitātes Raksti. Sējums «Literatūrzinātne, folkloristika, māksla»*. 2006. 705.

Степанов 2014 – *Степанов Е.* Поэт на войне: Николай Гумилев. 1914–1918. М., 2014.

Степанов, Устинов 2012 – *Степанов Е., Устинов А.* Николай Гумилев: Встречи в Париже в 1917–1918 годах (По материалам архивов Михаила Ларионова и Глеба Струве) // Наше наследие. 2012. № 101.

Степанова, Левинтон 2010 – *Степанова Л.Г., Левинтон Г.А.* [Комментарии к: «Разговор о Данте», «Разговор о Данте. Первая редакция», «Разговор о Данте. Из черновики»] // *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Том 2: Проза / Сост., подгот. текста, коммент. А.Г. Меца, коммент. Ф. Лоэста, А.А. Добрицина, П.М. Нерлера, Л.Г. Степановой, Г.А. Левинтона. М., 2010.

Судейкина 2006 – *Судейкина В.А.* Дневник: 1917–1919 (Петроград – Крым – Тифлис) / Подгот. текста, вступит. ст., коммент. И.А. Меньшовой. М., 2006.

Сыркина 1989 – *Сыркина Ф.* Без котурнов. Ахматова и Тышлер // Литературная учеба. 1989. № 3.

Теперик 2010 – *Теперик Т.Ф.* Гумилев и античность // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи. М., 2010.

Терапиано 1986 – Приложение: Автографы и фотографии [без указания страниц и нумерации иллюстраций] // *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): Эссе, воспоминания, статьи / Сост. Р. Герра, А. Глезер. Париж; Нью-Йорк, 1986.

Терапиано 1965 – *Терапиано Ю.* Избранные стихи. Нью-Йорк, 1965.

Терехина – *Терехина В.Н.* Военный лубок Маяковского и Малевича // Русская литература в историко-культурном контексте Первой мировой войны. М., 2014.

Тименчик 1988 – *Тименчик Р. О.Э.* Мандельштам. Камень. (1913) // Памятные книжные даты. 1988. М., 1988.

Тименчик 1990 – *Тименчик Р.Д.* Комментарии // *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии / Сост. Г.М. Фридендер при участии Р.Д. Тименчика, подгот. текста и коммент. Р.Д. Тименчика. М., 1990.

Тименчик 1991 – *Тименчик Р.Д.* Примечания // *Гумилев Н.С.* Сочинения: В 3 т. Т. 3: Письма о русской поэзии / Сост. и примеч. Р.Д. Тименчика. М., 1991.

Тименчик 1992 – *Тименчик Р.Д.* Гумилев Н.С. // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 2: Г – К. М., 1992.

Тименчик 1994 – *Тименчик Р.Д.* Круг авторов «Гиперборея» // Тыняновский сборник: Пятое Тыняновские чтения. Рига; М., 1994.

Тименчик 1997 – *Тименчик Р.* Комментарии // *Пяст Вл.* Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. М., 1997.

Тименчик 2005 – *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. М.; Toronto, 2005.

Тименчик 2012a – *Тименчик Р.Д.* К шестидесятилетию книги «Вечер» // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 10. Симферополь, 2012.

Тименчик 2012b – *Тименчик Р.Д.* О художественном оформлении «Вечера» // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 10. Симферополь, 2012.

Титаренко 2013 – *Титаренко С.* Экфрасис у Вяч. Иванова как «внутреннее изображение» // «Невыразимо выразимое»: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М., 2013.

Тоддес 1986 – *Тоддес Е.А.* Мандельштам и опоязовская филология // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986.

Топоров 2003 – *Топоров В.Н.* Из истории петербургского аполлинизма: его золотые годы и его крушение // *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб., 2003.

Третьякова 2003 – *Третьякова О.Г.* «Импрессионизм» О. Мандельштама: Опыт «вхождения в картину» К. Моне «Сирень на солнце» // Синтез в русской и мировой художественной культуре. М., 2003.

Тугенхольд 1913 – *Т-д Я.* Выставка картин Наталии Гончаровой (Письмо из Москвы) // Аполлон.1913. № 8.

Тынянов 1977 – *Тынянов Ю.* Иллюстрации // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Подг. изд. и коммент. Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. М., 1977.



