

КОРНИ, ПОБЕГИ, ПЛОДЫ...

Мандельштамовские
дни в Варшаве



РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Мандельштамовское общество

Кабинет мандельштамоведения
при научной библиотеке

ПОЛЬСКИЙ ПЕН-Клуб

PEN Club



КОРНИ, ПОБЕГИ, ПЛОДЫ...

Мандельштамовские дни в Варшаве

Часть 2

Москва
2015

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
К67

Составители:
П.М. Нерлер, А. Поморский, И.З. Сурат

Редколлегия:
*А.Д. Еськова, О.А. Лекманов, П.М. Нерлер,
А. Поморский, И.З. Сурат*

Художник *В.Н. Хотеев*

ISBN 978-5-7281-1669-1
ISBN 978-5-7281-1680-6 (ч. 2)

© Нерлер П.М., Поморский А.,
Сурат И.З., составление, 2015
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2015

ШТУДИИ

Сергей Василенко

К ПРОБЛЕМЕ УСТАНОВЛЕНИЯ
АВТОРСКОГО ТЕКСТА
В СТИХАХ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Как известно, первую публикацию Осипа Мандельштама открывает следующее стихотворение:

Медлительнее спешный улей,
Прозрачнее окна хрусталь,
И бирюзовая вуаль
Небрежно брошена на стуле.

Ткань, опьяненная собой,
Изнеженная лаской света, –
Она испытывает лето,
Как бы нетронута зимой.

И – если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз –
Здесь – трепетание стрекоз,
Быстроживущих, синеглазых¹.

В 1913 г. Мандельштам включил процитированное стихотворение в первый свой сборник «Камень», причем начальная строка стихотворения напечатана здесь в следующем виде:

Медлительнее снежный улей².

© Василенко С.В., 2014

Точно так же она выглядит в двух переизданиях сборника «Камень», 1916 и 1923 гг.³, в последней прижизненной книге стихов поэта 1928 г.⁴, а также в машинописном списке, сохранившемся в его архиве, который находится в Отделе редких книг и рукописей Принстонского университета в США⁵.

Итак, «спешный» – вариант или опечатка? Составитель и комментатор первого научно подготовленного отечественного издания стихов Мандельштама в «Библиотеке поэта» (1973) Н.И. Харджиев приводит это стихотворение по тексту сборника «Камень» (1913), т. е. с начальной строкой «Медлительнее снежный улей...». При этом он не упоминает о наличии разночтения «спешный» в первой публикации стихотворения⁶, хотя в других случаях отмечает выявленные опечатки в полном соответствии с тем, что им сказано о принципах подготовки сборника: «Наиболее существенные исправления, внесенные в текст в настоящем издании, отмечены в примечаниях»⁷. Так, например, в стихотворении «Воздух пасмурный влажен и гулок...» Н.И. Харджиев оговаривает исправление:

Небо тусклое с отсветом странным –
Мировая туманная боль –

вместо ошибочного «Небо тусклое с отцветом странным...»⁸, которое вкралось в третье издание «Камня» (1923)⁹, а оттуда перекочевало и в сборник 1928 г.¹⁰

Отмечает он и еще две поправки. Так, в стихотворении «Пешеход» в строках:

...Но я не путник тот,
Мелькающий на выцветших листах...

Н.И. Харджиев совершенно справедливо восстанавливает правильный вариант «листах» вместо ошибочного «листвах»¹¹.

А в стихотворении «В хрустальном омуте какая крутизна!..» исправляет ошибку, вкравшуюся в первую его публикацию в сборнике “Tristia” (1922):

И с христианских гор в пространстве изумленном
Как Палестины песнь, нисходит благодать

вместо неверного «Палестины»¹².

Но вернемся к стихотворению «Медлительнее снежный улей...». В примечаниях к нему Н.И. Харджиев, упомянув о первой его журнальной публикации (Аполлон. 1910. № 9), пишет, что оно печатается по более позднему тексту из сборника «Камень» (1913). Другими словами, Мандельштам указанное стихотворение, по мнению авторитетного комментатора, переработал. Безусловное подтверждение такому выводу находим в преамбуле к примечаниям, в которой Н.И. Харджиев, в частности, пишет: «Ссылка на первую публикацию без указания на другие источники текста означает, что стихотворение в дальнейшем не подвергалось переработке»¹³. А раз в данном случае указание на более поздний источник текста есть¹⁴, то, следовательно, переработка была, и «Медлительнее спешный улей...» – вариант, пусть и оставленный Н.И. Харджиевым за пределами сборника стихов Мандельштама в «Библиотеке поэта», тем более что не только объем, но и сам характер этого издания не предполагал публикации всех вариантов.

И все-таки, отдавая дань глубочайшего уважения авторитету Н.И. Харджиева, осмелимся предположить, что «спешный» – опечатка.

Чтобы доказать это, начнем с небольшого мысленного эксперимента. Хорошо известно, что у Мандельштама строфы, как правило, представляют собой замкнутое смысловое единство. Именно это их свойство позволяло ему порой сокращать при переиздании ранее уже напечатанные стихи, как это произошло со стихотворением «О небо, небо, ты мне будешь сниться!..», которое представляет собой вторую строфу четырехстрофного стихотворения «Качает ветер тоненькие прутья...»¹⁵, а иногда печатать сначала одну строфу (рискуем предположить – первую), а затем, при повторной публикации, и еще одну, примером чему может служить стихотворение «Сусальным золотом горят...»¹⁶. А порой Мандельштам, по нашему предположе-

нию, и вовсе печатал только одну строфу из явно бóльших по объему стихотворений. К таковым, возможно, относятся четверостишия «Звук осторожный и глухой...», «Из полутемной залы, вдруг...» и «Душный сумрак кроет ложе...».

Учитывая вышесказанное, попробуем представить, что опубликована только первая строфа стихотворения «Медлительнее снежный улей...» (повторим ее для наглядности еще раз именно с псевдовариантом «спешный»):

Медлительнее ~~спешный~~ улей,
Прозрачнее окна хрусталь,
И бирюзовая вуаль
Небрежно брошена на стуле.

Думается, замкнутое смысловое единство, автономность и самодостаточность этой строфы вполне допустили бы ее отдельную публикацию (конечно же, с исправлением опечатки). А теперь, забыв на минуту, что мы знаем остальные строфы стихотворения, где упоминаются «зима», «ледяные кристаллы» и «вечности мороз», попробуем ответить себе на вопрос: можно ли догадаться, что в первой его строке речь идет о кружащемся снеге?

Кроме того, «спешный» означает «совершаемый быстро, торопливо» (например, о марше), «быстрый, торопливый» (о походке), «требующий быстрого исполнения, доставки и т. д., срочный» (о работе, почте – на конвертах некоторых писем Мандельштама имеется его пометка: «Спешное»), и ни одно из этих значений, на наш взгляд, с «ульем» абсолютно не сочетается.

А что касается механизма возникновения этой опечатки, то он прост: графически «снежный» сходно со словом «спешный», и более чем вероятно, что машинистка или наборщик в редакции могли эти слова перепутать.

* * *

Обратимся теперь к стихотворению 1910 г. «Из омута злого и вязкого...». Начиная с «Библиотеки поэта» (1973) и вплоть до самых последних изданий оно печата-

ется, за редким исключением, по тексту книги «Стихотворения» (1928), в которой Мандельштам впервые ввел его в состав раздела «Камень».

Первая его строфа в этом последнем прижизненном сборнике поэта выглядит так:

Из омута злого и вязкого
Я вырос, тростинкой шурша,
И страстно, и томно, и ласково
Запретную жизнью дыша.

Здесь, на наш взгляд, имеется определенная двусмысленность, которую Мандельштам, думается, совсем не предусматривал: в пересказе получается, что поэт вырос из злого и вязкого омута, то ли шурша, как тростинка, то ли шурша некоей тростинкой, которую он, надо думать, сорвал... Но если обратиться к тексту первой публикации этого стихотворения («Аполлон». 1911. № 5), то все недоумения, нам кажется, совершенно исчезают:

Из омута злого и вязкого
Я вырос тростинкой, шурша –
И страстно, и томно, и ласково
Запретную жизнью дыша.

Нам приятно сообщить, что первым, нарушив постулат о неуклонном следовании так называемой последней авторской воле, якобы зафиксированной в последней прижизненной публикации, правильную пунктуацию в этой строке восстановил, насколько нам удалось установить, П.М. Нерлер в подготовленном им двухтомном собрании сочинений Мандельштама 1990 г.¹⁷, хотя в более поздних изданиях искаженная пунктуация продолжает появляться.

* * *

Стихотворение, условно датированное 1910-м годом, «Я вижу каменное небо...» не часто привлекало внимание исследователей. Впервые оно было опубликовано в

журнале «Вестник русского студенческого христианского движения» (1970. № 97. С. 116). Подборку стихов, в составе которой оно было напечатано, сопровождает вступительная заметка Н.А. Струве, в которой сообщается, что они «получены из России, где они ходят в списках в среде литературоведов». Нет никаких сомнений, что стихи эти были переданы за рубеж А.А. Морозовым, который позднее включил их в свою публикацию «Письма О.Э. Мандельштама к В.И. Иванову» (Записки Отдела рукописей / Государственная библиотека СССР им. В.И. Ленина. 1973. Вып. 34. С. 258–274). Вот текст этого стихотворения:

Я вижу каменное небо
Над тусклой паутиной вод.
В тисках постылого Эреба
Душа томительно живет.

Я понимаю этот ужас
И постигаю эту связь:
И небо падает, не рушась,
И море плещет, не пенясь.

О, крылья бледные химеры
На грубом золоте песка
И паруса трилистник серый,
Распятый, как моя тоска!

Однако если обратиться к автографу, то нам удастся исправить искажение, которое вкралось в его текст при его переводе к современным нормам орфографии:

О, крылья бледныя химеры...

Приходится сохранять прежнюю норму написания прилагательного женского рода в родительном падеже, ибо только так мы получаем возможность верно передать авторский текст.

* * *

Перейдем теперь к одному из самых известных и часто цитируемых стихотворений Мандельштама 1916 г. «Соломинка». Н.И. Харджиев в издании «Библиотеки поэта» печатает его по сборнику «Стихотворения» (1928), в котором воспроизводится текст из книги “Tristia” (1922):

СОЛОМИНКА

1

Когда, соломинка, не спишь в огромной спальне
И ждешь, бессонная, чтоб, важен и высок,
Спокойной тяжестью, – что может быть печальней, –
На веки чуткие спустился потолок,

Соломка звонкая, соломинка сухая,
Всю смерть ты выпила и сделалась нежней,
Сломалась милая соломка неживая,
Не Саломея, нет, соломинка скорей.

В часы бессонницы предметы тяжелее,
Как будто меньше их – такая тишина,
Мерцают в зеркале подушки, чуть белея,
И в круглом омуте кровать отражена.

Нет, не соломинка в торжественном атласе,
В огромной комнате, над черною Невой,
Двенадцать месяцев поют о смертном часе,
Струится в воздухе лед бледно-голубой.

Декабрь торжественный струит свое дыханье,
Как будто в комнате тяжелая Нева.
Нет, не Соломинка, Лигейя, умиранье –
Я научился вам, блаженные слова.

2

Я научился вам, блаженные слова:
Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита.
В огромной комнате тяжелая Нева,
И голубая кровь струится из гранита.

Декабрь торжественный сияет над Невой.
Двенадцать месяцев поют о смертном часе.
Нет, не Соломинка в торжественном атласе
Вкушает медленный, томительный покой.

В моей крови живет декабрьская Лигейя,
Чья в саркофаге спит блаженная любовь.
А та, соломинка, быть может, Саломея,
Убита жалостью и не вернется вновь.

Обратимся к последней строке этого стихотворения и попытаемся понять, откуда должна вернуться его героиня – ведь она как будто никуда не уходит и не уезжает. Наоборот, все стихотворение передает атмосферу ночной бессонницы, тишины, томительного покоя, граничащего с забвением и даже со смертью. Избавим читателя от дальнейших бесплодных попыток отыскать объяснение этому возвращению: дело в том, что в автографе стихотворения¹⁸ и в первой прижизненной его публикации¹⁹ в московском альманахе «Тринадцать поэтов» (1917) эта строка выглядит несколько иначе:

Убита жалостью и не проснется вновь!

А вот в текст стихотворения при повторной его публикации в феодосийском альманахе «Ковчег» вкралась опечатка (кстати, не единственная). Затем она же появилась в сборнике “Tristia” (1922) и в книге «Стихотворения» (1928). В настоящее время вариант «Убита жалостью и не вернется вновь...» как якобы отражающий последнюю авторскую волю печатается во всех самых

авторитетных изданиях в качестве основного. А между тем подлинность авторского окончательного варианта «Убита жалостью и не проснется вновь...» подтверждает и первоначальный черновой вариант этой строки, оставшийся в рукописи: «Убита жалостью и не воскреснет вновь...».

* * *

Остановимся теперь на стихотворении более позднем, 1925 г.:

Сегодня ночью, не солгу,
По пояс в тающем снегу
Я шел с чужого полустанка,
Гляжу – изба, вошел в сенцы:
Чай с солью пили чернецы,
И с ними балует цыганка.

У изголовья, вновь и вновь,
Цыганка вскидывает бровь,
И разговор ее был жалок:
Она сидела до зари
И говорила: «Подари
Хоть шаль, хоть что, хоть полушалок».

Того, что было, не вернешь.
Дубовый стол, в солонке нож,
И вместо хлеба – еж брюхатый;
Хотели петь – и не смогли,
Хотели встать – дугой пошли
Через окно на двор горбатый.

И вот проходит полчаса,
И гарнцы черного овса
Жуют, похрустывая, кони;
Скрипят ворота на заре,
И запрягают на дворе;
Теплеют медленно ладони.

Холщовый сумрак поредел.
С водою разведенный мел,
Хоть даром, скука разливает,
И сквозь прозрачное рядно
Молочный день глядит в окно
И золотушный грач мелькает.

Оно обычно печатается по последней прижизненной публикации в сборнике «Стихотворения» (1928). Однако подлинный текст четвертой строки снизу был напечатан в журнале «Ленинград» (1925. № 20): «Хоть даром, утро предлагает...». А во вторую прижизненную публикацию (Новый мир. 1927. № 6) вкралась досадная ошибка при попытке записать текст стихотворения по памяти для передачи в редакцию журнала. Эта же ошибка повторена в книге стихотворений 1928 г. и воспроизводится во всех последовавших посмертных изданиях и переизданиях.

* * *

В заключение обратимся к фрагменту одного из последних стихотворений Мандельштама, которое ему удалось напечатать при жизни, — «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931):

...Я говорю с эпохой, — но разве
Душа у ней пеньковая — и разве
Она у нас постыдно прижилась,
Как сморщенный зверек в тибетском храме?
Почешется — и в цинковую ванну.
— Изобрази еще нам, Марь Иванна!

Пусть это оскорбительно, — поймите:
Есть блуд труда, и он у нас в крови...

Как известно, оно было опубликовано в «Литературной газете» 23 ноября 1932 г.

Однако в фондах Государственного литературного музея сохранилась авторизованная машинопись этого

стихотворения, предназначавшаяся для несостоявшейся публикации на страницах журнала «Новый мир», надо полагать, в 1931 или 1932 г. И здесь находится подлинный авторский текст последней строки процитированного фрагмента:

Есть блуд труда, как есть и блуд крови...

-
- ¹ Аполлон. 1910. № 9. С. [5] (приводится с сохранением орфографии и пунктуации). Ранее, как установил А.Г. Мец, в рукописном журнале Тенишевского училища появились два юношеских стихотворения будущего поэта «Среди лесов, унылых и заброшенных...» и «Тянется лесом дороженька пыльная...» (Пробужденная мысль. 1907. Вып. 1).
- ² *Мандельштам О.* Камень. СПб., 1913. С. 4.
- ³ См.: *Мандельштам О.* Камень. Пг., 1916. С. 15; *Он же.* Камень. М.; Пг., 1923. С. 14.
- ⁴ См.: *Мандельштам О.* Стихотворения. М.; Л., 1928. С. 16.
- ⁵ См.: Manuscript Division. Department of Rare Books and Special Collections. Princeton University Library. Osip Mandelsham Papers (CO539). Box 4. Folder 10.
- ⁶ См.: *Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1973. С. 256.
- ⁷ Там же. С. 253.
- ⁸ Там же. С. 257.
- ⁹ *Мандельштам О.* Камень. 1923. С. 20.
- ¹⁰ *Мандельштам О.* Стихотворения. М.; Л., 1928. С. 24. Н.И. Харджиев исправляет эту опечатку по второму изданию сборника «Камень» (1916). Однако позднее была разыскана первая публикация этого стихотворения в петербургском журнале «Златоцвет» (1914. № 1) (Мандельштам Осип Эмильевич: [Биобиблиографический указатель] / Сост. Н.Г. Захаренко и А.Г. Мец // Русские писатели. Поэты. М., 1990. Т. 13. С. 133). Кстати, здесь уместно будет отметить, что в ходе подготовки к печати сборника стихов Мандельштама в Большой серии «Библиотеки поэта» Н.И. Харджиев проделал столь

основательную работу по поиску затерянных в периодике прижизненных его публикаций, что и сейчас, спустя почти сорок лет после выхода книги, перечень выявленного им удалось увеличить коллективными усилиями всего лишь на несколько единиц. А что касается поправки «отсветом» вместо «отцветом», то в подтверждение ее обоснованности можно добавить, что слово «отцвѣт» означает состояние, действие по глаголу «отцветать» или результат такого действия и в данном случае совершенно не подходит ни по ритму, ни по смыслу.

¹¹ *Мандельштам О.* Стихотворения. 1973. С. 259.

¹² Там же. С. 276.

¹³ Там же. С. 253.

¹⁴ Там же. С. 256.

¹⁵ Там же. С. 55, 440, 533.

¹⁶ Там же. С. 43, 529.

¹⁷ *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 72.

¹⁸ См.: Manuscript Division. Department of Rare Books and Special Collections. Princeton University Library. Osip Mandelsh-tam Papers (CO539). Box 4. Folder 10.

¹⁹ См.: Тринадцать поэтов. Пг., 1917. С. 25–26.

Олег Лекманов

МАНДЕЛЬШТАМ-АКМЕИСТ
ГЛАЗАМИ КРИТИКИ
1912–1917 гг.

Эта заметка представляет собой небольшой фрагмент более обширной и многоаспектной работы на тему «Мандельштам-акмеист». Сейчас у нас пойдет речь лишь о том, что писала литературная критика 1912–1917 гг. об авторе “Silentium” и “Notre Dame” как об акмеисте, т. е., по существу, – об этапах знакомства «профессиональных» российских читателей 1910-х гг. с Мандельштамом.

Материалом для анализа послужит выявленный нашими предшественниками и нами корпус статей, заметок и фельетонов об акмеизме в столичной и провинциальной прессе этого времени, в общей сложности – 131 текст.

В статьях и заметках о «Цехе поэтов» и акмеизме 1912 г. имя Мандельштама встречается 6 раз; для сравнения: Ахматова упоминается 19 раз, Городецкий – 18 раз, Гумилев – 28 раз, Зенкевич – 25 раз, Нарбут – 15 раз.

Столь разительный мандельштамовский «проигрыш» остальным акмеистам объясняется очень просто: он, единственный среди шести перечисленных поэтов, тогда еще не выпустил ни одной книги стихов, так что читающая публика знала Мандельштама только по журнальным публикациям.

Анонс дебютной мандельштамовской книги «Раковина» (которая потом получила название «Камень») был взят с обложки первого номера «Гиперборея» и перепеча-

тан в 11-м (ноябрьском) номере «Известий книжных магазинов товарищества М.О. Вольф по литературе, наукам и библиографии». В этом же номере журнала имя Мандельштама было помещено последним в списке поэтов, участников первого номера «Гиперборея». В специальной заметке о стихах «Гиперборея», помещенной в 87-м номере журнала «Театр» (от 25 ноября), Андрей Левинсон, цитируя мандельштамовское стихотворение «Образ твой, мучительный и зыбкий...», отмечал, что хотя «поэтический облик О. Мандельштама» «нечеток», «его поэтическое волнение» «уже не бесплодно». Ненавистник модернизма, бульварный фельетонист Аркадий Бухов, в 47-м номере «Синего журнала» (от 16 ноября), приведя несколько стихотворных строк Мандельштама (из стихотворений «Отчего душа так певуча...» и «Я вздрагиваю от холода...», напечатанных в «Гиперборее»), объявил молодого стихотворца одним из «убийц поэзии». Он же (под псевдонимом Л. Аркадский) в 25-м номере «Воскресной вечерней газеты» (от 11 ноября), процитировав финальные строки стихотворения «Я вздрагиваю от холода...», издевательски отослал читателя к гоголевским «Запискам сумасшедшего»: «В котором году перестали таким молодым людям лить на голову холодную воду?..» Не исключено, что не только о Гоголе, но и о Бухове Мандельштам вспоминал в 1927 г., описывая, как «парикмахер» «лил» «прямо на голову» герою повести «Египетская марка» Парноку «холодную коричневую жижу, ляпал прямо на темя ледяным миром». Имя Мандельштама фигурировало и в газетном отчете Л. (Иосифа Рабиновича) из 14-го номера «Русской молвы» (от 22 декабря) о лекции Городецкого «Символизм и акмеизм», 19 декабря прочитанной в «Бродячей собаке».

Самое интересное и загадочное состоит в том, что в акмеистическом манифесте Городецкого (в основу которого были положены основные тезисы его лекции), напечатанном в 1-м (январском) номере «Аполлона» за 1913 г., Мандельштам, единственный из шести акмеистов, не упоминается ни разу.

Вообще же, в статьях и заметках об акмеизме, опубликованных в 1913 г., году «бури и натиска» этой литературной школы и выхода в свет мандельштамовской дебютной книги стихов «Камень»¹, имя нашего поэта встречается 20 раз; для сравнения: об Ахматовой упоминается 55 раз; об авторе широко обсуждавшегося и цитировавшегося акмеистического манифеста Городецком – 188 раз, об авторе второго манифеста, Гумилеве, – 143 раза, о Зенкевиче – 52 раза, о Нарбуте – 66 раз. То есть для читающей публики Мандельштам в 1913 г. по-прежнему оставался в тени своих сотоварищей по акмеизму.

Неудивительно, что его имя даже если и называлось в статьях об акмеизме, зачастую просто входило в список участников группы, предъявляемый критиками читателю, и никак специально не комментировалось. Приведем здесь, учитывая его курьезность, лишь один такой пример, из фельетона И. Накатова (Ильи Василевского) «Балаганчик», помещенного в 320-м номере «Столичной молвы» (от 7 августа): «Нет сомнения, что все эти: Василиск Гнедов, Хлебников, Маяковский, Крученых, Широков, Бурлюк, Нарбут, Коневской, Мандельштам, Зенкевич остались бы совершенно неизвестными широкой читательской массе, если бы газеты от времени до времени не напоминали обществу о существовании в его среде этой беспокойной человеческой породы».

Если же о Мандельштаме и говорилось чуть больше, то эти упоминания, как правило, не были особенно лестными для поэта. Так, Аркадий Долинин (Искоз) в статье «Акмеизм», напечатанной в 5-м (майском) номере «Заветов», задавшись вопросом: «Талантливы ли акмеисты?», относительно двух поэтов из списка отвечал следующим образом: «Вл. Нарбут и О. Мандельштам еще под сомнением, несмотря на то, что отдельные образы им иногда и удаются». Тогдашний эгофутурист Вадим Шершеневич в обзоре поэзии «За полгода», появившемся в 254-м номере газеты «Нижегородец» (от 22 августа), категорически заявил, что о «Зенкевиче, Мандельштаме и др.» «ничего одобрительного сказать нельзя». Он же в брошюре «Футу-

ризм без маски. Компилятивная интродукция» (М., 1913) включил Мандельштама в перечень представителей акмеизма, ничего принципиально нового в своих стихах не открывающих: «В его рядах те же Н. Гумилев, С. Городецкий, А. Ахматова, В. Нарбут, О. Мандельштам и др., которые уже давно были известны, как символисты». В памфлетной книжке еще одного эгофутуриста, Виктора Ховина, «Модернизированный Адам» (СПб., 1913) коротко и кисло-вато характеризовался «О. Мандельштам с обычными для него причудливыми переживаниями, блуждающий в “игрушечных чащах” и открывающий там “лазоревые гроты”». Недоброжелательный анекдот о Мандельштаме и Сологубе с удовольствием рассказал в своей заметке «Литературные тени. XIII. “О поэзии дня”. О “Цехе поэтов”», напечатанной в 216-м номере «Нижегородца» (от 19 февраля), эгофутурист Иван Игнатъев (Казанский): «Один из видных “цеховиков” О. Мандельштам, после неоднократных надоеданий “старшим” поэтам, обратился к Федору Сологубу. Получилась курьезность, вряд ли приятная для г. Мандельштама.

Имел место телефонный диалог:

М. – Будьте любезны назначить время, когда бы я мог приехать к вам!

С. – Зачем?

М. – Я хочу прочесть вам мои стихи!

С. – Зачем?

М. – Я хочу узнать ваше мнение!

С. – Я не выскажу вам никакого мнения.

М. – Я постараюсь прочесть ваш приговор по выражению вашего лица.

С. – Мое лицо вам ничего не скажет. (Вешает трубку.)
Как просто и как многозначительно!»²

И только Владимир Львов-Рогачевский скорее одобрительно процитировал финал мандельштамовского стихотворения “Notre Dame” в заметке «Символисты и наследники их», опубликованной в 7-й (июльской) книжке журнала «Современный мир», да Александр Редько в том фрагменте своей статьи «У подножия

африканского идола. Символизм. Акмеизм. Эго-футуризм», который был напечатан в 7-м (июльском) номере «Русского богатства», безоценочно сослался на эссе Мандельштама «О собеседнике»: «Акмеисты полагают, что творчество, несомненно, удовлетворяет запросам самого художника, но что оно в то же время должно удовлетворять условиям общественного мышления, оказываясь доступным всякому “собеседнику”, желающему понять (Мандельштам)».

В статьях и заметках об акмеизме 1914 г., во второй половине которого какие бы то ни было разговоры о литературных школах были решительно отодвинуты в сторону военной пропагандой, имя Мандельштама встречается 14 раз; Ахматовой – 24 раза, Городецкого – 65 раз, Гумилева – 45 раз, Зенкевича – 9 раз, Нарбута – 5 раз; т. е. Мандельштам впервые и сразу же значительно опередил по числу упоминаний двух левых акмеистов – Нарбута с Зенкевичем. Семь раз имя Мандельштама фигурировало в газетных отчетах в качестве участника диспута об акмеизме, устроенного после доклада Городецкого в «Литературном обществе»³; кроме того, военные стихи Мандельштама пристрасно обсуждались в рецензии «Литературная неделя. Стихи о войне (в “Аполлоне”» самого Городецкого, напечатанной в 297-м номере «Речи» (от 3 ноября) и направленной против гумилевского крыла «Цеха поэтов».

В статьях и заметках об акмеизме 1915 г. имя Мандельштама встречается 4 раза, тогда как имя Ахматовой – 13 раз, Городецкого – 19 раз, воевавшего и почти выпавшего из литературной жизни Гумилева – 6 раз, Зенкевича – 1 раз, Нарбута – 3 раза. В 1-м номере «Журнала журналов», в рецензии на «Цветущий посох» Городецкого, Корней Чуковский со знаком плюс противопоставил «каменные стихи» «акмеистов Эренбурга и О. Мандельштама» *музыкальным* стихам Бальмонта. В 9688-м номере «Одесских новостей» (от 25 апреля) был напечатан обширный анонимный отчет о лекции Габриэля Гершенкройна о современной русской поэзии в одесском Литературно-артистическом

клубе, где приводилась следующая оценка лектором мандельштамовского творчества: «...у акмеиста нет теории, он не вносит новых принципов, и его ценность – в отдельных поэтах, наиболее талантливые из которых Анна Ахматова и Мандельштам – “самая прекрасная надежда молодой поэзии”». О Маяковском Гершенкройн сказал, что он «нов и своеобразен и от него, как и от Мандельштама, можно ожидать многого в будущем». Одно из мандельштамовских стихотворений «о городе», разобранных Гершенкройном (по-видимому, «О временах простых и грубых...»), уже сам автор отчета, не удержавшись, назвал «действительно прелестным».

И наконец, в статьях и заметках об акмеизме 1916–1917 гг. имя Мандельштама встречается 48 раз, меж тем как имя Ахматовой – 70 раз, Городецкого – 4 раза, Гумилева – 47 раз, а Зенкевича и Нарбута – ни разу. В эти годы было напечатано сразу несколько статей с вдумчивым и серьезным разбором мандельштамовских стихотворений (напомним, что в самом начале 1916 г. вышло второе издание «Камня»)⁴. В первую очередь нужно назвать, разумеется, работу «Преодолевшие символизм» Виктора Жирмунского, опубликованную в 12-й книге «Русской мысли», и два ее синопсиса, составленные Борисом Эйхенбаумом [напечатан в 15901-м номере (от 3 ноября) утреннего выпуска «Биржевых ведомостей»] и Леонидом Гроссманом [напечатан в 317-м номере (от 20 ноября) «Одесского листка»]. Кроме того, стихи из «Камня» подробно анализировались в не публиковавшейся при жизни автора статье Ларисы Рейснер «Краткий обзор нашей современной поэзии (Акмеизм)»⁵, а также в большом обзоре Давида Выгодского «Поэзия и поэтика (Из итогов 1916 г.)», помещенном в 1-м номере «Летописи» за 1917 г.

В «Цехе поэтов» Осип Мандельштам «очень скоро стал первой скрипкой», свидетельствовала Ахматова в своих «Листках из дневника»⁶. Составленная в нашей заметке сводка цитат и ссылок показывает, что для завоевания внимания литературной критики поэту понадобилось куда

больше времени. Лишь к 1916 г. его имя для образованного столичного и провинциального читателя встало в один ряд с именами Николая Гумилева и Анны Ахматовой, вытеснив из читательского сознания исписавшегося Сергея Городецкого.

-
- ¹ Среди рецензий на «Камень» (1913) об акмеизме Мандельштама упоминалось в отклике Александра Измайлова. См. в подборке рецензий на первую мандельштамовскую книгу, помещенной в издании: *Мандельштам О. Камень*. Л., 1990. С. 216. (Серия «Литературные памятники»).
- ² О литературном контексте этого анекдота см.: *Парнис А.Е. Штрихи к футуристическому портрету О.Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам*. М., 1991. С. 186–187.
- ³ Подробнее см.: *Мец А.Г. Акмеисты: последнее выступление группы // Мец А.Г. Осип Мандельштам и его время. Анализ текстов*. СПб., 2005. 1923. С. 51–72.
- ⁴ Об акмеизме Мандельштама упоминалось в рецензиях Александра Дейча и Евгения Зноско-Боровского на «Камень» (1916). См.: *Мандельштам О. Камень*. С. 226, 235. (Серия «Литературные памятники»).
- ⁵ См. публикацию этой статьи: *Рейснер Л. Краткий обзор нашей современной поэзии (Акмеизм) / Публ. В. Кондрьяненко // День поэзии. Ленинград. Л., 1989*.
- ⁶ См.: *Ахматова А. Requiem*. М., 1989. С. 126.

ЕЩЕ РАЗ О ПОЭТИЧЕСКОМ ДИАЛОГЕ АХМАТОВОЙ И МАНДЕЛЬШТАМА

Как известно, поэтические системы двух русских поэтов XX в. пребывали в статусе соотнесенности уже в глазах их создателей: «В связи с проблемой склеивания или расщепления героя находится и тема цитации и автоцитации у Ахматовой и Мандельштама. Исследование этих вопросов в последнее время помогло открыть совершенно новые пласты в смысловой структуре поэтических произведений. Следует указать, что особенно значительны взаимные цитаты, переключки, ссылки, намеки Ахматовой из Мандельштама (а также Мандельштама из Ахматовой). В ряде случаев они аранжируются в виде диалога так, что у исследователя есть право говорить о некоем общем тексте, построенном как последовательный ряд двойных зеркал, через которые проводится тема. Существенно то, что в этой системе сказанное одним поэтом отражено как бы с переменной авторства в зеркале другого поэта. Так накапливается общий фонд тем, образов, словесных ходов, на основе которого велся многолетний поэтический разговор и вычленились элементы текста, функционировавшие как пароль»¹.

Не менее важен для хода этого «разговора» издавна пульсировавший в читательском сознании вопрос о сходстве и различии этих систем на фоне их историко-литературного соседства. См., например, читательские свидетельства: «Из всех акменстов Мандельштам и Ахматова наименее сходны, и все же “Скудный луч холодной мерою”

напоминает лирику Ахматовой»²; «Примечательно это пристрастие Анны Ахматовой к архитектурным массам, к той рукотворной красоте мира, в которой с неумолимой категоричностью сказала самая глубинная сущность прекрасного. Это то ощущение, о котором говорит другой поэт-акмеист Осип Мандельштам:

Красота не прихоть полубога,
Но хищный глазомер простого столяра»³.

Их биографическая близость заставляла осведомленных читателей искать текстуальные переключки и совпадения⁴.

И наконец, при читательском взаимоналожении двух корпусов текстов неизбежно возникают фантомные отражения⁵.

Об одной из партий в этом диалоге Н.Я. Мандельштам невольно сказала, касаясь генеральной черты ахматовского житейского поведения: «Ахматова вступала в глубоко личные отношения с неслыханным количеством людей <...> и гляделась в них, как в зеркало, словно ища свое отражение в их зрачках»⁶. То, что сказано об интерперсональном общении, может быть перенесено и на интертекстуальное. Последнее началось с того момента, когда Мандельштам услышал (и, возможно, увидел) образец лирики Ахматовой, а первое – когда Ахматова увидела юношу, в облике которого сочетались бесстрашие и ужас. Это произошло 14 марта 1911 г. на Башне Вячеслава Иванова на Таврической улице: «А ведь именно там Николай Степанович познакомил меня с Осипом Эмильевичем...

– А как это было?

– На балконе или скорее на смотровой площадке в уровень с крышей. На нее можно было пройти через лестницу, что Осип и сделал. Он стоял, вцепившись в перила так, что косточки пальцев его побелели.

– А вы?

