

Сергей Шиндин

Книга в биографии и художественном мировоззрении

Мандельштама. II

7. Религиозная тема и книга в художественном мире Мандельштама

Интерес Мандельштама¹ к иконописи как к одному из наиболее ярких «культурологических» проявлений духовной, художественной и эстетической сущности православия логически встраивается в систему его взаимоотношений с религиозным мировоззрением, христианской картиной мира и церковной практикой во всех ее конфессиональных проявлениях. Образно-символическая соотнесенность религиозного начала (в его самом широком смысле слова) и поэтического творчества – вплоть до прямого метафорического взаимоотожествления – является общекультурным стереотипом со времен античности. Как следствие этого – тот очевидный факт, что и общеупотребительный набор выразительных средств литературной традиции в целом, и индивидуальный авторский инструментарий формируются посредством интериоризации всего спектра соответствующих содержательных моделей (сюжетов, мотивов и др.) и элементов (персонажей, образов, клишированных лексико-семантических формул и т.д.). В результате этого и в собственно культурном пространстве, и в автономных поэтических мирах образуется то, что можно с исключительной степенью условности назвать «религиозной пан-традицией», в которой божества и герои Древней Греции и Передней Азии органично соседствуют с представителями христианской иерархии как равноправные составляющие и плана выражения, и плана содержания². Очевидно, именно

¹ Далее – О.М. Работа представляет собой вторую часть статьи «Книга в биографии и художественном мировоззрении Мандельштама. I», опубликованной в: *Toronto Slavic Quarterly*. 2016. № 55 (и уже нуждающейся в неизбежных фактографических и библиографических дополнениях); далее при необходимости приводятся ссылки на ее подпункты. Цитаты из произведений О.М. даны в тексте курсивом с указанием тома и страницы по изданию: [Мандельштам 1993–1997]; даты до 14 февраля 1918 года приводятся по старому стилю.

² Возможно, самый яркий в русской поэзии пример подобного «межрелигиозного синкретизма» содержится в поэме Хлебникова «Азы и узы. Единая книга» (1920–1922), где книжная образность не только используется как метафора самих религий, но и подчиняет себе весь смысловой строй текста: «Я видел, что черные Веды, / Коран и Евангелие / И в шелковых досках / Книги монголов / Из праха степей / <...> Сложили костер / И сами легли на него – <...> / Чтобы ускорить приход / Книги единой, / Чьи страницы – большие

в этом пространстве должна находиться у О.М. та мотивация, определяющая формирование соответствующих взглядов и отражающих их литературных текстов, при которой религиозно-церковная символика и сопутствующая ей образность остаются далеки от собственно христианского мировоззрения и главных его составляющих и выполняют только художественную, «орнаментальную» функцию, далекую от их каноническо-догматического и тем более ортодоксального содержания. Вследствие этого не только преувеличенными, но более того – несостоятельными и с историко-биографической, и с аналитической точек зрения представляются попытки транспонировать исключительно сложный по своей организации лексико-семантический комплекс, относящийся к сфере традиционных религиозных верований, из собственно плана выражения в план содержания, придав ему в данном случае статус безусловной доминанты. Не будет преувеличением сказать, что весь спектр используемых О.М. изобразительных средств, относящихся к важнейшей составляющей духовной жизни, выступает как одна из «вспомогательных» моделей, используемых для творческого, художественного отражения мировоззрения и мировосприятия автора, для создания его индивидуальной поэтической модели мира. Вероятно, именно поэтому М.Ю. Лотман отмечает: «Религиозные взгляды Мандельштама <...> не отличаются ни последовательностью, ни однозначностью Ранний период – интенсивный религиозный

моря, / Что трепещут крылами бабочки синей, / А шелковинка-закладка, / Где остановился взором читатель, – / Реки великие синим потоком» [Хлебников 2002: 277]. Нетрудно проследить всю последовательность происходящих семантических трансформаций, когда мировые религии, представленные в образах священных книг, преобразуются в единый компрессированный текст, изоморфный универсуму, пространственные макроэлементы которого, в частности, тождественны микроэлементам новообразовавшейся «единой книги». Такая образность усиливается вполне обоснованным появлением мотива чтения как метафоры постижения нового пространственно-временного континуума, творцом которого выступает автор: «Род человечества – книги читатель, / А на обложке – имя творца, / Имя мое – письма голубые. <...> / Эти горные цепи и большие моря, / Эту единую книгу / Скоро ты, скоро прочтешь! / В этих страницах прыгает кит, / И орел, огибая страницу угла, / Садится на волны морские» [Хлебников 2002: 278]. Еще более интенсивный контекст возникает в поэме далее, где в едином смысловом пространстве объединяются устойчиво присутствующие в «мире книг» разнообразные религиозные и культурные персонажи (для вторых – включая имена и вполне реальных художников, также представляющих различные национальные традиции): «Туда, туда, где Изнаги / Читала “Моногатори” Перуну, / А Эрот сел на колена Шанги <...>, / Где Амур целует Маа-Эму, / А Тиэн беседует с Индрой, / Где Юнона с Цинтекуатлем / Смотрят Корреджио / И восхищены Мурильо, / Где Ункулункулу и Тор / Играют мирно в шашки, <...> / И Хокусаем восхищена Астарта» [Хлебников 2002: 281]. – Очевидно, и в самом хлебниковском тексте присутствует актуальное в рассматриваемом контексте интертекстуальное сближение – как считают его комментаторы (см.: [Арензон, Дуганов 2002: 476]), образ: «Замбези, где люди черней сапога» [Хлебников 2002: 278], – содержит подтекст из стихотворения Гумилева «Либерия» (1918), вошедшего в изданную в 1921 году новую редакцию сборника «Шатер»: «Но взгляните: черней сапога / Господин президент и министры» [Гумилев 2001: 35]. – Не менее «информативным» для анализируемой «религиозно-литературной» перспективы является близкое по своей структурно-семантической организации стихотворение Сусанны Мар «Причаститься бы губ твоих, Анатолий...» (обращенное к Анатолию Мариенгофу) февраля 1921 года, когда она, как и Хлебников периода завершения работы над «единой книгой» «Азы и узы», очевидно, общалась с О.М.

поиск и колебания между различными христианскими конфессиями, затем – обобщенный образ христианства внеконфессионального, понимаемого не столько в собственно религиозном, сколько в общекультурном смысле; наконец, в позднем творчестве кругозор поэта еще более расширяется, взгляды становятся еще более аморфными, включающими и традиции ветхозаветной религиозности и русского космизма (ранее появлявшегося в его творчестве лишь эпизодически и только в прозе)» [Лотман 1996: 95–96]³.

7.1. Религиозное начало в мировоззрении поэтов-акмеистов

Об истории становления своих «религиозно-культурологических» взглядов на существующий миропорядок семнадцатилетний поэт несколько расплывчато, но в целом довольно ясно высказался 14.4.1908 в письме своему школьному учителю и, в определенном смысле, проводнику в мир духовных и художественных ценностей Владимиру Гиппиусу: *я всегда видел в вас представителя какого-то дорогого и вместе враждебного начала, причем двойственность этого начала составляла даже его прелесть. – Теперь для меня ясно, что это начало не что иное, как религиозная культура, не знаю, христианская ли, но, во всяком случае, религиозная (4, 12)*. Впервые появляющееся у О.М. понятие религиозной культуры повторится более чем через десятилетие в хорошо известном «афоризме-дефиниции», являющемся идеологической кульминацией важнейшей для автора «неоакмеистической» статьи 1921 года «Слово и культура»: *Культура стала церковью. Произошло отделение церкви-культуры от государства. Светская жизнь нас больше не касается (1, 212)*. И там же О.М. парадоксальным образом соединил с христианским началом (именно в его культурологическом понимании) личность и творчество французских поэтов-символистов: *декаденты были христианские художники, своего рода последние*

³ Оценка, которую дает подобной мировоззренческой динамике автор, представляется чересчур прямолинейной и однозначной: «Все это не слишком оригинально и не слишком интересно» [Лотман 1996: 95–96]. – Трудно сказать, что именно подразумевается под упоминаемым «космизмом» – явлением в религиозно-философской мысли, науке и культуре начала XX века весьма разнообразным и многосторонним. Очевидно, речь идет о его русской разновидности, представленной, в частности, именем Николая Федорова, более чем спорное утверждение о влиянии идей которого на О.М. уже звучало; см.: [Живов 1992]. Реальное мандельштамовское отношение к утопическим взглядам философа-идеалиста неизвестны; Н.Я. Мандельштам принадлежит скептическая оценка его идеи о всеобщем воскрешении умерших, данная в контексте рассуждений о «синкретическом сосуществовании» поэтов разных эпох и отношении Ахматовой к этому культурному явлению; см. [Мандельштам Н.Я. 2014а: 788–789]. – Попутно с сожалением приходится отметить тот факт, что сложность и многогранность мандельштамовского мировоззрения (во многом определяемая исключительным разнообразием его источников) в сочетании с известной «темнотой» поэтики, отражающей глубоко индивидуальные представления поэта о мире, провоцируют некоторых исследователей на совершенно парадоксальные сопоставления, относящиеся как к традиционным религиозным верованиям (см.: [Мачерет 2007]), так и к самой экзотической эзотерической практике (см.: [Мейлах 1994]).

христианские мученики. Музыка тления была для них музыкой воскресения (1, 214); в этой же «терминологии» он дал характеристику бодлеровскому стихотворению «Падаль»: «*Charogne*» Бодлера – *высокий пример христианского отчаяния*, – и определил французского поэта как *подвижника, в самом подлинном христианском смысле слова (1, 214)*⁴. Позднее, в не менее известном эпизоде биографии О.М., тема отделенности, отъединенности культуры от государства будет переведена из сферы церковных отношений в собственно религиозную сферу, когда он в полемически остром контексте задается риторическим вопросом об «издательской судьбе» Иисуса Христа. По версии Ахматовой, О.М. «выгнал молодого человека, который пришел жаловаться, что его не печатают <...>, <...> и кричал вслед: “А Андрея Шенье печатали? А Сафо печатали? А Иисуса Христа печатали?”» [Ахматова 2001: 48]. Несколько отличающуюся, еще более «книгоиздательскую» и «пан-традиционную» версию оставил в своих мемуарах непосредственный свидетель происходившего Семен Липкин, со слов которого, очевидно, и появился ахматовский рассказ: «Сверху низвергался высокий, звонко дрожащий голос Мандельштама: – А Будда печатался? А Христос печатался? <...> – Мандельштам успокоился не сразу. “И почему вы все придаете такое значение станку Гутенберга?”» [Липкин 2008: 15–16]⁵.

Возвращаясь к мандельштамовскому письму Гиппиусу, необходимо отметить еще один исключительно важный аспект: в нем автор сам определяет собственный путь к своей индивидуальной «религиозности», отправной точкой которого стали не причастность каноническому воцерквлению или семейные формы домашнего, «народного христианства», а совершенно иные факторы: *Воспитанный в безрелигиозной среде (семья и школа), я издавна стремился к религии безнадежно и платонически – но все более и более сознательно (4, 12)*. Первоначально это были социально-политические ориентиры, актуальные в окружающей О.М. современности: *Первые мои религиозные переживания относятся к периоду моего детского увлечения марксистской догмой и неотделимы от этого увлечения. – Но связь религии с общественностью для меня порвалась уже в детстве (4, 12)*, – но затем их вполне осознанно заменяют ценности культурного порядка: *Я прошел 15-ти лет через очистительный огонь Ибсена – и хотя не удержался на «религии воли», но стал окончательно на почву религиозного индивидуализма и антиобщественности. – Толстой и Гауптман – два величайших апостола любви к людям*

⁴ О месте поэтического наследия французского «предшественника» в художественном мире О.М. см.: Лекманов О.А., Шиндин С.Г. Бодлер Ш. // Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта (в печати).

⁵ К образу печатного станка в его «околоцерковном» смысловом обрамлении можно напомнить уже неоднократно упоминавшуюся в первой части исследования метафорическую оценку поэтического сборника Пастернака «Сестра моя жизнь»: *Так радовались немцы <...>, впервые открывая свеженькие, типографской краской пахнущие, свои готические библии (2, 300)*.

– воспринимались горячо, но отвлеченно, так же как и «философия нормы» (4, 12). Завершается эта центральная и, по сути, важнейшая часть письма совершенно четкой формулировкой, дающей вполне определенное представление о природе и характере мандельштамовской «религиозности» в конце 1900-х годов, не соотносимой ни с какими конкретно традиционными верованиями и ни с одной из систем церковных ценностей: *Мое религиозное сознание никогда не поднималось выше Кнута Гамсуна, и поклонение «Пану», т.е. несознанному Богу, и поныне является моей «религией». <...> Я не имею никаких определенных чувств к обществу, Богу и человеку, – но тем сильнее люблю жизнь, веру и любовь* (4, 12). Трудно сказать, насколько мандельштамовские признания соответствуют действительности и фактически обоснованы, а насколько они содержат субъективную интерпретацию реальной ситуации, но симптоматичным кажется то обстоятельство, что и в эмоциональном насыщенном контексте, легко прослеживаемом даже сквозь сдержанный в целом тон письма, ни христианство (в том числе в любой из его конфессий), ни иудаизм, ни какая-либо из других религий прямо не упомянуты. И речь здесь не может идти о некоей сознательной сдержанности автора, поскольку он сам прямо декларирует отсутствие церковных ориентиров в своей мировоззренческой системе ценностей.

Позднее, начиная с середины 1910-х годов, известная «антирелигиозная» (или, точнее, антицерковная) ориентация «трех акмеистов» определялась уже не индивидуальными особенностями духовной позиции и культурного опыта каждого из них, а, согласно утверждению С.С. Аверинцева, ее антисимволистской направленностью, поскольку «для символизма в некотором смысле всё – религия, нет ничего, что не было бы религией (т.е., выражаясь более трезво, нет ничего, что не поддавалось бы религиозной стилизации по некоторым правилам игры)» [Аверинцев 1991: 287]⁶. С этим, по мнению

⁶ См. продолжение приведенного фрагмента, вводящее в актуальный контекст имя одного из центральных для всей европейской культуры персонажей эпохи начала XX века: «Эротический экстаз можно было отождествить с мистическим <...>, а боготворчество включить в систему религиозной топикки. <...> Здесь пример подал первоучитель эпохи – Фридрих Ницше, клявший христианство, однако не устававший имитировать новозаветную стилистику» [Аверинцев 1991: 287]. – Это же, но не в столь широком значении, вероятно, подразумевала Н.Я. Мандельштам, в позднем эссе «Моцарт и Сальери» отмечая противостояние идеологии акмеизма мировоззренческой позиции поэтов-символистов, которые «в какой-то степени стремились к модернизации христианства, призывали к слиянию его то с античностью, то с язычеством» [Мандельштам 2014с: 810]. Весьма показательным в такой связи ахматовское замечание: «Всего нужнее понять характер Г<умиле>ва и самое главное в этом характере: мальчиком он поверил в символизм, как люди верят в Бога. Это была святыня неприкосновенная, но по мере приближения к символистам <...> вера его дрогнула, ему стало казаться, что в нем поругано что-то» [Ахматова 2001b: 94]. – Ср. более дифференцированную характеристику, предполагающую существование явных мировоззренческих разногласий между старшим и младшим поколениями символистов непосредственно в сфере религиозной проблематики: «Молодое поколение поэтов, заявившее о себе в первые годы XX века, к которому принадлежал Блок и которое Андрей Белый назвал “детьми рубежа двух столетий”, “подпольщиками культуры”, <...> утверждалось через “волю к переоценке”, критической “выверке” идеалов своих “отцов”-предшественников. <...> Частью этого бытия, т.е.

