

**Сергей Шиндин**

## **Мандельштам и кинематограф**

Кинематограф, в отличие от других видов искусств (литературы, музыки, живописи, архитектуры), не нашел в творчестве Мандельштама широкого художественного отражения. Вместе с тем, и то немногое, что обращено у него к кинематографической проблематике, в полной мере передает специфику мандельштамовского восприятия этого искусства в динамике его развития от начального периода формирования до появления первых звуковых фильмов. Отношение поэта (далее – О.М.) к миру кино можно рассматривать как комбинацию трех биографических «ипостасей», – во-первых, кинозритель, во-вторых, кинокритик и кинотеоретик и, в-третьих, (несостоявшийся) сценарист; с каждой из них связан определенный набор произведений и фрагментов, отражающих самые разные аспекты и проблемы киноискусства<sup>1</sup>. В художественном мире О.М. ему посвящены девять текстов, в которых прямо или опосредованно отражены три этих аспекта: стихотворения «Кинематограф» («Кинематограф. Три скамейки...», 1913)<sup>2</sup>, «От сырой простыни говорящая...» (1935) и «Чарли Чаплин» («Чарли Чаплин вышел из кино...», 1937), заметки «Генеральская» (1923) и «Я пишу сценарий» (1927), кинокритические заметки «Татарские ковбои» (1926), «Магазин дешевых кукол» (1929) и «Шпигун» (1929), а также предисловие к книге Абея Эрмана «Марионетка (Роман из жизни киноактеров)»

---

\* Основные положения публикации были изложены в статье «Кинематограф», подготовленной для издания «Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта». Автор считает приятным долгом выразить глубокую и искреннюю благодарность Н.И. Клейману, чья не только научная, но и психологическая и эмоциональная поддержка на протяжении многих лет способствовала осуществлению этого «проекта».

<sup>1</sup> К данной теме в самых разных ее аспектах обращались многие исследователи биографии и творчества поэта: [Василенко и др. 1986], [Зоркая 1988], [Багратиони-Мухранели 1991], [Шиндин 1991; 2004; 2007; 2009], [Румянцева 1995], [Гаспаров 1999], [Петрова 2001: 248–264], [Петрова, Рожек 2001], [Тоддес 2005: 441–445], [Сурат 2009], [Черашняя 2011: 236–245, 276–277], [Бассель 2015], [Заславский 2015], [Поберезкина 2015: 214–215], [Котова (в печати)] и др. – Все цитаты из произведений О.М., кроме специально оговариваемых случаев, даны в тексте курсивом с указанием тома и страницы по изданию: [Мандельштам 1993–1997]. Ни одно из мандельштамовских произведений, включенных в кинематографическую «парадигму» его художественного мира, не рассматривается в работе в качестве объекта самостоятельного исследования, а выступает лишь как один из источников в контексте общей темы публикации.

<sup>2</sup> Такова на сегодняшний день общепринятая датировка написания этого текста, однако в комментариях к его публикации ни в одном из собраний стихотворений О.М. нет никаких мотивировок в выборе именно указанной даты; несколько подробнее об этом идет речь далее, в п. 2.2.

(Л., 1927)<sup>3</sup>. Кроме того, начиная с 1913 года отдельные замечания о киноискусстве и кинематографические в своей основе образы присутствуют в мандельштамовском творчестве постоянно.

## 1. Мандельштам-кинозритель

Реальный зрительский опыт О.М. остался, практически, неизвестен: он, безусловно, значительно шире и многообразнее, чем отражено в его собственных текстах и зафиксировано в биографических материалах, однако прямые и достоверные свидетельства о тех кинофильмах, с которыми поэт был знаком, крайне немногочисленны<sup>4</sup>. Так, его кинорецензии позволяют с уверенностью назвать три

---

<sup>3</sup> Атрибуция этого текста О.М. в 1991 году была предложена С.В. Василенко: [Василенко 1991: 109]; возражения против нее, не представляющиеся убедительными, были высказаны в публикации: [Нерлер, Никитаев 1993: 648]. В полное собрание мандельштамовских сочинений предисловие включено в статусе его произведения: [Мандельштам 2011: 167–169]. – Вряд ли в данном случае установление авторства требует дополнительных усилий, если финальные строки предисловия: «мы не можем с уверенностью сказать, что в эту минуту какой-нибудь другой мальчуган из стаи парижских уличных воробьев уже не снимается <...> в фильме “Несчастный Бебер”» [Мандельштам 2011: 68], – по сути, содержат почти прямую цитату из мандельштамовского стихотворения 1923 года «Париж» (««Язык булыжника мне голубя понятней...»): *Здесь толпы детские – событий попрошайки, / Парижских воробьев испуганные стайки (2, 47).*

В тексте, описывающем карьеру юного парижанина Бебера, легко прослеживаются прямые параллели с биографией Джеки Кугана – первого в истории кинематографии ребенка, ставшего мировой звездой, чему в значительной степени способствовало его участие в знаменитом чаплинском фильме «Малыш» (1921). Соответственно, и в мандельштамовском предисловии появляется персонаж, вовлекающий героя в орбиту киноиндустрии (тогда как для Кугана такой фигурой во многом стал Чаплин, совершенно прозрачно «имплицитный» в имени «Шарло»): «Некий Фредо (он мог бы быть и Шарло, как Бебер мог бы быть Джеки Куганом) настиг свою жертву врасплох» [Мандельштам 2011: 168]. Судьба юного киноактера, безусловно, была хорошо известна самой широкой публике, но любопытной представляется очевидная «интертекстуальная» параллель – краткий рассказ о нем на первой же странице книги Шкловского для детей «Путешествие в страну кино», вышедшей в том же 1927 году, что и роман Эрмана. Изображая Лос-Анджелес, автор писал: «Там есть очень знаменитые люди – живет там Джеки Куган, его снимают с 4-х лет, а сейчас ему девять. – У него собственный дворец и собственный автомобиль. – Платят ему так много, что его родители все время посылают его сниматься, и бедный Джеки до сих пор не умеет читать» [Шкловский 1927: 3–4]. Дополнительным стимулом для мандельштамовского интереса к этому изданию мог явиться тот факт, что оно было оформлено Д. Митрохиным, с которым О.М., очевидно, был знаком еще со времен «Аполлона» и к книжной графике которого относился с явным одобрением; см.: [Шиндин 2016: 76–77].

<sup>4</sup> То же самое можно сказать и о развернутых оценках, данных им новому виду искусства как самостоятельному явлению в культурной парадигме. В такой ситуации совершенно неожиданным кажется утверждение о том, что «Мандельштаму было присуще негативное отношение к киноискусству», основанное лишь на том факте, что в «Разговоре о Данте» он объяснил свое отношение к кино тем, что «кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга» [Мец 2011: 689]. Сам О.М. во фрагменте, из которого позаимствована эта «цитата», никак не касается кинематографа в целом, а говорит лишь о механизме смыслообразования современной

просмотренных им кинокартины: «Татарские ковбои» – фильм «Песнь на камне» (Госкино (первая фабрика), 1926; автор сценария – Х. Херсонский, режиссер Лео Мур (Л. Мурашко), оператор Г. Гибер), «Магазин дешевых кукол» – фильм «Кукла с миллионами» («Межрабпомфильм», 1926; авторы сценария – О. Леонидов, Ф. Оцеп, режиссер – С. Комаров, операторы – К. Кузнецов, Е. Алексеев), «Шпигун» – фильм «Знакомое лицо» (другие названия – «Шкурник», «Цыбала», «История одного обывателя», «Приключения Шмыгуева»; ВУФКУ (Киев), 1929; авторы сценария – В. Охрименко, Н. Шпиковский, Б. Розенцвейг, режиссер – Н. Шпиковский, оператор – А. Панкратьев).

Основываясь на мемуарных свидетельствах, кроме трех этих кинолент можно с высокой степенью вероятности утверждать о знакомстве О.М. еще с четырьмя кинокартинами. По воспоминаниям Э.Г. Герштейн, очевидно, в конце 1929 года, он был на просмотре фильма Пудовкина «Потомок Чингисхана» («Межрабпомфильм», 1928; автор сценария – О. Брик, режиссер – В. Пудовкин, оператор – А. Головня; фильм вышел на экраны 10.11.1929): «Мы отправились в кино смотреть “Потомок Чингисхана”. <...> Но знаменитый фильм Пудовкина вовсе не понравился Осипу Эмильевичу. <...> Мандельштам пожимал плечами: “Гравюра...”. Он объяснял недовольно: кинематографу нужно движение, а не статика. Зачем брать предметы из другой области

---

ему кинопродукции, противопоставляя ее по этому качеству поэтической речи: *современное кино с его метаморфозой ленточного глиста оборачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи, потому что кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга* (3, 217). Дополнительный аспект в этой ситуации возникает еще в связи с тем обстоятельством, что к моменту написания «Разговора о Данте» (1933) на мировом кинорынке безусловно стали доминировать звуковые фильмы, создатели которых постепенно отказывались от монтажной техники немого кино. Мандельштамовская точка зрения на данный факт удивительным образом совпадает с основными положениями статьи Якобсона с характерным названием «Упадок кино?», писавшейся в Праге практически в то же самое время – в 1932 году: «Титры в немом кино являлись основным средством монтажа, часто функционируя в качестве связок между кадрами. <...> Так, кино содержало элементы чисто литературной композиции. По этой причине некоторые режиссеры немого кино пытались избавиться от титров, но эти попытки либо неизбежно влекли за собой упрощение сюжета, либо значительно замедляли темп фильма. Только в звуковом кино действительно удалось избавиться от титров <...> В настоящее время монополию завоевывают чисто кинематографический способ связывания кадров» [Якобсон 1996: 175]. В данном контексте, при противопоставлении современного О.М. кинематографа поэтической речи, понятней становится и образность заключительной «подглавки» «Разговора о Данте»: *Поэтическая материя не имеет голоса. Она не пишет красками и не изъясняется словами. Она не имеет формы точно так же, как лишена содержания, по той простой причине, что она существует лишь в исполнении. Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва* (3,259), – причем указание на отсутствие голоса не может не вызывать ассоциаций с немым кино, также как именование художественного произведения вещью не избегает «кинематографических» коннотаций (см. п. 4.2), а появляющийся далее образ синтаксиса логически связывается с монтажным началом.

искусства? Какая-то увеличенная гравюра» [Герштейн 1998: 17]<sup>5</sup>. По-видимому, О.М. активно посещал кинопросмотры в период воронежской ссылки, в частности, Н.Е. Штемпель свидетельствовала: «Помимо концертов Осип Эмильевич с удовольствием бывал и в кино» [Штемпель 2008: 45]; сам поэт в конце мая 1935 года писал Н.Я. Мандельштам: *Сейчас иду в кино (4, 158)*; сопроводительный видеокomentarий к воронежской «киноэпопеи» О.М. содержится в: [Гордин, Штемпель 2008: 113, 116–118, 144]. В апреле 1935 года в Воронеже поэт смотрел фильм «братьев» Васильевых «Чапаев» («Ленфильм», 1934; авторы сценария и режиссеры – С. Васильев, Г. Васильев, операторы – А. Сигаев, А. Ксенофонтов). Как известно, картина не оставила его равнодушным: «Сильное впечатление <...> произвела на Осипа Эмильевича одна из первых звуковых картин – “Чапаев”» [Штемпель 2008: 46], – что отразилось в стихотворениях того же года «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» и «От сырой простыни говорящая...»: «Это два побега на одном корню. Стимул – фильм “Чапаев”» [Мандельштам Н.Я. 2014с: 762]; ср.: [Штемпель 2008: 46]<sup>6</sup>.

Очевидно, 19.11.1935 О.М. смотрел кинокартину «Вражьи тропы» («Мосфильм», 1935; авторы сценария – И. Шухов, И. Правов, режиссеры – О. Преображенская, И. Правов, операторы – В. Павлов, Н. Власов) – С.Б. Рудакова 20.11.1935 писал жене: «С Мандельштамами были в кино. На “Вражьи тропы”. Местами очень и очень правдиво, т.е. портретно, натурально. В целом – ложно и надуту. А впечатлительный О<сип>, по окончании, как свет зажегся и все встали – на весь зал изумился: “Надюша, как же это может быть такой конец... это плохая фильма?.. Как же?”» [Рудаков 1997: 113]. В Воронеже О.М. смотрел фильм «Огни большого города» (1931; автор сценария и режиссер – Ч. Чаплин), о чем оставила свидетельство Штемпель: «С большим интересом мы смотрели картину Чарли Чаплина “Огни большого города”. Мандельштам очень любил и высоко ценил Чаплина и созданные им кинофильмы» [Штемпель 2008: 46]; ср.: [Мандельштам в Воронеже 2008: 117]<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> На этот же период времени приходятся совершенно гипотетическая возможность и «опосредованных», «перефирийных» контактов поэта с кинорежиссером: летом 1930 года, когда Рюрик Ивнев жил в Москве в квартире Пудовкина на углу улицы Тверской и площади Маяковского, О.М. нередко бывал у него в гостях; см.: [Видгоф 2012: 619–620].

<sup>6</sup> О мандельштамовской рецепции этого фильма и фигуры Чапаева в целом см.: [Петрова 2001: 256–264], [Петрова, Рожек 2001], [Тоддес 2005: 441–444], [Сурат 2009: 207], [Заславский 2015] и др.; здесь же можно привести не бесспорную точку зрения О.А. Лекманова: «Этот фильм занял такое большое место в мыслях и в творчестве поэта, вероятно, и потому, что его на все лады расхваливали в столичной прессе в качестве эталона нового советского искусства» [Лекманов 2011: 530–531].

<sup>7</sup> Такой же оценке, явно следующей из самого мандельштамовского творчества, придерживается и абсолютное большинство современных исследователей, по мнению которых фигура Чаплина для О.М. в

Впечатления от картины отразились в стихотворении «Я молю, как жалости и милости...», датированном 3.3.1937 и содержащем, в частности, образы цветочницы и роз, восходящие, вероятно, к чаплинскому кинофильму, главная героиня которого – красивая слепая девушка (В. Черил), продающая на улице цветы: *А теперь в Париже, в Шартре, в Арле / Государит добрый Чаплин Чарли – // В океанском котелке с растерянную точностью / На шарнирах он куражится с цветочницей... (3, 126)*<sup>8</sup>. Этот же фильм, возможно, косвенно отозвался и в стихотворении «Чарли Чаплин» мая того же года: *А твоя жена – слепая тень (3, 139)*, – где дана и предельно эмоциональная оценка чаплинского образа: *Чарли Чаплин вышел из кино, / Две подметки, заячья губа, / Две гляделки, полные чернил / И прекрасных удивленных сил (3, 139)*<sup>9</sup>.

## 1.2. Реконструируемый «кинорепертуар»

---

кинематографе – «самая сильная и стойкая привязанность» [Зоркая 1988: 3, 84]; к семантическому расширению чаплинского «топоса» см.: [Петрова 2001: 259–264], [Черашняя 2011: 236–245, 276–277] и др. – В таком контексте может, очевидно, учитываться и своеобразная «литературно-историческая» параллель: в середине 1920-х годов О.М. перевел для Госиздата стихотворные фрагменты повести американского писателя Дж. Тулли «Автобиография бродяги» («Beggars of Life. A Hobo Autobiography», 1924), посвященной, в частности, и Чаплину; см.: [Нерлер, Никитаев 1993: 618]. Возникающий в данной связи чаплинский образ как одно из самых ярких для культуры XX века олицетворений фигуры бродяги имеет опосредованные «корреляции» с биографией самого Тулли, в определенный период жизни, как и Джек Лондон, бывшего приверженцем субкультуры хобо – американских странствующих рабочих-бродяг; см.: [Вауер, Dawidzak 2011]. – Учитывая тот факт, что в 1920-е годы в период формирования исключительной популярности актера «герой Чаплина пришел в СССР под именем Шарло (фильмы, как правило, закупались не напрямую, а через французский прокат)» [Янгиров 1992: 100], – можно почти с полной уверенностью утверждать, что в строке: *А теперь в Париже, в Шартре, в Арле (3, 126)*, – содержится явная анаграмма этого варианта его имени; см.: [Черашняя 2011: 241–242]. В этот же ряд встраивается и процитированный выше фрагмент из предисловия к роману Эрмана «Марионетка»: «Некий Фредо (он мог бы быть и Шарло, как Бебер мог бы быть Джеки Куганом) настиг свою жертву врасплох» [Мандельштам 2011: 168].

<sup>8</sup> Как считает С.Г. Стратановский, присутствующая в стихотворении «строка <...> “Свищет песенка – насмешница, небрежница” – восходит к фильму Рене Клера “Под крышами Парижа”. Это фильм 1930 года, первый звуковой фильм Клера. Его успех был международным, шел он и на наших экранах» [Стратановский 2007: 178], – однако никакая мотивация этого предположения автором не предложена, а явных содержательных параллелей названной кинокартине мандельштамовский текст, кажется, не содержит.

<sup>9</sup> В связи с фигурой этого американского киноактера и режиссера может быть упомянуто высказанное по поводу фильма «Великий диктатор» (1940) замечание вдовы поэта о том, что «Чаплин хорош даже в среднем фильме» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 592], – вероятно, выражающее и мандельштамовскую точку зрения. – Своеобразный «чаплинский топос» присутствует в художественном мире Ахматовой, что может служить дополнительным указанием на то, какое именно место отводилось в русской культуре начала XX века Чаплину, восприятие образа которого явно выходило за границы комедийной кинематографии. Данную особенность его рецепции Ахматова передала в поздних воспоминаниях о своем пребывании в Париже в 1911 году – в очерке «Амедео Модильяни» (1964): «по парижским бульварам разгуливал в качестве неизвестного молодого человека еще не взошедшее светило – Чарли Чаплин» [Ахматова 2005a: 86]; ср.: [Ахматова 1966 (по им. ук.)].

Знакомство О.М. с некоторыми кинофильмами может быть установлено предположительно, с большей или меньшей степенью вероятности, по его собственным текстам и прямым и косвенным свидетельствам современников. Очевидно, определенные мотивы знаменитого фильма Ж. Мельеса «Путешествие на Луну» (Франция, 1902) нашли отражение в мандельштамовском стихотворении «Приглашение на луну» («У меня на луне...»; варианты: «Это все о луне...», «На луне не растет...»; 1914); см.: [Лекманов 2000: 516–517]. В очерке «Батум» (1922) фигурирует случай, показательный для глубокого отчуждения Батума от России, – в самом большом местном кинематографе идет итальянский фильм из русской жизни: «Ванда Варенина» <...>. Я был на этом представлении (2, 228); данный эпизод относится к периоду мандельштамовского пребывания в Батуме во второй половине 1921 года. Установить (в том числе и по итальянским источникам), о каком именно фильме идет речь, не удастся, но с учетом фонетического и номинативного строя его названия допустимо предположить, что О.М. прямо или метафорически подразумевает одну из многочисленных к этому времени экранизаций «Анны Карениной» Толстого<sup>10</sup>; вероятнее всего, одноименный фильм Ф. Цельника (Германия, 1919) или М. Гараша (Венгрия, 1918)<sup>11</sup>. В таком «типологическом ряду» внимания заслуживает другой факт,

---

<sup>10</sup> Последнее издание произведений О.М. содержит следующий комментарий: «“Ванда Варенина” – итальянский фильм по мотивам романов Льва Толстого» [Мец 2011: 613], – но никакие источники при этом не указываются. Попутно следует заметить, что не вызывающей никакого доверия «информацией» о фильме с несколько отходящим названием – «Ванда Варенин» – переполнено Интернет-пространство.

<sup>11</sup> Ввиду неоднократного обращения далее к этому роману, образу его главной героини и финальной сцене (причем в исключительно «интенсивных» семантических контекстах) необходимо указать на тот ассоциативный набор кинематографических коннотаций, которыми данный комплекс объективно обладает и которые необходимо учитывать при рассмотрении случаев его отражения в мандельштамовском творчестве. Историку-культурный ореол и смыслопорождающий потенциал этой структурно-семантической модели исчерпывающе реконструированы Ю.Г. Цивьяном, писавшем, в частности, о том, как в 1919 году современник О.М., «в течение десяти лет внимательно следивший за движением русского кинематографа, с недоумением вспоминал о реакции прессы на фильм “Анна Каренина” – если верить журналам, получалось, “будто не только кинематограф выигрывал и становился на твердую почву от демонстрации “Анны Карениной”, но и “Анна Каренина” приобрела какие-то свойства, влиявшие на зрителя сильнее, чем известное произведение, которое Толстой дал читателю”. <...> – “Анна Каренина”, экранизированная в 1914 г. В.Р. Гардиным, была выделена рецензентами за “психологизм”, но, конечно, не эта черта заставила современников усмотреть в фильме самостоятельную ценность, выдерживавшую сравнение с романом. Напротив, как раз психологический рисунок роли Анны вызвал наиболее противоречивые отклики. <...> – Можно утверждать, что ощущение “каких-то особых свойств” фильма возникло у зрителя <19>10-х годов помимо достоинств экранизации, по тем временам вполне заурядной. Это было ощущением *deja vu*, уже испытанного, – фильм невольно затрагивал более давнее и более сильное переживание, задолго до Гардина сомкнувшее в зрительском сознании сюжет “Анны Карениной” и кинематограф. – Многочисленные отклики в печати зафиксировали потрясение, которое вызвала в русской публике конца 90-х годов XIX в. программа первых фильмов

дающий основания для более обоснованных предположений: о мандельштамовском знакомстве еще с одной версией экранизации Толстого – фильмом «Война и мир» В. Гардина и Я. Протазанова, вышедшим на экраны в 1915 году и встраивавшимся в своеобразную «толстовскую перспективу», формируемую одновременно появившимися кинолентами «Наташа Ростова» А. Ханжонкова и «Война и мир» А. Талдыкина. Как кажется, фильм не мог не привлечь внимания О.М., поскольку роль Элен Безуховой исполняла в нем Вера Судейкина, и данный факт не остался незамеченным зрительской аудиторией; см.: [Меньшова 2006: 105]. Продолжая данный логический ряд, следует допустить знакомство О.М. и с другим актерским опытом Судейкиной – ролью Лизы Михайловой в экранизации романа А. Вербицкой «Андрей Тобольцев (Дух времени)». Снятый по сценарию писательницы режиссером А. Андреевым, фильм вышел на экраны в том же 1915 году, причем игра Судейкиной была положительно отмечена многими кинокритиками, став, по сути, ее актерским успехом; см.: [Великий Кино 2002: 228–234]; трудно предположить, чтобы и этот фильм остался без мандельштамовского внимания<sup>12</sup>.

---

Л. Люмьера. Среди коротких картин этой программы наиболее сильное впечатление производил фильм «Прибытие поезда к вокзалу Ла Сиота» («L'arrivee du train en gare de la Ciotat», 1895). <...> – Не вызывает удивления, что для образованного зрителя конца XIX в. к этому переживанию почти автоматически подключалась ближайшая литературная параллель – финал романа Толстого.<...> – Итак, в сознании русского реципиента фильм Люмьера и финал романа вступили в отношения псевдоморфизма. Отсюда – особая валентность «Прибытия поезда» для возникшего спустя десятилетие русского кино: уже в эпоху первых сеансов можно было с достаточной вероятностью предсказать, что в будущих экранизациях «Анны Карениной» сцена самоубийства будет ставиться не по Толстому, а по Люмьеру. Действительно, финальный кадр гардиновского фильма <...>, воспроизведенный на развороте журнала «Искры» (1914. № 20. С. 156–157), по расположению поезда относительно киноаппарата был точной репликой с мизансцены люмьеровской картины, с той лишь разницей, что между аппаратом и набегающим паровозом на рельсах видна фигура Анны Карениной. – Видимо, здесь можно говорить не об умышленной реминисценции, а о формообразующей силе первого впечатления от кино» [Цивьян 165–168]. Продолжая данный набор смысловых трансформаций, можно, очевидно, утверждать, что для большинства (если не для всех) кинозрителей 1900-х годов любое проявление «железнодорожной символики» (как в текстах культуры, так и в реальности) прямо или ассоциативно связывалось с фильмом Люмьера, хотя бы в редуцированных семантических формах; во всяком случае, для художественного мира О.М. это кажется более чем допустимым. – Здесь же можно упомянуть известный фрагмент «Египетской марки»: *Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы. Она отдала ее во власть бессмысленному лопотанью французского мужика из «Анны Карениной».* (2, 495).

<sup>12</sup> Если следовать предложенной мотивации, то необходимо учитывать и предшествующие роли, исполненные Судейкиной и, следовательно, три кинокартины с ее участием, выпущенные Протазановым в 1914 году в рамках проекта «Русская золотая серия»: «Жещина захочет – черта обморочит», «Арена мести» и «Драма у телефона»: см.: [Меньшова 2006: 105]. Дополнительную мотивацию предположению о знакомстве О.М. с этими фильмами придает тот факт, что все они – каждый по-своему – заметно отличались от текущей кинопродукции и вряд ли могли избежать его внимания как кинозрителя даже вне зависимости от факта участия в них Судейкиной. – О взаимоотношениях О.М. и его современницы см.: [Шиндин 2017: 30–31]; интересен тот факт, что упоминаемый в

Анализ сохранившихся описаний кинофильмов, произведенных до 1923 года, позволяет предположить в качестве гипотетического «киноподтекста» заметки «Генеральская» фильм «Позор дома Орловых» (другое название – «Бесчестие дома Орловых»; АО «Биофильм», 1917–1918; автор сценария – Л. Никулин, режиссер – В. Туржанский, оператор – Г. Гибер). Сам О.М. так характеризовал просмотренную кинокартину: *русская драма из семейной жизни генералов. <...> – Сначала генерал был показан в семейном кругу, в белом кителе, осанистый, с пушистыми баками. Все его любили и спасали его честь от одного пройдохи (тоже очень симпатичного), который втерся в порядочную семью. <...>. – Когда доброе имя генерала все-таки погибло, он не перенес и свалился в параличе на руки любящих детей (2, 306).* «Позор дома Орловых» («Бесчестие дома Орловых») повествует о жизни генеральской семьи и в нем действуют генерал, его жена и двое детей; см.: [Художественные фильмы 1961: 3, 285], [Великий Кино 2002: 466]. При этом имплицитный в мандельштамовской заметке мотив чести отметил в качестве явной сюжетной и содержательной доминанты фильма один из рецензентов: «автор переносит своих героев в тот круг суровой касты, где <...> глава семьи – верный страж и ревнивый хранитель традиций своей касты, морали <...>; где честь – руководящий мотив всех действий. Честь дворянского сословия, честь белой кости, честь высокой и чистой крови...» [Великий Кино 2002: 466]<sup>13</sup>.

Кроме совпадения названия реальной кинокартины («Бесчестие...») и мотива спасения чести, а также возможного сопоставления двоих детей генерала со множественным числом («на руки детей») у О.М., в пользу высказанного предположения косвенно свидетельствуют еще несколько обстоятельств. Во-первых, эта кинолента вряд ли могла пройти незамеченной из-за своего актерского состава: в ней снимались ведущие для эпохи немого кино актеры В. Алексеев-Месхиев, А. Бек-Назаров, И. Перестиани и Е. Чайка. Во-вторых, в период 1920–1922 годов произошло резкое падение количества выпускаемых отечественных фильмов и, как следствие, в кинотеатрах активно демонстрировались фильмы предыдущих лет<sup>14</sup>. В-третьих,

---

этом комментарии фрагмент ахматовских «Листков из дневника» содержится в списке «европеянок нежных», к которым О.М. испытывал глубокую личную симпатию, хотя никаких подробностей мемуаристка не приводит: «Дама, которая “через плечо поглядела”, – это так называемая Бяка, тогда подруга жизни С.Ю. Судейкина» [Ахматова 2005а: 105].

<sup>13</sup> В качестве предположительных, но менее явных параллелей, можно сопоставить мандельштамовское упоминание общественного статуса одного из героев: *для разнообразия какой-то сенатор ел цыпленка (2, 306)*, – и отзыв о фильме: «главный герой драмы Лебедев – член Государственной Думы» [Великий Кино 2002: 466].

<sup>14</sup> О том, что в данный период времени О.М., находившийся в Москве, посещал кинопросмотры, явствует, например, из письма Ларисе Рейснер ее матери 28.12.1922; см.: [Богомолов 1996: 293]. Тогда же он регулярно бывал в редакции еженедельной газеты «Накануне», располагавшейся в так называемом «доме Нирнзее», на крыше



Перестиани, сыгравший в картине и в это же время (1917–1918) сам в качестве режиссера ставивший фильмы для студии «Биофильм», вспоминал: «съемки заканчивались <...> примерно на пятьдесят процентов. Все выезды в Сочи, где и тогда было много архитектурно красивых вилл <...>, были таковы. Видовая часть – на юге, а интерьеры – по возвращении в Москве. <...> Поскольку наши выпуски именовались картинами, то украшавшая их природа и декоративное богатство построек весьма ярко соответствовали такому названию» [Перестиани 1962: 273]. Здесь можно привести свидетельство еще одного участника «Позора дома Орловых» о том же периоде: «Всего за летний сезон “Биофильм” произвел натурные съемки более чем двадцати фильмов. По возвращении в Москву предполагалось отснять павильонные сцены» [Бек-Назаров 1965: 65]; тем же методом работали и другие кинофабрики; см., напр.: [Ханжонков 1937: 112]. Очевидно, именно такой спецификой кинопродукции этого времени мотивировано и мандельштамовское описание: *Все пили кофе со сливками на роскошной мраморной террасе. <...> Вдоволь насмотрелись мы на генеральское житье – с сигарами и пальмами (2, 305)*; ср. характеристику «Позора дома Орловых», данную рецензентом: «Грамотная, но ничем не заинтересовывающая постановка. Впрочем, картина – из “крымского” летнего цикла. От этих картин всегда ожидают одного – дешевиzny метража» [Великий Киноемо 2002: 466].

Кроме того, что для этого периода немного кино уже было характерно соединение натуральных съемок с более поздними павильонными, при окончательном монтаже кинолент, как правило, нередко использовались старые и иностранные кинокартины<sup>15</sup>. Вследствие этого можно предположить, что в заметке «Генеральская» описывается фильм, «компилированный» из собственно натуральных съемок и картины польского производства; см.: *Сначала на экране появился польский костел, с русской и польской подписью. Костел как костел. Поддержался на полотне и исчез. <...> – Потом пошли разные беседки и мостики, любимые местечки какого-то польского короля, все с двойными подписями. <...> – В зале кто-то заговорил по-польски, объясняя королевские достопримечательности. – Кто-то крикнул: – Даёшь Домбаля!.. <...> – Дальше – настоящее представление: <...> русская драма из семейной жизни*

---

которого, в самой высокой архитектурной точке Москвы, проходили киносеансы; см.: [Видгоф 2012: 133]; очевидно, данный факт отразился в мандельштамовской статье «Литературная Москва» (1922): *здесь на плоской крыше небольшого небоскреба показывают ночью американскую сыщицкую драму (2, 256)*.

<sup>15</sup> Ср., например, опыт Перестиани, монтировавшего фрагменты итальянского фильма при завершении работы над собственной лентой: [Перестиани 1962: 281–282].

генералов (2, 305–306)<sup>16</sup>. В этой же заметке в ироническом контексте воспроизведена типологическая зрительская модель, также связанная с фильмами иностранного производства: *все ребята уже перевидали и каждого Мабузу как свои пять пальцев знают* (2, 305). Речь в данном случае идет о кинодилогии «Доктор Мабузе» и «Доктор Мабузе-игрок» (Германия, 1922; авторы сценария – Ф. Ланг, Т. фон Харбоу, режиссер – Ф. Ланг, оператор – К. Хоффманн; премьера состоялась 27.4.1922) – одним из наиболее ярких и популярных образцов немецкого киноэкспрессионизма начала 1920-х годов в Европе и России<sup>17</sup>. В данном контексте, учитывая специфическое отношение О.М. к опытам предшествующей культурной традиции в их самых разнообразных проявлениях, в том числе и в качестве «типологического прецедента», особого внимания заслуживает тот факт, что «фильмы экспрессионистов должны были не столько поражать новизной, сколько напоминать нечто, уже испытанное» [Цивьян 1991: 183]<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Упоминаемый в мандельштамовском тексте «персонаж» – Домбаль (Dąbal) Томаш Францевич (29.12.1890, д. Лобув (вар. – Собув), Тарнобрегский уезд Жешувского воеводства, Польша – 21.8.1937(?), Москва), активный участник польского революционного движения, позднее – советский ученый и партийный деятель, академик АН БССР (1933), доктор экономических наук (1934), профессор (1932); см.: [Видгоф 2012: 62–63]. В 1911 году вступил в Польскую народную партию, в 1919 организовал Крестьянскую радикальную партию, в сентябре 1920 вступил в Коммунистическую партию Польши. В июле 1921 года Домбаль стал одним из участников формирования в Сейме фракции коммунистов, после чего в ноябре следующего года был арестован и осужден на 10 лет тюремного заключения. В 1923 году в процессе обмена политическими заключенными выехал в СССР, где занимался созданием Крестьянского интернационала (см.: *Домбаль Т.Ш. Задачи и достижения Крестинтерна.* – М., 1925), окончил Московскую сельскохозяйственную академию (1927), Институт красной профессуры (1932), основал научно-исследовательский Международный аграрный институт (1926). В 1932–1935 годах Домбаль был вице-президентом АН БССР и директором Института экономики АН БССР, в 1932–1937 – членом ЦК КП(б) Белоруссии и ЦИК БССР и др.; см.: [Токарев 1992: 42–44], [Симек 1993] и др. По делу «Польской военной организации» 29.12.1936 был арестован и вскоре расстрелян; в 1955 году реабилитирован. Очевидно, именно он упоминается в процитированном ироническом контексте: возможно, этот фрагмент ассоциативно связан с кинодокументальным началом, так как год написания мандельштамовского текста совпадает со временем прибытия Домбаля в СССР, что могло найти свое отражение в текущей кинохронике. См.: *Видгоф Л.М., Шиндин С.Г. Домбаль Т.Ф. // Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта* (в печати).

<sup>17</sup> Вероятность знакомства О.М. с этими кинофильмами (в ином качестве и уже после написания очерка «Генеральская») увеличивает тот факт, что в марте 1924 года Э. Шуб при участии Эйзенштейна перемонтировала дилогию, вышедшую затем на экраны как кинокартина «Позолоченная гниль»; см.: [Эйзенштейн 1964: 576], [Эйзенштейн, Шуб 2002]. – Вряд ли только совпадением объясняется тот факт, что точно под таким же названием – «Позолоченная гниль» – в 1917 году появилась на экранах бульварная драма (другие названия – «Сашка-наездник», «Карьера наездника»), режиссером которой был В. Старевич.

<sup>18</sup> Очевидно, именно по этой причине фильм в частности, произвел самое яркое впечатление на Кузмина, отразившееся в его стихотворении «Германия» («С безумной недвижностью...») того же, что и мандельштамовская заметка, 1923 года; см.: [Кузмин 1996: 653–654]; детальный анализ текста с точки зрения киноэстетики того времени (и, в частности, немецкого экспрессионизма) содержится в: [Цивьян 1991: 180–183]; в более широком плане о теме «Кузмин и кинематограф» см.: [Ратгауз 1992].