– А мы с Николаем Степановичем гордились своей спортивностью и вскарабкались туда из окна»⁷.

Здесь мы видим указание на первичное зерно образа Мандельштама у Ахматовой: страх и мужество, бледность до костей и цепкость. И строки, приписанные ею впоследствии к «тринадцати строкам» стихотворения о Воронеже, варьируют паронимически («муза») пару мужества и страха:

А в комнате опального поэта
Дежурят страх и муза в свой черед,
И ночь идет,
Которая не ведает рассвета⁸.

«Зерно» же образа Ахматовой у Мандельштама, вероятно, связано с тем ее сочинением, которое он услышал (и увидел записанным) в другую ночь, с 14 на 15 марта 1911 г., «в половине второго», когда, по слову тут же сочиненного мандельштамовского экспромта, «пииты» «по алфавиту» шли «к ответу», и «М» – через Владимира Княжнина-Ивойлова – следовало за «Г»: Анной Гумилевой, которая вписала в альбом присутствовавшего там же Федора Фидлера:

Я живу, как кукушка в часах,
Не завидую птицам в лесах.
Заведут – и кукую.
Знаешь, долю такую
Лишь врагу
Пожелать я могу⁹.

Это стихотворение, отобранное для записи в альбом летописца литературных событий, видимо, имело минутный успех. Возможно, что продолжение его, найденное в бумагах Ахматовой и представляющееся на первый взгляд отброшенным вариантом, –

Беспокоен мой тесный приют,
И колеса стучат, и иголки снуют,

т. е. описание внутренностей часового устройства, – это не предварительные наброски, не забракованный черновик, а опыт закрепления успеха, попытка «развития образа», как

называли это в Цехе поэтов, парадоксального взгляда из интерьерера часового футляра, из нутра со штифтами поворотного валика и кронштейном для куколки-птички¹⁰.

(«Поэтическая находка» весеннего сезона 1911 г. – «я – кукушка в часах» – заметим, видимо, характерна для всякой «молодежной» поэтики, и полвека спустя Ахматова ворчала про стихи Новеллы Матвеевой «Я зайчик солнечный, снующий по занавескам в тишине»: «Нельзя так долго быть зайчиком. Пушкин никогда бы не написал о себе: “я – зайчик”».)¹¹

Находка дебютирующей поэтессы могла совместиться с вердиктом, вынесенным хозяином Башни то ли в ту же ночь, то ли в следующие весной 1911 г. посещения Башни. Вот как припоминала этот вердикт Ахматова: «сказал, что я говорю недосказанное Анненским, возвращаю те драгоценности, которые он унес с собой. (Это не дословно)»¹². И рассказывала: Вяч. Иванов «предложил ей место по правую руку от себя, то, на котором прежде сидел Анненский, потом объявил всем “Вот новый поэт, открывающий нам то, что осталось нераскрытым в тайниках души Анненского”»¹³.

У ушедшего из жизни за почти полтора года до этой фразы Иннокентия Анненского одним из навязчивых символов был именно часовой механизм, «стальная цикада». По образцу заводного устройства Анненский строил образ поэта: «Я заводжусь на тридцать лет, / Чтоб жить, мучительно дробя...» и т. д. (сонет «Человек»). Мандельштаму эта «часовая» метафорика тоже была не чужда, например, в сновидческом стихотворении 1910 г. «Когда удар с ударами встречается...», где механизм с маятником, стрелками увенчан острием (pointe) в финале, изображающем острие же – «и прямо в сердце просится / Стрела, описывая круг».

Здесь источником – помимо главного стимулирующего текста, пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы»¹⁴, – могло быть стихотворение «непогрешимого поэта» Теофиля Готье¹⁵ «Часы»:

Et dans nos coeurs cribles, comme dans une cible,
Tremblent les traits lancés par l'archer invisible.

И также возможно, что на образ Готье и Мандельштама вместе отвечает полемическим жестом Ахматова в стихотворении 1912 г.:

Ушла к другим бессонница-сиделка,
Я не томлюсь над серую золой,
И башенных часов кривая стрелка
Смертельной мне не кажется стрелой (иглой).

Из других весьма вероятных источников Мандельштама уместно указать на последнее стихотворение Андре Шенье, прерванное его казнью, которое Иннокентий Анненский пересказывал в книге «Театр Еврипида»: «Может быть, ранее, чем час, совершив свою круговую прогулку, начнет бодрой и звонкой стопой отбивать по блестящей эмали новые шестьдесят минут, гробовой сон смежит мои веки...» «В истории поэзии, – писал Анненский, – я не знаю другого случая, где бы красота так ярко торжествовала над жизнью и смертью: тени Орфеев и Арионов носились перед Шенье»¹⁶.

Мотив заводного механизма откликнулся в первом из мандельштамовских мадригалов Ахматовой, открывающем ее альбом, подаренный в конце марта 1911 г. вернувшимся из Африки Гумилевым:

Вы хотите быть игрушечной,
Но испорчен Ваш завод.
К Вам никто на выстрел пушечный
Без стихов не подойдет¹⁷.

Острые мадригала-эпиграммы, отталкивающееся от эффектной ахматовской строчки¹⁸, задавало надолго автометаописательно заявленную здесь «цитатность», которая (вообще говоря, как известно, свойственная и Мандельштаму, и Ахматовой) пронизет шесть лет спустя стихи Мандельштама в то время, когда стихи соединились с его ухаживанием за товаркой по Цеху поэтов.

Вероятно, идущий от первого литературного впечатления импринтинг привел к проникновению «часового»

мотива в обращенном к Ахматовой стихотворении конца 1917 г., тоже в конечном итоге порожденном «Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы»¹⁹:

Что поют часы-кузнечик,
Лихорадка шелестит,
И шуршит сухая печка, –
Это красный шелк горит...

Но и два других образа этого стихотворения восходят к мотиву ахматовского дебюта, поддержанному затем во всем ее корпусе 1910-х гг.

Это ласточка и дочка
Отвязала мой челнок...

Что в горячке соловьиной
Сердце теплое еще.

Ибо стихотворение о плененной птице («А теперь я игрушечной стала, / Как мой розовый друг какаду» – о другом своем лишенном свободы двойнике), якобы не завидующей свободным лесным сестрам, оставило в образе Ахматовой «птичий след». Ласточка, весьма вероятно, отсылающая к эпизоду с предсмертной фразой царевича в поэме «У самого моря» –

Он застонал и невнятно крикнул:
«Ласточка, ласточка, как мне больно!»
Верно я птицей ему показалась –

и, не исключено, к стихотворению Ахматовой, написанному в конце 1917 г., –

Теперь никто не станет слушать песен,
Предсказанные наступили дни.
Моя последняя, мир больше не чудесен,
Не разрывай мне сердца, не звени.

Еще недавно ласточкой свободной
Свершала ты свой утренний полет,
А ныне станешь нищенкой голодной,
Не достучишься у чужих ворот.

В стихотворении декабря 1917 г. об Ахматовой как Кассандре²⁰ мотив ласточки задан уже самой историей троянской пророчицы. Ср. в майковском переводе «Агемемнона» Эсхила:

Кассандра молчит.

Хор

(к Кассандре)

Царица правду говорит. Конечно,
Попавши в сеть, уж нечего тут биться,
Уж покорись, иди, куда зовут.

Клитемнестра

Ну ежели, как ласточка, она
На языке лепечет неизвестном
И речь мою не поняла, то все же
Хоть сердцем чувствовать могла бы,
Что я хочу сказать, и – покориться.

Кассандра молчит.

«Ласточкин» язык пророчеств входит в сигнатуры литературной биографии Кассандры, как и предсказание о сорванном платке:

Вдруг из храма Паллады влекут за волосы распущенны
Вырвав ее из святилища, дочь Приама Кассандру
К темному небу напрасно подъемлющу пламенны очи –
Очи одни, окованы были невинные руки.

*(Вергилий. Энеида. Кн. 2. 404–407;
перевод В.А. Жуковского),*

и как тема особенных глаз («твоих, Кассандра, глаз») – в фетовском переводе того же места – «к небу напрасно она возводит горящие очи».

В смежном по времени и обстоятельствам написания обращенном к речи Ахматовой стихотворении «Твое чудесное произношение...» эта речь уподоблена «горячему посвисту хищных птиц». Это прямая отсылка к ахматовской теме диалога текстов в стихотворении «Вижу, вижу лунный лук...» (потом, кстати, ритмико-синтаксически откликнувшись в воронежском стихотворении Мандельштама²¹):

Не с тобой ли говорю
В остром крике хищных птиц,
Не в твои ль глаза смотрю
С белых, матовых страниц?

Эта строфа должна была остановить внимание Мандельштама. Впоследствии в «Разговоре о Данте» Мандельштама привлекла «изумительная подстановка вместо стихов страницы», но и в 1917 г. он мог увидеть отголосок своего стихотворения «Качает ветер тоненькие прутья...» –

И день сгорел, как белая страница
Немного дыма и немного пепла! –

весьма вероятно восходящего к стихотворению Иннокентия Анненского «Еще один», в котором говорится, что от золотой одежды Дня

Осталась бурая кайма, –
Да горький чад... воспоминанья
.....
Как обгорелого письма
Неповторимое признание²²,

тем более что это же мандельштамовское стихотворение («Я только петь и умирать умею...») летом 1917 г. явственно отразилось у Ахматовой: «Я только петь и вспоминать умею...» («А ты теперь тяжелый и унылый...»). Кроме того,

в стихотворении «Вижу, вижу лунный лук...» можно было видеть и другие «Ахматовой уколы» – «внутрицеховые» реминисценции. Строки финальной строфы

Засыпаю. В душный мрак
Месяц бросил лезвие

отдают эхом нарбутовской «Лихой твари» («В стекла узкие окошка / Месяц втиснул лезвие»), а строка «Что? И ты не хочешь спать» вызывает в памяти гумилевское стихотворение «Ночью»:

Скоро полночь, свеча догорела.
О, заснуть бы, заснуть поскорей,
Но смирайся, проклятое тело,
Перед волей мужскою моею.
Как? Ты вновь прибегаешь к обману...

В Цехе этот прием обсуждался именно с точки зрения литературной собственности, хищение которой Ахматова произвела в стихотворении «Вижу, вижу лунный лук...»: «Незачем было В. Брюсову пользоваться и восклицательным приемом Н. Гумилева – “Что я? – лишь дротик, упавший в траву”, “что я? – лишь отзвук других”»²³. Похищение «птичьей» строки Ахматовой завершало этот цитатный контрданс.

В позднейшем экспромте Мандельштама об Ахматовой тоже возникает образ хищной птицы, о которой писал Вяч. Иванов в стихотворении «Возрождение», – «Да – бури вещунья – хохочет чайка». Мандельштам говорил С. Рудакову: «Она – плотоядная чайка: где исторические события, там слышится голос Ахматовой, и события – только гребень, верх волны: война, революция».

На эти мандельштамовские орнитоморфные ассоциации влиял весь контекст ахматовской лирики. Говоря о частоте такого концепта, как «образ птицы и связанные с ним образы, развитые метафоры и т <ому> под<обное> в творчестве другого крупнейшего поэта – Ахматовой»,

П.М. Бицилли писал: «На эту черту поэзии Ахматовой уже обратил внимание В. Виноградов в статье «О символике А. Ахматовой» (альманах «Литературная Мысль». Петроград, 1922. Вып. 1. С. 101), причем он отметил, что «образ лебедя повторяется любовнее других – потому ли, что он неразрывно ассоциирован с “прудом лебединым” Царского Села, потому ли что его любит и народная поэзия, или потому, что он связан с символикой смерти». Думается, что все три предположения одинаково допустимы и что каждое из них *не* исключает остальных. Вполне убедительным примером является строго выдержанный в фольклорном стиле «плач» на смерть Блока, заканчивающийся так:

Принесли Пресвятой Богородице
На руках во гробе серебряном
Наше солнце, в муке погасшее,
Александра, *лебедя* чистого²⁴.

Заметим, что выделенное Ириной Бушман у Мандельштама как «ахматовское» стихотворение 1911 г. – «Скудный луч холодной мерою / Сеет свет в сыром лесу. / Я печаль, как птицу серую, / В сердце медленно несущу. / Что мне делать с птицей раненой?» – имеет главным из совпадающих мотивов раненую птицу (у Ахматовой спустя три года появится знаменитое «Углем наметил на левом боку / Место, куда стрелять»). Очевидной отсылки к подстреленной птице Тютчева мы здесь не коснемся, отметим только, что мандельштамовские обращения к Ахматовой 1917–1918 гг. прошиты тютчевскими реминисценциями.

Здесь же, к этим орнитологическим «гнездам», можно отнести и мандельштамовский комплимент: «Осип в Цехе (это было у Лозинского) сказал мне: “У меня от Ваших стихов иногда впечатление полета. Сегодня этого не было, а должно быть. Следите, чтоб всегда было!”»²⁵. И по законам уже известного нам их взаимообмена метафоры – по свидетельству Георгия Адамовича, «Ахматова говорила, после одного из собраний “Цеха”: “сидит человек десять-двенадцать, читают стихи, то хорошие, то зауряд-

ные, внимание рассеивается, слушаешь по обязанности, и вдруг какой-то лебедь взлетает над всеми – читает Осип Эмильевич!”».

Но первое литературное впечатление Мандельштама от дебютирующей поэтессы оставило в его «образе Ахматовой» еще один след: отношение к ней как к ученице, продолжательнице (однажды – вульгаризаторше) Анненского. Это вызывало «анненские» отсылки (или квазианненские, сдвинутые по смежности, как эсхилловская Кассандра вместо еврипидовских пророчиц, обычный для Мандельштама сдвиг) при касании к теме Ахматовой. Оба они имели мимолетное и боковое отношение к Анненскому. Мандельштам: «...мальчиком он был у Анненского. Тот принял его очень дружественно и внимательно и посоветовал заняться переводами, чтобы получить навыки. ...К Анненскому он прикатил на велосипеде и считал это мальчишеством и хамством» (Н.Я. Мандельштам), а Ахматова говорила, что «одной из лучших драгоценностей Ани Горенко» был весьма ограниченный комплимент, «когда Анненскому сказали, что брат его невестки женится на старшей Горенко, он ответил: “Я бы женился на младшей”». И это, если угодно, минутное, но знакомство, а не только общее для обоих отношение к Анненскому как к великому поэту, объясняет, почему «заветные заметки», домашние, «семейные», отсылающие к стихам Учителя, пронизывают весь корпус диалога Ахматовой и Мандельштама, например название «Тринадцать строк» (как у Анненского), первоначально данному стихотворению «Воронеж», навеянному посещением ссыльного Мандельштама²⁶. Анненский был для них той звездой среди миров, через которую они передавали друг другу привет, как говорится в одном стихотворении Ахматовой; обычай же этот, как мы знаем, был не чужд самому Анненскому.

Таким образом, речь идет об индивидуальном мандельштамовском образе Ахматовой. Во всяком диалоге (диалоге и как взаимопонимании, и как взаимонепонимании) участники выстраивают «образ собеседника». У Мандельштама был свой «образ Ахматовой», и исходя

из чистоты и цельности этого образа он браковал какие-то частицы ахматовского текста, для нее вовсе не второстепенные и отнюдь не необязательные. Так, структура стихотворения «Господь немилостив к жнецам и садоводам...» (1915) строится на важном для Ахматовой соотношении, со-противопоставлении «деревенского» и «столичного» текстов (подражание, конечно, устройству пушкинской лирики), в данном случае (как и в нескольких других) «слепневского» и «царскосельского», когда автор, подобно Пушкину, который в одном наброске Ахматовой «видит большой свет за болдинским дождем», сквозь «водяную сетку» видит «притихший парк» и «китайскую беседку», так называемую скрипучую беседку Фельтена в Екатерининском парке Царского Села. Но Мандельштам, который, как известно из воспоминаний Ахматовой, «люто ненавидел так называемый царскосельский сюсюк Голлербаха и Рождественского», не хотел видеть его и у «упрямой подруги». Он рассказывал Сергею Рудакову в Воронеже: «Я говорил Гумилеву: поменьше Бога в стихах трогай (то же у Ахматовой: “Господь”, а потом китайская садовая беседка)». Но и у Ахматовой был свой образ Мандельштама – она тоже хотела бы цензурировать его корпус. Она сказала П.Н. Лукницкому о стихотворении «Мороженоно!..»: «Терпеть не могу! У Осипа есть несколько таких невозможных стихотворений»²⁷.

Мандельштам конструировал свой «образ Ахматовой» так же, как и многие читатели «Анны Ахматовой», близко, шапочно или никак не знакомые с Анной Андреевной Гумилевой, урожденной Горенко. Иные читатели даже полемизировали с Мандельштамом, как поэт Дмитрий Кокорцев – с мандельштамовской «Ахматовой»²⁸: «Я не совсем согласен с ее лирическим портретом, который сделан О. Мандельштамом (“Зловещий голос – горький хмель – души расковыривает недра. Как <sic!> негодующая Федра стояла некогда Рашель”). Поза Рашели малохарактерна для автора “Четок” и “Белой стаи”. Иногда голос Ахматовой хочет быть пророческим и властным. Иногда ему, действительно, удаются спокойно-зловещие ноты (“Не поду-

май, что в бреду, / иль замучена тоскою, / громко кличу я беду: / ремесло мое такое"). Все это у нее очень серьезно и убедительно. Но очарование ее лирики не здесь. Мы любим другой ее голос, слегка придушенный, изнемогающий...»²⁹

Диалогической «поведенческой» репликой самой Ахматовой на упомянутый мадригал стало чтение ею Расина в Слепневе летом 1915 г.³⁰ и проистекшее из этого одно ее стихотворение. Это было частью диалога с Мандельштамом, восьмистишие которого влияло на читательский «образ Ахматовой»³¹.

Ахматова не подхватила подсказку Мандельштама и не продолжала стилизацию в этом направлении, да и у Мандельштама впоследствии образ Ахматовой был перенесен из «ложноклассического» регистра в зону русского романа XIX в. с его огромной сложностью и психологическим богатством: Толстого, Тургенева, Достоевского «и отчасти Лескова».

Полемическим жестом в этом диалоге, возможно, был образ с явственно ощутимым (вспомним отклики Пастернака и Цветаевой) полемическим нажимом – образ Лотовой жены, превращенной в столб соли. Тема «столпа» могла возникнуть как ответный «Ахматовой укол» на остроту ее давнего друга, обнародованную в августе 1923 г.: «Но [символисты] по крайней мере были аскеты, подвижники. Они стояли на колодах. Ахматова же стоит на паркетине – это уже паркетное столпничество»³².

Мандельштам тогда «опасался встречи из-за двух выступлений своих в печати, где обидел Ахматову, сказав о ее якобы “столпничестве на паркетине”. <...> Ахматова спросила Мандельштама про стихи и сказала: “Читайте вы первый – я люблю ваши стихи больше, чем вы мои”. Вот они – “ахматовские уколы”: чуть-чуть кольнуть, чтобы все стало на место. Это был единственный намек на статьи Мандельштама»³³. Впоследствии Ахматова вспоминала мандельштамовский выпад «благосклонно улыбаясь: “В двадцатых годах Осип был очень радикально настроен. Он тогда написал про меня: “столпничество на паркете”»³⁴; «Его высказывания в начале 1920-х годов против А. А.

(“столпница на паркете”) соответствовали кратковременному настроению – боязни устареть. Это он не включил в свою книгу»³⁵.

Одним из способов побороть обиду и было обернуть «столпницу» «соляным столбом».

Как и в случае нескольких других поэтических диалогов, Ахматовой было присуще вычитывание (или вчитывание) собственного присутствия в стихе Мандельштама. Постараемся продемонстрировать механизм этой процедуры. Работая над расширением одной строфы «Поэмы без героя», она записывает в блокноте: «Сейчас пришло в голову, что мандельштамовское

Что знает женщина одна о смертном часе (вар<иант>)

идет от моего:

Не смертного ль часа жду»³⁶.

То, что «сейчас пришло в голову» владелице записной книжки, пришло в момент, когда она переписывала строки «А какой-то еще с тимпаном / Козлоногую приволок» – двумя строками выше цитированной записи. Козлоногая – одна из балетных ролей и один из концертных номеров Ольги Судейкиной. Ахматовское стихотворение конца 1912 г. «Все мы бражники здесь, блудницы...», описывающее «Бродячую собаку», завершалось *pointe*: «А та, что сейчас танцует, / Непременно будет в аду», – и осведомленная в делах подвала современница писала: «По всей вероятности, это относилось к Глебовой-Судейкиной»³⁷.

Ахматова могла (не могла не) вспомнить строку об Ольге – «непременно будет в аду», а ей предшествовали строки «О как сердце мое тоскует, / Не смертного ль часа жду». И вот в строчке черновика мандельштамовского стихотворения «Соломинка» 1916 г. «Что знает женщина одна о смертном часе?» она увидела реплику на свою строку 1912 г. «Не смертного ль часа жду», и в стихотворении-портрете Саломеи Андрониковой в восприятии

Ахматовой рядом с титульной героиней появилась другая «европейка нежная», такая же высокая и тонкая, подобно тому, как Тэффи любила их, «высоких и тонких», усаживать рядом на диване³⁸. Ахматова обнаружила то, что она называла «заветными заметками» в стихах Мандельштама, когда писала в 1957 г.: «Я над ними склонюсь, как над чашей, / В них заветных заметок не счесть». В других случаях генезис вчитывания-вычитывания не предъявлен нам так прямо, и мы должны гипотетически восстанавливать эти опущенные звенья. Напомню известное свидетельство Н.Я. Мандельштам: «...Сохрани мою речь... не посвящалось никому. О. М. мне сказал, что только Ахматова могла бы найти последнее нехватавшее ему слово – речь шла об эпитете “совестный” к дегтю труда. Я рассказала об этом А. А. – “он о вас думал” (это его буквальные слова) потому-то и потому-то... Тогда А. А. заявила, что, значит, он к ней обращается, и поставила над стихотворением три “А”». Но понятно, что это только последний аргумент, который искала Ахматова для атрибуции обращения («сохранение речи» она уже раньше подхватила в стихотворении 1942 г. «Мужество»), другими же «заветными заметками» в «Сохрани мою речь...» могли быть:

1) поставленные рядом слова «смола» и «круг» в стихе «за смолу кругового терпенья», которые выделяют друг в друге дантовские обертоны, а эту смысловую связь Мандельштам наметил еще в экспромте-портрете 1913 г. «Ужели и гитане гибкой / Все муки Данта суждены», что могло быть мадригальным откликом на ахматовское стихотворение 1912 г. «Умирая, томлюсь о бессмертье...»: «Пусть хоть голые красные черти, / Пусть хоть чан зловонной смолы!..»³⁹;

2) и помимо новгородских колодцев, которые могут целить в попавшую в стихи Ахматовой ее новгородскую генеалогию: «Ведь капелька новгородской крови / Во мне как льдинка в пеннистом вине», – это еще упомянутый у Ахматовой рядом с этой капелькой не растопивший ее «великий зной», татарская составляющая ее генеалогии, которая могла породить образ татарвы, топящей русских князей

(при «внутрицеховой» проекции на стихи М. Зенкевича «Две крови» из «Дикой порфиры»).

Ахматовой было естественно и привычно высматривать в мандельштамовских стихах отголоски, подхватывания, переиначивания своих мотивов, как в обращенном к ней «Что поют часы-кузнечик...» (еще раз напомним, открывающемся прямой отсылкой к «стальной цикаде» Анненского) мотивы красного и черного шелка в огне печки цепляются за строки «лицо бледней от лиловеющего шелка» из ахматовского автопортрета «Дама в лиловом», так же, где под ногами героини не плот, а квадратики паркета, – источник мандельштамовского шаржа «столпницы паркета».

Диалог этот продолжен был Ахматовой в стихах на протяжении более чем четверти века после смерти друга, в память его обращенных к ней стихотворений, где он «подключался» к ахматовским мотивам вроде «И в декабре семнадцатого года / Все потеряли мы, любя» в стихотворении «Кассандре», подпевающем ахматовскому «Думали: нищие мы, нету у нас ничего, / А как стали одно за другим терять...».

Как сказано выше, эти поэты поставили свои поэтические свершения друг против друга, как два зеркала, бесконечно производящие взаимоотражения и соответственно способные порождать сообщения, озаглавленные так же, как и предложенное здесь.

¹ Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта: Материалы междунар. науч. конф., посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама. М., 2001. С. 303. О «диалоге» Ахматовой – Мандельштама см.: Хазан В. О. Мандельштам и А. Ахматова: наброски к диалогу. Грозный, 1992; Хазан В.И. «...Одна великолепная цитата»: (О некоторых параллелях в творчестве О. Мандельштама и А. Ахматовой) // Филологические науки. 1993. № 1. С. 19–31;

Он же. Опыт реконструкции некоторых библейских под-
текстов в поэтическом диалоге О. Мандельштама и А. Ах-
матовой // *Jews and Slavs*. 1995. Vol. 4. P.193–209.

² Бушман И. Поэтическое искусство Мандельштама. Мюнхен,
1964. С. 70.

³ Гроссман Л. Собр. соч. М., 1928. Т. 4. С. 310. Ср. также схему
Е.М. Мелетинского: «Четырехугольник. По сторонам че-
тырехугольника Пастернак, Ахматова (сверху). Внизу:
Мандельштам, Цветаева» (цит. по: Шаламов В. Из запис-
ных книжек // *Знамя*. 1995. № 6. С. 145); ср. впечатления
самого В. Шаламова (запись от 20 сентября 1966 г.): «“Ка-
мень” стоял очень близко к стиху Ахматовой, к “Четкам”, к
“Белой стае” по своей структуре, по внутренней наполнен-
ности, по словарю, по “простоте”. Но стихи “Воронежских
тетрадей” очень далеки от стихов Ахматовой последних
лет и тридцатых годов. Дороги художников разошлись»
(Там же).

⁴ «Но зодчий не был итальянец, а русский в Риме. Ну так что ж? Мне
это “ну так что ж!” всегда казалось чрезвычайно странным.
Но объяснить его происхождение легко. У Анны Ахмато-
вой есть стихи “Канатная плясунья”, которые Мандель-
штам много раз слышал и, конечно, знает наизусть. Сти-
хотворение начинается так: Меня покинул в полнолуние
мой друг любимый. Ну так что ж! Произнеся “а русский
в Риме”, Мандельштам, вероятно, вспомнил по созвучию
“друг любимый” и, остановившись, оборвав стих на поло-
вине, добавил бессознательно как “реминисценцию”: ...Ну,
так что ж!» (*Сизиф* [Адамович Г.В.] Отклики // *Звено*.
1927. № 211. С. 10).

⁵ Из многих примеров назовем лишь опознание тени Мандель-
штама в стихотворениях из циклов “Cinque” (см.: *Еси-
пов В.* «Двух голосов переключка...» // *Русская литерату-
ра*. 1991. № 3. С. 159–163) и «Шиповник цветет» (см.: *Он
же.* Царственное слово. Статьи о творчестве А.С. Пушки-
на и Анны Ахматовой. М., 1998. С. 139), а также образа
Ахматовой в строках «Я вспомню Цезаря прекрасные чер-
ты, / Сей профиль женственный с коварною горбинкой»
из стихотворения 1915 г. «С веселым ржанием пасутся та-

- буны...» (см.: *Он же*. «Сей профиль женственный с коварною горбинкой...» // *Вопр. лит.* 1997. № 1. С. 289).
- ⁶ *Мандельштам Н.Я.* [Об Ахматовой] / Публ., примеч. и послесл. П. Нерлера // *Литературная учеба*. 1989. № 3. С. 142.
- ⁷ *Бобышев Д.* Я здесь // *Октябрь*. 2002. № 9. С. 92. Отметим неточность записи или, возможно, обычный прием петербургского устного рассказа (конститутивная черта поэтики этого жанра, часто неучитываемая) – «сгущение», так как 14 марта 1911 г., когда документированно произошло знакомство Ахматовой и Мандельштама, Гумилев еще не вернулся из африканского путешествия.
- ⁸ Антропоморфный персонифицированный Страх наследует стихотворению «Страх, во тьме перебирая вещи...», написанному после ареста Гумилева, восходящему к «Страху» у Анненского, который с поясным поклоном на панихиде раздает свечи (см.: *Ronen O.* A Beam upon the Axe // *Slavica Hierosolymitana*. Jerusalem, 1977. I. P. 176).
- ⁹ *Superfin G., Timencik R.* A propos de deux lettres de A.A. Ahmatova a Brusov // *Cahiers du monde russe et sovietique*. Paris, 1974. Vol. 15. № 1–2. P. 192.
- ¹⁰ В том же году написано стихотворение о сероглазом «мальчике-игрушке», судьба которого («весело жить и легко умирать») уже автоматически предопределена: «В старых часах притаилась кукушка. / Выглянет скоро. И скажет: “Пора”». Эта деталь интерьера возникнет через год опять в ахматовской лирике: «И часы с кукушкой ночи рады, / Все слышней их тихий разговор». См. также о мотиве автоматов у Ахматовой: *Тименчик Р.* Ахматова и Пушкин. Заметки к теме. III. «Невидимых звон копыт...» // *Пушкин и русская литература: Сб. науч. трудов*. Рига, 1986. С. 119–135.
- ¹¹ *Самойлов Д.* Поденные записи. 1. М., 2002. С. 315.
- ¹² *Ахматова А.* Записные книжки. М.; Torino, 1996. С. 93.
- ¹³ *Лукницкий П.Н.* Асумиана. Встречи с Анной Ахматовой. Париж, 1991. Т. 1: 1924–1925 гг. С. 192.
- ¹⁴ *Григорьева А.Д.* «Мне не спится...»: К вопросу о поэтической традиции // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1974. № 3. С. 214.

- ¹⁵ Заметим, однако, что когда Гумилев ввел Готье в акмеистический пантеон, Мандельштам задумался:

Забыл о бесхарактерном Верлене
И Теофиля принял в сонм богов...

См.: *Тименчик Р.Д.* Портрет владыки мрака в «Поэме без героя» // Новое литературное обозрение. 2001. № 52. С. 200–204.

- ¹⁶ Театр Еврипида. СПб., 1906. С. 531. Может быть, и гумилевские образы – «Маятник старательный и грубый, / Времени непризнанный жених, / Заговорщицам-секундам рубит / Головы хорошенькие их» – восходят к тому же литературному впечатлению. Так это или не так, но существенно, что в диалоге Ахматовой и Мандельштама часто, если не всегда, присутствует этот третий голос, как бы иллюстрируя слова из письма Мандельштама к Ахматовой: «Знайте, что я обладаю способностью вести воображаемую беседу только с двумя людьми – с Николаем Степановичем и с Вами. Беседа с Колей не прерывалась и никогда не прервется».

- ¹⁷ *Мейлах М.Б.* Альбом Ахматовой 1910 – начала 1930-х годов (К столетию Анны Ахматовой) // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1991. М., 1997. С. 39.

- ¹⁸ Ср. экспликацию эффекта: «...не сразу распознается смысл той или иной строчки, той или иной детали, получающей в начале характер случайности:

По аллее проводят лошадок.

Почему уменьшительная форма – лошадок? Заглавие стихотворения – “В Царском Селе” не дает разрешения. Но вот дальше читаем:

А теперь я игрушечной стала,
Как мой розовый друг, какаду.

Становится все понятно. Сковавший душу “предсмертный бред” сделал и ее “игрушечной” и окрасил также перед ней весь мир, и она вошла в иное, игрушечное мертвое

царство» (*Зноско-Боровский Е.А.* Творческий путь Анны Ахматовой // Анна Ахматова. Pro et contra: Антология / Сост. Св. Коваленко. СПб., 2001. Т. 1. С. 428).

¹⁹ Об этом см. в ряде работ И.Л. Альми.

²⁰ Сближение это после стихов 1914 г. о грядущей войне напрашивалось, см., например: «Ахматова, новая Кассандра, написала такие страшные пророческие стихи» (*Святополк-Мирский Д.П.* Памяти гр. В.А. Комаровского // Звено. 1924. 22 сент.). Ср. также: «Кто бы в начале войны мог поверить, что случится потом? Кто обратил внимание на пророческое стихотворение Анны Ахматовой?»

Сроки страшные близятся. Скоро
Станет тесно от свежих могил.
Ждите глада, и труса, и мора,
И затмения небесных светил.

Только нашей земли не разделит
На потеху себе супостат:
Богородица белый расстелет
Над скорбями великими плат.

(Кондратьев А.)

Пророчество русских поэтов //
Возрождение. 1925. 7 дек.)

Непосредственным предшественником Мандельштама в упоминании Кассандры при обращении к Ахматовой был Гумилев, который заключал акростих «Анна Ахматова» («Ангел лег у края небосклона...»), записанный в альбом Ахматовой весной 1917 г., строками:

В ужасе предвечном открывая
Азбуку своих же откровений,

где тавтология однокоренных ключевых слов передает, возможно, парадокс Иннокентия Анненского об эсхилловской Кассандре: «Кассандра <...> все видит, слышит и понимает наравне с окружающими, но она одарена еще второй, высшей системой чувств и, ни на миг не торжествуя <...>

собственным сознанием должна выносить весь ужас своих пророческих галлюцинаций...»