автора, и связаны проявления приверженности каноническому православию в его «практическом» аспекте у самых близких О.М. современников: «У Гумилева и особенно Ахматовой стратегия борьбы против инфляции религиозных мотивов предполагало их возвращение в сферу конкретной бытовой церковности» [Аверинцев 1991: 290]⁷. Однако во всех этих и близких им ситуационно и содержательно случаях необходимо не только говорить о традиционных формах следования христианскому вероучению, но и учитывать влияние «книжной», литературной (и шире – культурной) религиозности с ее исключительно высоким смыслообразующим потенциалом⁸.

жизненного строя, идеологического, культурного, духовного, физического, против которого бунтовала молодежь, было и либерально-критическое отношение к сложившимся церковным устоям и обрядам, и система гуманистических идеалов, во многом восходящая к христианским догмам. Таким образом, “дети рубежа столетий” говорили “нет” и либеральной критике церкви, скептическому взгляду на нее “отцов”-позитивистов, и догматическому восприятию христианства» [Петрова Г.В. 2009: 139].

⁷ Происходившее в последние два с половиной десятилетия возвращение имени и творчества Гумилева в активный читательский фонд и в становящийся все более динамичным научный оборот сопровождалось, в частности, явно преувеличенным значением, придаваемым его следованию религиозным догматам и церковным канонам. Подобные опыты иногда принимали настолько гипертрофированную форму, что возникали попытки увидеть в нем лишь «христианского автора» в статусе чуть ли не поэта-демиурга; безусловный point этого направления – монография Ю.В. Зобнина «Николай Гумилев – поэт Православия» (СПб., 2000). При этом совершенно упускалось из виду присутствие в гумилевской поэзии и античной «микромодели мира», и детализированного пространства европейской культуры, и вполне освоенного – вплоть до готтентотской космогонии – африканского локуса, а также опыта создания в «Поэме Начала» собственной мифологии творения. Кроме того, нельзя не учитывать оставленную Ахматовой в 1963–1965 годах запись, позволяющую предположить уже довольно позднее и вполне осознанное (возможно, под влиянием внешних обстоятельств) обращение Гумилева к христианству, носившее глубоко личностный характер: «в 1916, когда я сказала что-то неодобрительное о наших отношениях, он возразил: “Нет, ты научила меня верить в Бога и любить Россию”» [Ахматова 1996: 342]. Вместе с тем, в случае с Гумилевым использование такого непрофессионального, совершенно ненаучного сочетания как «православный поэт» можно назвать пока еще только «общеупотребительным»; см., например, одну из более сдержанных точек зрения: «Влияние русской православной традиции на творчество Н.С. Гумилева долгое время недооценивалось критической и литературоведческой мыслью. <...> Исследования последних лет позволяют увидеть в Н. Гумилеве большого русского поэта, прочно связанного с православной культурой» [Улокина 2004: 151]; ср.: [Малых 2013].

По отношению к Ахматовой соответствующая «идентификация» для многих интерпретаторов ее поэзии давно уже стала обязательной: «Органичность христианского мироощущения в поэзии Анны Ахматовой сегодня представляется очевидной» [Руденко 2014: 48], – тем более что «канонизация» подобной точки зрения произошла не без влияния Н. Струве, в свое время просто констатировавшего: «Доказывать, что Анна Ахматова была христианским поэтом, не приходится. Слишком явна христианская тональность ее поэзии, слишком отчетливы свидетельства о ней или ее собственные, хотя редкие, высказывания» [Струве 1992: 242]; ср., напр.: [Руденко 1993а; 1993б; 1995; 1998], [Кихней, Фоменко 2000], [Бурдина 2001], [Моров 2001], [Васильев 2005] и т.д. Наверняка еще не конечной точкой, но значительной вехой на этом пути стало издание: А.А. Ахматова и Православие: Сборник статей о творчестве А.А. Ахматовой. М., 2008.

⁸ Как один из многочисленных локальных и совершенно произвольных подтверждений этого см., например, предположение о присутствии в стихотворении Гумилева «Одиссей у Лаэрта» (1909) возможных

7.2. Жанр стихотворной молитвы в поэтике акмеизма

Одним из основополагающих формально-содержательных, «орудийных» импульсов для сближения религиозного (христианского) и творческого начал в русской поэтической традиции, как известно, выступает уподобление, метафорическое отождествление стихотворного текста с молитвой, берущее свое «жанрообразующее» начало в поэзии Пушкина и Лермонтова и получившее самое широкое распространение в поэзии первой четверти XX века именно в статусе вполне установившегося жанра, не предполагающего обязательного обращения к религиозной тематике и образности. С исключительной эмоциональной выразительностью и содержательной полнотой понимание этого очевидного литературного факта отражено в предполагаемом наброске статьи о русской поэзии, оставленном в дневниковых записях Блока декабря 1901 – января 1902 года: «Стихи – это молитвы. Сначала вдохновенный поэт-апостол слагает ее в божественном экстазе. И все, чему он слагает ее, – в том кроется его настоящий бог. Дьявол уносит его – и в нем находит он опрокинутого, искалеченного, – но все милее, – бога. <...> – Потом чуткий читатель. Вот он схватил жадным сердцем неведомо полные для него строки, и в этом уже и он празднует своего бога. – Вот таковы стихи. Таково истинное вдохновение. Об него, как об веру, о “факт веры”, как таковой, “разбиваются волны всякого скептицизма”. Еще, значит, и в стихах видим подтверждение (едва ли нужное) витания среди нас того незыблемого Бога, Рока, Духа...» [Блок 1989: 26, 31]. Бытование этой метафоры, далеко выходящей за собственно художественные границы, получило широкое распространение именно в традиции русского символизма – вплоть до того, например, что «Вяч. Иванов – тот из символистов, чье отношение к богословской традиции было едва ли не самым органичным, – в 1909 г. был способен порекомендовать <...> в качестве поучительного примера “религиозной гармонии” и “непрестанной молитвы”... Михаила Кузмина» [Аверинцев 1991: 287]. С уверенностью можно говорить о том, что в 1910-е годы этот «термин» присутствовал и в литературно-критическом инструментарии, в том числе в отзывах о поэтах-акмеистах, к которым, в частности, Л. Львовский, вслед за некоторыми другими современниками, причислил Клюева (Новый Кольцов // Известия книжных магазинов товарищества М.О. Вольф по литературе, наукам и библиографии. 1913. № 5), чтобы констатировать: «до Кольцова г. Клюеву далеко. “Неотвратимые туманы лилово-синих вечеров” – это не кольцовская мудрая простота описаний картин; любовь к тому, “чему названья нет <...>”, – <...> странная молитва: <...> не молитва, не вера Кольцова» [Львовский 2014: 219–220].

Молитва как один из важнейших элементов образной системы Ахматовой отмечалась едва ли не всеми критиками и литературоведами, обращавшимися к ее поэзии после с основополагающей в этом отношении статьи Корнея Чуковского «Ахматова и

ветхозаветных реминисценций, опосредуемых русской поэтической традицией XIX века: [Майдель 2013].

Маяковский» (Дом искусств. 1921. № 1), что во многом и стало обоснованием для утверждения о ее религиозном генезисе и развитии (чем несколько подробнее говорится в следующей части работы). Не столь часто, но в не менее значимых контекстах эта метафора присутствовала в творчестве Гумилева, чье стихотворение «Молитва мастеров» («Я помню древнюю молитву мастеров...», 1921), вошедшее в «Огненный столп», воспринималась многими современниками как поэтический манифест и завещание одновременно⁹. Вместе с тем, в «акмеистическом» пространстве особого внимания заслуживает утверждение Р.Д. Тименчика: «Одним из последних откликов Гумилева на творчество Ахматовой стало, если верить толкам тогдашних петербургских литературных кругов, стихотворение 1921 года “Молитва мастеров”. Толчком к его написанию послужили разговоры среди критиков и молодых поэтов о том, что Ахматова в книге “Подорожник” перепевает себя прежнюю. Волею судеб этому стихотворению выпало стать чем-то вроде поэтического завещания» [Тименчик 1988: 21]. Близкие представления Гумилева об известной «изофункциональности» религиозного и художественного начал в этот же период нашли свое отражение в столь актуальной для данного смыслового локуса статье «Читатель» (см. п. 1.2): «Поэзия и религия – две стороны одной и той же монеты. И та и другая требуют от человека духовной работы. Но не во имя практической цели, как этика и эстетика, а во имя высшей, не известной им самим. <...> Руководство же в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии. Религия обращается к коллективу. <...> Поэзия всегда обращается к личности. Даже там, где поэт говорит с толпой, – он говорит отдельно с каждым из толпы. От личности поэзия требует того же, что религия от коллектива. Во-первых, признания своей единственности и всемогущества, во-вторых, усовершенствования своей природы» [Гумилев 2006: 235–236]. И далее автор называет одно из главных качеств творческого акта – «чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены» [Гумилев 2006: 236]; как явный «автокомментарий» ср. наделение слова теми же креативными, космообразующими и

⁹ Например, именно первая строка этого стихотворения использована Георгием Ивановым в самом начале посмертного отзыва на последний гумилевский поэтический сборник (Летопись Дома литераторов. 1922. № 1): «“Огненный столп” Н. Гумилева более чем любая из его предыдущих книг, полна напряженного стремления вперед по пути полного овладения мастерством поэзии в высшем (и единственном) значении этого слова. – “Я помню древнюю молитву мастеров...” – Так начинается одно из центральных по значению стихотворений “Огненного столпа”. Стать мастером – не формы, как любят у нас выражаться, а подлинным мастером поэзии, человеком, которому подвластны все тайны этого труднейшего из искусств, – Гумилев стремится с первых строк своего полудетского “Пути конквистадоров”, и “Огненный столп” красноречивое доказательство того, как много уже было достигнуто поэтом и какие широкие возможности перед ним открывались» [Иванов 1993b: 490]. Ср. оценку, принадлежащую другому современнику, также входившему в круг гумилевского общения: «Лучше и ярче всего поэтическое кредо Гумилева изложено в “Огненном столпе”. В стихотворении “Молитва мастеров” поэт обращается к своим современникам: “Всем оскорбителям мы говорим привет, / Превозносителям мы отвечаем – нет!” Благородство и честность этих слов не требуют комментариев» [Оцуп 1995: 166].

мироустроительными качествами в первой песне «Поэмы Начала». Этот же мотив содержат два стихотворения 1919 года – «Слово», столь же «программное», что и «Молитва мастеров»: «В оный день, когда над миром новым / Бог склонял лицо свое, тогда / Солнце останавливали словом, / Словом разрушали города», – и не слишком часто привлекаемое исследователями в данный смысловой набор «Естество»: «Поэт, лишь ты единый в силе / Постичь ужасный тот язык, / Которым сфинксы говорили / В кругу драконовых владык. // Стань ныне вещью, Богом бывши / И слово вещи возгласи, / Чтоб шар земной, тебя родивший, / Вдруг дрогнул на своей оси» [Гумилев 2001: 67, 63].

Говоря об этой специфической жанровой модели, необходимо отметить одновременную повышенную степень значимости образа 'молитвы' как единицы плана содержания художественного текста, что во многом мотивировано повышенной, а с учетом культурных ассоциаций и внетекстовых реалий – едва ли не максимально возможной актуализацией в поэтической молитве коммуникативных качеств¹⁰. Такая формально-содержательная специфика характерна для большинства лирических текстов XIX – начала XX века, но в первую очередь – для таких предельно суггестивных поэтических систем, как художественный мир О.М., в котором образ молитвы встречается неоднократно. При этом в большинстве случаев он не выходит за границы традиционного семантического наполнения; исключение составляет одно из первых «акмеистических» стихотворений апреля 1912 года: *Образ твой, мучительный и зыбкий, / Я не мог в тумане осязть. / «Господи!» – сказал я по ошибке, / Сам того не думая сказать (1, 73)*, – однако единого мнения о том, к кому обращен данный текст, в современном мандельштамоведении нет. В жанровом отношении безусловной «молитвой» (очевидно, самой лаконичной во всей русской поэзии) является уникальное трехстрочное нерифмованное стихотворение «Помоги, Господь, эту ночь прожить...» января 1931 года с его предельной экзистенциально-личностной окраской, совершенно лишенной всякого религиозного ореола¹¹. Подобное несоответствие изображаемых в тексте ситуаций

¹⁰ В данной связи представляется возможным утверждать, что именно в жанре поэтической молитвы с наибольшей полнотой отражено то специфическое видовое сочетание коммуникативного и когнитивного аспектов лирики, характеристика которое была предложена Ю.И. Левиным: «Основная тема лирики – существование человека в мире. <...> В отличие от эпоса, лирика одномоментна (ее не интересует последовательность событий, она занимается отдельными моментами человеческого существования), и, что еще более важно <...>, лирика обладает сильной моделирующей способностью, подавая личное, частное, особенное – как общее, общезначимое и общеинтересное. Лирическое стихотворение самим фактом своего написания имплицитно предполагает, что зафиксированный момент имеет всеобщее значение, что в этом моменте заключен, как в монаде, весь мир. <...> Лирика, таким образом, парадоксально сочетает интимно личное с предельно обобщенным; в личном характере – ее отличие от философии, в обобщенности (и одномоментности) – от эпоса» [Левин 1998: 468].

¹¹ Н. Струве прямо отождествляет этот текст с молитвой, называя его примером «единственной прямой молитвенной речи в стихах у Мандельштама» [Струве 1994: 246]. Сразу после этого автор цитирует письма поэта к Н.Я. Мандельштам, уверенно находя в них безусловное подтверждение фактов его обращения

реальным церковным канонам происходит в художественном мире О.М. при появлении христианской тематики и образности нередко, иногда принимая совершенно «ненормативные» для носителей традиции формы. Яркий пример тому присутствует в одном из вариантов стихотворения «Аббат» 1914 или 1915 года, причем в той редакции, которая именно в религиозном контексте содержит развернутые литературные коннотации и явную экспликацию мотива чтения: *О спутник вечного романа, / Аббат Флобера и Золя – <...> / Он Цицерона на перине / Читает, отходя ко сну: / Так птицы на своей латыни / Молились Богу в старину (1, 111)*¹².

