

**Российская Академия Наук
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)**

На правах рукописи

Рубинчик

**Рубинчик
Ольга Ефимовна**

**Изобразительные искусства
в творческом наследии Анны Ахматовой**

Специальность 10 01 01 – русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук



Санкт-Петербург
2007

Диссертация выполнена в Отделе новой русской литературы
Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской Академии Наук

Научный руководитель

член-корреспондент РАН А В Лавров

Официальные оппоненты

доктор филологических наук Е Р Обатнина

доктор филологических наук Е М Таборисская

Ведущая организация

Воронежский государственный педагогический университет

Защита диссертации состоится “26” ноября 2007 года в 14 часов

на заседании Специализированного совета Д 002 208 01

в Институте русской литературы (Пушкинском Доме)

Российской Академии Наук

По адресу 199034, Санкт-Петербург, наб Макарова, д 4

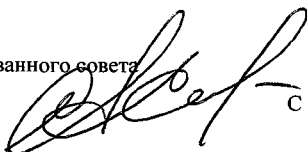
С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке

Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН

Автореферат разослан “26” _____ 10 _____ 2007 года

Ученый секретарь Специализированного совета

кандидат филологических наук



С А Семячко

Общая характеристика работы

В творческом мире Анны Ахматовой изобразительные искусства играли очень значительную роль. В ее иерархии живопись и архитектура разделяли первое место, но важны были и скульптура, и графика, и даже декоративно-прикладное искусство.

Античность, Древний Египет, византийская и русская иконопись, итальянское искусство эпохи Возрождения – все это были истоки, питавшие творчество Ахматовой. Среди ее любимых мастеров – Леонардо да Винчи, Микеланджело, Эль Греко, Веласкес, Гойя, Рембрандт, Давид, Сезанн, Пикассо, Рублев, Александр Иванов, Федотов, Суриков, Врубель, Шагал.

Ахматова с юности читала литературно-художественные журналы и книги по искусству. Особую роль в становлении представлений Ахматовой о русской и мировой культуре сыграл журнал «Аполлон», воспринимавшийся ею в значительной степени как «свой» журнал, как ретранслятор искусства и идей ее поколения.

«Анна Андреевна часто упоминала Эрмитаж и подчеркивала, что знает его от начала и до конца как свои пять пальцев»¹. В Русском музее Ахматова бывала с детства. Хорошо знала она и московские музеи. В 1910 – 1911 гг. обошла музеи Парижа, в 1912 г. – многие итальянские музеи. Посещала она и временные выставки, особенно часто – в 1910-е гг. В 1920-е гг. ее внимание к изобразительному искусству, в особенности к искусству авангарда, обострилось благодаря общению и браку с известным искусствоведом Н. Пуниным.

Ахматова готовила перевод французской монографии о Сезанне (издание не осуществилось). В ее переводе вышла книга писем Рубенса².

¹ Горнунг Л. В. Записки об Анне Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 209. Запись 1941 г.

² Рубенс П.-П. Письма / Пер. А. А. Ахматовой. М., Л., 1933.

В 1920-е гг Ахматова занималась историей и архитектурой Петербурга

Зафиксированы ее высказывания об архитектуре Рима, Парижа, Лондона, Таллинна, Вильнюса, Царского Села, восхищенные слова о Киевском и Новгородском Софийских соборах, о Троице-Сергиевой Лавре, о подмосковном Коломенском, о Московском Кремле Пунин отметил в 1926 г., что у нее «изумительное чувство архитектуры, вообще пространственной формы»³

Ахматова много общалась с искусствоведами и коллекционерами. Но особенно много – с художниками. На сегодняшний день известно более двухсот ее прижизненных портретов, выполненных примерно семьюдесятью художниками и скульпторами, причем бóльшая часть – с натуры. Друзьями Ахматовой были А. Модильяни, С. Судейкин, Н. Альтман, Ю. Анненков, Л. Бруни, сестры Данько, Н. Тырса, А. Осмеркин, А. Тышлер и др. Она общалась с К. Петровым-Водкиным, В. Татлиным, К. Малевичем, В. Лебедевым, П. Митуричем, В. Фаворским и т. д.

Даже в 1960-е гг., будучи человеком давно устоявшихся эстетических взглядов, Ахматова проявляла интерес к современному художественному процессу, встречалась с молодыми российскими художниками. Не посещая в поздние годы выставок, Ахматова, однако, всегда смотрела их каталоги.

Интерес Ахматовой к мировой культуре был очень личным. Воображение и интуиция давали ей возможность воссоздавать целостный художественный мир, где прошлое было так же живо и актуально, как и настоящее. В 1945 г. И. Берлин спросил Ахматову, представляет ли она себе Возрождение в виде реального исторического прошлого, населенного живыми несовершенными людьми, или в виде идеализированного образа некоего воображаемого мира. «Она ответила, что, конечно, последнее. Вся

³ Пунин Н. Н. Мир светел любовью. М., 2000. С. 214.

поэзия и искусство были для нее – и здесь она употребила выражение, принадлежавшее Мандельштаму, – что-то вроде тоски по всемирной культуре, как ее представляли себе Гете и Шлегель, культуре, которая бы претворяла в искусство и мысль природу, любовь, смерть, отчаяние и мученичество, своего рода внеисторическая реальность, вне которой нет ничего»⁴

Изобразительные искусства давали этой реальности зримый облик. С их помощью живое было готово застыть, обретая статус вечного⁵, а сохранившееся запечатленный образ прошлое, напротив, готово было в любую минуту ожить. Именно с помощью изобразительных искусств прошлое и настоящее в стихах Ахматовой могли взглянуть друг на друга.

Ахматова использовала в своем творчестве изобразительные аллюзии и экфрасис⁶, использовала приемы изобразительного искусства – насколько возможно перенесение приемов одного вида искусства в другой. Разработка темы «Изобразительные искусства в творческом наследии Анны Ахматовой» открывает дополнительные возможности понимания ее произведений, их нового видения – в прямом смысле этого слова.