- ²¹ См.: *Капрусова М.Н.* Нерасслышанные диалоги в стихотворении О. Мандельштама «Слышу, слышу ранний лед...» // *Русская филология. Ученые записки. Смоленск, 2004. Т. 9. С. 186–199.*
- ²² *Тименчик Р.* Заметки об акмеизме. III // *Russian Literature. 1981. № 9. Р. 177.*
- ²³ *Нарбут В.* Зеркало теней // *Новый журнал для всех. 1912. № 9. С. 122.*
- ²⁴ *Бицилли П.М.* Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 205–206. Ахматова должна была обратить внимание на перекличку строк из последнего примера с мандельштамовскими из «Веницейской жизни» (1920):

Человек умирает, песок остывает согретый
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

- ²⁵ *Ахматова А.* Записные книжки. С. 556.
- ²⁶ См.: *Орнатская Т.И.* Материалы А.А. Ахматовой в архиве К.А. Шимкевича // *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996. С. 87.*
- ²⁷ *Лукницкий П.Н.* Указ. соч. Т. 1. С. 52. Она назвала, например, «Зверинец».
- ²⁸ Об этом стихотворении писал Э. Голлербах: «В тоне высокого трагизма, с лапидарностью подлинного поэта, он сказал всего несколько слов – о ложноклассической шали, о негодующей Федре. Он дал только фрагмент, но его восьмистишие останется навсегда в “галерее Ахматовой”, как бронзовое изваяние» (*Образ Ахматовой: Антология / Ред. и вступ. ст. Э. Голлербаха. Л., 1925. С. 8.*) Ср. реакцию первых читателей – от удивления сближением: «Вопреки грозному призыву автора “о печаль!”, чрезвычайно забавен бессознательный комизм стихов, посвященных г-же Ахматовой» (*Лернер Н.* Рец. на кн.: *Мандельштам О.* Камень. П., 1916 // *Речь. 1916. 2 мая*; ср. воспоминание Мандельштама об «огорчени[и] моей покойной матери, прочитавшей в “Речи” рецензию Н.О. Лернера» – см.: *Ежегод-*

ник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. СПб., 1997. С. 184) до быстрого усвоения и присвоения: «На эстраду вышла стройная женщина с красивым скорбным и каким-то византийски-строгим лицом. “Ахматова...”. Все жадно слушали звук этого сурового и в то же время невыразимо нежного голоса. Ахматова читала стихи по принятой тогда всеми поэтами манере скандирования... Казалось, что именно так, как Ахматова должна была некогда говорить стихи Расина Рашель» (*Пастухов В.* Глаза Нелли // *Сегодня вечером.* 1940. 5 марта).

²⁹ *Коковцев Д.* Анна Ахматова // *Вечерний звон.* 1917. 20 дек.

³⁰ «Летом 1915 в Слепневе читала Расина» (*Ахматова А.* Записные книжки. С. 667); «Александрийский стих – у АА одно стихотворение. Не сознательно написала. Может быть, потому что в то лето, в какое оно было написано, много читала Корнеля (Расина?)» (*Лукницкий П.Н.* Указ. соч. Париж; М., 1997. Т. 2: 1926–1927. С. 205). Речь шла о стихотворении «А! Это снова ты. Не отроком влюбленным...», которое вызвало упрек К. Чуковского, на который Ахматова здесь и отвечает: «Признаюсь, что меня больно укололи два ее александрийские стиха:

Ты спрашиваешь, что я сделала с тобою,
Врученным мне навек любовью и судьюю?

Мне показалось, что Ахматова изменила себе, что эти парижские интонации и жесты она, в своем тверском уединении, могла бы предоставить другим» (*Чуковский К.* Ахматова и Маяковский // *Анна Ахматова: Pro et contra.* Т. 1. С. 224).

³¹ Ср.: «...она хотела познакомить меня со статьей, написанной каким-то молодым человеком для “Литературного критика” <...> Я прочитала. Статья развязная и неверная. Автор <...> говорит, что Ахматова воскрешает в своей поэзии ложноклассическую традицию Расина, что героиня ахматовской поэзии – героиня расиновского театра. – А я Расина совсем и не читала, когда начала писать стихи, и театр его был мне неизвестен, – сказала Анна Андреевна. –

Да ведь не в том дело, читали вы Расина или нет! – закричала я. <...> В ваших стихах ничего ложноклассического нет и ничего расиновского. Они растут из русской классики, преображая ее, в них нет ничего риторического, они начисто лишены пышности, они – сама естественность и тишина, они – живая, русская, и притом современная речь. Откуда же тут взяться Расину? И знаете что? – вдруг осенило меня – ведь это все он придумал из-за четырех мандельштамовских строчек:

Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.

и

Так – негодующая Федра –
Стояла некогда Рашель.

Вот вам и вся причина его многоумных догадок о вашей поэзии! – Осип имел здесь в виду вовсе не мою поэзию, – сказала Анна Андреевна. – Тогда мы чуть ли не каждый день встречались в Цехе, и он просто написал о женщине, которая ему нравилась» (*Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941. М., 1997. Т. 1. С. 129).

³² *Мандельштам О.* *Vulgata* (Заметки о поэзии) // Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 69.

³³ *Мандельштам Н.* Вторая книга. М., 1990. С. 367–368.

³⁴ *Гинзбург Л.* Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 211.

³⁵ *Будыко М.* Рассказы Ахматовой // Звезда. 1989. № 6. С. 75.

³⁶ *Ахматова А.* Записные книжки. С. 133.

³⁷ *Тименчик Р.* Что вдруг. М., 2008. С. 180.

³⁸ *Ахматова А.* Поэма без героя. М., 1989. С. 94.

³⁹ *Тименчик Р.* Рождение стиха из духа прозы: «Комаровские кроки» Анны Ахматовой // *Analysieren als Deuten.* Wolf Schmid zum 60. Geburtstag. L. Flejshman, C. Gölz, A.A. Hansen-Löve (Hsgg). Hamburg, 2004. S. 541–562. С. 557–558.

Юрий Фрейдин

НЕСКОЛЬКО НАБЛЮДЕНИЙ
О ПРОТИВОРЕЧИВЫХ КОНСТРУКЦИЯХ
В СТИХОТВОРЕНИЯХ О. МАНДЕЛЬШТАМА

«Поэтика противоречий» I:
оксюморные и амбивалентные
конструкции

Противоречивые конструкции в стихотворениях О. Мандельштама вот уже полвека время от времени привлекают внимание исследователей. Еще в середине 1960-х гг. живший тогда в Риге Р. Тименчик при очередной встрече в доме Димы Борисова во время обычной живой беседы как бы между делом обратил внимание присутствовавших на первое стихотворение книги 1928 г.

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной.

1908

как на композицию оксюморных конструкций.

Оксюморон – известная еще из античности риторическая фигура, вариант противоречивой конструкции, в рамках которой одному и тому же предмету, явлению, персонажу придаются / приписываются существенно различные, т. е. противоречивые по существу, порой диаметрально противоположные, контрастные либо антитетические, свойства или качества. В приведенном стихотворении оксюморность пронизывает стихотворение. «Звук» здесь – «глухой». У «тишины» – «напев», притом тишина – «глубокая», а напев – «немолчный». То есть оксюморность

сочетания существительных подчеркнута их эпитетами: «немолчный напев среди глубокой тишины». В первом двустишии оксюморность не так заметна. Однако если мы сопоставим эпитет звука – «осторожный» – с предикатом «сорвавшегося» древесного плода, легко увидим, что звук охарактеризован противоречивым способом. Невозможно «осторожно сорваться». Звук сорвавшегося плода – скорее быстрый, внезапный. Осторожным бывает обычно замедленное движение, тихий шаг... Не забудем, что все это происходит внутри «глубокой тишины лесной». Заметим, что оксюморные противоречивые конструкции, пронизывающие четверостишие, обычно не смущают читателя, не задерживают его внимания и выявляются лишь при «медленном чтении» – термин М. Гершензона, введенный в обиход мандельштамоведом Д. Сегалом. Возможно, это происходит вследствие контраста между «внешним действием» (первые две строки) и общим восприятием атмосферы тихого леса лирическим Я (второе двустишие) – контраст, который можно расценить как микросюжет всего четверостишия. Позднее возникла дискуссия относительно подтекста образа «сорвавшегося плода». В качестве мотивировки приводились строки Пушкина: «Как с древа сорвался предатель-ученик...». Зрелая гармоничность миниатюры, впервые напечатанной в «Камне» 1915 г., не имеющей дошедших до нас автографов и не встречавшейся в более ранних публикациях Мандельштама, побудила М. Гаспарова предположить, что стихотворение написано и датировано 1908-м годом позднее и включено во второе издание «Камня» для демонстрации «зрелости» нового сборника. Прямыми свидетельствами подлинной даты создания стихотворения мы не располагаем.

Позднее мы обнаружили большое количество оксюморонов в стихах О. Мандельштама:

...И неживого небосвода
Всегда смеющийся¹ хрусталь!

«Сусальным золотом горят...»,
1908; история с датировкой аналогичная.

Если небосвод «неживой», то «смех» тут неуместен, тем более постоянный смех («всегда»). Однако если отнести эпитет «смеющийся» не к «неживому небосводу», а к «хрустальному небес» (ср. с достаточно традиционным образом: «Хрустальный свод небес»), то «смех» может быть трактован как антропоморфная метафора блеска «хрустального» небосвода в солнечных лучах. Иначе говоря, как и в предыдущем примере, противоречивая конструкция – оксюморон – ослабляется или даже снимается, но на этот раз не микросюжетом стихотворения, а другой риторической конструкцией – метафорой, проводящей сквозь вторую строфу тот же мотив веселого и даже смешного игрушечного украшения («...рождественские елки..., ...игрушечные волки...»), помещенного среди живой природы («...в лесах..., в кустах...»). Такой контраст (другая, труднее выявляемая противоречивая конструкция!) делает более подлинными и оправданными, вплетает в ткань стихотворения как бы ниоткуда возникающие переживания лирического Я: «О, вещая моя печаль, / О, тихая моя свобода...»

С интервалом двух лет, заполненных (в книге) 11 стихотворениями (на самом деле – четырьмя десятками, но Мандельштам, составляя книги, подвергал стихи очень строгому отбору; среди отброшенных – полтора десятка различных «противоречивых конструкций») – еще оксюморон:

И *тишину* переплывает
Полночных птиц *незвучный хор*.

«Слух *чуткий парус* *напрягает...*», 1910

Здесь оксюморная противоречивая конструкция схожа с «немолчным напевом тишины» в ранее приведенном примере. Однако роль ее иная, она манифестирует «странный мир»: «...Твой мир болезненный и странный / Я принимаю, пустота!»

В том же году:

...И раздается *тишины тимпан...*

«Над алтарем *дымящихся зыбей...*», 1910

...Ах, зачем *молчанья голос грозный...*

«*В изголовьи черное распятье...*», 1910

Конечно, примеры оксюморных конструкций обнаруживались и в других периодах творчества Мандельштама. Вот оксюморное сравнение:

...И государства крепкая *порфира*,
Как *власяница* грубая, *бедна...*

Петербургские строфы, 1913

Вот знаменитое «черное солнце», повторенное также в «Эта ночь непоправима» (1916):

И для матери влюбленной
Солнце черное взойдет.

«– *Как этих покрывал и этого убора...*»,
1915

И «ночное солнце» рядом с оксюморной коллизией «похорон», «оживленья» и «мрачно-веселых толп»:

...*Оживленья* ночных похорон,
Льются *мрачно-веселые* толпы...
Это *солнце* *ночное* хоронит...

«*Когда в теплой ночи замирает...*», 1918

Другие примеры:

...Архипелага *нежные* гроба.

Черепаша, 1919

...Овчарок бодрый лай и *добрая свирепость...*

«*В хрустальном омуте* *какая крутизна!* ...»,
1919

...В сухой реке пустой челнок плывет...
А на губах, как черный лед, горит...

Ласточка, 1920

...Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий.

«Когда Психея-жизнь спускается к теням...»,
1920

...Смиренник царственный – снег чистый на плечах
И одичалые порфиры...

«Люблю под сводами седья тишины...», 1921

Ломаю ночь – горящий мел...

Грифельная ода, 1923

Находим оксюмороны и в стихах 1930-х гг.:

«Какая роскошь в нищенском селеньи...»

1930

...до смерти хочется жить...

«Колют ресницы. В груди прикипела слеза...»,
1931

(Здесь, конечно, столкновение переносного смысла известного разговорного обозначения высокой степени желания – «до смерти» – с прямым выражением сути этого желания: «хочется жить». Ср.: «Еще мы жизнью полны в высшей мере...» [1935], где каламбур формируется столкновением значений: «жизнь» – «высшая мера [наказания]» [в тогдашней системе уголовных и политических приговоров – смертная казнь] и – действительно, крайняя наполненность чувством жизни у людей, находившихся и находящихся на грани гибели.)

Наше мученье и наше богатство,
Косноязычный, с собой он принес,
Шум стихотворства...

Батюшков, 1932

Здесь, как и во многих предыдущих примерах, оксюморон – не шутка, не игра остроумия, не просто меткое наблюдение, а средство расширения и динамизации семантического пространства (в рамках сформулированного Ю. Тыняновым принципа «тесноты и единства стихового ряда»). Отметим, что Мандельштам, в 1930 г. после пятилетнего перерыва вновь начавший писать стихи, видимо, чуть смягчил ярые инвективы, высказанные незадолго до этого в «Четвертой прозе» в адрес поднятого до уровня названия литературно-критической книги гонителем Мандельштама А.Г. Горнфельдом выражения «муки слова», взятого тем, в свою очередь, из строки поэта Надсона. Правда, оксюморон Мандельштама охватывает гораздо более широкий, а главное высокий круг объективных явлений – как минимум, новую русскую поэзию после Батюшкова, т. е. поэзию пушкинской поры. Сравним с более близким по времени к «Четвертой прозе», но синтаксически более растянутым (повторы, сложноподчиненное предложение), из-за этого чуть менее ярким оксюмороном:

...Над книгой звонких глин, над книжною землей,
Над гнойной книгою, над глиной *дорогой*,
Которой *мучимся*, как *музыкой и словом*.

«Лазурь да глина, глина да лазурь...», 1930

Закончим пока этот парад примеров чистым, прозрачным, беспримесным оксюмороном – «сухой водой», хотя и в нем оксюморное определение не находится рядом с определяемым словом; правда, каждое из них замыкает строку, а второе расположено прямо под первым:

...Хорошая, колючая, *сухая*
И самая правдивая *вода*.

«В год тридцать первый от рожденья века...»,
1931

Но и здесь все не так просто. «Колючая вода» – «Арзни» – минеральная, по-видимому, с покалывающими небо

и язык пузырьками, создающими впечатление, сравнимое с чувством сухости, т. е. действительно в технике детализированного образного описания ощущения, – «колючая и сухая вода». Но она еще и «правдивая», т. е., скорее всего, подлинная, открытая и честная, как и вся Армения, о которой Мандельштам тоскует в стихах. А к правде, в переносном смысле, применим не только эпитет «голая», но и полугазетный: «сухая» (ср., например, «сухая правда факта»). И снова оксюморон не сужает до уровня парадокса или шутки, а расширяет и усложняет семантику подлинной и даже в своем роде последовательной образной передачи интеллектуального и вкусового переживания, оставаясь при этом предельно лаконичным («теснота и единство»).

Года через два после наблюдения Тименчика Д. Сегал обратил внимание на другой тип мандельштамовских противоречивых конструкций, обозначив их как «амбивалентно-антитетические». Все началось тогда стихотворением:

Сестры – *тяжесть* и *нежность*, *одинаковы* ваши приметы...

1920

Димитрий Сегал посвятил этому стихотворению и анализу «амбивалентно-антитетических» конструкций у Мандельштама отдельную работу.

Термин «амбивалентность» сравнительно недавно, немногим более ста лет назад, введен психиатрами, психологами и психоаналитиками для обозначения двойственных душевных состояний по типу «любви-ненависти», как в Катулловой эпиграмме-миниатюре “*Odi et amo...*”. Вот она, переведенная С. Шервинским: «*Ненависть – и любовь. Как можно их *чувствовать* вместе? / Как – не знаю, а сам крестную муку терплю*».

Однако если у Катулла в едином, крайне тягостном душевном переживании соединены действительно резко противоположные чувства, то у Мандельштама речь идет не об ощущениях антитетичных или хотя бы контрастных, но о близких – «сестрах», хотя и явно несходных,

т. е. противоречащих друг другу. «Тяжесть» и «нежность» по словарным значениям и употреблению противоречат друг другу, прежде всего по способности охватывать разные свойства действительности. Слова «тяжесть», «тяжелый» могут употребляться и в прямом смысле (физическое свойство предмета – его вес, осязаемый также посредством мускульного напряжения), и в переносном (при описании внутреннего, душевного состояния человека, но также и положения дел в самых разных областях: от межличностных отношений до характеристики военных и политических проблем или исторических периодов). Все эти значения так или иначе встречаются в стихах Мандельштама. Отметим только те из них, в предыдущих поэтических периодах, что касаются душевных состояний, даже – в переносном смысле – характеризующих формально-неодушевленные, хотя, как принято нередко считать, все же имеющие «душу» явления: «...Россия *отдыхает тяжело...*» («Петербургские строфы», 1913; конструкция явно противоречивая, какая-то смешанная, оксюморно-амбивалентная); «...А сердце – отчего так медленно оно / И так упорно тяжелеет?» («В огромном омуте прозрачно и темно...», 1910 – ср. с устойчивым словосочетанием «тяжесть на сердце»); «Мне пышность тяжела средь моего позора...» (« – Как этих покрывал и этого убора...», 1915); «Тяжких уз земного заточенья... ...И тяжелым панцирем презренья...» (1910); «...*Счастия тяжелый* / Я надел венец...» («В лазури месяц новый...», 1911; здесь также оксюморно-амбивалентное сочетание противоречащих друг другу душевных состояний); нечто сходное в строке из «Феодосии», 1919: «...И месмерический уют – явление / *Небесных* прачек – *тяжести улыбка...*». По Кубурлису, общее число слов этого корня в стихах Мандельштама – 23.

Слова «нежность», «нежный» употребляются обычно в прямом смысле, когда говорится об определенном внутреннем душевном состоянии («нежность», «нежные чувства») либо характеризуются проявления отношения одного человека к другому («нежный взгляд») или отношения между двумя («нежная дружба» и т. п.). Но эпитете

том «нежный» может быть обозначено и осязаемое физическое свойство предмета («нежные руки» – по характеру прикосновения или по качеству наружного слоя эпителия; «нежная» поверхность ткани, живой или выделанной кожи, листа, дерева и т. п.; «нежный» оттенок цвета...). Однако Мандельштам употребляет слово «нежный» в переносном значении очень широко. «Нежной» у него становится и Польша, «где нету короля» («Европа», 1914), – это к вопросу о том, придерживался ли поэт полонофобских взглядов и не они ли вдруг, паче чаяния, отразились в очень близком по времени стихотворении “Polacy!” (сентябрь 1914).

Есть в его стихах и «нежные гробá» («Черепаша», 1919).

Согласно частотному указателю в конкордансе Кубурлиса, «нежность» и парадигматические, а также однокоренные производные от нее встречаются в стихотворных текстах Мандельштама (включая детские, шуточные стихи, а также переводы) 63 раза, т. е. столь же часто, как частицы «только», «же», «бы» и почти вдвое чаще «тяжести».

А вот «приметы» у «тяжести» и «нежности» действительно «одинаковы», и прежде всего фонетические (т', ж, е, ст'). Подобно тому, как «одинаковы» внешние приметы упоминаемых в следующей строке медуниц, т. е. пчел и ос: «...Медуницы и осы тяжелую розу сосут...», а фонетически сближены «осы» и действие обеих охотниц за цветами – «сосут». Паронимические сближения продолжатся: «соты и ...сети», «времени бремя», «забота... избыть». Однако «тяжесть и нежность» в этом стихотворении Мандельштама не вполне едины в лирическом переживании. «Нежность» относится к предмету чувства, а «тяжесть» – скорее, к трудности называния («Легче камень поднять, чем имя твое повторить»; в более раннем варианте было: «...чем вымолвить слово “любить”»), т. е. к известной «проблеме» Мандельштама. Но, строго говоря, вместе, и тут Д. Сегал вполне прав: «тяжесть и нежность» составляют единое, хотя и двойственное, т. е. амбивалентное, переживание. И тут Мандельштам со свойственной ему отмеченной еще В.М. Жирмуном склонностью давать четкие «стиховые

формулы» обозначает в рамках «тесноты и единства» тонкое и точное наблюдение из области «диалектики души», которое развивает дальше по ходу стихотворения, используя и другие противоречивые конструкции, которые здесь и сейчас разбирать не станем.

Вот еще одна амбивалентная конструкция с участием «тяжести»:

*...И так хорошо мне и тяжело,
Когда появляется миг...*

Люблю появление ткани, 2, 1933

Среди более чем 430 стихотворений Мандельштама, не включая детские, шуточные, а также переводы-переложения, не входящие в «корпус» (в отличие от «Начала “Федры”», «Сыновей Аймона» и переложений Петрарки, включавшихся раньше самим поэтом, а затем и нами в состав собрания его стихотворений), было обнаружено более 230 стихотворений с различными «противоречивыми конструкциями». На первый взгляд большинство таких конструкций составляют оксюмороны. Это и неудивительно, если иметь в виду пронизанный оксюморонами ранний (1908 или 1909 г.), не публиковавшийся при жизни стихотворный манифест поэта, касающийся самой необходимости для него внутренних противоречий:

В непринужденности творящего обмена
Суровость Тютчева – с *ребячеством* Верлена,
Скажите – кто бы мог искусно сочетать,
Соединению придав свою печать?
А русскому стиху так свойственно *величье*,
Где *вешний поцелуй* и *щебетанье* птичье!

Среди других, более редких противоречивых конструкций можно отметить (формальные) инверсии, быть может, переставшие быть таковыми при детальном рассмотрении:

...Петербург, я еще не хочу умирать:

У *тебя* телефонов *моих* номера.

Ленинград, 1930

То, что мы в детстве ближе к смерти.

Чем в наши зрелые года...

«О, как мы любим лицемерить...», 1932

или несомненные, функциональные:

...Художник, береги и охраняй бойца...

<Ода>, 1937

или «хронологические», теряющие свою парадоксальную противоречивость в свете близкой Мандельштаму идеи о том, что функция предопределяет форму:

...Быть может, *прежде губ* уже родился шепот,

И в *бездревесности* кружились *листы*,

И те, кому мы посвящаем опыт,

До опыта приобрели черты.

«И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме...»,

1933

Есть достаточное число стихотворений, где «противоречивые конструкции» занимают относительно небольшое место, ограничиваясь одной-двумя строками, четверостишием, подобно тому как это можно увидеть в некоторых уже приведенных примерах.

Но, например, в стихотворении «Декабрист»:

– Тому свидетельство языческий сенат –

Сии дела не умирают! –

Он раскурил чубук и запахнул халат,

А рядом в шахматы играют.

Честолюбивый сон он променял на сруб
В глухом урочище Сибири,
И вычурный чубук у ядовитых губ,
Сказавших правду в скорбном мире.

Шумели в первый раз германские дубы,
Европа плакала в тенетах,
Квадриги черные вставали на дыбы
На триумфальных поворотах.

Бывало, голубой в стаканах пунш горит,
С широким шумом самовара
Подруга рейнская тихонько говорит,
Вольнолюбивая гитара.

– Еще волнуются живые голоса
О сладкой вольности гражданства!
Но жертвы не хотят слепые небеса:
Вернее труд и постоянство.

Всё перепуталось, и некому сказать,
Что, постепенно холодея,
Всё перепуталось, и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея.

1917

утверждению «Сии дела не умирают!» противоречат обыденные занятия в реальном окружении, а воспоминания (3–5-е четверостишия) в свете предпоследних строк («Всё *перепуталось, и некому сказать, / Что, постепенно холодея...*») становятся похожи на картины былого, возникающие перед меркнувшим взором умирающего в одиночестве старика (снова сравним с противоречащим этому начальным: «Сии дела не умирают!»). Тогда финальная строка, похожая на бессвязный набор слов, обретает высокий смысл – опять же противоречащего начальной посылке – обобщающего вывода, в котором два последних мифологических имени (античной реки забвения и красавицы,

девы-сирены Рейна, увлекающей своим волшебным пением в смертельную ловушку плывущих мимо рыбаков) становятся атрибутами названия державы. Настолько, что если этим именам, которые сладко повторять постепенно холодеющему, т. е. в нашей трактовке – умирающему человеку..., если именам этим придать синтаксис постигнутого опытом закона, итогового вывода, получим противоречивый смысл всего стихотворения, от «Сии дела не умирают!» через «...что, постепенно холодея...» к «Россия – Лета, Лорелея».

И это не единственный пример возможных сквозных смысловых отголосков, приобретаемых в стихах Мандельштама «противоречивыми конструкциями».

¹ Здесь и далее курсив в стихотворных цитатах принадлежит автору статьи.

Лада Панова

«ДРУГ ДАНТЕ И ПЕТРАРКИ ДРУГ»

*Статья 2. Русские трели итальянского соловья
(еще раз о 311-м сонете Петрарки
в переводе Мандельштама)¹*

Мандельштамовскому переводу 311-го сонета Петрарки «Как соловей сиротствующий славит...» (далее – КС; перевод и оригинал см. в Приложении) посвящена как мемуарная, так и научная литература. В научной содержится много ценных наблюдений о его фонетических, лексических, синтаксических, версификационных и образных схождениях с оригиналом, а также стилистических и образных расхождениях. Судя по имеющимся на сегодняшний день данным², Мандельштам осуществил «структурный» перевод 311-го сонета. Далее, одна из высказанных в мандельштамоведении идей – как будет показано в п. 3, спорная – состояла в том, что КС принадлежит к буквалистской школе перевода, отличной от вольной, в которой перевод того же сонета ранее выполнил Вячеслав Иванов. Другая, что переводы из «Канцоньере» Мандельштам обращает к одной из своих возлюбленных, напротив, представляется правдоподобной, но нуждающейся в дальнейшей аргументации. Их наиболее вероятный адресат – Ольга Ваксель. С Мандельштамом ее связывал роман 1925 г.; в 1932-м, через месяц после переезда с третьим мужем в Осло, она покончила жизнь самоубийством. Прослеживалась и история становления КС, в частности повышение –

© Панова Л.Г., 2014

от варианта к варианту – его метафоричности, а в связи с привнесенной Мандельштамом метафорикой отмечалось, что она вытеснила петрарковскую установку на клише и риторические красоты. Наконец, для КС был составлен перечень переводческих вольностей, куда вошли узнаваемо-мандельштамовские образы и его слова-«психеи»³.

В развитие существующих взглядов на КС я вернусь к вопросу о его прагматике. Под ней будет пониматься не только любовная драма Мандельштама, но и его эстетика. Речь пойдет о следующих двух особенностях КС. Доверяя собственным любовным эмоциям больше, чем петрарковским, Мандельштам дожимает едва набросанный портрет Лауры до портрета своей покойной возлюбленной. Сходным образом, полагаясь на свои представления о поэзии, он перестраивает под них «соловьиный» сюжет 311-го сонета. И те и другие прагматические смыслы определили поразительную по красоте и оригинальности интертекстуальную конструкцию.

Осознать эту конструкцию позволяет не один внешний фактор: КС лишь в минимальной степени сообразуется с мандельштамовскими требованиями к переводу, высказанными в «Потоках халтуры» (1929). Там переводческой удачей признается «создание самостоятельного речевого строя на основе чужого материала», требующее «громкого напряжения, внимания и воли, богатой изобретательности, умственной свежести, филологического чутья, большой словарной клавиатуры, умения вслушиваться в ритм, схватить рисунок фразы, передать ее – все это при строжайшем самообуздании» и без «отсебятины» [III: 254]⁴. Да, в КС по большей части схвачены ритмы Петрарки, синтаксический рисунок его фразы, фонетические оркестровки и т. п. В то же время в эти структуры проникает столько «отсебятины», что КС выходит за границы «вольного» и даже «экспериментально-антибуквалистского»⁵ перевода. Представляется, что свои любовные эмоции и свои, русские, представления о поэте-соловье Мандельштам привносит на правах соавтора Петрарки. В плане интертекстуальной конструкции соавторство разрешается в

межкультурный диалог, почти что бахтинскую диглоссию. В дуэт с законным итальянским «голосом» вступает – незаконный даже и по меркам вольного перевода, но при соавторстве как раз разрешенный – русский «голос».

За формирование итальянского «голоса» отвечают удержанные в КС структуры оригинала⁶, из еще не отмеченных – звукоподражательная оркестровка двух соловьиных катренов на свистящие, преимущественно на *C*: *roSignuol... Sì Soave / forSe Suoi... Sua... conSorte / Sì pietoSe... Scorte / Sorte / regnaSSe*; *Соловей СиротСтвующий Славит / Своих... блиЗких... Синей / деревенСкое / Силки и Сети Ставит / Смертный*.

Особую прелесть мандельштамовской *C/З*-фонике придает, во-первых, то, что среди слов, начинающихся на *C*- (а начальная позиция в оркестровках на согласную всегда самая заметная), есть и ключевой *Соловей*, причем, как и в случае петрарковского *roSignuol*, он открывает всю серию. Во-вторых, музыкальным камертоном для *C/З*-серии служит вынесенная в эпиграф первая – «свистящая» – строка оригинала. В свою очередь, русский «голос» проявляется в стилизации петрарковского соловья под образцовых соловьев русской литературы. На один русский источник, «Слово о полку Игореве», где сочинитель (*Боян*) приравнен к соловью протомандельштамовским *ущекотать*, указал Томас Венцлова [Венцлова 1997: 179]; другие ждут нас в п 2. Русским можно считать и содержательное обновление «соловьиного» сонета, с которого мы и начнем.

*1. Возможна ли женщине мертвой хвала?:
о переадресации перевода Ольге Ваксель*

1.1

Над переводом четырех сонетов «Канцоньере», трех из раздела «На смерть Мадонны Лауры» (301, 311 и 319-го) и одного из раздела «На жизнь Мадонны Лауры» (164-го), Мандельштам работал с ноября 1933 г. по январь 1934-го. Новая редакция 319-го сонета, «Промчались дни мои – как

бы оленей...», появилась в июне 1935 г., тогда же, когда любовная эпитафия Ольге Ваксель «Возможна ли женщине мертвой хвала?..» (3 июня) и импрессионистическое воспоминание о романе с ней «На мертвых ресницах Исакий замерз...» (тоже 3 июня). В 1935–1937 гг. петраркизмы проникли и в оригинальную любовную лирику Мандельштама, а именно в «Возможна ли женщине мертвой хвала?..» и «Стихи к Н. Штемпель»⁷.

Мандельштамовский петраркизм 1933–1937 гг. плохо поддается объяснению. Зато легко объяснима предшествовавшая ему стадия – полное игнорирование «Канцоньере». Дело в том, что усилиями Владимира Соловьева и его последователей-символистов петраркизм превратился в эстетическую религию Серебряного века. Из «Канцоньере» стали активно перениматься сюжеты, конструкции и прагматические установки для вечно-женственной и любовной поэзии. Соловьев и символисты, кроме того, переводили или вольно перелагали сонеты и канцоны Петрарки; Иванов вдохновлялся еще и «Триумфами». Тот же Иванов, согласно Михаилу Кузмину, усвоил «блеск петраркизма» – наряду с «немецким порывом вагнеровского пошиба», «славянской кисло-гадостью», «ваточностью эллинизма» и т. п. [Кузмин 2007: 66]. На этапе своего размежевания с символистами Мандельштам-акмеист действовал по принципу оставления символистских кумиров символистам, однако к началу 1930-х гг., когда его соперничество с ними потеряло свою остроту, он позволил себе «узурпировать» «их» Данте и «их» Петрарку. Тем не менее если автор «Божественной комедии» получил у Мандельштама полное признание – как отцовская фигура, абсолютный авторитет в поэзии, ролевая модель, позволяющая противостоять советской власти и нести крест изгнанничества⁸, – то автор «Канцоньере», очевидно, нет. Во всяком случае, «Разговора о Петрарке» Мандельштам не создал.

И действительно, Петрарке трудно было бы стать героем Мандельштама, потому что весь склад «Канцоньере» был откровенно антимандельштамовским. Это относится и к его аллегорической, все еще в духе Средневековья, поэ-

тике (которую, правда, Мандельштам упорно отказывался видеть в еще более средневековой «Божественной комедии»), и к четким риторическим правилам развертывания сюжета, и к преимущественно любовной тематике, и к постоянной авторефлексии. Пройдя искусства символизма, в свой акмеистический период Мандельштам сделал ставку на прямо противоположную систему ценностей. Недаром в его эссеистике можно встретить лозунги типа «изгнать аллегоризм», «по-верленовски свернуть шею риторике», «минимизировать свое присутствие в стихотворении, ибо окружающий мир интереснее»⁹. Таких ценностей он придерживался и дальше. Надо ли говорить, что любовной лирики им написано до обидного мало, особенно по сравнению с «Канцоньере», где чувство к Лауре варьируется на все лады! Таким образом, маловероятно, чтобы Мандельштам взялся за четыре перевода из «Канцоньере» потому, что почувствовал в Петрарке родственную душу. Скорее, через сонеты не близкого ему итальянца Мандельштам дал выход своему чувству к покойной Ольге Ваксель – болезненному, трудно выразимому и к тому же задевающему его жену, как-никак пострадавшую сторону в любовном треугольнике 1925 г.

«Вакселевскую» гипотезу нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть. День, месяц или хотя бы год, когда Мандельштаму сообщили о смерти бывшей возлюбленной, остаются невыясненными. Если довериться мемуарам Н.Я. Мандельштам, это произошло в один из приездов поэта в Ленинград [Мандельштам 2006: 358–359]. Но какой именно? Между смертью Ольги Ваксель в 1932 г. и арестом Мандельштама в 1934 г. с последующей высылкой в Воронеж он побывал в Ленинграде трижды. Во время первого визита он выступил в Капелле и Доме печати, 22 февраля и 2 марта 1933 г. соответственно; во время второго, в сентябре того же года, на квартире Анны Ахматовой читал собравшимся «Разговор о Данте»; третья поездка пришлась уже на середину апреля 1934 г.¹⁰ Веским, но все-таки не решающим доводом в пользу датировки известия 1933 годом может послужить то мандельштамоведческое наблюдение,

что в своих переводах 164-го и 301-го сонетов Мандельштам подменяет Лауру страстной эротической женщиной типа Ольги Ваксель¹¹. Приведу еще одно. В черновой редакции КС имеется строка «О как легко *не знать* и жить без страха» [I: 484] об экзистенциальном шоке, вызванном, судя по контексту, известием о смерти возлюбленной. Поскольку в 311-м сонете для нее нет аналога¹², ее естественно отнести на счет жизненного опыта Мандельштама.

В чем состояло само известие, Н.Я. Мандельштам помнила лучше. Петр Сторицын, из армии многочисленных ленинградских поклонников Ольги Ваксель, сообщил как неверную причину, так и неверное место ее смерти – вокзал в Стокгольме. В результате «О. М. ...думал, что она умерла от ревмокардита, не вынеся дороги и перемены. Именно ревмокардитом его запугивала мать Ольги... и требовала, чтобы О. М. поехал с Ольгой летом в Крым, иначе она погибнет» [Мандельштам 2006: 358–359].