Тышлер 1991 – *Тышлер А.* Я помню Анну Ахматову // Панорама искусств–1977. М., 1978 (= Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В.Я. Виленкин и В.А. Черных; коммент. А.В. Кнут и К.М. Поливанов. М., 1991).

Успенский 1995 – *Успенский Б.А.* Семиотика иконы // *Успенский Б.А.* Семиотика искусства. М., 1995.

Успенский Ф.Б. 2010 – Успенский Ф. «Кашеев кот» Осипа Мандельштама в эпистолярном контексте // *Toronto Slavic Quarterly*. 2010. № 32.

Фаворский 1988 – *Фаворский В.А.* Литературно-теоретическое наследие: Теория композиции. Теория графики. О своей работе над книгой. О монументальном искусстве. Об оформлении спектакля. Рецензии, заметки, интервью / Сост. Е.Б. Муриной, Д.Д. Чебановой. М., 1988.

Фарыно 1979 – *Фарыно Е.* Семиотические аспекты поэзии о живописи // *Russian Literature*. 1979. Vol. VII. № 5.

Флакер 1984 – *Флакер А.* Путешествие в страну живописи (Мандельштам о французской живописи) // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1984. Bd. 14.

Флакер 2008 – *Флакер А.* Живописная литература и литературная живопись. М., 2008.

Фомин 2015 – *Фомин Д.В.* Искусство книги в контексте культуры 1920-х годов. М. 2015.

Фоминых 2013 – *Фоминых Т.Н.* Венеция в стихах В.В. Вейдле // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2013. Вып. 2 (22).

Фрейдин 1991 – *Фрейдин Ю.Л.* «Остаток книг»: Библиотека О.Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991.

Фрейдин 2014 – *Фрейдин Ю.* Смысл и цели отчаявшейся Надежды (Надежда Яковлевна Мандельштам – ее книги и жизнь после них) // *Мандельштам Н.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2: «Вторая книга» и др. произведения (1967–1979) / Сост. С.В. Василенко, П.М. Нерлер, Ю.Л. Фрейдин, подгот. текста С.В. Василенко при участии П.М. Нерлера и Ю.Л. Фрейдина, коммент. С.В. Василенко и П.М. Нерлера. Екатеринбург, 2014.

Фридендер 1990 – *Фридендер Г.М.* Н.С. Гумилев – теоретик и критик поэзии // *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии / Сост. Г.М. Фридендер (при участии Р.Д. Тименчика), подгот. текста и коммент. Р.Д. Тименчика. М., 1990.

Фролов 2009 – *Фролов Д.В.* О ранних стихах Осипа Мандельштама. М., 2009.

Халаминский 1964 – *Халаминский Ю.Я.* Владимир Андреевич Фаворский. М., 1964.

Харджиев 1940 – *Харджиев Н.И.* Маяковский и живопись // *Маяковский: Материалы и исследования*. М., 1940.

Харджиев 1968 – *Харджиев Н.* Памяти Наталии Гончаровой (1881–1962) и Михаила Ларионова (1881–1964) // *Искусство книги*. Вып. 5. М., 1968.

Харджиев 1973 – *Харджиев Н.И.* Примечания // *Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1973.

Харрис 1996 – *Харрис Д.* Мандельштам, Синьяк и «Московские тетради» // *Русская литература XX века: направления и течения*. Вып. 3. Екатеринбург, 1996.

Хеллман 2009 – *Хеллман Б.* Первая мировая война в лубочной литературе // *Hellman В.* Встречи и столкновения: Статьи по русской литературе. Helsinki, 2009.

Ходасевич 1997 – *Ходасевич В.* Здравница. Из московских впечатлений [1929] // *Ходасевич В.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4: Некрополь. Воспоминания. Письма / Сост., подгот. текста И.П. Андреевой, С.Г. Бочарова, И.А. Бочаровой, И.П. Хабарова, комм. И.П. Андреевой, Н.А. Богомолова, И.А. Бочаровой. М., 1997.

Ходель 2002 – *Ходель Р.* Экфрасис и «демодализация» высказывания // Экфрасис в русской литературе. М., 2002.

Цветаева 1994 – *Цветаева М.* Мой ответ Осипу Манделштаму [1926] // *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухиной. М., 1994.

Цивьян 1996 – *Цивьян Т.В.* Путешествие Одиссея – движение по лабиринту // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.