Эта тема мало привлекала внимание исследователей, особенно это относится к исследователям российским. Существует диссертация американской славистки К. Миллер «Живопись и поэзия Анны

⁴ Берлин И. Встречи с русскими писателями // Берлин И. История свободы. Россия. М., 2001. С. 481–482.

⁵ Ср. высказывание О. Савицкой: «человек сравнивается со статуей, а еще чаще превращается в нее. Застывает» (*Савицкая О.* Черно-белый венок. Петербургский театральный журнал. 1998. № 15. С. 100). Однако трудно согласиться с тем, что у Ахматовой «почти отсутствует знакомый еще с античности мотив оживления статуи» (Там же). Ахматовские статуи – одушевленные: так, Пьеретте «весело грустить» («Шаркосельская статуя»), а статую «Ночь» из Летнего сада хоронят, как умершую девушку.

См. также Тропкина Н. Е. Мотив оживающего портрета в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Личность писателя и его творчество. Волгоград, 1990. С. 56–68.

⁶ Автор диссертации придерживается определения, данного в книге М. Рубинс «“Пластическая радость красоты”. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция» (СПб., 2003): «Экфрасис – это словесное описание предметов изобразительного искусства», «Экфрасис < > является как бы переводом с языка одной семиотической системы на язык другой, в результате чего происходит замена изобразительных знаков на словесные» (С. 5, 14). М. Рубинс, в свою очередь, опирается на определение экфрасиса, данное Н. Брагинской: «Итак, мы называем экфрасисом, или экфразой, любое описание < > произведений искусства, описания, включенные в какой-либо жанр, т. е. выступающие как тип текста, и описания, имеющие самостоятельный характер и представляющие собою некий художественный жанр» (*Брагинская Н. В.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М., 1977. С. 264).

Ахматовой»⁷ Однако К Миллер пишет только о взаимоотношениях Ахматовой с живописью В данной же работе во введении впервые представлена общая картина ахматовских интересов в области разных изобразительных искусств, а в основной части диссертации речь идет не только о живописи, но и о графике, архитектуре, а также (в незначительной степени) о скульптуре К Миллер ограничивается очень небольшим количеством аллюзий, небольшим кругом текстов, рядом с ценными находками соседствуют крайне субъективные суждения Существует также ряд статей на родственные темы Прежде всего, это работы английской славистки В Росслин⁸ Статья В Росслин «Художники и живопись в поэзии Анны Ахматовой» вносит существенный вклад в тему своими обобщающими выводами В частности, В Росслин считает «Внедрение живописи в поэзию дает возможность развернуться ахматовской склонности к конкретике и, таким образом, к визуальности, что позволяет ей даже эмоциональные состояния, которым присуща абстрактность, превращать в зримые образы < > Основная линия взаимоотношений между двумя искусствами – это поэтические аллюзии на живопись, и поэзия пересоздает живопись, создает свои собственные вымышленные произведения изобразительного искусства»⁹ При всей своей значимости статья

В Росслин не закрывает, а, скорее, открывает тему, показывая, насколько важны для ахматовской поэзии взаимоотношения с изобразительным искусством В Росслин не дает развернутого анализа ахматовских текстов, не показывает, каким образом она приходит к тем или иным выводам, а лишь лаконично подкрепляет эти выводы наиболее

⁷ *Miller K E Painting and the Poetry of Anna Akhmatova* A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Slavic Languages and Literatures) in The University of Michigan 2002

⁸ *Rosslin W Painters and Painting in the Poetry of Anna Akhmatova The Relations between the Poetry and Painting // Anna Akhmatova 1889 – 1989* Oakland, CA, 1993 P 170 – 185, *Rosslin W Remodelling the Statues at Tsarskoe Selo Akhmatova's Approach to the Poetic Tradition // A Sense of Place Tsarskoe Selo and Its Poets* Columbus, 1993 P 147 – 170

⁹ *Rosslin W Painters and Painting in the Poetry of Anna Akhmatova The Relations between the Poetry and Painting* P 182

очевидными примерами. В масштабах статьи и невозможно было бы сделать больше. За пределами работы английской славистики остается множество необъясненных, неразгаданных изобразительных аллюзий и экфраз – относящихся не только к области живописи, но, прежде всего, к области других изобразительных искусств.

Даже если суммировать все, что написано о взаимодействии творчества Ахматовой с изобразительными искусствами, до цельной картины окажется еще очень далеко. Явная недостаточность внимания исследователей к данной теме определяет **актуальность** диссертации. Хочется надеяться, что эта работа и связанные с нею статьи будут способствовать формированию такой картины.

Цель работы – показать, каковы были взгляды Ахматовой на изобразительные искусства, на отдельных мастеров и отдельные произведения, каковы были особенности ее восприятия – как связанные с эпохой и школой акмеизма, так и присущие именно Ахматовой, дать толкование ряда до сих пор непроясненных мест в ахматовском творчестве, проанализировать экфрасис и изобразительные аллюзии в сложном контексте, с учетом литературных цитат и аллюзий, а также биографических обстоятельств.

Основная задача работы – способствовать более полному, более углубленному пониманию творчества Ахматовой посредством выявления в нем смыслов и подтекстов, связанных с изобразительным искусством.

При написании работы, помимо художественных текстов поэта, были использованы следующие **материалы**: мемуарные очерки и наброски Ахматовой, ее письма, записные книжки, а также зафиксированные современниками устные высказывания. Кроме опубликованных книг, статей, воспоминаний об Ахматовой, привлечены материалы некоторых государственных и частных архивов, устные свидетельства, полученные автором от людей, близких поэту. Их использование позволяет говорить о **научной новизне** диссертации в источниковедческом плане.