На имевшиеся сложности с оплакиванием Ольги Ваксель указывает зачин стихотворения «Возможна ли женщине мертвой хвала?..», кстати, петраркистского образца. Показательны и черновые редакции КС, с той же темой ‘возможности/ невозможности’, но поданной в другом ракурсе: разрешить или не разрешить себе писать о *мертвой женщине*? Ср.: «Кто ж без меня поймет и в звук поставит / Что смерть нашла прибежище в богине», или, в несколько ином виде, «Я – только я – тот, кто в звук поставит» и т. д. [I: 484]¹³. 311-й сонет подобного сюжетного поворота не предусматривает, и, значит, в нем также отразились мандельштамовские переживания.

Предположительно сложности, о которых идет речь, были следующего рода. Для того чтобы писать стихи, Мандельштаму необходимо было чувствовать свою правоту, тогда как из любовного треугольника 1925 г. он вышел с совсем иными ощущениями. Недаром в «Я скажу тебе с последней...» (1931), где, согласно Н.Я. Мандельштам, *Ангелом Мэри* была она, а *Еленой* (Прекрасной) – Ольга Ваксель, развязка связавшего их тройственного союза дана под знаком строки «Серенады» Поля Верлена о ‘моем

пронзительном / резком и фальшивом / лживом голосе'. Имеется в виду голос лирического героя, исполняющего серенаду своей любовнице, Ангелу-Шлюхе, так, как это делают мертвецы. У Мандельштама контрапунктом к вынесенному в эпиграф "Ma voix aigre et fausse" сделана – с иронией или без? – *последняя правота* лирического «я»:

Ma voix aigre et fausse...
P. Verlain

Я скажу тебе с последней
Прямотой:
Все лишь бредни, шерри-бренди,
Ангел мой.

<...>

Греки сбондили Елену
По волнам,
Ну а мне – соленой пеной
По губам [I: 154–155] и т. д.

О неправоте Мандельштама в любовной ситуации 1925 г. говорят не только его стихи, но и мемуарные свидетельства. Так, в исповедальном письме Александру Гладкову (от 17.02.1967 г.) Н.Я. Мандельштам признавалась, что ее муж повел себя «по-свински» и с ней, и с Ольгой Ваксель¹⁴. По чьей инициативе Мандельштам и Ольга Ваксель расстались в 1925 г. (а также были ли у них тайные свидания в 1927 г.), не очень понятно. Понятно, однако, что, лишившись (лишив себя?) прав на Ольгу Ваксель, в «Возможна ли...» Мандельштам ищет, но не находит единственно верный модус загробного общения с ней. Он то приласкает ее любовным прозвищем вроде *Миньоны*, то предложит ей свое мастерство поэта для увековечения ее памяти (подробнее см. [Панова /в печати, 1/]).

Мандельштамовскую ситуацию осложняло и то, что любовная эпитафия Ольге Ваксель – повторная измена жене – могла вызвать самые непредсказуемые последствия. Адюльтер 1925 г. стоил ему первого сердечного

приступа, Н.Я. Мандельштам – вспышки туберкулеза, а их браку – изрядной трещины. Нового семейного разлада Мандельштам явно избегал, а потому в 1935 г., написав в отсутствие жены стихи памяти Ольги Ваксель, выбросил их в помойное ведро. Н.Я. Мандельштам, предупрежденная его окружением об этом самоцензурном – но в то же время и игровом – жесте, вернувшись в Воронеж, великодушно подарила им жизнь.

Сказанное позволяет рассматривать мандельштамовские переводы из «Канцоньере» как подцензурный вариант «Возможна ли...». Тогда гипотетическая реконструкция обстоятельств, приведших к написанию КС, принимает такой вид. В 1933 г., узнав о смерти Ольги Ваксель, Мандельштам почувствовал потребность посвятить ей любовную эпитафию. От своего имени написать такого рода стихи он не мог – и потому, что более не имел прав на Ольгу Ваксель, и потому, что они расстроили бы его семейную жизнь. Тогда было найдено Эзопово решение – оплакать бывшую возлюбленную в четырех переводах из «Канцоньере». Перевод был удобен еще и тем, что создавал ситуацию размытого авторства и размытой адресации: Мандельштам мог говорить сразу от имени Петрарки и от своего, адресуясь одновременно к Лауре и Лютику – а так Ольгу Ваксель называли все, кто был с ней знаком. Потренировавшись на переводах и с их помощью выработав более взвешенное отношение к покойной возлюбленной, в 1935 г., в отсутствие жены, он наконец смог осуществить свой замысел двухгодичной давности.

Post factum Н.Я. Мандельштам то относил переводы из Петрарки к вакселевскому корпусу, то сомневалась в правильности такого решения. Зато она – совершенно справедливо – увидела в них подступ к «Возможна ли...». Ср.: «Над... сонетами он работал дольше, чем над другими стихами, – массы вариантов и притом на бумаге – в черновиках. Иначе говоря, он чему-то на них... учился, искал “мастерства”, они как бы ближе к “искусству”, чем другие стихи... [Э]ти сонеты как бы подготовка к стихам о мертвой женщине. Но если бы это было сознательной подготов-

кой, он бы мне их не диктовал... [О]н никогда не просил меня записывать стихи, не мне посвященные» [Мандельштам 2006: 325]. Впоследствии С.Я. Полякова привела довод в пользу адресованности переводов Ольге Ваксель. Это развернутая в них топка глаза/ресниц, инвариантная для вакселевского корпуса¹⁵. При этом ни С.Я. Полякова, ни ее последователи¹⁶ не поднимали вопроса о том, когда Мандельштам узнал о смерти бывшей возлюбленной. Не обращалось внимания и на использованный в КС эзоповский ход: обставить сюжетную линию Лауры деталями жизни и смерти Ольги Ваксель. С первым вопросом мы уже разобрались, а второй, метаморфозу Лауры в Лютика, имеет смысл предварить сличением лирического сюжета КС с сюжетом оригинала – работой, которая до сих пор не была проделана¹⁷.

1.2

Мандельштам, выступавший, и не раз, теоретиком перевода¹⁸, наверняка отдавал себе отчет в том, что верность сюжету оригинала – одна из первейших задач переводчика. В случае 311-го сонета эту задачу ему облегчали как подробные комментарии в издании [Petrarca 1908: 378–379], имевшемся в его распоряжении, так и 311-й сонет в версиях Ивана Козлова и Иванова (см. приложение), отдавших соловьиной истории должное.

В 311-м сонете искусно соединены пять мотивов: (1) соловьиное пение, оплакивающее утрату близких; (2) злая судьба лирического героя, приведшая к сходной утрате – прекрасной возлюбленной; (3) оплакивание лирическим «я» самого себя, усвоившего (4) одну пессимистическую мудрость, что на земле царствует смерть; и (5) другую, что прекрасное – преходяще. Риторически этот кластер преподнесен так, чтобы через многократное переплетение линий соловья и лирического «я» выставить «я» – петрарковский самообраз – в максимально выигрышном свете.

Прежде всего, будучи действующими лицами единого сюжета, соловей и «я» сцеплены причинно-следствен-

ными отношениями: птица своими трелями провоцирует лирического героя на горестные авторефлексии.

Кроме того, между ними устанавливаются отношения двойничества. Так, и соловей, и «я» травмированы потерей близких, что заставляет одного изливать горечь в трелях, а другого – конкретно в этом сонете.

Чтобы сделать соловья еще и эмблемой своей поэзии, Петрарка приписывает его пению ее сигнатурные – горько-сладкие – свойства. Недаром трели, в норме – звуки безыскусной природы, «окультурены» в мелодию, составленную из ‘искусных нот’ (*note... scorte*): где мелодия, там и поэзия. Еще в повествовательный фокус Петрарки попадает воздействие соловьиного пения на окружающий мир, что на аллегорическом уровне задает ситуацию ‘поэт и его аудитория’. Вдобавок соловьиная мелодия сделана изоморфной объекту оплакивания лирического «я», Лауре. Когда трель наполняет мир ‘сладостью’, а Лаура ‘успокаивает’, между ними устанавливается синонимия; когда трель ‘длится’ (‘всю ночь’), а жизнь Лауры ‘не длится долго’, – антонимия. Наконец, и соловей, и Лаура соединяют верх и низ: птичье пение наполняет сладостью ‘небо’ с ‘полями’, а смерть возлюбленной приравнена к погребению (‘солнечного’) света в ‘землю’.

На новый виток двойничество соловья и лирического «я» выведено фигурой градации. Соловей, своим пением напоминающий лирическому герою о его утрате, – нулевая точка в измерении силы горя «я», чьи переживания на два пункта сильнее птичьих, по количеству «единиц» усвоенной им мудрости.

Сходный риторический маневр применен и к Лауре. Она абстрагирована – но тем самым и нивелирована – до приобретенной лирическим «я» мудрости. В начале сонета Петрарка говорит о ней как о *богинях*, во мн. ч. вместо ед. ч., а в конце – как о ‘недлежащемся успокоении’. Между этими фигурами обобщения над Лаурой произведена еще одна риторическая операция, метафора-синекдоха-сравнение. Героиня представлена через ‘свет глаз’, сопоставимый с солнцем (что дематериализует ее в богиню); при

этом ее глаза даны поглощенными землей, т. е. антиподом солнца и света.

Оба риторических преобразования, птицы и возлюбленной, порождают любопытный парадокс. Восхищаясь пением соловья и производя Лауру в богини, Петрарка в то же время отрицает их самоценность. Они важны постольку, поскольку служат его авторефлексиям и самовосхвалению.

Двойничество соловья и лирического героя получает наряду с сюжетной интертекстуальную и метатекстуальную проекции. 311-й сонет – и об этом Мандельштам тоже мог знать из принадлежавшего ему издания «Канцоньере» – был восприимчивым провансальского поэтического канона, сделавшего соловья эмблемой куртуазного поэта. Это означает, что, описывая сладостное, мелодичное, меланхоличное птичье пение, итальянский поэт вчуже предается нарциссическому упоению своим изящным слогом и способностью вызвать у читателя горько-сладкую гамму переживаний.

Были у петрарковского соловья и иные, античные, интертекстуальные прецеденты, что также фиксировалось в принадлежавшем Мандельштаму издании «Канцоньере». Под параллель «поэт – соловей» Петрарка перекроил античный миф о Прокне, превратившейся в ласточку (вариант: соловья), ее сестре Филомеле (Филомене), превратившейся в соловья (вариант: ласточку), и ее муже Тирее, превратившемся в удода. Этот миф попал в 311-й сонет из «Георгик» Вергилия (IV, 510–515), где соловей-Филомела как раз оплакивает детей, погибших по вине пахаря или змеи, и, конечно, из «Метаморфоз» Овидия (IV, 424–674). Переделка коснулась не только пола соловья, но и принципа изображения его трелей. В 311-м сонете их горькое содержание в контрасте с нежной, сладкой и искусной музыкой должны вызвать в памяти читателя песню Орфея, разжалобившего подземных богов настолько, что те выпустили его покойную жену Эвридику обратно, в мир живых.

Как же Мандельштам распорядился сюжетом и риторикой 311-го сонета? В катренах он меняет мотив 'соло-

вей своей сладостной меланхолической песней напоминает лирическому герою о его утрате' на 'соловей вынуждает лирического героя помнить о моменте смерти его возлюбленной'. В первом терцете мотив погребения возлюбленной, занимавший подчиненное положение в рассуждениях об обманчивости мира, перемещается в самый фокус повествования. Из двух терцетов выпадает фигура градации, так что финальный тезис о недолговечной прелести оказывается риторически не подготовленным. Вообще, риторика из КС последовательно вытравляется, а вместе с ней и все тонкости петрарковского смыслопорождения. Далее, хотя отсылка к вергилиевскому соловью сохранена (подробности см. в п. 2.1), двойничество соловья с лирическим «я» ослаблено до мотива сходной потери близких. Наконец, положенное им внимание теперь оттягивает на себя героиня. Три петрарковские беглые отсылки к ней в КС разрастаются до четырех-пяти. При этом Мандельштам избирает все новые и новые способы, чтобы описать ее смертный миг. Делается это не просто по-петрарковски пунктирно, но еще и при помощи герметических образов и недоговоренностей, в присущей Мандельштаму поэтике опущенных звеньев.

1.3

Реконструкция линии Лауры-Лютика, к которой мы теперь с полным правом переходим, потребует обращения к 311-му сонету в оригинале, биографическим обстоятельствам Ольги Ваксель, а также топике вакселевского корпуса, притом не только глазной.

Богиня в смертном поту – это петрарковские 'богини', только сниженные тем, что им приписан прозаический *пот*. Появление *смертного пота* в переводе 311-го сонета, возможно, спровоцировала поступившая от Петра Сторицына неверная информация о том, что Ольга Ваксель скончалась от ревмокардита: обильный пот – симптом этого заболевания¹⁹.

Цепочка глазных образов – (1) *радужная оболочка* – (2) *эфир очей* – (3) *слепой* – (4) *ресничный взмах*, про-

изводная как от 311-го сонета с его оборотом *duo bei occhi* 'два прекрасных глаза', так и от 319-го, с оборотом *ch'un batter d'occhio* ([Petrarca 2004: 1229], досл. 'чем удар глаза', в смысле 'в мгновение ока'), – аукается с ресницами / бровями / зрачками и *выпушкой светлой / карим* (цветом глаз / цветом воздуха) / заресничной страной из посвященных Ольге Ваксель стихотворений 1925 и 1935 гг.²⁰ Ни петрарковские, ни мандельштамовские контексты, однако, не проясняют «глазную» скоропись КС. В двух случаях проблемой оказывается отсутствие при обсуждаемых словах дейктических показателей. В самом деле, о чьей *радужной оболочке* и чьем *ресничном взмахе* идет речь? *Радужная оболочка страха* может указывать и на глаз лирического героя (предпочтительная трактовка), и на героиню, и на обобщенного субъекта, как и *ресничный взмах*, с обобщенной референцией в качестве предпочтительной. Безусловно, амбивалентность того и другого оборота могла быть намеренной – создающей эффект слияния субъекта смотра (т. е. лирического героя) с объектом (Лаурой-Лютиком). Загадочным предстает и выражение *эфир очей, глядевших вглубь эфира*, но по иной причине. Дело в том, что в идиолекте Мандельштама *эфир* употребляется в двух значениях – 'воздух' и 'идеальное небо'. 311-й сонет, вместо тавтологической пары *эфир – эфир*, дающий не тавтологическую, но метонимическую или же синекдохическую корреляцию 'свет' – 'солнце', не приближает нас к разгадке. А приближают к ней, во-первых, запись рукой Петрарки о смерти Лауры на манускрипте Вергилия: «[Д]уша ее... возвратилась на небо, откуда была»²¹ и, во-вторых, аналогичная топика «Канцоньере». Слово «эфир» в значении 'небо' в КС могло попасть из 75-го сонета (кстати, тоже о прекрасных глазах Лауры) в переводе Вяч. Иванова. От столь семантически насыщенного слова, как *эфир*, естественно ожидать богатого набора ассоциаций, каковые и обнаруживаются. Из рассмотрения можно сразу исключить голубой цвет глаз, ибо глаза у Ольги Ваксель были зелено-каримн. и тогда остаются две ассоциации, притом взаимонесключающие. Одна – стекловидное тело вокруг

радужной оболочки, оно же – *светлая выпушка* («Я буду метаться по табору улицы темной...», 1925), оно же – *небесная корка* («Твой зрачок в небесной корке...», 1937). Вторая – такое воздействие смерти, при котором радужная многоцветность *очей* стирается, а затем у них отбирается и зрение, так что они становятся *слепыми*. Эту едва намеченную двухактную драму о победе смерти над жизнью завершает *ресничный взмах*: в том случае, если имеется в виду закрывание века, получается эффект финального опускания занавеса.

Две петрарковские аллегии, Злая Судьба и Смерть, в КС соединились в новую, *Пряху*, очевидно, обрывающую нить жизни героини. После соловья с его античными обертонами это еще один образ, имеющий античные коннотации, а именно Мойра, или Парка. Парка, кстати, встречается в «Канцоньере», в сонетах 210 и 296, правда, как угроза для жизни героя. Учитывая, что в несколько стихотворений вакселевского корпуса проникло, так или иначе, двойничество героини с Миньоной (о чем см. [Панова /в печати, 1/]), в Пряхе можно видеть кивок в сторону гетевского священника, на отпевании безвременно скончавшейся Миньоны припомнившего Парку: «Слабенькая жизненная нить растягивается в непредвиденную длину, а крепчайшую насильственно перерезают ножницы Парки» (пер. Н. Касаткиной, [Гёте 1978: 477]).

Вообще, мандельштамовское обращение к Пряхе («Исполнилось твое желанье, пряха...») звучит как произнесение гетевского пассажа от своего имени. Но и это еще не все. Выбор русского слова *Пряха*, первое значение которого – обозначение профессии, возможно, мыслилось как скрытый намек на любимое Ольгой Ваксель рукоделие²².

В *прелести* – аналоге петрарковского ‘услаждает’ – слышится разговорное обращение к красавице, каковой и была Ольга Ваксель.

Присутствием Ольги Ваксель в КС можно объяснить и введенную Мандельштамом простонародную *люльку*, не согласующуюся с петрарковским куртуазным стилем²³. Она понадобилась Мандельштаму не только для ре-

ализации его любимой темы вечного возвращения (здесь в виде 'земля, погребаяющая и дающая новое рождение'), но и как фонетический рефлекс *ЛЮти(К)а*. Если в намерения Мандельштама входила такая переключка, то он следовал 5-му сонету «Канцоньере», в котором три слога провансальского имени Лауры, Lau-re-ta, переданы началом слов *LAUdando / LAUdare, Real / REverire, TAcI*²⁴. (При этом второй слог *люТИКа* в сонете аналогичным образом не отразился.) Еще у Мандельштама, как, впрочем, и у Петрарки, терцет с *люлькой* оркестрован на *Л* – первую букву имен *Лаура* и *Лютик*: *Lieve / Luti... che 'L soL; обоЛочка... / гЛядевших в гЛубь... / ВзяЛа земЛя... сЛепую ЛюЛьку* (ср. продолжение в следующем терцете: *испоЛниЛось... жеЛанье / пЛачуци... преЛесть... недоЛговечней*).

Наконец, *люлька* – объект для детей и даже звучащая по-детски – переключается с аналогично устроенными словесными ласками Ольге Ваксель из «Возможна ли...», «Дичок, медвежонок, Миньона» [I: 205].

На адресованность КС Ольге Ваксель косвенно может указывать и мотив 'обманчивый мир', Мандельштамом проигнорированный. В 1925 г., когда имел место драматический любовный треугольник, он обманывал обеих женщин. Вину за ложь в стихотворении того же года «Жизнь упала, как зарница...» он возложил на себя («*Изолгавшись* на корню, / Никого я не виню...») и Ольгу Ваксель («*Изолгалась, улыбнулась*» [I: 304]). В свою очередь, Ольга Ваксель в «Воспоминаниях» винила во лжи одного Мандельштама: «Я очень уважала его как поэта, но как человек он был довольно слаб и лжив» [Полякова 1997: 171]. Так или иначе, отказ от 'обманчивого мира' способствовал сокрытию – от Н.Я. Мандельштам и близкого круга – истинной адресации КС. Не забудем и о том, что чувство неправоты вызывало у Мандельштама остановку творческого процесса, так что мотив обманчивости был вдвойне нежелательным²⁵.

Последний довод в пользу того, что Мандельштам пропустил через себя любовный опыт Петрарки-поэта, находим в его беседе с Семеном Липкиным о сущности

Петрарки и проблемах перевода «Канцоньере» на русский язык: «Его сонеты скучно переводят пятистопным ямбом или театральным александрийцем, и незаконная страсть монаха превращается в переводах в адвокатскую напыщенность. Послушайте его почти уличную итальянскую речь» [Липкин 2006] и т. д.

Если кто-то и пережил *беззаконную страсть*, то это Мандельштам во время адюльтера 1925 г. Петрарка же, хотя и укорял себя, в стихах и прозе, за греховное, ибо эротизированное, увлечение Лаурой, был все-таки платоническим возлюбленным, сублимировавшим свои переживания в поэзию. Что касается его реальных прелюбодеяний с последующим отцовством (а у Петрарки родились сын и дочь), то в «Канцоньере» они не отразились²⁶.

В сущности, зазор между петрарковской Прекрасной Дамой и образом возлюбленной, созданным Мандельштамом, невелик и, значит, допустим в вольном переводе. Иное дело – метаморфоза петрарковского соловья в мандельштамовского. Это как раз случай соавторской реконцептуализации.

2. Двух соловьев поединок: Петрарка и другие поэты-соловьи

2.1

От 311-го сонета мандельштамовская птица удержала немного, но, что характерно, этим немногим был ее античный интертекстуальный ореол. Интертекстуальность и отсылки к античности – те два пункта, в которых поэтика Мандельштама и поэтика Петрарки счастливо совпали. Для сохранения вергилиевской ауры соловья Мандельштам ввел причастие *сиротствующий*. Оно, правда, употреблено не в своем словарном значении, ‘потерявший родителей’ / ‘живущий без родителей’, а расширительно, ‘лишенный детей’, и/или метафорически, ‘чувствующий себя сиротливо’. Медиатором между Петраркой и Мандельштамом выступил козловский перевод 311-го сонета, где соловей описыва-

ется прилагательным *осиротельй*, кстати, тоже употребленным расширительно-метафорически. Замена *оСиротельй* на *СиротСтвующий* способствовала лучшей организации звукоподражательной оркестровки на свистящие. Предпочтение *сиротствующему* было отдано еще и потому, что это выисканное слово (о чем см. п. 2.1).

Другая, более принципиальная для Петрарки, характеристика соловья, как вдовца, в КС если и учтена, то косвенно. Говорящая о потере наукообразная перифраза *близкие пернатые* скрывает в себе удода и ласточку – бывшего мужа и бывшую сестру Филомелы, а также убитых соловьят.

Сюжетное сцепление соловья и лирического героя, у Петрарки проходящее как слабое, ‘соловьиное пение напоминает лирическому «я» о его суровом жребии – смерти возлюбленной’, в КС усилено до ‘соловей берedit душевные раны лирического «я», заставляя его, снова и снова, переживать смертный миг возлюбленной’.

Самое серьезное расхождение Мандельштама с Петраркой – в том, что соловей и лирический герой почти полностью теряют свою обращенность друг на друга. Единственная сохраненная между ними параллель – оплакивание ими умерших. Есть и пара других, мандельштамовского происхождения: их одиночество (ср.: «*один* отныне», возможно, дань ивановскому «*Отвествуя, один...*») и прославление ими своих близких. В целом же, как соловей лишен горьких по содержанию, но сладких по форме трелей, так и лирический герой – аналогичной горько-сладкой эмоции. Игнорируя петрарковскую эмблематику, Мандельштам упускает тем самым «изюминку» 311-го сонета: авторский нарциссизм.

Лишается соловей и своей двойной – природно-культурной – ауры. Хотя Петраркой ему и предписано пение по нотам, у Мандельштама он представляет собой мощный голос природы, меняющий все вокруг и расстраивающий душевное равновесие лирического «я». Культурная аура привносится разве что глаголом *славит*, имплицитующим ‘славу’.

Соловей и лирическое «я» не связаны более фигурой градации, за отсутствием последней. В результате они становятся равноправными участниками единого сюжета.

За «депетраркизацией» соловья стоит, разумеется, неприятие горько-сладкой, нарциссической эстетики и риторической установки автора «Канцоньере». Недаром Мандельштам, берущийся за сюжет «я» и «моя» птица», выполняет «Мой щегол, я голову закину...» (1936) на прямо противоположных основаниях. Двойничество между в принципе непоэтическим щеглом и лирическим героем, чей статус поэта в тексте не актуализирован, решено так, чтобы птица была в центре, а «я» – в положении орнитолога-любителя (англ. *birdwatcher*) (см. [Панова /в печати, 3/]).

Меня соловьиный сценарий 311-го сонета, Мандельштам совершает и еще один эстетический жест отвержения. Он преодолевает влиятельный петраркизм Иванова. Предположу в этой связи, что именно Иванова имел в виду Мандельштам, когда в разговоре с Липкиным выделил «адвокатскую напыщенность» как неприемлемую для него черту русских переводов «Канцоньере». И действительно, по наблюдениям Т. Венцловы, Иванов задействовал имевшийся в русской традиции готовый стилистический ресурс «итальянскости» – слог эпохи итальянофила Батюшкова и – шире – достижения школы гармонической точности [Венцлова 1997: 172, 179]. В 1915 г. и особенно в советские 1930-е гг. эта псевдоархаическая словесная вязь казалась, конечно, напыщенной, особенно Мандельштаму с его поразительной лингвистической чуткостью. Что касается «адвокатских речей», то под ними, наверное, понималась совершенно оправданная установка Иванова на передачу риторических красот петрарковских сонетов.

2.2

Принято считать, что в КС Мандельштам предъявляет читателю не художественный мир Петрарки и тем более не русский петраркизм, выработавший свои конвенции, но свой собственный поэтический мир. Соглашаясь с первой и второй частями этого утверждения, я попробую

оспорить последнее. На мой слух в КС, особенно же в катренах, звучит не мандельштамовский голос, но вполне узнаваемый голос другого поэта.

Если к проблеме чужого голоса, который в КС конкурирует с голосом Петрарки, подойти с точки зрения истории литературы, то, наверное, в главные претенденты на него попадет любимый Мандельштамом Верлен. Во-первых, он написал «Соловья» [сб. «Сатурнические поэмы», 1865 (1866), цикл «Грустные пейзажи»; см. приложение], причем найдя новое применение петрарковскому кластеру мотивов: 'памяти о былой любви', 'меланхолии' и 'ночному пению соловья'²⁷. Во-вторых, Верлена как автора «Соловья» Иванов в своем пропедевтическом сонете «Переводчику» (сб. «Прозрачность», 1904; см. приложение) увенчал лаврами поэта-соловья²⁸. В-третьих, и это главное, отголоски верленовского стихотворения проникли в КС. 'Тишина' (*silence*) дала *молчанье*; выражение '[соловьиный] голос, прославляющий/воспевающий Отсутствующее' (*la voix célébrant l'Absente*) – глагол *славить*; а метафора 'ночь *укачивает/баюкает* дерево и птицу' – *люльку*. Еще «Соловей» мог подсказать Мандельштаму проекцию внутреннего состояния лирического «я» на состояние природы. Вот только один пример. В обороте *деревенское молчанье* существительное обозначает деятельность, присущую человеку (и, возможно, творческую паузу), тогда как относительное прилагательное, аналог петрарковских *campagne* ('полей'), – состояние дел в деревне²⁹.

И все-таки приведенные сходства не дают оснований для утверждения о том, что в КС Петрарка заговорил верленовским голосом.

2.3

Продолжая поиски поэта-соловья, затмившего Петрарку, обратим внимание на семь действий мандельштамовской птицы. И по количеству, и по своему характеру они отличны от четырех петрарковских, переданных переходными предикатами 'оплакивает', 'наполняет', 'сопровождает' и 'напоминает'.

Славит (близких), помимо того что привносит метатекстуальные коннотации и кивает на верленовского «Соловья», органично встроено в цепочку соловьиных С-слов³⁰. Привносятся им и культурные коннотации. Как подметила еще И.М. Семенко, предикат *славит* служит опознавательным знаком особой хвалебной риторики «Канцоньере», будучи аналогом *laudare* ‘восхвалять’ и его синонимов [Семенко 1997б: 67]. Иными словами, подменяя собой предикат ‘оплакивает’, он сохраняет верность не букве конкретного сонета, но духу «Канцоньере». Опробовав мотив прославления в переводе, в дальнейшем Мандельштам откроет им «Возможна ли женщине мертвой хвала?..».

Плавит – метафора для передачи воздействия большой физической силы, притом по-модернистски синэстетическая. Ожидаемая материальность отсутствует как у субъекта действия, соловьиного пения, так и у его объекта, *молчанья*. В сущности, основанный на *плавит* пассаж – вызывающе-дерзкий перепев петрарковского классического мотива ‘соловей наполняет небо и поля сладостью’.

Щекочет не поддается однозначному толкованию из-за недостаточного контекста. Так, неразрешима проблема его переходности/непереходности. В случае если перед нами переходный глагол, его можно интерпретировать по аналогии со строками о поэте-соловье «О Бояне, *соловию* старого времени! А бы ты сиа плъкы *ущекоталь* (= воспел), скача, *славлю*, по мысленну древу... свивая *славы* оба полы сего времени» из «Слова о полку Игореве» [СПИ 1976: 44], как предлагалось Т. Венцловой, а также увидеть в нем свернутую идиому *щекотать нервы*. Допустимо даже и истолкование *щекочет... меня...* как ‘воспевает меня’. В свою очередь, непереходность *щекочет* означала бы, что Мандельштам воспользовался звукоподражательным словом нормативного (но с ограниченным хождением) русского языка и его диалектов³¹, *щекотать* (о пении соловья, сороки, канарейки)³², с намеком или без него на «Слово о полку Игореве», в котором имеется также «*щекоть* славии успе» [Там же: 45]. Это последнее выражение получило но-

вую жизнь в литературе Серебряного века – в стихотворениях «Откуда силы воли странные?..» (1899, опубл. 1902) Ивана Коневского: «А все мила земля дебелая. / Как дивен бедный вешний цвет! / И в сладкой страсти нива спелая, / И *щокот славий* – дерзкий бред. // И кровь кипит в самозабвении / И верит, пламенно любя» и т. д. [Коневской 2008: 150], и «Соловьиные чары» Иванова (сб. «Нежная тайна», 1912): «Милому в лес дева придти велела, / Голос подать в сладостной мгле соловьиной трелью. / Солнце зашло; пала роса; темно в дубраве. / Чу, соловей вдруг зашвыстал: у близкой встречи / Сердце стучит... Ярче звучит далече / Звонкая песнь... Скоро вся дебрь – только *щокот славий*... / Жизнь – этот лес! Где твой жених, душа-невеста?» [Иванов 1979–1987, III: 45].

Если рассматривать КС на их фоне, то у *щекочет* обнаружится еще одна ассоциация: любовь в весеннем пейзаже. Была своя, правда, короткая, история у *щекота славьего* и в поэтическом переводе, о чем можно судить по рецензии Кузмина на издание «Алкей и Сафо. Песни и лирические отрывки в переводе размерами подлинника Вячеслава Иванова (Москва изд. Сабашниковых 1914. Ц. 1 р. 25 к.)»: «К сожалению и таких строк, как

“Зарю встречает *щокот славий*”

со страхом, но можно было ожидать» (опубл. 1914, [Кузмин 1997: 198])³³.

Сходный упрек КС едва ли заслуживает. Во-первых, если в нем и имеется цитата из «Слова о полку Игореве», то она мимикрирует под слово общего языка³⁴. Во-вторых, через *щекочет* в КС проникает топика соседнего 310-го сонета – щебечущая Прокна и плачущая Филомена (“*et garrir Progne et pianger Filomena*” [Petrarca 2004: 1203]). Ответом на звукоподражательное *garrir* как раз и становится звукоподражательное *щекочет*³⁵.

Муравит, а также *промуравленные изгибы тропинок* из мандельштамовского перевода 301-го сонета очевидным образом имеют отношение к траве (*мураве*). В оригинале

нале 311-го сонета она отсутствует, но ее можно обнаружить в соседнем 310-м сонете. Там приход весны описан сразу через: появление Зефира – западного ветра; возвращение травы и смеющихся лугов; пение Прокны и Филомены. В сюжете 310-го сонета переживаемая ими полнота жизни вступает в противоречие с состоянием пустыни, в которое лирического героя повергли смерть и вознесение возлюбленной на небо. Так, даже любящиеся звери в его сознании становятся ‘жестокими и дикими’ (“*fere aspre et selvagge*” [Ibid.]). От сценария 310-го сонета Мандельштам как раз и отталкивается, когда в КС превращает горько-сладкое, меланхолическое, любовное пение соловья в дикий, страшный, опасный – поистине *aspro et selvaggio* – посвист-ветер, пригибающий траву. Произведенный сюжетный сдвиг закреплен интересующим нас предикатом *муравит*. Это – заимствование из былины «Илья и Соловей Разбойник», где мужички предостерегают Илью Муромца от поездки по глухим лесам, говоря:

- Прямоезжая дорожка закол`одела,
- Заколодела дорожка, замуравела*.

<...>

- Да у той ли у березы у покляпя**,

<...>

- С`иди Сол`олей разбойник в`о сыр`ом дубу,

<...>

- А то свищет С`оловей да *по с`оловьему*,
- Он кричит злодей разбойник по звериному,
- `И от него ли-то от посвисту с`оловьего,
- `И от него ли-то ото п`окрику звериного
- Те все травушки *мур`авы* уплетаются,

<...>

А что есть людей, то все мертвы́ лежат.

* Заросла муравой-травой.

** Пригнутый книзу, наклонный, обвислый [Былины 1916: 138]³⁶.

Фольклорное *муравить* означает ‘зарасти травой’, но Мандельштам модифицирует его в ‘пригибать траву (= *мураву*) свистом-ветром наподобие Соловья Разбойника’. Как и в случае с *щекочет*, вопрос о переходности-непереходности этого глагола неразрешим. Скорее всего, трава – объект, на который направлено действие, – встроена в семантическую структуру непереходного *муравит*. Переходность этого предиката, имплицитная, что соловей *муравит*, т. е. пригибает своим свистом как траву, *меня*, *меня*, менее вероятна, но все же возможна, особенно с учетом черновой редакции *насквозь меня буравит* [I: 484].

Предикатом *провожает (меня)* пение соловья изображается в соответствии с петрарковским *t’assotragne*. В то же время так подготавливается финальная метаморфоза соловья в охотника, т. е. разбойника.