По свидетельству современного исследователя, Екатерина Лившиц рассказывала о посещении (очевидно, в начале 1926 года) просмотра кинокартины «Кирпичики» и одного из фильмов с участием известного немецкого киноактера К. Фейдта; см.: [Зоркая 1988: 4, 82]. Первая из названных лент (Межрабпом-Русь, 1925; автор сценария – Г. Гребнер, режиссеры – Л. Оболенский, М. Доллер, оператор – А. Головня; фильм вышел на экраны 25.12.1925) – примитивная мелодрама из предреволюционной жизни рабочих и ее продолжении после октябрьского переворота – представляет собой экранизацию одноименной песни, популярной в 1920-х годах. Подобного рода практика активно использовалась уже на начальном этапе становления российского кино – как, например, в упоминаемом далее фильме «Ванька-ключник» (1909), также построенном на основе одноименной народной песни. О совместном с О.М. посещении киносеансов, на которых демонстрировались картины с участием Фейдта, мемуаристка в 1980-е годы сообщала (к сожалению, без указания конкретных деталей и хронологии происходившего) в черновике личного письма: «Действительно, мы по понедельникам ходили в Дом армии и флота (ныне Дом офицеров) смотреть новые фильмы. <...> Было это почти 60 лет тому назад, период славы Лии Делюта, Конрада Вейта (или Вейса?), немецких актеров (сейчас некогда вспоминать их фамилии). Вспоминаются названия некоторых фильмов, мелькают какие-то отрывки сцен»<sup>19</sup>. Установить с полной степенью достоверности, о каком фильме идет речь, невозможно, поскольку в 1920-е годы актер сыграл главные роли во многих популярных кинокартинах, в том числе и в

---

<sup>19</sup> «Проект» адресованного Ю.Г. Цивьяну письма хранится в архиве П.М. Нерлера, любезно предоставившего процитированный фрагмент для использования в данной работе. – Конрад Фейдт (варианты: Файдт, Вейдт, Вайдт; Hans Walter Conrad Veidt (22.1.1893–3.4.1943)) – немецкий актер театра и кино, одна из признанных «звезд» немецкого киноэкспрессионизма. Дебютировал в кинематографе в конце 1916 года, получил известность в 1919, сыграв в фильме «Иначе, чем другие» («Anders als die Andern»; режиссер Р. Освальд) роль скрипача-гомосексуалиста, который в результате шантажа кончает жизнь самоубийством; тогда же основал собственную производственную компанию «Фейдт-Фильм». В 1920 году снялся в фильме «Кабинет доктора Калигари» («Das Cabinet des Dr. Caligari») в своей самой знаменитой роли сомнамбулы Чезаре. В силу особенной индивидуальной выразительности и пластичности Фейдт стал ведущим актером экспрессионистского кино, а позднее – жанра фильмов ужасов (таких как «Голова Януса» («Der Januskopf», 1920; режиссер Ф.В. Мурнау), «Кабинет восковых фигур» («Das Wachsfigurenkabinett», 1924; режиссер П. Лени), «Руки Орлака», («Orlacs Hände», 1924; режиссер Р. Вине; в советском прокате – «Пляска нервов»), «Пражский студент» («Der Student von Prag», 1926; режиссер Х. Галеен) и др., создав индивидуальный образ «демона немецкого немого кино». Одновременно с этим снимался (в том числе в Великобритании и США, где жил и работал после отъезда из Германии в 1933 году) в популярных кинокартинах «Индийская гробница» (1921), «Паганини» (1923), «Человек, который смеется» (1928), «Вильгельм Телль» (1933), «Еврей Зюсс» (1934) и др. Еще позднее в Голливуде сыграл заметные роли в известных фильмах «Багдадский вор» (1940) и «Касабланка» (1942). В 1920-е годы в СССР интерес к творчеству Фейдта проявлялся со стороны не только кинопроката, но и отдельных представителей киноведческой науки, как, напр.: [Державин 1926]; из публикаций последних лет см.: [Трошин 2008b], [Jacobson 1993], [Soister 2002] и др.

другом классическом образце киноэкспрессионизма – «Кабинет доктора Калигари» (Германия, 1919; авторы сценария – Г. Яновиц, К. Майер, режиссер – Р. Вине, оператор – В. Хамайстер)<sup>20</sup>.

По кажущемуся более чем убедительным предположению Н.И. Клеймана (частное сообщение), О.М. был знаком со снятым по мотивам повести Шолом-Алейхема «Менахем-Мендл» популярным кинофильмом «Еврейское счастье» (первоначальное название – «Менахем-Мендл», 1925; авторы сценария – Г. Гричер-Чериковер, И. Тенеромо, Б. Леонидов, режиссер – А. Грановский, операторы – Э. Тиссэ, В. Хватов, Н. Струков, автор титров – И. Бабель; см.: [Художественные фильмы 1961: 1, 90]). Именно его первой сценой с участием главного героя, роль которого исполнял С. Михоэлс, могло быть навеяно начало мандельштамовского очерка «Московский государственный еврейский театр» («Михоэлс», 1926), явно напоминающее воспроизведение увиденного на экране: *По деревянным мосткам невзрачного белорусского местечка – большой деревни с кирпичным заводом, пивной, палисадниками и журавлями – пробиралась долгополая странная фигура, сделанная совсем из другого теста, чем весь этот ландшафт (2, 446–447)*. Большинство ролей в фильме исполняли актеры Московского государственного еврейского театра, при этом режиссер картины и, одновременно, организатор, художественным руководителем и режиссером театра прямо упоминается в мандельштамовском очерке: *Какой счастливый Грановский! (2, 447)*. Наконец, и «экспозиция» текста ассоциируется с кинопросмотром, где образ окна явно выполняет функцию экрана и где появляется соотносимый в художественном мире О.М. с кинематографической топикой образ заводной куклы: *Я смотрел в окно вагона, как этот единственный пешеход черным жуком пробирался между домишками через хлюпающую грязь <...>. В движениях его была такая отрешенность от всей обстановки и в то же время такое знание пути, словно он должен пробежать «от» и «до», как заводная кукла (2, 447)*.

---

<sup>20</sup> Ср. одну из существующих точек зрения о месте этого фильма в культурной традиции всего XX века: «Основополагающее значение “Кабинета доктора Калигари” в истории кино трудно переоценить. Это был первый полностью рисованный игровой фильм, порвавший не только с натурностью, но и с правдоподобием экрана. Еще важнее, что это был первый полностью “субъективный” фильм. Когда социально ориентированный, антирепрессивный сюжет К. Майера и Х. Яновица о демоническом докторе Калигари был перемещен, согласно первоначальной идее Ф. Ланга и по настоянию продюсера Э. Поммера, из сферы реальности в воображение безумца, это обозначило в социальном и идеологическом смысле консервативную тенденцию, но зато произвело радикальный переворот в возможностях кино, открыв для экрана внутренний мир личности. “Кабинет доктора Калигари” стал универсальным прототипом экспрессионистского фильма, как с точки зрения формы, так и по содержанию» [Туровская 2008: 268].

Включение в заметку «Я пишу сценарий» имени Эйзенштейна в сочетании с точной «имитацией» его киноязыка (о чем подробнее говорится в п. 4.1) делает вполне достоверным предположение о знакомстве О.М. с уже снятыми к 1927 году фильмами «Стачка» (другие названия – «Чертово гнездо», «История стачки»; Госкино (первая фабрика), Пролеткульт, 1924; сценарий – коллектив Пролеткульта, режиссер – С. Эйзенштейн, операторы – Э. Тиссэ, В. Хватов) и «Броненосец “Потемкин”» (Госкино (первая фабрика), 1925; автор сценария – Н. Агаджанова, режиссер – С. Эйзенштейн, сорежиссер – Г. Александров, оператор – Э. Тиссэ)<sup>21</sup>. Вместе с тем, в качестве мировоззренческих параллели у поэта и кинорежиссера уже отмечался их практически одновременный с начала 1930-х годов интерес к научным изысканиям Ж.Б. Ламарка в биологии и Н.Я. Марра в языкознании; см.: [Иванов 1976: 57; 1991: 6–7]. Здесь же необходимо назвать актуальный в данном контексте обоюдный интерес к теории и практике создателя системы музыкально-ритмического воспитания (ритмической гимнастики) Ж. Далькроза, прямой – у О.М. (см.: [Шиндин 2011: (304–306)] и, очевидно, опосредованный – у Эйзенштейна (см.: [Цивьян 2008: 582–583])<sup>22</sup>. В

---

<sup>21</sup> Н.М. Зоркая высказывала предположение о том, что к моменту создания «Я пишу сценарий» О.М. был знаком и с фильмом «Октябрь» (см.: [Зоркая 1988: 4, 90]), чему противоречит реальная хронология событий: заметка была опубликована летом 1927 года (Советский экран. 1927. № 25. 21 июня), а фильм Эйзенштейна вышел на широкий экран 14.3.1928; первый торжественный показ в Большом театре был приурочен к десятой годовщине революции и состоялся 7.11.1927; см.: [Художественные фильмы 1961: 1, 215]. – Согласно точке зрения М.Л. Гаспарова, в одном из восьмистиший О.М. (1933, 1935): *И дугами парусных гонок / Зеленые формы чертя, / Играет пространство спросонок – / Не знавшее люльки дитя* (3, 76), – присутствует «зрительный подтекст <...>: кадр из “Броненосца «Потемкина”»: полукруглая беседка и за нею полукруглый бег парусных лодок на помощь броненосцу» [Гаспаров 2001: 54], – но это утверждение констатирующего характера совершенно не представляется убедительным.

<sup>22</sup> С учетом того, какое место занимает категория ритма в содержательном пространстве рассматриваемой темы (см. п. 4), целесообразным представляется нижеследующий комментарий. Далькроз, Жак-Далькроз (Jacques-Dalcroze, настоящая фамилия Жак) Эмиль (6.7.1865, Вена – 1.7.1950, Женева) – швейцарский композитор и педагог. Автор 7 опер, произведений для симфонического оркестра, 3 кантат, 2 концертов для скрипки с оркестром и др. В 1892–1910 годах, преподавая в Женевской консерватории, создал систему музыкально-ритмического воспитания (ритмическая гимнастика), разработал систему развития музыкальных и ритмических способностей. К середине 1910-х годов его методика широко распространилась в Европе, а затем в России; в 1920-е годы институты ритма на основе далькрозовской системы были организованы в Москве и Петрограде. Значение идей Далькроза, в культуре этого периода воспринимавшихся как яркое новаторское начало, отражено в глубоко эмоциональной дневниковой записи Чуковского 15.4.1914, где далькрозовская концепция парадоксальным образом сближается, в частности, с акмеизмом: «Завыть бы по-собачьи, завизжать. Исцарапать себе ногтями лицо, закричать: перестаньте, не надо, не так! Все это очень благополучно. Танцы Далькроза, Мейерхольд... Все ищут... Сатирикон выходит... Как же! Акмеизм в пустяке переделался, а в крупном такой же ужас» [Чуковский 2013а: 191]. Проводниками идей Далькроза в России выступали С.М. Волконский и Н.Г. Александров, причем первый из них с середины 1910-х годов входил в круг устойчивого мандельштамовского общения; см.: [Шиндин 2011: 302–306, 330–332], – а также п. 2.2.

С далькрозовской концепцией ритма и деятельностью Волконского, по мнению А.Г. Меца, связано мандельштамовское стихотворение «Зверинец» («Отверженное слово “мир”...»; 1916); см.: [Мец 1990: 365]; ср.

дополнение к этому по тому же «упоминательному принципу» вполне допустимо считать, что заключительный пассаж заметки «Шпигун»: *все сценарии выходят похожими один на другого. Получается какой-то общесоветский Пудовкин – мать всех российских фильмов (2, 508)*, – содержит прозрачную ироническую аллюзию на

---

мемуарное свидетельство, зафиксировавшее совершенно нетипичное для О.М. как чтеца поведение: «В начале 1916 года, отбивая такт рукой, <...> Мандельштам читал свой “Зверинец”» [Розенталь 1991: 34]. Вряд ли только совпадением можно объяснить тот факт, что в газетном отчете о состоявшемся в Батуми 16.9.1920 поэтич. вечере О.М. была упомянута ритмич. методика Далькроза: «Читка стихов у поэта очень своеобразна. Когда поэт читает, он отдается только мерности, только ритму. Точно далькрозовское упражнение. И логические ударения, и значимость слов, и словесная инструментовка стиха – все приносится в жертву ритму» (цит. по: [Тименчик 2000: 149]; см. п. 4.1. Особое внимание О.М. к поэтическому ритму сохранялось и в дальнейшем, о чем, в частности, свидетельствуют воспоминания Н.Я. Мандельштам: «он требовал, чтобы я читала их, не подчеркивая ритма, ровным голосом, без подъемов и спадов. Этот обычай был у нас с самого начала, но в тридцатых годах он окончательно укрепился» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 808]; ср. о работе над «Шумом времени»: «Когда накапливалась кучка бумаг, он просил, чтобы я прочла ему их вслух: “Только без выражения...” Он хотел, чтобы я читала, как десятилетняя школьница, пока учительница не научила ее “со слезой” поднимать и опускать голос» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 214]. В данном контексте показательным, что сам поэт проецировал смысло- и стилиобразующее начало ритма на прозаические произведения и на другие виды искусства, в первую очередь – на кинематограф.

О.М. был непосредственно связан с методикой Далькроза в конце 1918 года в период своей работы в Народном комиссариате просвещения; см.: [Нерлер 1989: 277–279]. Судя по фрагментарным свидетельствам вдовы поэта, он придавал большое значение популяризации далькрозовских идей: «Требовал, чтобы вся страна занималась ритмической гимнастикой Далькроза», – и сам способствовал этому: «Спасал институт Далькроза и церковный хор. Это была его служба» [Мандельштам Н.Я. 1997: 174]. Очевидно, О.М. стал одним из инициаторов создания Института ритмического воспитания, 10.11.1918 на коллегии ритмистов сделав доклад «Общественное значение ритмики и роль ритма в искусстве»; см.: [Летопись 2016: 134]; предполагалось, что он выступит редактором сборника материалов «Ритм». Как сохранившийся интерес к далькрозовской системе можно рассматривать тот факт, что 11.1.1921, находясь в Петербурге, О.М. участвовал в маскараде в Школе ритмического танца Ауэра; см.: [Нерлер 1997: 443], [Летопись 2016: 134]. По свидетельству Е.М. Тагер, в начале 1930-х годов поэт посетил отчетный вечер студии художественного движения Гептахор, чья работа «сливалась с ритмической школой Далькроза» и «в тридцатых годах в Ленинграде имела хорошую репутацию» [Тагер 1991: 158], – но в беседе отдал предпочтение классическому балету.

Развернутая характеристика взглядов Далькроза содержится в мандельштамовской статье 1918 года «Государство и ритм», написанной на основе предисловия к неизданному сборнику «Ритм» (см.: [Нерлер 1989: 278]): *Нет никакой системы Далькроза. Его открытие принадлежит к числу гениальных находок, вроде открытия пороха или силы пара; в мандельштамовской оценке системе свойственен дух геометричности и строгого рационализма: человек, пространство, время, видение – четыре основных ее элемента (1, 210)*. Возможно, текст содержит полемику с концепцией А.К. Гастева, типологически близкой далькрозовской, но активно неприемлемой О.М., который активно отрицал только утилитарный подход к ритмическому воспитанию: *Ритм требует <...> синтеза духа и тела, синтеза работы и игры. Он родился из синкретизма <...>, не тяните ритмику ни в ту, ни в другую сторону, не сватайте ее ни за физическую культуру, ни за психологию, ни за трудовые процессы (1, 211)*; о мандельштамовском отношении к практике Гастева см.: [Шиндин 2011: 306–309, 332–336]. В развитии идей Далькроза, в ритмике О.М. видел предложенное государству *могущественное средство, завещанное <...> гармоническими веками: ритм как орудие социального воспитания. <...> – Новое общество держится солидарностью и ритмом (1, 208–109)*.; общий анализ статьи содержится в: [Мусатов 2000: 184–185].

самый известный фильм Пудовкина «Мать» (Межрабпом-Русь, 1926; автор сценария – Н. Зархи, режиссер – В. Пудовкин, оператор – А. Головня); данный факт позволяет включить эту кинокартину в число фильмов, предположительно знакомых О.М.<sup>23</sup> Стихотворение «Чарли Чаплин» позволяет с высокой степенью вероятности предположить факт мандельштамовского знакомства с фильмом «Новые времена» (1935; автор сценария и режиссер – Ч. Чаплин) – строки: *Чарли Чаплин <...> ролики надень (3, 139)*, – очевидно, навеяны эпизодом, связанным с работой героя Чаплина в универмаге, – сценой катания на роликах в отделе игрушек перед главной героиней фильма. Возможно, что финальной сценой – уходом главных героев – навеяны и появляющиеся в мандельштамовском тексте образы «большого шоссе» и «дорогой дороги» (см.: [Михайлов, Нерлер 1990а: 386]); одновременно с этим, образ роликов может отсылать еще к одному фильму с участием Чаплина – «Скетинг-ринг» (1916). В Воронеже О.М., вероятно, смотрел комедию «Петер» (Австрия, 1934; режиссер Г. Костер), главную роль в которой исполняла Ф. Гааль – одна из самых популярных киноактрис мира 1930-х годов<sup>24</sup>; в письме жене 26.9.1935 Рудакова писал о Мандельштамах: «он получил немного денег, и они отправились на “Петьку”» [Рудаков 1999: 87]; там же – «атрибутирующий» комментарий А.Г. Меца, Е.А. Тоддеса и О.А. Лекманова.

### 1.3. Гипотетический «кинотезаурус»

Более гипотетичны другие предположения о просмотренных О.М. фильмах, строящиеся преимущественно только на допущениях и часто вызывающие более чем

---

<sup>23</sup> Интересно то обстоятельство, что режиссер рецензируемой в «Шпигуне» кинокартины «Знакомое лицо» Шпиковский был соавтором Пудовкина по известному фильму «Шахматная горячка» (1925). – С мандельштамовской характеристикой Пудовкина как родоначальника советского кино можно сопоставить оценку режиссера в статье Шкловского 1927 года с говорящим названием «Итоги»: «Пудовкин – хороший теоретик русского кино, и это помогает ему стать первым классиком советской кинематографии, использовавшим достижения своего времени и нашедшим работу для всех инструментов» [Шкловский 1965: 94].

<sup>24</sup> Франческа Гааль (настоящие имя и фамилия – Фанни Зильверич; 1.0.1904–13.8.1972) – певица и киноактриса венгерского происхождения. С успехом выступала на сценах Вены и Берлина, с 1919 года начала сниматься в кино. Широкою известной ей принесли роли в фильмах первой половины 1930-х годов «Паприка» (1932), «Скандал в Будапеште» (1933), «Весенний вальс» (1934) и др.; индивидуальность образа Гааль в звуковых музыкальных картинах во многом формировалась за счет следования традициям австро-венгерской комической оперетты. В середине 1930-х годов была приглашена работать в Голливуд, где снималась в фильмах ведущих режиссеров. Широкая популярность Гааль в России связана с типичными для ее творчества кинокартинами «Маленькая мама» (1935), «Катерина» (1936), а также с упоминаемой в рудаковском письме комедией «Петер» (1934, США–Венгрия–Австрия; режиссер – Г. Костер).

серьезные сомнения и возражения. Так, применительно к стихотворению «Кинематограф» «на наиболее узнаваемый прототип Н.М. Зоркая указывает на ленту братьев Патэ “Шпионка”» [Михайлов, Нерлер 1990а: 464], однако, согласно точке зрения Р.М. Янгирова, «поэта в данном случае занимали психологические реакции зрителя, а не сам фильм» [Янгиров 2009: 181], – вследствие чего в тексте отражена не конкретная кинокартина, а некая обобщенная зрительская реакция на универсалии кинопоказов нала века<sup>25</sup>. По свидетельству Н.Я. Мандельштам, относящемуся к 1931 году, пришедший к О.М. в гости Борис Лапин принес фрагмент киноленты, который они рассматривали на свет; см.: [Мандельштам Н.Я. 2014b: 539]. Установить, о каком именно фильме или фрагменте идет речь (как и исключить факт его принадлежности к жанру кинодокументалистики), невозможно, но, по предположению комментаторов, именно этим эпизодом навеян образ «целлулоид фильма воровской» в стихотворении «Еще далеко мне до патриарха...» (1931); см.: [Василенко и др. 1986: 162]. По мнению О.А. Лекманова, в этом мандельштамовском тексте «московского цикла» подразумевается первый советский звуковой фильм «Путевка в жизнь» («Межрабпомфильм», 1931; авторы сценария – А. Столпер, Н. Экк (Ивакин), Р. Янушкевич, режиссер – Н. Экк, оператор – В. Пронин): «16 мая 1931 г. в столице состоялся закрытый общественный просмотр первой звуковой советской кинокартины “Путевка в жизнь” режиссера Н. Экка. В фильме рассказывалось о перековке бывших беспризорников под руководством мудрого партийного работника. Украшением картины стала роль вора Жигана, исполненная молодым Михаилом Жаровым. С 1 июня 1931 г. “Путевка в жизнь” широко пошла по экранам Москвы» [Лекманов 2011: 513]. Сложно согласиться с такой точкой зрения, потому что даже приняв эпитет «воровской» за жанровое определение, его трудно соотнести с подразумеваемой

---

<sup>25</sup> Здесь же можно привести последнюю характеристику «Кинематографа», принадлежащую М.Л. Гаспарову: «Стихотворение-зарисовка с ироническим остраннением культурной темы (<...>. Пересказываются два кинематографических сюжета, мело-драматический и шпионский (может быть, по ленте “Шпионка” фирмы Патэ, – Зоркая). Авторский комментарий – в зачине и на стыках эпизодов <...>. Первый сюжет излагается с перестановками эпизодов: героиня, оторванный от нее герой, она в сетях соперницы, она измучена страстью <...>, второй прямолинейно: похищение бумаг, бегство, погоня, она измучена страхом <...>. В концовке два сюжета скрещиваются в “нелепости” (герой из первого, героиня из второго). Пересказ выдержан в тоне эмпатического понимания, ирония – только в комментарии» [Гаспаров 2017: 82]. Вопрос о всё расширяющейся практике «пересказа» поэтических текстов в качестве их исчерпывающей «интерпретации», а также о степени эффективности и даже научной допустимости такого подхода не входит в тему данной работы. Но теория поэтического языка Тынянова по-прежнему остается актуальной и неотменяемой.



кинопродукцией, при всей своей идеологической ориентированности явно остающейся в границах жанра эксцентрической комедии<sup>26</sup>.

В воспоминаниях Н.Я. Мандельштам присутствует фрагмент рассуждений о восприятии современниками кинематографа, представляющий собой своего рода «сборную цитату» из ранней советской киноклассики: «кино двадцатых годов <...> связано со знаменитой одесской лестницей, по которой катится детская коляска с младенцем, засухой, овцами, высунувшими от жажды воспаленные языки, яблоками, падающими в рот счастливому хохлу, бесславным концом Санкт-Петербурга, червями, копошащимися в говядине <...>. В кино, может, и не нужно мысли, но пропагандистские фильмы претендовали на нее, и это оттеняет их жестокую сущность. Особенно мне запомнилась садистская коляска на лестнице и шикарный крестный ход во время засухи» [Мандельштам Н.Я. 1990: 281–282]<sup>27</sup>. Сопровождающий эту цитату поздний (1977) автокомментарий: «Все примеры из фильмов С.М. Эйзенштейна. Садист» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 677], – явная аберрация: в данном образном ряду по своим безусловным «дифференцирующим» кадрам кроме фильма «Броненосец “Потемкин”» (одесская лестница и детская коляска, червивое мясо) могут быть атрибутированы кинокартины «Конец Санкт-Петербурга» (бесславный конец города-символа) (Межрабпом-Русь, 1927; автор сценария – Н. Зархи, режиссер – В. Пудовкин, сорежиссер – М. Доллер, оператор – А. Головня), «Старое и новое» (засуха, страдающие от жажды овцы, крестный ход) («Генеральная линия»; Совкино (Московская фабрика), 1926–1929; авторы сценария и режиссеры – С. Эйзенштейн, Г. Александров, оператор – Т. Тиссэ), «Земля» (падающие яблоки) (ВУФКУ (Киев), 1930; автор сценария и режиссер – А. Довженко, оператор – Д. Демуцкий); возможно, эти фильмы Мандельштамы смотрели вместе. Кроме того, в переписке Н.Я. Мандельштам с Н.И. Харджиевым в середине июня 1943 упоминается известная психологическая

---

<sup>26</sup> По предположению Г.А. Беляевой, высказанному при обсуждении этого вопроса и с благодарностью принятому автором, потенциально речь может идти о единственном отечественном фильме данного периода, попадающем под определение «воровской», – также эксцентрической комедии «Праздник святого Йоргена»: Межрабпомфильм, 1930; автор сценария и режиссер – Я. Протазанов, оператор – П. Ермолов; см.: [Художественные фильмы 1961: 1, 395].

<sup>27</sup> Трудно сказать, на чем основана иная редакция, предложенная в последнем издании «Второй книги», где яблоки заменены «оладьями, падающими в рот счастливому хохлу» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 353].

драма Чаплина «Парижанка» (1923): [Мандельштам Н.Я. 2007: 290]<sup>28</sup>, – что не исключает ее совместного с О.М. просмотра.

Допустимым кажется предположение о знакомстве поэта с кинофильмом «Саламандра» (СССР–Германия, Межрабпомфильм–Прометеусфильм, 1928; авторы сценария Г. Гребнер, А. Луначарский, режиссер Г. Рошаль, сорежиссер М. Доллер, оператор Л. Форестье), вышедшего на экраны в период максимальной активизации его интереса к отечественной кинопродукции. В основу картины, имевшей противоречивый, но довольно широкий общественный резонанс, была положена биография австрийского биолога и зоолога, ученого-материалиста П. Каммерера, покончившего жизнь самоубийством<sup>29</sup>. Его имя возникает в «Путешествии в Армению» в связи с характеристикой Б.С. Кузина, который *имел какое-то прикосновение к саламандрам знаменитого венского самоубийцы – профессора Каммерера (3, 189)*; при этом он входил в число шести ученых-биологов, подписавших в 1928 году письмо в редакцию газеты «Известия» с утверждением об исторической и фактографической недостоверности фильма; см.: [Нерлер 1990: 397], [Михайлов, Нерлер 1990b: 427]. Дополнительной смысловой параллелью является тот факт, что исполнявшие в картине

---

<sup>28</sup> Внимание автора на данный биографический факт обратил П.М. Нерлер, любезно предоставивший этот фрагмент письма до его публикации. – Насколько можно судить, образность, связанная с фигурой Чаплина, занимала заметное место в «самоидентификации» Н.Я. Мандельштам; так, в письмах Б.С. Кузину 1939–1940 годов она неоднократно употребляет ее для «автосравнения»; см.: [Кузин – Мандельштам 1999 (по им. ук.)].

<sup>29</sup> Об истории создания этого фильма см.: [Луначарский 1929]. – Каммерер (Kammerer) Пауль (17.8.1880, Вена – 23.9.1926, Пухберг-ам-Шнеберг, Первая Австрийская Республика, ныне Республика Австрия), австрийский зоолог, один из самых заметных представителей материалистического направления в биологии, известного как механо-ламаркизм или неоламаркизм. В 1904 году окончил Венский университет, где затем читал курс экспериментальной морфологии. В 1902–1923 годах – сотрудник института экспериментальной биологии Австрийской Академии наук организованного при его непосредственном участии. Являясь последователем учения Ламарка, Каммерер направлял свою научную деятельность на экспериментальное доказательство наследования приобретенных признаков – изменений, происходящих в живых существах под воздействием внешней среды. Его приверженность материалистическому мировоззрению в сочетании с активной атеистической, антирасистской и пацифистской позицией вызывала активное неприятие со стороны традиционной европейской науки. Весной 1926 года Каммерер был приглашен в СССР для работы в Коммунистической академии, на что дал согласие и переехал в Москву. В середине лета он выехал за оборудованием для новой лаборатории в Западную Европу, где началась широкая кампания по обвинению его в научных (экспериментальных) фальсификациях, сопровождавшаяся утверждениями о его исторической и фактографической недостоверности, вследствие чего Каммерер покончил жизнь самоубийством. Прямое мандельштамовское знакомство с его исследованиями представляется маловероятным, но, вместе с тем, в середине 1920-х годов на русский язык были переведены основные труды Каммерера – «Общая биология» (М.; Л., 1925), «Пол, размножение и плодовитость: Биология воспроизведения» и «Загадка наследственности: Основы общей теории наследственности» (оба – Л., 1927), что вряд ли было неизвестно О.М. в период формирования у него с начала 1930-х годов повышенного интереса к биологии. – Несколько подробнее об этом контексте см. в: *Нерлер П.М., Шиндин С.Г.* Каммерер П. // Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта (в печати).

роли второстепенных персонажей С. Комаров и В. Фогель упоминаются в мандельштамовской заметке 1929 года <<Магазин дешевых кукол>>.

В наборе кинокартин, гипотетически известных О.М., обнаруживаются и более редуцированные случаи. Так, в заметке «Генеральская» приведен фрагмент еще одного неустановленного фильма, возможно, виденного им в самом начале 1920-х годов (если только это не является художественным вымыслом): *на Тверской показывают рыцарей. Далеко генералам до рыцарей. Те обедают вроде как в церкви. Кушанья им несут крестным ходом человек двести, по четыре на блюдо, цельных баранов, а пироги башнями (2, 306)*. Помимо того, что мандельштамовское описание в известном смысле «предвосхищает» сцену свадебного пира в «Иване Грозном» Эйзенштейна, оно может иметь под собой и собственно биографическую основу. К 1 мая 1919 года в Киеве известный театральный режиссер К. Марджанов осуществил постановку по пьесе Лопе де Вега «Овечий источник» («Фуэнте овехуна»), вошедшую в число главных театральных событий этого периода. Мандельштам, находившийся в то время в Киеве, очевидно, видел этот спектакль – позднее в очерке «Березиль» (1926) он вспоминал: *Когда-то в <...> «бывшем Соловцовском театре» шла «Фуэнте Овехуна»: вот это спектакль <...>! (2, 440)*. Одним из самых эффектных моментов театрального действия стала сцена принесения даров крестьянами; как вспоминал современник, «во время пиршества через сцену протянулась веревка, по которой безостановочно “плыли” гуси, утки, окорока, корзины фруктов, бурдюки с вином» [Дейч 1988: 113]. Еще интереснее тот факт, что к оформлению спектакля самое непосредственное отношение имела Н.Я. Мандельштам, вспоминая ту же самую сцену: «Марджанов ставил пьесу испанского классика: деревня взбунтовалась против сеньора, потому что он нарушил старинные права. <...> Для апофеоза художник Исаак Рабинович придумал неслыханное изобилие: через всю сцену протягивалась гирлянда бутафорских фруктов, овощей, рыбьих и птичьих тушек подозрительно фаллического вида. <...> Исаак выходил раскланиваться. Он вел за руку двух своих помощниц: одна была я, другая – моя подруга Витя <...>. Это мы с Витей раскрашивали фруктообразные фаллусы» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 39].

К числу еще более гипотетических можно отнести предположение о том, что в стихотворении «Я живу на важных огородах...» (1935) в образе Ваньки-ключника нашел ассоциативное или опосредованное отражение известный фильм «Ванька-ключник» (другое название – «Русская быль XVII столетия», 1909, автор сценария и режиссер – В. Гончаров, оператор – В. Сиверсен) – «драма из боярской жизни,

скомбинированная по народной песне» [Великий Кино 2002: 29]<sup>30</sup>. Как было сказано выше, «экранизация» популярных народных песен была исключительно популярна в отечественном кино на этапе его становления; собственно говоря, и первый «полнометражный» российский фильм – «Понизовая вольница» («Стенька Разин», автор сценария – В. Гончаров, режиссер – Б. Ромашков, операторы – А. Дранков и Н. Козловский), – вышедший на экраны 15.10.1908, был снят и смонтирован как «иллюстрация» одной из самых известных в поздней фольклорной традиции песен. По предположению М.Л. Гаспарова, в <«Оде Сталину»> («Когда б я уголь взял для высшей похвалы...», 1937) присутствует опосредованное использование характерной для того исторического периода кинодокументалистской модели: «Герой крупным планом на трибуне и мелкоголовая толпа без края внизу – это схема популярнейшей картины А. Герасимова “Ленин на трибуне” (1928–1930, в основе – кадр из кинохроники)» [Гаспаров 1996: 90]. Вместе с тем, нельзя не учитывать, что уже в заметке «Яхонтов» (1927) О.М. так охарактеризовал один из типов литературно-сценического монтирования В.Н. Яхонтова: *В некоторых случаях это был монтаж эпохи («Ленин»), где впечатление грандиозности достигается соединением политических речей, отрывков из Коммунистического манифеста, газетной хроники и так далее (2, 460)*. Подобные визуальные конструкции, очевидно, к концу 1920-х годов выходили на стереотипический уровень, – как, например, на известной гравюре В. Фаворского «Октябрь 1917» (1928), построенной на соединении изображений Ленина на трибуне, группы его слушателей, переходящей в сцену боевых действий, и графически нанесенного текста; см.: [Шиндин 2016: 82]<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> По свидетельству вдовы поэта известно о мандельштамовском обращении в 1930-е годы к «русским и славянским песням в разных собраниях – Киреевского, Рыбникова» [Мандельштам Н.Я. 2014а: 330]; в связи с этим текстом она указывала на то, что «варианты “Ваньки-ключника” Мандельштам знал и помнил по собранию Киреевского» [Мандельштам Н.Я. 2014с: 758].

<sup>31</sup> В связи с рассматриваемыми в п. 4.1 структурно-семантическими функциями монтажного начала следует учитывать активное обращение к нему Фаворского, который, по словам современного исследователя, «в ксилографиях политической тематики (“Октябрь1917” и “1919 – 1920 – 1921”) монтирует динамичные многофигурные сцены, располагает по фону гравюр всевозможные сюжетные детали и разъясняющие надписи-лозунги», – и далее автор отмечает: «В 1930–1950-е гг., несмотря на жесткую идеологию, устанавливающую неизбежность реалистических основ в искусстве, советские художники находили возможности привлечения приемов, восходящих к коллажной технике. Примером может служить книжная иллюстрация В. Фаворский выстраивает переплет “Слова о полку Игореве” с помощью приемов напластования одних деталей изображения на другие и “врезки”. То есть сам принцип монтажа не был изобретением только конструктивистов. Прибегая к монтажу, они по-своему исповедовали один из главных принципов В.А. Фаворского: “разнопространственное и одновременное”. Можно предположить и обратное, что выдвиганию этого принципа Фаворским по-своему способствовал и опыт конструктивизма. Но “монтаж” у В. Фаворского не нарушал единства материала и был скорее основным моментом его композиционного мышления» [Кузьмина 2011: 208, 209]. – В связи с упоминанием имени

Вероятно, гипотетический «кинотеатрус» О.М. мог бы быть значительно расширен при обращении к репертуарному составу мест его временного пребывания (в том числе и за границей, в Париже и Гейдельберге<sup>32</sup>), – как сам он писал о Батуме июня 1921 года: *в самом большом местном кинематографе идет итальянский фильм из русской жизни <...>. Я был на этом представлении (2, 228)*, – но в данный момент исследования на эту тему не известны.

#### 1.4. Периферийный «кинематограф»

В набор биографических свидетельств о контактах О.М. с миром кино могут быть включены и откровенно периферийные случаи встреч с таким явлением как «живой кинематограф», которое при всей своей маргинальности способно было нести в себе вполне определенный «кинематографический потенциал». Одним из самых известных примеров этого явления стала практика регулярных «кинопоказов», организованная и проводимая Лунцем вместе с Зоценко и Шварцем в «Доме искусств» в начале 1920-х годов, то есть в период пребывания там О.М.; см.: [Чуковский Н.: 67–68]. Свидетельство об этом ярком эпизоде жизни Петрограда времен «военного коммунизма» оставил Слонимский: «Молодость брала свое. Часто после многочасового обсуждения очередного рассказа они (серапионы) высыпали из комнаты, потонувшей в слоистом тумане табачного дыма, в прохладные и просторные коридоры елисеевского дома, и тогда начинались самые шумные игры... к великому неудовольствию “старшего поколения”. Ставились замысловатые шарады, которые вырастали порой в целое театральное представление. Изображался провинциальный кинематограф, молниеносно изобретались смехотворные “надписи на экране”... Легкая и беспечная атмосфера смеха, колкой шутки, молодой влюбленности была разлита в воздухе» [Рождественский 1962: 205]. Об этом же позднее вспоминал и Шварц: «В Доме искусств устраивались вечера, где мы ставили так называемые кинокартины. В качестве актеров действовали зрители. <...> Сценарии писал Лунц, но я отступал от

---

Сталина любопытным представляется эпизод рассказа Ахматовой вдове поэта об «обратимости» «кинематографических взаимоотношений» О.М. и вождя: «я рассказала Наде со слов Пильняка, что Сталин, принимая киношников, досадовал на Б. Пастернака за “дружбу” с О<сипом Эмильевичем>» [Ахматова 2005b: 129]; о каком именно эпизоде идет речь, установить точно не удалось.

<sup>32</sup> Ср. свидетельство брата поэта, подтверждающее этот общеизвестный факт, очевидно, со слов самого О.М.: «Париж открыл перед ним необъятные возможности приобщения к прекрасному в области искусства и культуры. Он слушал лекции в Сорбонне, знакомился с музеями и архитектурными памятниками» [Мандельштам Е.Э. 1995: 134].

них, охваченный безрассудным, отчаянным и утешительным вдохновением. Каждый, кого я называл, выходил и действовал. Оставались нетронутыми зрители солидные и взрослые. Замятин, Ахматова, Корней Чуковский, Волынский, Шишков, Мариэтта Шагинян и другие. Из любви к литературе развлекал я литераторов. Но я не веселил, а веселился. И все остальные – со мной» [Шварц 1990: 573]. Одним из самых знаменитых «фильмов» из репертура «Дома искусства» стали «Фамильные бриллианты Всеволода Иванова»; см.: [Каверин 1989: 40]; в связи с фигурой О.М. ср.: [Ивич 2002: 131]. Сам «киносеанс», видимо, стал исключительно значимым компонентом для традиции мифотворчества «Дома искусств» настолько, что был иносказательно зафиксирован и в максимально беллетризованных «мемуарах» Ольги Форш при описании личности Лунца: «Юноша-фавн запомнился как перепроизводство энергии, как мальчишеское озорство в единоличном кинофильме с излюбленным публикой номером – “Фамильные бриллианты пролетарского писателя Фомы Жанова”» [Форш 1990: 28]. Вряд ли О.М., и проживавший в «Доме искусств» с ноября 1920 года по январь 1921, и регулярно бывавший там позднее, мог пропустить столь значительное событие, как эти «киносеансы».