7.2. Иконописная традиция и художественный мир Мандельштама

Как уже было сказано (см. финальную часть п. 5.3), в мандельштамовском творчестве неоднократно встречается обращение к иконописной традиции – как западноевропейской, представленной в самых редуцированных формах, так и православной, безусловно доминирующей: в повседневной реальности поэт «колебался в выборе конфессии, но не в эстетическом выборе. Его эстетика – строго православна, подкреплена авторитетом святоотеческого предания и традициями русского православия» [Лотман 1996: 97]. Прямые подтверждения этому легко обнаруживаются в мандельштамовской биографии 1910-х годов: он, безусловно, неоднократно посещал действующие храмы и сопутствующие им строения, где мог познакомиться с самыми разнообразными образцами древнерусской живописи, воспринимая их именно в качестве визуальной по своему происхождению составляющей внутрицерковного уклада. Так, например, 2.4.1917 Каблуков оставил в дневнике запись о том, что возил О.М. «на вечерню Пасхи в Александро-Невскую Лавру. Там поместил его на клиросе. Епископская служба и пение митрополичьего хора ему понравилось. Самое же богослужение впечатлило его своей чинностью, холодной стройностью и строгостью, и ему показалось, что оно совершалось и совершается в Лавре “для князей Церкви”, а не для народа» [Каблуков 1990: 257]. Ранее, во время поездки весной 1916 года в Москву и встречи с Цветаевой, О.М. посещал соборы Кремля и, возможно, храмы, располагавшиеся за его пределами, в большинстве из которых хранились чудотворные иконы, чьи сюжеты

к молитвенной практике в бытовой повседневной реальности: «В письме 1926 г. Мандельштам приоткрывает, что призывание Божьего заступничества для него не условность: оно рождается из молитвенного опыта. По вечерам Мандельштам молится Богу о жене: “каждый день, засыпая, я говорю себе: спаси, Господи, мою Наденьку! Любовь хранит нас, Надя”» [Струве 1994: 246].

¹² Как было сравнительно недавно отмечено в комментариях к этому тексту, образ молящихся птиц может восходить к присутствующему в старофранцузском эпосе образу птиц, на латинском языке поющих; см.: [Мец 2009: 546–547]; вместе с тем, «латиноговорящие» птицы не могут не вызвать в памяти ассоциаций с пернатыми собеседниками Франциска Ассизского.

определяли название этих церковных сооружений; см.: [Видгоф 2012: 35–48; 2015: 148–151]. Во время пребывания в Киеве в апреле – августе 1919 года О.М. вместе с братом Александром и Рюриком Ивневым, очевидно, побывал в Киевско-Печерской лавре – 1 мая Ивнев записал в своем дневнике: «Вчера мы ездили в Лавру <...>, только так, чтобы проехаться и посмотреть пещеры <...>, но на него Лавра произвела удручающее впечатление. Когда я спросил его – почему, он ответил: “Разве вы не видите, что здесь та же «чрезвычайка», только «на выворот». Здесь нет «святости»”. Мне было больно это слышать» [Ивнев 2008: 124]. Вряд ли это посещение ограничилось только походом в знаменитые пещеры, о чем пишет современник, и О.М. вполне мог познакомиться с обширным и многообразным собранием лучших образцов русской иконописи, причем так же, как и в предыдущих случаях, в естественной для них среде; ср. сделанную тогда же запись Ивнева: «1 мая. Днем. Церковный двор. Софийская пл<ощадь>» [Ивнев 2008: 125]. При этом мандельштамовское восприятие этого вида церковного искусства могло осуществляться в несколько этапов и под разными углами зрения.

7.2.1. Культурно-исторический контекст

«Открытие» русским обществом древнерусской живописи как изобразительной системы, прямо и опосредованно связанной с православной конфессиональной традицией и, соответственно, традицией культурной, произошло в середине 1900-х годов. Динамично возрастающий интерес к этому явлению духовной и художественной жизни, который образно можно определить как иконописный «ренессанс» на материале не византийской и западноевропейской, а именно национальной традиции, сопровождался практикой светских экспозиций, составленных за счет обращения к частным коллекциям. В числе первых из таких начинаний следует назвать проходившую в Петербурге в декабре 1911 – январе 1912 годов выставку, приуроченную к Всероссийскому съезду художников; см.: [Георгиевский 1912]¹³. Значение ее для научного оборота оказалось не столь явным, скорее, наоборот, поскольку было вытеснено более заметным событием – открытием 13.2.1913 в Московском археологическом институте первой масштабной общедоступной выставки произведений древнерусского искусства, сопровождавшейся выходом объемного и профессионально подготовленного каталога¹⁴. Приуроченная к трехсотлетию

¹³ Издание вышло из печати только в 1915 году и, в частности, было обстоятельно отрецензировано в журнале «Аполлон» Всеволодом Дмитриевым: [Дмитриев 1916: 54–59].

¹⁴ См.: Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования Дома Романовых. [Каталог]. М., 1913 (139 с., 56 илл. на отд. листах). Автором вступительной статьи стал хранитель художественного отдела Румянцевского музея П.П. Муратов, составителями отдела иконописи – владелец едва ли ни лучшей коллекций икон в стране (и, фактически, один из главных инициаторов и подвижников ассимиляции древнерусской живописи культурной традицией начала XX века) С.П. Рябушинский и известный реставратор А.А. Тюлин. В первом разделе каталога были

Дома Романовых; выставка имела самый широкий общественный резонанс и сопровождалась большим количеством исключительно доброжелательных откликов, принадлежащих наиболее заметным искусствоведам того времени – уже упоминавшимся в «манделштамовском контексте» Тугенхольду, Маковскому, Пунину, Муратову и др. Именно эти обстоятельства дают автору едва ли не первого глубокого исследования рецепции древнерусской живописи культурной средой 1910-х годов основания утверждать: «Трудно сказать, было ли хоть одно художественное событие в истории России нового времени, реакция на которое в критике была бы столь единодушно восторженной» [Шевеленко 2008: 260]¹⁵.

С начала 1910-х годов постоянное внимание к русской иконописной традиции проявляли самых заметные представители русской философской, культурной и, что особенно важно, научной среды, в наиболее прогрессивной части которой необходимость глубокого и всестороннего искусствоведческого освоения «новооткрытой» средневековой живописи не вызвала никаких сомнений; см.: «Подавляющее богатство иконописного материала, сохраненного и развитого русской иконописью и ныне впервые публикуемого, требует научной постановки, исторического определения и разбора» [Кондаков 1914: 9]; формулировка эта принадлежит Н.П. Кондакову, основоположнику традиции сравнительно-исторического изучения древнерусских икон¹⁶. К числу главных положений его теории, очевидно, следует отнести стремление отделить собственно художественное, эстетическое начало живописных памятников православного искусства от их церковного – духовного и «практического» – назначения: «Понятие иконы и иконографии не может быть принимаемо в узком смысле, как хотят те, которые представлены 147 икон XIV–XVII вв. из частных и общественных собраний.

¹⁵ Ср.: «Подчеркивание художественного значения икон и изумление по поводу того, что, десятилетиями изучая русскую иконопись, ученые воспринимали ее лишь как археологический материал, становилось доминантой новых рассуждений об иконописи. <...> Процесс “порождения смыслов” вокруг обретения нового звена художественной истории и стал одним из важнейших культурных событий середины 1910-х гг.» [Шевеленко 2008: 261–262]; см. также более позднюю работу автора: [Шевеленко 2013]. – Невозможно удержаться от соблазна указать на другое совпавшее по времени и столь же значительное по масштабам и своей значимости событие, но уже в литературной жизни страны – «официальное» появление акмеизма, также сопровождавшееся исключительно активным процессом «порождения смыслов», правда, не столь однозначно положительных.

¹⁶ Ср. оценку сделанного дореволюционным исследователем, принадлежащую А.Н. Лазареву – одному из основателей современной отечественной науки о древнерусской живописи: «иконографическая школа, особенно в лице наиболее крупного своего представителя Н.П. Кондакова, внесла ценный вклад в изучение древнерусской живописи» [Лазарев 2000: 14]; см. также: [Айналов 1928], [Кызласова 1985], [Щенникова 1996] и др. При этом сам ученый во многом следовал той научной традиции исследования древнерусского искусства, у истоков которой стоял Ф.И. Буслаев, автор таких монументальных для историографии иконописи и церковной книжной графики трудов, как «Общие понятия о русской иконописи» (М., 1866), «Русский лицевой Апокалипсис: Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-й» (СПб., 1884), «Изображение Страшного суда по русским подлинникам» (Буслаев Ф.И. Сочинения. Т. 2. СПб., 1910) и др.

ограничивают иконографию средневековым периодом. Правда, с понятием иконы издревле соединилось представление образа, назначенного служить внешним напоминанием божества, но христианская икона не только не была идолом, но и даже исключительно церковным, сакральным предметом. В качестве “моленной” иконы, также портрета святого, еще не канонизованного, “духовной картинки”, “христианский образ” столь же исторически свободен, насколько “связан” языческий идол» [Кондаков 1914: 2]¹⁷. Примечательно, что цитируемое издание, двухтомная «Иконография Богоматери» (Пг., 1914–1915), входившее в состав личной библиотеки О.М. (см.: [Фрейдин 1991: 238]), – если не основной, то наиболее известный труд исследователя, главным предметом которого оказывается не древнерусская, как можно было бы ожидать, а византийская иконописная парадигма и ее генетическая связь с иконописью западноевропейской; сам автор объясняет такое обстоятельство почти в афористической форме: «Иконографическими задачами управляет собственно византийское искусство» [Кондаков 1914: 7].

7.2.2. Иконописная традиция и биография Манделъштама

Одним из самых известных последователей Кондакова стал его ученик Д.В. Айналов, специализировавшийся у старшего коллеги по истории искусств на историческом отделении историко-филологического факультета Новороссийского университета в Одессе, где обучался в 1884–1886 годах. Его студенческая работа, посвященная живописи Софийского собора в Киеве и выполненная совместно с одним из однокурсников Е.К. Рединым (впоследствии – не менее известным знатоком русской иконописи), была удостоена университетской золотой медали; в 1885 году он защищает магистерскую диссертацию «Мозаики IV и V вв.: Исследование в области иконографии и стиля древнехристианского искусства». В 1900 году Айналов защитил докторскую диссертацию «Эллинистические основы византийского искусства», в 1903 был утвержден ординарным профессором кафедры теории и истории искусств историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета, где преподавал до 1930 года. В круг активных научных интересов Айналова входили античность, Византия, Западная Европа (Средневековье, эпоха Возрождения), Древняя Русь, что нашло свое отражение и в его преподавательской деятельности¹⁸. За время своего обучения О.М., очевидно, посетил

¹⁷ На русском материале, но также в плане культурно-исторического сопоставления и проблем «заимствования» идеологических и собственно художественных норм и канонов, данная тема рассматривалась в предыдущем исследовании Кондакова – «Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения» (СПб., 1910).

¹⁸ За это время им, в частности, были прочитаны курсы «История греческого и римского искусства» (1904–1905), «История древнехристианского и византийского искусства» (1904–1912), «История искусства Востока» (1905–1906), «Высокий Ренессанс» (1905–1916), «История древнерусского искусства» (1906–1910),

несколько лекционных циклов тогда уже доктора теории и истории искусств профессора Айналлова: весной 1912, осенью 1914 и весной 1915 годов он был записан на курсы лекций «Высокий ренессанс» (Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль), осенью 1913 и весной 1914 – на «Романо-готическое искусство»; см.: [Сальман 2010: 456, 465–466, 463, 465]. Именно в этот период древнерусская иконопись безусловно входила в круг активных научных интересов мандельштамовского преподавателя, в частности, в 1913 году он опубликовал цикл свои лекций (см.: [Айналлов 1913]), а чуть позже стал автором рецензий на несколько изданий и публикаций, связанных с возвращением к широкой аудитории произведений древнерусского искусства, в том числе и на упоминавшийся каталог «Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования дома Романовых» (Библиографическая летопись. Вып. I. Отдел «Критика и библиография». СПб., 1914). Невозможным кажется предположить, чтобы формирующиеся в этот период основы художественного мировоззрения О.М. могли складываться без влияния известнейшего искусствоведа и одного из главных отечественных византологов, подтверждением чему может служить то место, которое отведено искусству Ренессанса и теме Византии в мандельштамовском творчестве¹⁹. Как иронически-доброжелательно выразился В. Вейдле, «хоть не очень усердно посещал он лекции Айналлова, но попал-таки на ту, которая дала ему толчок и снабдила матерьялом для: “Айя-София – здесь остановиться / Судил Господь народам и царям!”» [Вейдле 1973: 18]; ср.: [Аверинцев 1991: 292]²⁰.

«История античной живописи» (1907–1908), «Искусство эпохи Возрождения» (1909–1910), «История русского искусства от XIV столетия до эпохи Петра Великого» (1910–1913) и др. С 29.11.1914 – член-корреспондент Российской Академии наук по Отделению русского языка и словесности (история искусства), являлся членом Русского археологического общества, Императорского Православного Палестинского общества и др., заведовал Музеем искусств и древностей в Санкт-Петербургском университете. В 1922–1929 годах – сотрудник Государственного Эрмитажа, в 1930-е был репрессирован, находился в заключении. Среди основных трудов Айналлова, актуальных в контексте рассматриваемой темы, – монографические исследования «Эллинистические основы византийского искусства» (СПб., 1900), «Очерки и заметки по истории древнерусского искусства» (СПб., 1914), «История древнерусского искусства» (Пг., 1915), «Византийская живопись XIV века» (Пг., 1917) и др. Наиболее полное на сегодня отражение научной и преподавательской составляющих биографии Айналлова представлено на официальном сайте Санкт-Петербургского университета в разделе «Биографика СПбГУ»: <http://bioslovhist.history.spbu.ru/component/fabrik/details/1/1281-shishmarev.html>.

¹⁹ При этом необходимо учитывать, что начальные представления о византийском искусстве и его влиянии на русское (во всяком случае, литературное) были получены О.М. еще во время обучения в Тенишевском училище, в программу пятого класса которого (десятый семестр второе полугодие), в частности, входил курс «Византийское влияние – и первые произведения письменной литературы в России в связи с судьбой устного народного творчества». Не менее значителен в реконструируемом контексте тот факт, что сразу же за эти курсом следовали «Древняя русская образованность – как одно из типических явлений средневековья. Киево-Печерская Лавра и Феодосий Печерский. Паломничество и “духовные стихи”»; см.: [Мец 2005: 224].