Охотничий предикат *ставит (силки и сети)*, в оригинале аналога не имеющий, вместе с двумя прямыми дополнениями оказывается самым представительным звеном цепочки соловьиных слов, начинающихся на *С-*. Заодно им вводится идея опасности, подстерегающая лирического героя со стороны соловья, и «я» в качестве жертвы. Интертекстуально же Мандельштам подхватывает следующий мотив «Канцоньере»: ‘Лаура / ее глаза / бог любви Амор расставляют силки, в которые лирический герой и попадает» (ср., например, сонет 200, об Амор’е и его силках). При этом осуществляется дерзкая субъектно-объектная конверсия, в поэтическом мире Петрарки непредставимая, но достойная модернистских экспериментов русской традиции – например, «Трущоб» (1910, опубл. 1910) Велимира Хлебникова. В этом стихотворении преследуемый олень превращается в хищного льва, набрасывающегося на своих охотников. Речь о Хлебникове зашла неслучайно. И в жизни, и в поэзии он увлекался орнитологией, а одно из его сочинений о птицах называлось «Мудрость в силке» (1914, опубл. 1914), ср.:

(Утро в лесу)

Славка: боботэу-вевать!

Вьюрок: тьerti-едигреди!

Овсянка: кри-ти-ти-ти, тии! <...>

Пеночка зеленая: прынь, пцирэб, пциреб! Пцыреб
сэ, сэ, сэ!

Славка: беботэу-вевять! [Хлебников 1930: 180]

Впрочем, Мандельштам, делая из соловья охотника, преследовал собственные цели – разработку мифологемы Соловья-Разбойника. С поставленными на лирического героя силками и сетями, возможно, согласуется и появляющийся во втором терцете *страх* – как отмечалось выше, реакция не только на смерть возлюбленной, но и на устрашающую мощь соловьиного посвиста.

Нудит (меня *помнить*) – это фактически ‘напоминает’ петрарковского сонета, но только усиленное до ‘принуждать, докучать, надоедать’, что согласуется и с образом Соловья-Разбойника, и с долгим однообразным пением, способным вызвать разве что скуку. В 1930-е гг. глагол *нудить* воспринимался как устаревший³⁷, а потому стоит задаться вопросом, зачем он понадобился Мандельштаму. По остроумной догадке И.М. Семенко, это – фонетическая калька с *nud[a è g]it[a]* 301-го сонета [Семенко 1997б: 70], а согласно Т. Венцлове – заимствование из ивановского перевода 285-го сонета Петрарки, ср.: «К стезе добра вленет и *нудит* силой»³⁸ [Венцлова 1997: 177]. В рамках «вакселевской» гипотезы соловьиное *нудит* может прочитываться и в психоаналитическом ключе. Мандельштам как будто приговаривает себя к наказанию – под нудное соловьиное пение возвращаться, раз за разом, к воображаемой картине смертного мига возлюбленной.

Превращению соловья-меланхолика в Соловья-Разбойника сопутствуют стилистические перемены. До сих пор они интерпретировались как «снят[ие] все[го], что у Петрарки отмечено печатью элегичности», и отказ от условностей, в том числе русского петраркизма [Семенко 1997а: 113]. Но что, если Мандельштам не «снял», а просто не заметил элегичности «Канцоньере»? Ведь итальянскую классику он читал не так, как она написана, а пристрастно, с прицелом на себя и свои литературные авторитеты, пре-

жде всего Франсуа Вийона и Верлена – «уличных» поэтов с «уличными» реакциями. Не оттого ли, кстати, итальянский язык «Канцоньере» Мандельштам в беседе с Липкиным назвал «почти уличной речью»?³⁹ Если не считать принятого обозначения языка, на котором писал Петрарка, ит. (*lingua*) *volgare*, от лат. *vulgus*, то ничего уличного в нем нет. Более того, язык, стиль, риторика «Канцоньере» вобрали в себя и творчески переработали по меньшей мере латинскую традицию, литературный итальянский язык «Божественной комедии» и провансальский канон. И потом, если на слух Мандельштама «Канцоньере» и впрямь звучала как «уличная речь», то почему же тогда в КС и трех других его переводах из Петрарки не создана иллюзия разговорности?⁴⁰ Спору нет, отдельные сниженно-разговорные элементы проникли в КС, но его стилистическая доминанта все-таки не они, а игра на трех регистрах: высоком, сниженном и «раритетном».

За повышение слога отвечают поэтизмы – *эфир*, *очи* и *прах*. Они появляются только в терцетах и служат для обрисовки героини, как мы помним – богини. Противоположный эффект возникает благодаря «подлым» (по классификации XVIII в.) словам или грамматическим формам – *под-над*, *плачучи*, *люлька*, отдающим то ли фольклорностью, то ли просторечием. Сюда же можно отнести Парку/Мойру, пониженную до простонародно звучащей *Пряхи*, и, конечно, *муравить*, слово былинного происхождения. Третий регистр задается прежде всего научно-техническими вокабулами – *пернатые*, *радужная оболочка* и *котловина* из биологического, медицинского и топографического лексикона, а кроме того, нагнетанием выисканных, иногда мимикрирующих под неологизмы слов: *сиротствующий*, *щечочет*, *нудит*, но также и *муравит*⁴¹, в соловьиных катренах. По параметру ‘возвышенное vs. сниженное’ противопоставлены не только слова, но и два рода реалий: *очи* (‘глаза’), *эфир* (‘небо’), *богиня* (‘смертная женщина’) vs. *деревенский*, *люлька*, *пот*. В результате игры на трех регистрах образуется стилистическая какофония. Она идет вразрез не

только с классическим, ровным, клишированным слогом Петрарки, но и со слогом Мандельштама, не допускавшим ни смешения трех регистров, ни обилия неологизмов или выисканных слов.

Две произведенные в КС подмены – меланхолического соловьиного пения разбойничьим посвистом и гармонизированного слога стилистической какофонией – однозначно указывают на того поэта, чей образ стоял перед мысленным взором Мандельштама, когда он переводил 311-й сонет. Этот поэт вызвал у Мандельштама ассоциации с соловьем задолго до 1933 г.: «(Фетовский. – Л. П.) *посвист, щелканье*, шелестение, сверканье, плеск, полнота звука, полнота жизни, половецкие образы и чувств с неслышанной силой воспрянули в поэзии Пастернака...

Величественная домашняя русская поэзия Пастернака уже старомодна, она *безвкусна* потому, что бессмертна; она *бесстильна* потому, что захлебывается от банальности классическим восторгом *цокающего соловья*. Да, поэзия Пастернака – прямое токованье (глухарь на току, *соловей по весне*), прямое следствие особого физиологического устройства горла, такая же родовая примета, как оперенье, как птичий хохолок.

Это – круто налившийся свист,
Это – щелканье сдавленных льдинок,
Это – ночь, леденящая лист,
Это – двух соловьев поединок...» [II: 144–145].

На фоне только что процитированных «Заметок о поэзии» (1923) становится понятно, в чем заключается реконцептуализация соловья в КС. Из эмблемы поэзии Петрарки он фактически стал эмблемой Бориса Пастернака. Знак переключения с одного литературного авторитета на другой – пастернакизация стилистики и фонетическая оркестровка соловьиного пассажа щелканьем (щекотанием) наряду со свистом, как если бы Мандельштам, переводя 311-й сонет, следовал не столько Петрарке, сколько своим «Заметкам о поэзии».

Детализировать пастернаковский слой КС позволяет обращение к его поэзии. Ко времени создания «Заметок о поэзии» он уже успел поставить соловья/славку в связь с ночью, ср.: «*Ночи на щелканье славок проматывать!*» («Сложа весла», опублик. 1918 [Пастернак 2003–2005, I: 128]); «*Ночам соловьем обладать, / Что ведром полнодонным колодцам. / Не знаю я, звездная гладь / Из песни ли в песню ли льется. // Но чем его песня полней, / Тем полночь над песнью просторней. / <...> // Мне кажется, бьется о сруб / Та песня железною цепью. // И каплет со стали тоска, / И ночь растекается в слякоть*» («Эхо», опублик. 1917, [Пастернак 2003–2005, I: 95]); и, в такой комбинации, сделал эмблемой творчества: «*А в саду, где из погреба, со льду, / Звезды благоуханно разохались, / Соловьем над лозою Изольды / Захлебнулась тристанова захолодь. // И сады, и пруды, и ограды, / И кипящее белыми воплями / Мирозданье – лишь страсти разряды, / Человеческим сердцем накопленной*» («Определение творчества», сб. «Сестра моя жизнь», опублик. 1919, [Там же: 133]).

Когда Мандельштам не будет в живых, Пастернак создаст собственную версию Соловья Разбойника: «*А на пожарище заката, / В далекой прочерни ветвей, / Как гулкий колокол набата, / Неистовствовал соловей. // <...> Как древний соловей-разбойник / Свистал он на семи дубах. // Какой беде, какой зязнобе / Предназначался этот пыл? / В кого ружейной крупной дробью / Он по чашобе запустил?*» и т. д. [Там же, IV: 520].

Приведенная «Весенняя распутица» (1953, из романа «Доктор Живаго») показывает, насколько верно Мандельштам угадал ходы Пастернака! Как и в КС, там имеется мощный посвист во славу любимой, сильнейшее воздействие этого посвиста на окружающий мир, метафора охоты, применяемая для соловьиного пения, и надвигающаяся ночь. Литературоведу не пристало говорить о мистической переключке двух поэтов, особенно при наличии других объяснений. Вот они. Переводя соловьиный сонет Петрарки в пастернаковской манере, Мандельштам опирался на три пастернаковских инварианта: 'экстаз', 'злове-

щее' и 'великолепие и единство мира'⁴². Так, соловьиному пению в КС придан экстатический характер; для него также подобрана зловещая метафора Соловья Разбойника; наконец, петрарковский мотив 'соловей преобразует пением все вокруг, включая меня' реализован посредством пастернаковской идеи великолепия и единства мира⁴³. В КС, кроме того, обнаруживаются лексические пастернакизмы – например, *плавить*, которое в «Пространстве» (1927) реализует инвариант 'единство мира': «Он (город в отличие от только что описанного пригорода. – Л. П.) с гор разбросал фонари, / Чтоб капать, и теплить, и *плавить* / Историю, как стеарин / Какой-то свечи без заглавья» [Там же, I: 217]), и квазипастернакизмы – *котловина*, восходящая к ранней редакции «Зимы» (1913), ср.: «*Котловинной, бугорчатой тьмы*» [Пастернак 1965: 581]⁴⁴.

Альтруистическая готовность Мандельштама признать поэтом соловьиного склада не Петрарку и не себя – его переводчика (это, кстати, случай Иванова, о чем см. п. 3.1), а постороннего для своего диалога с Петраркой Пастернака приводит к тому, что в 311-м сонете исчезает то главное, ради чего он писался: авторский нарциссизм в проекции на образцовую певчую птицу. Заодно меняется и метатекстуальная направленность соловьиных ассоциаций. Они более не наводятся на сам текст и автора текста, а вовлекают извне в повествование литературную фигуру, способную проиллюстрировать нужную эмблематику. Возможно, подмена Петрарки Пастернаком была продиктована еще и тем, что нарциссизм был присущ и Пастернаку, но, конечно, в ослабленном по сравнению с Петраркой виде – самолюбования и растворения себя в природе⁴⁵.

Итак, в КС соловей поет на два «голоса», итальянский и русский, причем русским «голосом» оказывается голос Пастернака. Так Мандельштам досрочно осуществляет программу межкультурной диглоссии, заявленную в «Возможна ли..», *итальянсья, русея*, а заодно претворяет пастернаковскую формулу истинной поэзии: *двух соловьев поединок*⁴⁶.

В рамках «вакселевской» гипотезы горько-сладкая, меланхолическая топка 311-го сонета, судя по тому, что Мандельштам ее проигнорировал, не могла передать ни драматизма исчезновения его любимой с лица земли, ни накала его чувств по столь горькому поводу. Иное дело – поэтический мир Пастернака, неперенные атрибуты которого – экстаз и мощь, мироздание и его взаимосвязь с лирическим героем, а также – в отдельных сборниках – несчастная любовь. Упрощая суть дела, можно сказать, что Петрарка предоставил Мандельштаму повод для того, чтобы выговорить наболевшее, а Пастернак – художественные средства.

Обращение к Пастернаку позволило Мандельштаму решить и другую задачу – расподобления КС с ивановской версией 311-го сонета, «О чем так сладко плачет соловей...».

3. Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть: об уроках Вяч. Иванова

Сопоставление двух модернистских переводов 311-го сонета было проделано Т. Венцловой в статье «Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам – переводчики Петрарки. (На примере сонета СССХI)». Она ценна в первую очередь тонкой интерпретацией деталей, а во вторую – выдвинутой общей концепцией. Пересмотр отдельных положений этой концепции и завершит настоящее исследование.

3.1

Согласно Т. Венцлове, в «О чем так сладко...» осуществлена программа вольного, или импрессионистического, перевода. Вольность заключается, в частности, в том, что под видом Лауры Иванов оплакал свою покойную жену Лидию Зиновьеву-Аннибал. Отсюда – привнесенная им в 311-й сонет топика смерти как жизни, собственно, та же, что и в корпусе стихотворений ее памяти. Продолжая вслед за Т. Венцловой выявление прагматики, определив-

шей характер «О чем так сладко...», отмечу, что поэтом соловьиного склада Иванов выставляет не столько Петрарку, сколько себя, его переводчика. Проявляется это в том, что мотив 311-го сонета 'соловей поет по нотам' замещен общесимволистской жизнетворческой мифологемой 'поэт-маг'. На ее проведение работает следующий мотивный кластер: 'соловей *живит* мрак *волшебной силой*', обман *чарует*; а жизнь *обольщает*. Таким образом, Иванов проигрывает соловьиный сценарий Петрарки под свои любовные и творческие обстоятельства.

По Т. Венцлове, «О чем так сладко...» написан в рамках символистских представлений о том, что оригинальное произведение – уникальный творческий акт, не поддающийся воссозданию даже и в переводе. При переводе достижима зато другая задача: скопировать музыкальный абрис оригинала⁴⁷. Оба положения представляются справедливыми, с той, однако, поправкой, что для Иванова его перевод сонетов «Канцоньере» носил программный характер: так поэт утверждался в жизнетворческом статусе «нового Петрарки».

Расхождения между сюжетом «О чем так сладко...» и сюжетом оригинала Т. Венцлова фиксирует⁴⁸, правда, без учета ивановской установки на донесение общих сюжетных контуров 311-го сонета и его риторики.

Оставляя в стороне фонетические и версификационные наблюдения Т. Венцловы, перейду к стилистическому. Для передачи временной дистанции, отделяющей читателя 1915 г. от «Канцоньере», Иванов «подстарил» свой слог под батюшковский. Альтернативная интерпретация этого приема могла бы состоять в том, что искусственно архаизированный язык, вообще говоря, яркая примета не только ивановских переводов, но и его оригинальной поэзии. (Недаром в первых Кузмин отметил неуместность древнерусского оборота, а во второй – «славянскую кисло-гадость».) Таким образом, имитация Батюшкова в «О чем так сладко...» не отменяет того обстоятельства, что Иванов вводит Петрарку в орбиту своего поэтического мира, а там и (жизне)творчества.

Наконец, Т. Венцлова расположил КС и «О чем так сладко...» на двух противоположных полюсах переводческой практики русского модернизма. КС он, не без колебаний, отнес к школе точного перевода Валерия Брюсова и Николая Гумилева (проявив доверие к мандельштамовской теории перевода больше, нежели к КС, да и к мандельштамовскому намерению опубликовать его в своей книге стихов в разделе оригинальной лирики). В свою очередь, «О чем так сладко...», по Т. Венцлове, представляет школу вольного перевода Иннокентия Анненского и Пастернака, как и Иванов, пропускавшими переводимый текст через свой поэтический мир. Анализ КС, проделанный в настоящей статье, подводит нас к парадоксальному заключению: между КС и «О чем так сладко...» больше сходств, чем отличий.

Повторю, что в КС воссозданы лишь структурные особенности 311-го сонета, а в остальном совершен целый ряд «недозволенных» в школе точного перевода ходов. Эти ходы, в свою очередь, были «разрешены» ивановской – вольной – практикой перевода «Канцоньере»⁴⁹. Как и Иванов, Мандельштам проецирует образ Лауры на умершую возлюбленную, увенчивает лаврами поэта-соловья иного поэта, нежели Петрарка, и подменяет стилистику Петрарки слогом другого поэта из русской традиции. Даже и «структурный» способ перевода созвучен ивановской переводческой практике: это – то же самое, что передача музыкальных контуров оригинала. При этом в КС и «О чем так сладко...» сходные стратегии порождают сходные глубинные структуры. Дистанцирование Мандельштама от Иванова происходит лишь при поверхностной реализации последних. Так, Иванов сохраняет логику сюжета и риторику его развертывания, а Мандельштам обходится с ними по-варварски. Иванов «подстаривает» 311-й сонет тем, что имитирует манеру Батюшкова, а Мандельштам, имитирующий манеру Пастернака, 311-й сонет, напротив, «омолаживает». Иванов-переводчик, чувствуя себя новым Петраркой, награждает лаврами поэта-соловья себя, а Мандельштам делает воплощением поэта-соловья Пастер-

нака. Наконец, в «О чем так сладко...» подысканы русские эквиваленты клишированной горько-сладкой лексике 311-го сонета, а в КС она полностью вытеснена дерзко-модернистской метафорикой⁵⁰.

В целом по параметру вольности КС существенно превосходит «О чем так сладко...». И тут дело не только в мандельштамовской реконцептуализации соловья, но и в том, что местами КС не выполняет первейшего назначения перевода – стать полноценной копией подлинника. Так, разгадка *богини*, в которой может скрываться либо богиня, либо Лаура, требует – ни больше ни меньше – обращения к 311-му сонету в оригинале⁵¹. Но раз 311-й сонет вынесен в подтекст, значит, за ним отрицается статус репрезентируемого объекта.

Таким образом, КС можно сравнить с джазовой вариацией на тему классической мелодии, которой – по определению – полагается множество свобод, а «О чем так сладко...» – с классическим исполнением классической мелодии на, скажем, непривычных (например, старинных) инструментах.

3.2

Соавторское отношение Мандельштама к Петрарке тоже восходит к Иванову. Правда, к Иванову не в роли переводчика «Канцоньере», а как к создателю уже упоминавшегося сонета «Переводчику». Превращая 311-й сонет во что-то свое, о заветах предшественника Мандельштам мог вспомнить и по еще одной причине – использованию птичьей эмблематики разных поэтов, ср. *соловей Верлен*, *альбатрос Бодлер* и *жаворонок Вергилий*. В развитие этого соображения можно привести написанное за полгода до КС, в мае 1933 г., «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...», где косноязычный ивановский сонет подвергся блистательному перифразированию, а птичья эмблематика поэтов и соответствующая лексика уловления птичьих песен предшественников была суммирована оборотом *чужого клетота полет*: «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть: / Ведь все равно ты не су-

меешь стекло зубами укусить. // О, как мучительно дается *чужого клетота* по[л]ет – / За беззаконные восторги лихая плата стережет» и т. д. [I: 181].

Классическое *не искушай*, из репертуара Е.А. Баратынского, сильно отдает советской ксенофобией. Завуалировать ее и призвана сходная с ней по сути ивановская программа перевода: как вариации на заявленную тему. Так вот, за собой, *неисправимым звуколюбом* [I: 181], который предвкушает акт непослушания и последующую расплату, лирический герой Мандельштама оставляет право на любовь к вот именно звукам *чужих* – надо понимать, литературных – *наречий*.

Стратегия «не искушай, но искушай...», в оригинальном стихотворении 1933 г. примененная к *обворожающим нас* Ариосту и Тассо на словах, на деле была реализована в переводном КС. Мандельштам-*звуколюб* не смог устоять перед явно искушавшими его музыкальными структурами 311-го сонета, которые, в отличие от многого другого, были бережно сохранены.

Результат мандельштамовского следования переводческим теории и практике Иванова – тот, что в КС пульсирует, притом с утроенной петрарковско-пастернаковско-мандельштамовской силой, творческая энергия во славу утраченной любви. Версия 311-го сонета Иванова на этом фоне выглядит как любопытный, но безжизненный эксперимент, имеющий скорее музейную ценность. Блумовский «страх влияния» породил, как ни странно это может прозвучать, ситуацию «победитель-ученик и побежденный учитель».

¹ Я благодарю Стюарта Голдберга за конструктивную критику и дополнения; А.К. Жолковского и И.А. Пильщикова – за высказанные соображения; П.М. Нерлера – за препринт «Воспоминаний» Ольги Ваксель.

² Из [Семенко 1997а [1970]: 111–114, 1997б [1986]: 66–70, Полякова 1997 [1992]: 176–177, Венцлова 1997]. О КС см. еще [Mureddu 1980: 67–72, Cazzola 2005 [2001]: 299–300].

- ³ Подробнее о том, как в мандельштамоведении до 2009 г. включительно освещается мандельштамовский петраркизм, см. [Панова 2009а: 176–181].
- ⁴ Здесь и далее произведения Мандельштама цит. по [Мандельштам 2009–2011] с указанием тома и страниц в квадратных скобках.
- ⁵ Так КС определяется в [Семенко 1997а: 121, Венцлова 1997: 176].
- ⁶ [Семенко 1997а: 111–114, Венцлова 1997].
- ⁷ Как показано в [Панова /в печати, 1, 4/].
- ⁸ См. [Панова 2009б: 81–83].
- ⁹ Впрочем, стихи Мандельштам писал как истинный символист, только не русской, а французской – бодлеровско-верленовской – закалки. То, что он мыслит символами-аллегориями (о чем см. [Панова /в печати, 3/]), сближает его творческий метод с аллегоризмом Данте и Петрарки.
- ¹⁰ См. [Лекманов 2003: 159, 165, 173]. Здесь и далее курсив в цитатах принадлежит автору статьи.
- ¹¹ Ср.: «В *неудержимой близости*, всё та же: / *Целую ночь, целую ночь на страже / И вся как есть далеким счастьем дышит*» [I: 190], где «целую» – нарочитая двусмысленность, о долготе ночи и поцелуях одновременно; и «Дол, полный *клятв и шепотов* каленых, / *Тропинок промуравленных изгибы, / Силой любви затверженные глыбы*» [I: 189], о буколической любви, оставившей свой отпечаток на ландшафте.
- ¹² Впрочем, мотив (не)знания Мандельштам мог привнести, например, из записи Петрарки на экземпляре Вергилия: «[В] том же городе [Авиньоне. – Л. П.], в том же месяце апреле... лето же 1348-ое *у сего света свет оный был отнят*, когда я случайно был в Вероне, увы! судьбы своей не ведая. Весть же горестная настигла меня чрез письмо моего Людовика в Парме, в том же году, в день мая 19-й... Тело ее непорочное и прекрасное было погребено в усыпальнице братьев Миноритов... а *душа ее... возвратилась на небо, откуда была*» (пер. Михаила Гершензона [Петрарка 1915: 228]).
- ¹³ Это, конечно, еще и мотив ивановского перевода 75-го сонета Петрарки: «И петь вас – я же избран» [Петрарка 1915: 239], но не 75-го сонета как такового.

- ¹⁴ Цит. по [Нерлер 2011].
- ¹⁵ См. [Полякова 1997 [1992]: 176–177].
- ¹⁶ См. [Венцлова 1997, Bonola 2003: 31–34].
- ¹⁷ А только начата в [Семенко 1997а: 112–113].
- ¹⁸ О чем в связи с его переводами из «Канцоньере» см. [Гаспаров 2002: 336].
- ¹⁹ Сама Ольга Ваксель вспоминает только о случившихся с ней приступах ревматизма. Откуда же тогда взялся ревмокардит: ревматизм постепенно перерос в ревмокардит? или молва (вариант: Мандельштамы) перепутали одно с другим?
- ²⁰ Ср. «Жизнь упала, как зарница...»: Жизнь упала <...> / Как в стакан воды *ресница*; Есть за куколом дворцовым / <...> / *Заресничная* страна [I: 304]; «Я буду метаться по табору улицы темной...»: В такие минуты и воздух мне кажется карим, / И *кольца зрачков* одеваются *выпушкой светлой* [I: 142]; брови-ласточки из «Возможна ли...» и «На мертвых *ресницах* Исакий замерз...».
- ²¹ См. сноску 12.
- ²² Ср., например: «...[с]обственные наряды она делала сама, изобретательно и изящно. Она прекрасно готовила... шила, вышивала, сама делала ремонт в квартире» [Смолевский 1991: 164].
- ²³ В черновиках вместо *люльки* стоит *колыбель*. Любопытно, что в «Канцоньере» встречаются *cuna* и *culla*, но в связи не с Лаурой, а с лирическим героем.
- ²⁴ Такое устройство 5-го сонета комментировалось в [Petragca 1908: 6].
- ²⁵ Мотив ‘обманчивый мир’ из 311-го сонета Мандельштам перенес в одну из редакций 319-го сонета (по [Гаспаров 2002: 329] – в третью). Было: “*Misero mondo, instabile e protervo, / del tutto è cieco chi 'n te pon sua spene*” [Petrarca 2004: 1229] (‘Жалкий мир, непрочный и упорствующий, / полностью слеп тот, кто на тебя возлагает свои надежды’, подстрочник из [Семенко 1997а: 118]), стало: «О, семицветный мир *лживых* явлений, – / Печаль жирна, и умираенье наго!» [I: 486]. В порядке обмена 319-й сонет обогатил 311-й мотивом ‘слепоты’.

- ²⁶ Петрарка, будучи духовным лицом, монашеского сана не принял, в отличие от своего брата. Тут опять Мандельштам (а может быть, и Липкин, приводящий его соображения) допустил передержку – или же ввел максимально сильную метафору.
- ²⁷ Правда, подробные комментарии к «Соловью» в [Verlaine 2008: 489–493] не числят 311-й сонет в его источниках.
- ²⁸ Отмечено Р.Е. Помирчим в [Иванов 1995, II: 291].
- ²⁹ Мандельштам мог учесть и 10-й сонет: там соловьиное пение, в сердце пробуждающее любовь, – одна из прелестей жизни на природе, в Валькьюзе.
- ³⁰ Стюарт Голдберг высказал предположение, что это – лексическая вариация на тему *figura etimologica*: если *КУКУшка КУКУет*, то почему бы *СоЛоВью* (или, еще лучше, *СЛАВке*) не *СЛАВить*?
- ³¹ См. «Толковый словарь русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова, современный Мандельштаму («Щекотать – петь (о соловье, сороке и некоторых других птицах)») и «Толковый словарь живого великорусского языка» Вл. Даля. О звукоподражательном происхождении этого слова см. «Этимологический словарь русского языка» М. Фасмера.
- ³² «Словарем современного русского литературного языка» в 17 т. (1948–1965) зафиксирована идиома *щекотать песни*, в которой интересующий нас глагол как раз переходный.
- ³³ Ивановское «Зарю встречает щокот славий...» в связь с КС было поставлено в [Венцлова 1997: 179].
- ³⁴ Иное дело – перевод 319-го сонета, «Промчались дни мои, как бы оленей...», с выражением *печаль журна* из «Слова о полку Игореве», возможно, введенная по примеру Иванова – переводчика Алкея.
- ³⁵ Интерполяция ласточкиного предиката *garrire* позволяет задуматься о том, не из 310-го ли сонета в стихотворении «Возможна ли женщине мертвой хвала?..» ласточки-брови возлюбленной, прилетевшие к лирическому герою из могилы?
- ³⁶ См. также: Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года: В 3 т. М.; Л., 1949–1951. Т. 2. № 74.
- ³⁷ См. соответствующую пометку в «Толковом словаре русского языка» под ред. Ушакова.

- ³⁸ См. [Петрарка 1915: 259, Петрарка 2004: 438].
- ³⁹ В том, что Липкин передает соображения Мандельштама адекватно, убеждает мандельштамовское эссе «О природе слова» (1922): «Когда латинская речь... пустила побеги будущих романских языков, началась новая литература, – *детская и убогая* по сравнению с латинской, но! уже романская» [II: 67].
- ⁴⁰ Как она создана, например, в «Я скажу тебе с последней...».
- ⁴¹ Ср. в этой связи восприятие слова *муравить* как почти что неологизма в [Семенко 1997а: 67].
- ⁴² Инварианты Пастернака – по [Жолковский [1978, 1984, 1991] 2011: 27–91, 92–116].
- ⁴³ Ср. пастернаковскую «Душную ночь» (сб. «Сестра – моя жизнь», 1922) Пастернака: «...У плетня / Меж мокрых веток с ветром бледным / Шел спор. Я замер. Про *меня!*» [Пастернак 2003–2005, I: 141].
- ⁴⁴ Еще одна потенциальная переключка между поэзией Пастернака и КС – та, что оборот *щелканье славок* из «Определения поэзии» мог спровоцировать Мандельштама на введение предиката *СЛАВит*, создающего фонетическую переключку со *СЛАВками*.
- ⁴⁵ См. о них [Жолковский 1994 (1987): 233].
- ⁴⁶ Можно увидеть в КС еще и реализацию сценария дружбы, в том числе поэтов, из мандельштамовского стихотворения «К немецкой речи» (1932): «Когда я спал без облика и склада, / Я дружбой был, как выстрелом, разбужен. / Бог *Нахтигаль*, дай мне *судьбу Пилада* / Иль вырви мне язык – он мне не нужен» [I: 180].
- ⁴⁷ Под музыкальный слепок с оригинала можно подвести следующие структурные особенности «О чем так сладко...», отмеченные Т. Венцловой. Несмотря на то что женскую рифмовку оригинала Иванов заменяет чередованием женских и мужских окончаний [Венцлова 1997: 173], а в терцеты вводит другую схему рифмовки, аВа ВаВ (у Петрарки – АВА АВА [Там же]), он компенсирует эти вольности более точной фоникой и просодией. В частности, он избегает длинных слов, консонантных стечений и вообще италянизирует, насколько это возможно, свою поэтическую

речь, местами передавая даже и петрарковскую звукопись [Там же: 174].

- ⁴⁸ Драматическое звучание 311-го сонета последовательно сглаживается, а его пессимистическая безнадежность уступает место воскресению мертвых – серебряновечной мифологеме, любимой Ивановым. Так, соловей не оплакивает близких, но *тоскует*; вместо одной лексической единицы, передающей идею *жизни*, их три; наконец, мотив ‘злой судьбы’ (*dura sorte, fera ventura*) замещен речью от лица *боли сердечных ран* [Венцлова 1997: 175–176].
- ⁴⁹ Удивляться тому, что КС находится в орбите переводов петрарковских сонетов, выполненных Ивановым, не приходится. Как известно, под их обаяние попал Абрам Эфрос, переводивший «Канцоньере» слогом, близким к ивановскому.
- ⁵⁰ Сравнивая две версии 311-го сонета, Т. Венцлова вводит статистический критерий – коэффициент лексической точности в передаче оригинала, и подсчитывает количество знаменательных слов, точно воспроизводящих лексику оригинала. По Т. Венцлове (опирающемся на [Семенко 1997а: 113]), в КС таких единиц 8 (на 106 слов, знаменательных и незнаменательных, оригинала): *соловей, свой, ночью/ночь, я, богиня, земля, желанье, плачущи* [Венцлова 1997: 176–177]. Если учесть право переводчика на использование перифрастических ресурсов родного языка – а это синонимы, антонимы, конверсивы, однокоренные слова другой части речи и т.д., – то количество соответствий достигнет 19. Из еще не названных лексических единиц это *сиротствующий; провожает*; перифраза *нудит помнить*, усиливающая *rammenta*, ‘напоминает’; *очи* (а также *радужная оболочка* и *ресничный*), демегафоризирующие перифразу *duo bei lumi*, ‘два прекрасных светоча’, и одновременно сохраняющие высокий стиль; *прелесть*, слившая в себе ‘сладость’ (*dolcezza*), ‘красоту’ (*bei*) и ‘услаждает’ (*diletta*); *смертный*, реализующий идею ‘смерти’ (*Morte*); *пряха; твержу* – модификация ‘затвердить’, одного из возможных переводов *imparare*; *весь* – антоним ‘ничто’ (*nulla*); *мир* – синоним перифразы ‘здесь внизу’ (*qua giù*, в смысле ‘в подлунном

мире'); а также о. Мысленно к этому списку можно при-
сокупить и отмеченные Т. Венцловой паронимические
игры с оригиналом: лексически не выраженные 'сладкий'
и 'плачет' представлены зато изофонетически, через *СЛА-*
вит и *ПЛАавит* [Там же: 179]. Что касается «О чем так
сладко...», то, по подсчетам Т. Венцловой, в нем 15 соответ-
ствий [Там же: 175], а по моим – 33 (*так сладко плачет*
соловей... милой... чадам... всю ночь... грусть... ответствуя...
унылой... я... богинь... царица Смерть... тем... О как лег-
ко чарует... обман... верил я... тех... светила... солнца два...
черная земля... поглотила... [все] тлен... все обольстила).
Таким образом, при пересчете Иванов оказывается точ-
нее Манделъштама не в два раза, а только на треть. (Если
продолжить начинание Т. Венцловой, то можно было бы
учесть еще один критерий, введенный М.Л. Гаспаровым:
коэффициент лексической вольности.)

В [Пильщиков /в печати/] ивановские и манделъ-
штамовские переводы из «Канцоньере» противопоставле-
ны и по параметру фоностилистики: первые продолжают
батушковскую итальянизацию, а вторые – державинский
перевод 35-го сонета, «Задумчивость», с обилием шипя-
щих и аффрикат.

⁵¹ Или, на худой конец, к черновой редакции КС: «смерть нашла
прибежище в богине» [I: 484].

Литература

- Былины 1916 – Русская устная словесность. Т. 1: Былины / Ред.
и вступ. ст. М. Сперанского. М., 1916.
- Венцлова 1997 – *Венцлова Т.* Вячеслав Иванов и Осип Манделъ-
штам – переводчики Петрарки // Венцлова Т. Собеседни-
ки на пиру. Vilnius, 1997.
- Гаспаров 2002 – *Гаспаров М.Л.* 319-й сонет Петрарки в переводе
О. Манделъштама: История текста и критерии стиля //
Человек – Культура – История: В честь семидесятилетия
Л.М. Баткина. М., 2002. С. 323–337.
- Гёте 1978 – *Гёте И.-В.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. М., 1978.