В исследовании затрагиваются произведения русских и зарубежных писателей, литература о них, а также творчество художников, книги и статьи о них, их работы не только в музеях, но и в частных собраниях, в свое время известных Ахматовой

В исследовании используется преимущественно междисциплинарный метод анализа текста, включающий историко-литературную и искусствоведческую составляющие

Научно-практическое значение диссертации: материалы диссертации можно использовать как для дальнейшей разработки темы, так и для лекций и семинарских занятий в вузах. Исследование может вызвать интерес не только у филологов, но и у искусствоведов, сотрудников музеев, культурологов, а также у достаточно широкого круга читателей

Апробация работы. Положения диссертации изложены в книгах и статьях (список приведен в конце автореферата), а также в докладах на конференциях «Печать и слово Санкт-Петербурга» («Петербургские чтения – 2005», «Петербургские чтения – 2006», Северо-Западный институт печати), VII, VIII и IX Крымские Международные Ахматовские научные чтения (в рамках IV – VI Международных симпозиумов «Крым и мировая литература», 2005 – 2007 гг., Крым), Международная конференция по гуманитарным наукам «Эйхенбаумовские чтения – 6» (Воронеж, 2006 г.)

Структура работы. Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения и списка литературы

Основное содержание работы

Во **введении** представлена общая картина интересов Ахматовой в области изобразительных искусств, дан обзор литературы вопроса, обоснована актуальность темы исследования, научная новизна предложенного материала, очерчены задачи и характер работы

В **первой главе** диссертации – «**Ахматова об изобразительных искусствах и литературе: сравнение**» – показано, что взаимоотношения изобразительных искусств и литературы были для Ахматовой важной темой размышлений

В параграфе I анализируется высказывание Ахматовой о том, что «слово – материал гораздо более трудный, чем, например, краска»¹⁰, сформулированное в связи со стихотворением Е. Баратынского «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!» Вероятно, стремление создать в стихах зримые образы, обращение к изобразительным приемам, к экфрасису и изобразительным аллюзиям – это один из ахматовских способов преодолеть сопротивление косного словесного материала

В параграфе II производится предположительная реконструкция импульсов, приведших к созданию Ахматовой стихотворного наброска «Если бы я была живописцем » (1940, не сохранился) Делается акцент на том, что у Ахматовой была потребность встать на позицию живописца, что она считала возможным для себя описывать творчество живописца (который был в данном случае ее вымышленным двойником) с помощью поэтического слова

В параграфе III обращается внимание на слова Ахматовой, показывающие, что ее отношение к изобразительным искусствам, прежде всего к живописи, было не лишено ревности, т. к. живопись и поэзия (как, впрочем, и литература в целом) отчасти «играют на одном поле» Приводятся суждения Ахматовой, содержащие сравнение произведений

¹⁰ Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. В 3-х тт. М., 1997. Т. 1. С. 133

литературы и изобразительного искусства. Анализируется ее запись об «иссеченном из муки и гордыни» сонете Микеланджело о Данте¹¹. Акцент на «скульптурном» характере сонета Микеланджело для Ахматовой не случаен. Обращение к слову как к «вещи», как к тому, что «весомо и плотно» и имеет изобразительные свойства, прокламировалось школой акмеизма в целом, но было в особенности характерно именно для Ахматовой. В параграфе обращается внимание на то, что в исследованиях творчества самой Ахматовой нередко употребляется изобразительная лексика. Так, Е. Добин писал, раскрывая свою мысль, что Пушкин – это ее «символ веры» от Пушкина – «и “скульптурный” лаконизм, противостоящий смятенному, “водоворотному” началу символистской поэзии. И изобразительный “вес” слова, не расплывшегося в музыкальной волне, не истаявшего в туманных видениях, в зарницах смутных озарений»¹².

Глава вторая «Ахматова и импрессионизм в литературе» состоит из трех параграфов, из которых два первых иллюстрируют свойство Ахматовой сравнивать литературу и изобразительные искусства. анализируются ее высказывания о А. Фете («Он восхитительный импрессионист») и о рассказе Дж. Джойса «Мертвые» («Тут уж что-то ренуаровское»). В третьем параграфе обращается внимание на то, что зрение Ахматовой было зрением человека, вобравшего в себя опыт восприятия мира через живопись импрессионистов, о чем свидетельствует, например, один ее устный рассказ – своего рода «картинка» из жизни в дореволюционном Царском Селе «Мы шли с братом по Александровскому саду. Это была осень, и воздух, понимаете, самый воздух был рыжим, так густо падали листья, так было светло от листьев желтых, красных, и под ногами был толстый вот такой слой листьев»¹³. Рыжий воздух и сама «пастозность» словесной живописи

¹¹ Записные книжки Анны Ахматовой. М., Турин, 1996. С. 678.

¹² Добин Е. С. Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1968. С. 37–38.

¹³ Глекин Г. В. Что мне дано было // Московский Литературный музей, Н-В 2070, КП 5045, ф. 40, оп. 1, № 16.

(подчеркнута густота падения листьев, толщина их слоя на земле) едва ли были бы возможны до импрессионистов, с которыми Ахматова была знакома как по парижским впечатлениям 1910 – 1911 гг., так и благодаря российским коллекциям. Впрочем, и российская живопись, прошедшая через опыт импрессионизма, учила такому же способу видения. Ахматова использовала находки импрессионизма в своем творчестве.

В Чудовский, статью которого о ней она очень ценила, определил поэтику ее первого сборника «Вечер» как «импрессионизм субъективно-синтетический». «Тайна синтетического восприятия оказалось, что несколько удачно выхваченных частных деталей дают нам полную *synthesis* картины < > миллионы листьев затрепетали в двух-трех обобщающих мазках»¹⁴

Третья глава «Ахматова и Шагал» – самая обширная в диссертации, что связано с особой значимостью произведений М. Шагала для Ахматовой на протяжении всего ее творческого пути.