Ярким примером заинтересованного искусствоведческого внимания к древнерусской живописи и ее популяризатором (если не подвижником) был Маковский, в редактируемом которым «Аполлоне» регулярно публиковались разнообразные материалы о самой русской иконописи и о непосредственно связанных с нею культурных событиях (в том числе статьи авторов, так или иначе близких О.М.²¹). Поэт, постоянно бывавший в редакции журнала и участвовавший во многих происходивших там разнообразных по форме и содержанию мероприятиях, безусловно, мог испытывать влияние, оказываемое личным общением с Маковским, который, как уже отмечалось ранее, 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 1955: 387]; см. п. 4.2.2. Здесь же следует учитывать тот факт, что состоявшаяся в феврале 1913 году в Археологическом институте выставка (и начавшееся вслед за этим проникновение иконописной традиции в культурное пространство светской части общества) стала событием, которое «вызвало к жизни сразу два печатных органа, московский журнал “София”, в значительной степени посвященный иконописи и древнерусскому искусству в целом, и петербургский журнал “Русская икона”, практически исключительно посвященный иконописи. “София” выходила под редакцией

²⁰ См. продолжение этого фрагмента: «да и “Notre Dame”, я уверен, родилась в том же “Музее Древностей”, заставленном книжными шкафами, куда мы попадали, пройдя почти весь длинный коридор здания Двенадцати Коллегий, и где служитель Михаил потчевал нас стаканом чая со сладкой булкой» [Вейдле 1973: 18]. Думается, и мемуарист, и его герой знали, что к становлению и развитию упоминаемого здесь «Музея древностей и художеств (слепков и копий с произведений древнего и нового искусства)», существовавшего с 1841 года, самое непосредственное отношение имели их университетские преподаватели: «Заметная активизация жизни Музея древностей Петербургского университета произошла с 1887 г., когда заведовать им стал переведенный на кафедру теории и истории искусства из Новороссийского университета в Одессе профессор Н.П. Кондаков. Вокруг него в музее сложился кружок учеников, именовавших себя “фактопклонниками”, в который входили Я.И. Смирнов, М.И. Ростовцев, С.А. Жебелев, А.Н. Шукарев, Д.В. Айналов, Е.К. Редин и др.»; эта традиция продолжалась и непосредственно в годы их обучения: «В 1910-е гг. в Музее древностей группировались ученики профессора Д.В. Айналова, занимающиеся изучением древнерусского искусства, в первую очередь, архитектуры» [Тихонов 2013: 575, 576]. Попутно следует отметить, что свои знания об археологии О.М. мог почерпнуть не только из богатейшего собрания и библиотеки этого музея, но и из фондов одновременно с ним существовавшего на историко-филологическом факультете Археологического кабинета («к 1913 г. там насчитывалось 1208 томов книг и 1763 археологических предмета»), в 1914 году получившего статус самостоятельного учебно-вспомогательного подразделения; более того, в университете действовал и Геологический кабинет, коллекция которого к концу XIX века насчитывала более 12 тысяч археологических предметов; см.: [Тихонов 2013: 577–581, 582–586].

²¹ Вот в хронологическом порядке лишь некоторые из тех, что не могли быть неизвестны О.М. из-за своей очевидной актуальности в культурной среде второй половины 1910-х годов: *Essem*, *Пунин Н.* Выставка древнерусского искусства в Москве (устроенная Московским археологическим институтом им. Императора Николая II) // *Аполлон*. 1913. № 5; *Пунин Н.* Пути современного искусства и русская иконопись // *Аполлон*. 1913. № 10; *Волошин М.* Чему учат иконы? // *Аполлон*. 1914. № 5 (затем – в составе издания «Аполлона»: *Волошин М.* Лики творчества. Кн. 1. СПб., 1914); *Пунин Н.* Андрей Рублев // *Аполлон*. 1915. № 2; отд. отт.: Андрей Рублев: Иллюстрированная монография. Статья Н. Пунина. Пг., 1916; см.: [Дмитриев 2009: 100].

П.П. Муратова <...>, «Русская икона» выпускалась авторами и сотрудниками «Аполлона»» [Дмитриев П.В. 2009: 61–62]; ср. более общую и поверхностную характеристику: [Лебедева 2004: 160–164]. Точнее говоря, «Русскую икону» начал выпускать Маковский (некоторые из «аполлоновцев» даже стали активными авторами нового издания на короткий срок его существования) и выходил журнал под эгидой основанного тогда же при самом активном его участии Общества изучения древнерусской иконописи. В 1914 году всего вышло три выпуска журнала (№№ 1–3), в которых, кроме Муратова, Дмитриева и Пунина, приняли участие и другие виднейшие знатоки древнерусского искусства (Н. Рерих, Н. Сычев, А. Соболевский, П. Нерадовский, Н. Щекотов, Л. Мацулевич).

Интерес О.М. к древнерусским иконам в рамках своих художественных предпочтений могла поддерживать и Н.Я. Мандельштам (что представляется маловероятным; очевидно, влияние в этой ситуации могло быть «противоположным») – лично окрашенное упоминание иконописи единственный раз встречается в ее мемуарах (вне всякой связи с фигурой О.М.): «в Москве летом 1922 года <...> бегала смотреть знаменитую коллекцию икон Остроухова» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 462]; речь идет о посещении Музея иконописи и живописи им. И.С. Остроухова²². Ей же принадлежит

²² Остроухов Илья Семёнович (20.7.1858, Москва – 8.7.1929, там же) – художник, общественный деятель, библиофил, коллекционер икон, живописи, основатель частного художественного музея. С 1891 года – участник Товарищества передвижных художественных выставок, с 1903 – Союза русских художников; в 1906 стал действительным членом Петербургской Академии художеств. В 1898–1903 годах Остроухов был фактическим руководителем Третьяковской галереи, а в 1905–1913 – ее попечителем; с 1898 по 1902 годы входил в комиссию Московского археологического общества по реставрации Смоленского собора Новодевичьего монастыря, принимал участие в реставрации Благовещенского, Архангельского и Успенского соборов Московского Кремля, храма Василия Блаженного на Красной площади, Троицкого собора в Троице-Сергиевой лавре. С 1905 года – член-корреспондент, с 1906 – действительный член Московского археологического общества. Коллекция икон Остроухова, которую он начал собирать с 1909 года, считалась одной из лучших в России, в ее состав входили образцы новгородской, московской, ярославской, строгановской и византийской иконописных школ; к 1917 году собрание насчитывало 117 икон: см., напр., одну из подробных публикаций: *Щекотов Н.* Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского // *Русская икона*, 2. СПб., 1914. С. 115–142; ср.: *Муратов П.* Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. М., 1914. Для своего частного музея, в котором древнерусское искусство было лишь одной из составных частей (а всего насчитывалось более 2 000 экспонатов), Остроухов приобрел в 1890 году особняк (Трубниковский пер., 17), к которому в 1905 сделал одноэтажную пристройку, а в 1914 году дополнили ее вторым этажом, где разместил коллекцию икон. Тогда же музей стал общедоступным; одновременно с этим вышел в свет каталог библиотеки коллекционера, насчитывавшей более 12 000 томов. В 1918 году музей был национализирован, а Остроухов назначен пожизненным хранителем, после чего дом стал филиалом Третьяковской галереи, с 1920 именуясь «Музей иконописи и живописи имени И.С. Остроухова». Значение этого собрания для культурной жизни страны, как и роль в ней коллекционера-подвижника, хорошо осознавались современниками; см.: *Щекотов Н.М.* Один из «посвященных» // *Среди коллекционеров*. 1921. № 2 (июль). С. 7–9; *Грбарь И.* Глаз // Там же. С. 9–10; *Перцов П.П.* Художественные музеи Москвы: Путеводитель. М.; Л., 1925. С. 71–80. В 1929 году, после смерти Остроухова, музей расформировали, а его экспонаты были распределены по фондам Русского музея,

лаконичное упоминание об особом внимании О.М. к творчеству Андрея Рублева: «Мы раз вместе смотрели Рублева» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 492]; значительно важнее в этой связи свидетельство Натальи Штемпель – относящееся к лету 1937 года описание посещения О.М. Государственной Третьяковской галереи: «В то далекое счастливое лето я как-то зашла к Шкловским за Осипом Эмильевичем, и мы пошли в Третьяковскую галерею, она была напротив дома. Но осмотр оказался, к моему удивлению, очень коротким. Осип Эмильевич, не останавливаясь, пробежал через ряд залов, пока не разыскал Рублева, около икон которого остановился. За этим он и шел» [Штемпель 2008: 23–24]; вряд ли в этой связи будет лишним напомнить о статье Пунина, посвященной великому иконописцу, к описанию творчества которого обращался и Айналов; см.: [Айналов 1913: 9–19]. В творчестве Рублева, безоговорочно выделявшемся О.М. в наборе других составляющих древнерусской иконописной традиции, поэт явно видел продолжение ранней итальянской живописи и, как следствие, актуальное для культуры первой трети XX века и для своего художественного мировоззрения противопоставление христианского и византийского начал в самом широком аспекте. Прямые свидетельства этого дважды повторяются в воспоминаниях Н.Я. Мандельштам: «Про Рублева он сказал, когда смотрел “Троицу”, что Рублев, несомненно, знал итальянских мастеров и это выделяет его среди других иконописцев его времени»; «Мы много раз вместе смотрели Рублева, и Мандельштам всегда старался найти доказательства, что Рублев был знаком с итальянской живописью», в чем, вероятно, «стремился увидеть то, что объединяло, а не разделяло европейский мир» [Мандельштам Н.Я. 2014a: 342; 2014b: 492, 496].

Определенное влияние на художественные взгляды и предпочтения О.М. способно было оказать и упомянутое внимание к древнерусской иконописи в отечественной культурной и, в частности, в живописной традиции, сформировавшееся, художественно оформившееся и довольно широко распространившееся с начала 1910-х годов. Так, одним из факторов прямого воздействия могло послужить творчество Натальи Гончаровой, широкую известность которой принесли ее ориентированные на иконописную (прежде всего – византийскую) традицию «лубочно-христианские» работы начала 1910-х годов, а также цикл «Образы войны» 1914 года и, особенно, эскизы костюмов для неосуществленной постановки дягилевского балета «Литургия» 1914–1915 годов; см.: [Боулт 1991: Илл. 30–43]. В 1917–1918 годах, находясь в Париже, с Гончаровой и Ларионовым тесно общался Гумилев, и прежде близко знавший обоих²³; тогда же

Третьяковской галереи и других хранилищ. Подробнее см.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи [в Государственной Третьяковской галерее]. Т. I. М., 1963. С. 19–21; Кудрявцева С.В. Илья Остроухов. 1858–1929. Л., 1982 и др.

²³ Обширный и разнообразный фактографический материал об этом содержится в монографическом исследовании: [Степанов 2014]; см. по им. ук.; из собственно исследовательских работ ср. относительно недавнее: [Куликова 2014]; об особом отношении к Гумилеву к русской иконописной традиции см.: [Малых 2009]. Особого внимания в данном контексте заслуживает воспроизведенный в издании Е.Е. Степанова

предполагалось, что художница станет оформителем балета, в качестве либретто для которого первоначально планировалась гумилевская трагедия «Отравленная туника» (1917–1918); см.: [Ларионов 1991: 103–104], [Баскер и др. 2004: 485 сл.], [Степанов 2014: 391 сл.], – а также п. 3 настоящей работы. Немаловажным представляется и то обстоятельство, что во второй половине 1910-х годов в Париже с Гончаровой и Ларионовым тесно общался будущий близкий знакомый О.М. и «главный герой» «Египетской марки» Валентин Парнах (см.: [Соколова 2000: 93]); они же иллюстрировали его поэтические сборники того периода²⁴. С лета 1922 года Парнах был мандельштамовским соседом по «писательскому» флигелю в Доме Герцена в Москве (см.: [Видгоф 2012: 119]); очевидно, только совпадением объясняется тот факт, что именно к этому времени относится единственное лично окрашенное упоминание древнерусской иконописи в уже цитировавшихся воспоминаниях Н.Я. Мандельштам (вне всякой связи с фигурой О.М.): «в Москве летом 1922 года <...> бегала смотреть знаменитую коллекцию икон Остроухова» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 462].

7.3. К соотношению церковной символики и литературы

(между страницами 673 и 674, без указания нумерации иллюстраций) графический лист работы Гончаровой «Христос» (Государственная Третьяковская галерея. Отдел графики), совершенно явно ориентированный на византийскую иконописную традицию изображения Христа и аллегорических образов четырех евангелистов. Рисунок сопровождается надписью: «Николаю Степановичу Гумилеву на память о нашей первой встрече в Париже. Береги Вас Бог, как садовник розовый куст в саду. Н. Гончарова».

В этой связи и в таком контексте невозможно не провести если даже не «типологическую», то ассоциативно параллель с одним из специфических приемов русской иконописи, сближающей ее с книгой, наделяющей их для церковной традиции качеством «зеркальности» по отношению друг к другу, изофункциональности: «надписи (титлы) на иконе выступают в качестве необходимого компонента иконописного изображения. По представлениям сакральной эстетики, надпись выражает первообраз не в меньшей, если не в большей степени, чем изображение. Без идентифицирующей надписи вообще не может быть иконы – так же, как не может быть иконы без изображения: почитание в равной степени относится к образу и к имени» [Успенский 1995: 230], – причем показательно, что основанием для данного вывода Б.А. Успенского стали, в частности, иконописные изображения именно Христа и евангелистов: «такая условная символика сакрального изображения, как изображение Христа в виде агнца или рыбы или изображение евангелистов в виде крылатых животных занимает, по существу, как бы промежуточное положение между словом и изображением. Естественным следствием отсюда является влияние словесности на иконопись и обратное влияние – иконописи на словесность» [Успенский 1995: 229–230].