В данном контексте нельзя не учитывать и то обстоятельство, что практика «живого кинематографа» «серапионовых братьев» имела «прецедент», позволяющий утверждать об их сознательной или «типологической» вторичности: эти опыты были предвосхищены импровизированными «кинематографическими» выступлениями в «Бродячей собаке»; см.: [Парнис, Тименчик 1985: 183, 185, 201–202]. Трудно сказать, насколько ассоциативно, а насколько случайно, но в «беллитризованных мемуарах» Георгия Иванова практика подобных «мероприятий» отражена непосредственно в связи с фигурой О.М.: «Петр Потемкин, Хованская, Борис Романов, кто-то еще – прогнав с эстрады поэта Мандельштама, пытавшегося пропеть (Боже, каким голосом!) “Хризантемы”, – начинают изображать кинематограф. Цыбульский душераздирающе аккомпанирует. Заменяя надписи на экране, Таиров объявляет: “Часть первая. Встреча влюбленных в саду у статуи Купидона. (Купидона изображает Потемкин, длинный и худой, как жердь.) Часть вторая. Виконт подозревает... Часть третья...”» [Иванов Г. 1993а: 342]. И здесь же необходимо учитывать тот факт, что также Георгию Иванову принадлежит свидетельство, относящееся к деятельности в 1921 году Гумлева в качестве председателя Петrorадского Союза поэтов, согласно которому тот «организовал ряд вечеров, нашел и получил большое помещение, открыл в нем клуб (Дом поэтов), действовавший очень оживленно. Там <...> мы устроили нечто вроде “Бродячей собаки: былых времен, собирались три раза в неделю, читали стихи,

танцевали, разыгрывали пьесы, тут же сочиненные. Помню одну из них: действие происходит в Фиуме. <...> Не помню уже конца, должно быть, он был такой же вздорный, как и начало, но и зрители и актеры были очень довольны. К тому же разыгрывалась она “кинематографически”, и оператор, он же конферансье, часто менял темп картины, переходя от медленного к очень быстрому». [Иванов Г. 1993b: 237].

Не останавливаясь на вопросе о степени достоверности гипотетической основы этих «художественных воспоминаний», тем не менее приходится констатировать, что восстановить на их основе собственно «технический» аспект подобного рода «киносеансов» невозможно; вероятно, описываемое Ивановым сопровождало игру реальных посетителей на сцене «артистического кабаре». Очевидно, традиция подобного рода имитации нового вида искусства, формировавшаяся с момента его появления (причем, думается, в самых разных социальных средах) максимально актуализировалась в культуре 1910-х годов с ее очевидной ориентацией на театрализацию как повседневного бытового поведения, так и образа жизни в целом. Одним из частных подтверждений этого могут служить аналогичные «выступления» Андрея Белого на «Башне» Вячеслава Иванова, о которых вспоминает его дочь и свидетелем которых вполне мог быть О.М.: «Белый любил изображать кинематограф. Он подскакивал к стене и начинал двигаться жестикулируя, вдоль неё. При этом все его тело спазматически дрожало. Это должно было вызвать смех, но в сочетании с его стальными, куда-то вдаль устремленными глазами, все это меня скорее пугало» [Иванова 1992: 35]. Практика подобного рода «антреприз» вероятнее всего восходит к традиции «живых картин», «живых фотографий» и т.п., причем, насколько можно судить по мемуарным свидетельствам, за каждым конкретным случаем стоит своя собственная индивидуальная модель таких имитаций, нередко восходящая к более ранней практике, в том числе и профессиональной. Так, например, Маковский вспоминал в связи с работой своего отца-художника: «в период больших композиций отца из древнерусского быта в большой моде были его “живые картины”, т.е. воспроизведение на эстраде или на театральных подмостках в “натуральном виде” того или другого холста, хотя бы только им задуманного. <...> Для “живых картин” позировали подгримированные петербуржцы из общества, и эти маскарадные постановки грешили, думается мне теперь, любительством небезупречного вкуса. <...> Отец ставил их не только у себя дома. Он любил эту бутафорскую забаву, порой и вдохновлялся ею, замышляя новое произведение. В кружках любителей художеств он слыл постановщиком блестящим и искал случая увидеть воочию то, что мерещилось

его фантазии и казалось “живописной правдой”» [Маковский 1955: 83]<sup>33</sup>. Связь – не генетическая, а «типологическая», причем как в формальном, так и в содержательном планах – кинематографа с этими перефирийными видами «искусства» для О.М. была очевидна. Характеризуя в уже цитировавшейся рецензии 1913 года прозу Джека Лондона, он писал: *Лучшее в кинематографе – так называемые «видовые картины»: и Лондон разворачивает бесконечную ленту монотонного северного пейзажа, <...> мелькающего, как живая фотография (1, 189)*. И если соединение нового вида искусства с его визуальным «предшественником» для реципиентов 1910-х годов наверняка было общеупотребительным, то О.М. обращался к этому приему и позднее, в оценке киевского театра «Березиль» с ее явными кинематографическими коннотациями: *В «Гайдамаках» есть «живые картины», великолепные, как старый украинский лубок. И эта постановка принадлежит театру, который в «Шпане» показал, как театральное движение преобразует сырой чаплинизм (2, 440)*.

## 2. Контакты Мандельштама в сфере кинематографии

В течение 1920-х годов О.М. несколько раз предоставлялась возможность установить творческие контакты со сферой отечественной киноиндустрии в качестве сценариста и кинорецензента, однако по разным причинам эти опыты носили эпизодический характер и, как правило, прерывались на начальной стадии.

### 2.1. Биографические составляющие

---

<sup>33</sup> Далее следует описание одной из таких «живых картин» дающее представление о собственно «технической стороне» осуществления подобных проектов: «Раздвинут занавес – перед зрителями мастерская Рубенса; окруженный дамами избранного общества в костюмах эпохи – Рубенс (сам Константин Егорович) пишет портрет жены; позырует моя мать, стоя в стильной раме; на ней красный берет с белым пером, она такая, какой изображена на упомянутом мною первом ее портрете <18>83года. “Живая картина” называлась – “Портрет жены художника”» [Маковский 1955: 83]. Еще более живописное изображение подобных представлений оставил Бенуа; см.: [Бенуа 2005: 760–761]. Таким образом, есть все основания утверждать, что в отечественной традиции «живые картины» и, следовательно, появившиеся позднее «живые фотографии», представляли собой статичное «воспроизведение» некоего живописного или фотографического изображения профессиональными или любительскими актерами или иными лицами. Соответственно, «живой кинематограф» представлял собой такого же рода «изображения», но уже носящие динамический характер и сочетавшиеся с обязательными элементами реального киноязыка того времени – надписями и музыкальным сопровождением. Но главное отличие, очевидно, заключалось в том, что новое «живое искусство» не воспроизводило существующие образцы, а было полностью самостоятельным и носило импровизационный характер.



Строго говоря, первые активные контакты О.М. со сферой кинопроизводства могут быть отнесены ко времени его краткосрочного пребывания в Харькове – весне 1919 года. Как стало теперь известно из опубликованных П.Е. Поберезкиной архивных материалов, в этот период, сотрудничая с Бюро печати при Совнарком Украины, поэт, очевидно, был занят подготовкой какого-то способа демонстрации кинохроники и, возможно, документальных фильмов в общественных местах. В ответ на вызов О.М. вышестоящей организацией в Киев местный чиновник в официальной телеграмме сообщал, что тот «занят устройством экрана, в чем встретились затруднения, которые успешно преодолеваем. Передача дела Мандельштамом кому-нибудь вредно отразится <на> результатах его, что, конечно, не желательно. Решаюсь задержать его здесь <на> три-четыре дня для информирования» [Поберезкина 2015: 214]. Автор публикации так комментирует это сообщение: «Речь идет об “информации населения проекционным фонарем”, <...>. Был ли установлен экран, нам неизвестно, однако привлек Мандельштама к данному делу, вероятно, Владимир Нарбут», который вел переговоры «о предоставлении витрин для информации населения путем вывешивания световых плакатов» [Поберезкина 2015: 214–215]. Чем закончился данный опыт мандельштамовского взаимодействия с миром кинематографии неизвестно, но, очевидно, это он в переосмысленной имплицитной форме отражен в финале «Египетской марки» в эпизоде, когда ротмистр Кржижановский останавливается в Москве в гостинице «Селект» *в номере, переделанном из магазинного помещения, с шикарной стеклянной витриной вместо окна, невероятно нагретой солнцем (2, 495)*, – где витрина выступает совершенно прозрачной метафорой экрана<sup>34</sup>.

В самом начале 1926 года к О.М. с предложением сотрудничать в сфере кинематографии обратился Шкловский, очевидно, речь шла о работе для располагавшегося в Москве издательства «Теакинопечать»<sup>35</sup>. Этот эпизод полностью

---

<sup>34</sup> Интересный в этом отношении комментарий оставил брат поэта: «На заре кино, в начале века, в Петербурге кинотеатры чаще всего были крохотными, на восемьдесят – сто пятьдесят человек. Под них использовались нередко магазины. Весь штат такого кинотеатрика состоял из двух человек – механика и контролера, чаще всего самого хозяина этого “Иллюзиона”, как их тогда называли» [Мандельштам Е.Э. 1995: 163].

<sup>35</sup> Переоценить степень участия Шкловского в формировании и развитии «кинематографического текста» О.М. невозможно, как невозможно недооценивать роль, сыгранную им не только в биографии поэта, но и в становлении самых разных составляющих его художественного мировоззрения; см.: [Шиндин 2009: 356–359, 365–366]. Трудно объяснить, почему для современного мандельштамоведения фигура этого ученого не выходит за традиционные рамки простого современника, хотя и принадлежавшего к ближайшему окружению О.М. Как представляется, для его личности степень формообразующего воздействия, оказанного Шкловским, сопоставима только с влиянием Гумилева, и именно в «кинематографической перспективе» это проявляется отчетливее всего. –

восстанавливается по мандельштамовским письмам февраля-марта 1926 года, обращенным к находившейся в это время на лечении в Ялте Н.Я. Мандельштам; см., соответственно, 5.2.1926: *Сейчас говорил по телефону с Шкловским. Он здесь. Приедет ко мне завтра. «У меня, – говорит, – есть дело к вам!»* (4, 56); 7, <8>.2.1926: *Вчера договорил со Шкловским. Он предлагает мне съездить в Москву. Его кино-издательство будто бы само догадалось, что меня нужно подкормить* (4, 57); 9–10.2.1926: *еду в Москву, где Шкловский подготовил мне почву* (4, 59); 16.3.1926: *Пишу тебе в квартирке Шкловского. Утром приехал в Москву* (4, 79); 17.3.1926: *мне все очень легко удалось. <...> В Кино-печати <...> дают фантастические деньги: 150–200 р. – ни за что* (4, 80). Подробности данной ситуации, как и ее развитие и завершение, долгое время были неизвестны, и публикаторы и биографы О.М. оставляли их безо всякого комментария; ситуация изменилась благодаря подготовленным к печати М.А. Котовой архивным материалам, из которых становится известен ряд новых обстоятельств<sup>36</sup>. Организация, с которой Шкловский предлагал сотрудничество О.М., появилась в марте 1925 года, когда «из двух ведомственных кинематографических издательств “Советское Кино-Издательство” (“Госкино” и “Кино-Москвы”) и издательства “Кино-Неделя” (“Севзапкино” и “Межрабпом-Русь”) было образовано издательство “Кинопечать”, издававшее литературу по вопросам кино» [Котова (в печати)]. Какой именно деятельностью занимался О.М. в рамках своего сотрудничества с новым предприятием неизвестно (считать, что речь шла только о сценарной работе, как это делает автор, представляется не совсем верным); с большей или меньшей степенью уверенности можно говорить лишь о том, что «он “превосходно отредактировал” подписи к фильму “Лукреция Борджиа”, не получившему широкого проката» [Котова (в печати)]<sup>37</sup>. Насколько можно судить по готовящимся к введению в научный оборот документам, сотрудничество ни в какой более форме не состоялось то

---

Как «типологическую», но не выраженную столь ярко параллель с некоторыми оговорками можно рассматривать взаимоотношения Шкловского и Ахматовой; см.: [Тименчик 2016]. – Из последних публикаций о кинематографической проблематике как сфере научных интересов Шкловского см.: [Левченко 2008], [Бориславов 2014], [Познер 2016]. – Из последних публикаций о кинематографической проблематике как сфере научных интересов Шкловского см.: [Левченко 2008], [Бориславов 2014], [Познер 2016].

<sup>36</sup> С цитируемыми далее материалами автор познакомился в процессе редактирования и подготовки к печати очередного, выпуска «Записок Мандельштамовского общества» – шестого сборника статей «Сохрани мою речь...». При работе над настоящей публикацией осенью 2014 года было получено согласие М.А. Котовой на использование этих материалов.

<sup>37</sup> О данном факте М.А. Котова сообщает, ссылаясь не на первоисточник, разыскать который не удалось, а на более позднюю публикацию: *Завалишин В. «Смерть Борджиа» или «Смерть Бозио»* (К характеристике позднего Мандельштама) // Новое русское слово. 1958. 6 апреля. С. 8.

ли в силу субъективных причин, то ли вследствие издательской реорганизации, сопровождавшейся соответствующими мероприятиями: «Слияние в апреле 1927 года в рамках типизации издательств и образование “Теа-Кино-Печати” повлекло за собой ряд бюрократических процедур, <...> была проведена внутренняя финансовая проверка, изучены договоры, составлен список должников издательства и подготовлен целый веер судебных исков к авторам, не выполнившим условия договора» [Котова (в печати)]. Среди авторов, с которых издательство пыталось в судебном порядке взыскать авансы, оказался и О.М., однако дальнейшего развития в реальности эта ситуация не получила: многочисленные повестки или не нашли своего адресата, или он на них не отзывался. Далеко не все документы в архиве издательства сохранились, а потому «остаётся загадкой, какую рукопись обещал сдать О. Мандельштам, знал ли он сам о судебном иске и удалось ли издательству взыскать с постоянно бедствующего поэта эти 96 рублей. – В дальнейшем Мандельштам с издательством “Теакинопечать” не сотрудничал» о [Котова (в печати)]<sup>38</sup>.

Данный эпизод, начавшийся в феврале 1926 года с обращения к О.М. Шкловского, хронологически совпал со временем его близкого общения с семейством Лившицев, в круг самых активных интересов которых входил кинематограф, что также подробно отражено в письмах поэта, обращенных к Н.Я. Мандельштам; см. – 17.2.1926: *Я был у Бенов: они повели меня в кино. Они ходят по понедельникам, как в баню... (4, 63)*; 23.2.1926: *решил 3 дня отдохнуть. Посидеть с Таткой, хоть в кино пойти с Бенами (4, 68)*; 28.2.1926: *Завтра поведу Бена знакомить в Прибой, а вечером мы пойдем в кино (4, 71)*. О приверженности обоих поэтов к подобному времяпрепровождению идет речь и в уже упоминавшемся черновике письма Екатерины Лившиц: «Действительно, мы по понедельникам ходили в Дом армии и флота (ныне Дом офицеров) смотреть новые фильмы. Сеансы были раз в неделю <...>, а мы жили тогда на Моховой, в двух шагах от Литейного, где и сейчас помещается Дом Офицеров. <...> Вспоминаются названия некоторых фильмов, мелькают какие-то отрывки сцен. И,

---

<sup>38</sup> Если обстоятельства этого происшествия все-таки были его герою известны, то допустимым кажется предположение о том, что, вспоминая в «Четвертой прозе» о «деле Уленшпигеля», он вполне мог прецировать его на свой предыдущий опыт столкновения с новой юридической системой: *Я очень люблю встречать свое имя в официальных бумагах, протоколах, повестках от судебного исполнителя и прочих жестких документах. <...> – Когда приходит жестяная повестка или греческое в своей простоте напоминание общественной организации, когда от меня требуют, чтобы я выдал сообщников, прекратил вороватую деятельность, указал, где беру фальшивые деньги, и дал расписку о невыезде из предначертанных мне границ, я моментально соглашаюсь, но тотчас как ни в чем не бывало снова начинаю изворачиваться – и так без конца. <...> – Жестяные повесточки под подушечку! Сорок шестой договорчик вместо венчика и сто тысяч зажженных папиросочек заместо свечечек... (3,177–178).*

хотя слева от меня сидел Бен, по правую руку Осип, я совершенно не помню ни их разговоров, ни их реакцию» (архив П.М. Нерлера). Таким образом, начало 1926 года следует считать своеобразным рубежом в отношении О.М. к кинематографу: в этот период поэт мог рассматривать его как вполне реальную замену своей переводческой деятельности, которой он, безусловно, тяготился, но «типологическую близость которой кинематографу отчетливо осознавал, о чем сам прямо написал в более поздней статье «О переводах» (1929): *В данную минуту ходовая иностранная беллетристика – явление, смежное с кинопроизводством. Как правило, это – книга-однодневка* (2, 517).

Опосредованно и в редуцированной форме с миром кино связан в биографии О.М. еще один эпизод этого периода – общение в 1925 году в Ленинграде с Ольгой Ваксель (см.: [Ваксель 2012: 128–130 сл.]), его знакомой по пребыванию в Коктебеле в 1916 году; см.: [Мандельштам Е.Э. 1995: 171–172]; развитие темы см. в: [Нерлер 2012: 15–21]. Сама она в это время активно присутствовала на «кинематографической периферии»: занималась в учебно-творческой студии ФЭКС («Фабрики эксцентрического актера») Г. Козинцева и Л. Трауберга, снималась в эпизодических ролях и массовых сценах в кино, писала критические заметки о кинофильмах для «Ленинградской правды»; очевидно, именно тогда же участвовала в съемках картины «Мишки против Юденича» (1925), чуть позже – «Кастусь Калиновский» (1928). Косвенным свидетельством того, что Ваксель была своего рода «проводником» кинематографической темы в жизни О.М., выступает фрагмент его переписки с Н.Я. Мандельштам осенью 1926 года, когда в открытке ей 26.9.1926 он писал: *Был на съемке Совкино, во дворе дома на Каменноостр<овском>* (4, 83), – на что та ответила вопросом, в котором легко угадывается скрытая за аббревиатурой «ФЭКС» отсылка к личности Ваксель: «Какая съемка была во дворе? Надеюсь, не Фэкс? Если увидишь Фэкс, пожалуйста, закрой глаза. Хорошо?» [Переписка семьи 1991: 69]<sup>39</sup>. Гипотетически – более чем гипотетически – от Ваксель О.М. мог получить те или иные сведения о теоретических аспектах и практических результатах деятельности ФЭКС<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Как намек на имя Ваксель авторы примечаний комментируют только второе упоминание ФЭКС, считая первое отсылкой к реальной студии (см.: [Переписка семьи 1991: 70]), чему противоречит прямое указание в мандельштамовском письме на то, что он присутствовал «на съемке Совкино», то есть кинофабрики (очевидно, ленинградской) Совкино. Вместе с тем, в данный период Ваксель сотрудничала именно с этой студией, о чем позднее вспоминала: «В конце 1925 г. я оставила “ФЭКС” и перешла сниматься на фабрику “Совкино”. Здесь я бывала занята преимущественно в исторических картинах, и была вполне на своем месте. <...> Так и значилось в картотеке под моими фотографиями: “типаж – светская красавица”. Так и не пришлось мне никогда сниматься в комедиях, о чем я страшно мечтала» [Ваксель 2012: 126].

<sup>40</sup> О самой студии см., напр.: [Нусинова 1996], [Багров 2003] и др. – Теоретическая основа деятельности ФЭКС была изложена в коллективном сборнике «Эксцентризмы» (Пг., 1922), интерес к «фэксам» как

Наконец, прямые и разносторонние контакты со сферой кинематографии активно поддерживал брат поэта Е.Э. Мандельштам – с середины 1920-х годов до конца 1930 года – как сотрудник МОДПИКа, а затем непродолжительное время – как сценарист научно-популярных фильмов на студии «Ленфильм»; см.: [Мандельштам Е.Э. 1995: 162–164, 167]. Сам он в поздних воспоминаниях признавался: «Я с первых лет после окончания института проявлял большой и серьезный интерес к кинематографу и мечтал о том, чтобы писать сценарии» [Мандельштам Е.Э. 1995: 163], – и этот факт в той или иной форме с разной степенью интенсивности мог сыграть свою роль в попытках самого О.М. в начале второй половины 1920-х годов обратиться к этому виду околотературной деятельности; во всяком случае, общение с братом могло оказать безусловное влияние на его представления о кинематографе.

## 2.2. Сценарные опыты Мандельштама

Существует несколько разрозненных свидетельств о незаконченных и несостоявшихся случаях взаимодействия поэта со сферой киносценаристики<sup>41</sup>. Во-первых, в письме к Н.Я. Мандельштам 23.2.1926 он сообщал о совместных с Лившицем планах: *Мы с Беном решили написать сценарий по «делу Джорыгова» (4, 68)*; видимо, имеется в виду уголовное дело, за развитием которого в то время внимательно следила бульварная пресса; см.: [Зоркая 1988: 3, 87–88]. Во-вторых, написать киносценарий предлагал О.М. Шкловский (см.: [Мандельштам Н.Я. 2014b: 351]); если воспоминания вдовы поэта хронологически точны, то это событие должно быть отнесено ко времени проживания Мандельштамов в Царском (Детском) Селе с лета 1926 по весну 1928 года. В этот период с аналогичным предложением Шкловский обращался и к другим знакомым – в своих записях 1925–1926 годов Л.Я. Гинзбург отмечает: «Шкловский

---

основоположникам советского «киноэкспрессионизма» был характерен в этот период и для «формалистов», что отразилось, в частности, в 1928 году в статье Шкловского «О рождении и жизни Фэксон» (см.: [Шкловский 1965; 1990]) и в 1929 году – в статье Тынянова «О фэксах» (см.: [Тынянов 1977]); из других достойных внимания публикаций того времени можно назвать, напр.: [Недоброво 1928].

<sup>41</sup> К их числу относятся и неопубликованные фрагменты мандельштамовских сценарных набросков, о факте существования которых первым упомянул Г.А. Левинтон (в свое время любезно обративший внимание автора на это обстоятельство); см.: [Левинтон 1988: 22]. Все усилия попытаться выяснить подробности об этих рабочих (очевидно, черновых) материалах О.М. и познакомиться с ними за четверть века так ни к чему и не привели. И после выхода в свет последнего собрания сочинений О.М. ситуация не прояснилась: «В Архиве Мандельштама <Библиотека Принстонского университета, отдел рукописей; шифр: СО 539. – С.Ш.> имеются материалы к киносценарию о Детском Селе, датируемые нами 1927 годом (не опубликованы)» [Мец 2011: 692]. По какой причине этот текст так и остается неизвестен исследователям и заинтересованным читателям, понять невозможно.

вошел в дирекцию 3-й Госкинофабрики. Уверяют, что он телеграфировал Тынянову: “Все пишете сценарии. Если нужны деньги – вышлю. Приезжай немедленно”» [Гинзбург 1989: 6]. Позднее О.М. иронически изобразил этот эпизод в заметке «Я пишу сценарий»: *Шкловский посоветовал мне написать сценарий и скрылся <...>. Больше я его не видел, но получилось вот что: я проклял Шкловского до седьмого колена (2, 457)*. Данный иронический фрагмент, разумеется, не дает оснований подвергать обоснованному сомнению уверенность в значении той роли, какую сыграл в формировании у О.М. практического интереса к киноискусству Шкловский, ставший и мадельштамовским «проводником» в сферу кинотеории и кинокритики. Наконец, в третьих, согласно поздним воспоминаниям бывшего редактора «Мосфильма» В. Фартучного, к сценарной работе пытался привлечь О.М. сценарист Б. Леонидов (возможно, в самом начале 1930-х годов), однако никаких подтверждений этого свидетельства не существует; см.: [Румянцева 1995: 34–35]<sup>42</sup>.

Реконструируя несостоявшуюся деятельность О.М. в качестве киносценариста, следует учитывать, что уже в 1923 году в отечественной печати широко обсуждалось отсутствие сценариев, отвечающих требованиям современного кинематографа; для решения этой проблемы с осени 1925 года кинофабрики через периодику и напрямую постоянно обращались к литераторам с предложением активизировать сценарную работу. Видимо, следствием этого стал тот факт, что написание сценариев приняло массовый характер, и не только в литературных кругах, – в газетной заметке «О сценарии», опубликованной в самом начале марта 1926 года, Тынянов в ироническом тоне так охарактеризовал эту ситуацию: «По большей части все пишут сценарии, особенно же те, кто ходит хоть изредка в кинематограф. Трудно найти честолюбивого человека, который бы не написал хоть однажды сценария. Сценаристов много, сценариев тоже много. Мало только годных сценариев» [Тынянов 1977: 323]; о данном явлении в собственно кинематографическом плане см., напр.: [Лебедев 1965: 291–311], – в широком историко-литературном контексте: [Чудакова 1977: 550–551]. В этой связи дополнительные смысловые оттенки приобретают переданные Н.Я. Мандельштам слова Шкловского: «На то, что сценарий пройдет и будет напечатан, надеяться нельзя, <...> но фабрика платит за все, начиная с заявки и либретто на нескольких страничках. Всем, к кому Шкловский хорошо относился, он давал именно этот совет и предлагал вместе написать сценарий. Такое предложение было у него чем-

---

<sup>42</sup> По предположению Н.И. Клеймана, высказанному автору, речь в данном случае должна идти не о «Мосфильме», а о его предшественниках – студии Госкино или «Межрабпомфильме».

то вроде объяснения в любви и дружбе» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 351]<sup>43</sup>. Одним из дополнительных движущих механизмов активизации этого процесса мог стать тот факт, что в марте 1925 года «из двух ведомственных кинематографических издательств “Советское Кино-Издательство” (“Госкино” и “Кино-Москвы”) и издательства “Кино-Неделя” (“Севзапкино” и “Межрабпом-Русь”) было образовано издательство “Кинопечать”, издававшее литературу по вопросам кино»; 15 октября того же года оно было переименовано в «Театральное и Кинематографическое Издательство» (Театр-Кино-Печать)» [Котова (в печати)]. Очевидно, именно данная тенденция во внутреннем пространстве советского кинематографа в начале второй половины 1920-х годов нашла свое сатирическое отражение в романе Ильфа и Петрова «Золотой теленок» в сцене продажи Остапом Бендером сценария «Шея» в главе «Погода благоприятствовала любви», содержащей широкий и разнообразный набор «кинематографических» параллелей и подтекстов<sup>44</sup>.

Вместе с тем, косвенным, но довольно достоверным свидетельством реальности мандельштамовской причастности сценарной работе (хотя бы на уровне ее планирования), и не только как к эпизодическому заработку, может служить определение, содержащееся в его кинокритике «Шпигун» и весьма точно воссоздающее особенности генезиса сценариев эпохи раннего кинематографа: *у киносценария есть свои необоримые физиологические законы. <...> Быть может, прообразом всякого сценария была погоня, преследование, бегство (2, 506)*. Данный «тезис» в афористической форме был манифестирован поэтом ранее в связи с героиней стихотворения «Кинематограф», то есть применительно к главному персонажу

---

<sup>43</sup> Известна принадлежащая Шкловскому поздняя характеристика О.М., которая отражает его истинное отношение к поэту, – 5.12.1980 П.М. Нерлера оставил такую дневниковую запись об общении с мандельштамовским современником: «Он дал изумительно объемное <...> определение человеческой сущности Мандельштама – всего в четырех эпитетах: “Это был человек странный, трудный, трогательный и гениальный”. А немного спустя добавил: “беззащитный и самоуверенный”»; ср.: «Шкловский однажды так сказал о Мандельштаме, придыхая и затяжно улыбаясь на каждом найденном слове: “Это был человек... странный... трудный... трогательный... и гениальный!”» [Нерлер 2014: 748, 66].

<sup>44</sup> Близкая ситуация представлена в «кинофельетоне» этих же авторов «Пташечка из Межрабпомфильма» (Чудак. 1929. № 11), герой которой, бобруйский фотограф, «написал киносценарий. <...> Дописав последнюю строку, Альберт запер свое фотографическое заведение на висячий замок, отдал ключи шуруину и, запаковав сценарий в корзинку, выехал в Москву. – Зная по картинам “Кукла с миллионами” и “Медвежья свадьба”, что с постановкой <...> сможет справиться только фабрика Межрабпомфильм, Альберт направился прямо туда» [Ильф, Петров 1961: 455]. В контексте данной работы интересно не только «диагностичное» упоминание «Куклы с миллионами», но и присутствие среди персонажей фельетона, очевидно, известного сценариста Олега Леонидова («Олег Леонидович»), Осипа Брика («Осип Максимович») и Шкловского («лысый весельчак Виктор Борисович»), который, судя по всему, как раз и занимается на студии написанием внутренних рецензий.

киноленты, лежащей в основе литературного текста: *И по каштановой аллее / Чудовищный мотор несется, / <...> Она боится лишь погони, / Сухим измучена миражем (1, 91–92)*. Расширяя смысловое пространство данной составляющей «кинематографического текста» О.М., необходимо отметить определенную созвучность этих строк «киноведческой» модели, предложенной в середине 1910-х годов, пожалуй, одним из самых ярких современников поэта – С.М. Волконским; о нем см.: [Осьмакова 1989]; ср. непосредственно об отношениях О.М. с ним: [Шиндин 2011: 302–306, 330–332]. В статье «Немая опасность» известный критик так определил главное отличие кинематографа от театра: «к его услугам природа, пейзаж, перспектива, настоящая, не фиктивная, и в настоящей перспективе – человек, в своем движении повинующийся законам этой перспективы. Вот почему исключительное преимущество кинематографа составляют – бегства, погони и т.п. Даль и человек в дали – вот то единственное, что дает экран» [Волконский 1992: 104]<sup>45</sup>. Публикация статьи состоялась в апреле 1914 года (Речь. 1914. 2 апр.), а стихотворения – в мае (Новый Сатирикон. 1914. № 22); датировку (29 мая) см. в: [Михайлов, Нерлер 1990а: 464], [Мец 1990: 299]; ср.: [Летопись 2016: 79], но, как уже пришлось отмечать выше, и в этих комментариях, и в других публикациях мотивация выбора 1913 года в качестве даты написания «Кинематографа» отсутствует. Сказанное, как кажется, выступает довольно веским основанием для отнесения времени создания мандельштамовского текста к 1914 году, причем с учетом возможной его «генетической» зависимости от киноведческих взглядов Волконского. Дополнительным косвенным подтверждением этому может выступать то обстоятельство, что именно на первую половину 1910-х годов приходится период наиболее активной работы Волконским над его новыми теоретико-практическими моделями актерской работы: «Статьи в журнале “Аполлон” и

---

<sup>45</sup> При этом нельзя не обратить внимание и на то характерное обстоятельство, что автор говорит о мотиве бегства и погони не как о важнейшем сюжетном компоненте происходящего на экране (что можно было бы ожидать в первую очередь), а как о главном структурообразующем начале киноповествования в целом, во многом определяющем специфику нового вида искусства. С вопросом о специфике форм и способов взаимоотношений человека и пространства, столь актуальных для мировоззрения О.М. и его художественного мира, семантически связаны и два других конструктивных признака нового искусства, принципиально отличающих его от театра. Они прямо указаны в продолжение приведенной цитаты: «Но есть и другое. Кинематограф, и только он, оказался способным осуществить проблему появления и исчезновения; фигура, возникающая из ничего и уходящая в ничто. Это, конечно, дает ему совершенно исключительное место в области сказки, вообще всего фантастического. Наконец, есть третье преимущество кинематографа, это то, что он может <...> играть пространством, он может в одну секунду переносить вас за много верст, ему ничего не стоит переменить “место действия”, он вас швыряет из одной стороны в другую, от одного полюса к другому. Эта легкая прерываемость действий в сочетании с движением способна сообщать изображаемым событиям совершенно исключительную, дух захватывающую стремительность» [Волконский 1992: 104].



книги <...> сформировали его собственную систему художественного восприятия актеров, соединявшую музыку, сценическое движение и, позднее, сценическую речь» [Янгиров 1992: 100]; ср.: [Осьмакова 1989: 473–474]. В таком контексте заслуживает внимания тот факт, что целый ряд положений новой теории был изложен автором на страницах «Аполлона», сотрудником которого он являлся и наверняка близко общался с О.М. и другими поэтами-акмеистами; ср.: [Шиндин 2016: 32–43]<sup>46</sup>. Наконец, в данном контексте актуален тот факт, что позднее, в 1926 году, в заметке «О сюжете и фабуле в кино» сходной терминологией в связи с «парадигмой преследования» воспользовался Тынянов: «В фильмах с “захватывающим сюжетом”, в сущности, дьявольски малый размах – неременная погоня, преследование, более или менее удачное, – и почти всегда – благополучный конец», – причем именно данный сюжетный элемент назван первым в негативном «ценностном ряду» стереотипов зрительского восприятия середины 1920-х годов: «Погоня, поимки, наказание порока и торжество добродетели в кино что-то начинают приедаться» [Тынянов 1977: 324].

Если исходить из того, что работа О.М. над сценариями действительно осуществлялась (даже непродолжительное время и в минимальной художественной форме), представляется интересной попытка хотя бы приблизительно «реконструировать» ее основные содержательные направления. По вызывающему доверие свидетельству вдовы поэта, общая сюжетная канва сценария была предложена Шкловским, который, «соблазняя Мандельштама, придумал даже сюжет для либретто: дворцовый лакей и его дочь, она уходит в революцию, а он сейчас служит в Екатерининском дворце, который стал музеем. “Вы же живете в Царском – сказал Шкловский, – обыграйте его. Пойдите в музей и придумайте...” <...> – Такой сюжет назывался “историческим”, хотя историей там и не пахло. Он был доступнее, чем “современная тема” с кознями заговорщиков и вредителей против революционных рабочих» И далее Н.Я. Мандельштам воспроизводит вполне убедительную сюжетную модель: «Рецепт “обыгрывания” был заранее известен: жандармы, тюрьма, а потом ликующие толпы со знаменами. Главное же – психология папаши, у которого два пути. Один – проклясть дочь, а потом горько раскаяться, другой – перейти на ее сторону и оказать ряд услуг будущим победителям и за это получить награду, то есть очутиться рядом с воскресшей дочкой в толпе счастливых демонстрантов. Есть еще вариант: папаша в гневе рушит дворцы, падают камни, бревна и прочие архитектурно-

---

<sup>46</sup> К слову сказать, в последнем вышедшем из печати собрании мандельштамовских стихотворений в комментарии к «Кинематографу» приведена только дата его публикации, а указание на 1913 год как на время написания отсутствует; см.: [Мец 2009: 538].

бутафорские предметы, а потом они собираются вместе, воскресает не дочь, а дворец, но в виде “памятника старины”, подлежащего охране» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 351–352]. Предложенный Шкловским в качестве примера или стереотипа сюжет легко укладывался в содержательные границы широко представленной в середине 1920-х годов кинематографической модели «прихода в революцию», распространяемой на представителей самых разных социальных и возрастных групп. Предельно близкая сюжетная схема была использована в популярном фильме «Два дня» (ВУФКУ (Одесса), 1927; автор сценария – С. Лазурин, режиссер – Г. Стабовой, оператор – Д. Демущий), герой которого – старый швейцар, после бегства хозяев охраняющий их особняк, встречает в рядах возвращающихся красноармейцев своего сына. После отступления частей Красной Армии сын, оставшийся на подпольной работе, погибает, а старик сжигает барский дом вместе с находившимися в нем белогвардейцами; см. [Художественные фильмы 1961: 1, 188–189], [Лебедев 1965: 480–481], [Корниенко 1975: 53–60]. Н.Я. Мандельштам так вспоминала о реальном развитии этой ситуации: «Мы послушались Шкловского и <...> для начала отправились в музей. Вернувшись домой, Мандельштам заявил, что в три дня напишет либретто, и тут же надиктовал одну или две странички. Выяснилось, что он придумал один-единственный момент: у входа посетителям дают веревочные туфли, чтобы они своей грубой обувью не поцарапали драгоценный паркет. Кадры оказались роскошными. Мандельштам заметил несколько образцов нищенской обуви и рваных брюк и собирался построить начало на игре веревочных сеток, паркетин и ветоши. <...> Мандельштам прочел надиктованную страничку и вздохнул» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 352]<sup>47</sup>.

Поскольку установить с абсолютной точностью время обращения Шкловского к коллеге сложно, настаивать на прямом воздействии фильма «Два дня» на его «либретто» и, следовательно, на потенциальный «сценарий» О.М. не приходится. Вместе с тем, с мандельштамовским соположением образов грубой обуви и

---

<sup>47</sup> Можно предположить, что это и есть «материалы к киносценарию о Детском Селе, датируемые <...> 1927 годом» [Мец 2011: 692]. – Любопытным в таком «культурно-историческом» контексте кажется свидетельство одного из «периферийных» современников о существовании раннего стихотворения О.М., написанного «после посещения Екатерининского Дворца и прогулок по Пушкину» [Овчинникова 2000: 100], – однако отсутствие как указаний в воспоминаниях на какие-либо источники, так и подтверждений другими мемуаристами не придает ему достоверности. Более «аутентичным» (и с фактографической точки зрения заслуживающим большего доверия) видится другое свидетельство: «Одну зиму Мандельштамы <...> жили в Царском Селе в Лицее. <...> Жить они хотели в полуциркуле Большого дворца, но там дымили печки или текли крыши. Таким образом, возник Лицей. Жить там Осипу не нравилось. Осип люто ненавидел так называемый царскосельский сюсюк Голлербаха и Рождественского и спекуляцию на имени Пушкина» [Ахматова 2005с: 109].; ср. еще более категоричное: «темы “Мандельштам в Царском Селе” – нет и не должно быть. Это был корм не для него» [Ахматова 2005b: 127].