В параграфе I анализируется одобрительное высказывание Ахматовой 1942 г. о писавшей на идише поэтессе Р. Баумволь. Ее стихотворение «Я оглядываюсь», по мнению Ахматовой, создано «с нарочитым примитивизмом. Этаким Шагал»¹⁵. По-видимому, кроме «примитивизма», Ахматова заметила у молодой поэтессы глубоко переживаемую ею самой тему – тему оглядки на прошлое (в параграфе анализируется стихотворение Ахматовой «Лотова жена», лишенное «шагаловского» начала, представляющее собой, скорее, подобие классической картины, но являющееся образцовым примером ахматовской «оглядки») ¹⁶. Показано, что тема оглядки на прошлое является доминирующей для Шагала. Ахматова оценила в Баумволь то, что она любила в Шагале.

¹⁴ Чудовский В. По поводу стихов Анны Ахматовой // Аполлон 1912 № 5. Цит. по: Анна Ахматова. Pro et contra. Антология. В 2-х тт. СПб., 2001, 2005. Т. 1. С. 62.

¹⁵ Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. С. 495.

¹⁶ Ср. «Таким я вижу облик ваш и взгляд / Он мне внушен не тем столбом из соли, / Которым вы пять лет тому назад / Испуг оглядки к рифме прикололи.» (Борис Пастернак «Анне Ахматовой», 1929).

Едва ли, сравнивая Баумволь с Шагалом, Ахматова подразумевала влияние Речи шла, скорее всего, об определившем сходство единстве биографических и национально-культурных истоков. Но широко известен другой случай, когда Ахматова сравнила стихи с работами Шагала, – и тут уже речь шла о влиянии, более того, об установке создать стихи, подобные шагаловским картинам. Имеется в виду стихотворение самой Ахматовой «Царскосельская ода» (1961), шагаловскому «присутствию» в котором посвящен параграф II. Сравнение здесь – не по линии «нарочитого примитивизма», хотя (и это значимо) многое из описанного связано с детством Ахматовой, а прежде всего – по линии «оглядки». Ахматова описывает Царское Село, «как свой Витебск – Шагал». Провинциальный, по-шагаловски обитовленный город ахматовской «Оды» по-шагаловски же ирреален, построен из фрагментов разных времен, разных пространств, разных миров (для Шагала характерно смещение ракурсов, плоскостей, калейдоскопичность в сочетании образов). Ключевым образом «Оды» является один из любимых образов Шагала – забор.

Параграф III посвящен истории знакомства Ахматовой с творчеством Шагала. Увлечение Ахматовой Шагалом, его Витебском началось еще в 1910 – 1911 гг., что стало предпосылкой для появления «шагаловского элемента» в произведениях Ахматовой задолго до «Царскосельской оды».

В параграфе IV показывается, что элементы шагаловского мировидения или, если формулировать менее категорично, предпосылки к тому, чтобы однажды описать свой город, «как < > Шагал», можно заметить в целом ряде стихов Ахматовой, связанных с Царским Селом. В царскосельской теме рано появились ретроспективные ноты, нота прощания, невозвратимости и призрачности утраченного. А настойчивое возвращение к воспоминаниям о Царском Селе свидетельствует об особой, «шагаловской», верности месту, с которым были связаны детство и юность. Сходство в отношении Шагала к «своему волшебному

Витебску»¹⁷ и Ахматовой к «пленительному городу загадок»¹⁸, думается, приводило к тому, что, создавая стихи о Царском Селе, Ахматова вспоминала картины Шагала. С этой точки зрения анализируются стихотворения «Милому» (1915), «Призрак» (1919), «Гот город, мной любимый с детства » (1929), «Мои молодые руки » (1940). Отмечается, что дающие призрачное освещение фонари, жених и невеста, заключающие союз на фоне провинциального пейзажа, скрипач, «глубина зеркал» – эти и некоторые другие образы могли быть связаны в памяти Ахматовой с работами Шагала.

Параграф V посвящен теме Китежа, возникающей у Ахматовой в поэме «Путем вся земля» (другое название – «Китежанка», 1940), в стихотворении «Уложила сыночка кудрявого » (1940) и в «Поэме без героя» (первые наброски которой появились в 1940 г). Высказывается предположение, что в сюжете стихотворения «Уложила сыночка кудрявого », кроме автобиографических мотивов, отсылок к опере Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» и переключек с Н. Клюевым, содержится также аллюзия на гуашь Шагала «Женщина с коромыслом» (1914, частное собрание, Бремен)¹⁹. Такое предположение дает возможность объяснить сюжетный ход, отсутствующий в опере и в других произведениях на тему Китежа: героиня идет «на озеро по воду» и, оглядываясь на свой дом, видит, что он горит. Если в стихотворении «Уложила сыночка кудрявого » можно заметить сюжетное сходство с картиной Шагала, то участие художника в китежской теме ахматовских поэм стоит понимать только в самом общем смысле. В 1940 г. Ахматова обращается к своему и историческому прошлому (не отделяя одно от другого), как Шагал обращался к Витебску.

¹⁷ Ахматова А. А. Амедео Модильяни // Ахматова А. А. Соч. В 2-х тт. М., 1996. Т. 2. С. 149.

¹⁸ «О, пленительный город загадок, / Я печальна, тебя полюбив» («По аллею проводят лошадок » (1911) из цикла «В Царском Селе»).

¹⁹ Воспроизведение см. в изд. *Haffman W. Marc Chagall. Gouachen, Zeichnungen, Aquarelle.* Köln, 1975. S. 32, *Атланская Н. В. Марк Шагал. Портрет художника.* М., 1995. С. 40.