²⁴ Рисунки Гончаровой присутствуют в изданиях «Самум» (Париж, 1919), «Словодвиг. Motdynamo» (Париж, 1920; на русском и французском языках) и «Карабкается акробат» (Париж, 1922); см.: [Нерлер 2014: 648]. При этом в первый из сборников включены стихотворения 1914 года «Рестораны», посвященное О.М., и «Араб», заглавие которого вместе с названием книги, по мнению Р.Д. Тименчика, обыгрываются «в “Египетскрй марке”», в которой вообще отразился ряд эпизодов истории Цеха поэтов и акмеизма» [Тименчик 1974: 37–38]; ср. иную точку зрения:

Принадлежащие О.М. развернутые описания произведений древнерусской живописи, как и его оценка иконописного искусства в качестве одной из важнейших составляющих духовной и художественной жизни с середины 1910-х годов не известны. Речь может идти об использовании в качестве «терминов сравнения» в самых разных тематических контекстах широко представленной системы соответствующей образности, прямо связанной с живописным началом этого явления. Важнейшим из них, безусловно, является исключительно сложный в своей организации полисемантический контекст, формирующийся посредством метафорической комбинации структурно-семантических (содержательных, визуальных и материальных) компонентов иконописной традиции и актуальных для автора фрагментов современной ему литературной реальности в их историко-философском, социальном, художественном и биографическом проявлении. Конкретные формы соположения литературного и церковного начал в едином смысловом пространстве, как и способы акцентирования их лингвистической основы, в границах всего художественного мира О.М. весьма многочисленны и разнообразны, но проводником их практически всегда выступает образ книги – прямо или опосредованно, через связанные с ним лексико-семантические единицы плана содержания, нередко на первый взгляд представляющимися по степени своей актуальности периферийными, «вторичными».

7.3.1. Монастырско-монашеская образность

Одной из важнейшей составляющей «литературно-православной» линии в художественном мире О.М. является монастырско-монашеская тема, соединяемая с темой современной поэзии²⁵. Один из наиболее ярких случаев такой корреляции, носящий совершенно явный биографически-личный характер, представлен в стихотворении 1916 года «Не веря воскресенья чуду...», где текст посредством прямого обращения к Цветаевой наполняется автобиографическим значением. При этом имплицитное присутствие иконописной символики задается как эпитетом ‘деревянная’, так и усиливающим его определением ‘темная’, нередко употребляющимся по отношению к иконам: *Но в этой темной, деревянной / И юродивой слободе / С такой монашкой туманной / Остаться – значит быть беде (1, 123)*; ср. в стихотворении «В разноголосице девического хора...» того же года и обращенном к тому же адресату: *православные крюки поет черница (1, 123)*²⁶. Данный пример – редкий случай прямой экспликации на лексическом уровне именно православной темы, которая, по мнению большинства

²⁵ И здесь, как и в случае знакомства с культурным феноменом Византии, О.М. мог близко познакомиться со спецификой этого явления православной духовной жизни, обучаясь в Тенишевском училище: программу того же десятого семестра в пятом классе завершал курс «Умственная жизнь XIII–XV века: 1) монастырское движение, 2) ереси, 3) факты и легенды, подготовившие культурное оживление XVI века»; см.: [Мец 2005: 224].

исследователей, в художественном мировосприятии О.М. безусловно преобладает над другими конфессиональными составляющими: «Если догматические различия между основными христианскими конфессиями (православием и католичеством – в первую очередь) не слишком велики, то эстетические (в частности) – поистине огромны. Мандельштам колебался в выборе конфессии, но не в эстетическом выборе. Его эстетика – строго православна, подкреплена авторитетом святоотеческого предания и традициями русского православия» [Лотман 1994: 196]; ср.: [Иваск 1971], [Паперно 1991] и мн. др.; непосредственно о самом актуальном для темы работы периоде второй половины 1910-х – первой половины 1920-х годов см.: [Кихней, Петрова 2010]; ср. относящуюся к ранним мандельштамовским стихам иную точку зрения С.С. Аверинцева об определенном «растворении» в них католического и православного начал в их внутрикультурном оформлении: [Аверинцев 1991: 200–298]²⁷. Ввиду того, что в образе поющей ‘монахини’ совершенно явно отражена фигура поэтессы-современницы, корреляция стоящих за ними

²⁶ Интересен тот факт, что непосредственно с образом церковного песнопения Маковский отметил другой случай «иконописной религиозности» О.М. в стихотворении «Вот дароносица, как солнце золотое...» (1915): «И Евхаристия, как вечный полдень длится – / Все причащаются, играют и поют, / И на виду у всех божественный сосуд / Неисчерпаемым веселием струится». – Религиозность этого “полудня” (или “вселенской литургии”?) не только восторженно-христианская, но русская, иконописная религиозность. Удивительно, как сумел проникнуться ею этот выросший в еврейской мелко-мещанской среде юноша, набравшийся многосторонней образованности в Швейцарии и Гейдельберге!» [Маковский 1955: 386]; сразу после этого пассажа мемуарист полностью цитирует «В разноголосице девического хора...».

²⁷ И здесь, очевидно, самая категоричная формулировка, которой открывается заметка с характерным названием «Христианское мировоззрение Мандельштама», принадлежит Н. Струве: «После всего, что было сказано о мировоззрении Мандельштама <...> христианское ядро, христианская первооснова его жизнотворчества уже не требует доказательств». Но далее, обращаясь к ответам исследователей-мандельштамоведов на опрос, приуроченный к столетнему юбилею со дня рождения поэта (С. Аверинцева, Б. Гаспарова, Б. Филиппова, Гр. Фрейдина), автор отмечает, что «анкета <...> обнаружила именно в этом вопросе неожиданное разногласие» [Струве 1994: 244], и, в частности, приводит противоположную точку зрения Б.М. Гаспарова. Речь идет о следующем фрагменте: «Нисколько не желая умалить ни роль христианства в формировании Мандельштама, ни значение многочисленных христианских мотивов в его творчестве, должен все же сказать, что я не воспринимаю Мандельштама как христианского поэта – то есть такого, у которого самые основания его творчества были бы проникнуты христианским мироощущением. <...> Поэтому мне кажется, что христианство у Мандельштама скорее играет роль культурно-исторической рамки, очерчивающей и оформляющей его творческий мир, чем является категорией его поэтического мышления. Поэзия Мандельштама живет в “христианском мире” (в расширительном “средиземноморском” его понимании, включающем и иудейство, и античность), она сама является фактом христианской культуры – но про нее нельзя сказать, что она воплощает в себе “дух христианства”» [Анкета «Вестника» 1990: 194–195]. Никак не представляется утверждением о бесспорной принадлежности О.М. к христианской традиции и высказывание Б. Филиппова: «Мне кажется, что Н.Я. Мандельштам права: иудейские элементы в стихах и в прозе Осипа Мандельштама превосходно симфонизируются с христианскими. <...> Конечно, Мандельштам – поэт-христианин. Но не в смысле творца религиозной христианской поэзии. Пушкин всецело прав, повторяя за Дельвигом, что поэзия – “чем ближе к небу, тем холоднее”. Подлинно поэзией поэзия христианская, вообще, религиозная, может быть только лишь культовая, а не “светская” – поэзия Романа Сладкопевца, Иоанна Дамаскина и др.» [Анкета «Вестника» 1990: 203].

церковно-религиозного и книжно-литературного начал при всей своей редуцированности представляется очевидной.

Сходные структурно-смысловые комбинации, содержащие явное метафорическое наполнение «монашеской семантикой» образов современников, связанных с литературной средой, неоднократно встречаются в мандельштамовской прозе 1920-х годов. В ключевой для этой темы в целом «металитературной» главе «В не по чину барственной шубе» «Шума времени» такова характеристика Владимира Гиппиуса: *товарищ Коневского и Добролюбова – воинственных молодых монахов раннего символизма* (2, 388), – причем ей предшествует упоминание «прогрессивных», новаторских художественно-литературных журналов и современной поэзии: *Он спал на жесткой кабинетной тахте, сжимая старую книжку «Весов» или «Северные цветы» «Скорпиона», отравленный Сологубом, уязвленный Брюсовым и во сне помнящий дикие стихи Случевского «Казнь в Женеве»* (2, 388). Другой случай появления аналогичной образности представлен в автобиографическом очерке с характерным для данного контекста названием «Шуба» (1922) о периоде пребывания О.М. в «Доме искусства» – «метонимическая» характеристика Шагинян: *Приехала к нам и Мариетта Шагинян, прямо из Ростова, со своей монашеской глухотой* (2, 247). Одновременно с этим, в пределах всего художественного мира О.М. образ монахов устойчиво соединяется не только со сферой литературы как таковой, но и с пространством культуры в целом, что, вероятно, в значительной степени обусловлено мандельштамовским пониманием последней и в качестве носителя религиозного начала, переосмысляемого в соответствии с правилами его индивидуальной художественной модели мира. В то же время, подобного рода метафорические сближения были вполне характерны для критического литературы эпохи; так, например, В. Львов-Рогачевский в заметке «Символисты и наследники их» (Современный мир. 1913. Кн. 7) писал: «Адамысты-акмеисты бегут из своих келий-одинок в этот мир, бегут, как расстриги символизма, несмотря на строжайшие увещания первоприсутствующего при школе русских символистов Валерия Брюсова» [Львов-Рогачевский 2014: 249]. И уже как проекцию темы монашества из сферы художественного творчества в собственно биографический план можно рассматривать исключительно язвительное по тону письмо Цветаевой Елизавете Эфрон, датированное 12.6.1916, где в рассказах о визите О.М. в Александров иронически сообщается о том, что он «страстно мечтал бросить Коктебель и поступить в монастырь, где собирался сажать картошку» [Цветаева 1995: 92]; поездка состоялась 4 июня; см.: [Летопись 2014: 114]²⁸. Вполне оправданным кажется предположение о том, что в этом неожиданном порыве поэта сказывается его желание стать биографически и эмоционально ближе к Цветаевой, которую он прямо отождествлял с монахиней в своих «московских» стихах, писавшихся

²⁸ Необъяснимым представляется то обстоятельство, что данный факт остался пропущен всеми, кажется, биографами О.М.; в последних «трудах и днях» поэта упоминание о нем вообще исключено при цитировании цветаевского письма; см.: [Летопись 2014: 114].

практически одновременно с рассматриваемым эпизодом; несколько подробнее о художественном контексте этой ситуации см.: [Шиндин 1997b: 149–151, 159].

Заявленное О.М. желание находит совершенно неожиданные параллели (вплоть до хронологического совпадения), например, в мировоззренческих исканиях Эренбурга, в ранней автобиографии (Новая русская книга [Берлин]. 1922. № 4) так свидетельствовавшего о своих увлечениях и устремлениях 1913–1915 годов: «Жамм, католицизм. Предполагал принять католичество и отправиться в бенедиктинский монастырь»; цит. по: [Фрезинский 2007: 150]. Трудно сказать, насколько желание Эренбурга оказаться в католическом монастыре было осуществимым, как и определить, в какой из монастырей стремился О.М. при его формальной методистской конфессиональной принадлежности. Вместе с тем, сходство данных эпизодов в пространственно-временной, социокультурной, «религиозной» и биографической (проявляющейся, в частности, в том, что оба поэта в указанный период общались с Цветаевой в Коктебеле) составляющих представляется весьма интересным²⁹. Здесь же возникают основания для «сравнительно-типологического» расширения круга поэтов, присутствующих в этом топосе – 10 мая 1919 года Рюрик Ивнев, вскоре после упоминавшегося выше посещения с братьями Мандельштамами Киево-Печерской Лавры, записал в дневнике: «Думал неуклонно о монастыре. Было так невыносимо тоскливо. Чувствовал, что только монастырь спасает меня и вливает силы», – а ранее, 2 мая, он признавался самому себе: «Боже! Боже! До какой степени я опустился! Я пишу и чувствую, что уже никогда не поднимусь до настоящего подвига, до настоящей “жизни”. Может быть меня будет мучить совесть – но ведь это все “писательство”, все на бумаге, а в жизни я стал совершенно неузнаваем, еще хуже, чем раньше: все “дела”, суета, беготня по редакциям, “литературные” кафэ и т.п. Боже мой! Как мне страшно. Что я сделал из себя? <...> Нет сил. Плыву по течению. В монастыре мне скажут: еврей – враг – и я там буду также мучиться, потому что моя совесть никогда не примирится с тем, что праведен только православный» [Ивнев 2000: 125, 124]³⁰. Наконец, в набор этих содержательных

²⁹ В связи со сказанным в п. 7.2 о жанре поэтической молитвы необходимо учитывать тот факт, что в январе 1918 года Эренбург издал небольшую книгу откровенно антибольшевистских стихотворений «Молитвы о России».

³⁰ Очевидно, широко распространенные подобного рода «монашеские устремления» представителей культурной среды, характерные для конца 1910-х – начала 1920-х годов, совпадали с их вполне обоснованными опасениями перед столь внезапно наступившей новой социально-исторической и политической реальностью. Следствием такого мироощущения, отчетливо носящего признаки необратимой катастрофы, становилось естественное стремление остаться в некоем непроницаемом для изменившейся современности пространстве, максимально изолированном и защищенном, единственно доступной формой которого оставалась культурная традиция. Наибольшую, вероятно, полноту своего отражения эта тенденция нашла в опубликованной в 1922 году (когда необратимый характер произошедшего стал очевиден) повести Вагинова с более чем характерным названием «Монастырь Господа нашего Аполлона» и с ее античными и христианскими контаминациями. Подобные устремления далеко выходили за пределы только литературных кругов; например, в самом начале 1920-х годов Эйхенбаум в близкой «терминологии», но не в столь

элементов можно включить данную Н.Я. Мандельштам в откровенно мандельштамовской «терминологии» характеристику Нарбута, которая относится ко времени, когда тот создал издательство «Земля и фабрика» (ЗИФ) и руководил им в 1922–1928 годах: «В нашей ханжеской действительности он не мог развернуться как делец и выжига и сам взял на себя особый вкус – стал партийным аскетом. Ограничивал себя во всем <...>. После падения Нарбут растерялся, потому что успел войти в роль партийного монаха, строителя советской литературы» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 77, 79]. Нельзя, разумеется, предполагать, чтобы на подобные ассоциации какое-либо влияние оказывало название первой книги стихотворений Нарбута «Аллилуйя» и специфика ее визуального оформления (см. п. 2.2.3), но не вспомнить такое знаменитое для середины 1910-х годов издание именно в реконструируемом контексте нельзя. Одновременно с этим, и в поздних фрагментарных записях Н.Я. Мандельштам, с глубоким пониманием и искренним сочувствием говоря об Ахматовой, воспользовалась выразительными средствами, относящимися к данному лексико-семантическому полю: «Бедная задрипанная игуменья несуществующего монастыря, которой за стихотворные грехи приказано переводить корейцев, китайцев, армян и латышей. Игуменья, у которой даже нет кельи, чтобы остаться наедине с самой собой. Игуменья, у которой есть сын. А что это значит, спросите у властей предрержащих» [Мандельштам Н.Я. 2014d: 978].