драгоценного паркета можно сопоставить эффект от известного кадра «Двух дней», обыгрывавшего «контраст красноармейских рваных сапог на бархате графских диванов» [Корниенко 1975: 57]. В данном контексте необходимо учитывать и написанный Шкловским сценарий к фильму с симптоматичным для восстанавливаемого смыслового ряда названием «Два броневика» (Совкино (Ленинградская фабрика), 1928; сценарий – В. Шкловский, С. Тимошенко, режиссер – С. Тимошенко, операторы – Л. Патлис, А. Гринцбург), отчасти построенный на автобиографическом материал, где также используется стереотипный мотив пробуждения революционного сознания. Здесь же может быть назван использующий сходную сюжетную модель фильм «Бухта смерти» (Госкино (первая фабрика), 1926; сценарий – Б. Леонидов, режиссер – А. Роом, оператор – Е. Славинский), автором надписей к которому был Шкловский; описание фильмов см.: [Художественные фильмы 1961: 254, 124–125]. В подобной сюжетно-содержательной перспективе должна учитываться явная типологическая литературная параллель, обнаруживающаяся в написанном несколько позднее О.М. совместно с Нарбутом и не опубликованном сатирическом очерке о ряде периодических изданий издательства ЗИФ (конец 1929 – начало 1930-х годов), где воспроизведена близкая «низовая» модель: «слепая девушка – дочь смотрителя маяка – зажигает огонь на маяке и дает красным возможность высадить десант» [Мандельштам, Нарбут 1995: 15]. При этом показательно, что к данной фабульной схеме, но уже в форме отрицания ее актуальности и правдоподобия, Шкловский обращается и в своих литературоведческих работах, в частности, в написанной в конце 1928 года статье «К технике внесюжетной прозы»: «В настоящее время инерционное значение сюжета особенно выявилось, и деформация материала дошла до крайних пределов. Мы представляем себе борьбу классов нетипичнейшим образом, как борьбу в семье, хотя вообще семья классово однородна, по крайней мере чаще всего. – Схема “два брата” в мотивировке “белый и красный” <...> продолжает у нас достаточно потрепанный анекдот о Каине», – с характерным появлением следом кинематографической проблематики: «в кинематографии <...> сюжетная лента более интенсивно использует свой материал, чем лента хроникальная» [Шкловский 1990: 410].

Нельзя исключать, что и в заметке «Я пишу сценарий» отражен реальный процесс поиска О.М. фабулы для своего сценария; в таком случае интересен один из нереализованных сценарных «сюжетных ходов», связанный с мотивом сокрытых драгоценностей: *Когда-то, еще до войны, главный пожарный служил на заводе у частного капиталиста. Капиталист, в семнадцатом году, спасаясь за границу,*

замуровал в сейфе различные драгоценности (2, 458). Как отмечает современный исследователь, в отечественном кинематографе аналогичная сюжетная схема становится устойчивым мотивом начиная уже с популярного фильма Протазанова «Его призыв» («Межрабпом-Русь»; 1925; сценарий – В. Эри, режиссер – Я. Протазанов, оператор – Л. Форестье); см.: [Зоркая 1988: 4, 90]; описание фильма содержится в: [Художественные фильмы 1961: 1, 90–91], [Лебедев 1965: 405–408]; некоторые нижеследующие положения были высказаны автором ранее: [Шиндин 2008]. Отчасти он был «предвосхищен» литературным источником – рассказом Булгакова 1923 года «Ханский огонь», одновременно отсылающим и в «либретто», которое предложил поэту Шкловский. Вместе с тем, финальная сцена рассказа – пожар княжеской усадьбы, превращенной в музей, вполне сопоставима как с рассматриваемым ниже мотивом пожара, формирующемся в кинематографическом «фрагменте» художественного мира О.М, так и с фильмом «Два дня» (еще не вышедшего на экран к моменту написания мандельштамовского текста) все того же «кинематографического» в биографии поэта 1927 года; см: *Я, французская старуха-миллионерша, завещаю три миллиона не беспутному племяннику <...>, а двоюродной внучке, русской девчурочке, которую рассеянная мать обронила в корзине на советском вокзале. Документы защиты в куклу... <...> Племянники жарят прямо в Москву (2, 503–504)*. Этот же фильм, явно не относящийся к «активному фонду» отечественного кино начала 1930-х годов и интересный лишь как одна из последних попыток воплощения той традиции эксцентрической комедии, которая шла от Кулешова и студии ФЭКС, будет упомянут в заметке Шкловского «Юго-Запад» 1933 года. В ней воссоздана исчерпывающая сюжетная парадигма, в которую встраивается «Кукла с миллионами»: «Катаев <...> дал сюжет Ильфу и Петрову для книги “Двенадцать стульев”. Сюжет он взял недалеко. У Конан Дойля есть рассказ “Шесть Наполеонов”. – Итальянец, формовщик бюстов, спрятал черную жемчужину в гипсовую массу головы одного бюста. Бюсты проданы. Итальянец ищет бюсты и разбивает их. Позднее режиссер Оцеп сделал из этого сценарий “Кукла с миллионами”. Еще позднее сюжет снова ожил. Он ожил в лучшем качестве, чем был рожден» [Шкловский 1990: 473]. Следует отметить, что в литературе мотив спрятанных, а затем потерянных ценностей стал актуален несколько ранее, в частности, близкий сюжетный ход использован Лунцем в неопубликованном при жизни рассказе «Через границу» (очевидно, конца 1922 – начала 1923 года), герои которого при переходе через границу прячут бриллианты в платяную щетку, которую затем теряют; см.: [Лунц 2003]. Уже при первой публикации рассказа комментатор указал на неоспоримую параллель – запечатленное в «Сентиментальном путешествии»

воспоминание Шкловского о провозе денег из Киева в Петроград в черенке деревянной ложки; см.: [Евстигнеева 1994: 360]. То, что именно этот эпизод отразился в рассказе Лунца, дополнительно подтверждается тем исключительным влиянием, которое оказал на него Шкловский в период общения в петроградском «Доме искусств»; здесь же может учиваться и факт изложения самим Шкловским сюжета рассказа Лунца в заметке 1924 года «Современники и синхронисты»; см.: [Шкловский 1990: 370].

Ввиду появления в этом контексте романа Ильфа и Петрова следует отметить, что в совпадающей по времени и месту написания с рецензией на «Куклу с миллионами» заметке «Веер герцогини» О.М. высоко отозвался о «Двенадцати стульях»: *Широчайшие слои сейчас буквально захлебываются книгой молодых авторов Ильфа и Петрова, называемой «Двенадцать стульев» (2, 501)*. Там же упомянута бухаринская оценка романа: *Единственным откликом на этот <...> памфлет было несколько слов, сказанных т. Бухариным на съезде профсоюзов (2, 501–502)*, – при этом имя Бухарина повторится в рецензии на фильм: *Вместо юбки – третий том Бухарина (2, 505)*, – и там же появится образ *профсоюзных юношей в трусиках, стреляющих ногами и руками за здоровье Семашки и Подвойского (2, 504)<sup>48</sup>*. В свою очередь, упоминание Подвойского повторится в написанном тремя годами позже «Путешествии в Армению» в абсолютно идентичном контексте, в том числе и внетекстовом: встреча с ним происходит в санатории, а его первая характеристика вводит мотив здорового образа жизни: *Подвойский произносил нагорные проповеди о вреде курения (3, 196)*. Передаваемый О.М. вопрос Подвойского к нему: *Каково было настроение мелкой буржуазии в Киеве в 19-м году? (3, 196)*, – содержит отсылку к киевскому топосу, связанному и с происхождением рецензии на «Куклу с миллионами» (как место ее написания и, возможно, место просмотра фильма), и с мандельштамовской биографией: сочетание Киева с 1919 годом не может не ассоциироваться с фактом знакомства О.М. с Н.Я. Мандельштам. Последнее сближение подкрепляется дальнейшей характеристикой Подвойского, объединяющей «политическую» и лирическую образность: *Мне кажется, его мечтой было процитировать «Капитал» Карла Маркса в шалаше Поля и Виргинии (3, 196)*; при этом имя литературного персонажа – Поль – отсылает одновременно и к имени одного из братьев-героев «Куклы с миллионами», и

---

<sup>48</sup> При этом возникновение в тексте профсоюзной линии не обосновано реальными обстоятельствами: доклад был прочитан Бухариным на совещании рабселькоров (см.: [Нерлер, Никитаев 1993: 641]), тем не менее, «профсоюзная» образность представлена в мандельштамовской рецензии исключительно широко. – Здесь же следует отметить, что, по сообщению Г.А. Левинтона, в упоминавшихся выше неопубликованных фрагментах мандельштамовских сценарных набросков в качестве персонажей фигурируют студенты вузов.

к упоминаемому далее в связи с мандельштамовской рецензией французскому писателю Полю Морану<sup>49</sup>.

### 2.3. Несостоявшееся сотрудничество с ВУФКУ

Еще одна попытка творческого контакта О.М. с кинематографом была предпринята в 1929 году в Киеве, где он пытался устроиться на работу на ВУФКУ; см.: [Шиндин 2007]. Всеукраинское фотокиноуправление – республиканская организация, ведавшая производством и прокатом фильмов на Украине, было создано 13.3.1922 путем преобразования из Всеукраинского кинокомитета, в свою очередь, созданного 27.1.1919 в отделе искусств Наркомпроса Украины. В ведении ВУФКУ, просуществовавшего до 1930 года, в разное время находились Одесская, Ялтинская и Киевская кинофабрики и издание киножурнала «Кіно», где публиковался и О.М.; см., напр.: [Корниенко 1975: 30–96], – а также: [Шиндин 2007]. В середине февраля 1929 года поэт писал отцу: *Бабель свел меня с громадной украинской Кинофабрикой Вуфку. <...> Бабель, очень влиятельный в Кино человек, вызвался определить меня туда редактором-консультантом. <...> Это будет очень легкая и чистая работа: <...> что-то писать (кажется, отзывы о сценариях) (4, 112)*. Видимо, в письме О.М. сознательно преувеличил степень влияния Бабеля на руководство ВУФКУ: в этот период прослеживается лишь его сотрудничество с Одесской кинофабрикой, для которой он написал сценарии к фильмам «Соль» (ВУФКУ (Одесса), 1925), «Блуждающие звезды» (ВУФКУ (Одесса), 1926), «Беня Крик» (ВУФКУ (Одесса), 1926), «Джимми Хиггинс» (ВУФКУ (Одесса), 1928)<sup>50</sup>. Вспоминая данный эпизод, Н.Я. Мандельштам вообще не упоминает имени Бабеля: «Однажды в Киеве работники

---

<sup>49</sup> В подобном контексте особый смысл приобретает шутивное стихотворение О.М. «Любил Гаврила папиросы...» и свидетельство о его авторстве идеи «Гаврилиады» в «Двенадцати стульях» (см.: [Коваленков 1966: 10]), вызывающее, впрочем, недоверие современных комментаторов: [Михайлов, Нерлер 1990а: 60]; интересным в этой связи представляется тот факт, что в упомянутом выше докладе Бухарина довольно значительный фрагмент был посвящен автору «Гаврилиады» Ляпис-Трубецкому; см.: [Нерлер, Никитаев 1993: 641–642].

<sup>50</sup> Одним из свидетельств бережного отношения О.М. к отцу, в том числе и в переписке, может выступать его более позднее письмо 12.12.1936: *Кому другому – а тебе я не хочу жаловаться (4, 172)*; при этом следует учитывать, что, по воспоминаниям брата, поэт не любил писать письма и делал исключение лишь для двух адресатов – Н.Я. Мандельштам и отца; см.: [Мандельштам Е.Э. 1995: 169]. – Вполне вероятно, что на преувеличение в данной ситуации роли прозаика повлияла и оценка его творчества О.М. – ср. ахматовское свидетельство: «Из писателей-современников Мандельштам высоко ценил Бабеля и Зощенко» [Ахматова 2005с: 112]. О взаимоотношениях О.М. и Бабеля см., напр.: *Лоцилов И.Е., Фрейдлин Г.М. Бабель И.Э. // Мандельштамовская энциклопедия: Компендиум знаний о жизни и творчестве поэта (в печати)*.

кинофабрики попробовали втиснуть в нее Мандельштама в качестве консультанта или редактора» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 352]. Бабель находился в Киеве с середины октября 1928 года до середины марта 1929 и сам покинул город из-за бесперспективности пребывания в нем; 25.1.1929 в письме И.Л. Лифшицу он писал: «мне хочется уже отсюда уезжать. <...> я прямо проследую в Ростов, где постараюсь бросить якорь на возможно долгий срок» [Бабель 1991: 293]. Существует и дополнительное мемуарное свидетельство, косвенно позволяющее усомниться в высокой степени влиятельности Бабея на киностудии. Работавший в системе украинского кинодела М.Я. Макотинский вспоминал: «Осенью 1928 года в Киеве, в сценарном отделе ВУФКУ (Всеукраинского фотокиноуправления), где я работал редактором, поэт Микола Бажан познакомил меня с Бабелем, недавно возвратившимся из-за границы. <...> В Киеве в ту пору было трудно найти комнату для жилья, и я предложил Бабелю поселиться у меня. Он согласился <...>. Прожил он тогда у меня в Киеве несколько месяцев» [Макотинский 1989: 105]. Можно предположить, что участие в приглашении О.М. на кинофабрику принимал Микола Бажан – один из признанных на Украине в то время знатоков кино, авторитет которого был непререкаем; в период гипотетического мандельштамовского трудоустройства на Киевской кинофабрике как раз завершалась работа над фильмом «Приключение полтинника» по сценарию Бажана<sup>51</sup>. Таким образом, даже если попытка устройства Мандельштама на ВУФКУ происходила с участием Бабея, тот, очевидно, мог выступить только в роли посредника между О.М. и кем-то из сотрудников, имевших влияние на руководство кинофабрики. В переписке Бабея этого периода ВУФКУ мимоходом упоминается лишь однажды – в письме А.Г. Слоним 23.10.1928: «Мне здесь с Вуфку кое-что причитается» [Бабель 1991: 288]. Планы О.М. о работе на ВУФКУ не осуществились (возможно, из-за происходившей в этот период существенной реорганизации украинской киноиндустрии и, в частности, создания на базе Киевской кинофабрики киностудии «Украинфильм»), их результатом стало только написание и публикация уже упоминавшихся рецензий <«Магазин дешевых кукол»> и «Шпигун»<sup>52</sup>. В период мандельштамовского пребывания в Киеве и его возможного

---

<sup>51</sup> О месте Бажана в ранней украинской кинематографии см., напр.: [Корниенко 1975: 90]. – В свою очередь, можно только предполагать, что знакомство Бажана с О.М. произошло (например, в 1926 году) при участии Леся Курбаса – режиссера и руководителя театра «Березиль», в деятельности которого Бажан принимал активное участие в середине 1920-х годов; при этом сам Курбас сотрудничал в сфере киноиндустрии и, в частности, был автором одного из первых украинских игровых фильмов «Шведская спичка» (ВУФКУ (Одесса), 1922).

<sup>52</sup> В воспоминаниях Н.Я. Мандельштам встречается указание на конкретные обстоятельства работы Шпиковского над этим фильмом – вмешательство руководства киностудии в процесс съемок (см.: [Мандельштам

интереса к украинскому кинематографу были выпущено несколько фильмов, которые могли быть ему знакомы: «Ванька и Мститель» (ВУФКУ (Киев), 1928; вышел на экраны 4.3.1928), «Джальма» (ВУФКУ (Киев), 1928; вышел на экраны 26.2.1929), «Приключение полтинника» (ВУФКУ (Киев), 1928; вышел на экраны 15.2.1929). Сам О.М. прямо упомянул ВУФКУ в кинокритике «Шпигун», отметив, что *в последних своих фильмах и ВУФКУ, и другие фабрики в плену у больших масштабов. Война, революция, фронты – это фон* (2, 507–508).

### 3. Основные аспекты восприятия кинематографа Мандельштамом

Хронологически взаимоотношения О.М. с самым молодым искусством XX века можно разделить на три этапа. Первый – 1913–1925 годы – включает в себя эпизодическое обращение к кинематографической тематике; мемуарные свидетельства о мандельштамовских контактах с кинематографом отсутствуют. Наиболее заметное для этого периода художественное событие – стихотворение «Кинематограф», отмеченное многими современниками, в том числе и рецензентами второго издания мандельштамовского «Камня» (1915). При этом оценка варьировалась по-разному – от сдержанно-негативной: «черствые, явно надуманные стихи» (Е. Зноско-Боровский), – до положительной: «пленают, однако, едва ли не более всего незатейливые гротески <...> вроде “Кинематографа”» (В. Пяст), – принимающей едва ли ни максимально возможную форму: «Все для него чисто, все предлог для стихотворения: <...> и лубочный романтизм кинематографических пьес (“Кинематограф”» (Н. Гумилев); «диапазон его тем очень широк, и он, несколько не понижая густого тембра своего стиха, может говорить и <...> о кинематографе» (М. Волошин); цит. по: [Рецензии 1990: 236, 218, 221, 240]. Здесь же можно привести мнение современника о динамике развития сюжетного строя этого текста: «Точно – до прозаизма. А дальше – нарастающий гул урагана» [Тагер 1991: 150]. В это же время, посещая «салон» Валериана Чудовского и Анны Зельмановой, поэт, очевидно, общался с одним из

---

Н.Я. 2014b: 352]); об этом же, вероятно, пишет и О.М., упоминая *того, кто испортил Шпиковскому сценарий* (2, 507); данный факт делает допустимым предположение о мандельштамовском знакомстве, возможно, мимолетном, со Шпиковским. Сам фильм, вышедший на экран 1.5.1929, был воспринят критикой неоднозначно и в итоге запрещен к показу на основании протокола Главрепертком РСФСР № 2/974, в котором было отмечено, что «гражданская война рассматривается в фильме только с точки зрения ее темных отвратительных сторон. Грабеж, грязь, тупоумие Красной Армии, местной Советской власти и т.д. Получился скверный пасквиль на действительность того времени» (РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 38. Л. 15–16; цит. по: [Летопись кино 2004: 660]); ср.: [Художественные фильмы 1961: 1, 323–324]; [Марголит, Шмыров 1995] и др.



самых известных отечественных актеров немого кино Иваном Мозжухиным; см.: [Лившиц 1989: 520–521]. Вполне вероятно, что до конца 1910-х годов О.М., как было уже сказано выше, мог находиться под влиянием кинематографических воззрений Волконского, в чей круг интересов устойчиво входило немое кино и одним из самых активных защитников которого он стал<sup>53</sup>. Второй период – 1926–1929 годы – является ключевым: именно на это время приходится интенсивное знакомство О.М. не только с кинофильмами, но и с теоретическими и критическими исследованиями о кинематографе, вероятно, не без влияния со стороны общения с «искушенными» в сфере кино Лившицем, Шкловским и, отчасти, с Тыняновым и Эйхенбаумом. В третий период – 1930–1937 годы – кинематографическая проблематика вновь возникает эпизодически, однако уже в более глубоко осмысляемом преломлении.

### 3.1. Общая оценка кинематографа

Отношение О.М. к новому виду искусства в целом можно определить как сдержанно-ироническое приятие, которое, впрочем, практически никогда не стимулировало появления в его творчестве прямого положительно окрашенного художественного отражения. Кинематограф явно воспринимался более как «легкое», развлекательное искусство – ср. его ироническое уподобление фонтану в неоконченной заметке <<Виктор Шкловский>>, непосредственно связанной с «киноопытами» самого О.М. и, с одной стороны, содержащей опосредованное метафорическое «уподобление» Шкловского кинематографу и, с другой стороны, явно проводящей идею развлекательной природы киноискусства: *Я представляю себе Шкловского диктующим на театральной площади. Толпа окружает его и слушает, как фонтан. <...> Фонтан для V-го века по Р.Х. был тем же, что кинематограф для нас. <Закон> тот же самый. Шкловский поставлен на площади для развлечения современников (2, 459)*. На формирование мандельштамовской образности, очевидно, повлиял хронологически близкий иронический отзыв Шкловского на фильм В. Гардина (Благонравова) «Поэт и царь» (1927), содержащий образ фонтана: «Есть гардиновская лента “Поэт и царь”. Две

---

<sup>53</sup> В своей уже упоминавшейся программной, по существу, статье 1914 года «Немая опасность», неоднократно публиковавшейся и получившей широкую известность, Волконский, в частности, писал: «Милый кинематограф, занимательный, назидательный, забавный, трогательный, увлекательный, поразительный. Как можно не отвлекаться на его прелесть, как можно не испытывать волнения перед простотой и доступностью, с которой он раскрывает на экране великие тайны природы, жизни, растений, насекомых, инфузорий, микробов» [Волконский 1992: 102].

части этой ленты заняты фонтаном. Настоящее название ленты поэтому “Поэт и фонтан”» [Шкловский 1990: 353]<sup>54</sup>. Там же присутствует общий анализ фильма: «Когда Пушкина убили, то положили в ящик и отправили с фельдъегерем в деревню зарыть. – Постановщик окружает дороги факелами. <...> На полотне зима, как на фотографиях» [Шкловский 1990: 354], – отчасти сопоставимый с изображением перегородки портного Мервиса в повести «Египетская марка» того же 1927 года: *Тут был Пушкин с кривым лицом, в меховой шубе, которого какие-то господа, похожие на факельщиков, выносили из узкой, как караульная будка, кареты (2, 468)*. С изображением «коллажной» перегородки: *перегородка, оклеенная картинками, представляла собой довольно странный иконостас (2, 468)*, – можно сопоставить ироническую характеристику фильма у Шкловского, строящуюся на акцентировании монтажного принципа организации: «Все вместе напоминает рисунок для обучения иностранному языку: в одном углу косят, в другом сеют, в третьем пожар, в четвертом пашут» [Шкловский 1990: 354]. В свою очередь, это сопоставимо с детскими воспоминаниями О.М. в «Шуме времени»: *Еврейская азбука с картинками изображала во всех видах – с кошкой, книжкой, ведром, лейкой одного и того же мальчика (2, 355–356)*, – с таким же, как и у Шкловского, четырехчастным изображением. В этом смысловой ряд вполне оправданно могут быть включены и упоминаемые далее мандельштамовские наброски воронежского периода к документальной книге о деревне, где так же возникает «коллажный» в своей основе образ – *вьялка, попугайно-пестрая, размалеванная, как обклеенный лубками органчик (3, 427)*.

Подобная субъективная оценка кинематографа не помешала О.М. глубоко проникнуть в существо нового вида искусства и осознать его социальную значимость, формальную и художественную специфику и тот потенциал, который в нем изначально

---

<sup>54</sup> В этом контексте особую значимость приобретает факт личного общения с Гардиным Е.Э. Мандельштама в период его работы в МОДПИКе, когда режиссер обратился с просьбой о помощи в публикации своих мемуаров; см.: «это был Владимир Ростиславович Гардин, один из первых дореволюционных кинорежиссеров, ставивший картины “Золотой серии”, выпускавшиеся фирмой Ханжонкова. В советское время он много снимался. Один из лучших образов для экрана создан Гардиным в картине “Господа Головлевы”, в которой он замечательно сыграл Иудушку. В первом звуковом фильме “Встречный” Гардин блистательно воплотил на экране образ старого рабочего. Тем, кто помнит наши фильмы 1920-х годов, известно, что Гардин был постановщиком фильма, имевшего большой успех, – “Поэт и царь”, в котором роль Пушкина блистательно сыграл Евгений Червяков, рано ушедший из жизни. <...> Беседы с этим замечательным человеком, прожившим такую большую жизнь в русском кинематографе, были для меня увлекательным путешествием в историю. Гардин вспоминал, как в давние годы происходило рождение фильма. Где-нибудь в ресторане встречался он с литератором, и они обсуждали тему. Тут же рождалось название фильма, а краткое либретто его писалось за бокалом вина на манжете. Фильмы снимались тогда за семь-восемь съемочных дней. Даже большая обстановочная картина заканчивалась за две, самое большее за три недели» [Мандельштам Е.Э. 1995: 162–163].

был заложен (в том числе за счет высокой степени комбинаторности, ориентированной на другие виды искусства)<sup>55</sup>. И здесь легко обнаруживается явное мандельштамовское отличие от многих его современников, долгое время не воспринимавших кинематограф как искусство, способное встроиться в систему активных культурных кодов эпохи<sup>56</sup>. Одновременно с этим О.М. отчетливо осознавал двойственную природу кинематографа, его способность адаптироваться к актуальным социальным и культурным ориентирам. Уже первая мандельштамовская художественная реакция на современную ему кинопродукцию – стихотворение «Кинематограф» – выявляет основную оценочную характеристику в восприятии им кинематографа в 1910-е годы – его связь с «низовыми» жанрами и видами искусства: *Кинематограф. Три скамейки. / Сентиментальная горячка. / <...> Так начинается лубочный / Роман красавицы графини (1, 91)*; о восприятии «лубочной основы» кинематографа представителями литературной среды, в том числе и О.М.; см.: [Лотман, Цивьян 1985: 72–73]. Негативно-пренебрежительное отношение к киноповествованию содержится и в опубликованной в том же 1913 году мандельштамовской рецензии: *Джек Лондон никогда не поднимается выше мудрости кинематографа, и роман как-то сам принимает у него очертание мелодрамы с добродетельным финалом на лоне природы и «головкой героини на плече героя» (1, 189)*. В то же время, именно на этом литературном «материале» в переосмысленной, метафорической форме демонстрируется устойчивая связь киноизображения с лубком – характеризуя прозу Джека Лондона, О.М. пишет: *Лучшее в кинематографе – так называемые «видовые картины»: и Лондон разворачивает бесконечную ленту монотонного северного пейзажа, <...> мелькающего, как живая фотография (1, 189)*.

Как уже отмечалось выше, образы видовой картины и живой фотографии объединятся в оценке театра «Березиль», дополнившись упоминанием лубка и явными

---

<sup>55</sup> Нельзя не отметить, что в этом отношении взгляды поэта оказались близки как «киноэстетике» представителей ОПОЯЗа, так и следовавшей в этом направлении за ними структурно-семиотической школе, в первую очередь – в плане осознания произведения киноискусства («кинотекста») как системного образования, организованного по своим семантическим законам («киноязык»); см., напр.: [Иванов 1973], [Лотман 1973], [Цивьян 1984], [Лотман, Цивьян 1994] и мн. др.

<sup>56</sup> Вместе с тем, в праве на «серьезное» существование кинематографу неожиданно отказывали младшие современники поэта, что особенно симптоматично с учетом их более широких культурных представлений, – см. относящиеся к самому началу 1920-х годов воспоминания Николая Чуковского: «Нам и в голову не приходило, что кино может стать таким же настоящим искусством, как живопись, музыка, литература, театр. Да оно в то время еще и не было искусством. <...> И кинематографом мы стали называть всякое эксцентрическое нагромождение быстро сменяющихся нелепостей» [Чуковский Н. 1989: 67].

кинематографическими параллелями: В «Гайдамаках» есть «живые картины», великолепные, как старый украинский лубок. И эта постановка принадлежит театру, который в «Шпане» показал, как театральное движение преобразует сырой чаплинизм (2, 440). Подобное понимание «низового» характера кинематографа сохраняется на протяжении всего творческого пути О.М.; так, мотив низкокачественной кинопродукции устойчиво проводится в прозе 1920-х годов. В иронической заметке «Генеральская» поэт рисует язвительную картину современного ему «кинорынка»: *Пошли ребята в кинематограф. Долго не выбирали. Зашли наобум. <...> – На стенах – плакаты: то головорез в кепке, обмотанный зеленым шарфом, другого за горло хватает, то девушка с распущенными волосами и дикими глазами, словно яд сейчас приняла, и прочие изображения энергичных и бритых мошенников. – Это всё ребята уже перевидали и каждого Мабузу как свои пять пальцев знают (2, 305)*<sup>57</sup>. Впрочем, подобная агрессивность была заложена уже в самих названиях фильмов – с образом плакатной девушки ср., например, вышедшие в 1915–1917 годах киноленты: «Женщина-вампир», «Женщина-сатана», «Женщина-тигрица» (1915), «Женщина, взглянувшая в глаза смерти», «Женщина с прошлым», «Женщина с кинжалом», «Женщина с душою куртизанки» (1916), «Женщина-змея», «Женщина без головы» (1917) и т.п. Вместе с тем, мандельштамовская рецепция киноплакатов могла встраиваться в смыслопорождающую парадигму визуальных видов искусства вообще – живописи (в широком смысле слова), кинематографа, фотографии. Включение в данный контекст прозрачной отсылки к кинодиалогии «Доктор Мабузе» дает определенные основания для предположения о знакомстве О.М. с формально-изобразительными поисками Малевича, лежавшими в сфере кинематографии и проявившимися, в частности, в художественной реакции на эти фильмы<sup>58</sup>.

### 3.2. Главные негативные качества кинематографа

В качестве главных негативных признаков массового отечественного и западного кино 1920-х годов О.М. (более как зритель, чем собственно кинокритик или кинотеоретик) определяет пошлость и историческую недостоверность, что прямо

---

<sup>57</sup> Симптоматично, что мандельштамовское изображение киноплакатов свершено точно передает агрессивно-экспрессивную манеру соответствующей рекламной продукции начала XX века; ср.: [Бабурина 1988: 78–81].

<sup>58</sup> См.: «Художественный результат теоретических рассуждений Малевича о новом жанре “выявителей” – киноплакат “Доктор Мабузо” (ГТГ). Эталон-проект супрематического киноплаката, киноплаката как такового» [Шатских 1993: 56].

обозначено в заметке «Генеральская»: *настоящее представление: ну что бы вы подумали – русская драма из семейной жизни генералов. Это было даже интересно посмотреть, особенно кто генералов видел. <...> Вдоволь насмотрелись мы на генеральское житье – с сигарами и пальмами (2, 306)*. Примером «подлейшей экзотики» назван в заметке <«Магазин дешевых кукол»> фильм «Кукла с миллионами»: *это военный клич, это славный боевик, это веселая советская комедия – это вторая часть другой замечательной картины по сценарию Федора Михайловича Достоевского, на одном петербургском кладбище разыгранной свеженькими покойничками <...>. «Бобок» – называлась та фильма (2, 503)<sup>59</sup>*. Показательно, что обращение к кинематографической тематике ассоциативно связывается у О.М. с изображающим «новый быт» двадцатых годов творчеством Зощенко – в случае с фильмом «Кукла с миллионами» это присутствует в форме прямой отсылки к зощенковскому рассказу «Аристократка»: *Сорок тысяч героев Зощенки с подтяжками в одной руке и пирожным, на котором сделан «надкус», в другой – приветствуют «Куклу с миллионами» (2, 505)*. В заметке «Я пишу сценарий», изображавшей неудачный опыт сценарной деятельности, предпринятой по совету Шкловского, эта связь представлена опосредованно – как возможное обращение к тому же рассказу в одном из «вариантов» мандельштамовского сценария можно рассматривать эпизод: *главный пожарный дежурит в фойе театра, а в это время его товарищ угощает чужую жену пирожными (2, 458)*. Источником такого смыслового сцепления, очевидно, явилось общение О.М. со Шкловским, в статье которого «О киноязыке» (1926) говорится о низкопробных зарубежных фильмах, а непонимание аудиторией нового киноязыка метафорически соединено с именем Зощенко и рассказом «Аристократка»: «То, что мы имеем от мировой кинематографии, чрезвычайно своеобразно. Мы пропустили несколько лет развития киноискусства. Мы скорее узнали подражателей рампы, чем творцов. Мы не понимаем законов отталкивания форм одной ленты от другой. Не понимаем кинодиалектов. – Зощенко сейчас имеет успех у мелкобуржуазной публики, но когда ему приходится читать перед крестьянской или рабочей аудиторией, то он читает не “Аристократку”, а вещи, основанные на комизме

---

<sup>59</sup> С известной осторожностью можно предположить, что рассказ Достоевского входил в круг «внутрицеховых» акмеистических интересов – он неоднократно упоминается в поздних «художественных воспоминаниях» Зенкевича «Мужицкий сфинкс», а в начале 1958 года к написанию мемуарного материала об эмиграции под названием «Бобок» был предрасположен Георгий Иванов; см.: [Иванов Г. 2008: 304–305].

положения. – Аудитория, не знающая литературного языка, не воспринимает комичностей отклонения от языковых норм» [Шкловский 1985: 34–35]<sup>60</sup>.

### 3.2.1. Негативная оценка западного кинематографа

В целом О.М. крайне негативно оценивает и низкопробную продукцию западного кинематографа, что близко его взглядам на переводную иностранную литературу (полнее всего выраженным в хронологически близких заметках 1929 года <<Потоки халтуры>> и <<О переводах>>). В <Предисловии к роману А.Эрмана <<Марионетка>> упоминается буржуазное кино «с его Людовиками XV, перезрелыми актрисами из французской комедии и слезоточивыми катушками в пять тысяч метров... – Наследник гнилого театра, упадочное кино Запада» [Мандельштам 2011: 167] В ориентации на подобную иностранную киноиндустрию О.М. видит одну из причин низкого художественного уровня кино отечественного: *друзья мои, не дают нам виз на выезд, так нельзя ли как-нибудь приспособить на парижский манер Петровку? (2, 503)*. В близкой тональности он пишет и собственно о фильме «Кукла с миллионами»: *перводной романчик в железнодорожном киоске. Парижская штучка. Дэль-Тэйль. Жанна д'Арк без мистики с трюфелями. Есть еще мир светящихся реклам. «Из страны блаженной, незнакомой, дальней слышно пенье петуха». Петуха фирмы Пате и К°, горластого любителя курочек, темпераментного кино-петуха (2, 502)<sup>61</sup>, – и о фабульном зачине: *Начало заграничное, эпохи Макса Линдера. Первые, но**

---

<sup>60</sup> При этом следует учитывать, что О.М. в данный период хорошо знал зощенковские произведения – ср. записанные 30.10.1927 в дневнике Чуковским слова Зошенко: «Осип Мандельштам знает многие места из моих повестей наизусть – может быть, потому, что они как стихи. Он читал мне их в Госиздате» [Чуковский 2013b: 338]. И значительно позже поэт воспринимал зощенковскую прозу в системе визуальных «координат», но уже в противоположном оценочном плане, о чем свидетельствует относящийся к 1937 году биографический эпизод, когда в гостях у Осмеркина он «задумчиво сказал: “Сейчас выставки персонажей Зошенко уже не смешны. Они или мученики, или все герои”» [Осмеркина-Гальперина 1988: 106]. – Особо ценно в этом контексте ахматовское свидетельство: «Из писателей-современников Мандельштам высоко ценил Бабеля и Зошенко» [Ахматова 2005с: 112]; о взаимоотношениях О.М. и Зошенко см.: [Котова 2007].

<sup>61</sup> Как хорошо известно, «Пате» – французская фирма, занимавшаяся продажей киноаппаратов, с 1901 года приступила к производству фильмов. К 1904 году ее агентства были открыты во многих городах, с 1908 года трест «Пате» господствовал во всем мире; при этом в основе товарного знака фирмы, воспроизводимого как на кинолентах, так и на афишах, находилось изображение или одного поющего петуха, или двух, симметричных друг другу. Упоминание этой торговой марки (чаще всего – в виде появляющейся на экране вставки между идущими подряд фильмами) было почти обязательным элементом при передаче впечатлений от знакомства с первыми киноопытами, как, например, в рассказе Городецкого: «Вдруг два петушка Патэ, темно» (*Городецкий С. Повести и рассказы*. СПб., 1910. С. 146; данный фрагмент и его комментарий см. в: [Цивьян 1991: 163]). Иная интерпретация

весьма обнадеживающие шаги Великого немого (2, 503)<sup>62</sup>. При рассмотрении мандельштамовской оценки необходимо учитывать, что и в первые послереволюционные годы значительная часть отечественных кинокартин представляла собой перемонтированные зарубежные фильмы, полностью изменившие свой содержательный строй и, соответственно, идеологическую направленность. В поздней статье «Об Эсфири Шуб и ее кинематографическом опыте» Шкловский так охарактеризовал практику перемонтажа в раннем советском кинематографе: «Вначале, при зарождении советского кино, мы получали много лент с Запада, плохих лент. Мы их перемонтировали» [Шкловский 1985: 96]; такого рода работой активно занимался и он сам, многочисленные свидетельства этому содержались уже в его книге 1927 года «Моталка»: «Русский зритель часто получает американско-европейскую ленту перемонтированной»; «Мне приходилось гораздо чаще перемонтировать картины, переделывать их надписями и другим сюжетом, чем писать сценарии» [Шкловский 1965: 60, 63] и др. Таким образом, О.М. мог быть хорошо осведомлен о процессе «адаптации» западной кинопродукции, косвенное подтверждение чему содержится в статье «О переводах» применительно к современной ему зарубежной литературе:

---

мандельштамовской образности: «Пате – название французской фирмы, выпускавшей патефоны – портативные граммофоны», – представлена в: [Нерлер, Никитаев 1993: 642].