При этом сердцевиной темы для Ахматовой было Царское Село, которое в ее поэтическом сознании отчасти отождествлялось с Витебском

В параграфе VI обосновывается гипотеза о том, что в поэме «Путем всея земли» и в «Поэме без героя» «спутником» Ахматовой является не только Э Т А Гофман («Пусть Гофман со мною дойдет до угла», «полночная гофманиана»), но и Шагал Осваивая новое для себя творчество Шагала, современники сравнивали его с Гофманом « есть какой-то просвет из “провинциальщины”, из своей улицы, своего дома – в безбрежность мистического < > Но фантастика Шагала не была бы национальной, если бы она порывала с землей, с бытом В ней звучит та же нота крепкого реализма, доходящего до гротеска, и неизбывной иронии, доходящей до самонасмешки, которая должна была залечь в еврейской душе < > Шагал вырос в тесном гетто провинции, и образы быта навязчиво преследуют его < > Гофман, выросший среди филистеров, торговков яблоками и Кота Мура, был ярким сказочником < > церковки, мельницы, ярмарочные балаганы, разноцветные избы [у Шагала – О Р] – словно детские игрушки < > Ибо верно сказал Гофман – только “детски поэтическое чувство” может ввести в мир истинный”²⁰ Ахматова, подобно своим современникам, считала творчество Шагала в чем-то близким творчеству Гофмана, в некоторых контекстах имена «Гофман» и «Шагал» могли быть для нее взаимозаменяемыми Так, героиня «Путем всея земли» просит Гофмана себе в спутники, направляясь к тому самому переулку, о котором говорится в «Царскосельской оде», к тому угловому дому, который в «Оде» не назван, но присутствует Ср помету в записной книжке Ахматовой рядом с только что написанной (или завершенной) «Царскосельской одой» «Слушаю “Сказки Гофмана”»²¹ Вероятно, имелась в виду опера Ж Оффенбаха «Сказки Гофмана» (в последние годы жизни Ахматова

²⁰ Тугендхольд Я Марк Шагал // Аполлон 1916 № 2 С 14, 16 – 19

²¹ Записные книжки Анны Ахматовой С 143

часто сочиняла стихи под музыку, которую передавали по радиоприемнику)

То, что явно роднит трех мастеров Гофмана, Шагала и Ахматову, – можно обозначить как «фантастический реализм». О фантастическом реализме в связи с Ахматовой пишет Вяч Вс Иванов, полагающий, что этот способ отражения мира стал господствовать у Ахматовой с начала 1940-х гг.²² «Поэма без героя», поэма «Путем вся земля», как и «Царскосельская ода», построены по принципу «фантастического реализма», со смешением и столкновением разных времен и пространств, в них присутствует «ночное», «сновиденное» начало, общее для Гофмана и Шагала. О Гофмане и Шагале напоминают и некоторые важнейшие для Ахматовой образы-символы зеркала, часы.

Глава «Ахматова и Шагал» заканчивается возвращением к теме Царского Села. Царское Село – пригород Петербурга – одновременно было для Ахматовой другим городом, овеянным другой историей и другими воспоминаниями, не менее, однако, фантастическими. Царское Село было возведено Ахматовой в ранг «малой родины», оно стало как бы зерном, из которого все выросло. Поэтому возвращение героини поэмы «Путем вся земля» в Китеж – это, видимо, возвращение поэта в уже не существующее Царское Село. А «домой» Камероновой галереей в «Поэме без героя» – это также «путем вся земля», сквозь петербургский хронотоп – к царскосельскому началу начал. В этом смысле присутствие Шагала, с его Витебском и его стилистикой, в обеих поэмах, как и в ряде связанных с Царским Селом стихов, уместно и вероятно.

Четвертая глава – «Изобразительные аллюзии в “Поэме без героя”». «Поэма без героя» предельно насыщена реалиями культуры, в том числе и произведениями изобразительного искусства. Названные в «Поэме без героя» имена художников (Гойя, Эль Греко, Боттичелли,

²² Иванов Вяч Вс «Поэма без героя», поэтика поздней Ахматовой и фантастический реализм // Ахматовский сборник 1. Париж, 1989. С. 132.

Брюллов) не исчерпывают возможный перечень, поэма содержит большое количество скрытых отсылок к другим художникам. В данной главе рассматриваются три из четырех случаев открытого обращения Ахматовой к значимым для нее именам, а также некоторые скрытые изобразительные аллюзии²³ в контексте литературных ассоциаций и биографических обстоятельств.

Параграф I посвящен испанской составляющей «Поэмы без героя». В нем анализируется присутствие в ткани «Поэмы» любимых испанских художников Ахматовой, в значительной мере воспринимавшихся ею сквозь призму отношения к ним Т. Готье. Показывается метаморфоза «испанизованного» образа героини поэмы от мах Гойи и Кармен Мериме – Готье – Гумилева – Блока к царственному благородству женских портретов и трагичности библейских образов Эль Греко.

Параграф II содержит анализ чрезвычайно разветвленного и разнородного подтекста, связанного в «Поэме без героя» с именами П. Б. Шелли и Дж. Г. Байрона. С ними связана тема единства настоящего и будущего с разными пластами прошлого, тема единства мира поэзии, где романтическая поэма XIX в. («столетняя чаровница») оказывается в генетическом родстве с поэмой, создаваемой в середине XX в. (манящее «брюлловское плечо»). «Чаровницы» содержит также отсылку к образу актрисы О. Судейкиной, запечатленному в XX в. С Судейкиным, М. Кузминым и самой Ахматовой) с ними связано и представление о единстве мира культуры, где литература существует в тесном контакте с разными пластами искусства.

Анализируется строфа «В темноту, под Манфредовы ели, / И на берег, где мертвый Шелли, / Прямо в небо глядя, лежал, – / И все жаворонки всего мира / Разрывали бездну эфира / И факел Георг держал». Ахматова сама указала на то, что «строфа, где на песке мертвый Шелли, а над ним

²³ Работа не претендует на полноту рассмотрения изобразительных аллюзий в поэме. Многие из скрытых имен художников-современников Ахматовой раскрыты ею самой в прозе о поэме и в набросках либретто, что не отменяет необходимости анализа их роли в тексте.