Цивьян 2001 – *Цивьян Т.В.* «Золотая голубятня у воды...»: Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб., 2001.

Цивьян 2008 – *Цивьян Т.В.* Путешествие Одиссея из Греции в Грецию через Запад. «Итака» Кавафиса: к теме интертекста // *Цивьян Т.В.* Язык: тема и вариации: Избранное. В 2 кн. Кн. 1: Балканистика. М., 2008.

Чабан 2009а – *Чабан А.А.* Из истории журнального быта Серебряного века: «Гиперборей» и акмеисты // Книжное дело: достижения, проблемы, перспективы: Материалы Международной научно-практической конференции. Вып.2. Екатеринбург, 2009.

Чабан 2009б – *Чабан А.А.* Журнал «Гиперборей». Роспись содержания // Озерная школа: Труды пятой Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе. Пос. Поляны (Уусикирко), 2009.

Чабан 2010 – *Чабан А.А.* К вопросу о диалогичности «Гиперборей» // Русская филология. 21: Сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 2010.

Чабан 2011 – *Чабан А.А.* Журнал «Гиперборей»: своеобразие и роль в системе акмеизма. Автореф. дисс. ... канд. филологич. наук. М., 2011.

Чевтаев 2009 – *Чевтаев А.А.* Триптих Н. Гумилева «Возвращение Одиссея»: Эпический герой в лирическом нарративе // Вестник Удмуртского университета. История и филология. 2009. Вып. 3.

Чевтаев 2014 – *Чевтаев А.А.* Событийность в структуре стихотворения Н.С. Гумилева «Современность» (К вопросу об акмеистической рецепции античности) // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2014. № 1.

Черашняя 2008 – *Черашняя Д.И.* Стихотворение О. Манделштама «Импрессионизм»: пейзаж, изображение, метод // Текст – комментарий – интерпретация: Межвузовский сборник научных трудов. Новосибирск, 2008.

Черняева 1999 – *Черняева Н.А.* Путешествие через границы: «Мадонна Альба» Рафаэля в образной системе стихотворения О. Мандельштама «Рождение улыбки» // Филологический класс. 1998/99. № 3.

Чуковский 2012 – *Чуковский К.* Цветущий посох // *Чуковский К.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 7: Литературная критика. 1908–1915. 2-е изд., электронное, испр. М., 2012.

Чуковский 2013a – *Чуковский К.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 11: Дневник 1901–1921 / Сост., подгот. текста и комм. Е. Чуковской. М., 2013.

Чуковский 2013b – *Чуковский К.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 12: Дневник. 1922–1935 / Сост., подгот. текста Е. Чуковской. М., 2013.

Швейцер 1979 – *Мандельштам О.* Переводы из старофранцузского эпоса / Подгот. текста и публ. В. Швейцер // *Slavica Hierosolymitana.* 1979. Vol. IV.

Шиндин 1994 – *Шиндин С.* Третьи Международные Мандельштамовские чтения [Хроника] // Новое литературное обозрение. 1994. № 9.

Шиндин 1995a – *Шиндин С.Г.* О некоторых особенностях поэтики романа Добычина «Город Эн» // «Вторая проза»: Русская проза 20-30-х годов XX века. Trento, 1995.

Шиндин 1995b – *Шиндин С.Г.* Слово и книга как формы воплощения текста и культуры в художественном мире Мандельштама // Книга в пространстве культуры: Тезисы научной конференции. М., 1995.

Шиндин 1997a – *Шиндин С.Г.* «Акмеистический» фрагмент художественного мира Мандельштама: метатекстуальный аспект // *Russian Literature.* 1997. Vol. XLII. № 2.

Шиндин 1997b – *Шиндин С.Г.* Семантические компрессированные модели в художественном мире Мандельштама // *Russian Literature.* 1997. Vol. XLII. № 3.

Шиндин 2004a – *Шиндин С.Г.* «Очень тонкий идеологический гротеск...»: О кинорецензии «Магазин дешевых кукол» Мандельштама // Гротеск в литературе: Материалы конференции к 75-летию профессора Ю.В. Манна. М.; Тверь, 2004.

Шиндин 2004b – *Шиндин С.Г.* Фрагмент поэтического диалога Мандельштама и Гумилева: К рецепции образа Айя-Софии в культуре «серебряного века» // В.Я. Брюсов и русский модернизм. М., 2004.