<sup>62</sup> В начале мандельштамовского пассажа подразумевается, вероятно, французский писатель Жозеф Дельтей (Delteil), начинавший как поэт, затем обратившийся к жанру авантюрного романа, а позднее примкнувший через даданстов к сюрреалистам, автор романа «Жанна д'Арк», вышедшего в 1925 году и принесшего ему широкую известность; в 1928 году роман был переведен на русский язык; см.: [История литературы: 205–206]. При этом Дельтей считается создателем своеобразного жанра «литературного лубка», что отмечала уже современная О.М. критика (см.: [Энциклопедия 1930: Стб. 193]), тогда как сам он устойчиво выделял лубочное начало в кинематографе. Ввиду появления в данном «киноконтексте» образа Жанны д'Арк следует учитывать знаменитый французский фильм «Страсти Жанны д'Арк», поставленный в 1928 году известным датским кинорежиссером К.Т. Дрейером. Можно лишь предположить, что ассоциативные мандельштамовские связи образа французской героини с темой железной дороги по созвучию имен были опосредованы образом Анны Карениной и, следовательно, всего комплекса стоящих за этим кинематографических коннотаций. Вместе с тем, на включение в данный «железнодорожный» контекст имени Жанны д'Арк могла косвенно повлиять поэма Блеза Сандрара «Проза Транссибирского экспресса и Маленькой Жанны Французской» (1913) – книга, оформленная в русле складывающегося во Франции симультантизма (см., напр.: [Кантор-Гуковская 1985]) и, возможно, представленная в состоявшемся 22.12.1913 в «Бродячей собаке» и получившем широкий резонанс докладе А.А. Смирнова о новом течении во французской живописи и литературе; см.: [Парнис 1989: 676–677]. – Вероятно, вследствие того же «фонетического признака» возникает соответствующая мандельштамовская ассоциация для Ахматовой, прямо отразившаяся в «Письме о русской поэзии» (1922): *Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с «Анной Карениной»* (2, 239); здесь же следует учитывать и собственно биографическую параллель, относящуюся к 1930-м годам, – ахматовское воспоминание о ее встрече О.М. на вокзале: «Однажды Надя повезла Осипа встречать меня на вокзал. Он встал рано, озяб, был не в духе. Когда я вышла из вагона, сказал мне: “Вы приехали со скоростью Анны Карениной”» [Ахматова 2005с: 119].

*Никто нам не мешает бороться с автором самой книги, как это делают с кадрами в кино <...>. Раз мы взяли книгу в работу, то можем повернуть ее так, как нам потребуется (2, 521).*

Взгляды О.М. на зависимость современной ему кинопродукции от западных образцов разделяли многие кинокритики и кинотеоретики второй половины 1920-х годов; такова, например, точка зрения Тынянова, в заметке 1926 года «О сценарии» писавшего: «берется Чарли Чаплин – а на деле отдаленное представление о Чарли Чаплине, а то и попросту Глупышкин – и внедряется в советский быт» [Тынянов 1977: 323]<sup>63</sup>, – что близко мандельштамовской характеристике «Куклы с миллионами»: *Ильинский в гостях у Макса Линдера: – Что, брат Линдер, есть о чем поговорить? Тебя, брат Линдер, скоро Чаплин покроет, а у нас, брат Линдер, еще Глупышкин семенит (2, 503).* Возникающий в этом контексте образ Глупышкина парадоксальным образом оказывается ассоциативно связан у О.М. с фигурой Гумилева – в рецензии на «Куклу с миллионами» он пишет: *Глупышкин <...> – родоначальник плодотворного кинобезумия, дервиш города, пьяный без вина, нелепый Заратустра асфальтовых площадей (2, 505).* Этот образ не может не вызвать в памяти практически одноименного стихотворения Гумилева 1920 года «Пьяный дервиш»; здесь же необходимо учитывать хорошо известную роль творчества Ницше для его мировоззрения, в том числе и художественного. Вместе с тем, образ асфальтовых площадей сопоставим с образом театральной площади в заметке <<Виктор Шкловский>>: *Я представляю себе Шкловского диктующим на театральной площади (2, 459),* – особенно с учетом их определенного изоморфизма в стихах О.М. второй половины 1910-х годов, в первую очередь, в «Телефоне»: *Асфальта черные озера <...>, / На театральной площади темно (1, 137).* Интересно и то, что образ театрального разъезда, возникающий в примыкающем к «Телефону» стихотворении «Когда в теплой ночи замирает...»: *театров широкие зевы / Возвращают толпу площадям (1, 136),* – в трансформированном виде и с еще большей негативной окраской повторится в стихах начала 1930-х годов в соположении с кинематографом: *Из густо отработавших кино, / Убитые, как после хлороформа, / Выходят толпы (3, 53).* В свою очередь, мандельштамовский образ «прихода киноактера в гости» в кинематографическом контексте предвосхищен Шкловским в некрологе Ларисе Рейснер (1927): «Конрад

---

<sup>63</sup> В связи с мандельштамовскими «кинопараллелями» с зарубежным кинематографом Н.И. Клейман обратил внимание автора на европейского «предшественника» Глупышкина – киноактера Андре Дида (Андре де Шапе), «типологический ряд» героев которого образовывали маски французского «Буаро» (пьяницы), итальянского «Кретинетти» и др.



Вейдт и Чарли Чаплин в гостях у негров и индусов» [Шкловский 1990: 341], при том что личность Рейснер была наполнена устойчивыми ассоциациями с фигурой Гумилева. «Типологически» сходная ситуация позднее возникнет в стихотворении О.М. «Чарли Чаплин», где она несет в себе прямые личностные коннотации: *Отчего у Чаплина тюльпан, / Почему так ласкова толпа? / Потому – что это ведь Москва. / <...> А Москва так близко, хоть влюбись / В дорогу дорогу (3, 140).*

Применительно к более широкой культурной перспективе можно предположить, что одним из «внетекстовых» обоснований широко распространенного мотива «прихода киноактера в гости» (допускающего интерпретировать его как глубоко переосмысленную, «метонимически» метафоризированную форму скрытой «экспансии» западного кинематографа) стал состоявшийся в 1913 году визит Макса Линдера в Россию, сопровождавшийся его чествованием 21 ноября в «Бродячей собаке»<sup>64</sup>. Близкая социо-культурная модель в 1927 году нашла художественное отображение и в кинематографе в фильме «Поцелуй Мэри Пикфорд» («Король экрана», «Повесть о том, как поссорились Дуглас Фэрбенкс с Игорем Ильинским из-за Мэри Пикфорд»; «Межрабпом-Русь» – Совкино, 1927; авторы сценария С. Комаров, В. Шершеневич, режиссер – С. Комаров, оператор – Е. Алексеев), где в главных ролях снялись ведущие актеры советского и американского кино. Основой для его сюжетной развязки служит встреча главного героя (И. Ильинский) с прибывшими в Москву американскими киноактерами (Д. Фербенкс, М. Пикфорд), что спровоцировано поведением главной героини (А. Судакевич); при этом сам замысел картины возник именно в связи в реальным приездом этих всемирно известных актеров; см.: [Художественные фильмы 1961: 1, 219].

### 3.2.2. Историческая недостоверность кинематографа

В менее полемической и не столь явной форме в зависимость от зарубежного киноискусства поставлена О.М. «этнографическая» и историческая недостоверность определенного рода кинопродукции, впервые о которой он упоминает в очерке «Батум» в связи с итальянским фильмом «из русской жизни» «Ванда Варенина» (определить, о какой конкретно кинокартине идет речь, не удалось): *В этом изумительном сценарии*

<sup>64</sup> См., напр.: [Парнис, Тименчик 1985: 215]; при этом примечательно, что Линдер разочаровал присутствующих на встрече своей исключительной европейской буржуазностью; см.: [Пяст 1997: 178]; [Иванов Г. 1993с: 218–220].

русские женщины, как турчанки, ходят под черной фатой <...>, русские «князья» ходят в оперных костюмах из «Жизни за Царя», катаются на тройках <...>, причем сани напоминают замысловатый корабль скандинавских викингов (2, 228). Эта же тема повторится в язвительной рецензии «Татарские ковбои» (на кинокартину «Песнь на камне»): *Так говорить о Крыме, о татарах, о моменте, отстоящем от нас на какие-нибудь 10–15 лет, может только иностранец. У нас создается впечатление, что сценарий составлен интеллигентным парагвайцем или аргентинцем* (2, 432). При анализе рецензируемого фильма О.М. совершенно отчетливо выделяет в нем «американизированное» начало, проявляющееся в ориентации на клише экзотической, «дикарской» образности: *Татары охотятся на исправника и на полицейских с остервенением настоящих индейцев. <...> Лассо на исправников. Бизонов в крымские прерии* (2, 432–433); ср. в заметке «Генеральская»: *Затем бал у генерала, вызвавший дружный смех всей публики: расшитые золотом сановники и правоведы прыгали, как индейцы на свадьбе* (2, 306). Данный смысловой комплекс представлен уже в рецензии на прозу Джека Лондона, который *никогда не поднимается выше мудрости кинематографа* (1, 189); там же поэт отмечает, что *связь этого мнимого дикаря с новейшим, чисто американским развитием техники – несомненна* (1, 189), и дает развернутую характеристику «дикарского» сознания современной ему Америки: *Болезнь Нового Света, тайный недуг чудовищных городов – культурное одичание нашло в Джеке Лондоне неожиданно привлекательного выразителя. <...> Современному человеку нет надобности ехать в Клондайк или на остров Тихого океана, чтобы почувствовать себя дикарем: так легко заблудиться в лабиринте Нью-Йорка или С<ан>-Франциско, в стихийном лесу молодой цивилизации, мощная растительность которого непроницаема для живительных лучей культуры* (1, 190). Более широкое, «культурологическое» выражение эти взгляды получают в «позднеакмеистической» статье «О природе слова», где обращение к образу Америки происходит в «адамистской» терминологии: *Европа без филологии – даже не Америка; это – цивилизованная Сахара, проклятая Богом, мерзость запустения. <...> Америка лучшие этой <...> Европы. Америка <...> вдруг завела себе собственную филологию, откуда-то выкопала Уитмена, и он, как новый Адам, стал давать имена вещам* (1, 225).

Общая оценка «Песни на камне» (ввиду ее сознательной оторванности от исторической и этнографической реальности) крайне негативна: *Режиссеру, конечно, не удалось избежать кино-вампуки. Массовые сцены поражают своей безалаберностью и опереточной фальшью. <...> – Растет поколение, которое по*

таким фильмам будет создавать свое представление о вчерашнем дне. Стыдно перед детьми (2, 434); сходная оценка собственно литературной практики содержится в близком по времени написанию очерке о периодических изданиях издательства «Земля и фабрика» (ЗИФ); см.: [Мандельштам, Нарбут 1995: 13–15]. Мандельштамовская рецензия появилась на фоне борьбы с «кинохалтурой», посвященной национальной («экзотической») тематике, и, в частности, в период разгромной (и во многом показательной) критики фильма В. Висковского «Минарет смерти», пришедшейся как раз на самый конец 1925 года – начало 1926. В целом ситуация была беспрецедентной: «Если национальный зритель принял фильм более чем благосклонно, то совершенно иной была реакция на него в Ленинграде и Москве. “Восток превращен в тему для лубочной, пятикопеечной порнографической книжонки”; “Это балет какой-то. Настоящим востоком здесь и не пахнет”; “Кино-мармелад” – в своем осуждении критика была единодушна. Следом за ней в обструкцию фильма была включена и широкая аудитория: “Именем рабочего зрителя картина «Минарет смерти» приговаривается к пожизненной строгой изоляции от рабочих экранов”. Пожалуй, это был первый случай в практике советского кино, когда рядовой фильм вызвал столь массивную кампанию критики, по уровню ожесточения сопоставимую разве лишь с публичной реакцией на сценический успех “Дней Турбиных»» [Янгиров 1990: 227]. Этот же фильм в пренебрежительном тоне был упомянут Шкловским в заметке «5 фельетонов об Эйзенштейне», опубликованной, как и мандельштамовская рецензия, в журнале «Советский экран» (1926, номера 3 и 14 соответственно): «Иногда мы утрачиваем свободу, пытаемся создать коммерчески выгодный кинематограф, показываем в “Минарете смерти” голых женщин и уверяем, что это не порнографическая, а видовая картина» [Шкловский 1985: 106]; ему принадлежит и относящееся к тому же 1926 году деликатное указание на истинное место этого автора: «Сейчас русская кинематография пестра, как выгоревшие волосы. В ней есть Эйзенштейн и есть Висковские» [Шкловский 1985: 131]<sup>65</sup>. В то же время, как

---

<sup>65</sup> Отношение Шкловского к «киноэкзотике», возможно, отчасти было самопроекцией его же оценки подобных литературных опытов – см. в заметке «Что нас носит?» (1925): «Мы ведь слишком перегружены экзотикой и про русских пишем как про иностранцев» [Шкловский 1990: 296]. – Очевидно, неприятие картины Висковского было настолько активным и прецедентным, что сохраняло свою актуальность и три года спустя, когда Ильф и Петров в «кинофельетоне» «Праведники и мученики» (Чудак. 1929. № 45) довольно прозрачно намекнули на этот фильм, говоря о находящихся под запретом темах для современной им кинематографии: «Порнографии теперь нельзя. <...> И мистики нельзя. <...> Фокстрота нельзя. <...> И детектива нельзя. <...> И тайны минаретов не дозволяются» [Ильф, Петров 1961: 476–477]. – Здесь же необходимо отметить то обстоятельство, что с фигурой режиссера у О.М. могли быть опосредованные личные «коннотации» – Ваксель так свидетельствовала об отношении Козинцева и Трауберга к ней как к актрисе и участнику ФЭКС: «мои режиссеры не хотели со мной заниматься,

возможное основание для предположения об определенной «зависимости» мандельштамовской оценки «Песни на камне» от общения со Шкловским с именованием фильма «кино-вампукой» можно сравнить определение одного из пролеткультовских спектаклей, данное Шкловским в 1920 году: «“Легенда о Коммунаре” – это революционная “Вампука”» [Шкловский 1990: 85].

Начало второй половины 1920-х годов вообще было временем массового выпуска фильмов, основанных на национальном колорите: только в 1925 году вышли эксплуатирующие эту тематику на материале Грузии, Киргизии, Узбекистана и др. картины «Во имя бога», «Дело Тариэла Мклавадзе», «Мусульманка», «Наездник из “Уайльд-веста”», «Пахта-Арал», «Тайна маяка», «Ценою тысяч», «Черная смерть» и др. Можно предположить, что в рецензии на «Песнь на камне» О.М. выступает не столько против конкретного фильма, сколько против общей тенденции, отчетливо ощущаемой в советской киноиндустрии этого периода: *Чебуречно-минаретный Крым сам по себе является заманчивой областью для кино-налетов (2, 432)*, – и далее: *Авторы <...> Крым <...> упорно называют Востоком, <...> и они сделали все, чтобы вытравить из реальной картины Крыма все, оскверняющее эту сомнительную экзотическую девственность (2, 433)*; вероятно, эта ситуация отзовется позднее в именовании им «Куклы с миллионами» «примером подлейшей экзотики». Одновременно с этим, наряду с исторической недостоверностью как начало, губительное для специфики кинематографа, Мандельштам воспринимает и гипертрофированную историчность, – см. замечание о «больших масштабах» в заметке «Шпигун»: *Война, революция, фронты – это фон. Но нехорошо, когда этот фон глушит медными трубами голос рассказчика. Нехорошо, когда нет смычки между исторической тематикой и скромной повестью или сказкой. История, могучая хроника глушит органические сюжетные ростки. Оттого все сценарии выходят похожими один на другого. Получается какой-то общесоветский Пудовкин (2, 508)<sup>66</sup>. В собственно*

---

отсылая меня к старикам Ивановскому и Висковскому» [Ваксель 2012: 134]; о нем самом см., напр.: [Янгиров 1990: 226–228].

<sup>66</sup> При этом данное О.М. определение «исторического фона», возможно, является полемической репликой по отношению к оценке снятого по сценарию Тынянова фильма «С.В.Д.», принадлежащей Вл. Недоброво («Жизнь искусства». 1927. № 36. С. 9): «историческое событие было взято не как предмет инсценировки, а как фон» (цит. по: [Лотман, Цивьян 1985: 59]). Явных оснований утверждать, что это – прямое мандельштамовское возражение критику, нет, но факт такого совпадения (в том числе и текстуального) весьма показателен для «реконструкции» мандельштамовских взглядов на кинематограф в контексте эпохи «тотального историзма», представленного такими «достоверными» документами 1927 года, как «Октябрь» Эйзенштейна или «Москва в Октябре» Барнета. Последние, в свою очередь, безусловно были предвосхищены массовыми театрализованными постановками уже 1920 года; при этом М.Г. Сальман обратила внимание автора на тот факт, что в аналогичных празднествах принимала участие

историософском плане в кинематографических «терминах» близкое положение содержится уже в статье 1922 года «Девятнадцатый век» при «анахронистической» характеристике XIX века, который *не любил говорить о себе от первого лица, но он любил проэцировать себя на экране чужих эпох, и в этом была его жизнь, его движение* (2, 266).

### 3.3. Соответствие негативных качеств кинематографа в литературе

Отрицательную оценку негативных качеств кинематографа О.М. переносит и на вполне определенную иностранную литературу. Так, в статье «О переводах» он пишет применительно к концу 1920-х годов: *В данную минуту ходовая иностранная беллетристика – явление, смежное с кинопродукцией. Как правило, <...> это особый мир, стоящий вне литературы, но имеющий свою судьбу и свои законы развития* (2, 517). Нетрудно заметить, что уподобление низкосортной литературной продукции кинофильмам содержит определенную парадоксальность: в качестве «термина сравнения» по отношению к литературе О.М. использует более молодое искусство (кинематограф), хотя логичнее было бы ожидать увидеть в этом качестве искусство более традиционное. Впервые к подобному сравнению поэт прибег еще в 1913 году в рецензии на прозу Джека Лондона, который *никогда не поднимается выше мудрости кинематографа* (1, 189). Особенно отчетливо О.М. начинает фиксировать

---

Ольга Гильдебрандт: «был праздник III Интернационала на площади Биржи. Я с Диней Мудровой в белокурых париках в виде Англии и Германии стояли на вершине лестницы, Лида Трей и еще кто-то (в черных париках) – ступенями ниже в виде Франции и Италии – и так по всей лестнице» [Гильдебрандт-Арбенина 2007: 129]; см. фактографическое уточнение: «Речь идет о массовой инсценировке “К мировой коммуне” в честь 2-го конгресса III Интернационала, прошедшей 19 июля 1920 года. Режиссерами были Н.В. Петров, С.Э. Радлов, А.И. Пиотровский, постановщиком К. Марджанишвили» [Никольская 2007: 280]. Соответствующая «режиссерская топика» в «революционном контексте» употреблена О.М. в очерке «Кровавая мистерия 9-го января» (1922): *Когда режиссер затевает массовую постановку, он бросает в действие толпы людей, указывает их место, могучим электрическим током вливает в них движение, и они живут под его перстами <...>. У исторических событий нет режиссуры. Без указаний, без сговору выходят участники на площади и улицы <...>. – В трагический день девятого января – эта величественная массовая постановка обошлась без центра, без события; людские толпы не докатились до Дворцовой площади <...> и ни один из актеров великого дня не выполнил указаний режиссера – не дошел до огромной, как озеро, подковообразной площади <...>. – Вместо одного грандиозного театра получилось несколько равноправных маленьких* (2, 240–241). Ср. комментарий брата поэта об этом времени: «В 1905 году Осип жил тем же, чем жила тогда большая часть молодежи, на многое надевавшаяся, многого ожидавшая. Сочувствию Осипа революционным событиям способствовала его близость с семьей Синани, имевшей на брата большое влияние» [Мандельштам Е.Э. 1995: 133].

«кинематографические» черты низкопробного литературного текста с середины 1920-х годов, например, в заметке о неназванном зарубежном детективном романе, который *изобилует вставными эпизодами и забавными кинематографическими моментами* (2, 597); при этом тексты подобного типа он определяет как устойчивую тенденцию: *Такого рода книги <...> отвечают нездоровому спросу на прямую занимательность; киноромантика заслоняет социальную перспективу* (2, 597). В подобной переводной продукции О.М. находит прямые параллели и собственно киноязыку, как в рецензии на книгу П.Л. Мазьера «*Меня похоронят с почетом*» (1926–1927), где он упоминает сенаторские похороны, *описанные с реализмом кинематографа*, и сцену встречи президента Франции с инвалидами, переданную *с живостью фильма «Пате»* (2, 587).

Своеобразное соответствие в литературе может находить и регулярно отмечаемая О.М. «кинематографическая пошлость». Так, характеризуя «Куклу с миллионами», он, в частности, язвительно пишет: *Когда же жить, граждане? Раз в жизни нужно полной грудью... Кинорежиссер С. Комаров, сценарист Олег Леонидов, оператор <ы> К. Кузнецов, Е. Алексеев, художник Родченко и актеры Ильинский и Фогель «сжигают Москву»* (2, 503). Мотив сжигания Москвы (подчеркнутый самим автором как чужая речь) позволяет ввести в рассматриваемое смысловое пространство рассказ французского писателя Поля Морана «*Я сжигаю Москву*», опубликованный в 1925 году по следам посещения Москвы и общения с Маяковским и его лефовским окружением<sup>67</sup>. Сложно представить, чтобы подобный откровенно скандальный текст, крайне негативно воспринятый окружением Маяковского и им самим<sup>68</sup>, не получил широкого резонанса в литературной среде во второй половине 1920-х годов. Кажется вполне допустимым предположить, что отголоски этой реакции отразились и в мандельштамовской рецензии: например, отражение фигуры Морана можно увидеть в образе одного из «*братьев-визитеров*», имя которого – Поль – совпадает с именем французского писателя: *Сейчас будет произведена над Москвой совершенно безобидная маленькая операция – очень пикантная и вполне лояльная. Москва будет*

---

<sup>67</sup> Морановский текст см. в: *Золотоносов М. М / Z*, или Кагаморан: Рассказ Поля Морана «Я жгу Москву» с комментариями. – СПб., 1996. – Со «сжиганием Москвы» вполне сопоставимо употребляемое О.М. в конце 1920-х – начале 1930-х годов («на домашнем языке») выражение «растоптать Москву»; см.: [Герштейн 1998: 16]. Некоторые аспекты реконструируемого далее семантического комплекса были рассмотрены в заметке автора: [Шиндин 2004].

<sup>68</sup> Эльза Триоле вспоминала об этом эпизоде так: «Писателя встретили чрезвычайно гостеприимно <...>. Вернувшись в Париж, Моран в скором времени выпустил книгу рассказов, в одном из которых, под заглавием “Я жгу Москву”, он описал вечер, проведенный с Маяковским, и всех присутствующих на этом вечере. Это был гнуснейший пасквиль, едва прикрытый вымышленными именами. Я помню, как много позднее, в Париже, Маяковский <...> все собирался выпустить книгу, где бы напротив каждой страницы Морана шел рассказ о том, как оно все было на самом деле» (цит. по: [Янгфельд 1991: 233]).

показана из номера отеля «Савой», где проживает субчик, приехавший в международном вагоне, с неопределенной и весьма заманчивой целью и весьма большими средствами (2, 503); ср.: А кстати, у парижского редактора типаж московского пройдохы из кабачка в Думе Герцена. Можно так изолгаться, что и подлинная борода покажется приклеенной (2, 505)<sup>69</sup>; в качестве возможной отсылки к «лефовскому топосу» ситуации может рассматриваться появляющийся у О.М. Родченко, сбежавший из Лефа (2, 504). В данном контексте, вероятно, следует учитывать и использование противопоставления Москва–Париж в лефовско-конструктивистской полемике второй половины 1920-х годов (см.: [Кацис 1997: 733]), в связи с чем особую роль приобретает фигура Родченко как автора «Писем из Парижа» (он же, кстати, был автором обложки третьего издания «Камня» в 1923 году с характерным «идеологически» обоснованным изображением и шрифтовым решением в традициях конструктивистской «рубленности») <sup>70</sup>. В то же время, мандельштамовская рецензия содержит ряд очевидных переключек с грибоедовским «Горем от ума». Во-первых, в ней упоминаются молодые физкультурники, выступающие «в усладу «французикам из Бордо» (2, 504); ср. у Грибоедова: «Французик из Бордо, надсаживая грудь, / Собрал вокруг себя род веча, <...> / Он чувствует себя здесь маленьким царьком» [Грибоедов 1987: 104–105]; при этом О.М. употребляет ту же уничижительно-ироническую лексическую форму и вне контекста прямой цитаты: *Двое французиков ищут в Москве комсомолочку <...>. На Александровском вокзале французик как зверь бросается на кустарный киоск <...>. Другой французик выстраивает в коридоре отеля «Савой» русских девушек (2, 504)*. Во-вторых,

---

<sup>69</sup> Аналогичная ироническая проекция низового литературного опыта на французский («парижский») топос присутствует в уже упоминавшемся очерке о деятельности издательства ЗИФ: «В. Катаев рассказывает о волнениях неопытного драматурга, первая пьеса которого принята к постановке в замечательный театр <...>. Никак не поймешь по очерку Катаева: где происходит действие – в Москве или оно взято на прокат из жизни начинающего парижского драматурга» [Мандельштам, Нарбут 1995: 18].

<sup>70</sup> См.: [Шиндин 2016: 77–78]. – Любопытную параллель обнаруживает данному контексту ироническая миниатюра Тынянова «Сон» (и замыслом, и, отчасти, «мениппейной» структурой вполне сопоставимая с «Бобком»), опубликованная Кавериным и охарактеризованная им как «острый и одновременно добродушный шарж на редакционное совещание в Лефе» [Каверин 1982: 453–454]. В ней при обсуждении проблемы путешествия как источника для создания новых произведений Маяковский говорит Кирсанову: «сиди у себя на Варварке и описывай ее. У тебя получится Париж. Родченко же описал» [Каверин 1982: 455]. В связи с приведенными выше параллелями рецензии О.М. и романа «Двенадцать стульев», а также упоминанием его возможного соавторства в создании «Гаврилиады» интересно то обстоятельство, что прототип ее сочинителя Ляпис-Трубецкова современные исследователи склонны видеть в фигуре Маяковского; см.: [Одесский, Фельдман 1997: 749–751]. – Вместе с тем, применительно к первой половине 1920-х годов современник свидетельствовал об О.М.: «“Пафоса” борьбы с ЛЕФом и “конструктивистами” у него не было» [Горнунг 2000: 156].

именование фильма «Кукла с миллионами» «примером подлейшей экзотики» в реконструируемом контексте может быть аллюзией на отрывок из монолога Чацкого: «не воскресят клиенты-иностранцы / Прошедшего житья подлейшие черты. / Да и кому в Москве не зажимали рты / Обеды, ужины и танцы?» [Грибоедов 1987: 104], – причем ситуация «зажимания ртов» иностранцам роскошными приемами находит точное соответствие в послереволюционной действительности<sup>71</sup>. В-третьих, характеризующий фильм в целом мотив сжигания столицы может быть сопоставлен со словами Скалозуба о Москве: «Пожар способствовал ей много к украшенью» [Грибоедов 1987: 48]; ср. как довольно прозрачную анаграмму пожара у О.М.: *Племянники жарят прямо из Парижа в Москву (2, 504)*<sup>72</sup>.

Актуализации в авторском сознании рассказа «с ключом» «Я жгу Москву» могло дополнительно способствовать и одновременное с написанием <<Магазина дешевых кукол>> обращение в заметке «Веер герцогини» к другому роману «с ключом» – «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» Каверина; данное предположение кажется тем более правдоподобным, что в обоих текстах среди прототипов действующих лиц оказываются фигуры одного (условно говоря, «лефовско-опоязовского») круга<sup>73</sup>. В то же время, мотив пожара в ироническом преломлении возникает уже в заметке «Я пишу сценарий», причем в тексте прямо обозначена московская топография «происходящего»: *Где-то в Замоскворечьи сидит за чаем семья бухгалтера и совершенно не подозревает, что вся обстановка с ореховым буфетом через полчаса сгорит, а в это время пылает на кухне примус (2, 457)*<sup>74</sup>. В свою очередь, в первой главе «Египетской марки» встречается явная аллюзия

---

<sup>71</sup> Подобного рода мероприятия широко отражены в оценках современников: от одного из первых визитов – Герберта Уэллса в 1920 году (см.: [Амфитеатров 1996: 148]), до одного из самых одиозных – Романа Роллана в 1936 (см.: [Герштейн 1998: 305]). – Как прозрачную аллюзию (в том числе и метрико-ритмическую) на монолог Чацкого можно рассматривать детские воспоминания О.М.: к *Кубелику меня возили на поклон (2, 365)*.

<sup>72</sup> Данный смысловой комплекс (пожар в Москве, приезжий иностранец и др.) вызывает неизбежные ассоциации с «Мастером и Маргаритой» Булгакова, не столько, конечно, интертекстуальные, сколько типологические. О грибоедовской линии в связи с мотивом пожара в романе см.: [Гаспаров Б.М. 1994: 49–50 сл.].

<sup>73</sup> Можно предположить, что название последней части романа Каверина («Я здесь стою и не могу иначе») О.М. воспринял как прямую отсылку к своему основывающемуся на высказывании Мартина Лютера стихотворению «Здесь я стою – я не могу иначе...» (1913 (1915?)); данное предположение кажется более правдоподобным с учетом явной ритмической близости мандельштамовского текста и каверинской «строки».

<sup>74</sup> Этот сюжетный ход мог быть предопределен и биографической параллелью – «знаменитой» шубой Мандельштама, сгоревшей у Пришвина от вспышки примуса; см.: [Пришвин 2009: 22–23]. – Своеобразным «предвосхищением» данного фрагмента может выступать изображение базара в мандельштамовском очерке «Сухаревка» (1923): *Тут же – уголок, напоминающий пожарище, – мебель, как бы выброшенная из горящего жилья на мостовую, дубовые <...> столы, ореховые буфеты <...>. Базар всегда пахнет пожаром (2, 311–312)*.



на роман «Двенадцать стульев»: *Центробежная сила времени разметала наши венские стулья*, – с симптоматичным продолжением, содержащим возвращающий к «Я пишу сценарий» образ пожара: *Ничего не осталось. Тридцать лет прошли как медленный пожар* (2, 465); развернутый комментарий к этому фрагменту содержится в: [Лекманов и др. 2012: 61–63]. Появление в подобном «политизированном» (фигурами Бухарина, Подвойского и Семашко прежде всего) контексте мотива исчезнувших, безвозвратно погибших семейных ценностей не может не связываться с событиями актуальной для О.М. современности (ср. устойчивые уже с осени 1917 года фразеологизмы «пожар революции», «мировой пожар» и под.).

В такой ситуации и упоминание в связи с «Куклой с миллионами» «тонкого идеологического гротеска» приобретает совершенно особую роль; во всяком случае, *субчик, приехавший в международном вагоне, с неопределенной и весьма заманчивой целью и весьма большими средствами* (2, 503) для внимательного читателя конца 1920-х годов вполне мог ассоциироваться с другим персонажем, так же приехавшим в международном (но опломбированном) вагоне с заманчивыми (но весьма определенными) целями и столь же большими финансовыми возможностями. Данное предположение если не подтверждается, то подкрепляется написанной вслед за «Веером герцогини» и <<Долой куклу с миллионами>> «Четвертой прозой», финал которой эксплицирует в анекдотическом (то есть, в известном смысле, «кинематографическом») аспекте фигуры Ленина и Троцкого, «локализуемые» на Ильинке – соседнем с Петровкой районе Москвы и месторасположением отеля «Савой»: *Ночью на Ильинке, когда Гумы и тресты спят <...>, ночью по Ильинке ходят анекдоты. Ленин и Троцкий ходят в обнимку, как ни в чем не бывало. У одного ведерышко и константинопольская удочка в руке. Ходят два еврея, неразлучные двое – один вопрошающий, другой отвечающий, и один все спрашивает, все спрашивает, а другой все крутит, все крутит, и никак им не разойтись. – Ходит немец шарманщик»* (3, 179)<sup>75</sup>. При этом предшествующая подглавка «Четвертой прозы» содержит два исключительно важных в данном ряду смысловых элемента: имя Зощенко со всей спецификой его кинематографических ассоциаций для О.М.: – *У нас есть библия труда, но мы ее не ценим. Это рассказы Зощенки* (3, 178), – и образ французика, отсылающий к «грибодовскому пласту» рецензии на «Куклу с миллионами»:

---

<sup>75</sup> К истории «взаимоотношений» поэта с вождем мирового пролетариата см.: [Шиндин 2015]; несколько парадоксальная их трактовка представлена в публикации: [Мачерет 2007]. – Об особой роли для истории России путешествий в пломбированных вагонах современники О.М. были прекрасно осведомлены: «в конце концов, и “большевистское руководство” прибыло в “запломбированном вагоне”» [Андреев 1981: 337].

*Французику – шер мэтр – дорогой учитель, а мне – Мандельштам, чеши собак (3, 178).* Возвращаясь к рассматриваемому содержательному ряду, следует отметить, что образ пожарных в «Я пишу сценарий» встраивает в него и «производственную» тематику – см. как возможную пародию на «лефовско-конструктивистский» круг проблематики: *В вещах – пафос событий, а в людях – социальный заряд. Машины, то есть насосы и лестницы, воспитывают пожарного. Женщина тут ни при чем: ей нет места и в этой коллизии (2, 458).* В свою очередь, действие в <<Магазине дешевых кукол>> локализуется на *Петровке, под самым ЦИТОм (Центральный институт труда), где Гастев учит, как гвозди молотком загонять по Тэйлору (2, 503).* Появление имени А.К. Гастева кажется особенно неслучайным с учетом его «пролеткультовского» прошлого и исключительного места в формировании теории научной организации труда и создания «живой машины-человека» (то есть, образно говоря, той же «куклы»)<sup>76</sup>. Вместе с тем, мандельштамовская характеристика гастевского учебного метода не может не ассоциироваться с широко распространенной в раннем советском документальном кинематографе (прежде всего у Вертова) устойчивой монтажной фразы, состоящей из многократно повторяющихся кадров рабочих и механизмов, совершающих одни и те же действия или движения.

#### 4. Формальные признаки кинематографа

Если положение о «низовом» характере кинематографа характеризует его содержательные признаки, то отчетливо ощущавшаяся О.М. монтажная организация киноповествования безусловно осознавалась им как главный формальный, структурный принцип этого вида искусства, определяющий основные правила его смыслообразования. К середине 1920-х годов, моменту мандельштамовского обращения к кинематографу с практическими целями, этот механизм уже был пранализирован с разных точек зрения, причем, что особенно характерно, не только и не сколько теоретиками и практиками кино, сколько филологами, преимущественно – представителями ОПОЯЗа. Одно из самых глубоких описаний процесса возникновения

---

<sup>76</sup> В таком контексте немаловажным представляется то обстоятельство, что ученым секретарем ЦИТа работал Б.В. Бабин – репетитор Мандельштама-учащегося (см.: [Мандельштам Е.Э. 1995: 133]) и ценитель Мандельштама-поэта, с которым он поддерживал отношения и в 1920 – 1930 годы, бывая у Бабина в гостях и принимая его у себя; см.: [Мец 1990: 133]. – О теме «Мандельштам и Гастев» несколько подробнее см.: [Шиндин 2011: 306–309, 332–336].

новых смыслов – кинематографического по своей формальной основе и вербального, «литературного» по характеру происходящего в нем – содержится в статье Эйхенбаума с более чем говорящим названием «Литература и кино» (1926). В ней автор пишет: «Трактовать кино как искусство, абсолютно отъединенное от слова, по-видимому, не приходится. <...> – Фильма развертывается во времени. Зритель не только всматривается в каждый новый кадр, как отдельно взятый, но и соотносит его с предыдущими и со следующими. Смысл каждого кадра в значительной степени обусловлен его связью с соседними. Один и тот же кадр дает разные смысловые оттенки в зависимости от своего соотношения с другими. Зрителю приходится угадывать эти смыслы, приходится соотносить эти кадры, а режиссеру – так строить монтаж, чтобы эти соотношения и порождаемые ими смыслы (иногда буквальные, иногда – метафорические) “дошли”. Таким образом, кинозрителю приходится проделывать сложную мозговую работу по сцеплению кадров и угадыванию смысловых оттенков. Эту работу я и называю внутренней речью кинозрителя. Она прерывается моментами чистой фотогении, но без нее фильма не может быть понята. Если кино и противостоит культуре слова, то только в том смысле, что слово уведено вглубь, что слово нужно угадать» [Эйхенбаум 1989: 6–7]<sup>77</sup>. Нетрудно заметить, что предлагаемая модель, по сути, является явной проекцией того, что в Тынянов в разработанной им теории поэтической речи называл «теснотой стихового ряда», в основе которой находится процесс «взаимозаражения слов значением». При этом сам он в статье «Об основах кино» (1927) о своем понимании монтажа, писал, что он «не есть связь кадров, это дифференциальная смена кадров, но именно поэтому сменяются могут кадры, в чем-либо соотносительные между собой» [Тынянов 1977: 337–338]. Практически точно также понимал специфику смыслообразования, отличающую оба этих вида искусства, О.М., в своих характеристиках и оценках всегда учитывавший и в той или иной форме фиксировавший литературную основу кинематографа и кинематографическую природу «новой литературы», «кинопрозы» о чем подробнее говорится далее в п. 5.