Байрон с факелом, – это не описание самих похорон, а описание картины, изображающей похороны. Она была создана в год рождения Ахматовой – в 1889 году. В дни ее молодости репродукции картины были распространены в журналах, висели в гостиных»²⁴ Речь идет о картине французского художника

Л. Э. Фурнье «Похороны Шелли». Однако при сравнении картины с ахматовскими строками становится ясно, что описание не является в полном смысле слова экфрасисом. Ахматова «дописала» картину, подключив к воображению художника свое особое зрение поэта, имеющего дар живописать словом. Так, в картине отсутствуют жаворонки – они взяты Ахматовой из стихотворения Шелли «Жаворонок» и текстов других авторов, отсутствует факел в руках Байрона – по-видимому, этот образ заимствован из байроновской поэзии и является многосоставным символом. Выдвигается предположение, что «Манфредовы ели» (в драматической поэме Байрона упомянуты не ели, а сосны) возникли под впечатлением от героического пейзажа англичанина Дж. Мартина «Манфред на Юнгфрау» (1837)²⁵ на скале, на краю которой стоит собирающийся покончить с собой Манфред, растут высокие темные ели. Таким образом, строфа Ахматовой о Шелли и Байроне содержит аллюзии не только на их тексты, но и, по-видимому, на два произведения изобразительного искусства.

Глава пятая называется «Изобразительные аллюзии и экфрасис в стихотворении Ахматовой “Предыстория”»

Первый параграф главы вносит уточнения в принятый в ахматоведении комментарий к строкам «Предыстории» (из цикла «Северные элегии», 1940, 1943) «Литейный, / Еще не опозоренный модерном». В результате анализа текста с привлечением работ историка архитектуры Петербурга

²⁴ Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. С. 175.

²⁵ Фоторепродукция этой работы есть в РНБ в Отделе эстампов. См. Byron – his life and works (1788 – 1824). An exhibition of books arranged by the British Council. [Нецветные фоторепродукции, по-видимому, XIX – нач. XX в. в 66 отдельных иллюстраций с текстом. В 2-х папках.] Э. АлП/ЗБ187 1-2. Папка 1. Илл. 43. Пер. названия: Байрон – его жизнь и творчество. Выставка книг, представленных Британским Советом.

Г Лукомского сделан следующий вывод под «модерном» Ахматова, как и ее современники, видимо, подразумевала не только архитектурный стиль «модерн», который ярко проявил себя в конце XIX – первые десятилетия XX в, но также эклектику и стилизаторство Резкость ее оценки связана с тем, что она разделяла взгляды на новую архитектуру людей своего круга, а также с глубоко личным восприятием города из-за постройки в 1914 г на Литейном проспекте Шереметевского Пассажа «совсем плохой архитектуры»²⁶ были разрушены уникальные сооружения середины XVIII в и отделена от Литейного усадьба графов Шереметевых, где Ахматова жила, когда создавала «Предысторию»

В том же параграфе рассматривается другая трактовка строк Ахматовой о модерне, осторожно предлагаемая М Мейлахом « в сознании читающей публики эти слова связываются прежде всего со зданием в стиле конструктивизма, построенным в нач 30-х гг по адресу Литейный, 4»²⁷ В данном случае подразумевается, что слово «модерн» могло быть использовано Ахматовой в другом своем значении то, что современно и модно По указанному адресу находится здание ГПУ – НКВД – МГБ – КГБ – ФСБ, построенное в 1932 г по проекту Н Троцкого, А Гегелло и др «В народе» оно получило название «Большой дом» Это восьмизэтажное здание превышает «пятиэтажные громады» на Литейном К 1940 г, когда Ахматова писала стихотворение «Предыстория», у нее многое было связано с этим зданием В 1935 г туда водили на допросы ее сына Л Гумилева и мужа Н Пунина во время их кратковременного пребывания в тюрьме (Доме предварительного заключения) на ул Воинова, 25 После ареста 1938 г Лев Николаевич тоже, до перевода в «Кресты», находился в тюрьме на ул Воинова – в Большом доме его избивали во время допросов В 1940 г Ахматова сказала Л Чуковской о Большом доме «А вы заметили в конце

²⁶ Лукомский Г К Старый Петербург Прогулки по старинным кварталам столицы Пг, 1917 Цит по переизд 2002 г С 60

²⁷ Стихотворения Анны Ахматовой / Предисл А Наймана, сост, подгот текста и примеч М Мейлаха Душанбе, 1990 С 493

Литейного всегда, когда ни взглянешь, лежит туча Она бывает разных цветов, но лежит там всегда»²⁸

Известно много случаев, когда Ахматова, спасая свои произведения от цензуры, использовала «симпатические чернила» или создавала два, подцензурный и неподцензурный, варианта одного текста Пример, в котором используется для маскировки название архитектурного стиля «У ампирных церквей» в ряде списков «Поэмы без героя» – вместо «У закрытых церквей»²⁹

Версия об архитектуре начала XX в и Шереметевском Пассаже остается в силе, но, возможно, Ахматова надеялась, что «свой» читатель догадается и о намеке на Большой дом, скрытом тем надежнее, что модерн у советской власти был весьма не в чести, считался явлением буржуазного искусства Стихотворение писалось в период, когда Ахматову печатали, было рассчитано на печать – и опубликовано в 1945 г в «Ленинградском альманахе» Представляется вполне вероятным, что в стихотворении, вобравшем в себя разные эпохи существования Петербурга и судьбу автора «в эсхатологической перспективе»³⁰, не один, а два «модерна»

В следующем, втором параграфе пятой главы рассмотрены как изобразительные аллюзии, так и развернутый экфрасис (точнее, мнимый экфрасис), содержащийся в первой части текста «Предыстории» Начало элегии – концентрированно представленные зримые детали, при этом звуки города и его запахи не упоминаются Возникает предположение, что перед читателем не просто описание Петербурга, а экфрасис, т.е. словесное описание конкретного произведения искусства, изображающего Петербург Причем если в картине (рисунке, литографии) схваченное художником движение жизни застывает, то в данном словесном описании,