- Жолковский 1994 – Жолковский А.К. Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 225–244.
- Жолковский 2011 – Жолковский А.К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М., 2011.
- Иванов 1979–1987 – Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1979–1987.
- Иванов 1995 – Иванов В.В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 т. СПб., 1995.
- Коневской 2008 – Коневской И. Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2008.
- Кузмин 1997 – Кузмин М. Проза: В 12 т. Т. 10. Oakland, CA, 1997.
- Кузмин 2007 – Кузмин М. Дневник 1934 года. СПб., 2007.
- Липкин 2006 – Липкин С. «Угль, пылающий огнем» // Петрарка в русской литературе. М., 2006. Кн. 2.
- Лекманов 2003 – Лекманов О. Жизнь Осипа Мандельштама. СПб., 2003.
- Мандельштам 1999 – Мандельштам Н. Вторая книга / Предисл. и примеч. А. Морозова, подг. текста С. Василенко. М., 1999.
- Мандельштам 2006 – Мандельштам Н.Я. Комментарии к стихам 1930–1937 гг. // Мандельштам Н.Я. Третья книга / Сост. Ю.Л. Фрейдин. М., 2006. С. 229–448.
- Мандельштам 2009–2011 – Мандельштам О. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2009–2011.
- Нерлер 2011 – Нерлер П. Лютик из заросничной страны // Семь искусств. 2011. № 8 (21) (август). [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://7iskusstv.com/2011/Nomer8/Nerler1.php> (дата обращения: 27.01.2014).
- Панова 2009а – Панова Л.Г. Две статьи для Мандельштамовской энциклопедии: «Данте Алигьери» и «Франческо Петрарка» // Притяжение, приближение, присвоение: вопросы современной литературной компаративистики / Под. ред. Н.О. Ласкиной и др. Новосибирск, 2009. С. 162–181.
- Панова 2009б – Панова Л.Г. «Друг Данте и Петрарки друг...». Статья 1. Мандельштамовское освоение «Божественной комедии» и судьбы Данте // Миры Осипа Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения. Пермь, 2009. С. 75–116.

- Панова /в печати, 1/ – *Панова Л.Г. Итальянсь, германсь, русея:* биографическое и интертекстуальное в любовной эпиграфике Манделъштама «Возможна ли женщине мертвой хвала?...» /в печати, 1/.
- Панова /в печати, 2/ – *Панова Л.Г. Попытка петраркизма в русском модернизме: рецепция «Канцоньере»* /в печати, 2/.
- Панова /в печати, 3/ – *Панова Л.Г. «Живая поэзия слова-предмета»: о манделъштамовском инварианте “de regum natu-га” // Сохрани мою речь... Манделъштамовский сборник. Вып. 6* /в печати, 3/.
- Панова /в печати, 4/ – *Панова Л.Г. «Друг Данте и Петрарки друг...».* Статья 3. Платоническая архитектоника манделъштамовских <Стихов к Н. Штемпель> /в печати, 4/.
- Пастернак 1965 – *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965.
- Пастернак 2003–2005 – *Пастернак Б.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003–2005.
- Петрарка 1898 – *Петрарка Ф.* Избранные сонеты и канцоны в переводах русских писателей. СПб., 1898.
- Петрарка 1915 – *Петрарка.* Автобиография. Исповедь. Сонеты / Пер. М. Гершензона и Вяч. Иванова. М., 1915.
- Петрарка 2004 – *Петрарка Ф.* Сонеты / Сост., коммент., предисл. Б.А. Романова. М., 2004.
- Петрарка 2006 – *Петрарка в русской литературе* / Сост. В.Т. Данченко: В 2 кн. М., 2006.
- Пильщиков /в печати/ – *Пильщиков И.А.* «Звуки италианские!» (О фоностилистике русских переводов из Петрарки) /в печати/.
- Полякова 1997 – *Полякова С.В.* Осип Манделъштам: наблюдения, интерпретации, заметки к комментарию // Полякова С.В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. Б. м., [1992] 1997. С. 65–187.
- Семенко 1997а – *Семенко И.М.* Манделъштам – переводчик Петрарки // Семенко И.М. Поэтика позднего Манделъштама: От черновых редакций – к окончательному тексту. 2-е изд. М., 1997. С. 106–123.
- Семенко 1997б – *Семенко И.М.* Манделъштам в работе над переводами сонетов Петрарки // Там же. С. 59–81.

- Смольевский 1991 – *Смольевский А.А.* Ольга Ваксель – адресат четырех стихотворений Осипа Мандельштама // Литературная учеба. 1991. № 1. С. 163–169.
- СПИ 1967 – Слово о Полку Игоре. Л., 1967.
- Хлебников 1930 – *Хлебников В.* Собр. пр. Т. 2. Л., 1930.
- Bonola 2003 – *Bonola A.* Traduzione e impulso creativo. Un sonetto di Petrarca nella versione russa di Osip E. Mandel'stam // L'analisi linguistica e letteraria. 2003. 11. P. 29–73.
- Cazzola 2005 – *Cazzola P.* Osip Mandel'stam, traduttore russo del Petrarca // Cazzola P. Scrittori russi nello specchio della critica XIX–XX secolo. Alessandria, 2005. P. 293–307.
- Mureddu 1980 – *Mureddu D.* Mandel'stam and Petrarch // Scando-slavica. 1980. 26. P. 53–84.
- Petrarca 1908 – *Petrarca F.* Il Canzoniere con le note di Giuseppe Riguti. 2 ed. Milano, 1908.
- Petrarca 2004 – *Petrarca F.* Canzoniere / Edizione commentata a cura di Marco Santagata. Mondadori, 2004.
- Verlaine 2008 – *Verlaine P.* Poèmes saturniens / Édition critique de Steve Murphy. P., 2008.

Приложение

1. Франческо Петрарка, 311-й сонет

Quel rosignuol, che s'è soave piagne
forse suoi figli o sua cara consorte,
di dolcezza empie il cielo et le campagne
con tante note s'è pietose et scorte,
et tutta notte par che m'accompagne,
et mi rammente la mia dura sorte:
ch'altri che me non ò di ch'i' mi lagne,
ché 'n dee non credev'io regnasse Morte.
O che lieve è inganar chi s'assecura!
Que' duo bei lumi, assai più che 'l sol chiari,
chi pensò mai veder far terra oscura?
Or cognosco io che mia fera ventura
vuol che vivendo et lagrimando impari
come nulla qua giù diletta et dura

[*Petrarca 2004: 1206*]

2. Буквальный перевод

Тот соловей, что так нежно оплакивает, / возможно, своих детей или свою дорогую супругу, / сладостью наполняет небо и поля / в стольких нотах, таких жалобных и искусных; / и, кажется, всю ночь меня сопровождает / и мне напоминает о моей жестокой участи; не о ком ином, как о себе должно мне печалиться, / ибо не верил я, что над богинями властна Смерть. / О как легко обмануть того, кто убежден! / Те два прекрасных свет(оч)а, солнца ярче, / кто подумать о них мог, что увидит их ставшими темной землей? / Теперь знаю я, что моя суровая судьба / хочет, чтобы я выучил, живя и лия слезы, / как ничто здесь внизу [одновременно] не услаждает и не длится! (отредактированный подстрочник из [Семенко 1997а,б: 112])

З. Иван Козлов.
«Стансы. Вольное подражание
сонету Петрарки»

Quel rosignuol

Тоскуя о подруге милой,
Иль, может быть, лишен детей,
Осиротелый и унылый,
Поет и стонет соловей.

И песню своей кручины,
В воздушной тьме он сладость льет,
Пленяет тихие долины,
И будто для меня поет.

И всю он ночь как бы со мною,
Горюет вместе, и своей
Напоминает мне тоскою
О бедной участи моей.

Но мне, за мой удел несчастный,
Себя лишь должно обвинять;
Я думал, смерти не подвластны...
Нельзя прекрасным умирать.

И я узнал, тоской сердечной,
Когда вся жизнь отравлена,
Как все, что мило, скоротечно,
Что радость – молния одна

[Петрарка 2006,
I: 140–14; 1898: 12–13, 1915: 272]

4. Вячеслав Иванов

Quel rosignol, che si soave piagne...
(XLIII-270)

О чем так сладко плачет соловей
И летний мрак живит волшебной силой?
По милой ли тоскует он своей?
По чадам ли? Ни милых нет, ни милой.

Всю ночь он будит грусть мою живей,
Ответвывая, один, мечте унылой...
Так, вижу я: самих богинь сильней
Царица Смерть! И тем грозит могилой!

О, как легко чарует нас обман!
Не верил я, чтоб тех очей светила,
Те солнца два живых, затмил туман, –

Но черная Земля их поглотила.
«Все тлен!» – поет нам боль сердечных ран, –
«Все, чем бы жизнь тебя ни обольстила»

[Петрарка 1915: 262].

5. Осип Мандельштам

Quel rosignol, che si soave piagne...
Petrarca

Как соловей, сиротствующий, славит
Своих пернатых близких, ночью синей
И деревенское молчанье плавит
По-над холмами или в котловине,

И всю-то ночь щекочет и муравит
И провожает он, один отныне, –
Меня, меня! Силки и сети ставит
И рудит помнить смертный пот богини!

О, радужная оболочка страха!
Эфир очей, глядевших в глубь эфира,
Взяла земля в слепую люльку праха –

Исполнилось твое желанье, пряха,
И, плачучи, твержу: вся прелесть мира
Ресничного недолговечней взмаха [I: 189].

6. Поль Верлен, “*Le rossignol*”

Comme un vol criard d’oiseaux en émoi, / Tous mes
souvenirs s’abattent sur moi, / S’abattent parmi le feuillage
jaune / De mon coeur mirant son tronc plié d’aune / Au tain
violet de l’eau des Regrets / Qui mélancoliquement coule
auprès, / S’abattent, et puis la rumeur mauvaise / Qu’une brise
moite en montant apaise, / S’éteint par degrés dans l’arbre, si
bien / Qu’au bout d’un instant on n’entend plus rien, / Plus
rien que la voix célébrant l’Absente, / Plus rien que la voix -ô
si languissantel- / De l’oiseau qui fut mon Premier Amour, /
Et qui chante encor comme au premier jour; / Et, dans la
splendeur triste d’une lune / Se levant blafarde et solennelle,
une / Nuit mélancolique et lourde d’été, / Pleine de silence
et d’obscurité, / Berce sur l’azur qu’un vent doux effleure /
L’arbre qui frissonne et l’oiseau qui pleure [Verlaine 2008:
124–125].

7. Вяч. Иванов, «Переводчику»

«Будь жаворонок нив и пажитей – Вергилий, / Иль
альбатрос Бодлер, иль соловей Верлен / Твоей ловит-
вою, – всё в чужеземный плен / Не заманить тебе птиц

вольных без усилий, // Мой милый птицелов, – и, верно,
без насилий / Не обойдешься ты, поэт, и без измен, / Хотя б
ты другом был всех девяти камен, / И зла ботаником, и
пастырем идиллий. // Затем, что стих чужой – что скольз-
кий бог Протей: / Не улучшить его охватом ни отвагой. /
Ты держишь рыбий хвост, а он текучей влагой // Струит-
ся и бежит из немощных сетей. / С Протеем будь Протей,
вторь каждой маске – маской! / Милей досужий люд
своей забавить сказкой» [Иванов 1979–1987, I: 788–789;
1995, I: 194].

Александр Жолковский

ЗАМЕТКИ О СТИХОТВОРЕНИИ
«СОХРАНИ МОЮ РЕЧЬ НАВСЕГДА...»¹

– Не упрямясь! Что тебе стоит?
плюнь да поцалуй у злод... (тьфу!)
поцалуй у него ручку.

А.С. Пушкин, «Капитанская дочка»

Стихотворение, о котором пойдет речь (далее – СМР), было написано 3 мая 1931 г., но впервые напечатано лишь тридцать лет спустя в Нью-Йорке, а на родине увидело свет еще пятью годами позже, в Алма-Ате, и только в 1973 г. появилось в основательном отечественном издании стихов Манделштама.

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.

Как вода в новгородских колодцах должна быть черна

и сладима,

Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками
звезда.

- 5 И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я – непризнанный брат, отщепенец в народной семье, –
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.

- 10 Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи –
Как, прицелясь на смерть, городки зашибают в саду, –
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для казни петровской в лесах топориче найду².

Об СМР существует внушительная литература, разрешившая большинство его смысловых и интертекстуальных загадок, хотя целостный монографический разбор пока отсутствует³. Не будет он предпринят и в настоящих заметках. Не пытаюсь также суммировать все сделанное коллегами, я хочу коснуться двух, отчасти связанных между собой, проблем: собственной установки Мандельштама на приятие режима и его предположительного поэтического диалога об этом с Пастернаком. Готовность поэта к тяжкому компромиссу с реальностью эпохи «великого перелома» – острая тема, и СМР – одно из самых драматичных ее свидетельств. Место Мандельштама среди современников уникально уже ввиду амплитуды его идейных метаний, не говоря о трагизме личной судьбы.

1

Реакция поэта на перемены, будь то личные или общественные, может стать очередным шагом в эволюции его поэтического мира, состоящим в адаптации его системы инвариантных мотивов к новой реальности: новые задачи осваиваются с опорой на уже имеющиеся, излюбленные, привычные формы поэтической мысли⁴. В связи с СМР имеет смысл выделить, наряду с другими, два инвариантных мотива Мандельштама – один целиком «содержательный», другой более «формальный».

Первый, отчасти уже намеченный исследователями, – это амбивалентный комплекс, который можно очертить словами: «тот или иной градус приятия жизни, трудностей, смерти, судьбы, враждебного начала, чужого, зла, единения с народом, поэтического бессмертия». Приведу

в хронологическом порядке наиболее характерные свидетельства этого инварианта, выделяя слова и фрагменты, особенно важные для переклички с СМР.

Твой мир, болезненный и странный, *Я принимаю, пустота!*

И *принимая* ветер рока, Раскрыла парус свой душа.
Легкий *крест* одиноких прогулок Я *покорно* опять
понесу <...> О, позволь мне быть также туманным И *тебя*
не любить мне позволь.

Так вот она – *настоящая* С таинственным миром
связь! Какая тоска щемящая, Какая беда стряслась! Что,
если, вздрогнув неправильно, Мерцающая всегда, Своей
булавкой заржавленной *Достанет* меня звезда?

Курантов бой и тени государей: *Россия*, ты – на камне
и крови – *Участвовать* в *твоей* *железной* каре *Хоть* *тя-*
жестью меня *благослови!*

Он творит игры обряд, Так легко вооруженный,
Как аттический солдат, *В* *своего* *врага* *влюбленный!*

Скоро ль *истиной* народа *Станет* *истина* моя? <...>
Прав народ, вручивший посох Мне, увидевшему Рим!

Только я мою корону Возлагаю на тебя, *Чтоб* свободе,
как закону, *Подчинился* ты, любя... – Я свободе, как закону,
Обручен, и потому Эту легкую корону Никогда я не сниму.

Восходишь ты в глухие годы, – О, солнце, *судия*, *народ*.
Что ж, *гаси*, пожалуй, *наши* *свечи* В черном бархате
всемирной *пустоты*.

И сам себя *несу* я, *Как* *жертву*, *палачу*.

Я *все* *отдам* за *жизнь* – мне так нужна забота, –
И спичка серная меня б согреть могла.

Взгляни: в моей руке лишь глиняная крынка, И верещанье *звезд*
щекочет слабый слух, Но желтизну травы и теплоту суглинка *Нельзя*
не полюбить сквозь этот жалкий пух.

Тянутся с *нежностью* бессмысленно к *чужому*,
И шарить в *пустоте*, и *терпеливо* ждать.

– Не забывай меня, *казни* *меня*, Но *дай* *мне* *имя*, *дай*
мне *имя!* Мне будет легче с ним, пойми меня, В беременной
глубокой сини.

Еще немного – *оборвут* Простую песенку о глиняных обидах И *губы оловом зальют* <...> Какая боль – искать потерянное слово, Больные веки поднимать И с известью в крови *для племени чужого* Ночные травы собирать <...> Москва – опять Москва. Я говорю ей: здравствуй! Не обессудь, теперь уж не беда, По старине я принимаю братство Мороза крепкого и щучьего суда <...> Ужели я предам позорному злословью – Вновь пахнет яблоком мороз – *Присягу чудную четвертому сословью* И клятвы крупные до слез? <...> *Кого еще убьешь? Кого еще прославить? Какую выдумашь ложь?*

Душно – и все-таки *до смерти хочется жить*.

– Ничего, хороша, хороша... *Я и сам ведь такой же, кума.*

Ты должен мной повелевать, А я обязан быть послушным.

Моя страна со мною говорила, Мирволила, журила, не прочла, Но возмужавшего меня, *как очевидца, Заметила* и вдруг, как чечевица, Адмиралтейским лучиком *зажгла. Я должен жить, дыша и большевея, Работать речь,* не слушаясь – сам-друг...

Не кладите же мне, не кладите Остроласковый лавр на виски, *Лучше сердце мое разорвите Вы на синего звона куски...* И когда я *усну, отслуживши,* Всех живущих прижизненный друг, Он раздастся и глубже и выше – *Отклик неба – в остывшую грудь.*

2

Второй мотив, на котором я остановлюсь, замечается редко, будучи как бы сам собой разумеющимся, однако при пристальном чтении СМР неизбежно попадает в поле внимания, – если не как инвариант Мандельштама, то как существенное, в частности интертекстуальное, звено поэтической аргументации. Я имею в виду ключевой «договорной» мотив, он же риторический каркас текста, задаваемый конструкциями с *за, чтобы, лишь бы только, для и* предикатами *сохрани, должна быть и обещаю*. В СМР этот

комплекс определяет конкретный договор⁵, заключаемый поэтом с судьбой (в лице властей предержавших, русского народа, русского языка, литературного процесса⁶), а в творчестве Мандельштама он представлен очень разнообразно, выражая глубокое убеждение поэта в том, что мир управляется законами высшей целесообразности, «рецептурности», что за все приходится платить, но тем самым жертвы не напрасны и обещают осмысленное будущее и даже бессмертие.

Характерными воплощениями этого инварианта являются уже названные служебные и полнозначные слова, а также широкий круг им синонимичных⁷. Обратимся к примерам, опять-таки приводимым хронологически, без более или менее самоочевидных дальнейших подразделений. Выделяемые в них фрагменты наглядно демонстрируют релевантность этого мотива, как бы специально созданного, чтобы обосновать принимаемое в СМР трудное решение. А настойчивость, с которой там фигурируют темы поэтического бессмертия, единения с народом и подобные, красноречиво свидетельствует об органичности такого экстремального хода для поэтического мира Мандельштама.

За радость тихую дышать и *жить* Кого, скажите, мне *благодарить*? <...> На стекла *вечности* уже легло Мое дыхание, мое тепло <...> *Пускай* мгновения стекает муть – Узора милого *не зачеркнуть*.

Но ты *полюбишь*, ты *оценишь* *Ненужной* раковины *ложь* <...> *Наполнишь* шепотами пены, Туманом, ветром и дождем...

Я хочу *поужинать*, и *звезды Золотые* в темном *кошельке!* <...> Если я на то имею *право*, – *Разменяйте* мне мой *золотой!*

Но выдает себя снаружи *тайный план*, Здесь *позаботилась* подпружных арок сила, *Чтоб* масса грузная стены не сокрушила, И свода дерзкого бездействует таран <...> Тем чаще думал я: из тяжести недоброй И я когда-нибудь *прекрасное создам...*

Только я мою корону Возлагаю на тебя, *Чтоб* свободе, как закону, *Подчинился* ты, любя.

Мы будем помнить и в летейской стуже, Что десяти небес нам *стоила* земля.

На каменных отрогах Пиэрии Водили музы первый хоровод, *Чтобы*, как пчелы, лирники слепые Нам подарили *ионийский мед*.

Из блаженного, певучего притина К нам летит бессмертная весна. *Чтобы* вечно *ария* звучала: «Ты вернешься на зеленые луга».

За то, что я руки твои не сумел удержать, *За то, что* я предал соленые нежные губы, Я *должен* рассвета в *дремучем* акрополе ждать. Как я ненавижу пахучие древние *срубы!*

Чтобы силой или лаской Чудный выманить припек, *Время* – царственный подпасок – *Ловит* слово-колобок. И *свое* *находит* место Черствый *пасынок* веков – Усыхающий довесок Прежде вынутых хлебов.

Я *хотел* бы ни о чем Еще раз *поговорить* <...> *Чтобы* розовой крови связь, Этих сухоньких трав звон, Уворованная *нашлась* *Через* *век*, сеновал, сон.

И подумал: *зачем* будить Удлиненных звучаний рой, В этой *вечной* склоке *ловить* *Эолийский* *чудесный* *строй?* <...> Из горящих вырвусь рядов И вернусь в родной звукоряд. *Чтобы* розовой крови связь И травы сухорукий звон Распростилсь: одна – скрепясь, А другая – в заумный сон.

Чтобы вырвать век из плена, *Чтобы* *новый* мир *начать*, Узловатых дней колена *Нужно* *флейтою* *связать*.

А не то веревок собери Завязать корзину до зари, *Чтобы* нам уехать на вокзал, Где бы нас никто не отыскал.

За *гремучую* доблесть *грядущих* веков, *За* высокое племя людей, – Я *лишился* и чаши на пире отцов, И *веселья*, и чести своей <...> *Запихай* меня лучше, как шапку, в рукав *Жаркой* шубы сибирских степей... *Чтоб* не видеть ни труса, ни хлипкой грязи, Ни кровавых костей в колесе; *Чтоб* сияли всю ночь голубые песцы Мне в своей первобытной красе.

Чтобы в мире стало просторней, Ради сложности мировой, Не втирайте в клавиши корень Сладковатой груши земной. *Чтоб* смолою соната джина Проступила из позвонков, Нюрнбергская есть пружина, Выпрямляющая мертвецов.

Я покину край гипербореев, *Чтобы* зреньем *написать судьбы развязку...*

Чур! Не просить, не жаловаться, цыц! Не хныкать – для того ли разночинцы Рассохлые топтали сапоги, *чтоб* я теперь их предал? *Мы умрем*, как пехотинцы, Но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи <...> К Рембрандту входит в гости Рафаэль. Он с Моцартом в Москве души не чаёт – *За карий глаз, за воробьиный хмель.*

Я говорю за всех с *такою силой*, *Чтоб* небо стало небом, *чтобы* губы Потрескались, как розовая глина.

Он безносой канителью Правит, душу веселя, *Чтоб вертелась* каруселью Кисло-сладкая земля...

Себя губя, себе противореча, *Как моль летит на огонек полночный*, Мне хочется уйти из нашей речи *За все, чем я обязан* ей бессрочно.

О, как мучительно дается чужого клекота полет – *За* беззаконные восторги лихая плата стережет. Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот *В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет. И в наказанье за гордыню, неисправимый звуколюб, Получишь* укусную губку ты для изменнических губ.

Так, *чтобы умереть на самом деле*, Тысячу раз на дню *лишусь* обычной Свободы вздоха и сознания цели...

И *за то, что* тебе *суждена* была чудная власть, Положили тебя никогда не судить и не клясть.

Лиясь для ласковой, только что снятой маски, *Для* пальцев гипсовых, не держащих пера, *Для* укрупненных губ, *для* укрепленной ласки Крупнозернистого покоя и добра.

Мало в нем было линейного, Нрава он не был лелейного, *И потому* эта улица Или, верней, эта яма *Так и зовется по имени* Этого Мандельштама...

Чего добились вы? Блестящего *расчета*: Губ шевелящихся отнять вы не могли.

Люблю шинель красноармейской складки <...>
Чтоб, на спине и на груди лопатясь, Она лежала, на запас
не тратясь, И скатывалась летнею порой.

Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам
дармоедов, Грамотеет в шинелях с наганами племя пуш-
киноведов...

Народу нужен стих таинственно-родной, *Чтоб* от
него он вечно просыпался И льнянокудрю, каштановой
волной – Его звучаньем – умывался...

Для того ль должен череп развиться Во весь лоб –
от виска до виска, – *Чтоб* в его дорогие глазницы Не мог-
ли не вливаться войска?

Достигается потом и опытом Безотчетного неба
игра.

И морщинистых лестниц уступки В площадь лью-
щихся лестничных рек, *Чтоб* звучали шаги, как поступки,
Поднял медленный Рим-человек, *А не для* искалеченных
нег, Как морские ленивые губки.

Чтоб, приятель и ветра и капель, *Сохранил* их пес-
чаник внутри, Нацарапали множество цапель И бутылок в
бутылках цари.

Ты отдай мне мое, остров синий, Крит летучий, *от-
дай мне мой труд* И сосцами текучей богини

Воскорми обожженный сосуд.

3

Один из характерных словесных атрибутов «дого-
ворно-рецептурного» мотива, оборот с *чтобы*, был отме-
чен О. Роненом, который тематически и интертекстуально
возвел его «к клюевскому смиренному отказу от борьбы с
“римским веком багряно-булатным”»:

*С кудесником-петухом, Чтоб не знать, как бо-
ровы-пушки Изрыгают чугунный гром, Чтоб не зреть,
как дымятся раны, Роженичные ложесна... На лопар-
ские мхи, поляны Голубая сойдет весна* (Ронен 2002:
55–56).

Связь СМР с «Поселиться в лесной избушке...» Клюева (1919) возможна, но в свете приведенных примеров очевидно, что подобные конструкции вошли в риторический репертуар Мандельштама гораздо раньше. На фоне этой серии примеров видно также, что СМР не только органично вписывается в нее, но и четко из нее выделяется: будучи положен в основу композиции, мотив «за + чтобы» получает в стихотворении эффектное развитие.

Прежде всего, эта формула проходит в СМР трижды, занимая строки 1, 2, 4–5, 8–11, 12 (а если учесть ее вариант *лишь бы только*, то еще и в строке 9, т. е. в целом четырежды), и таким образом являет наиболее развернутое применение данного мотива. Количественно сопоставима с этим только его разработка в стихотворении «За гремучую доблесть грядущих веков...» (сначала два *за*, потом два *чтобы*).

Но к количественному педалированию дело не сводится. Происходит не простое нагнетание «обменных операций», а их неожиданное и странное разрастание. Казалось бы, уже в строфе I достигается разумный баланс: в обмен на тройную заслугу (привкус *несчастья... смолу терпенья... деготь труда*) и ее закономерные плоды (колодцы, способные, подобно поэзии, отражать высшее – Рождественскую звезду) поэт просит сохранить его наследие. Но далее эта цена каким-то образом – скорее всего, ввиду непризнанности поэта-отщепенца, его, так сказать, пораженности в договорных правах, – оказывается недостаточной, и он предлагает приплатить за то же самое (оборот *за это* проходит дважды, в строках 5 и 11) еще тремя дополнительными акциями (постройкой срубов, ношением вериг, поисками топорича)⁸. Логика сделки – по идее, воплощающей принцип «разумного, адекватного обмена», – нарушается, и в этом суть: ситуация далека от нормальной.

Более того, если в строфе I речь идет о типично поэтических *заслугах*, пусть с сильным негативным привкусом (*несчастье, дым, терпенье, деготь, труд*), т. е. именно таких, с которыми естественно претендовать на сохранность поэтической речи, то дополнительная плата, предла-

гаемая в строфах II и III, это именно *услуги*, причем уже явно внелитературные, те или иные формы прислуживания при наказании – других лиц, да и самого поэта⁹. Его готовность пойти и на такое – острейший аспект СМР, и о нем написано достаточно. Но стоит обратить внимание на происходящий при этом «выход мотива из себя»: неразумной до дикости оказывается ситуация, давно освоенная в качестве хотя и в высшей степени тяжелой (типа *за незаконные восторги лихая плата стережет*), но осмысленной¹⁰.

4

Договор поэта с некоей высшей инстанцией о гарантиях бессмертия – классический топос, наиболее авторитетно представленный в русской поэзии жанром «Памятника», восходящим в конце концов к Горацию и явно близким Мандельштаму. Переключка СМР с пушкинским «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» уже отмечалась, причем именно в связи с мотивом *за*: «Пушкин, говоря о том, чем он будет *любезен... народу* (*тем любезен = за что любезен*), называет три аспекта своего творчества (*Что чувства добрые я лирой пробуждал. Что в мой жестокий век восславил я Свободу И милость к падшим призывал*), каждый из которых имеет в первую очередь нравственное содержание. Но и Мандельштам выдвигает на первый план моральные характеристики своей поэзии (используется также трехчастная формула:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма, За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда) (Видгоф 2010: 67–68).

Вопрос об ориентации на пушкинский «Памятник» заслуживает внимания. Налицо целый ряд общих черт:

- заявка на бессмертие;
- апелляция к народу;
- упоминания о языке/речи (и о восточном этносе, ср. пушкинских *тунгуса* и *калмыка* с мандельштамовской *татарвой*);

- мотив жестокости (и обиды);
- словарные гнезда *жизнь, смерть, любовь* (*любезен – любили*);
- имена родства (*внук – отец, брат, семья*);
- слова *пройти* (*пройдет – прохожу*) и *друг*;
- преобладание форм будущего времени и повелительного наклонения;
- самый формат разговора о посмертной сохранности поэтического наследия: речь ведется из прижизненного настоящего и постепенно переходит в ожидаемое будущее.

Но очевидны и различия.

Главное состоит в том, что Пушкин (как до него Державин и Гораций), уверенно, в изъявительном наклонении, перечисляя происшедшие и наверняка имеющие произойти события, констатирует неоспоримый факт своей поэтической долговечности. К более или менее модальному повелительному наклонению он прибегает лишь в последней строфе, где обращается к музе, т. е. к своей поэтической ипостаси, по существу – к самому себе, так что исполнение высказываемых ей пожеланий не остается под вопросом, ибо целиком зависит от поэта. Роли объективных факторов (политических столпов, народа, Руси, существования поэтов, тленья, наконец, вельня Божия) Пушкин не отрицает, но в положительном исходе не сомневается.

Мандельштам, напротив, начинает с проблематичного повелительного обращения к властям / народу / языку / читателю, а все дальнейшее движение глагольных форм и смыслов носит уже совершенно модальный характер¹¹: *сохрани – должна быть – чтобы отразилась – обещаю построить – чтобы опускала – лишь бы любили – прохожу – для... найду*.

Разговор так и не выходит за рамки предлагаемого, но не утвержденного высшей инстанцией договора: все описываемые в будущем времени действия – это виды планируемой платы, все увеличивающейся на наших глазах, а не свидетельства достигнутой такой ценой сохранности.

Вершины модальность дискурса достигает в начале строфы III: появляется сослагательное наклонение, отча-

янное *лишь бы только любили* и не менее отчаянное уступительное *хоть*. Предвестием этого пика модальности в двух первых строфах являются формы прошедшего времени в придаточных предложениях цели, вводимых союзом *чтобы* (уже содержащим *бы*): *отразилась, опускала*. При этом имеет место постепенное нарастание «сомнительности» утверждений¹²: в самой «договорно нормальной» (классически «памятниковой») строфе I оборот *чтобы... отразилась* появляется в более или менее объективном сравнении и в связке с категорическим *должна быть*, а в строфе II, уже «прислужнической», оборот *чтобы... опускала* – это отчетливое придаточное цели. В строфе III максимума достигает и грамматическая модальность дискурса, и катастрофичность описываемого: как предлагаемая плата (ходить в железной рубахе; участвовать в казнях, возможно, и в качестве казнимого), так и приобретаемая за нее ценность (быть в результате любви плах зашибленным насмерть) – главным образом, жертвы, приносимые самим поэтом. Лишь отдаленным эхо продолжает звучать в словах о любви плах надежда на признание с их стороны и, значит, на желанную сохранность поэзии автора.

5

Интертекстуальный фон СМР далеко не ограничивается «памятниковым» топосом. Исследователями выявлены переключки с ветхозаветной историей (прежде всего Иосифа и его братьев) и рядом мест евангельской (включая Рождественскую звезду, образ плотника Иосифа, Гефсиманский сад); с Данте и Бодлером; с несколькими текстами Пушкина; с Лермонтовым, Надсоном, Мережковским, Блоком, Клюевым, Гумилевым, Ахматовой, Есениным; и, не в последнюю очередь, с Пастернаком. Поэтический диалог двух поэтов о возможностях приятия советской реальности включает такие тексты, как «Борису Пильняку» («Другу»), стансы «Столетье с лишним не вчера...», «Волны», «Лето» («Ирпень – это память о людях и лете...»), «Когда я устаю от пустозвонства...» и вообще «Второе

рождение», а в дальнейшем «Художник» («Мне по душе строптивый норв...», включая семь строф о *гении поступка* – Сталине) у Пастернака и «Ленинград» («Я вернулся в мой город, знакомый до слез...»), СМР, «Квартира тиха, как бумага...», антисталинская эпиграмма «Мы живем, под собою не чуя страны...» и ряд других, в том числе более поздних, во многом продиктованных арестом и ссылкой, у Мандельштама.

«Коллаборационистская» инициатива принадлежала, по-видимому, Пастернаку – его стихам «Другу», напечатанным в апреле 1931 г., но, возможно, известным Мандельштаму и раньше. Написанное в начале мая, СМР могло быть реакцией на него, как и на «Лето», появившееся в том же 4-м номере «Нового мира»¹³. Одной из тем этого диалога стал так называемый «разговор о квартире»: окрашенное в минорные тона, но бесспорное приятие в 3-м отрывке «Волн» – «Мне хочется домой, в огромность...» (1931; далее – МХД) – и не менее безоговорочное отторжение в «Квартире» (1933)¹⁴. Но интересно и соотношение МХД с СМР, независимо от вероятного, но недоказуемого знакомства Пастернака с неопубликованным стихотворением Мандельштама.

Связывает их прежде всего общий «договорной» мотив с его типовой опорой на пушкинский «памятниковый» топос: мандельштамовским *за + чтобы* в МХД вторит *тех ради..., что*. Рационалистический мотив договоров (расчетов, взаимообмена, математических уравнений, достаточного основания и т. п.) вообще не был чужд Пастернаку, особенно в начале 1930-х гг. (хотя развивался им не столь настойчиво, как Мандельштамом); ср. внушительный набор примеров из одного только сборника «Второе рождение»:

Мы были в Грузии. Помножим Нужду на нежность,
ад на рай <...> И мы получим этот край. И мы пойдем, в
сколь тонких дозах С землей и небом входят в смесь Успех,
и труд, и долг, и воздух, *Чтоб вышел человек*, как здесь.
Чтобы, сложившись среди бескормиц <...> Он стал образ-
чиком, *оформясь* Во что-то прочное, как соль;

Ты рядом, даль социализма <...> *Во имя* жизни, где сошлись мы, – *Переправляй*, но только ты. <...> Где я не получаю сдачи *Разменным* бытом с бытия, Но *значу* только то, что *трачу*, А *трачу* все, что знаю я.