---

<sup>77</sup> Киноведческий и литературный комментарий «киноэстетики» Эйхенбаума представлен в: [Левченко 2012: 156–171] (глава «О языке кино с точки зрения литературы: Казус Бориса Эйхенбаума»); в более общем аспекте см.: [Левченко 2008]. – О признаках и функциях монтажного механизма смыслообразования в киноповествовании в более общем плане см., напр.: [Лотман 1973: 46–61] [Разлогов 1988]; в развитие концепции взаимоотношений литературы и кинематографа см.: [Тороп 1989]; ср. содержательное в этом плане исследование прозы Набокова и кинематографа: [Утгоф 2007]. О монтаже как одном из доминантных начал в искусстве XX века см., напр.: [Иванов 1988], [Раппопорт] и др.; из последних работ ср.: [Кузьмина 2011].

## 4.1. Монтажное начало

Короткий монтаж, отличавший уже ранний кинематограф 1910-х годов, О.М., как и абсолютное большинство его искушенных современников, безусловно воспринимался в качестве неотъемлемой черты этого вида искусства, как один из главных «дифференциальных признаков», во многом определяющих не только формальную, но и содержательную его специфику.

Само понятие монтажа для литературного текста непосредственно связано с категорией ритма, исключительную роль которого как в художественном, так и в экзистенциальном аспектах О.М. определил уже в одном из ранних «программных» стихотворений – «Отчего душа так певуча...» (1911): *Отчего душа так певуча / И так мало милых имен, / И мгновенный ритм – только случай, / Неожиданный Аквилон? // Он подымет облако пыли, / Зашумит бумажной листвою / И совсем не вернется – или / Он вернется совсем другой* (1, 68). Данное индивидуальное качество мандельштамовской поэтики в собственно стиховедческом плане отмечали уже на самом раннем этапе критического освоения его творчества многие рецензенты первого (1913) и второго (1915) изданий «Камня»: «И ритм, и метр стиха О.Мандельштам знает великолепно» (В. Нарбут); «Поэт достигает истинной виртуозности ритма» (С. Парнок); «Обладая острым чувством ритма, <...> поистине кладет прочный камень в угол создаваемого им мира» (С. Городецкий); «поэт силен и своеобразен. Хрупкость вполне выверенных ритмов <...> есть в полной мере и в его первых стихах» (Н. Гумилев); «есть несомненное чувство красоты, ритма» (А. Тихонов) [Рецензии 1990: 213, 231, 213, 216–217, 232]. Высокий ценностный статус этим положительным оценкам придает присутствие среди рецензентов искушенных авторов, известных исключительно требовательным отношением не только к чужим, но и к собственным стихам, – Гумилева, Городецкого, Нарбута. Безусловно, О.М., совершенно отчетливо осознавал индивидуальное расширение в собственном художественном мире формальной и содержательной сторон ритма, что подтверждается и целым рядом его прозаических и поэтических произведений, и прямыми свидетельствами наиболее достоверных в своих свидетельствах современников. С.И. Липкин, тесно общавшийся с О.М. с начала 1930-х годов, дал развернутое определение «методики» понимания мандельштамовской поэтики, для которого необходимо осознавать, что «слово было для него не частью фразы, а частью ритма. <...> Мандельштам требовал от стихотворного слова, чтобы оно прежде всего было музыкой, чтобы смысл ни в коем случае не предрешал слова. Мандельштам много и часто говорил об этом <...>.

Мандельштам открыл для себя, что слово не живет в стихе отдельной жизнью, что оно связано <...> с другими словами, эти узы, существуя, нередко сокрыты от читателей и поэт обязан их раскрыть и даже пойти на тот риск, что слово будет связано со словом не прямой связью, а с помощью не прямых, <...> но бесспорно физически существующих связей <...>. Вот они-то и рождают ритм, сами обязанные своим появлением ритму» [Липкин 2008: 24–25].

Подобный взгляд на смыслообразовательные возможности ритма двунаправлен, поскольку семантическая нагрузка оказывается пропорционально распределена между планом содержания и планом выражения, для которых в мандельштамовской поэтике ритмическая организация становится одним из доминирующих факторов. Развернутое отражение это положение получило уже в самой первой статье О.М. «Франсуа Виллон» (1910 (1912?), 1927), где *оба завещания Виллона, и большое и малое* охарактеризованы автором как «*праздник великолепных ритмов, которого до сих пор не знает французская поэзия (1, 174)*, при том что в черновом наброске статьи содержится определение: *Французский стих по природе своей, как никакой другой, приспособлен к тончайшим ритмическим нюансам*; одновременно, там же о поэзии Вийона говорится: *Ритм всегда в строгом соответствии с содержанием (1, 274)*. По свидетельству младшего современника, относящемуся к началу 1918 года, О.М., отзываясь о его стихах, провел параллель с собственным ритмическим многообразием, поставив его в прямую зависимость от смысловой, тематической дифференциации текстов: «Не кажется ли вам, что каждая тема рождает свое дыхание, свой ритм? Обратили ли вы внимание на разнообразие размеров в моем “Камне”?» – <...> и после с орлиной ясностью посмотрел мне в глаза: – Я не считал, – сказал он, – но думаю, в “Камне” размеров тридцать...» [Гатов 1990& 17]. Функционирование категории ритма происходит в поэтическом мире и художественном сознании О.М. в нескольких структурно-семантических направлениях, которые условно можно определить как стиховедческое, социо-культурное, личностно-экзистенциальное и семиотическое.

Столь разнообразное содержательное наполнение категории ритма в сочетании с исключительной функциональной широтой определяют в художественном мире О.М. ее особый семиотический статус, распространяющийся на самые разные его составляющие. По определению Д.М. Сегала, «становление семантической поэтики Мандельштама можно представить как процесс чередования интериоризации – экстериоризации, вбирание мира внутрь меня – выведение моих состояний в мир» [Сегал 2005: 1992: 460]; ср.: [Топоров 1995]. Как следствие – наличие содержательной маркированности динамического, ритмического (в самом широком смысле слова)

начала во всех планах – художественного текста, личностно-экзистенциальной биографии, историко-социальной модели, универсума в целом. Соответственно, нестатичность, движение как таковое уже само по себе является позитивным фактором, чья положительная оценочность возрастает при наличии динамической упорядоченности, подчиненной строгому ритму, закономерности которого отчасти определяются спецификой той составляющей, на которую он распространяется. Сам О.М. отчетливо выразил это в автохарактеристике стихотворения «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» (1935), что нашло свое отражение в письме Рудакова жене 8.6.1935: «“Сказал “Я лежу”, сказал “в земле” – развивай тему “лежу”, “земля”. Только в этом поэзия. Сказал реальное, перекрой более реальным, его реальнейшим, потом сверхреальным. Каждый зародыш должен обрастать своим словарем, обзаводиться своим запасом, идя внутрь, перекрывая одно движение другим. Будь рифма, ритм... все недостаточно, если нет этого”» [Рудаков 1997: 61]<sup>78</sup>. В известном смысле подобная позиция в экзистенциальном плане была «предсказана» уже в 1913 году в мандельштамовском инскрипте Ахматовой на первом издании «Камня»: «Анне Ахматовой – вспышки сознания в беспомыслии дней» [Ахматова 2005с: 100], [Лукницкий 1991: 130]. Главной характерологической чертой ритма являлось в мандельштамовском понимании, очевидно, его распространение на все уровни текста; в «Разговоре о Данте» он писал: *Когда читаешь Данта с размаху и с полной убежденностью, когда вполне переселяешься на действенное поле поэтической материи <...>, – тогда чисто голосовая интонационная и ритмическая работа сменяется более мощной, координирующей деятельностью – дирижированьем и над голосоведущим пространством вступает в силу рвущая его гегемония дирижерской палочки* (3, 243). С другой стороны, аналогичная положительная «ритмическая семантизация» оказывается свойственна и универсуму, в том числе и в его сакральной ипостаси: *И раскрывается с неуловимым метром / Рай*» (1, 64), – что, в известном смысле, находит «естественнонаучное» подкрепление при характеристике научного метода Дарвина: *Приливы и отливы научной достоверности, подобно ритму фабульного рассказа, оживляют дыхание каждой главы и подглавки. Только в совместном звучании, только в созвездиях научные примеры Дарвина получают*

---

<sup>78</sup> Чуткий современник ощутил это качество поэтики Мандельштама уже в самый ранний период его творчества – в рецензии на второе издание «Камня» Г. Гершенкройн отмечал: «в глубоко задуманной “Оде Бетховену” слышишь уже настоящую хоровую лирику, где в восходящих ритмических волнах растет, достигая предела, все просветленное ликование» [Рецензии 1990: 225].

значимость (3, 214); подробнее о месте ритма в художественном мире О.М. см.: [Шиндин 2011].

Непосредственно художественной «метафорой» монтажа в мандельштамовском мире выступает понятие мелькания – именно понятие, безоценочное по своей природе, а лишь констатирующее динамический аспект происходящего. Один из первых примеров этого встречается в уже неоднократно упоминавшейся рецензии 1913 года на прозу Джека Лондона: *Лучшее в кинематографе – так называемые «видовые картины»: и Лондон разворачивает бесконечную ленту монотонного северного пейзажа, аляповатого, как панорама, и мелькающего, как живая фотография* (1, 189); этим понятием именно в его кинематографическом аспекте О.М. пользовался постоянно в текстах самой разной жанровой принадлежности. В то же время, индивидуальная актерская манера Яхонтова (а с учетом его режиссерских опытов и театральная в самом широком смысле слова) в одноименной заметке 1927 года характеризуется с противоположным, но также положительным качеством, как действие, которое *течет непрерывно и органически, без мелькания кино* (2, 460). Тем не менее, давая в конце 1920-х годов крайне негативную характеристику фильму «Кукла с миллионами», О.М. в качестве его единственного положительного признака называет отчетливую монтажную организацию, ассоциирующуюся у него с более ранними кинофильмами: *Любопытен все же в этой картине ее звериный атавизм, ее мышинная гонка, младенческое ощущение кинотемпа не как скорости, а как спешки, столь памятной нам по тому времени, когда в иллюзиях шел сухой целлулоидный дождь* (2, 505); своеобразная «инверсия» к образу дождя содержится в заметке «Генеральская»: *на экране ливнем лил косой дождь* (2, 306)<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Более чем убедительный комментарий к первой цитате принадлежит Ю.Г. Цивьяну: «любому кинозрителю известно, что ветхая пленка носит следы царапин, пляшущих по экрану. В техническом руководстве 1916 г. эта произвольная мультипликация объяснялась следующим образом: “Так как < ... > глазу вместо царапинки в углу картины быстро подставляется царапинка в ее середине или пятно вверх, то кажется, будто эти царапинки танцуют в разные стороны, то разрастаясь, то опять суживаясь до минимума. Если же этих повреждений очень много, то во все время сеанса экран кажется покрытым какой-то сеткой, «дождем» мелькающих белых линий”. <...> Слово “дождь”, обычный технический жаргонизм (наподобие термина “информационный шум”), не скоро стало стертой метафорой: в 1929 г., оглядываясь на 1900-е годы (период “наивного” трюкового кинематографа, когда “горничная с метелкой лезла на стену”), О. Мандельштам определил их как “время, когда в иллюзиях шел сухой целлулоидный дождь”» [Цивьян 1991: 125–126]. Сам этот образ в поэзии О.М. возникнет ранее и в более чем актуальном (в том числе и «культурологическом») контексте – в одном из центральных стихотворений периода «Tristia», обращенном к Ольге Гильдебрандт «За то, то я руки твои не сумел удержать...» (ноябрь 1920 года): *И падают стрелы сухим деревянным дождем* (1, 150). Одновременно с этим можно отметить, что ситуация мелькания в его реалистически обоснованной форме присутствует в мандельштамовской поэзии, причем также в актуальных контекстах, например, в стихотворении «1 января 1924»: *Мелькает улица, другая* (2, 51). И здесь также могут быть

Доминантное положение монтажного принципа в раннем киноязыке (с прямой отсылкой к творчеству Эйзенштейна) явно обозначено в заметке «Я пишу сценарий»: *Я решил написать из быта пожарных. Мне сразу померещился великолепный кадр во вкусе Эйзенштейна: распахнутый гараж и машины, как гигантские ящеры, набегающие на зрителя. – Или, например, тревога, качающийся колокол, дежурный у телефона, пожарные вскакивают с коек... <...> Вся суть в композиции кадров и в монтаже. Вещи должны играть. Примус может быть монументален. <...> Кино – не литература. Надо мыслить кадрами (2, 457–458).* При кажущейся ироничности мандельштамовского определения сущности киноповествования, два его компонента – композиция и монтаж и являющаяся их следствием «монументальность» – обнаруживают неожиданное совпадение при характеристике в заметке 1922 года «А. Блок» поэмы «Двенадцать», в качестве главных отличительных признаков которой называются особенности композиционного строения (то есть монтаж), приводящие к монументальности текста: *Поэма «Двенадцать» – монументальная драматическая частушка. Центр тяжести – в композиции, в расположении частей» (2, 255).* Нельзя не заметить, что специфическое для кинематографа динамическое, комбинаторное начало, проявляющееся в особом значении ритма, монтажа, повторов и т.п., постоянно сближается О.М. с используемыми им для характеристики художественных текстов жанровыми и формальными признаками текстов фольклорных. Так, уже в рецензии 1913 года на книгу стихов Павла Кокорина «Музыка рифмы» отмечалось, что поэтический ритм автора *находится в полном согласии с дыханием, как народная песня*

---

обнаружены коннотации с образом Гильдебрандт – в строфе: *А переулочки коптили керосинкой, / Глотали снег, малину, лед, / Все шелушится им советской сонатинкой / Двадцатый вспоминая год (2, 52).* На это косвенно указывает присутствие в тексте образа советских сонатинки, поскольку используемый в нем нетрадиционный для автора эпитет до этого встречался только в обращении к Гильдебрандт стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920), где он употреблен впервые: *В черном бархате советской ночи <...> За блаженное, бессмысленное слово / Я в ночи советской помолюсь (1, 149);* и в целом «пейзажный фон» обоих текстов, практически, идентичен. Вместе с тем, образ малины в «1 января 1924» присутствует в художественном мире О.М. в обращении к Ольге Ваксель стихотворении «Жизнь упала, как зарница...» (1925): *Как дрожала губ малина, / Как пошла чаем сына (2, 55),* – с неизбежными кинематографическими ассоциациями вокруг ее личности. – К сказанному см. работу автора «“Тех европейнок нежных...”: Осип Мандельштам и Ольга Гильдебрандт» (в печати). – Интересно то обстоятельство, что мелькание как собственно «кинематографический прием» упоминала в метафорическом контексте Н.Я. Мандельштам – в письме Л.Я. Гинзбург 27.9.1962 она писала об ахматовской «Поэме без Героя»: «Перечитала поэму. Сегодня это случилось. Это совсем особая вещь. К ней нельзя применять никаких обычных мерок. Она несет и завораживает. Сильно как целое. Мне не мешают сейчас маски. Они мелькают как один кадр» [Мандельштам Н.Я. 1998: 129]. – Здесь же можно указать на еще одно любопытное совпадение, содержащееся в упоминавшемся черновике письма Екатерины Лившиц, где она дает такую обобщенную характеристику своим воспоминаниям о совместных с О.М. походах на кинопросмотры: «Вспоминаются названия некоторых фильмов, мелькают какие-то отрывки сцен».



(1, 194). В статье «Буря и натиск» (1922–1923), характеризуя поэтику Ахматовой, О.М. использовал специфический фольклорный прием параллелизма (подразумевая его «контрастный» вариант), связываемый им с народной песней и неизбежно ассоциирующийся с монтажным принципом построения кинотекста: *В ее стихах отнюдь не психологическая изломанность, а типический параллелизм народной песни с его яркой асимметрией двух смежных тезисов* (2, 295). Там же отмечено и фольклорное начало в русском футуризме и «крестьянской поэзии»: *Футуризм весь в провинциализмах, в удельном буйстве, в фольклорной и этнографической разноголосице* (2, 295).

«Воспроизводимый» О.М. эйзенштейновский монтаж (*великолепный кадр во вкусе Эйзенштейна: распахнутый гараж и машины, как гигантские ящеры, набегаящие на зрителя* (2, 458)) позволяет предполагать наличие в его текстах скрытых кинематографических подтекстов в виде сложных семантических конструкций. В большинстве своем они, как это характерно для традиции отображения кинематографического опыта в литературе в целом, оказываются прямо или опосредованно ориентированы на самый знаменитый для раннего кино фильм – «Прибытие поезда к вокзалу Ла Сиота». Люмьера. Для реконструкции «кинопарадигмы» художественного мира О.М. немаловажен тот факт, что сходной образностью эпохи возникновения немого кино неоднократно пользовался и Шкловский – как в реально мотивированном, так и в метафорическом планах. Таково, например, описание первого посещения кинотеатра, содержащееся в его поздних воспоминаниях, где речь идет об одном из люмьеровских фильмов: «на экране появились огромные люди: это были дети в длинных рубашках <...>. Они бегали, дрались подушками, потом полетел пух. Когда они бежали на зрителя, то вырастали, как паровозы скорых поездов» [Шкловский 1965: 22]. Данное мемуарное свидетельство позднее в переработанном виде было включено автором в книгу мемуаров «Жили-были», где образ надвигающегося локомотива олицетворяет время, историю и Петербург одновременно: «Петербург менялся стремительно, как поезд, приближающийся на экране» [Шкловский 1966: 45]<sup>80</sup>.

В этот же семантический ряд может быть включена «железнодорожная» символика: как было сказано выше, в России с первой половины 1910-х годов

---

<sup>80</sup> В более широком плане с люмьеровской динамической моделью может быть соотнесен и один из ключевых аспектов «кинотеории» Волконского: «Кинематограф, и только он, оказался способным осуществить проблему появления и исчезновения; фигура, возникающая из ничего и уходящая в ничто. Это, конечно, дает ему совершенно исключительное место в области сказки, вообще всего фантастического» [Волконский 1992: 104].

зрительское восприятие финальной сцены кинокартины «Анна Каренина» – смерти главной героини – происходило в «терминах» люмьеровского фильма<sup>81</sup>. Данное обстоятельство не могло не найти своего отражения в художественном мире О.М.: переосмысленное соединение образа Анны Карениной, железнодорожной топки и кинематографической тематики встречается у него в смысловом поле, образуемом вокруг одного из пассажей рецензии на «Куклу с миллионами»; см.: [Шиндин 2001: 264–265.]. Свое развитие этот содержательный комплекс получает в «Четвертой прозе», в частности, посредством подключения к нему «татарской темы» и имени Зоценко (что, с рядом оговорок, представляется возможным соотнести с кинорецензией «Татарские ковбои»): *Если бы я поехал в Эривань, три дня и три ночи я бы сходил на станциях в большие буфеты и ел бутерброды с черной икрой. <...> Я бы читал по дороге самую лучшую книгу Зоценко и я бы радовался как татарин, укравший сто рублей (3, 172)*. Как на любопытное совпадение можно указать на характеристику Зоценко, данную Шкловским в 1928 году и уравнивающую образ вещи (рассматриваемый далее) с образом поезда: «Зоценко <...> имеет хождение не как деньги, а как вещь. Как поезд» [Шкловский 1990: 419]. Формирование данного семантического комплекса у О.М. предвосхищается соединением мотива чтения и образа железной дороги в стихотворении 1913 года «Американка»: *Не понимая ничего, / Читает «Фауста» в вагоне (1, 92)*, – и в рецензии 1923 года на роман Гауптмана «Еретик из Соаны», который *не годится даже для вагонного чтения (2, 323)*; типичным «вагонным чтением» названа и книга Л. Перуца и П. Франка, которая *совершенно неприемлема (2, 588)*. Более сложный случай ассоциативного хода, сближающего кинематограф с железнодорожной символикой, может содержать изображение кинотеатра в заметке «Генеральская»: *Ожидальная зала просторна, что твой вокзал (2, 305)*. Собственно говоря, и предшествующее этому сравнению описание может рассматриваться в кругу железнодорожных аллюзий: *Выправили билеты. Сорок минут ждать. <...> Народ на лавочках (2, 305)*<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> Ср. закрепляющую эту связь рекламную открытку к «Анне Карениной», воспроизведенную в: [Великий Кино 2002: 183]; этот аспект с привлечением дополнительных данных рассмотрен в: [Янгиров 1995]. Как несколько произвольный и видоизмененный пример подобной соотнесенности может выступать сцена самоубийства под колесами санитарного поезда героини сценария Эйзенштейна и Александрова 1925 года «Базар похоти» (где, кстати, фигурирует проститутка по имени Анна); см.: [Эйзенштейн, Александров 1993: 17].

<sup>82</sup> Как симптоматичный пример развития данного смыслового ряда допустимо интерпретировать парадоксальное соединение в художественном мировоззрении О.М. имен Анны Карениной и Чапаева – двух предельно «кинематографизированных» для него персонажей, связанных с образом железной дороги; первый – текстуально, а второй – «биографически»: *Поезд шел на Урал. В раскрытые рты нам / Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой... (3, 93)*. Это, в частности, отражено в воспоминаниях Осмеркиной-Гальпериной (относящихся,

Рассматриваемую семантическую модель можно выделить и в финале «Египетской марки»: *Ротмистр Кржижановский <...> отведал железнодорожного кофия, который готовится по рецепту, неизменному со времен Анны Карениной, из цикория с легкой прибавкой кладбищенской земли (2, 495)*. При этом образ кладбища повторится в характеристике «Куклы с миллионами»: *вторая часть другой замечательной картины по сценарию Федора Михайловича Достоевского, на одном петербургском кладбище разыгранном <...>. Помнишь, читатель, словечко “бобок” – бессмысленное слово кладбищенского веселья? (2, 503)*. Там же упоминается и диафрагма (*Вместо поцелуя в диафрагму – вузовская стипендия имени господина Свидригайлова (2, 505)*<sup>83</sup>), в ином значении предвосхищенная в приведенном фрагменте «Египетской марки» (*сотня плывет на диафрагме (2, 494)*). В таком контексте и заключительную фразу повести можно интерпретировать или как метафору экрана, или как своего рода окончание киносеанса и появление белой экранной плоскости – как в уже цитированном в п. 2 ротмистре Кржижановском: *В Москве он остановился в гостинице “Селект” <...> в номере, переделанном из магазинного помещения, с шикарнейшей стеклянной витриной вместо окна, невероятно нагретой солнцем (2, 495)*. С последней цитатой ср. рецензию на «Куклу с миллионами» (при известной близости в изображении героя фильма и ротмистра Кржижановского): *Пожалуйста сюда, <...> в государственный кинотеатр <...>. Сегодня премьера. <...> Москва будет показана из номера отеля «Савой», где проживает субчик, приехавший в международном вагоне, с неопределенной и весьма заманчивой целью» (2, 503)*. Наконец, вагонное окно в качестве метафоры своеобразного экрана, как отмечалось выше, довольно явно осознается в очерке 1926 года «Московский государственный еврейский театр» с

---

возможно, ко второй половине 1930-х годов) при передаче рассуждений поэта: «Читаю Фурманова – замечательное произведение: все события, все персонажи романа вращаются в страшной стремительности вокруг одного стержня – Чапаева. <...> Так было только в романах о любви. Вот Толстой в “Анне Карениной” группирует вокруг Анны весь ход событий»; см.: [Рассказы современников 2002: 154]. Вряд ли только как совпадение с мандельштамовскими ассоциациями или общекультурное клише можно рассматривать рассуждение Шкловского середины 1920-х годов об определении состава русской литературы, в которую «не войдут патентованные писатели для железной дороги» [Шкловский 1990: 212].

<sup>83</sup> С данной фразой представляется сопоставимой реплика одного из героев упоминавшегося выше «кинофельетона» Ильфа и Петрова «Праведники и мученики», сокрушающегося по поводу вводимых в работе над киносценариями тематических цензурных ограничений: «Докатились до того, что даже честного комсомольского поцелуя в диафрагму нельзя» [Ильф, Петров 1961: 476]. Трудно сказать, взаимосвязаны ли между собой эти фрагменты тем более что мандельштамовский текст публиковался хотя и одновременно с предыдущим, но в Киеве на украинском языке (Кіно. 1929. № 6), и русскоязычный вариант публикации неизвестен; возможно, общим для них является лишь использование широкоупотребительного образа – «поцелуй в диафрагму», на профессиональном жаргоне кинематографистов означавшего поцелуй главных героев в финальной сцене фильма.

симптоматичным появлением образа куклы: *По деревянным мосткам невзрачного белорусского местечка <...> пробиралась долгополая странная фигура <...> Я смотрел в окно вагона, как этот единственный пешеход черным жуком пробирался между домишками <...>, как заводная кукла (2, 446).*

#### 4.2. «Предметный код» и кинематограф

Образ предмета, вещи во всем многообразии его содержательного отображения и – шире – категория вещиности как одно из центральных для идеологии акмеизма понятие исключительно актуальны и для художественного мировоззрения О.М.; по определению Л.Я. Гинзбург, в мандельштамовской поэтике «вещь остается вещью. Совершается не подстановка значения, а его безмерное ассоциативное расширение» [Гинзбург 1990: 268]; ср.: [Завадская 1988]<sup>84</sup>. Во многом данный факт, как и самые широкие и многообразные семантические связи образа вещи с темой творчества, обусловлены заключенной в этом слове «синонимичностью» понятий предмета материального мира и художественного произведения, о чем сам О.М. прямо пишет в «Египетской марке»; *Книги тают, как льдышки, принесенные в комнату. Все уменьшается. Всякая вещь мне кажется книгой. Где различие между книгой и вещью? Я не знаю жизни: мне подменили ее еще тогда, когда я узнал хруст мышьяка на зубах у черноволосой французской любовницы, младшей сестры нашей гордой Анны (2, 489).* Более того, под определенным углом зрения и окружающий мир может приобретать статус предмета, вещи, – как в заметке об актерской игре Яхонтова: *Всех аксессуаров у него так немного, что их можно увезти на извозчике: вешалка, какие-то два зонтика, старый клетчатый плед, замысловатые портновские ножницы, цилиндр, одинаково пригодный для Онегина и для еврейского факельщика. – Но есть еще один предмет, с*

---

<sup>84</sup> Показательно, что данную отличительную черту художественного мышления О.М. воспринимали и его поздние современники 1920-х годов, как, например, Г. Фиш, который в рецензии на «Шум времени» (Красная газета: Вечерний выпуск. 1925. 30 июня) прямо связывал мандельштамовское обращение к предметному коду с идеологией акмеизма: «Автобиографические импрессионистические зарисовки одного из лидеров акмеизма – уже ушедшего в историю русской литературы, кроме историко-литературного и просто литературного, приобретают некое социальное значение. Ощущение вещи и слова – одно из оставшихся в литературе достижений акмеизма – ясно проступает в каждой фразе. Скупое выбирая эпитеты – как мастер, – Мандельштам пользуется только полновесными несколькими словами давая яркую картину, где отчетливо видна “каждая вещь”, цвет и аромат ее... Книга эта является документом мироощущения литературного направления “акмеизма”, автобиографией “акмеизма”; подобно тому, как “Письма о русской поэзии” Н. Гумилева – критическое знамя акмеизма – его литературная позиция»; цит. по: [Нерлер 2014: 79]. – О признаках и функциях концепта вещи в самой широкой культурной традиции см.: [Топоров 1993].

*которым Яхонтов ни за что не расстанется, – это пространство, необходимое актеру, пространство, которое он носит с собой словно увязанным в носовой платок портного Петровича, или вынимает его, как фокусник яйцо, из цилиндра (2, 459–460).*

Одной из форм проявления такого индивидуального смыслового наполнения образа вещи – локальной, частной, но информативной и столь же разнообразной в своих конкретных воплощениях – является акцентирование поэтом особого статуса вещи для кинематографа, что не может не проецироваться «зеркальным образом» на его собственное творчество. Более чем симптоматично, что именно через образ (динамической) вещи Шкловский в рецензии 1933 года на «Путешествие в Армению» «Путь к сетке» связывает О.М. и Эйзенштейна: «Мандельштам <...> для того, чтобы передать вещь, кладет вокруг нее литературные ассоциации. – Он возводит ее к привычному ряду. – Так мыслит Эйзенштейн в “Октябре”, показывая ряд богов. – Вещи дребезжат. Вещи, как эхо, разнообразно повторяют друг друга» [Шкловский 1990: 478–479]<sup>85</sup>. Актуализация в художественном мире О.М. концепта вещи, отчетливо прослеживаемая с середины 1920-х годов, вероятно, во многом была связана именно с его общением со Шкловским, которому было свойственно подчеркнутое внимание к «предметному коду» в искусстве и, в первую очередь, в кинематографе. Так, например, в упоминавшейся заметке «5 фельетонов об Эйзенштейне» он отмечал: «Что умеет и чего не умеет Эйзенштейн? – Эйзенштейн умеет обращаться с вещами. – Вещи у него работают превосходно: броненосец действительно становится героем произведения. Пушки, их движение, мачты, лестница – все играют, но пенсне доктора работает лучше, чем сам доктор. – Актеры, натурщики <...> у Эйзенштейна не работают. <...> Иногда человек удается Эйзенштейну – это тогда, когда он понимает его как цитату, как вещь» [Шкловский 1985: 106–107]; здесь же можно привести его замечание о другом фильме Эйзенштейна – «Октябрь»: «Это совершенно гениальная свобода обращения с вещами» [Шкловский 1965: 103]<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Н.И. Клейман обратил внимание автора на тот факт, что Эйзенштейн сам отчетливо осознавал особый семантический статус вещи и ее способность к предельному смысловому расширению своих ассоциативных границ, что, в частности, нашло отражение в незавершенной статье, очевидно, конца 1925 года, в которой практика монтажа фильма «Броненосец “Потемкин”» соотносится с открытиями кубизма и экспрессионизма (см.: [Эйзенштейн 1998]), а позднее – в его воспоминаниях: [Эйзенштейн 1997: 18–19].

<sup>86</sup> Подобное понимание статуса, «содержания» и функций вещи (и как предмета материального мира, и как «художественного текста») занимало важное место в киноведческих исследованиях «формалистов» (см., напр.: [Ямпольский 1988]), для которых вообще был характерен особый интерес к смене визуальных кодов в русской культуре, происходивший в 1910–1920-е годы (см., напр.: [Трубецкова 2012]). Показательно в этом отношении высказанное Якобсоном в работе 1932 года «Упадок кино?» полное согласие с точкой зрения одного из основоположников советского кинематографа: «Лев Кулешов совершенно справедливо считает, что в качестве

Одним из наиболее ярких примеров проявления семиотического статуса вещи в художественном мире О.М. является хорошо известный фрагмент «Египетской марки», дополнительно характеризующийся симптоматичным в данном контексте диалогическим строением: *Знакомо ли вам это состояние? Когда у всех вещей словно жар; когда все они радостно возбуждены и больны (2, 493)*. Интересен тот факт, что продолжение этого пассажа: *рогатки на улице, шелушение афиш, рояли, толпящиеся в депо (2, 493)*, – кажется допустимым интерпретировать как (сознательную или бессознательную) импликацию посещения кинопросмотра<sup>87</sup>. В таком случае улица

---

кинематографического материала используются реальные вещи» [Якобсон 1996: 171]; речь идет о монографии Кулешова «Репетиционный метод в кино» (М., 1922). – Едва ли не центральное место «предметного» кода в наборе смыслообразующих факторов кинематографа признается практически всеми теоретиками кино. Так, например, известный французский историк, теоретик кино и кинорежиссер Ж. Митри отмечал: «В кино <...> изображение показывает предмет, Но кинематограф этим не ограничивается: он показывает предмет во всей его индивидуальности, единичности. Мне дается не некий стул, а “этот стул”, вернее, определенный аспект этого стула в отношении к определенному аспекту предметов в общем с ним пространстве. И если я от этого стула продвигаюсь к понятию, в памяти моей все же остается то, что отличает и характеризует именно этот стул, то, что значит в нем этот момент, внутри того потока, в котором он заключен. Некий предмет, данный моему духу, является не только фактом моего воображения, возникшим на основе уже имеющихся у меня знаний. Выступая в комплексе единичных отношений, он сообщает мне что-то новое о себе самом. Изображение сопоставляет предметы. Мы встречаемся в нем с обобщением реальности; материальность обращается к нам, приобретая оригинальный смысл. Таким образом, фильмическое изображение позволяет нам думать о демонстрируемых им вещах, поскольку оно предлагает нам мыслить этими вещами в том порядке, в каком они следуют друг за другом и вызывают соответствующие коннотации. Взятая на уровне чистой репрезентации, денотация — уже сообщение, кодом которой является реструктурирование, осуществляемое средствами организации и кадрирования отснятого материала» [Митри 1985: 36]; ср., напр.: [Германова 1989] и мн. др.

<sup>87</sup> Мандельштамовская образность имеет и конкретное историческое обоснование: М.Г. Сальман любезно обратила внимание автора на то обстоятельство, что склады для мебели, широко распространенные и регулярно используемые в Санкт-Петербурге, именовались «мебельное депо»; современник О.М. вспоминал об этом: «Так как для продажи обстановки не было времени, то всю ее сдали на хранение в одно из мебельных депо» [Николаевский 1991: 275]. По свидетельству брата поэта, семья Мандельштамов часто прибегала к услугам таких складов: «Немаловажной особенностью нашего семейного быта была постоянная смена квартир. <...> По моим подсчетам, до Февральской революции мы сменили в Петербурге семнадцать адресов. <...> – Частые смены места обитания приводили к неизбежным нарушениям ритма жизни семьи. После отправки детей с бабушкой на дачу вся мебель и имущество сдавались на летние месяцы на хранение в Кокоревские склады. Из транспортной артели приезжали большие закрытые фургоны, запряженные лошадьми-тяжеловозами, битюгами. Появлялись дюжие артельщики с ящиками, стружкой и другими упаковочными материалами. <...> Мать только распоряжалась и указывала, что с чем паковать» [Мандельштам Е.Э. 1995: 125–126]. Данный факт находит свое прямое отражение уже в первой подглавке «Египетской марки»: *как оторваться от тебя, милый Египет вещей? <...> Хочешь Валгаллу: Кокоревские склады. Туда на хранение! Уже артельщики, приплясывая в ужасе, поднимают кабинетный рояль миньон (2, 465)*. О.А. Лекманов, комментируя данный фрагмент, приводит соответствующие воспоминания Д.С. Лихачева, едва ли не дословно совпадающие со свидетельством брата поэта (см.: [Лекманов и др. 2012: 65]): «Перед отъездом на дачу мы освобождали квартиру, отправлялись на Кокоревские склады <...>, выбирали мебель, приезжали артельщики, упаковывали ее, грузили и отправляли на дачу. Это было дешевле, чем снимать квартиру. Все лето мы жили на даче,

будет внешним по отношению к «кинотексту» пространством, по которому совершается движение к нему, афиша оказывается визуальной «суммацией» и предвосхищением «кинотекста» (ср. описание афиш в холле кинотеатра в заметке «Генеральская»), а рояль – его сопровождением; ср. присутствие фортепьяно в «Кинематографе»: *Бешеные звуки / Затравленного фортепьяно* (1, 91)<sup>88</sup>. Образ роялей, толпящихся в депо, позволяет увидеть в нем одновременно и трамвайные, и железнодорожные «коннотации»; вряд ли случайно в следующей же подглавке «Египетской марки» появляется предельно визуализированное описание, завершающееся профессиональным кинематографическим термином: *Весь Невский в семнадцатом году – это казачья сотня в заломленных синих фуражках <...>. Можно сказать и зажмурив глаза, что это поют конники. Песня качается в седлах, <...> плывет <...>, словно сама сотня плывет на диафрагме* (2, 494). В то же время, данный фрагмент отчасти предвосхищает другие строки, также навеянные кинематографическими впечатлениями – фильмом «Чапаев»: *чумя от пляса, / Ехала конная, пешая шла черной черная масса* (3, 92).

---

а в августе отец приходил и говорил, что “вот такая-то есть квартира, вот такая-то”» [Лихачев 2006]. Нельзя не отметить, что с обраом таких складов уже в статусе внетекстовой реальности концепт вещи закреплен в обязательном порядке.