Трудно сказать, что в художественном мировоззрении О.М. было первичным содержательным импульсом для формирования «церковно-литературного» комплекса, а что явилось его логическим следствием: представления о «монастырской природе» поэтического по преимуществу творчества или восприятие и отражение в «монашеской терминологии» писательского существования в мире и в культурной традиции: смысловое пространство рассматриваемой темы строится на одновременном развитии каждой из этих линий. Наиболее показателен в этом отношении упоминавшийся в п. 7 фрагмент статьи «Слово и культура»: *Культура стала церковью. Произошло отделение церкви-культуры от государства. Светская жизнь нас больше не касается, у нас не еда, а трапеза, не комната, а келья, не одежда, а одеяние (1, 212)*; там же содержится импликация монашеской темы: *намечается и органический тип новых взаимоотношений, связывающий государство с культурой, наподобие того, как удельные князья были связаны с монастырями. Князья держали монастыри для совета (1, 212)*. В непосредственной соотнесенности с категорией литературного языка образ ‘монахов’ возникает в хронологически близкой заметке 1922 года «Литературная Москва. Рождение фавулы» и совершено открыто, на «повествовательном» уровне соединяется с образом

«обостренном» контексте писал в оставшейся неопубликованной заметке об ОПОЯЗе: «Общество по-прежнему носит замкнутый характер и в этом смысле отличается от обществ академического типа. Это содружество единомышленников, которые общими усилиями разрабатывают вопросы поэтической формы» [Эйхенбаум 2014: 56].

книги (на фоне появления готической символики): *Некогда монахи в прохладных своих готических трапезных вкушали более или менее постную пищу, слушая чтеца, под аккомпанемент очень хорошей для своего времени прозы из книги Четьи-Минеи (2, 260)*³¹. Идея взаимосвязанности религиозной и культурной сфер, даже в форме их противостояния, присутствует в «Заметках о поэзии» (основной текст – 1923 год), где для ее выражения используется именно образ монахов, усиливаемый введением категории Византии; более отчетливо это сформулировано О.М. в поздней редакции: *Первые интеллигенты – византийские монахи – навязали языку чуждой дух и чуждое обличье. Чернецы, то есть интеллигенты, и миряне всегда говорили в России на разных языках. <...> Все, что работает в русской поэзии на пользу чуждой, монашеской словесности, всякая интеллигентская словесность, то есть «Византия», – реакционна. Все, что клонится к обмирщению поэтической речи, то есть изгнанию из нее монашествующий интеллигенции, Византии, – несет языку добро, то есть долговечность, и помогает ему совершить подвиг самостоятельного существования в семье других наречий (2, 298–299)*³². Такого рода оппонирование двух речевых стихий О.М. парадоксальным образом оформляет военной символикой: *В поэзии всегда война. <...> Борьба русской, т.е. мирской бесписьменной речи, домашнего корнесловья, языка мирян, с письменной речью монахов, с церковно-славянской, враждебной, византийской грамотой – сказывается до сих пор (2, 298)*, – а комментарием к этому пассажиру может выступать определение, данное в одной из ранних редакций статьи: *Русский стих насыщен согласными и цокает, и щелкает, и свистит ими. Настоящая мирская речь. Монашеская речь – литания гласных (2, 554)*.

7.3.2. Дополнительные художественные средства оформления темы

Ряд смысловых параллелей, значительно расширяющих рассматриваемую перспективу, можно обнаружить в связи с содержащимся в «Шуме времени» описанием портрета Леонтьева (уже упоминавшимся в п. 5.3), в котором главные элементы верхней одежды философа-литератора явно превосходят свои строго функциональные прагматические качества: *в меховой шапке-митре – колючий зверь, первосвященник мороза и государства. Власть и мороз. Тысячелетний возраст государства. Холодно*

³¹ Это произведение древнерусской литературы в Тенишевском училище значилось в программе первого полугодия шестого класса в курсе «Четьи-Минеи Митрополита Макария (кратко)»; см.: [Мец 2005: 225].

³² Употребляемая в тексте в метафорическом семантическом наполнении лексема ‘чернецы’ (монахи), вызывает в памяти строки, обращенные к Цветаевой: *православные крюки поет черница (1, 123)*; в свою очередь, оба случая находят свое продолжение в стихотворении «Цыганка» («Сегодня ночью, не солгу...», 1925), где также появляется образ чернецов – см.: [Шиндин 1997b].

тебе, Византия? Зябнет и злится писатель-разночинец в не по чину барственной шубе (2, 387). Образ 'шапки-митры', безусловно выходящий за пределы только изобразительного ряда с его «вспомогательными» смыслообразующими признаками, может быть прямо сопоставлен с точно таким же образом в стихотворении «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931), где он имеет отчетливые личностные коннотации и несет в себе отрицание причастности лирического героя той социально-исторической реальности, что некогда окружала его: *С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой / Я не стоял под египетским портиком банка (3, 43)*; при этом показательно, что в обоих случаях головной убор метафорически уподоблен одному из самых ярких компонентов одеяния одного из высших иерархов православной церкви – митрополита. Этот же образ в сочетании с образом 'шубы' обеспечивает опосредующее включение в рассматриваемую перспективу фигуры Пушкина (явно соединенной с мотивами портретного изображения литераторов и древнерусской иконописи, а также со специфическим мандельштамовским образом 'литературной зимы'); см. присутствующее в «Египетской марке» описание оклеенной картинками перегородки у портного Мервиса, иронически уподобляемой иконостасу: *Эта перегородка, оклеенная картинками, представляла собой довольно странный иконостас. – Тут был Пушкин с кривым лицом, в меховой шубе, которого какие-то господа, похожие на факельщиков, выносили из узкой, как караульная будка, кареты <...>, не обращая внимания на удивленного кучера в митрополичьей шапке (2, 468)*³³.

В этой связи особую роль приобретает определение через образы 'зимы' и 'ночи' XIX века, содержащееся в главе «В не по чину барственной шубе», уже только своим названием инкорпорированной в рассматриваемое смысловое пространство в качестве его идеологического ядра: *Оглядываясь на весь девятнадцатый век русской культуры – разбившийся, конченный, неповторимый, которого никто не смеет и не должен повторять, я хочу окликнуть столетие, как устойчивую погоду, и вижу в нем единство «непомерной стужи», спаявшей десятилетия в один денек, в одну ночь, в глубокую зиму, где страшная государственность – как печь, пышущая льдом (2, 392)*. А в следующем абзаце, находящемся в самой сильной структурно-семантической позиции в тексте – завершающем последнюю главу повести – возникает мотив барственности, возвращающий к стихотворению «С миром державным я был лишь ребячески связан...» и наполняемый отчетливым метапоэтическим значением, усиливающимся набором

³³ Детальный и разносторонний комментарий данного фрагмента, в том числе с учетом его «книжных» ассоциаций, см. в: [Лекманов и др. 2012: 113–120]. – В связи со сказанным заслуживает внимания тот факт, что оба столь «семантизированных» для О.М. элемента верхней одежды – меховые шапка и шуба – присутствуют и в случаях авторской самоиронии, причем первый из них – в «церковном» ореоле и с явными коннотациями с леонтьевской образностью (вплоть до «самоотождествления»): *Шапка, купленная в ГУМе / Десять лет тому назад, / Под тобою, как игумен, / Я гляжу, стариковат (1932?)*. К столь актуальной для художественного мира О.М. теме одежды теперь см. обобщающее исследование: [Петрова Н.А. 2015].

смысловых единиц из общего для них поля ('зимняя шапка', 'зверь', 'шкура' 'скорняк') и прямой отсылкой к книжному топосу, который репрезентирован образом вощенной бумаги, традиционно использовавшейся для предохранения цветных иллюстраций: *И, в этот зимний период русской истории, литература в целом и в общем представляется мне как нечто барствнное, смущающее меня: с трепетом приподымаю пленку вощенной бумаги над зимней шапкой писателя. В этом никто не повинен, и нечего здесь стыдиться. Нельзя зверю стыдиться пушиной своей шкуры. Ночь его опушила. Зима его одела. Литература – зверь. Скорняк – ночь и зима (2, 392).* В продолжение этого, образ 'скорняка' одновременно усиливает метатекстуальное наполнение данного контекста и привносит в него отчетливые личностные коннотации, поскольку позднее с сочетанием образом 'шубы' он встречается в «Четвертой прозе» при «металитературной» автохарактеристике О.М.: *Я – скорняк драгоценных мехов, <...> несу моральную ответственность за то, что внушил петербургскому хаму желание процитировать как пасквильный анекдот жаркую гоголевскую шубу <...>. Я срываю с себя литературную шубу и топчу ее ногами (3, 176–177).*

В данный набор выразительных средств органично включается и тот конкретный случай употребления образа 'шубы', когда он сопоставляется с описанием «картинки из иконостаса» с изображением раненого Пушкина (возможно, книжной иллюстрации, переведенной в статус самостоятельного «графического листа»), по сути, представляющей собой компрессированную визуальную метафору, в которой заключен *весь девятнадцатый век русской культуры – разбившийся, конченный, неповторимый (2, 392).* В свою очередь, отраженная этим фрагментом ситуация ретроспективного взгляда на предшествующую историческую эпоху, своеобразного прощания с ней (когда содержащаяся в тексте отчасти негативная оценка носит более индивидуально-личностный характер) сопоставима с тем фрагментом восьмой главы «Египетской марки», где изображается не мотивированное сюжетом движение главного героя и второстепенных персонажей в актуальном для всего реконструируемого содержательного комплекса пространстве зимней снежной ночи. С учетом явных смысловых параллелей этих фрагментов, подкрепляемых образами 'карет' и 'шубы', второй из них также допустимо интерпретировать как возникающую в воспоминаниях автора-повествователя картину исчезновения прошлого мира: *По снежному полю ехали кареты. <...> – Меня прикрепили к чужой семье и карете. <...> – Обшарпанные свадебные кареты ползли все дальше, вихляя, как контрабасы. <...> – Запахнутый полами стариковской бобровой шубы, ерзал петух, предназначенный резнику (2, 492–493).* В этом же фрагменте должна быть отмечена еще одна прямая переключка – со сценой: *Молодой еврей перечитывал новенькие, с зимнем хрустом, сотенные бумажки (2, 492),* – ср. почти дословное ее повторение в уже упоминавшемся стихотворении «С миром державным...» с рассеянным

на всех его уровнях мотивом потери: *И над лимонной Невою под хруст сторублевый / Мне никогда, никогда не плясала цыганка (3, 43)*³⁴.

Таким образом, не будет преувеличением утверждать, что всей кажущейся «маргинальности» образа 'шубы' и группирующегося вокруг него набора мотивов, он практически всегда оказывается маркирован широкой системой семантических связей с культурной и церковной тематикой. Первый вариант, как правило, находит периферийное выражение, – например, когда в очерке «Гротеск» 1922 года в связи с воспоминаниями автора об артистическом кабаре «Бродячая собака» упоминаются *маленькие сенцы, заваленные шубами и шубками (2, 243)*; ср. в «10 января 1934» – одном из стихотворений памяти Андрея Белого – едва ли не отождествление участников похорон поэта с этим образом: *Дышали шуб меха, плечо к плечу теснилось (3, 84)*, – при том, что там же присутствует образ Фаворского и связанная с ним книжно-графическая тематика (см. п. 6.7). Второй тип описания, в котором 'шуба' совершенно явственно коррелирует с церковным началом, распространен гораздо шире; более того, не будет преувеличением сказать, что этот «бытовой», приземленный в его общеупотребительном значении образ стал одной из своеобразных индивидуальных «мифологем» мандельштамовской биографии и творчества. Так, в одноименном очерке того же 1922 года уже в «экспозиции» дается развернутая характеристика этого предмета гардероба: *Есть такие шубы, в них ходили попы и торговые старики, люди спокойные, несуетливые, себе на уме – чужого не возьмет, своего не уступит, шуба что ряса. <...> – Купил я ее в Ростове, на улице, никогда не думал, что шубу куплю. <...> – Покупать шубу, так в Ростове. Старый шубный митрополичий русский город. Здесь гуляют поповские гладкие шубу без карманов: зачем попу карман, только знай запахайся (2, 245–246)*. Но при этом возникающий образ неожиданно приобретает негативный семантический оттенок, не имеющий прямой эксплицитной мотивации в самом тексте: *шуба чистая, просторная, и носить бы ее, даром что с чужого плеча, да не могу привыкнуть, пахнет чем-то нехорошим, сундуком да ладаном, духовным завещанием. <...> – Отчего же беспокойно мне в моей шубе? Или страшно мне в случайной вещи – соскочила судьба с чужого плеча на мое плечо и сидит на нем, ничего не говорит, пока что устроилась (2, 245–246)*. Есть, кажется, все основания предполагать, что данный биографический эпизод периода недолгого пребывания О.М. в Ростове в мае – июне 1921 года (который в силу неясных причин остается не упоминаемым даже в максимально полных жизнеописаниях поэта), ассоциировался у него (если не более того – образовывал очевидную контаминацию) с

³⁴ Более чем подробный комментарий этой подглавки «Египетской марки» см. в: [Лекманов и др. 2012: 407–419]. – Формирующейся в данном смысловом поле отчетливый негативный ореол образа 'шубы', распространяющийся в сферу эмоционального самоощущения автора, возможно, является логическим продолжением той оценочной особенности, которым он был наделен в художественном мире О.М. ранее, о чем говорится далее.

другой ситуацией, относящейся к Киеву весны 1919 и известной только по не вполне ясному мемуарному свидетельству и сопровождающему его более позднему расширенному комментарию Рюрика Ивнева; см.: [Ивнев 2000: 127–129].

Своеобразным и неожиданным «логическим завершением» присутствия в художественном мире О.М. образа ‘шубы’ в таком его во многом парадоксальном смысловом ореоле становится хорошо известный биографический эпизод, когда реальная шуба поэта сгорает у получившего ее на время Пришвина, мандельштамовского соседа О.М. по «Дому Герцена». 1.4.1923 в своем дневнике он вспоминал о событиях, относящихся к осени предыдущего года («подглавка» «Бездомье»): «Я очутился в Москве в маленькой сырой комнате, хуже быть не может! Мебелью была в ней простая лавка, на ней лежала съеденная молью енотовая шуба поэта Мандельштама <...>. Сам Мандельштам лежал напротив во флигеле с женой на столе. Вот он козлик, запрокинув гордо назад голову, бежит через двор с деревьями дома Союза Писателей, как-то странно бежит от дерева к дереву, будто приближается ко мне пудель из “Фауста”. “Не за шубой ли?” – в страхе думаю я. Слава Богу, за папирской и нет ли у меня листа бумаги. <...> Вдруг я получаю огромный паек из Кубу: сразу пуда два баранины. Тепло, ледника нет – что делать? Говорят, надо сразу всю жарить на примусе, в жареном виде не скоро испортится, и есть, есть. В каком-то военном Союзе показались дешевые самодельные примусы. Покупаю, жарю, и вдруг примус разрывается на части, в комнате море огня, край рукописи (кажется драгоценный) загорается. Я бросаю на рукопись шубу Мандельштама, рукопись спасаю, но шуба сгорает совершенно» [Пришвин 2009: 22–23]³⁵. И уже безо всякой прямой связи с личностью ОМ. это событие в собственно фактографическом плане оказывается опосредованно соотнесено с религиозной тематикой, представленной в образах невольных свидетелей случившегося, находившихся во дворе «писательского общежития»: «Замечательно скоро все произошло: на бревне против моего окна сидели два федоровца, два соловьевца, еще один, называющий себя индусом, и рассуждали о воскрешении отцов. Ни взрыва, ни возни моей они не слышали и всё спорили, и только уж когда ужасная вонь от сгоревшей вконец шубы Мандельштама дошла до них, они обернулись и спросили: что случилось?» [Пришвин 2009: 23].