На то и рассуждений ворох, *Чтоб* не бежала за края Большого случая струя, *Чрезмерно* скорая для хворых.

Дай мне, превысив нивелир, *Благодарить* тебя до сипу, И сверху окуни свой мир, Как в зеркало, в мое *спасибо*.

И я б хотел, *чтоб* после смерти <...> Зарифмовали нас вдвоем. *Чтоб* мы согласья сочетаньем Застлали слух кому-нибудь *Всем тем*, что сами пьем и тянем И будем ртами трав тянуть.

И рифма не вторенье строк, А гардеробный *номерок*, *Талон* на место у колонн *В* загробный гул корней и лон <...> Но вход и *пропуск* за порог, *Чтоб* сдать, как плащ за *бляшкою* Болезни тягость тяжкую, Боязнь огласки и греха *За* громкой *бляшкою* стиха.

Но старость – это Рим, который *Взамен* турусов и колес Не читки *требует* с актера, А *полной* гибели *всерьез*.

И *так как* с малых детских лет Я ранен женской долей <...> И *так как* я лишь ей задет И ей у нас раздолье, *То* весь я рад *сойти на нет* В революционной воле.

Роднят СМР и МХД и многие более конкретные предметные и словесные мотивы:

– обращение к власти имущему 2-му лицу (*Сохрани.... Обещаю...*) – обращение к Москве (*И я приму тебя... ты меня зазубришь* и т. д.);

– *привкус* несчастья и дыма в речи поэта – готовность *влож[ить]* в слова, *Как ты [Москва] ползешь и как дымишься*;

– сохранение речи в СМР – будущая память в МХД (*Что ты, как стих, меня зазубришь, Как быть, запомнишь наизусть*);

– *мерзлые плахи; казни – взятки; осин подследственных десятки; сукно сугробов снеговых* и другие атрибуты *хозяйнича[ющей]* зимы;

– отражение звезды и поэзии автора в колодце – озар[ение] огнями улиц и прохождение, как свет, сквозь перегородки;

– железн[ая] рубах[а] – упряжь;

– всю жизнь; насмерть – пожизненность задачи; опавшей сердца мышцей;

– всю жизнь прохожу – пройду насквозь;

– Обещаю построить... срубы – Встаешь и строишься, Москва;

– уступительное *хоть* – уступительное *И по такой*;

– а в плане временной перспективы общей является сама установка на переход из настоящего в будущее, причем некоторые глаголы как бы рифмуются: в СМР финальное *найду* – в МХД троекратное *пройду*.

Но различия огромны. Там, где Мандельштам лишь предлагает условия трудного для него договора, Пастернак формулирует его как автоматически гарантированный и не сомневается, что в обмен на принятие *упряжи* он получит признание современников и потомков. Конечно, по сравнению с совершенно безусловной пушкинско-горациевской констатацией уже достигнутого бессмертия (*я... воздвиг*) Пастернак менее категоричен, почему и вынужден прибегнуть к компромиссу, но по сравнению с мандельштамовскими модальностями его последовательно изъявительное наклонение звучит вполне уверенно.

В итоге Мандельштам готов отдать гораздо больше (вплоть до собственной жизни и, говоря словами из другого его стихотворения, *чести своей*) за гораздо менее верные шансы на сохранность. В своем «коллорабационизме» он заходит много дальше, чем Пастернак, а его расчеты при этом много менее реалистичны. Но именно таково было соотношение их поэтических, да и человеческих темпераментов: Мандельштам бросался из одной крайности в другую, от СМР – к «Квартире» и антисталинской эпиграмме и обратно к «сталинской» «Оде», Пастернак же следовал более прагматичным умеренным курсом на выживание *со всеми сообща и заодно с порядком* (который лишь много позже – и в менее риско-

ванных условиях оттепели – сменил на более или менее открытый вызов истеблишменту).

Есть и еще один, самый, может быть, поразительный аспект вопиющей невыгодности, а главное, полной неосуществимости сделки, планируемой Мандельштамом. Дело в том, что чем на большие уступки он готов пойти и чем красноречивее выписывает принимаемые им ужасные условия, тем неприемлемее становится его предложение для предполагаемых партнеров. Их вряд ли может устроить аттестация в качестве палачей с петровскими топорами, мерзлыми плахами, железными рубахами, зашибанием насмерть и фантастическим опусканием на бадье в дремучие срубы, т. е. в качестве, выражаясь языком Савельича, *злодеев*. Не по вкусу им, видящим себя революционерами и модернизаторами, должна быть и подчеркнутая архаичность всего реквизита стихотворения¹⁵. По видимости, идя на компромисс, поэт в действительности проговаривает все то, что он действительно думает о происходящем, так что получается инвектива едва ли менее острая, чем в «Квартире», эпиграмме на Сталина и других откровенно обличительных стихах, и вызов, не менее дразнящий, чем в «Я пью за военные астры...», где в полуигривой форме (и тоже под знаком предлога *за*) отстаиваются старорежимные и зарубежные ценности¹⁶. Неслучайно СМР не было напечатано – да, возможно, и не замышлялось как подцензурное. Своими «стилистическими расхождениями» с адресатами Мандельштам как бы заранее срывал вымышляемый им чудовищный компромисс.

Что касается фантастичности строк *...такие дремучие срубы, Чтобы в них татарва опускала князей на бадье* (реальная – историческая и культурно-политическая – подоплека которых убедительно исследована¹⁷), то я имею в виду их совокупный сюрреалистический эффект, который сразу же завораживает читателя и лишь задним числом порождает недоумения, толкающие к фактографическим разысканиям. Думаю, что секретом неотразимой красоты этого жуткого образа, оркестрованной и фонетически¹⁸, является именно вымышленный, сказочный, чудесный его

характер¹⁹. Он хорошо согласуется с общим «русским голосом» (*Ронен 2002*) стихотворения – его нарочитой народностью, древнерусскостью, деревянностью (*смола, деготь, колодцы, срубы, татарва, плахи, городки, топорщице* – в тексте нет ни одного заимствованного слова). Выписывая этот кошмарный лубок, Мандельштам, подобно своему Ариосту, дает полную волю воображению, так сказать, *наслаждается перечисленьем рыб и перчит все моря нелепицею злейшей*, ибо чем нелепей, тем вернее: чем фантастичней рисуемые им срубы, тем больше его заслуга в их вербальной постройке (и опять-таки тем маловероятнее одобрение «договора» партнерами). Ведь речь идет не о практическом участии поэта в строительстве срубов и доставке топорниц к плахам, а о воздвижении себе нерукотворного памятника, который *из строф созвучных сложен* (Брюсов), каковое предприятие тем честолюбивее, чем блаженнее и бессмысленнее возводимое на наших глазах словесное здание. Реальность же оно обретает благодаря самому факту написания СМР, так что по сути дела перед нами «Памятник» нисколько не более модальный и проблематичный, чем классические образцы жанра²⁰.

¹ За обсуждение и замечания я признателен Михаилу Безродному, О.А. Лекманову, Л.Г. Пановой, С.Г. Стратановскому и Ф.Б. Успенскому.

² Мандельштам 1995: 203, 581–582.

³ В порядке появления: Левин 1998 [1973]: 16–17, Ронен 1977: 175–176, Сгоне 1986, Аверинцев 1990: 53, Ронен 2002 [1994], Гаспаров 1995 [1993]: 44, Стратановский 1998, Шиндин 2000, Черашняя 2002: 248, Капинос 2003: 72–73, Видгоф 2010 [2003], Панова 2009: 96–99, Сурат 2009: 178–187, 2012.

⁴ Подробнее о способах описания таких процессов (применительно к Пастернаку) см.: Жолковский 2011 [1991]; о разработке «локальной» темы с помощью инвариантов поэтического мира автора (применительно к «Я пью за военные астры...» Мандельштама) см.: Жолковский 2005 [1979].

- ⁵ О договоре, обмене, цене см. Стратановский 1998: 218, 221.
- ⁶ Согласно Панова 2009: 97, адресатом просьбы является читатель. Этот синтез двух принятых кандидатур (народа и языка) натурализован в СМР интертекстуальной опорой разговора о сохранении речи на эпизод из XV песни «Ада», где Брунетто Латини, учитель Данте (*дорогой и хороший отцовский образ!*), предрекает ему славу и вверяет ему распространение его *Сокровища* (у Латини было два произведения под таким названием); переключка включает и ряд других деталей (Там же: 96–98; см. также Сгопе 1986).
- ⁷ О «любим[ой] Мандельштамом синтаксическ[ой] конструкции[и] “за все (за то) + перечислительный ряд”» писала в связи с СМР Е. Капинос, возводя ее к лермонтовской «Благодарности» (Капинос 2003: 71).
- ⁸ Это симметрия, характерная для построения поэтических периодов; четвертому элементу, *колодцам*, на этот раз соответствуют *городки*, тоже вводимые сравнительным *как...*
- ⁹ То, что речь идет именно о вспомогательной роли – постройке срубов, но не самом опускании на бадье, и нахождении топорнища, но не собственно топора (или его лезвия), – соответствует инвариантному мандельштамовскому мотиву «неосновного», в частности такому его варианту, как «половинчатость, уменьшительность» (см. Жолковский 2005: 67); ср. в 1-й строке слово *привкус*. Ни на что большее, чем «вспомогательность», *отщепенец* претендовать, видимо, и не может.
- ¹⁰ Заметим, что этот смысловой сдвиг сопровождается переходом от 6-стопного анапеста строфы I к 5-стопному в строфах II и III.
- ¹¹ Вопрос о модальных обертонах СМР затронут в работе Капинос 2003: 68–69.
- ¹² Аналогичный, но более сложный композиционный узор образует движение от более или менее благополучных *колодцев* строфы I к губительным *срубам* строфы II и одновременно от вполне поэтического и несколько туманного сравнительного оборота с *как...* к формально сходному, но гораздо более прямолинейному обороту с *как* в строфе III, наглядно реализующему (в виде зашибания при игре в городки) убийственный смысл слов о взаимности плах.

¹³ Видгоф 2010: 55 и сл.

¹⁴ «Диалогу о вакансии поэта» посвящен целый раздел статьи Там же: 55–71, как с «разговора о квартире» двух поэтов начинается и рассмотрение проблемы пастернаковского «коллорабационизма» в Жолковский 2011: 298–301.

Кстати, пользуясь случаем исправить ошибку в датировке МХД и соответствующее неверное утверждение о его хронологическом соотношении с «Ленинградом» (Там же: 331). МХД было написано не в конце 1930 – начале 1931 г., а годом позже, и опубликовано не в первой книжке «Красной нови» за 1931 г., а в первом номере «Нового мира» за 1932 г. (Пастернак 2004: 382). В Жолковский 2011 я не исправил свою изначальную датировку, основанную на Пастернак 1965: 673, за что приношу читателям запоздалые извинения.

¹⁵ *Топорище* и срубы в устах еврея-отщепенца, желающего прикинуться к русскому чужому, сродни *избе*, которую в кульминации бабелевской «Справки» (написана в начале 1930-х гг.) *рубят* метафорический *деревенский плотник*, реализуя установку автора, тоже еврея, на завоевание места в русской литературе (см. Жолковский 2006: 128).

¹⁶ Об этом стихотворении и мотиве «дразнения» см. Жолковский 2005.

¹⁷ Ронен 2002: 51 и сл., Стратановский 1998: 217–218, Сурат 2009: 180–184, 2012.

¹⁸ Два ударных *У* – два ударных *И* – два ударных *А* – два ударных *Е*; серии *Т* и *Р*; и некоторые другие аллитерации.

¹⁹ Причудливо и само внезапное обещание помогать не столько «своим» (*князьям*), сколько «чужим» (*татарве*); см. Капинос 2003: 75. Подобные противоречивые – «непродуманные» – скачки характерны для амбивалентной поэтики Мандельштама вообще и для его «вызывающих» текстов в частности.

²⁰ Очерченным в настоящих заметках кластером («памятник» + «договор с высшей инстанцией» + «за» + «чтобы») дискурсивный формат СМР не исчерпывается. В свете работы Капинос 2003 целостное описание этого формата должно будет интегрировать также мотивы «детских» взаимоотношений сына с отцом и братьями (как в истории Иосифа),

помощника с царем (как в пушкинском «Отроке»), человека и поэта с Богом (как в «Благодарности» Лермонтова), Иисуса с Богом-Отцом (как в Молении о чаше) и некоторые другие; в результате интерпретация загадочного адресата СМР обогатилась бы сакральным компонентом.

Литература

- Аверинцев 1990 – *Аверинцев С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1.
- Видгоф 2010 – *Видгоф Л.* Осип Мандельштам в начале 30-х гг.: Выбор позиции // Видгоф Л. Статьи о Мандельштаме. М., 2010. С. 53–89.
- Гаспаров 1995 – *Гаспаров М.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб, 1995. С. 5–86.
- Жолковский 2005 – *Жолковский А.* «Я пью за военные астры...»: поэтический автопортрет Мандельштама // Жолковский А. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 60–82.
- Жолковский 2006 – *Жолковский А.* Справка-родословная (Бабель и Горький) // Жолковский А. Полтора рассказа Бабеля: «Гюи де Мопассан» и «Справка/Гонорар». Структура, смысл, фон. М., 2006.
- Жолковский 2011 – *Жолковский А.* «Мне хочется домой в огромность...», или Искусство приспособления // Жолковский А. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М., 2011. С. 298–337.
- Капинос 2003 – *Капинос Е.* О «Рождественской звезде» у Мандельштама (лермонтовский и пушкинский реминисцентный срез стихотворения «Сохрани мою речь...») // Пушкин в XXI веке: вопросы поэтики онтологии, историцизма: Сб. ст. к 80-летию профессора Ю.Н. Чумакова / Сост. Т.И. Печерской и др. Новосибирск, 2003. С. 67–79.
- Левин 1998 – *Левин Ю.* О. Мандельштам. Разбор шести стихотворений // Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 9–50.

- Мандельштам 1995 – *Мандельштам О.* Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995.
- Панова 2009 – *Панова Л.* «Друг Данте и Петрарки друг...». Статья 1. Мандельштамовское освоение «Божественной комедии» и судьбы Данте // *Миры Осипа Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения: Материалы международного научного семинара, 31 мая – 4 июня 2009 г. Пермь – Чердынь / Сост. Н.А. Петровой. Пермь, 2009. С. 75–116.*
- Пастернак 1965 – *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы // Сост. и примеч. Л.А. Озерова. М., 1965.
- Пастернак 2004 – *Пастернак Б.* Полн. собр. соч.: В 11 т. / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. М., 2004. Т. 2.
- Ронен 2002 – *Ронен О.* О «русском голосе» Осипа Мандельштама // *Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 43–67.*
- Стратановский 1998 – *Стратановский С.* Нацелясь на смерть. Об одном стихотворении О.Э. Мандельштама // *Звезда. 1998. № 1. С. 213–221.*
- Сурат 2009 – *Сурат И.* Мандельштам и Пушкин. М., 2009.
- Сурат 2012 – *Сурат И.* Дремучие срубы. Уточнения к комментарию // *История литературы. Поэтика. Кино: Сб. в честь М.О. Чудаковой. М., 2012. С. 422–429.*
- Черашняя 2002 – *Черашняя Д.* Осип Мандельштам: «Лирическая трилогия» о России // *Кормановские чтения. Вып. 4 / Отв. ред. Н.А. Ремизова. Ижевск, 2002. С. 249–256.*
- Шиндин 2000 – *Шиндин С.* К интерпретации стихотворения Мандельштама «Сохрани мою речь навсегда...» / *Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / Сост. и общ. ред. М.Б. Мейлаха, Д.В. Сарабьянова. М., 2000. С. 640–650.*
- Crone 1986 – *Crone A.L.* Woods and Trees: Mandel'shtam's Use of Dante's *Inferno* in "Preserve My Speech" // *Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkarev / Ed. by J. Connolly et al. Columbus, 1986. P. 87–101.*
- Ronen 1977 – *Ronen O.* A Beam Upon the Axe: Some Antecedents of Osip Mandel'shtam's "Umyvalsja noch'iu na dvore..." // *Slavica Hierosolymitana. 1977. № 1: P. 158–176.*

Евгений Сошкин

«СМУГЛЫЕ ЩЕКИ ЛАМАРКА»

После перерыва (с конца июня 1931 г. по начало мая 1932 г.) Мандельштам вернулся к стихам, написав «Ламарка». Персонажи нисходят по метафорической «лестнице живых существ» Ламарка, преодолевая шаг за шагом дистанцию, отделяющую человека от простейших организмов. Конспект этой фабулы, цитируемый всеми комментаторами, содержится в «Путешествии в Армению», в главе «Вокруг натуралистов»: «В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия – ад для человека» (330)¹. Два процесса, показанные в «Ламарке», – нисхождение и инволюция – суть один и тот же процесс. Первый из них – метафора второго. Следовательно, в отличие от своих литературных предтеч, Данта и Вергилия, поэт и его провожатый, Ламарк, не могут быть сторонними наблюдателями, они должны сами претерпеть все регрессивные метаморфозы.

В «Ламарке» оформился мифологический сюжет, который вызревал двадцать с лишним лет. Через модель истории литературы как двунаправленного процесса приобретений и утрат («О современной поэзии», 1916; «О природе слова», 1922) фантазия на тему биологического распадобления восходит к самому началу поэтической зрелости Мандельштама – к «Silentium» (1910), к его тютчевско-шеллинговской проблематике². Хотя «Ламарк»

возник на гребне дружбы Мандельштама с неоламаркистом Кузиным (впрочем, как известно, встретившим стихотворение в штыки), ошибочно полагать, будто неоламаркизм оказался созвучен мандельштамовской историософии по случайному совпадению, ведь еще в статье «О природе слова» Мандельштам избрал отправной точкой своих рассуждений некоторые положения «Творческой эволюции» Бергсона, изданной в том же 1907 г., когда Мандельштам посещал лекции философа в Сорбонне. «...Эта книга, – отмечает биограф Мандельштама, – лежала в его чемодане в мае 1908 года, когда он покидал французскую столицу» [Дутли 2005: 40]³. В «Творческой эволюции» Бергсон непосредственно опирается на идеи неоламаркизма⁴.

От «Ламарка» передались более поздним вещам (первому «Ариосту», «Разговору о Данте») и позитивная перефокусировка известного воззрения Макса Нордау на синестезию как симптом деградации⁵, и апология поэтики анахронизма – «глоссолалии фактов» (198). А еще позднее, в стихах 1935 г., проект спуска на самое дно праистории обернется материалистической утопией посмертного превращения современников в полезные ископаемые, в орудия производства и тому подобных неодушевленных свидетелей счастливого постисторического будущего [Сошкин 2010].

Вектор движения по «лестнице» в «Ламарке» – сверху вниз, и, соответственно, «последняя ступень», которую намерен занять диегетический нарратор, – нижняя⁶, по аналогии с последним кругом Дантова ада. Но спуск метафоричен, а метаморфозы реальны, поэтому функция движения присвоена самой лестнице. В 1932 г., когда «Ламарк» был написан и без проволочек опубликован в «Новом мире», образ подвижной лестницы, по давнему наблюдению Г. Фрейдина, коннотировал с будущим московским метро, строительство которого началось годом раньше [Freidin 1987: 224]. Спуску и подъему по «лестнице-чудеснице» посвящены две симметрично расположенные метаописательные главы в детской футурологической книжке Е.Я. Тараховской «Метрополитен» того же 1932 г. Они со-

вершено идентичны за вычетом лишь одной лексической позиции, принадлежащей наречиям «вниз» и «ввысь».

Потенция возвратного движения (грубо говоря, зрелище встречного эскалатора) просвечивает сквозь ту беспечность Ламарка, с которой на страницах «Путешествия в Армению» «этот раскрасневшийся полупочтенный старец сбегает вниз по лестнице живых существ, как молодой человек, обласканный министром на аудиенции или осчастливленный любовницей» (331). В написанном через несколько месяцев после «Ламарка» «К немецкой речи» прозвучат слова, обращенные к Б.С. Кузину – заявленному адресату стихотворения – и, по-видимому, к его друзьям-биологам (Ю.М. Вермелю и другим): «Скажите мне, друзья, в какой Валгалле / Мы вместе с вами щелкали орехи <...> И прямо со страницы альманаха <...> Сбегали в гроб – ступеньками, без страха, / Как в погребок за кружкой мозельвейна»⁷. Элегически-размеренный пятистопный хорей и по-овидиевски протяженный, детальный показ вереницы превращений вытеснили из «Ламарка» мотивы полупочтенности и несолидного сбегания по лестнице. Но сохранился намек на движение от старости к юности, против хода биологических часов: «Был старик, застенчивый, как мальчик».

Картина взаимной переходности животных и человека опирается на догадку о литературных истоках теории Ламарка, высказанную в «Путешествии в Армению»: «У Ламарка басенные звери. Они приспособляются к условиям жизни по Лафонтену. Ноги цапли, шея утки и лебедя, язык муравьеда, асимметрическое и симметрическое строение глаз у некоторых рыб» (331). Действительно, бывает, что в баснях приобретение либо утрата признака этиологически переносится с индивида на целый вид. Попытку такого переноса – правда, тщетную – мы найдем в «Бесхвостой лисице» Лафонтена (обработке басни Эзопа). Но применительно к сюжету «Ламарка» значима еще одна, более фундаментальная конвенция басни: в обличье животных в ней представлены человеческие типы. У Лафонтена можно даже встретить обнажение этого приема. Например, басня

«Спутники Улисса» построена на двойном парадоксе: человеческие пороки проявляются благодаря превращению людей в животных и дальнейшему нежеланию вернуть себе человеческий облик⁸. Как раз в антропоморфности описаний животного мира и упрекала Ламарка марксистская критика. И.З. Серман приводит характерный пассаж из предисловия к советскому изданию «Философии зоологии» 1935 г., выделяющий в учении Ламарка «то, что он отводил большое значение таким понятиям, как привычка, потребность, усилия, внутренние чувства, т. е. таким проявлениям, которые реально связаны с жизнью человека и плохо вяжутся с явлениями, из которых слагается жизнь растений и животных» [Серман 1994: 272]. Согласно Серману, эта трактовка полностью совпадает с мандельштамовской, отличаясь от нее только в оценочном аспекте.

У Мандельштама этапность нисхождения действительно отображает «лестницу живых существ» Ламарка [Игошева 2007: 86]. Нисхождение включает в себя два отрезка. Первый из них отведен под метаморфозы, которые фиксируются их субъектом как физические впечатления:

К кольцецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав среди ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как протей⁹.

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

На втором отрезке одна за другой утрачиваются функции восприятия – зрение, слух:

Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет – ты зришь в последний раз.

Он сказал: довольно полнозвучья,
Ты напрасно Моцарта любил,
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.

Этот сознательный отказ от зрения и слуха, считает Б.М. Гаспаров, ориентирован на пушкинского «Пророка», где «обретение поэтом его сверхъестественного дара связано с мучительной трансформацией его обычных, человеческих органов чувств: глаз, ушей, языка. <...> Для романтической традиции первой трети XIX в. популярным воплощением этой жертвы во имя трансцендентной миссии стал образ ученого или художника, теряющего зрение или слух, но именно в силу этой потери оказывающегося способным перейти на высшую, «запредельную» ступень познания. Излюбленной фигурой, выступавшей в этой роли в романтической иконографии, был Бетховен <...>. Мандельштам атрибутирует данное качество Ламарку, который в конце жизни потерял зрение. В «Путешествии в Армению» эта биографическая деталь подается в явственно романтическом ореоле: «Ламарк заплакал глаза в лупу. В естествознании он единственная шекспировская фигура» [Гаспаров 1994: 203–204].

Б.М. Гаспаров почему-то не процитировал неканонический вариант фразы о слепоте Ламарка, содержащий обе части уравнения: «Ламарк заплакал глаза в лупу. Его слепота равна глухоте Бетховена...» (411). Было бы вполне естественно заключить, что Мандельштам просто эксплуатирует биографический факт потери зрения, который как нельзя лучше укладывается в его концепцию. В самом деле, десятилетиями разглядывая микроскопические организмы, Ламарк ослеп, но обрел сокровенное знание, т. е. истинное зрение. Оно-то и позволяет ему стать провожатым поэта во тьме биологической преисподней. Однако у Мандельштама явственно слышна полемическая нота, особенно когда он уподобляет слепоту Ламарка глухоте Бетховена. Дело в том, что Ламарку действительно пришлось (так, по крайней мере, гласит предание) снести публичную насмешку над своим померкшим зрением.

Напомню, что Первый закон, сформулированный Ламарком в «Философии зоологии», гласит: «У всякого животного, не достигшего предела своего развития, более частое и более длительное употребление какого-нибудь органа укрепляет мало-помалу этот орган, развивает и увеличивает его и придает ему силу, соразмерную длительности употребления, между тем как постоянное неупотребление того или иного органа постепенно ослабляет его, приводит к упадку, непрерывно уменьшает его способности и, наконец, вызывает его исчезновение» [Ламарк 1955: 341].

Намекая на эту формулировку, Кювье, неутомимый научный противник Ламарка, будто бы заявил в 1820 г. на диспуте в Академии: «Должно быть, ваш собственный отказ пользоваться глазами для того, чтобы правильно смотреть на природу, привел к тому, что они перестали функционировать»¹⁰.

Смысл этой насмешки, о которой Мандельштам, скорее всего, узнал от кого-то из друзей-биологов, заключался в том, что в действительности Ламарк ослеп из-за напряженного изучения крошечных объектов, а это формально противоречило его теории об утрате физиологических функций как результате неупражнения. Сверх того, Ламарк в устах Кювье предстал пародийным делегатом от всей человеческой расы, включенным в свою собственную схему видовых изменений. Этим Кювье обнажил главную причину неприемлемости ламаркизма с креационистской точки зрения, а именно неизбежную интеграцию человека в эволюционный процесс как логическое продолжение этой теории – что, собственно, и делает Ламарка предшественником Дарвина.

Однако неоламаркисты отвергали эволюционный детерминизм и диктат прогресса¹¹. По одной и той же причине они скрещивали шпаги и с дарвинистами, и – ретроспективно – с креационистами¹² (или, если угодно, с самой природой¹³, но природой по Дарвину и Кювье): из-за отрицания теми и другими значения индивида в ходе естественной истории. Осознание родственной связи между ламаркизмом и дарвинизмом и стремление объявить это

родство недействительным стоят за мандельштамовским риторическим вопрошанием о Ламарке: «Вы думаете, он так же мирился с эволюцией, как научные дикари XIX века?» (329).

Выпад Кювье Мандельштам постарался обратить на пользу Ламарку. Герои стихотворения перестали видеть непосредственно после того, как «прошли разряды насекомых / С наливными рюмочками глаз». Образ *рюмочки глаз* восходит к термину «бокальчатый глаз», обозначающему разновидность органа зрения у беспозвоночных [Ронен 2007]. Бокальчатый глаз находится в бокаловидном углублении. Среди более отсталых в эволюционном отношении беспозвоночных есть такие, у которых орган зрения расположен на плоской поверхности, и такие, у которых имеется бокаловидное углубление, но нет органа зрения. Применительно к этим последним Мандельштам, похоже, и употребил эпитет «наливные»: *наливные рюмочки глаз* – это незрячие емкости, подставленные для зрячей жидкости. Смысловая пара к этому образу – глаза Ламарка, выплаканные в лупу, т. е. ставшие жидкостью и вылившиеся из глазниц. Лупа, направленная на зрительные органы насекомых, послужила тем каналом, по которому глаза Ламарка перешли от него ко всей совокупности насекомых, наполнив их подставленные «рюмочки». Таким образом, процесс утраты и обретения функции, спуска и подъема по «лестнице» – это единый процесс, основанный на принципе дополнительности. То, что утрачивает совершающий нисхождение, в тот же миг достается восходящему. И наоборот: восходящий освобождает нисходящего от балласта ненужных функций, затрудняющих спуск. Следовательно, Ламарку было непременно *нужно* ослепнуть.

Примечательно, что спуск, ведущий у Мандельштама не просто на «последнюю ступень», но, по мере утраты органов восприятия, словно бы в недра преисподней, вероятно, стал результатом наложения «лестницы» Ламарка на геологические слои, которые исследовал не кто иной, как Жорж Кювье – автор теории катастроф. Р.Г. Лейбов полагает, что импульс к написанию «Ламарка» мог исхо-

дить от хрестоматийного стихотворения Д.П. Ознобишина «Кювье», которое содержит такие строки: «Созданий всех пред ним мелькнули тени, / Забытые в преданьях на земле; / И он прошел подземные ступени, / Не утомясь и с думой на челе»¹⁴. *Подземные ступени* – это и есть геологические слои, каждый из которых, согласно результатам, полученным Кювье, хранит кости ископаемых животных, отсутствующие в других слоях. Впрочем, Мандельштам мог и непосредственно ориентироваться на перенесение понятия «лестницы» у Ламарка на объект изучения Кювье. Такое произвольное перенесение, причем с сохранением ключевого слова – «лестница», мы находим у любимого Мандельштамом Герцена в «Былом и думах»: «Наружные признаки и явления финансового мира служат для него [Прудона] так, как зубы животных служили для Кювье лестницей, по которой он спускается в тайники общественной жизни: он по ним изучает силы, влекущие больное тело к разложению» [Герцен 1988: 399].

Как сообщает словарь Брокгауза–Ефрона, «К[ювье] был сторонником постоянства вида и главным противником последователей теории эволюции (Ламарк, Ж. Сент-Илер); одержав над ними верх в публичном споре в академии, К. на долгое время закрепил в науке ошибочное представление о неизменности вида. Исследования К. над ископаемыми животными парижского бассейна привели его к теории катастроф, по которой каждый геологический период имел свою фауну и флору и заканчивался громадным переворотом, катастрофой, при которой гибло на земле все живое и новый органический мир возникал путем нового творческого акта» (Т. 17. СПб., 1896. С. 163). Свою теорию катастроф Кювье сформулировал в 1812 г., спустя всего три года после издания «Философии зоологии» Ламарка. Два эти события были узловыми в многолетнем противостоянии двух ученых. Мандельштам в «Ламарке» выступает именно против теории катастроф, которая сводит все живое к очередной «помарке», возникшей в один день и в один день стертой с лица земли. Разумеется, теория катастроф неприемлема для Мандельштама и его

Ламарка исключительно по нравственным причинам. Эта теория может оказаться верной, но в таком случае необходимо противопоставить ей такое искупительное деяние, которое бы ее отменило. Суть и смысл этого деяния подсказываются самой предпосылкой к выдвиганию теории катастроф: ее автор исходил из постулата о неизменности видов. Следовательно, для спасения видов от правоты Кювье необходимо сделать их изменчивыми, придав «лестнице» подвижность. А последнее возможно только за счет собственного движения вниз:

Если всё живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень¹⁵.

Этот спуск, как мы только что могли убедиться, обладает собственной автономной мотивировкой. Вместе с тем он органично вписывается в великий миф о нисхождении, который осеняет всю историю европейской культуры и в том или ином специфическом изводе неустанно трактуется Мандельштамом и взрастившей его литературной и интеллектуальной традицией. «Биологическая фабула [“Ламарка”] отчасти продолжает жертвенную тему “Естества” у Гумилева, – констатирует Омри Ронен, – и основана на универсальном и с нравственной точки зрения трагическом противопоставлении высших и низших форм живых организмов. Здесь предпосылкой служит характерно русский ответ на вызов неравенства – знаменитый “отказ” Белинского, адресованный Гегелю (в письме к Боткину от 1 марта 1841 года): “<...> честь имею донести вам, что если бы мне и удалось влезть на верхнюю ступень лестницы развития, – я и там попросил бы вас отдать мне отчет во всех жертвах условий жизни и истории <...> иначе я с верхней ступени бросаюсь вниз головою. Я не хочу счастья и даром, если не буду спокоен насчет каждого из моих братьев по крови, – костей от костей моих и плоти от плоти моя» [Ронен 2010]¹⁶.

Спускаясь по своей «лестнице», Ламарк Мандельштама совершает катабасис, нисходя а *realioribus ad realia* (в терминах Вяч. Иванова). Образ *подъемного моста* в последней строфе, который природа «забыла, опоздала опустить», напомнил О. Ронену «о мосте у Данте, рухнувшем, когда Христос между своей смертью и воскресением сошел в ад, чтобы вывести из него праведников былых времен. Не вслед за ним ли спускается и поэт, новый Орфей, к низшим формам, чтобы спасти их от выморочного существования?» [Там же].

Определение «шекспировская фигура», даваемое Ламарку в «Путешествии в Армению», корреспондирует не только с плачевной (по-шекспировски трагической) долей, но и конкретно с потерей глаз. Только один шекспировский персонаж «рифмуется» с Ламарком по признаку приобретенной слепоты – это Глостер, которого ослепляют в наказание за то, что он помог Лиру избежать пленения¹⁷. У Шекспира пролитие слез – это функция глаз, невозможная при их отсутствии. Лир произносит: “Old fond eyes, / Beweep this cause again, I’ll pluck you out; / And cast you, with the waters that you lose, / To temper clay” (I, 4)¹⁸. Эти стенания подготавливают заместительную роль Глостера по отношению к Лиру. Уже изувеченному Глостеру король скажет: “If thou wilt weep my fortunes, take my eyes” (IV, 6)¹⁹. У Мандельштама слезы – не функция глаз, а их состав. Поэтому утрата глаз – не залог отсутствия слез, а синоним их иссякновения. Физическому ослеплению Глостера предшествует метафорическое, к которому его приводит именно способность видеть. Вот как он требует показать ему (сфабрикованное) письмо: “Let’s see: Come, if it be nothing, I shall not need spectacles” (I, 2)²⁰. Утрата зрения трактуется в «Короле Лире» как ущерб, который нетрудно компенсировать, как избавление от помехи и даже как способ обострить иной канал восприятия. Так, Лир убеждает Глостера смотреть на мир ушами: “A man may see how this world goes, with no eyes. Look with thine ears” (IV, 6)²¹. Сам Глостер признается: “I have no way, and therefore want no eyes; / I stumbled when I saw: Full oft ’tis seen, / Our mean secures us, and our

mere defects / Prove our commodities" (IV, 1)²². Вырывая у Глостера второй глаз, Регана глумится так: "Go, thrust him out at gates, and let him smell / His way to Dover" (III, 7)²³. Можно сказать, что персонажи пьесы рассуждают по-ламаркистски.