<sup>88</sup> Вне прямой связи с данным фрагментом можно отметить соединение образов рояля, автомобилей, трамваев и Петербурга в «Третьей фабрике» (1926): «Как по груди рояля, катились автомобили по торцам мимо гимназии, как струны, гудели трамвайные провода» [Шкловский 2002: 345]. Образ автомобиля у Шкловского устойчиво соотносится с кинематографическим началом, что, в частности, находит свое отражение в его воспоминаниях: «Движение кино и бег автомобилей были близки» [Шкловский 1976: 6]. При этом такие ассоциативные связи, характерные для многих представителей зрительской аудитории 1910-х годов, могли быть мотивированы не только визуальным началом, представленным образом движущегося на большой скорости автомобиля («возвращающего» к первому фильму Люмьера и семантическому ореолу вокруг него), но и акустическим аспектом. Как отмечал Ю.Г. Цивьян, «есть все основания считать, что рецептивный образ кинематографа – искусства от рождения беззвучного – в <19>10-е годы был образом не только оптическим, но и акустическим. <...> Акустическая магма киносеанса складывалась из четырех компонентов – музыкальной иллюстрации и/или шумовых эффектов, “живой иллюстрации” и, не в последнюю очередь, характерного звука, издаваемого проекционным аппаратом. В истории кинорецепции этот звук играет заметную роль» [Цивьян 1991: 138–139]. И далее автор демонстрирует разнообразные устойчивые формы соотношения образа автомобиля с шумом кинопроектора, одна из которых, видимо, бессознательно, но совершенно эксплицитно зафиксирована в «Кинематографе»: *И по каштановой аллее / Чудовищный мотор несется, / Стрекочет лента, сердце бьется / Тревожнее и веселее* (1, 91). Рассматривая набор акустических ассоциаций, характеризующих работу проекционного аппарата, исследователь называет и стрекот – «одно из ходовых обозначений этого звука, хотя диапазон звучания (а вместе с ним и семантический диапазон вовлеченных в эту игру метафор) варьировался от грохота до шелеста <...>, можно предположить, что В. Старевич не случайно героем своего объемно-мультипликационного фильма “Месье кинематографического оператора” (1912) сделал кузнечика. По ходу сюжета кузнечик не только снимает фильм, но и демонстрирует его» [Цивьян 1991: 146–147].

Особый, «независимый» статус вещи уже в раннем кинематографе, безусловно, воспринимался многими искушенными кинозрителями; своеобразным логическим завершением такого подхода стал написанный Лунцем в 1923 году киносценарий «Восстание вещей», в котором вещи полностью выходят из повиновения людей, объявляя им войну. В свою очередь, в «Письме Эйзенштейну» в «Конце барокко» Шкловский писал: «ваше восстание посуды в “Октябре”. Изумительнейшая война с вещами во дворце. – Трудно было воевать с посудой, со слонами» [Шкловский 1990: 449]; здесь же как типологическую параллель можно привести принадлежащую ему же характеристику одного из художественных приемов в прозе Г. Уэллса: «вещь умнее человека. Она увеличивается и вырастает на его фоне. Глупость владельца вещи дает ей собственную ее судьбу» [Шкловский 1990: 449]. (Интересен тот факт, что мотив своеобразного «неподчинения» вещей, предметов герою отмечался рядом исследователей как типичный признак киноязыка Чаплина; см., напр.: [Базен 1972: 66–67].) Наиболее ярким воплощением этого смыслового ряда, но вне кинематографического контекста, является, очевидно, фрагмент мандельштамовской статьи «О природе слова»: *Человек больше не хозяин у себя дома. <...> Вся утварь взбунтовалась. <...> Хозяина выгнали из дому, и он больше не смеет в него войти (1, 228)*. Мотив восстания вещей был, вероятно, предопределен соответствующей литературной парадигмой – соответствующий мотив присутствует уже в «Журавле» Хлебникова 1909 года: «Злей не был и Кошей, / Чем будет, может быть, восстание вещей» [Хлебников 2002: 19], – не без влияния этого текста данный мотив возникает и в трагедии Маяковского «Владимир Маяковский» (1913). Своеобразным завершением этой тематической линии «серебряного века» может считаться ахматовский автокомментарий 1959 года к «Поэме без Героя» (с появлением категории ритма, транспонируемой в экзистенциальную сферу): «Эта поэма – своеобразный бунт вещей. Вещи, среди которых я долго жила, вдруг потребовали своего места под поэтическим солнцем. Они ожили как бы на мгновенье, но оставшийся от этого звук продолжал вибрировать долгие годы, ритм, рожденный этим шоком, то затихая, то снова возникая, сопровождал меня в столь не похожие друг на друга периоды моей жизни» [Ахматова 2005с: 470]<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> И в этой ситуации количество примеров того, что современники прекрасно ощущали отношение Ахматовой к вещи как к ценностно окрашенному концепту, может быть бесконечно; одна из первых формулировок этого принадлежит Д. Усову: «для нее есть, главным образом, «вещи», законы действительности, ее лица и предметы; они поставлены на место прежних, существовавших лишь как оболочка. Это застиланье вещами имеет совершенно определенный характер. Чтобы стать поэтом, А. Ахматова (по выражению И. Анненского) не «выдумывала себя», не полагала в центр что-либо, ведомое только ей одной. Наблюдая внешнюю жизнь, она



Подобного рода «противостояние» человека и вещи неизбежно приводило к формированию в литературной традиции такой повествовательной модели, которая не предполагает присутствия в художественном тексте героя. Возможно, первым на это обстоятельство обратил внимание Шкловский в связи с повестью Алексея Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1924), герой которой «почти не существует. – Это геометрическое местоприменение сил, а не человек» [Шкловский 1990: 203]; соответственно, произведение было определено им как авантюрная повесть «без героя». Аналогичный процесс параллельно происходил и в кинематографе: принципиальный отказ от героя и фабулы был общим местом в раннем советском киноискусстве, в том числе и в практике Эйзенштейна. На этот факт в расширительном контексте также обратил внимание Шкловский, при характеристике эйзенштейновской художественной манеры в книге «Их настоящее» (1927) отметивший: «“Стачка” – это вещь без героя. <...> Попытки создавать вещь без героя связаны с общей установкой нашего времени» [Шкловский 1965: 83]. В свою очередь, прямые «диалогические» коннотации с этим положением обнаруживает заметка «Я пишу сценарий» того же 1927 года, где О.М. в иронической тональности полемизирует со сложившейся в киноповествовании тенденцией: *Фильма без героя – это хорошо, но все-таки должен быть какой-нибудь главный пожарный (2, 458)*. При этом оценка происходящего в кинематографе не только проецировалась О.М. на пространство литературы, но и распространялась на экзистенциальную сферу, что прямо отражено в «Египетской марке»: *Страшно подумать, что наша жизнь – это повесть без фабулы и героя (2, 493)*.

## 5. Кинопроза в художественном мировоззрении Мандельштама

Сближение кинематографа в его «маргинальной» ипостаси с соответствующей низкопробной, «бульварной», преимущественно западноевропейской литературой в критической прозе О.М. стало происходить начиная с неоднократно упоминавшейся рецензии 1913 года на издание собрания сочинений Джека Лондона, который, по словам автора, *никогда не поднимается выше мудрости кинематографа (1, 189)*. Максимально актуальным процесс сближения литературы и кинематографа становится для художественного сознания О.М. в середине 1920-х годов, когда активизируется сам

---

выделяет из ее пестрой бессмыслицы только то, что ей близко; отсюда – недосказанность (обусловленная также тесными рамками тем), тревожность образов» [Усов 2011: 399].

факт его протекания в новой культурной модели. Есть все основания предполагать, что при формировании всего комплекса мандельштамовских представлений о новой «кинопрозе» одним из основополагающих импульсов стала определенная зависимость от философских воззрений Бергсона, изложенных, в частности, в его главном сочинении «Творческая эволюция», где в главе с симптоматичным для рассматриваемого контекста названием «Кинематографический механизм мышления и механистическая иллюзия» отражены представления философа о соотношении реальности с интуицией и интеллектом. Развернутое определение этого содержится в характеристике античной метафизики в сопоставлении с философией Нового времени: «Современная наука, как и древняя, пользуется кинематографическим методом. Иначе действовать она не может, ибо всякая наука подчинена этому закону. В самом деле, сущностью науки являются ее манипуляции со знаками или символами (*signes*), которыми она заменяет самые предметы. Несомненно, что эти знаки отличаются от нашего языка большой точностью и более высокой степенью действительности, и все-таки они подчинены не общему условию, свойственному знакам, а именно, они в застывшей форме изображают неподвижную сторону действительности. Для того чтобы мыслить движение, необходимо непрерывно возобновляемое усилие ума. Для того чтобы избавить нас от этого усилия, и создаются знаки, которые заменяют подвижную непрерывность вещей, эквивалентным ей на практике, искусственным построением» [Бергсон 1909: 282–283]<sup>90</sup>. Монтажный механизм смыслообразования при характеристике внутренней связи явлений в философской картине мира французского мыслителя О.М. метафорически описывал в своей интерпретации его воззрений уже в самом начале 1920-х годов в статье «О природе слова» (1920–1922)<sup>91</sup>: *Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений, современная философия, в лице Бергсона, чей глубоко иудаистический ум одержим настойчивой потребностью практического монотеизма, предлагает нам учение о системе явлений. Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь*

---

<sup>90</sup> Если высказанное относительно недавно утверждение об определенной связи научного мировоззрения Шкловского и Эйхенбаума с «философией жизни» Бергсона верно (см.: [Левченко 2012: 27–33]), то вполне вероятным будет увидеть следы его влияния и на киноведческие теории «формалистов». К вопросу об отношении в начале 1910-х годов к философским трудам Бергсона Эйхенбаума см.: [Эйхенбаум 1912; 1913а; 1913б].

<sup>91</sup> До недавнего времени текст датировался условно 1920–1922 годами; последний из комментаторов утверждает: «Статья была написана в Харькове в феврале 1922 г.» [Мец 2010: 502], – и приводит более чем убедительную доказательную базу.

он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но и в то же время он поддается умопостижаемому свертыванию. Уподобление объединенных во времени явлений такому вееру подчеркивает только их внутреннюю связь и вместо проблемы причинности, столь рабски подчиненной мышлению во времени и на долгое время поработившей умы европейских логиков, выдвигает проблему связи, лишенную всякого привкуса метафизики и, именно поэтому, более плодотворную для научных открытий и гипотез. Наука, построенная на принципе связи, а не причинности, избавляет нас от дурной бесконечности эволюционной теории, не говоря уже о ее вульгарном прихвостне – теории прогресса (1, 217–218)<sup>92</sup>.

Максимального развития эта тенденция достигла именно в середине 1920-х годов и именно применительно к той части переводной литературы, которая воспринималась в негативном ключе. Симптоматично, что в это же время в одной из внутренних рецензий (1926–1927) О.М. определил главную сюжетную составляющую прозы Джека Лондона в собственно кинематографическом аспекте, так охарактеризовав рецензируемый текст: *сильно дегенерировавший Джек Лондон. Клондайкские приключения, драки, свирепые ситуации – все это путь к обладанию экзотической красавицей – «кинозвездой»* (2, 588). Подобного рода случаи соединения кинематографического и литературного начал с оценочной точки зрения могли происходить в нейтральных формах, как, например, в рецензии на роман Бласко Ибаньеса «Земля для всех» (Л., 1926): *Испанский инженер с фаустовскими планами орошения прерий, влюбленные подрядчики, <...> франты, щеголяющие в цирковых фраках <...>, сумасброды, разбивающие английский парк <...>, – все это, пожалуй, больше похоже на киносценарий, чем на обычный роман. – Эта книга насыщена юмором и буйством жизни* (2, 453); такая же констатирующая характеристика присутствует в хронологически близком предисловии к роману «Марионетка»: «Абель Эрман – этот фельетонный иронист и скептик, для которого старая Европа всегда была театром марионеток – <...> слегка заражен духом французского кино, и вся его история о маленьком Бебере – не что иное, как замаскированный сценарий» [Мандельштам 2011: 168–169]. Одновременно с этим, подобное «типологическое» сближение

---

<sup>92</sup> Современный исследователь так характеризует мандельштамовский текст: «эссе “О природе слова” <...> явно вдохновлено – хотя поэт и передает это несколько расплывчато – “Творческой эволюцией”. Однако <...> очевидно, что его интерпретация Бергсона отражала “чувствительность эпохи”, свидетельствуя скорее об успехе Бергсона, чем о знании его творчества» [Нетеркотт 2008: 38].

кинематографа с литературой (в широком смысле слова) могло восприниматься и как положительное явление, но и в таком случае О.М. сохранял констатацию «низового» происхождения литературных произведений, к которым обращался. Один из примеров этого – внутренняя рецензия (очевидно, осени 1926 года) на неустановленный детективный роман: *Книга изобилует вставными эпизодами и забавными кинематографическими моментами, она иронична, подчас пародийна. <...> Такого рода книги, как бы хорошо они ни были написаны, отвечают нездоровому спросу на прямую занимательность; киноромантика заслоняет социальную перспективу <...>: книга в своем роде хороша, но сомнительна, как всякая «детективная» литература (2, 597).* Еще более явно положительная оценка выражена во внутренней рецензии на книгу П. Ла Мазьера (1926–1927), одновременно вышедшую в двух изданиях – «Катафалк сенатора» (Л., 1927) и «Меня пышно похоронят» (Л., 1927): *Похороны мошенника-сенатора <...>, описанные с реализмом кинематографа, являются как бы отправной точкой романа. <...> Наглая фигура президента, робкий испуг инвалидов-стариков опять-таки передан с живостью фирмы «Патэ». <...> Блестящая, цельная книга. Читается с увлечением» (2, 587).*

Позднее и в связи с иным – научным материалом в очерке «К проблеме научного стиля Дарвина» (1932) О.М. упомянул дарвиновские «захватывающие снимки животного или насекомого» и отметил *небывалую свежесть <...> описания, которое так и просится на пленку кино» (3, 212).* Вместе с тем, близкие аналогии использованы Бергсоном при сравнении античной и западноевропейской философии: «различие здесь очень глубокое; в известном смысле оно имеет даже коренной характер. <...> Эти два рода науки находятся между собой в таком же отношении, как наблюдение фаз какого-нибудь движения глазом и гораздо более полная регистрация этих фаз в моментальной фотографии. В обоих случаях мы имеем перед собою один и тот же кинематографический механизм, но в первом случае его точность гораздо менее значительна, чем во втором. Когда лошадь бежит галопом, наш глаз воспринимает, главным образом, какое-нибудь одно характерное, существенное или, вернее, схематическое положение, какую-нибудь форму, которая <...> заполняет время галопа <...>. Моментальная же фотография наделяет все равно какой угодно момент; все моменты для нее равны» [Бергсон 1909: 285–286]. Соответственно, сам О.М., отражая смену научной традиции Линнея систематикой Ламарка, прибегает к собственно бергсоновской «терминологии»: *На место неподвижной системы природы пришла живая цепь органических существ, подвижная лестница, стремящаяся к совершенству. <...> Что же остается натуралисту, как не восхищаться по-*

прежнему, но уже не единичными феноменами природы, а ее классами, расположенными в порядке поступательного развития (3, 213). И далее, характеризуя стиль изложения Дарвина, О.М. пользуется именно актуальной для философской концепции Бергсона категорией системы: *Факты наступают на читателя не в виде одиночных примеров-иллюстраций, а развернутым фронтом – системой* (3, 214); чуть ранее, в «Путешествии в Армению» в более метафорической, но содержательно синонимичной форме он изображает научный стиль Линнея: *Раскрашенные портреты зверей из линнеевской «Системы природы» могли висеть рядом с картинками Семилетней войны и олеографией блудного сына* (3, 204).

Мотив кинопрозы как элемент художественного мира О.М., эксплицитно представленный в критических статьях и редуцированно – во внутренних рецензиях, возможно, был непосредственно связан с творчеством французских писателей-универсалистов Жюль Ромена и Жоржа Дюамеля<sup>93</sup>. Так, в заметке 1924 года «Новые произведения Жюль Ромэна» О.М. упомянул известный роменовский «кинотекст» «Доногоо-Тонка»: *Жюль Ромэн – реформатор французского стиха. Он пробовал свои силы во всех литературных жанрах, начиная от высокой эсхилловской трагедии («Армия в городе»), кончая кино-романом («Доонго-Тонка»)* (2, 412–413). Уже для современной этим авторам киноведческой науки определенная, в большей степени внешняя, зависимость ряда их произведений от кинематографа была несомненна: «некоторые современные писатели: <...> Жюль Ромен, Жорж Дюамель <...> – испытывают сильное влияние нового искусства, но это влияние не идет дальше собственно средств выражения, литературного оформления той или иной страницы, но оно еще не повлекло революции в самой концепции романа» [Фейдер 1988: 235]<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> См.: [Шиндин 2005]; здесь же можно привести замечание Пак Сун Юн об интересе О.М. и Гумилева к унаимизму именно в аспекте бергсоновской философии: [Пак Сун Юн 2008: 46]. По-видимому, значение философии Бергсона не только для О.М., но и для акмеизма в целом остается недооцененным; единственное, кажется, исключение составляет исследование на эту тему Э. Русинко: [Rusinco 1982]; см. также: [Harris 1982]. Вместе с тем, например, 19.12.1912 в «Бродячей собаке» Городецкий во время дискуссии после чтения им своей ставшей знаменитой лекции «Символизм и акмеизм», по словам хроникера, «решительно взял и убил весь свой доклад, объявив акмеизм развитием идей Бергсона, заново гениально стимулирующего столь ненавистные С. Городецкому символизм и мистицизм не только в области эстетики, но и философии, морали и политики» [Акмеизм в критике 2014: 72]. К рецепции философии Бергсона в России в более широком плане см. уже упоминавшееся издание: [Нетеркотт 2008]. – Близкие по своим формальным исканиям «киноопыты» предпринимал Дон Аминадо; см.: [Дон Аминадо 1995].

<sup>94</sup> В такой связи исключительно актуальна более поздняя характеристика, принадлежащая одному из создателей студии ФЭКС С. Юткевичу: «Выявление монтажных структур современной литературы – интереснейшая тема, <...> в зарубежной литературе <19>20-х годов Жюль Ромен свою повесть “Донгоотонка” строит на открытом повествовании», – и сразу после этого утверждения содержится обобщающий вывод, распространяющийся за

Вместе с тем, произведения представителей этого литературного течения, очевидно, входили в круг интересов исключительно чутких к продуктивным веяниям в новом искусстве ученых-«формалистов»: так, творчество унанимистов должно было стать предметом рассмотрения со стороны Тынянова (переводившего, в частности, сборник рассказов Дюамеля «Цивилизация») в его заметках о современной западной литературе; см.: [Тынянов 1977: 131, 446]. Еще более важно то обстоятельство, что один из образов романа «Доногоо-Тонка» послужил основой для заглавия «покаянной» статьи Шкловского «Памятник научной ошибке» (1930): «В романе Жюль-Ромэна “Доногоо-Тонка” в городе, построенном из-за ошибки ученого, был поставлен памятник научной ошибке» [Шкловский 1930: 1]; автор подразумевает образ «храма научной ошибки», в котором расположена персонифицирующая эту ошибку статуя: «Почти все внутреннее пространство <...> занято колоссальной статуей Научной Ошибки. Это божество представлено в образе могучей женщины в тяжелых одеждах. У ног ее толпится несколько детей, одетых по-разному. Она ласкает и обнимает их правой рукой. В левой руке у нее рог изобилия» [Ромен 1994: 100]. Очевидно, что «научная ошибка» у Ромэна не несет в себе негативной семантики, наоборот, именно благодаря ей возникла совершенно новая страна, ставшая своего рода «земным раем». В этой связи появляются определенные основания рассматривать заглавие статьи Шкловского не в прямом, а в переносном, скрыто-ироническом значении, что могло быть вполне понятно культурному читателю (при том что замена образа храма образом памятника вряд ли могла избежать очевидных ассоциаций с пушкинским «Памятником»)<sup>95</sup>. Крайним проявлением «кинопрозы», в которой литературное начало полностью вытесняется кинематографическим, очевидно, становится для О.М. текст Шкловского, о чем свидетельствует относящееся к воронежскому периоду письмо Рудакова жене 3.11.1935: «Читали “Марко Поло” Шкловского. Оська говорит, что это начало отмены всякого чтения, вроде кино» [Рудаков 1997: 100]. При этом необходимо учитывать то обстоятельство, что «актуальность» сочинений Марко Поло была отмечена автором еще в середине 1920-х годов (то есть в период его возобновившегося

---

пределы только литературно-кинематографического диалога: «Можно без преувеличения сказать, что все искусство XX века отмечено, так или иначе, законом монтажного мышления, а <...> “коллаж” является одним из его частных, но весьма характерных проявлений» [Юткевич 1976: 75].

<sup>95</sup> Ср. замечание А.Ю. Галушкина о том, что «оппоненты формализма восприняли “Памятник...” как стратегическую уловку» [Галушкин 2000: 149]. Отчасти подтверждением этого может служить тот факт, что в опубликованном вслед за статьей Шкловского критическом разборе его взглядов роменовский текст упоминается в иной транскрипции и ином написании – «Доногоо Тонка», что может являться прямым подтверждением знакомства автора статьи с первоисточником; см.: [Гельфанд 1930: 2].

общения с О.М.) – в статье 1925 года «Что нас носит?» он, в частности, писал: «Нам всем сейчас интереснее география <...>. Из старых классиков нужно издавать Марко Поло, путешественника. <...>. Наступает время физиологических очерков и путешествий» [Шкловский 1990: 295]. Сам же О.М. к началу 1930-х годов отдал дань этому жанру в форме, как подчеркнуто выше, предельно монтажного по своей структурно-содержательной природе «Путешествия в Армению», в черновых набросках к которому, в частности, встречается: *Венецианцы смеялись, когда Марко Поло рассказывал, что в Китае ходят бумажные деньги* (3, 385).

С категорией «кинопрозы», возможно, имплицитно связана еще одна «литературная ситуация». В мае 1927 года Тынянов писал Шкловскому: «Недавно я читал Вазира (или Шах-заде) Осипу Мандельштаму. Он говорит, что это сценарий – как комплимент»; цит. по: [Цивьян, Тоддес 1986: 97]. Иначе этот эпизод – в сравнении текста романа с балетом – отражен в воспоминаниях современника: ««Однажды вечером пришли к нему Мандельштамы – Осип Эмильевич с женой. <...> Юрий Николаевич предложил почитать из “Смерти Вазир-Мухтара”. То была сцена, когда Николай I принимает в Зимнем дворце Грибоедова, только что вернувшегося из Персии. Когда главка была прочитана, Мандельштам заметил, что ему это напоминает исторические балеты. Юрий Николаевич не согласился с этим сравнением, которое и в самом деле было искусственным; оно ему явно не понравилось, и он как-то потерял интерес к чтению, к которому уже не вернулся, и к разговору, который перешел на что-то другое» [Федоров 1983: 98–99]. Определенное сомнение при передаче этой версии отражено в записях Л.Я. Гинзбург: «Мандельштам якобы сказал про тыняновского «Вазир-Мухтара» – это балет» [Гинзбург 1982: 373]. В подобной ситуации большего доверия заслуживает тыняновское свидетельство: источником ошибки мемуариста могло послужить употребление О.М. термина не «сценарий», а «либретто», – с его неизбежными театральными коннотациями. Вместе с тем, есть основания предполагать, что сравнение кинематографа с балетом могло в то время являться совершенно сознательной уничижительной оценкой; так, в одном из негативных откликов на «Минарет смерти» говорилось: «Это балет какой-то. Настоящим востоком здесь и не пахнет»; цит. по: [Янгиров 1990: 227]<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> О «художественном продолжении» (основывающемся, тем не менее, на уподоблении текста балету, а не сценарию) этого эпизода и реконструкции тыняновского «ответа» на такое сравнение см.: [Ронен 1990]. Ввиду содержащегося в последней статье сопоставления эпизода шиитского праздника Шахсей-Вахсей у Тынянова и в «Египетской марке» О.М., можно указать на приводимое современником рассуждение Эйзенштейна о роли большой массы людей в его фильме «Старое и новое» и упоминании им праздника «Шахсей-Вахсей с сотнями исступленно иссекающих самих себя саблями фанатиков» [Козинцев 1974: 202]; сопоставлено с «Египетской маркой» в:

Реконструируя систему представлений О.М. о кинопрозе, к числу ее главных дифференциальных признаков, безусловно, следует отнести монтажный принцип организации литературного текста; см.: [Шиндин 1991: 150–151 сл.]; ср.: [Гаспаров 1999]. Сам поэт оставил автокомментарий этого в хорошо известном, почти «сценарном», по-кинематографически визуализированном фрагменте «Египетской

---

[Багратиони-Мухранели 1991: 156]. Здесь же следует учитывать фильм «Во имя бога» (АФКУ, 1925; автор сценария – П. Бляхин, режиссер – А. Шарифов, оператор – А. Яловой), шедший и под названием «Шахсей-Вахсей» и появившийся на экранах 27.4.1926.

Явная маркированность для культурной среды первой половины 1920-х годов праздника шахсей-вахсей могла основываться на произошедшей после событий октября 1917 года и гражданской войны встречей населения европейской части России со среднеазиатским и, особенно, закавказским регионами и вольным или невольным знакомством с их мусульманскими традициями. Один из самых наглядных примеров этого содержит фрагмент воспоминаний Лидии Ивановой, относящийся к лету 1921 года – времени проживания Вячеслава Иванова в Баку. Мемуаристка подробно и эмоционально описывает то, как вместе со своим сводным братом Дмитрием, сыном поэта, стали случайными свидетелями праздничного шествия шиитов: «Сильное впечатление произвел на меня магометанский праздник “Шахсэй Вахсэй”. Мы его видали с Димой в 1921 году в прибрежном местечке Бузавны, где мы жили на даче. <...> Когда мы с Димой услышали звуки приближающейся процессии, мы прокрались к забору, отгораживавшему наш садик от дороги, и спрятались в густые кусты. Нас, слава Богу, никто не заметил. Кроме процессии, никого на дороге не было, – магометане запрещали присутствие посторонних. Шли только мужчины, одетые в черное. <...> Шли они ритмически раскачиваясь, как одержимые, под нестерпимо настойчивый полувывкрик – полуприпев: “Шах – сэй... Вах – сэй...”. Они высоко вскидывали над плечами цепи или ремни и под тот же ритм хлестали себя до крови по голым спинам. Вокруг выростала слепая, фанатическая атмосфера, какая-то темная сила, которой уже никто не может владеть и которая может кинуться куда угодно. Не только тогда мне стало страшно, даже и теперь жутко об этом вспоминать. – Вячеслава не было с нами. <...> Празднование “Шахсэй Вахсэй” его, однако, прямым образом затрагивало, так как он тогда занимался древними культурами. В самом городе все носило гораздо более грандиозный характер. (На следующий год советское правительство запретило уличные празднования “Шахсэй Вахсэй”» [Иванова 1992: 94], – и далее следует обширная цитата из книги Иванова «Дионис и прадионисийство» (Баку, 1921), в которой описывается подобная церемонии.

Как известно, сходный эпизод мандельштамовской биографии Н.Я. Мандельштам связывает со временем пребывания в Тифлисе летом 1921 года: «Мы снова застряли в Тифлисе, ловчились, пили телиани и ели каймак, брынзу и лаваш. Однажды на базаре нас остановила мощная процессия “шахсе-вахсе”. Она была последней, потому что на следующий год ее запретили – и навсегда. Под равномерные звуки восточных барабанов шли полуголые люди, ритмически хлеставшие себя кожаными плетками. Они держались стройными прямоугольниками. За ними в том же порядке – люди с кинжалами с более сложными ритмическими движениями. Один к одному, совершенно точно и одновременно они поднимали то правую, то левую ногу и наносили себе удар кинжалом все в одно и то же место. Это было бы похоже на балет, если бы не струйки крови, сочившейся из ран» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 90–91]. Позднее это нашло образное отражение в не менее известном эпизоде «Египетской марки»: *По Гороховой улице с молитвенным шорохом двигалась толпа. <...> – Шли плечивешали, вздыбленне ватой, апраксинские пиджаки, богато осыпанные перхотью, раздражительные затылки и собаки уши. <...> – Затылочные граждане, сохраняя церемониальный порядок, как шиты в день Шахсе-Вахсе, неумолимо продвигались к Фоонтанке (2, 475–476); ср.: [Лекманов и др. 2014: 201–203] Однако в таком социокультурном контексте представляется более правдоподобным предположение о том, что Н.Я. Мандельштам ошиблась в своих воспоминаниях, и О.М. был реальным свидетелем подобного празднования во время вынужденного пребывания в Баку в июне–июле того же 1921 года по дороге из Ростова в «христианский» Тифлис; см.: [Летопись 2016: 199–200].*



марки»: *Я не боюсь бессвязности и разрывов. – Стригу бумагу длинными ножницами. – Подклеиваю ленточки бахромкой. <...> – Не боюсь швов и желтизны клея (2, 482)*, что подкрепляется использованием профессиональной терминологии в примыкающих к повести записях: *Я не хочу думать о плане и композиции (2, 573)*. Значительно позднее, 13.3.1930, в письме Н.Я. Мандельштам (с предваряющий текст прямой «полемиической» автоцитатой из финала «Четвертой прозы» и в несколько ином, конкретно-биографическом плане) вновь обратиться к образу разрыва, но уже в личностном, экзистенциальном аспекте: *Я один. Ich bin arm. Разрыв – богатство. Надо его сохранить. Не расплескать (4, 136)*<sup>97</sup>. Именно это начало отмечал при характеристике наиболее монтажного фрагмента «Египетской марки» Шкловский: «книга, составленная как будто из кусков, как будто нарочно разбитая и склеенная, обогащенная приклеями» [Шкловский 1990: 476]. Сходным образом охарактеризовал мандельштамовский текст Б.В. Горнунг в неопубликованной рецензии на «Шум времени» (подготовленной, очевидно, не ранее 1926 года для машинописного журнала «Гермес»), определив его как «почти что новый литературный жанр»: «Книга состоит из 18 кусочков (отрывками их назвать нельзя, так как единство темы чувствуется все время и в то же время совершенно не чувствуется композиционных зияний)» [Горнунг 2001: 281]. Сам О.М. употребит сходный способ описания позднее применительно к естественнонаучной прозе Дарвина, в качестве основы художественных достижений которого, опосредованно определяющих значение и собственно научных открытий, выделит синтаксическое начало: *Лишь сочетание мысли с могучим инстинктом естествоиспытателя позволило Дарвину добиться <...> результатов. – Я имею в виду инстинкт отбора, скрещивания и селективирования фактов <...>. – «Происхождение видов» состоит из 15 глав. Каждая из них расчленяется на 10–15 подглавок, размерами не больше воскресного фельетона из «Таймса». Книга построена с таким расчетом, чтобы читатель с каждой точки обозревал все целое труда (2, 213–214)*. Данный фрагмент вполне закономерно может быть отнесен к числу более чем прозрачных автометаописаний: аналогичный принцип структурно-семантической

---

<sup>97</sup> По своим «структурно-семантическим признакам» и функциональной направленности в этот же смысловой ряд может включаться мемуарное свидетельство вдовы поэта (относящееся, вероятно, к первой половине 1920-х годов) о его отце – Э.В. Мандельштаме, который «исписывал груды листочков мелким немецким почерком и обижался на сыновей, потому что никто из них так и не дослушал ни одного листочка до конца. Шкловский, узнав про сочинительство <...>, уговаривал Мандельштама вставить что-нибудь из его мемуаров или “философии” в свою прозу, иначе грозился сделать это сам. Но до этого не дошло, потому что никто не понимал витиеватых оборотов деда и не разбирал готического почерка» [Мандельштам Н.Я. 2014b: 507–508]. – Об Э.В. Мандельштаме теперь см.: [Нерлер 2017].

организации текста в значительной мере характеризует художественную прозу самого автора, в первую очередь – «Египетскую марку», «Четвертую прозу» и «Путешествие в Армению», чье предельно «мозаичное» строение, абсолютная смысловая «имманентность» отдельных фрагментов (глав и подглавок) не исключает конструктивного и содержательного единства произведения.

С определенным допущением можно предположить, что подобный принцип организации мандельштамовских текстов (в том числе и графический) складывался не без влияния начавшегося с середины 1920-х годов активного общения со Шкловским, всесторонне и последовательно культивировавшим монтажный принцип построения прозы; см.: [Шиндин 2009: 358–359]. Вышедшая из печати в 1926 году «Третья фабрика» открывалась признанием автора: «Говорю голосом, охрипшим от молчания и фельетонов. – Начну с куска, давно лежащего на столе. Как к фильму приклеивают к началу или кусок засвеченного негатива, или отрезок другой ленты. – Я прикрепляю кусок теоретической работы» [Шкловский 1926: 7], – а в ответе на анкету для книги «Как мы пишем» (Л., 1930) Шкловский прямо указал на осознанный способ такого рода писательской деятельности: «Читаю я много. <...> Читаю не напрягаясь. Делаю цветные закладки или закладки разной ширины. <...> Машинистка <...> перепечатывает куски <...>. Эти куски, их бывает много, я развешиваю по стенам комнаты. <...> Я группирую их, вешаю рядом, потом появляются соединительные переходы» [Шкловский 1990: 423]; ориентация на подобный характер письма подтвердится и много лет спустя при автохарактеристике работы над мемуарами: «Думаю, пишу, клею, переставляю» [Шкловский 1970: 8]. Автор довольно прозрачно связывал монтажный способ письма с творчеством Розанова – в 1924 году, характеризуя книгу воспоминаний Горького о Льве Толстом, он отметил: «Эта книга состоит из маленьких отрывочных заметок, в десять, иногда в пять строк длиной. <...> Книга эта составлена из кусочков и отрывков, сделана крепко. Мне приходилось видеть рукопись, и я знаю, сколько раз переставлялись эти кусочки», – и возвел горьковскую стилистику к Розанову: «Книжка по форме и теперь оказалась, примерно говоря, розановской» [Шкловский 1990: 207, 208]. Вместе с тем, монтажный – в прямом смысле слова – способ создания им «материального» текста был реалистически изображен О.М. уже в очерке «Шуба»: *Шкловский <...> разбрасывает по <...> столам и на кровати, и на стульях, и чуть ли не на полу листочки с выписками из Розанова и начнет клеить свою удивительную теорию (2, 247)*, – что находит опосредованную метафорическую связь с писавшейся позднее «Египетской маркой», где сходные действия оказываются синонимичны творческому акту: *Пусть ленивый Шуман развешивает ноты, как бельё*

для просушки (2, 481). Одновременно с этим, мандельштамовское признание о его собственном методе работы над прозаическим текстом, присутствующем в реальности: *Стригу бумагу длинными ножницами. – Подклеиваю ленточки бахромкой (2, 482), –* подтверждается заслуживающими доверия мемуарными свидетельствами; в частности, 5.4.1925 П.Н. Лукницкий оставил дневниковую запись о первом посещении Мандельштамов в Царском Селе: «Обстановка – мягкий диван, мягкие кресла, зеркальный шкаф; на широкой постели и на круглом столе, как белые листья, – рукописи О.Э.» [Лукницкий 1991:105]. Развернутое изображение процесса такого рода «письма» оставила Н.Я. Мандельштам: «Последний этап работы над прозой: груды листов раскладываются на полу или на столе, если он большой. Вечное недоразумение, что каждый день я сызнова начинала нумерацию, листочки перемешивались, и нужно было подбирать, за которой пятой страницей следует данная шестая, а это при том, что успело накопиться немало и пятых, и шестых... <...> Порядок глав Мандельштам тоже проверял по слуху и иногда ножницами вырезывал куски, которые потом выкидывал или переставлял. Его искренне огорчало, что приходится возиться с такой ерундой» [Мандельштам Н.Я 2014b: 216–217]<sup>98</sup>.

Краткая характеристика новой прозы дана О.М. методом «от противного» в заметке «Шпигун», где он пишет: *Чем совершеннее киноязык, чем ближе он к тому еще никем не осуществленному мышлению будущего, которое мы называем кинопрозой с ее могучим синтаксисом, – тем большее значение получает в фильме работа оператора (2, 506).* «Расшифровка» этого фрагмента содержится в более позднем наброске <<Читая Палласа>>, примыкающем к «Путешествию в Армению», где О.М. дает определение «хорошей» прозы, но синтаксическое наало присутствует имплицитно: *Действительность носит сплошной характер. – Соответствующая ей проза <...> всегда образует прерывистый ряд. <...> Таким образом, прозаический*

---

<sup>98</sup> В связи с монтажным принципом организации прозы и «аналогичным» методом работы над ней в реальности интересными представляются воспоминания Штемпель о совместном с О.М. посещении Яхонтова, который «показывал нам, как он работает над своими композициями. Мне запомнились очень длинные, в несколько метров, ленты, состоящие из склеенных листов бумаги разной величины» [Штемпель 2008: 20–21]). Это свидетельство, по сути, является прямым комментарием к мандельштамовскому восприятию индивидуальной специфики драматического монтажа литературных текстов Яхонтовым по контрасту с кинематографическим типом повествования, что отразилось при характеристике его театрального действия, которое *течет непрерывно и органически, без мелькания кино, потому что спаяно словом и держится на нем (2, 460).* – Здесь же могут быть отмечены кинематографические ассоциации другого современника – впечатления Герштейн от общения с Яхонтовым, который «вписывался в комнату как отдельный кадр в хорошо рассчитанном пространстве» [Герштейн 1998: 25]).