Художественное, «орудийное» и содержательное мультиплицирование, «рассеивание» церковно-монастырской и иконописной образности прослеживается в

³⁵ Это широко известное в литературных кругах происшествие позднее было описано мемуаристом в очерке «Сопка Маира»; см.: [Пришвин 1995: 208–210]. Трудно сказать, по какой причине, но такая «эпическая история о том, как Пришвин сжег шубу Мандельштама <...>, для которого потеря шубы была значима не меньше, чем для Акакия Акакиевича кража шинели» [Кацис 2015: 19], – никак не комментируется в опубликованных дневниках писателя и не упоминается ни в первой подробной хронике жизни и творчества О.М., ни в самой авторитетной на сегодня его биографии; см.: [Гришина 2009: 513–514], [Летопись 2014: 233–240], [Лекманов 2015: 152–168].

художественном мире О.М. довольно устойчиво, причем происходить оно может в двух основных структурно-семантических направлениях. Первое из них – это сфера повседневной бытовой реальности, когда смысловые корреляции основываются на внешнем сходстве, как, например, в очерке «Холодное лето» (1923): *Люблю <...> путешествовать за керосином – не в лавку, а в труппу. О ней стоит рассказать: подворотня, потом налево, грубая, почти монастырская лестница, две открытых каменных террасы; гулкие шаги, потолок давит, плиты разворочены; двери забиты войлоком; протянуты снасти бечевки; лукавые заморенные дети в длинных платьях бросаются под ноги – настоящий итальянский двор (2, 308)*³⁶. В этом же ряду должно

³⁶ Присутствующий в данном фрагменте образ террасы повторится далее, но уже в топографическом ландшафте Москвы в связи с Храмом Христа Спасителя: *Город раздается у Спасителя ступенчатыми меловыми террасами, меловые горы врываются в город вместе с речными пространствами (2, 309)*, – что заставляет вернуться к упоминавшейся ранее экспозиции стихотворения «Бах» – описанию внутреннего пейзажа лютеранской церкви (см. п. 5.3): *Здесь прихожане – дети праха / И доски вместо образов, / Где мелом – Себастьяна Баха / Лишь цифры значатся псалмов (1, 84)*. При этом, очевидно, практически одновременно с ним написано также «лютеранское» четверостишие, открывающееся переводом с немецкого языка прямой цитаты из высказывания Лютера: *«Здесь я стою, я не могу иначе», / Не просветлеет темная гора (1, 84)*, – причем оба текста начинаются с точной пространственной координатой происходящего, предполагающей максимально возможную центростремительность – ‘здесь’. И эта же компрессированная спациональная модель, но уже в центробежной ипостаси, представлена в связи с образом меловых гор у Храма Христа Спасителя: *Здесь сердце города раздувает мехи. И дальше Москва пишет мелом (2, 309)*, – а продолжается эта «пространственно-колористическая» смысловая цепочка образом Кремля: *Все чаще и чаще выпадает белая кость домов. На свинцовых досках грозы сначала белые скворешники Кремля (2, 309)*, – с неизбежными церковно-архитектурными ассоциациями и эксплицируемыми в более поздних стихах его одновременными центростремительными и центробежными качествами, отличающими в мандельштамовской «космогонии» и город, и пространство в целом; см.: [Шиндин 1991: 486–487; 1997а; 2007: 224–225].

Значительно актуальнее и содержательнее другое обстоятельство – соположение Кремля с метафорой ‘свинцовых досок грозы’, возвращающее к: *доски вместо образов (1, 84)*, – и к иконописным и книжным коннотациям образа ‘досок’ (см. финальную часть п. 5.3). Одновременно лексико-семантическое сочетание ‘свинцовых досок’ расширяет смысловое пространство данного контекста, инкорпорируя в него «Грифельную оду» того же, что и «Холодное лето», 1923 года. Присутствующий в этом тексте набор образов практически всеми комментаторами и исследователями традиционно соотносится с «наброском оды “На тленность”» <...> – последними строками Державина, записанными им вчерне на грифельной доске свинцовой палочкой»; см. далее: «Не вполне ясен в стихотворении образ “мела” и производных, особенно в его взаимосвязи с “грифелем”. Возможно, имеет место его “московская” (в противопоставлении “петербургскому”) прикрепленность, ср. образные параллели в очерке “Холодное лето”» [Мец 2009: 584–585]. Одновременно с этим, образ ‘досок’ возвращает к стихотворению «Бах» с его уже вполне реальными, находящимися внутри протестантской церкви настенными досками с нанесенными на них буквенно-цифровыми обозначениями исполняемых в ходе мессы музыкальных произведений. И в целом колористический пейзаж «Грифельной оды» построен на оппозиции черного и белого что сопоставимо с такими смысловыми доминантами этого семантического пространства, как черная и меловые горы, что позволяет предложить дополнительные содержательные параллели к «“Здесь я стою, я не могу иначе...”».

Комментируя первую – «лютеровскую» – строку этого текста, А.Д. Еськова отметила: «Этой строке трудно дать однозначное толкование. Слова ‘темная гора’ могут относиться к католической церкви» [Еськова 2014: 79], – сославшись на точку зрения Г. Киришаума: «скорее всего, образ темной горы, которая не

быть упомянуто встречающееся в черновой редакции «Египетской марки» изображение внутреннего пространства министерства иностранных дел: *Артур Яковлевич Гофман любил свой департамент за [высокие потоло<ки>] вышины потолков и янтарный паркет и столбики. – [У него было два любимых словечка:] Он злоупотреблял словечками «муссировать» и «вентилировать». – Коридоры [этого] здания – с [монастырским эдаким] доминиканским холодком – закруглялись из уваженья к земному телу. – Греки [ходили редко и губок с собой не приносили] ходят редко и напрасно. – В служебное время [сбивал] чиновники сбивают гоголь-моголь (2, 570), – при том что янтарный паркет и столбики продолжает символику, формирующуюся вокруг мотива стопничества, а образ ‘гоголь-моголь’, напротив, предвосхищает свое повторение в стихах на смерть Белого³⁷. Другая форма репрезентации религиозно-церковной образности связана с ценностями*

просветлеет, – иносказательный образ римско-католической церкви, которая не смогла или не захотела услышать и понять Лютера» [Киришбаум 2010: 47], – и дополнив мнение коллеги набором конкретных архитектурных доминант католической традиции: «Темной горой может быть назван и собор св. Петра в Риме как символ католической церкви <...>. Могут слова ‘темная гора’ относиться и к собору св. Петра в Вормсе», – и целым рядом других гипотетических источников, в частности, отметив: «Как представляется, темной горе в четверостишии неявно противопоставлен Фавор – гора Преображения, гора просиявшего света» [Еськова 2014: 79]. Думается, что, с учетом образа Москвы, которая *раздается у Спасителя ступенчатыми меловыми террасами*, – где *меловые горы врываються в город (2, 309)*, – подобный «межконфессиональный диалог» (если даже не «синкретизм») в качестве смыслообразующего источника не окажется преувеличением, тем более что в «Оде Бетховену» конца 1914 года творчество причисляемого к католической музыкальной традиции композитора определено как *белой славы торжество (1, 110)*, а о нем самом говорится: *Тебе монашеские кельи – / Всемирной радости приют (1, 109)*. Более того, текст содержит прямое обращение к Бетховену в «терминологии» древних религий: *О, Дионис, как муж, наивный <...>, / Тебе в пророческом весельи / Огнепоклонники поют (109)*; при этом в набросках статьи «Скрябин и христианство» 1917 года «антирелигиозная» природа скрябинского «Прометея» охарактеризована именно по рассматриваемому «конфессионально-колористическому» признаку: *радость Бетховена, синтез Девятой симфонии, сей «белой славы торжество» недоступно Скрябину. В этом смысле он оторвался от христианской музыки (1, 204)*. Там же свой актуализации в связи с фигурами Пушкина (имплицитно соотносимой с христианской традицией) и Скрябина (практически «обрамленной» античной мифологической символикой) достигает глубоко индивидуальный «хрестоматийный» мандельштамовский образ ночного / черного солнца. – Близкая комбинация, явная структурно-семантическая компрессия содержательных признаков (персонажей, сюжетных ходов, категорий, образов и т.д.) самых разных религиозных и мифологических систем присутствует в художественном мире О.М., очевидно, еще только в одном случае – в статье «Девятнадцатый век» (1922), где для характеристики XVIII – XIX веков он в редуцированной форме использует античную и христианскую символику и в совершенно явной – буддийскую (в данном случае вполне обоснованную и мотивированную реальными источниками) тему.

³⁷ Говоря об этом мандельштамовском именовании ушедшего из жизни поэта, нельзя не учитывать, что оно может восходить к традиции, у истоков которой стоит Вячеслав Иванов, – ср. свидетельство его дочери, относящееся к периоду работы поэта над своим самым знаменитым прозаическим произведением, ставшим одним из символов эпохи 1910-х годов: «В этот период Белый писал свой роман “Петербург” и по мере его создания читал новые части Вячеславу. Вячеслав очень увлекался этим романом и называл Белого с ласкою “Гоголёк”» [Иванова 1992: 35]».

культурного порядка, литературной традицией и т.п., как, например, это представлено в содержащейся в «Шуме времени» иронической «дефиниции»: *Интеллигент строит храм литературы с неподвижными истуканами* (2, 390–391); ср. более раннее: *Художественный театр – дитя русской интеллигенции, плоть от плоти ее, кость от кости. <...> – Сходить в «Художественный» для интеллигента значило почти причаститься, сходить в церковь* (2, 333), – и далее, с появлением в функции «термина сравнения» более чем симптоматичного персонажа: *Для всего поколения характерна была литература, а не театр. Это было типично литературное, даже «литераторское» поколение. <...> – Пафос поколения – и с ним Художественного театра – был пафос Фомы неверующего. У них был чехов, но Фома-интеллигент ему не верил* (2, 334).

К отражению иконописной традиции может восходить широко представленный в ней образ столпника, в художественном мире О.М. также непосредственно связанный с металитературной и метапоэтической тематикой. Так, в рецензии 1913 года на «Парижские арабески» Гюисманса О.М. «методом от противного», построенном на прямом отрицании, сравнил писателя с одним из христианских персонажей, которому, очевидно, одновременно уподобил Флобера (до конца быть уверенным в точном понимании мандельштамовской формулировки невозможно): *Не будучи Симеоном Столпником стиля, вроде Флобера, Гюисманс имел органический стиль* (1, 191); в несколько ином смысловом оформлении присутствует во внутренней рецензии (1924) на роман К.Г. Штробля «Призраки на болоте» метафорический образ *гротескных апокалиптических речей венского Иоканаана-столпника* (2, 602). Здесь же можно указать на случаи переноса образа столпника в собственно архитектурную и историческую плоскости, представленные в изображении Дворцовой площади Петербурга: *В черном омуте столицы / Столпник-ангел вознесен* (1, 114); ср. в заметке «Кровавая мистерия 9-го января»: *ни один из актеров великого дня не выполнил указаний режиссера – не дошел до <...> площади с мраморным столпником-Ангелом в середине* (2, 240). Более значителен и наверняка заметен современникам был тот факт, что в первоначальной редакции статьи «Заметки о поэзии» (1922–1923) О.М. опосредованно (и в откровенно негативно-уничижительном тоне) противопоставил ахматовскую поэтику символистской традиции, используя для этого образ столпников: *Воистину русские символисты были столпниками стиля <...>. Но это по крайней мере были аскеты, подвижники. Они стояли на колодах. Ахматова же стоит на паркетине – это уже паркетное столпничество* (2, 300). Согласно убедительному предположению (см.: [Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 275]), интертекстуальным «комментарием» критической образности являются ахматовские строки: «Как будто под ногами плот, / А не квадратики паркета» [Ахматова 2000: 164]. В то же время, и для продолжения фрагмента статьи О.М.: *Кузмин посылает паркет травкой, чтобы было похоже на дуг* (2, 300), – также оказывается возможным обнаружить конкретный источник – кузминское: «И с мостика вся долина – / Королевски-сельский

паркет» [Кузмин 1996: 420]; см.: [Barnstead 1986: 61], – причем данное сближение является одним из случаев выражения устойчивого для мандельштамовского мира соединения фигур Ахматовой и Кузмина. Исключительно интересно в этой связи соединение образов паркета и лужайки в стихотворении Георгия Иванова «Все образует в жизни круг...» (включенному в его второй поэтический сборник «Вереск» 1916 года), которое предшествует определенному «уравниванию» образов монаха и поэта: *Равно – лужайка иль паркет – / Танцуй, монах, танцуй, поэт* [Иванов 1993с: 158]³⁸.

Таким образом, можно говорить, что религиозно-церковная символика, как и образность, связанная с иконописной перспективой, оказываясь вовлечены в то смысловое пространство, которое образуется в мандельштамовском мировоззрении вокруг книги как одной из главных форм существования культурной традиции, не становятся в нем явными доминантами. Более того, даже эти важнейшие составляющие духовной жизни общества оказываются подчинены тем целям, которые, согласно взглядам Мандельштама, стоят перед литературной парадигмой, – максимально возможное сохранение и преумножение ценностей художественного порядка.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 1991 – *Аверинцев С.С.* Конфессиональные типы христианства у раннего Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991.

Айналов 1913 – *Айналов Д.В.* История русской живописи от XVI по XIX столетие. Вып. 1. Изд. 2-е. СПб., 1913.

³⁸ Возможно, на какие-то скрытые акмеистические, «внутрицеховые» ассоциации (что, при всей своей внешней необоснованности, представляется вполне вероятным) мог опираться Константин Сюннерберг (известный под псевдонимом Конст. Эрберг), который «к акмеизму относился резко отрицательно. – В своей мемуарной заметке (1941 г.) он писал: “Говорят, что один акмеист вошел раз в символическую гостиную и шлепнулся на гладком вылощенном паркете, художественно уложенном ценными породами дерева и перламутром. С досады стал акмеист бить паркет. А дело-то не в паркете; дело в неумении по нему ходить. Они и не ходили, а просто писали хорошие иногда стихи (иные не без привкуса офицерщины). Но до самостоятельной литературной школы не дописались за отсутствием серьезного литературного credo. Ведь нельзя же считать литературной школой группу поэтов, которые сошлись на том, что они, по недостаточной их осведомленности в области истории, теории и философии искусства и литературы, не понимают и потому отрицают туманности символизма» [Лавров 1996: 268]. Безусловно, совпадением, лежащим в сфере употребления традиционной фразеологии, но столь же любопытным, является принадлежащее Маковскому определение: «Мандельштам был одним из столпов провозглашенного Гумилевым акмеизма в “Цехе поэтов”» [Маковский 1955: 386].