²⁸ Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. С. 113

²⁹ О «древнем цензурном тексте» см. Чуковская Л. К., Жирмунский В. М. Из переписки (1966 – 1970) / Вступ. заметка, подгот. текста и примеч. Ж. О. Хавкиной // «Я всем прощение дарую» Ахматовский сборник. М., СПб., 2006 (Ucla Slavic Studies New Series Vol. 5) С. 389. Комментарий к письму – с. 395

³⁰ «Восприятие своей судьбы в эсхатологической перспективе образует мировоззренческое ядро *Северных элегий*, а основной категорией, формирующей единство цикла, становится память» (Кравцова И. «Северные элегии» Анны Ахматовой (опыт интерпретации целого) // *Russian Literature XXX* (1991) С. 307)

как это часто бывает в экфрасисе, изображение оживает, движение высвобождается. Более того, жизнь предстает здесь утрированно динамичной. Читатель вслед за автором видит даже то, что не может отражать произведение, закрепляющее момент: рост домов, как бы ускоренный процесс их строительства – прямо на глазах. В какой-то момент жизнь замирает и читатель как будто получает подтверждение своему предположению об экфрасисе: город «умеет / Казаться литографией старинной». Однако начало элегии (и элегия в целом) содержит сложный подтекст с большим количеством разнородных аллюзий, отнюдь не только изобразительных. Прежде всего, в «Предыстории» отразился образ Петербурга Достоевского – и непосредственно из его произведений, и опосредованно, через книги Н. Анциферова «Душа Петербурга» (1922) и «Петербург Достоевского» (1923), а также через книгу «Как работал Достоевский» (1939), написанную другом Ахматовой Г. Чулковым (книга с ее владельческой надписью и пометами хранится в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме³¹). Многие в «Предыстории» объясняются настойчивой параллелью между автором элегии и Достоевским. С первой строки декларируется Петербург (Россия) Достоевского, но видим мы «достоевский» город глазами Ахматовой: «зрелище» описывается в настоящем времени, оно живое, сиюминутное. Ахматова, родившаяся в 1889 г., настаивала на том, что помнит Петербург Достоевского (ср. ее прозаические заметки о городе). Необходимо также отметить, что явного «прототипа» «литографии старинной», которую словесно создает Ахматова, т. е. литографированного вида перспективы Литейного проспекта

1870-х годов или другого времени, – не существует.

Сказанное не означает, что ахматовский образ города совсем лишен изобразительной подосновы. «Преимущественно графичным было

³¹ Пакина Н., Позднякова Т. Библиотека Анны Ахматовой // Библиофилы России. Альманах. Т. 1. М., 2004. С. 79 – 80, 115.

виденье самой Ахматовой, что в значительной степени определилось характером Петербурга – столицы графики, скульптуры, архитектуры, – справедливо отмечает современная исследовательница – Она сама уверенно < > “переводила” пейзаж в графическое изображение»³² Глаз Ахматовой-поэта во многом был воспитан именно графикой, в частности, гравированными и литографическими изображениями Петербурга. Изображая город в черно-белой графической манере, подчеркивая жесткость и прямизну Литейного, Ахматова опиралась на корпус запечатлевшей Петербург печатной графики в целом виды Петербурга нередко делались с применением камеры обскура, что придавало им жесткую геометричность, излюбленным типом изображения были перспективы проспектов и улиц.

Среди листов с видами Петербурга автору диссертации известен один, хотя и не являющийся прямым «прототипом» для «Предыстории», но близкий по характеру изображения и при этом безусловно известный Ахматовой эта необычная по силе выразительности литография была в составе коллекции Рыбаковых³³ – друзей Ахматовой. Речь идет о литографии 1840 г с акварели И Шарлеманя (1824 – 1870) «Невский проспект». На литографии изображена перспектива Невского проспекта от Гостиного двора в сторону Фонтанки. Зимние сумерки, полная луна, таинственное освещение. Думается, что Ахматова помнила свое впечатление от этой литографии, когда писала элегию, но ориентировалась не столько на нее, сколько, как уже говорилось, на сам жанр петербургской графической ведуты.

Видимо, сказались и впечатления Ахматовой от графических изображений города, выполненных ее современниками, прежде всего,

³² Савицкая О. Черно-белый венок. С. 98.

³³ Изображение (лист 10) находится в переплетенном собрании литографий с видами Петербурга (без названия и даты, однако известно, что издание выпустил G. L. P. Regamey в Петербурге). Литографии выполнены с рисунков И. И. Шарлеманя французским литографом Л. Ж. Жакотте в мастерской Ж. Р. Лемерсье в Париже. Рыбаковы передали это собрание в отдел эстампов ГПБ, ныне РНБ (ЭАЛТ63 / 4-Л452, Эи 237).

М Добужинским и А Остроумовой-Лебедевой С гравюрами Остроумовой-Лебедевой в 1922 г вышла книга Анциферова «Душа Петербурга», с рисунками Добужинского в 1923 г – «Петербург Достоевского» Работы современников Ахматовой, очень отличающиеся от гравюр и литографий XVIII – XIX вв, несли в себе большой заряд любви к старому Петербургу и идею его сохранения и тем самым утверждали связь между городом начала XX в и городом века прошлого

Параграф II завершается выводом о том, что, несмотря на возможные графические «подсказки», описание Петербурга в первой части «Предыстории» является мастерски выполненным мнимым экфрасисом Ахматова и сама намекает на мнимость, используя глагол «казаться», в раннем варианте – «прикинуться» («Прикинуться старинной литографией») ³⁴ Генезисом вымышленной литографии (литографий) являются как изобразительные, так и личные и литературные впечатления, «перемешанные» и образовавшие неповторимо своеобразную панораму города