*рассказ не что иное, как прерывистый знак непрерывного (3, 390). С учетом содержащегося в «Шпигуне» определенного противопоставления новой прозы кинематографу данный фрагмент может рассматриваться как полемика со Шкловским, писавшим еще в начале 1920-х годов о противопоставлении прерывистости–непрерывности в самом широком контексте – и культурологическом, и, в определенном смысле, экзистенциальном: «Человеческое движение – величина непрерывная, человеческое мышление представляет собой непрерывность в виде ряда толчков, ряда отрезков бесконечно малых, малых до непрерывности. Мир искусства, мир непрерывности, мир непрерывного слова, стих не может быть разбит на ударения, он не имеет ударяемых точек, он имеет место переломов силовых линий. Традиционная теория стиха, насилие прерывности над непрерывностью. Мир непрерывный – мир видения. Мир непрерывный – мир видения. Мир прерывистый – мир узнавания. – Кино – дитя прерывистого мира» [Шкловский 1923: 24]; ср. в его же статье «Конец барокко»: «Наступает непрерывное искусство» [Шкловский 1990: 449]; данное положение являлось существенным звеном не только в киноконцепции Шкловского, но и в кинотеории ОПОЯЗа в целом; см.: [Ямпольский 1988: 109–111 сл.]. В то же время, программный мандельштамовский вывод: *Идеальное описание свелось бы к одной-единственной пан-фразе, в которой сказалось бы все бытие (3, 390)*, – был «предвосхищен» еще в его неоднократно упоминавшейся рецензии 1913 года: *Лондон развертывает бесконечную ленту монотонного северного пейзажа, <...> гипнотизируя читателя автоматической готовностью показать сколько угодно тысяч метров (1, 189)*.*

Отсутствие в мандельштамовском фрагменте прямого противопоставления прозы и кинематографа позволяет говорить об определенной «уравниваемости» их по признаку наиболее адекватного отражения действительности, отражения, дискретного по признаку своей формальной организации. Подобное понимание прозы отразилось уже в рецензии на «Записки чудака» Белого (1923): *Проза асимметрична: ее движения – движения словесной массы – движение стада, сложное и ритмичное в своей неправильности; настоящая проза – разнбой, разлад, многоголосье, контрапункт (2, 322)*. Во многом этому определению соответствует и содержащееся в рецензии на сборник стихов Адалис (1935) сопоставление формирующейся реальности, действительности с ее литературным и кинематографическим отображением: *Прелесть стихов Адалис – <...> в том, что на них видно, как действительность, только проектируемая, только задуманная <...> набегает, наплывает на действительность уже материальную. – В литературе и в кино это соответствует сквозному плану,*

когда через контур сюжета или картины уже просвечивает то, что должно наступить (3, 276). В этой связи могут быть упомянуты и наброски 1935 года к документальной книге о деревне, во многом строящиеся по законам кинематографического текста (ср.: [Румянцева 1995: 37]), где О.М. пишет: *День начальника политотдела и директора совхоза разворачивается в богатейшую кинофильму: обозрение зернового океана, машин и людей. Две машины мчатся по бархату грейдерных дорог. С комбайнов снято шесть магнето. Сам директор везет их на починку* (3, 426). При этом образ мчащихся автомобилей не может не вызывать ассоциаций с изображением набегающих на зрителей автомобилей в заметке «Я пишу сценарий»; там же в «кинематографическом ореоле» фигурирует образ примуса, что, возможно, мотивирует его появление в метафорическом качестве в набросках к книге: *комбайн не терпит автоматического обслуживания, он требует настройщика, механика-музыканта, рабочего-инженера. Иначе он превратится в карикатуру, в полевой примус* (3, 430). С известной долей осторожности кажется возможным предположить, что мандельштамовское обращение к проблемам «колхозного строительства» происходило с учетом тематически близкого «провального» фильма Эйзенштейна «Старое и новое» («Генеральная линия») и художественной специфики его киноязыка. Характеристика «новой прозы» как динамического семантического начала сближается с содержащимся в «Разговоре о Данте» противопоставлением поэзии и кинематографа: *современное кино с его метаморфозой ленточного глиста оборачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи, потому что кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга* (3, 217). Мандельштамовское высказывание, в сущности, содержит и противопоставление динамического (семантического) монтажа раннего советского кино более поздней кинопродукции; в своем понимании монтажных принципов О.М. здесь ближе всего подходит к Эйзенштейну с его «монтажом аттракционов», нежели к повествовательному кино начала 1930-х годов с его постепенным отказом от доминирующей роли монтажа («синтаксиса»). Вместе с тем, мандельштамовская позиция близка и уже упоминавшейся выше концепции поэтической речи Тынянова, изложенной в работах 1920-х годов, и соотносящимися с нею его же киноведческими взглядами, отраженными, в частности, в работе «Об основах кино»: [Тынянов 1977: 335–339].

Кажется, есть все основания утверждать, что новое искусство XX века встретило в биографии, художественном мировоззрении и творчестве Мандельштама полную открытость к самому активному диалогу с ним. И хотя оно не заняло, да и не могло

занять в жизни поэта и в его произведениях такого же места, как другие виды искусства, тем не менее, можно с уверенностью сказать, что след, оставленный им в мандельштамовской судьбе, будет всегда заметен.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

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

Амфитеатров 1996 – *Амфитеатров А.В.* Дом Литераторов в Петрограде 1919–1921 годов // Встречи с прошлым. Вып. 8. – М., 1996.

Андреев 1981 – *Андреев Н.* О русской литературной Праге (Отрывки из воспоминаний) // Русский альманах. – Париж, 1981.

Архив Лукницкого 1991 – Мандельштам в архиве П.Н. Лукницкого / Публ. В.К.Лукницкой, примеч. П.М. Нерлера // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. – М., 1991.

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

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

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

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

Ахматова 2005d – А. Ахматова о «Поэме без Героя» (из «Прозы о Поэме») // *Ахматова А.* Победа над Судьбой. I: Автобиографическая и мемуарная проза. Бег времени. Поэмы / Сост., подгот. текстов, примеч. Н. Крайневой. – М., 2005.

Бабель 1991 – *Бабель И.* Сочинения в двух томах. Т. 1: Рассказы 1913–1924. Публицистика. Письма / Сост., подгот. текста А.Н. Пирожковой, коммент. С.Н. Поварцова. – М., 1991.

Багров 2003 – *Багров П.* Киномастерская ФЭКС (По материалам РГА СПб.) // Киноведческие записки. 2003. №. 63.

Бабурина 1988 – *Бабурина Н.И.* Русский плакат: конец XIX – начало XX века. – Л., 1988.

Багратиони-Мухранели 1991 – *Багратиони-Мухранели И.* Кинематографическая стилистика «Египетской марки» О. Мандельштама // Искусство кино. 1991. № 12.

Базен 1972 – *Базен А.* Что такое кино? – М., 1972.

Бассель 2015 – *Бассель А.В.* Стихотворный текст как симфония киноприемов (Экспериментальный анализ стихотворения О.Э. Мандельштама «К немецкой речи») // Вестник РГГУ: Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2015. № 2.

Бек-Назаров 1965 – *Бек-Назаров А.* Записки актера и кинорежиссера. – М., 1965.

Бенуа 2005 – *Бенуа А.* Мои воспоминания. В 2 кн. Кн. 1. – М., 2005.

Бергсон 1909 – *Бергсон А.* Творческая эволюция. – М., 1909.

Богомолов 1996 – *Богомолов Н.А.* К изучению литературной жизни 1920-х годов // Тыняновский сборник: Седьмые Тыняновские чтения: Материалы для обсуждения. – Рига; М., 1995–1996.

Бориславов 2014 – *Бориславов Р.* «О законах кино» В. Шкловского: Предисловие к републикации // Новое литературное обозрение. 2024. № 4 (128).

Ваксель 2012 – *Ваксель О.* Воспоминания / Подгот. текста И. Ивановой, Е. Чуриловой, коммент. Е. Чуриловой // «Возможна ли женщине мертвой хвала?..»: Воспоминания и стихи Ольги Ваксель. – М., 2012.

Василенко 1991 – *Василенко С.В.* Два предисловия к переводам Абеля Эрмана // Осип Мандельштам: Поэтика и текстология. К 100-летию со дня рождения: Материалы научной конференции. – М., 1991.

Василенко и др. 1986 – *Василенко С.В., Мяжков Б.С., Фрейдин Ю.Л.* Вступит. заметка к публ.: Осип Мандельштам и кинематограф // Памир. 1986. № 10.

Великий Кино 2002 – *Великий Кино:* Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908 – 1919) / Сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. – М., 2002.

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

Волконский 1992 – *Волконский С.М.* Статьи о кино / Публ. и примеч. Р.М. Янгирова // Литературное обозрение. 1992. № 5 / 6.

Галушкин 2000 – *Галушкин А.* «И так, ставши на костях, будем трубить сбор...»: К истории несостоявшегося возрождения Опояза в 1928-1930 гг. // Новое литературное обозрение. 2000. № 44.

Гаспаров Б.М. 1994 – *Гаспаров Б.М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. – М., 1994.

Гаспаров 1996 – *Гаспаров М.Л.* О.Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. – М., 1996.

Гаспаров 1999 – *Гаспаров М.Л.* Техника мозаического монтажа у раннего Мандельштама // История кино: Методология киноведения. Кино и другие искусства. Кино в пространстве культуры. М., 1999.

Гаспаров 2001 – *Гаспаров М.Л.* Восьмистишия Мандельштама // // Смерть и бессмертие поэта: Материалы международной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28–29 декабря 1998 г.). – М., 2001.

Гаспаров 2017 – *Гаспаров М.Л.* Статьи для «Мандельштамовской энциклопедии»: стихотворения сборника «Камень» // М.Л. Гаспаров. О нем. Для него: Статьи и материалы. – М., 2017.

Гатов 1990 – *Гатов А.Б.* Уроки мастерства / Публ. и прим. А.Г. Меца // Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. – Воронеж, 1990.

Гельфанд 1930 – *Гельфанд М.* Декларация царя Мидаса, или что случилось с Виктором Шкловским? // «Литературная газета». 1930. 3 марта.

Германова 1989 – *Германова И.Г.* Вещь в художественной системе фильма // Что такое язык кино. – М., 1989.

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

Гильдебрандт-Арбенина 2007 – *Гильдебрандт-Арбенина О.* Гумилев // *Гильдебрандт-Арбенина О.* «Девочка, катящая серсо...»: Мемуарные записи. Дневники. – М., 2007.

Гинзбург 1982 – *Гинзбург Л.* О старом и новом: Статьи и очерки. – Л., 1982.

Гинзбург 1989 – *Гинзбург Л.* Записи 1920–1930-х годов // *Гинзбург Л.* Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. – Л., 1989.

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

Горнунг 2001 – *Горнунг Б.В.* Поход времени: В 2 кн. Кн. 2: Статьи и эссе / Сост. и примеч. М. Воробьева. – М., 2001.

Грибоедов 1987 – *Грибоедов А.С.* Горе от ума / 2-е изд., доп. Изд. подгот. Н.К. Пиксанов при уч. А.Л. Гришунина. – М., 1987



Дейч 1988 – *Дейч А.* По ступеням времени: Воспоминания и статьи. – Киев, 1988.

Державин 1926 – *Державин К.Н.* Конрад Фейдт. – Л., 1926.

Дон Аминадо 1995 – *Дон Аминадо.* Мишка, верти назад. Живой фильм из русской жизни за тридцать лет, но в обратном порядке / Публ. Р. Янгирова // Новое литературное обозрение. 1995. № 12.

Евстигнеева 1994 – *Евстигнеева А.Л.* Комментар. к публ.: Переписка Л.Н. Лунца с М. Горьким / Публ. А.Л. Евстигнеевой // Лица: Биографический альманах. Вып. 5. – М.; СПб., 1994.

Завадская 1988 – *Завадская Е.* Поэзия вещи в творчестве Осипа Мандельштама // Советский музей. 1988. № 6.

Заславский 2015 – *Заславский О.Б.* О стихотворении О.Э. Мандельштама «От сырой простыни говорящая...»: язык как подтекст в качестве структурного принципа // Toronto Slavic Quarterly. 2015. № 54.

Зоркая 1988 – *Зоркая Н.* «...Страшное, правдивое и мстительное искусство». Осип Мандельштам о кинематографе // Искусство кино. 1988. № 3. № 4 (при цитировании номер журнала указывается перед страницей).

Иванов 1973 – *Иванов Вяч.Вс.* О структурном подходе к языку кино // Искусство кино. 1973. № 11.

Иванов 1976 – *Иванов В.В.* Очерки по истории семиотики в СССР. – М., 1976.

Иванов 1988 – *Иванов Вяч.Вс.* Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. – М., 1988.

Иванов 1991 – *Иванов В.В.* Мандельштам и биология // Осип Мандельштам: Поэтика и текстология: К 100-летию со дня рождения: Поэтика и текстология: Материалы научной конференции. – М., 1991.

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

Иванов Г. 1993с – *Иванов Г.* Петербургские зимы. Фрагменты, не вошедшие в книгу // *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 Г. 2008 – *Иванов Г.* Шестнадцать писем к Юрию Иваску / Вст.ст., публ. и коммент. А.Ю. Арьева // Вопросы литературы. 2008. № 6.

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

Ивич 2002 – *Ивич А.* <Бернштейн И.И.> <Воспоминания> // Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. – М., 2002.

Ильф, Петров 1961 – *Ильф И., Петров Е.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2: Золотой теленок. Рассказы, очерки, фельетоны (1929–1930). – М., 1961.

История литературы 1963 – История французской литературы. Т. 4: 1917–1960 гг. / под ред. И.И. Анисимова. – М., 1963.

Каверин 1982 – *Каверин В.* Вечерний день: Письма. Встречи. Портреты. – М., 1982.

Каверин 1989 – *Каверин В.* Счастье таланта: Воспоминания и встречи, портреты и размышления. – М., 1989.

Кантор-Гуковская 1985 – *Кантор-Гуковская А.С.* «Симультанная книга» Сони Делоне-Терк и Блеза Сандрара (К вопросу о французско-русских художественных связях) // Западноевропейская графика XV–XX веков. – Л., 1985.

Кацис 1997 – *Кацис Л.Ф.* Конструктивистская Москва И. Сельвинского и И. Эренбурга (К проблеме «московского текста» 1920–1930 годов) // Лотмановский сборник. Т. 2. – М., 1997.

Коваленков 1966 – *Коваленков А.* Хорошие, разные... Литературные портреты. – М., 1966.

Козинцев 1974 – *Козинцев Г.* Сергей Эйзенштейн // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. – М., 1974.

Корниенко 1975 – *Корниенко И.* Киноискусство Советской Украины: Страницы истории. – М., 1975.

Котова 2007 – *Котова М.А.* Зошенко М.М. // О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники: Сборник материалов к Мандельштамовской энциклопедии. – М., 2007.

Котова (в печати) – *Котова М.* К истории сотрудничества Осипа Мандельштама с издательством «Теакинопечать» // «Сохрани мою речь...»: Мандельштамовский альманах. Вып. 6. – М. (в печати).

Кузин – Мандельштам 1999 – Б.С. Кузин. Воспоминания. Произведения. Переписка. Н.Я. Мандельштам. 192 письма к Б.С.Кузину. 1937–1947. – СПб., 1999.

Кузмин 1996 – *Кузмин М.* Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н.А. Богомолова. – СПб., 2000.

Кузьмина 2011 – *Кузьмина М.Ю.* Проявление монтажной природы в ретроспективе искусства XX века // Вестник Череповецкого государственного университета. 2011. Т. 3. № 4.

Лебедев 1965 – *Лебедев Н.А.* Очерк истории кино СССР: Немое кино. – М., 1965.

Левинтон 1988 – *Левинтон Г.А.* Мандельштам и Тынянов // Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. – Рига, 1988.

Левченко 2008 – *Левченко Я.* Контуры ненаписанной теории: кинематографический сюжет русских формалистов // Новое литературное обозрение. 2008. № 92.

Левченко 2012 – *Левченко Я.С.* Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. – М., 2012.

Лекманов 2000 – *Лекманов О.А.* О луне, «милой царевне» и «высокой лейке» (три редакции одного стихотворения Мандельштама) // *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. – Томск, 2000.

Лекманов 2011 – *Лекманов О.А.* Читатель газет: пресса как фон стихотворений Мандельштама 1930-х годов // «Сохрани мою речь...». Вып. 5. Ч. 2. – М., 2011.

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

Летопись 2016 – Летопись жизни и творчества О.Э. Мандельштама / Сост. А.Г. Мец при участии С.В. Василенко, Л.М. Видгофа, Д.И. Зубарева и др. / 2-е изд., испр. и доп. – Toronto, 2016.

Летопись кино 2004 – Летопись российского кино 1863–1929 / Сост. В.Е. Вишневский и др. – М., 2004.

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.

Лихачев 2006 – Начало XX века в воспоминаниях Дмитрия Сергеевича Лихачева [Интервью 1996 года] // Первое сентября. 2006. 15 ноября. № 22.

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

Лотман 1973 – *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, 1973.

Лотман, Цивьян 1985 – *Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г.* «SVD»: жанр мелодрамы и история // Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения. – Рига, 1985.

Лотман, Цивьян 1994 – *Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г.* Диалог с экраном. – Таллинн, 1994.

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

Луначарский 1929 – *Луначарский А.* Как возник сценарий «Саламандра» // Советский экран. 1929. № 1.

Луниц 2003 – *Луниц Л.* Через границу // *Луниц Л.* Обезьяны идут: Собрание произведений / Сост., подгот. текстов, коммент. Е. Лемминга. – СПб., 2003.

Маковский 1955 – *Маковский С.* Отец и мое детство // *Маковский С.* Портреты современников – Нью-Йорк, 1955.

Макотинский 1989 – *Макотинский М.* Умение слушать // Воспоминания о Бабеле. – М., 1989.

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 2011 – *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Том 3: Проза / Сост., подгот. текста, коммент. А.Г. Мец, подгот. текста, коммент. К.М. Азадовский, С.В. Василенко, Т.М. Двинятина и др. – М., 2011.

Мандельштам, Нарбут 1995 – *Мандельштам О., Нарбут Г.* Коминтерн Зифовской периодики: этнография, колониальный быт / Публ. А. Никитаева и П. Нерлера // «Сохрани мою речь». Вып. 2. – М., 1993.

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

Мандельштам Н.Я. 1990 – *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга / Подгот. текста, примеч. К.М. Поливанова. – М., 1990.

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

Мандельштам Н.Я. 1998 – Письма Надежды Яковлевны Мандельштам к Лидии Яковлевне Гинзбург / Подгот. текста Н.К. Цендровской (при участии А.Г. Меца), коммент. Л.Я. Гинзбург // *Звезда*. 1998. № 10.

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

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. Комментарии к стихам 1930–1937 гг.* // *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.

Марголит, Шмыров 1995 – *Марголит Е., Шмыров В. «Изыятое кино». 1924–1953.* – М., 1995.

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

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

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

Мец 1990 – *Мец А.Г. Предисловие к публ.: Мандельштам Е.Э. Воспоминания* // *Новый мир*. 1995. № 10.

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

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

Мец 2011 – *Мец А.Г.* Комментарии // *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Том 3: Проза. Письма / Сост., подгот. текста, коммент. А.Г. Меца, подгот. текста, коммент. К.М. Азадовского, С.В. Василенко, Т.М. Двинятиной и др. – М., 2011.

Митри 1985 – *Митри Ж.* Визуальные структуры и семиология фильма // Строеие фильма. – М., 1985.

Михайлов, Нерлер 1990а – *Михайлов А.Д., Нерлер П.М.* Комментарии // *Мандельштам О.* Сочинения в двух томах. Т. 1: Стихотворения. Переводы. – М., 1990.

Михайлов, Нерлер 1990б – *Михайлов А.Д., Нерлер П.М.* Комментарии // *Мандельштам О.* Сочинения в двух томах. Т. 2: Проза. Переводы. – М., 1990.

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

Недоброво 1928 – *Недоброво В.* ФЭКС: Г. Козинцев, Л. Трауберг. – М.; Л., 1928.

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

Нерлер 1990 – *Нерлер П.* Комментарии // *Мандельштам О.* Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи / Сост. Г.Г. Маргвелашвили, П.М. Нерлер, примеч. П.М. Нерлер, подгот. текста П.М. Нерлер, И.М. Семенко. – Тбилиси, 1990.

Нерлер 1997 – *Нерлер П.* Даты жизни и творчества <О. Мандельштама> // *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4: Письма / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев, Ю. Фрейдин, С. Василенко. – М., 1997.

Нерлер 2012 – *Нерлер П.* Лютик из заресничной страны // «Возможна ли женщине мертвой хвала?..»: Воспоминания и стихи Ольги Ваксель. – М., 2012.

Нерлер 2014 – *Нерлер П.* Сог amoge: Этюды о Мандельштаме. – М., 2014.

Нерлер 2017 – *Нерлер П.* Детство Осипа Мандельштама: Петербург и окрестности // Урал. 2017. № 1.

Нерлер, Никитаев 1993 – *Нерлер П., Никитаев А.* Комментарии // *Мандельштам О.* Собрание сочинений в четырех томах. Т.

Нерлер, Никитаев 1993 – *Нерлер П., Никитаев А.* Комментарии // *Мандельштам О.* Собрание сочинений в четырех томах. Т. 2: Стихи и проза 1921–1929. – М., 1993.

Нетеркотт 2008 – *Нетеркотт Ф.* Философская встреча: Бергсон в России (1907–1917). – М., 2008.

Николаевский 1991 – *Николаевский Б.Н.* История одного предателя. – М., 1991.

Никольская 2007 – *Никольская Т.* Комментарии // *Гильдебрандт-Арбенина О.* «Девочка, катящая серсо...»: Мемуарные записи. Дневники. – М., 2007.

Нусинова 1996 – *Нусинова Н.* «Внешторг на Эйфелевой башне». Комментарии к спектаклю ФЭКСа сквозь тексты эпохи и свидетельства // *Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века.* – М., 1996.

Овчинникова 2000 – *Овчинникова О.* Мои воспоминания о поэте Осипе Эмильевиче Мандельштаме // «Сохрани мою речь». Вып. 3. Ч. 2: Воспоминания. Материалы к биографии. Современники. – М., 2000.

Одесский, Фельдман 1997 – *Одесский М.П., Фельдман Д.М.* Москва Ильфа и Петрова («Двенадцать стульев») // *Лотмановский сборник.* Т. 2. – М., 1997.

Осьмакова 1989 – *Осьмакова Н.И.* Волконский С.М. // *Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь.* Т. 1: А – Г / Гл. ред. П.А. Николаев. – М., 1989.

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

Пак Сун Юн 2008 – *Пак Сун Юн.* Органическая поэтика Осипа Мандельштама. – СПб, 2008.

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

Парнис, Тименчик 1985 – *Парнис А.Е., Тименчик Р.Д.* Программы «Бродячей собаки» // *Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник.* 1983. – Л., 1985.

Переписка семьи 1991 – *Осип Мандельштам в переписке семьи (Из архивов А.Э. и Е.Э. Мандельштамов)* / Публ. и примеч. Е.П. Зенкевич, А.А. Мандельштама, П.М. Нерлера // *Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы.* – М., 1991.

Перестиани 1962 – *Перестиани И.* 75 лет жизни в искусстве. – М. 1962.

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

Петрова, Рожек 2001 – *Петрова Н.А., Рожек С.Л.* Чапаев и Чаплин – кинематограф в творчестве О. Мандельштама // *История и современность в русской литературе. Научные тетради Высшего педагогического института.* – Джешув (Джешувья). 2001. № 2.

Поберезкина 2015 – *Поберезкина П.* Мандельштам и киевская печать. Предварительные заметки // Корни, побеги, плоды...: Мандельштамовские дни в Варшаве: В 2 ч. Ч. 1. – М., 2015.

Познер – *Познер В.* Растроченное наследство формализма. «Конец барокко» В.Б. Шкловского и советская кинокритика 1930-х гг. // Литературная жизнь: Статьи. Публикации. Мемуары: Памяти А.Ю. Галушкина. – М., 2016.

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.

Разлогов 1988 – *Разлогов К.Э.* Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. – М., 1988.

Раппопорт 1988 – *Раппопорт А.Г.* К пониманий поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. – М., 1988.

Рассказы современников 2002 – Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. – М., 2002.

Ратгауз 1992 – *Ратгауз М.Г.* Кузмин – кинозритель // Киноведческие записки. 1992. № 13.

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

Рождественский 1962 – *Рождественский В.* Страницы жизни. – М.; Л., 1962.

Розенталь 1991 – *Розенталь Л.* Мандельштам // «Сохрани мою речь...»: Мандельштамовский сборник. – М., 1991.

Ромен 1994 – *Ромэн Ж.* Доногоо-Тонка, или Чудеса науки // *Ромэн Ж.* Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. – М., 1994.

Ронен 1990 – *Ронен О.* Устное высказывание Мандельштама о «Смерти Вазир-Мухтара» и тыняновский подтекст «Египетской марки» // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. – Рига, 1990.

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



Румянцева 1995 – *Румянцева В.Н.* «От сырой простыни...»: Осип Мандельштам и кино // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи международные Мандельштамовские чтения. – Воронеж, 1995.

Сегал 1992 – *Сегал Д.* История и поэтика у Мандельштама // *Cahiers du Monde russe et soviétique*. 1992. Vol. XXXIII. № 4.

Стратановский 2007 – *Стратановский С.* Мальчишка-океан: О стихотворении Мандельштама «Реймс – Лаон» // *Звезда*. 2007. № 12.

Сурат 2009 – *Сурат И.З.* «Вещь о Пушкине и Чапаеве» // *Сурат И.З.* Мандельштам и Пушкин. – М., 2009.

Тагер 1991 – *Тагер Е.М.* Штудии о Мандельштаме / Публ. М. Тагер и Б. Венуса // *Литературная учеба*. 1991. № 1.

Терёхина 2008 – *Терёхина В.* Кузмин М.А. // *Энциклопедический словарь экспрессионизма* / Гл. ред. П.М. Топер. – М, 2008.

Тименчик 2000 – *Тименчик Р.* Осип Мандельштам в Батуми в 1920 году // *Сохрани мою речь*. Вып. 3. Ч. 2: Воспоминания. Материалы к биографии. Современники. – М., 2000.

Тименчик 2016 – *Тименчик Р.* Виктор Шкловский, филолог: из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой // *Литературная жизнь: Статьи. Публикации. Мемуары: Памяти А.Ю. Галушкина*. – М., 2016.

Тоддес 2005 – *Тоддес Е.* Несколько слов в связи с комментариями Н.Я. Мандельштам (in medias res) // *Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика*. – М., 2005.

Токарев 1992 – *Токарев Н.В.* Возвращенные имена. – Минск, 1992.

Топоров 1993 – *Топоров В.Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе // *Aequinox*. МСМХСШ. – М., 1993.

Топоров 1995 – *Топоров В.Н.* О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995.

Тороп 1989 – *Тороп П.Х.* Литература и фильм // *Киноведческие записки*. 1989. № 5.

Трошин 2008а – *Трошин А.* Ланг Ф. // *Энциклопедический словарь экспрессионизма* / Гл. ред. П.М. Топер. – М, 2008.

Трошин 2008b – *Трошин А.* Файдт (Вейдт) К. // *Энциклопедический словарь экспрессионизма* / Гл. ред. П.М. Топер. – М, 2008.

Трубцекова 2012 – *Трубцекова Е.Г.* «Новое зрение»: визуальные коды русского формализма // Известия Саратовского университета. 2012. Т. 12. Серия «Филология. Журналистика». Вып. 3.

Туровская 2008 – *Туровская М.* Кино и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М. Топер. – М., 2008.

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

Усов 2011 – *Усов Д.С.* [рец.:] Анна Ахматова. Четки. Стихи. Петроград, 1914. Издательство «Гиперборей» // *Усов Д.С.* «Мы сведены почти на нет...». Т. 1: Стихи. Переводы. Статьи / Сост., вступ. ст., подгот. текста, коммент. Т.Ф. Нещумовой. – М., 2011.

Утгоф 2007 – *Утгоф Г.* Проблема синтаксического темпа. – Таллинн, 2007.

Федоров 1983 – *Федоров А.* Фрагменты воспоминаний // Воспоминания о Ю. Тынянове: Портреты и встречи / Сост. В.А. Каверин. – М., 1983.

Фейдер 1988 – *Фейдер Ж.* Визуальная транспозиция // Из истории французской киномысли: Немое кино. 1911–1933 гг. – М., 1988.

Форш 1990 – *Форш О.* Сумасшедший корабль. – М., 1990.

Ханжонков 1937 – *Ханжонков А.А.* Первые годы русского кинематографа: Воспоминания. – Л., 1937.

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.

Художественные фильмы 1961 – Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. Т. 1: Немые фильмы (1918–1935); Т. 2: Звуковые фильмы. 1930–1957; Т. 3: Приложения / Сост. И.А. Глаголева, М.Х. Зак, А.В. Мачерет и др. – М., 1961 (при цитировании том указывается перед страницей).

Цивьян 1984 – *Цивьян Ю.Г.* К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 641: Труды по знаковым системам. Вып. XVII: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. 1984.

Цивьян 1991 – *Цивьян Ю.Г.* Историческая рецепция кино: Кинематограф в России. 1896–1930. – Рига, 1991.

Цивьян 2008 – *Цивьян Ю.* «Руколикость» и «Горько!» (из новых наблюдений в области карпалистики) // *Natales grate numeras?* Сборник статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона. – СПб., 2008.

Цивьян, Тоддес 1986 – *Цивьян Ю., Тоддес Е.* «Не кинограмма, а кинокультура»: Кино и литература в творчестве Юрия Тынянова // Искусство кино. 1986. № 7.

Цивьян Т.В. 1993 – *Цивьян Т.В.* К семантике и поэтике вещи (Несколько примеров из русской прозы XX века // *Aequinox*. МСМХСШ. – М., 1993.

Черашняя 2011 – *Черашняя Д.И.* Феномен «последнего дня поэта» (стихи мая – июля 1937 года) // *Черашняя Д.И.* Лирика Осипа Мандельштама: проблема чтения и прочтения. – Ижевск, 2011.

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

Чуковский Н. 1989 – *Чуковский Н.* Литературные воспоминания. – М., 1989.

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

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

Шатских 1993 – *Шатских А.* Малевич и кино // Русский авангард в кругу европейской культуры: Международная конференция: Тезисы и материалы. – М., 1993.

Шварц 1990 – *Шварц Е.* Живу беспокойно... Из дневников. – Л., 1990.

Шиндин 1991 – *Шиндин С.Г.* К проблеме «Мандельштам и кинематограф» // Киноведческие записки. 1991. № 10.

Шиндин 2001 – *Шиндин С.Г.* Фрагмент поэтического диалога Мандельштама и Хлебникова // Смерть и бессмертие поэта: Материалы научной конференции. – М., 2001.

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

Шиндин 2005 – *Шиндин С.Г.* Мандельштам и творчество французских унаимистов // Известия Российской Академии наук: Серия литературы и языка. 2005. Т. 64. № 6.

Шиндин 2007 – *Шиндин С.* Всеукраинское фотокиноуправление // 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.

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

Шиндин 2015 – *Шиндин С.* Обязательный постскрипtum и необязательные детали // Новый Журнал. 2015. № 281.

Шиндин 2016 – *Шиндин С.* Книга в биографии и художественном мировоззрении Мандельштама. I // Toronto Slavic Quarterly. 2016. № 55.

Шиндин 2017 – *Шиндин С.* Книга в биографии и художественном мировоззрении Мандельштама. III // Toronto Slavic Quarterly. 2017. № 59.

Шкловский 1923 – *Шкловский В.* Литература и кинематограф. – Берлин, 1923.

Шкловский 1926 – *Шкловский В.* Третья фабрика. – М., 1926.

Шкловский 1927 – *Шкловский В.* Путешествие в страну кино. – 1927.

Шкловский 1930 – *Шкловский В.* Памятник научной ошибке // Литературная газета. 1930. 27 янв.

Шкловский 1965 – *Шкловский В.* За сорок лет. – М., 1965.

Шкловский 1966 – *Шкловский В.* Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964 год. – М., 1966.

Шкловский 1970 – *Шкловский В.* Тетива: О несходстве сходного. – М., 1970.

Шкловский 1976 – *Шкловский В.Б.* Эйзенштейн / 2-е изд. – М., 1976.

Шкловский 1985 – *Шкловский В.* За 60 лет: Работы о кино. М., 1985.

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

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

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.

Штемпель, Гордин 2008 – Осип Эмильевич Мандельштам в Воронеже (июнь 1934 года – май 1937 года). Фотоальбом / Сост. Н.Е. Штемпель, В.Л. Гордин, автор текста Н.Е. Штемпель [Воронеж, 1985] // Осип Мандельштам в Воронеже: Воспоминания. Фотоальбом. Стихи: К 70-летию со дня смерти О.Э. Мандельштама / Сост. П. Нерлер. – М., 2008.

Эйзенштейн 1964 – Летопись жизни и творчества С.М. Эйзенштейна / // *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. Т. 1. – М., 1964.

Эйзенштейн 1997 – *Эйзенштейн С.* Мемуары: В 2 т. Т. 2: Пути изобретания. Профили / Сост., и коммент. Н.И. Клеймана, подгот. текста В.П. Коршунова и Н.И. Клеймана. – М., 1997.

Эйзенштейн 1998 – *Эйзенштейн С.М.* [Об игре предметов] // Киноведческие записки. 1997/1998. № 36/ 37.

Эйзенштейн, Александров 1993 – *Эйзенштейн С., Александров Г.* Базар похоти (сценарий на 9 частей Тараса Немчинова) // Новое литературное обозрение. 1993. № 4.

Эйзенштейн, Шуб 2002 – *Эйзенштейн С., Шуб Э.* Позолоченная гниль. Кинопьеса в 6-ти частях / Публ. и пред. А.С. Дерябина // Киноведческие записки. 2002. № 58.

Эйхенбаум 1912 – *Эйхенбаум Б.* [рец.] Анри Бергсон. Восприятие изменчивости. Перевод с франц. В.А. Флеровой. Изд-во М.И. Семенова. СПб., 1913 // Запросы жизни. Еженедельный вестник культуры и политики. 1912. № 52.

Эйхенбаум 1913а – *Эйхенбаум Б.* Бергсон о сущности своей философии. Разрушение старого – Построение нового – Философские перспективы // Бюллетени литературы и жизни. 1913. № 11.

Эйхенбаум 1913b – *Эйхенбаум Б.* Литература о Бергсоне // Русская молва. 1913. 28 февр.

Эйхенбаум 1989 – *Эйхенбаум Б.* Литература и кино // Киноведческие записки. 1989. № 5.

Энциклопедия 1930 – *С.Р. Дельтей Ж.* // Литературная энциклопедия: В 11 т. – [М.], 1930. Т. 3.

Юткевич 1976 – *Юткевич С.* Маяковского кино // Искусство кино. 1976. № 7.

Якобсон 1996 – *Якобсон Р.* Упадок кино? // *Якобсон Р.* Язык и бессознательное / Сост. К. Голубович, К. Чухрукидзе. – М., 1996.

Ямпольский 1988 – *Ямпольский М.Б.* «Смысловая вещь» в кинотеории ОПОЯЗа // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. – Рига, 1988.

Янгиров 1990 – *Янгиров Р.* «Спецы» в советском кинематографе // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. – Рига, 1990.

Янгиров 1992 – *Янгиров Р.М.* Забытый кинокритик Сергей Волконский // Литературное обозрение. 1992. № 5 / 6.

Янгиров 2009 – *Янгиров Р.* К истории русской «деми-литературы» 1900–1910-х годов // Тыняновский сборник. Вып. 13: XII-XIII-XIV Тыняновские чтения: Исследования. Материалы. – М., 2009.

Янгфельд 1991 – *Янгфельдт Б.* Любовь – это сердце всего: В.В. Маяковский и Л.Ю. Брик. Переписка 1915–1930. М., 1991.

Bauer, Dawidzak 2011 – *Bauer P., Dawidzak M.* Jim Tully: American Writer, Irish Rover, Hollywood Brawler. – Kent, Ohio, 2011.

Cimek 1993 – *Cimek H.* Tomasz Dabal. – Rzeszow, 1993.

Harris 1982 – Harris J.C. .Mandelstamian ‘zlost’, Bergson and a New Acmeist Esthetic? // *UlbandusReview*. 1982. Vol. 2. F. 1.

Rusinco 1982 – *Rusinco E.* Acmeism. Post-Symbolism and Henri Bergson // *Slavic Review*. 1982. Vol. 41. № 3.

Soister 2002 – *Soister J. T.* Conrad Veidt on Screen. – McFarland, 2002.

Jacobsen 1993 – Conrad Veidt. Lebensbilder: Ausgewählte Fotos und Texte. – Berlin 1993.