Айналов 1928 – *Айналов Д.В.* Академик Н.П. Кондаков как историк искусства и методолог [1928] // *Кондаков Н.П.* Воспоминания и думы / Сост. И.Л. Кызласовой. М., 2002.

Анкета «Вестника» 1990 – Анкета «Вестника»: С. Аверинцев, Б. Гаспаров, Ю. Кублановский, Ш. Маркиш, О. Николаева, Н. Струве, Б. Филиппов, Гр. Фрейдин // *Вестник Русского христианского движения.* 1990. № 3 (160).

Арензон, Дуганов 2002 – *Арензон Е.Р., Дуганов Р.В.* Примечания // *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3: Поэмы 1905–1922 / Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона, Р.В. Дуганова. М., 2002.

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

Ахматова 2000 – *Ахматова А.* Мандельштам // *Ахматова А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4: Книги стихов / Сост., подгот. текста, коммент. Н.В. Королевой. М., 2000.

Ахматова 2001a – *Ахматова А.* Мандельштам // *Ахматова А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5: Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью / Сост., подгот. текста, коммент. С.А. Коваленко. М., 2001.

Ахматова 2001b – *Ахматова А.* Н.С. Гумилев – самый непрочитанный поэт XX века // *Ахматова А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5: Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью / Сост., подгот. текста, коммент. С.А. Коваленко. М., 2001.

Баскер и др. 2004 – *Баскер М., Вахитова Т.М., Зобнин Ю.В. и др.* Примечания // *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 5: Пьесы (1911–1921) / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина и др. М., 2004.

Бурдина 2001 – *Бурдина С.В.* Библейские образы и мотивы в поэме А. Ахматовой «Реквием» // *Филологические науки.* 2001. № 6.

Блок 1989 – *Блок А.А.* Дневник / Подгот. текста и примеч. А.Л. Гришунина. М., 1989.

Боулт 1991 – *Боулт Д.Э.* Художники русского театра: 1880–1930. М., 1991.

Васильев 2005 – *Васильев С.А.* Стихотворение А.А. Ахматовой «Лотова жена»: трансформация ветхозаветного образа // III Пасхальные чтения. Гуманитарные науки и православная культура. М., 2005.

Вейдле 1973 – *Вейдле В.* О последних стихах Мандельштама // *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.* Несуществующий кремлевский собор, безголосый Иван Великий, кареглазая Москва и воображаемый прилет из Воронежа // *Видгоф Л.М.* Статьи о Мандельштаме. М., 2015

Георгиевский 1915 – *Георгиевский В.Т.* Обзор выставки древнерусской иконописи и художественной старины // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде 1911–1912. Т. 3. Пг., 1915.

Гришина 2009 – *Гришина Я.З.* Комментарии // *Пришвин М.М.* Дневники. 1923–1925 / Подгот. текста Я.З. Гришиной, Л.А. Рязановой, коммент. Я.З. Гришиной. СПб., 2009.

Гумилев 2001 – *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 4: Стихотворения. Поэмы (1918–1921) / Подгот. текстов и примеч. М. Баскера, Т.М. Вахитовой, Ю.В. Зобнина и др. М., 2001.

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 и др. М., 2006.

Дмитриев 1916 – *Вс. Дм.* Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 – январь 1912 // Аполлон. 1916. № 1.

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

Еськова 2014 – *Еськова А.Д.* Реформация вместо Преображения? // Филологический класс. 2014. № 2 (36).

Живов 1992 – *Живов В.* Космологические утопии в восприятии большевистской революции и антикосмологические мотивы в русской поэзии 1920–1930-х годов («Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама) // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992.

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

Иванов 1993а – *Иванов Г.* «Бродячая собака» // *Иванов Г.В.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика / Сост., подгот. текста Е.В. Витковского, В.П. Крейда, коммент. В.П. Крейда, Г.И. Мосешвили. М., 1993.

Иванов 1993б – *Иванов Г.* О поэзии Н. Гумилева // *Иванов Г.В.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Мемуары. Литературная критика / Сост., подгот. текста Е.В. Витковского, В.П. Крейда, коммент. В.П. Крейда, Г.И. Мосешвили. М., 1993

Иванов 1993с – *Иванов Г.В.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Стихотворения / Сост., подгот. текста Е.В. Витковского, коммент. Г.И. Мосешвили. М., 1993.

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

Иваск 1971 – *Иваск Ю.* Христианская поэзия Мандельштама // Новый журнал. 1971. № 103.

Ивнев 2008 – *Ивнев Р.* С Осипом Мандельштамом на Украине / Публ. Н. Леонтьева // Сохрани мою речь. Вып. 4. Ч. 1., М., 2008.

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

Кацис 2015 – *Кацис Л.* «Летопись жизни и творчества Мандельштама»: от факта к вымыслу // Вопросы литературы. 2015. № 1.

Киришбаум 2010 – *Киришбаум Г.* «Валгаллы белое вино...»: Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М., 2010.

Кихней, Петрова 2010 – *Кихней Л.Г., Петрова Н.И.* Своеобразие религиозного мироощущения Осипа Мандельштама периода «Tristia» (1915–1922) // Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 8. Симферополь, 2010.

Кихней, Фоменко 2000 – *Кихней Л.Г., Фоменко О.Е.* «Так молюсь за Твоей литургией...»: Христианская вера и поэзия Анны Ахматовой. М., 2000.

Кондаков 1914 – *Кондаков Н.П.* Иконография Богородицы. Т. 1. СПб. 1914.

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

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

Кызласова 1985 – *Кызласова И.Л.* История изучения византийского и древнерусского искусства в России. Ф.И. Буслаев и Н.П. Кондаков: Методы, идеи, теории. М., 1985.

Лавров 1996 – *Лавров А.В.* Гумилев в мемуарных заметках Конст. Эрберга // Гумилевские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов. СПб., 1996.

Лазарев 2000 – *Лазарев В.Н.* Русская иконопись: От истоков до начала XVI века. М., 2000.

Ларионов 1991 – *Ларионов М.Ф.* [Из писем о Н.С.Гумилеве] // Жизнь Николая Гумилева: Воспоминания современников / Сост. Ю.В. Зобнин, В.П. Петрановский, А.К. Станюкович. Л., 1991.

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

Левин 1995 – *Левин Ю.И.* Лирика с коммуникативной точки зрения // *Левин Ю.И.* Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М.,

Левинтон 1994 – *Левинтон Г.А.* Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenfly, 1994.

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

Лекманов и др. 2012 – *Мандельштам О.* Египетская марка: Пояснения для читателя / Сост. О. Лекманов, М. Котова, О. Репина и др. М., 2012.

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.

Липкин 2008 – *Липкин С.* «Угль, пылающий огнем...». Воспоминания // *Липкин С.* «Угль, пылающий огнем...»: Воспоминания о Мандельштаме. Стихи, статьи, переписка. Материалы о Семене Липкине / Сост. П. Нерлер, Н. Поболь, Д. Полищук. М., 2008.

Лотман 1996 – *Лотман М.Ю.* Мандельштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики). Таллинн, 1996.

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

Львовский 2014 – *Львовский Л.* Новый Кольцов // Акмеизм в критике: 1913–1917 / Сост. О.А. Лекманов, А.А. Чабан. СПб., 2014.

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

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

Малых 2009 – *Малых В.* Иконические мотивы в творчестве Н.С. Гумилева // *Духовная традиция в русской литературе: Сборник научных статей.* Ижевск, 2009.

Малых 2013 – *Малых В.С.* Духовная эволюция как тема в творчестве Н.С. Гумилева. Автореферат дисс. ... канд. филологич. наук. Ижевск, 2013 [эл. издание].

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 Н.Я. 2014а – *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. 2014б – *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.

Мандельштам Н.Я. 2014с – *Мандельштам Н.* Моцарт и Сальери // *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. 2014d – *Мандельштам Н.* Фрагменты // *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.

Мачерет 2007 – *Мачерет Е.* О некоторых источниках «буддийской Москвы» Осипа Мандельштама // *Acta Slavica Iaponica.* 2007. Т. 24.

Мейлах 1994 – *Мейлах М.* Об одном экзотическом подтексте «Стихов о неизвестном солдате» // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenfly, 1994.

Мец 2005 – Программа Тенишевского училища по истории русской литературы // *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 комм. А.Г. Меца. М., 2009.

Моров 2001 – *Моров В.Г.* Петербургский исход // *Древняя Русь.* 2001. № 5.

Нерлер 2014 – *Нерлер П.* «Я метался в поисках родины...» (Валентин Парнах) // *Нерлер П.* Con amore: Этюды о Мандельштаме. М., 2014.

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

Паперно 1991 – *Паперно И.* О природе поэтического слова: богословские источники спора Мандельштама с символизмом // *Литературное обозрение.* 1991. № 1.

Петрова Г.В. 2009 – *Петрова Г.В.* «Нам нужно более легкое бремя, данное “бедным в дар и слабым без труда”» (об одной цитате в письмах А. Блока) // *Русская литература.* 2009. № 3.

Петрова Н.А. 2015 – *Петрова Н.* «Портновское дело» О. Мандельштама // *Корни, побеги плоды... Мандельштамовские дни в Варшаве: В 2 ч. Ч. 2.* М., 2015.

Пришвин 1995 – *Пришвин М.* Сопка Маира // *Осип Мандельштам и его время / Сост., коммент. Е. Нечепорук, В. Крейд.* М., 1995.

Пришвин 2009 – *Пришвин М.М.* Дневники. 1923–1925 / Подгот. текста Я.З. Гришиной, Л.А. Рязановой, коммент. Я.З. Гришиной. СПб., 2009.

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

Руденко 1993a – *Руденко М.С.* После литературы: игра или молитва // *Знамя.* 1993. № 6.

Руденко 1993b – *Руденко М.С.* Причастник Фаворского света. Оптинский старец Нектарий и Анна Ахматова // *Православная беседа.* 1993. № 2.

Руденко 1995 – *Руденко М.С.* Религиозные мотивы в поэзии Анны Ахматовой // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 1995. № 4.

Руденко 1998 – *Руденко М.С.* Анна Ахматова. Поэт. Православный и державный // Православное книжное обозрение. М., 1998.

Руденко 2014 – *Руденко М.С.* «И дивясь, и радуясь много ...» (Преображение как эстетическая категория в художественном мире А. Ахматовой) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2014. № 2.

Сальман 2010 – *Сальман М.Г.* Осип Мандельштам: годы учения в Санкт-Петербургском университете (по материалам Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга) // Russian Literature. 2010. Vol. LXVIII. № 3–4.

Соколова 2000 – *Соколова Н.* Кое-что вокруг Мандельштама. Разрозненные странички // Сохрани мою речь. Вып. 3. Ч. 2: Воспоминания. Материалы к биографии. Современники. М., 2000.

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

Струве Н. 1994 – *Струве Н.* Христианское мировоззрение Мандельштама // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenfly, 1994.

Струве Н. 1992 – *Струве Н.* Бог Анны Ахматовой // *Струве Н.* Православие и культура. М., 1992.

Тименчик 1974 – *Тименчик Р.Д.* Заметки об акмеизме // Russian Literature. 1974. № 7 / 8.

Тименчик 1988 – *Тименчик Р.* Николай Гумилев // Родник. 1988. № 10.

Тименчик, Топоров, Цивьян 1978 – *Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Ахматова и Кузмин // Russian Literature. 1978. Vol. VI. № 3.

Тихонов 2013 – *Тихонов И.Л.* Археологические собрания Санкт-Петербургского университета в XIX – начале XX вв. // МНЕМОН: Исследования и публикации по истории античного мира. Вып. 12: Из истории античности и нового времени. Сборник статей к 80-летию со дня рождения проф. Э.Д. Фролова. СПб., 2013.

Улокина 2004 – *Улокина О.* Русское православное начало в книге Н. Гумилева «Колчан» // Национально-культурный компонент в текстах мировой литературы. Одесса, 2004.

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

Фрезинский 2007 – *Фрезинский Б.* Эренбург И.Г. // О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники: Сборник материалов к Мандельштамовской энциклопедии. М., 2007.

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

- Хлебников 2002 – *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3: Поэмы 1905–1922 / Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона, Р.В. Дуганова. М., 2002.
- Цветаева 1995 – *Цветаева М.* // *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. / Состав., подгот. текста и коммент. Л. Мухина. Т. 6: Письма. М., 1995.
- Чуковский 2013 – *Чуковский К.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 12: Дневник. 1922–1935 / Сост., подгот. текста Е. Чуковской. М., 2013.
- Шевеленко 2008 – *Шевеленко И.* «Открытие» древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х годов // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. Ч. 2. Тарту, 2008.
- Шевеленко 2013 – *Шевеленко И.* «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард // *Новое литературное обозрение*. 2013. № 6 (124).
- Шиндин 1991 – *Шиндин С.Г.* Город в художественном мире Мандельштама: пространственный аспект // *Russian Literature*. 1991. Vol. XXX. № 4.
- Шиндин 1997а – *Шиндин С.Г.* Семантические компрессированные модели в художественном мире Мандельштама // *Russian Literature*. 1997. Vol. XLII. № 3.
- Шиндин 1997б – *Шиндин С.Г.* Стихотворение Мандельштама «Сегодня ночью, не солгу...»: опыт «культурологической» интерпретации // *Натура и культура: Славянский мир*. М., 1997.
- Шиндин 2007 – *Шиндин С.Г.* Пространство // О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники: Сборник материалов к Мандельштамовской энциклопедии. М., 2007.
- Шиндин 2009 – *Шиндин С.Г.* Мандельштам и Шкловский: фрагменты диалога // Тыняновский сборник. Вып. 13: XII-XIII-XIV Тыняновские чтения: Исследования. Материалы. М., 2009.
- Штемпель 2008 – *Штемпель Н.Е.* 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.
- Щенникова 1996 – *Щенникова Л.А.* Н.П. Кондаков и русская икона // *Вопросы искусствознания*. Вып. 8. М., 1996.
- Эйхенбаум 2014 – *Лавров А.В.* Б.М. Эйхенбаум в литературной газете «Ирида» // *Известия Воронежского государственного педагогического университета*. 2014. № 4 (265).
- Barnstead 1986 – *Barnstead J.A.* Mandel'stam and Kuzmin // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1986. Bd. 18.