Шиндин 2009a – *Шиндин С.Г.* Категория Средневековья в художественном мировоззрении Мандельштама: общий взгляд // Миры О. Мандельштама: IV Мандельштамовские чтения: Материалы международного научного семинара, 31 мая – 4 июня 2009 г. Пермь – Чердынь. Пермь, 2009.

Шиндин 2009b – *Шиндин С.Г.* Мандельштам и Шкловский: фрагменты диалога // Тыняновский сборник. Вып. 13: XII-XIII-XIV Тыняновские чтения: Исследования. Материалы. М., 2009.

Шиндин 2009c – *Шиндин С.Г.* Мотив французской живописи рубежа XIX–XX веков в художественном мировоззрении Мандельштама // Миры О. Мандельштама: IV

Мандельштамовские чтения: Материалы международного научного семинара, 31 мая – 4 июня 2009 г. Пермь – Чердынь. Пермь, 2009.

Шиндин 2011 – *Шиндин С.Г.* Категория ритма в художественном мировоззрении Мандельштама // «Сохрани мою речь...». Вып. 5. Ч. 2. М., 2011.

Шишкин 2013 – *Шишкин А.* Экфрасис в «Римских сонетах» Вяч. Иванова // «Невыразимо выразимое»: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М., 2013.

Шкловский 1990 – *Шкловский В.* «Уля, уля» марсиане! // *Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Сост. А.Ю. Галушкина, А.П. Чудакова, подгот. текста, коммент. А.Ю. Галушкина. М., 1990.

Шкловский 2002 – *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие // *Шкловский В.* «Еще ничего не кончилось...» / Сост. А.Ю. Галушкина, коммент. А.Ю. Галушкина и В.В. Нехотина. М., 2002.

Штемпель 2008 – *Штемпель Н.* Мандельштам в Воронеже // «Ясная Наташа»: Осип Мандельштам и Наталья Штемпель: К 100-летию со дня рождения Н.Е. Штемпель / Сост. П. Нерлер, Н. Гордин. М.; Воронеж, 2008.

Эльзон 1988 – *Эльзон М.Д.* Примечания // *Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. М.Д. Эльзона. Л., 1988.

Энгельгард 2007 – *Энгельгард А.Н.* [Письмо Н. Гумилеву] // *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 8: Письма / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина, А.И. Михайлова, В.А. Прокофьева, Е.Е. Степанова. М., 2007.

Якобсон – Поморска 1982 – *Якобсон Р., Поморска К.* Беседы. Jerusalem, 1982.

Basker 2005 – *Basker M.* The Title-Page Conundrums of Osip Mandelstam's «First» «Kamen'»: Baron A.A. Delvig and the Gumilevs // *Slavonic and East European Review*. 2005. Vol. 83. № 3.

Broyde 1975 – *Broyde S.* Osip Mandel'stam and His Age: A Commentary on the Themes of the War and Revolution in the Poetry. 1913–1923. London, 1975.

Goldberg 2009 – *Goldberg S.H.* The Shade of Gumilev in Mandel'shtam's «Kamen'» («Stikhotvorenia», 1928) // *Slavonic and East European Review*. 2009. Vol. 87. № 1.

Harris 1994 – *Harris J.G.* Mandel'stam and Signac // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenafly, 1994.

Kamensky 1987 – *Kamensky A.* Martiros Saryan. Leningrad, 1987.

Langerak 1980 – *Langerak T.* Mandel'stams «Impressionizm» // Возьми на радость: To Honor Jeanne van der Eng-Liedmeier. Amsterdam, 1980.

Meijer 1979 – *Meijer J.M.* Pictures in Mandel'stams Oeuvre // Dutch Contributions to the Eight International Congress of Slavist. Lisse, 1979.

Pollak 1995 – *Pollak N.* Mandelstam the Reader. Baltimore; London, 1995.

Reynolds 1994 – *Reynolds A.W.M.* «Кому не надоели любовь и кровь»: The Uses of Intertextuality in Mandelstam's «*Za gremuchuiu doblest' griadushchikh vekov*» // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenfly, 1994.

Thomson 1990 – *Thomson R.D.B.* Mandelstam's Kamen': The evolution of image // *Russian Literature*. 1990. Vol. XXX. № 4.

Taranovsky 1976 – *Taranovsky K.* Essays on Mandel'stam. Cambridge, Mass.; London, 1976.