В заключении подведены основные итоги диссертационной работы

За редкими исключениями, все, что Ахматова пишет – изобразительно В ее творчестве иногда зримо даже то, что зримым быть не должно чувства, состояния, абстрактные понятия и т д Изобразительности зримого и незримого Ахматова достигала сознательно, отчасти ориентируясь при этом на зрение художника и на русское и мировое изобразительное искусство, которое играло в ее творческом мире огромную роль, пока явно недостаточно оцененную исследователями

Множество частных ахматоведческих тем, связанных с изобразительным искусством «Ахматова и античность», «Ахматова и икона», «Ахматова и классическая картина», «Ахматова и Рембрандт», «Ахматова и Суриков», «Ахматова и Врубель», «Ахматова и “Мир искусства”» и т д – оказалось за пределами данной работы Однако и то,

³⁴ Ранний вариант цит по изд. *Гончарова Н Г «Фаты либелей» Анны Ахматовой* М, СПб, 2000 С 527

что рассмотрено в диссертации, а также в других (немногочисленных) исследованиях, позволяет сделать несколько выводов, существенных для понимания художественного метода поэта

Отчетливо осознавая границы каждого вида искусства, Ахматова, тем не менее, использовала в своих произведениях приемы изобразительных искусств и отдельных мастеров. Она также – скрыто или с указанием источника – использовала изобразительные аллюзии и экфрасис. При этом едва ли можно найти в творчестве Ахматовой случаи точного описания картины, гравюры, рисунка, скульптуры или архитектурного памятника. Как верно отметила В. Росслин, поэзия Ахматовой пересоздает произведения искусства. При этом одни и те же строки могут одновременно отсылать как к работам художников, скульпторов или архитекторов, так и к стихам, прозе или даже статье, занявшей в сознании Ахматовой особое место.

Таким образом, следует говорить не только о мировом поэтическом тексте, конструируемом автором, как принято на сегодняшний день, но и о включенности Ахматовой в единый текст мировой культуры, в значительной степени ею же и творимый. В этот текст входят не только литература, но и история (в мифологизированном, опозитизированном, приближенном к биографии поэта виде), музыка, театр, а также – изобразительные искусства.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Книги

- 1 *Попова Н И, Рубинчик О Е* Анна Ахматова и Фонтанный Дом СПб, 2000 (переизд в 2001, 2002, 2004, 2006 г)
- 2 Петербург Ахматовой семейные хроники Зоя Борисовна Томашевская рассказывает / Сост Н И Поповой, О Е Рубинчик, коммент О Е Рубинчик СПб, 2000
- 3 Анна Ахматова последние годы Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова / Сост, коммент О Е Рубинчик СПб, 2001
- 4 В ста зеркалах Анна Ахматова в портретах современников / Предисл Н И Поповой Вступит ст О Е Рубинчик Тексты о создании портретов Т С Поздняковой, текст об автопортретах А А Ахматовой О Е Рубинчик, о портретах работы И А Бродского – Э Б Коробовой Биографии художников Г П Балог, Е Л Курниковой М, 2004

Статьи

- 1 «Медный всадник» в творчестве Анны Ахматовой // Гумилевские чтения СПб, 1996 С 59 – 72
- 2 В поисках потерянного Орфея композитор Артур Лурье // Звезда 1997 № 10 С 198 – 207
- 3 «Жемчужин для слез достать мне негде » Об Анне Ахматовой // Русский ювелир СПб, 1997 № 5 С 58 – 60
- 4 Анна Ахматова в портретах современников // Ренессанс Киев, 2000 № 3 С 62 – 68
- 5 Das Ewig-Weibliche в советском аду // Toronto Slavic Quarterly 2004 № 5 (<http://www.utoronto.ca/slavic/tsq/05>), Наше наследие 2004 № 71 С 106 – 129

6 «Белая совесть, заповедь лжи» Анна Ахматова глазами Сергея Рудакова // Эйхенбаумовские чтения–5 Художественный текст история, теория, поэтика Материалы международной конференции по гуманитарным наукам В 2-х ч Воронеж, 2004 Ч II С 30 – 36

9 «Я здесь, на сером полотне» Ахматова и художники // Toronto Slavic Quarterly 2005 № 11 (<http://www.utoronto.ca/tsq/11/RubinChic.shtml>)

10 «Там за островом, там за садом» Тема Китежа у Анны Ахматовой // Анна Ахматова эпоха, судьба, творчество Крымский Ахматовский научн сб Вып 3 Симферополь, 2005 С 46 – 66

11 Оглянувшиеся Анна Ахматова, Марк Шагал и Рахиль Баумволь // Toronto Slavic Quarterly 2005 № 14 (<http://www.utoronto.ca/slavic/tsq/14>), Русская литература 2007 № 3 С 215 – 222

12 Изобразительное искусство в творческом мире Анны Ахматовой Заметки к теме // Печать и слово Санкт-Петербурга Сб науч трудов Петербургские чтения СПб, 2006 С 207 – 216

13 Об испанской составляющей в «Поэме без героя» // Анна Ахматова эпоха, судьба, творчество Крымский Ахматовский науч сб Вып 4 Симферополь, 2006 С 56 – 85

14 Некоторые изобразительные аллюзии у Анны Ахматовой Испанская составляющая в «Поэме без героя» // Печать и слово Санкт-Петербурга Сб науч трудов Петербургские чтения 2006 СПб, 2007 С 165 – 177

15 «Пленительный город загадок» и «волшебный Витебск» Анна Ахматова и Марк Шагал // И& сборник трудов факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге СПб, 2007 С 209 – 235

17 «Но где мой дом» Тема дома у Ахматовой // Toronto Slavic Quarterly 2007 № 20 (<http://www.utoronto.ca/tsq/20>), Анна Ахматова эпоха, судьба, творчество Крымский Ахматовский науч сб Вып 5 Симферополь, 2007 С 10 – 53