Мы уже видели в случае с «наливными рюмочками глаз», как ламаркистская логика реконструируется благодаря ключу, оставленному на страницах «Путешествия в Армению». Точно так же обстоит дело с одним из эпитетов героя – «пламенный»:

Кто за честь природы фехтовальщик?
Ну конечно, пламенный Ламарк.

В «Путешествии в Армению» читаем: «Ламарк боролся за честь живой природы со шпагой в руках. <...> стыд за природу ожег смуглые щеки Ламарка» (329). Смуглый оттенок щек есть эволюционное следствие чувств, постоянно обуревающих Ламарка. Его щеки так часто пылали от стыда за природу, что стали смуглыми. Эпитет «пламенный» вобрал в себя и стыд Ламарка за природу, и оттенок его щек. Этот стыд за природу, которой Ламарк «не прощал <...> пустячка», называемого «изменчивостью видов», стимулирует, так сказать, изменчивость индивида²⁴. Смуглые щеки упраздняют собственную причину.

¹ Здесь и далее цитаты из Мандельштама по изданию [Мандельштам 2010] с указанием только страницы в круглых скобках.

² О «Ламарке» в связи с положениями статьи «О природе слова» см. [West 1981: 30–31]. К "Silentium" «Ламарка» возвел еще Н. Оцуп в рецензии 1933 г. (см. [Мандельштам 1967: 500]).

³ Ср. в мемуарах Г. Иванова: «Звали <...> путешественника – Осип Мандельштам. В потерянном в Эйдкунене чемодане,

кроме зубной щетки и Бергсона, была еще растрепанная тетрадка со стихами. Впрочем, существенна была только потеря зубной щетки – и свои стихи и Бергсона он помнил наизусть...» [Иванов 1994: 84]. Иванов относит этот эпизод к 1910 г., когда Мандельштам вернулся в Петербург после учебы в Гейдельбергском университете. Налицо смешение разновременных фактов: вряд ли Мандельштам с 1908 г. продолжал путешествовать с книгой Бергсона. Однако утверждение, будто он помнил Бергсона наизусть, явно имеет под собой основания.

⁴ О влиянии «Творческой эволюции» на критическую прозу Мандельштама см. [Nethercott 1991]. О бергсоновских коннотациях «Ламарка» см. [Rayfield 1987: 91].

⁵ См.: [Тименчик 1996: 52]; [Цивьян 2010: 44].

⁶ В этом усомнился М.Б. Ямпольский [Ямпольский 2003]: «Какую ступень занимает лирический герой на подвижной лестнице – внизу или наверху, – мы можем только гадать». Все же, думается, глагол *спущусь* не оставляет места разночтениям: «На подвижной лестнице Ламарка / Я займу последнюю ступень. // К кольчезам спущусь и усоногим ...».

⁷ Два эти спуска – по «лестнице живых существ» и в Валгаллу гроба-погребка – сопоставлены в статье [Жолковский 2010].

⁸ Вероятный источник вдохновения Лафонтена – «Тимей» Платона, в финале которого рассказывается о деградации людей, те или иные пороки которых стали причиной их превращения в один из четырех видов животных: летающих, сухопутных, пресмыкающихся и живущих в воде. Согласно Ямпольскому [Ямпольский 2003], содержание этого рассказа как частный случай спуска по лестнице гармонии дает ключ к прочтению «Я по лесенке приставной...» с его мотивом обрастания *косматым руном*. Освободиться же от диктата платоновской модели Мандельштаму помогла модель естественной истории, опосредованная Бергсоном, считает исследователь.

⁹ В одних научных изданиях, начиная с харджиевского, слово «протей» печатается со строчной буквы, как зоологиче-

ский термин, в других – по журнальной публикации, с прописной, как теоним. О взаимоналожении двух этих значений см.: [Rayfield 1987: 90]. Кажется, интерпретаторы этого образа (как, впрочем, и вообще «Ламарка») до сих пор не вспоминали просоветски настроенного и активно печатавшегося в СССР в 1920-е гг. неоламаркиста Пауля Каммерера, который ставил опыты на земноводных – в частности, по выращиванию глаз у протеев. Обвиненный в фальсификациях, Каммерер покончил с собой в 1926 г., а в 1928 г. на основе его биографии был снят фильм Г. Рошаля «Саламандра» по сценарию Луначарского. В «Путешествии в Армению» Мандельштам походя упоминает о том, что Б.С. Кузин «имел какое-то прикосновение к саламандрам знаменитого венского самоубийцы – профессора Каммерера» (315), о чем подробнее см. в комментарии П.М. Нерлера (677). Замечу, что эта фраза о *прикосновении к саламандрам* вводится как один из признаков того, что Кузин «ни в коем случае не был книжным червем».

¹⁰ С некоторыми вариациями эта реплика кочует из одной научно-популярной книги в другую. К сожалению, пока что мне не удалось найти ее на страницах издания, имеющего релевантную датировку. Я сердечно благодарен Андрею Добрицыну за его отзывчивость и активное содействие в этих поисках.

¹¹ Подробно об этом см.: [Гаспаров 1994: 189–192].

¹² Любопытно, что «Ламарк» написан 7–9 мая, практически в сотую годовщину со дня смерти Жоржа Кювье (он умер 13 мая 1832 г.).

¹³ Ср. вывод Т.В. Игошевой: «...мандельштамовский Ламарк является фехтовальщиком за честь природы в “дуэли” с самой природой, “шпага” которой – продольный мозг» [Игошева 2007: 91].

¹⁴ См. запись в блоге Лейбова от 28.03.2013 г.: lj.rossia.org/users/g_1/3526019.html. В комментариях к ней указан и возможный текст-посредник, в котором цитируется стихотворение Ознобишина, – книга Н.Я. Данилевского [Данилевский 1885: 464].

- ¹⁵ Сквозь нормативное значение слова *выморочный* – ‘безжизненный, оставшийся без хозяина’, т. е. в нашем случае, видимо, ‘богооставленный’ – просвечивает ложная этимология, сообщаемая соседством *помарки*: *выморочный день* – день, когда все виды были *вымараны*. Тем самым креационистская картина природы предстает черновиком, где одни виды «вымарываются» – «зачеркиваются» слоем земли, – а поверх вписываются новые, более совершенные виды, которым тоже предстоит быть «зачеркнутыми».
- ¹⁶ См. также: [Видгоф 2006: 453–457].
- ¹⁷ Ср. отважную гипотезу Д.И. Черашней [Черашняя 1992: 88] насчет параллелизма дочерей Ламарка и Лиры – Корнелии и Корделии, – будто бы лежащего в основе аттестации Ламарка как «шекспировской фигуры в естествознании».
- ¹⁸ «Старые глаза, / Вы, глупые глаза, не смейте плакать; / Я вырву вас, я брошу вас на землю ...» (здесь и далее пер. А. Дружинина. Цит. по изд.: [Шекспир 1899]).
- ¹⁹ «Когда ты плакать хочешь обо мне, / Бери мои глаза».
- ²⁰ «Покажи сюда. Если она пустая – очков не понадобится».
- ²¹ «Разве нельзя и без глаз различать дела людские? Гляди своими ушами».
- ²² «Нет у меня дороги, / И глаз не нужно мне. И с полным зрением / Я спотыкался часто. Есть отрада / И в бедствии, и в недостатках наших». 3-й стих этой реплики издавна ставил в тупик комментаторов. Сэмюэл Джонсон приводит ряд альтернативных конъектур к этому месту (см.: <ftp://ibiblio.org/pub/docs/books/gutenberg/1/5/5/6/15566/15566.txt>).
- ²³ «Толкнуть его / За ворота, и пусть он ищет носом / Дороги в Довер».
- ²⁴ По поводу фразы о *пустячке* Ямпольский [Ямпольский 2003] замечает, что Мандельштам «вовсе не имеет в виду, что Ламарк не признавал эволюции, но лишь что эволюция у него проходит через индивидуальную особь, а не через вид, который неподвижен по своей сущности, антиэволюционен».

Литература

- Видгоф 2006 – *Видгоф Л.М.* Москва Мандельштама: Книга-экскурсия. М., 2006.
- Гаспаров 1994 – *Гаспаров Б.М.* Ламарк, Шеллинг, Марр: (Стихотворение «Ламарк» в контексте «переломной» эпохи) // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 187–212.
- Герцен 1988 – *Герцен А.И.* Соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1988.
- Данилевский 1885 – *Данилевский Н.Я.* Дарвинизм: Критическое исследование. Т. 1. Ч. 1. СПб., 1885.
- Дутли 2005 – *Дутли Р.* «Век мой, зверь мой»: Осип Мандельштам. Биография / Пер. К. Азадовского. СПб., 2005.
- Жолковский 2010 – *Жолковский А.К.* Еще раз о мандельштамовском «Ламарке»: Так как же он сделан? // Вопросы литературы. 2010. № 2. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/voplit/2010/2/zh13.html#_edn1 (дата обращения: 10.12.2013).
- Иванов 1994 – *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1994.
- Игошева 2007 – *Игошева Т.В.* Ламарк // О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники: Сб. материалов к Мандельштамовской энциклопедии. М., 2007. С. 85–93.
- Ламарк 1955 – *Ламарк Ж.-Б.* Избр. пр.: В 2 т. Т. 1 / Ред. И.М. Полякова и Н.И. Нуждина; пер. А.В. Юдиной. М., 1955.
- Мандельштам 1967 – *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 3 т. 2-е изд., доп. и пересмотр. / Под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Т. 1. Вашингтон, 1967.
- Мандельштам 2010 – *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 2. М., 2010.
- Ронен 2007 – *Ронен О.* «Кашей» // Звезда. 2007. № 9. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=839> (дата обращения: 25.12.2013).
- Ронен 2010 – *Ронен О.* Катабасис // Там же. 2010. № 7 [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2010/7/ro14.html> (дата обращения: 25.12.2013).
- Серман 1994 – *Серман И.З.* Осип Мандельштам в начале 1930-х годов: (Биология и поэзия) // Столетие Мандель-

- штама: Материалы симпозиума / Сост. Р. Аїзелвуда и Д. Майерс. Тенафлу; NJ., 1994. С. 268–279.
- Сошкин 2010 – *Сошкин Е.* Последний невольник на горе Нево: О стихотворении Мандельштама «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» // *Метаморфозы русской литературы* / Сост. К. Ичина. Белград, 2010. С. 165–198.
- Тименчик 1996 – *Тименчик Р.Д.* Устрицы Ахматовой и Анненского // *Иннокентий Анненский и русская культура XX века.* СПб., 1996. С. 50–54.
- Цивьян 2010 – *Цивьян Ю.* На подступах к карпалистике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010.
- Черашняя 1992 – *Черашняя Д.И.* Этюды о Мандельштаме. Ижевск, 1992.
- Шекспир 1899 – Полное собрание сочинений В. Шекспира в переводе русских писателей: В 3 т. Т. 3. СПб., 1899.
- Ямпольский 2003 – *Ямпольский М.* История культуры как история духа и естественная история // *НЛО.* 2003. № 59. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/iamp.html> (дата обращения: 14.12.2013).
- Freidin 1987 – *Freidin G.* A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation. Berkeley, 1987.
- Nethercott 1991 – *Nethercott F.* Elements of Henri Bergson's *Creatne Evolution* in the Critical Prose of Osip Mandel'stam // *Russian Literature.* 1991. № 30. P. 455–466.
- Rayfield 1987 – *Rayfield D.* Lamarck and Mandelstam // *Scottish Slavonic Review.* 1987. № 9. P. 85–101.
- West 1981 – *West D.* Mandelstam and the Evolutionists // *Journal of Russian Studies.* 1981. № 42. P. 30–38.

Ирина Сурат

ЯСНАЯ ДОГАДКА

Речь пойдет о последнем воронежском стихотворении Мандельштама, написанном 4 мая 1937 г., – в ряде изданий оно печатается с условно-редакторским названием «Стихи к Н. Штемпель»:

I

К пустой земле невольню припадая,
Неравномерной сладкою походкой
Она идет – чуть-чуть опережая
Подругу быструю и юношу-погодка.
Ее влечет стесненная свобода
Одушевляющего недостатка,
И, может статься, ясная догадка¹
В ее походке хочет задержаться –
О том, что эта вешняя погода
Для нас – праматерь гробового свода
И это будет вечно начинаться.

II

Есть женщины, сырой земле родные,
И каждый шаг их – гулкое рыданье,
Сопровождают воскресших и впервые
Приветствовать умерших – их призванье.
И ласки требовать от них преступно,
И расставаться с ними непосильно.

Сегодня – ангел, завтра – червь могильный,
А послезавтра только очертанье...
Что было поступь – станет недоступно...
Цветы бессмертны, небо целокупно,
И все, что будет, – только обещанье.

4 мая 1937

Это стихотворение, кажется, доступно непосредственному восприятию, в целом понятно и не содержит темных деталей, требующих специального комментария. От мандельштамовских стихов, подлежащих дешифровке (как, например, некоторые из «Восьмистиший»), его отличают простота и прозрачность. Но при более глубоком вхождении в текст, при попытках уловить смысловые связи ощущение простоты и прозрачности рассеивается и возникает немало вопросов. Первый и главный из них: как походка женщины связана с тайной вечной жизни? В поисках ответов нам придется выйти за рамки текста, привлечь к разговору разнородный литературный и вне-литературный материал, попутно задумавшись о том, насколько результат анализа может обогатить – или разрушить? – непосредственное впечатление.

История появления «Стихов к Штемпель» известна от самой Натальи Евгеньевны – она была верной подругой Мандельштамам в годы воронежской ссылки, а позже написала свои воспоминания, в которых рассказала, в частности, как познакомила Осипа Эмилевича со своим будущим мужем и как втроем они бродили по ночному майскому Воронежу: «Мы вышли на проспект, почему-то мужчины решили выпить вина (ни тот, ни другой к нему пристрастия не имели) и начали водить меня по погребкам. Их на проспекте было много. Не успевали мы туда спуститься, как я бежала назад: нет стульев, неудобно, мрачно. Тогда они повели меня в погребок, где были столы и стулья. Это была какая-то преисподняя. Темно от табачного дыма, дышать нечем, и в этом табачном тумане пьяные физиономии. Наконец сообразили пойти в лучший воронежский ресторан “Бристоль”. Отдельных кабинетов

не существовало, а в общем зале были отгорожены желтым шелком кабины. Одну из них мы заняли. Создавалась иллюзия, что мы одни. Ели испанские апельсины. Осип Эмильевич много читал стихов, был очень оживлен. Борису он сказал, что завидует Пастернаку, что у него такие почитатели. Мы проводили Осипа Эмильевича домой. Я шла впереди, они сзади, увлеченно о чем-то разговаривая. Я вспоминаю этот эпизод, чтобы рассказать, как возникло стихотворение “К пустой земле невольно припадая...”. Но этому предшествовал еще один разговор.

Незадолго до нашего “путешествия” по кабачкам я зашла к Осипу Эмильевичу и сказала, что мне по делу надо побывать у Туси, моей приятельницы и сослуживицы. Осип Эмильевич пошел со мной. На обратном пути он меня спросил: “Туся не видит одним глазом?”

Я ответила, что не знаю, что никогда на эту тему с ней не говорила, очевидно, не видит. “Да, – сказал Осип Эмильевич, – люди, имеющие физический недостаток, не любят об этом говорить”. Я возразила, сказав, что не замечала этого и легко говорю о своей хромоте. “Что вы, у вас прекрасная походка, я не представляю вас иначе!” – горячо воскликнул Осип Эмильевич.

На другой день после ночной прогулки я зашла из техникума к Мандельштаму. Надежда Яковлевна была в Москве. Осип Эмильевич сидел на кровати в своей обычной позе, поджав под себя ноги по-турецки и опираясь локтем на спинку. Я села на кушетку. Он был серьезен и сосредоточен. “Я написал вчера стихи”, – сказал он. И прочитал их. Я молчала. “Что это?” Я не поняла вопроса и продолжала молчать. “Это любовная лирика, – ответил он за меня. – Это лучшее, что я написал”. И протянул мне листок <...>

И я сразу вспомнила нашу прогулку втроем холодной майской ночью, разговор с Осипом Эмильевичем о Тусе и моей хромоте.

Стихи были написаны тушью на суперобложке к Баратынскому. Осип Эмильевич продолжал: “Надюша знает, что я написал эти стихи, но ей я читать их не буду. Когда умру, отправьте их как заветание в Пушкинский Дом”.

И после небольшой паузы добавил: “Поцелуйте меня”. Я подошла к нему и прикоснулась губами к его лбу – он сидел как изваяние. Почему-то было очень грустно. Упоминание о смерти, а я должна пережить?! Неужели это прощальные стихи? На другой день мы зашли в Петровский сквер. Осип Эмильевич был весел, я сказала, что не могу разобрать во вчерашнем стихотворении ни единого слова. Он написал мне тут же эти стихи по памяти разборчиво карандашом на листке из ученической тетради. (Когда я приехала в Москву в марте 1975 года и прочла Надежде Яковлевне эту рукопись, она сказала: “Наташа, вы о своих стихах не всё сказали, неполно, это не прощальные стихи. Ося возлагал на вас большие надежды”. И она повторила строчки: “Сопровождать воскресших и впервые / Приветствовать умерших – их призванье...”²»)

В двух первых эпизодах, рассказанных Н.Е. Штемпель, ничто не предвещает таких стихов: разговор о физических недостатках, бестолковая пробежка по ночным кабачкам, внешние, случайные, совсем не яркие впечатления – казалось бы, как они связаны с текстом? Но, очевидно, как-то связаны, и Н.Е. Штемпель, ответственный и правдивый мемуарист, считает нужным припомнить все это, а в третьем эпизоде она фиксирует самосвидетельство Мандельштама: это стихотворение любовное (что не очевидно), лучшее из всего им написанного и завещательное, но завещание адресовано не одной женщине, не близким, а всем, раз место его в Пушкинском Доме – хранилище писательских рукописей Академии наук. Последнее – аналогия с Блоком, отсылка к его прощальным стихам «Пушкинскому Дому» (настоящему знатоку поэзии Наталье Штемпель эта отсылка, конечно, была понятна). Стихи Блока оказались у него последними и, в меру своего исторического обобщения, действительно завещательными, тогда как мандельштамовское стихотворение – «любовное», а значит интимное, и вот автор придает ему такую весомость и всеобщую значимость. Что в нем такого завещано важного, что следует воспринять и, видимо, исполнить, как исполняют последнюю волю умершего?

В самом тексте стихов к Штемпель есть движение от конкретного к общему, от внешнего и вроде незначительного к существенному, глубинному, к тому окончательному нерасчленимому знанию, какое этими стихами сообщается и завещается. Это движение есть, но оно нелинейно – масштаб задан сразу и главная тема мерцает в первых же словах, чтобы уйти вглубь, а потом зазвучать во всю мощь. Стихи начинаются с «земли», и это – последнее упоминание земли в поэзии Мандельштама. Здесь завершается история одного из наиболее значимых его образов, в метаморфозах и оттенках которого различимы повороты личного пути. От самого раннего «люблю мою бедную землю» (1908), через «я земле не поклонился» (1914), от той условной земли, которая, как сама реальность, стоит «десяти небес» (1918), Мандельштам в 1935–1937 гг. пришел, приблизился вплотную к воронежскому чернозему, в нем впервые «почувствовал всю силу земли, несущую жизнь, и приветствовал эту землю: “Ну здравствуй, чернозем: будь мужествен, глазаст...”»³; и одновременно в образе той же земли он переживал тогда и реальность смерти: «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» (1935)⁴. «Пустая земля» – это прежде всего земля первого дня творения («Земля же была безвидна и пуста» – Быт 1: 1), но в то же время и земля могильная – аналог пустого гроба. Так уже в первом стихе слышится весть о воскресении, предваряющая тему смерти (характерная для Мандельштама нераздельность ветхозаветной и новозаветной образности), и так построено все стихотворение, обе его части – весь текст состоит из антиномий, оксюморонов, парадоксов, но все предьявленные противоречия заранее сняты. Этот структурно-семантический принцип снятых противоречий и есть содержательная основа стихов к Штемпель.

Предметом описания в первой части становится «неравномерная, сладкая походка», и это единственная черта внешнего облика женщины, отмеченная в стихотворении. Она хромает, а потому невольно припадает к земле и в то же время оказывается легче и быстрее своих быстрых и легких спутников, «ее влечет стесненная свобода» – каза-

лось бы, должно быть наоборот, но именно стесненность дает ей свободу движения, а недостаток не угнетает, а одушевляет ее. Странным образом в этой иноходи невольная тяга к земле преодолевается, побеждается одушевленным и свободным движением, почти полетом. Этот зримый образ что-то подсказывает поэту – в необычной походке женщины проступает и фиксируется, «хочет задержаться» что-то существенное. Само сочетание «ясная догадка» содержит в себе если не парадокс, то вопрос – ведь догадка предполагает неясность, смутность, недостоверность интуиции. Но мандельштамовская «ясность» – особого рода, это больше, чем четкость, определенность, внятность, – больше или что-то другое. В воронежских стихах 1937 г. Мандельштам работает с этим корнем, вживается в его смысл, выявляет его внутреннюю форму: «И ясная тоска меня не отпускает / От молодых еще воронежских холмов / К всечеловеческим, яснееющим в Тоскане» («Не сравнивай: живущий несравним»); «Развивается череп от жизни / Во весь лоб – от виска до виска, – Чистотой своих швов он дразнит себя, / Понимающим куполом яснится...», «Ясность ясеневая, зоркость яворовая / Чуть-чуть красная мчится в свой дом...» («Стихи о неизвестном солдате») – во всех этих случаях слова с корнем «ясн» несут сильный акцент и занимают в стихах ключевое место. Определить их общее смысловое поле и общий контекст не просто, но так или иначе они связаны с видением дали, с чистотою зрения, зоркостью, пониманием, с выходом за пределы отдельной человеческой жизни, с прозрением чего-то, эту жизнь превышающего⁵. При этом «ясная тоска» («оксюморонная вариация на тему “ясности”»⁶) восходит к пушкинскому «печаль моя светла»⁷ и обогащена пушкинским ощущением покоя, умиротворенности, примиренности. Так и в «ясной догадке» по существу нет противоречия, если посмотреть на это сочетание в воронежском лирическом контексте. Выбивается из контекста лишь один случай «ясности», именно тот, где «ясной» названа сама Наталья Штемпель, – стихотворение «Клейкой клятвой липнут почки...», написанное в связи с известием о ее скором за-

мужестве: «Все ее торопят часто: / – Ясная Наташа, / Выходи, за наше счастье, / За здоровье наше!» Эти куплеты – ироническая имитация народной свадебной песни, и определение «ясная» поддерживает их псевдофольклорный стиль. С другой стороны, оно отвечает внешнему облику Натальи Штемпель, донесенному фотографиями тех лет, – высокий, чистый, действительно «ясный» лоб в сочетании с общей округлостью черт каким-то образом соотносится с «понимающим куполом», который «яснится», и с «всечеловеческими холмами», «яснеющими в Тоскане».

Шуточные «свадебные» куплеты о «ясной Наташе» Мандельштам приложил к письму уехавшей в Москву жене – оно написано в тот же день, 2 мая 1937 г.: «Мне кажется, что мы должны перестать ждать. Эта способность у нас иссякла. Все, что угодно, кроме ожидания. Нам с тобой ничего не страшно. (Свет зажегся.) Мы вместе бесконечно, и это до такой степени растет, так грозно растет и так явно, что не боится ничего. Целую тебя, мой вечный и ясный друг»⁸. Эти простые уверенные слова содержат то эмоционально-смысловое зерно, которое через два дня прорастет в стихах о «ясной догадке». Бесстрашное спокойствие перед неизвестным будущим, перед возможной гибелью, которая здесь не названа прямо, но о которой так много говорили и думали в предворонежские и воронежские годы, вера, воля и мысль, прорывающие ткань повседневности («свет зажегся» относится к «отсыхающему» электричеству), уверенность в женщине, с которой поэт «вместе бесконечно» – бесконечно во времени и бесконечно в смысле абсолютной близости – все это прямо предваряет интересующие нас стихи. Можно сказать, что «ясная догадка» мерцает уже в этом письме. И наконец, слова «ясный» и «вечный», относимые здесь к жене, тоже поставлены рядом – почти как синонимы.

Так что не стоит однозначно привязывать стихи о «ясной догадке» к личности Натальи Штемпель и к рассказанным ею эпизодам. Строго говоря, редакторское название «Стихи к Н. Штемпель» неверно – стихотворение ведь не обращено к Наталье Евгеньевне. Женщина-геро-

иня в первой строфе обозначена местоимением третьего лица – «она идет», «ее влечет», во второй же части она растворяется в числе неких «женщин» особого призвания. «Ясная догадка» связана с ее особенной, «неравномерной сладкою походкой», но смысл «догадки» далеко выходит за рамки одной судьбы.

Поэт прочитывает женскую походку как намекающий текст: «О том, что эта вешняя погода / Для нас пра-матерь гробового свода / И это будет вечно начинаться»⁹. Двойственность походки определяет и двойственность догадки: в припадании-полете явлена зримо приговоренность человека к земле, к смерти и одновременно его призванность к вечному движению, вечной жизни. Догадка состоит в неотделимости одного от другого: смерть зарождается внутри жизни, укоренена в ней, но она же есть и залог неперемennого воскресения для всех: никакого трагизма в этом нет, эти две составляющих в догадке уравновешены, противоречие между ними снято, смерть не противопоставлена жизни, а рождается из нее, чтобы снова обратиться жизнью. Слово «праматерь» поддерживает тему земли и переключает конкретную поэтическую картинку в архаично-мифологический план.

«Вешняя погода» – «праматерь гробового свода»... Традиционно в русской поэзии со смертью связываются образы осени (Пушкин, Тютчев), но у Мандельштама еще и в ранних стихах именно весна описана как предвестие смерти: «Мне холодно. Прозрачная весна / В зеленый пух Петрополь одевает, / Но, как медуза, невская волна / Мне отвращенье легкое внушает» – весна дает новую жизнь Петрополю («зеленый пух»), но она же и сама несет в себе смерть («прозрачная весна»), и Петрополь заражает своей смертоносной «прозрачностью»: «В Петрополе прозрачном мы умрем...»¹⁰ И неслучайно в этих стихах 1916 г. о весне и смерти Мандельштам цитирует пушкинские стансы «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», столь значимые в семантической структуре стихов о «ясной догадке»: «Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем / И каждый час нам смертная година» – ср. у Пушкина: «День каждый, каждую

годину / Привык я думой провождать, / Грядущей смерти годовщину / Меж их стараясь угадать». В воронежской элегии о «ясной догадке» пушкинские стансы как будто собраны в фокус двух завершающих стихов первой части: «Для нас – праматерь гробового свода / И это будет вечно начинаться» – здесь сведены стих «Мы все сойдем под вечны своды» из второй строфы и финальная строфа: «И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красою вечною сиять»¹¹, но, цитируя Пушкина дословно, Мандельштам на самом деле не вторит ему, а откликается совсем другим видением за-смертной судьбы.

Лирический сюжет пушкинских стансов тоже задан движением, ходьбой, но это путь самого поэта: «Брожу ли я вдоль улиц шумных, / Вхожу ль во многолюдный храм...»; физическому его движению следует и мысль о том, что путь жизни ведет ко «гробовому входу», за которым будет «играть» чья-то другая «младая жизнь». Пушкинская мысль о человеке остается во власти времени, настоящего и будущего, а к вечности имеет отношение лишь природа с ее красотой. Смерть естественным образом присутствует повсюду, мысль о ней привычна и не сопряжена с тревогой или страхом, вопрос только в том, где и когда она настигнет человека. Роль завещания играет скромное пожелание о месте захоронения «бесчувственного тела».

Там, где у Пушкина жизнь кончается, у Мандельштама все «будет вечно начинаться» – в этой оксюморонной формуле снимается противопоставление временного и вечного, временное поглощается вечным, растворяется в нем. Смолоду свойственное Мандельштаму циклическое представление о времени¹² здесь перерастает в знание о вечном начале человеческой жизни¹³. У Пушкина мысли о превращении конкретного живущего человека в «бесчувственное тело» предьявлены от первого лица, как результат личного интеллектуального усилия и опыта («я мыслю», «я думаю», «привык я думой провождать»); у Мандельштама знание о вечном начале жизни имперсонально и существует объективно – не поэт догадывается

о чем-то, а «ясная догадка» сама приходит к нему и «хочет задержаться». В пушкинском стихотворении субъект речи, поэт, предстает активно действующим и мыслящим, местоимение *я* употреблено в нем семь раз, но по мере развития лирического сюжета личное *я* постепенно размывается – когда речь заходит об «охладелом прахе» и «бесчувственном теле», *я* переходит в страдательную форму («мне всё б хотелось почивать») и совсем исчезает в последней строфе, уступая место другой, «младой» жизни. В мандельштамовских стихах лирическое *я* изначально отсутствует, в конце первой части появляется собирательное *нас* («для нас – праматерь гробового свода») – «ясная догадка» проступает в женской походке как надличностное знание о человеке вообще. Во второй части нет ни *я*, ни *нас*, субъект речи себя не обнаруживает местоимениями первого лица, речь идет не о его субъективно-лирическом переживании, а о состоянии мира – от конкретного зрительного образа, от любования «сладкою походкой» единственной женщины поэт выходит в область предельных обобщений.

Но прежде чем говорить о них, укажем на еще один подтекст формулы «вечного начала» – гипотетический, в отличие от несомненного пушкинского. Стих «И это будет вечно начинаться...» может быть откликом – сознательным или бессознательным – на «формулу смерти» в концовке стихотворения Николая Гумилева «За гробом» (1907, вошло в сборник «Романтические цветы», 1908). У Гумилева любовная и смертная тема совмещаются в мрачном пророчестве: «...И когда упав в твою гробницу, / Ты загрезишь о небесном храме, / Ты увидишь пред собой блудницу / С острыми жемчужными зубами. / Сладко будет ей к тебе приинкнуть, / Целовать со злобой бесконечной. / Ты не сможешь двинуться и крикнуть... / Это все. *И это будет вечно* (курсив наш. – И. С.)». Загробной, подземной («под землей есть тайная пещера»), застывшей, черно-гротескной «вечности» Гумилева Мандельштам отвечает мыслью о вечно начинающейся жизни – она получает развитие во второй части элегии.

Мандельштам недаром в обоих автографах отчетливо отделил одну часть от другой, обозначив их цифрами, – вторая половина стихотворения (как и в «Петрополе», уже упомянутом) разворачивается за чертой земной жизни. Содержательной двухчастности завещательной элегии соответствует ее уникальная формальная структура: она состоит из двух строф, аналогов которым у Мандельштама не находим, да и вообще в русской поэзии не удастся их найти. Это одиннадцатистишия причудливой рифмовки, очень связанные – не только концевой рифмой, но и другими типами рифменных созвучий, при этом концевые рифмы – только женские. Одиннадцатистишие – очень редкая строфическая форма, в русской поэзии ее любил и разрабатывал Лермонтов, главным образом в больших повествовательных формах («Сказка для детей», «Сашка»)¹⁴, но Мандельштам не следует лермонтовской модели – рифменный рисунок у него совсем другой. Лермонтовская строфа родственна октаве, в частности – пушкинской, которую Лермонтов раскрыл, расширил до 11 стихов, разнообразив рифмовку, но сохранив чередование мужских и женских рифм, – принцип альтернанса. У Мандельштама этот принцип не соблюдается.

По мнению В.Е. Холшевникова, строфы с нечетным количеством стихов отличаются «особым характером <...> Они несимметричны, это “беспокойные” строфы»¹⁵. В целом, наверное, так, но две строфы мандельштамовского стихотворения, напротив, несут в себе глубокий покой, и в немалой степени за счет того, что все рифмы в них – женские. (Вообще для Мандельштама сплошные женские рифмы не так уж редки, но в такой длинной строфе, или строфоиде, они больше у него не встречаются.) Отсюда – мягкость звучания, единообразие нисходящей интонации, некоторая размытость внутренней стиховой структуры¹⁶. Протяженные рифменные цепи (ababcddecce, ababcddebccb), обогащенные дополнительными созвучиями (*погодка – свобода – догадка – погода; родные – рыданье; впервые – призывы – преступно*), обеспечивают цельность каждой из двух строф, четко разделенных, но глубинно связанных друг с

другом. Уравновешенность и свобода сочетаются в таком устройении стиха, как и во всем образном строе элегии.

Шаг от первой ко второй части – это выход из конкретного эпизода и вообще из времени в область вневременных, бытийных смыслов. Осторожное, неуверенное приближение к «ясной догадке» («может статься», вариант: «кажется») сменяется твердой поступью стиха, четкостью проступившего знания; описание переходит в цепь утверждений. «Есть женщины, сырой земле родные...» – верно замечено, что этот стих звучит по-тютчевски онтологично¹⁷, сама его синтаксическая конструкция содержит в себе «семантику бытия»¹⁸. Обобщение, как ни странно, касается самой героини, обладательницы «сладкой походки» – она оказывается не единственной, как можно было бы ожидать в «любовной лирике» («тобой, одной тобой»), а одной из женщин, прикосновенных к тайне смерти и воскресения (вспомним синхронное письмо к жене – «вечному и ясному другу»). Надежда Яковлевна воспринимала эти стихи конкретно и не вполне точно: «Он просит Наташу оплакать его мертвым и приветствовать – воскресшего»¹⁹ – сказано без учета больших мифопоэтических, религиозных и литературных пластов, создающих смысловой объем этого текста.

Путь к его смыслу открывается неожиданным образом при посредстве Достоевского (и при этом мимо Достоевского): в сочетании с темой хромоты стих «Есть женщины, сырой земле родные...» текстуально восходит к словам «хромоножки» Марьи Тимофеевны Лебядкиной из романа Достоевского «Бесы» (глава 4, «Хромоножка»): «А тем временем и шепни мне, из церкви выходя, одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество: “Богородица что есть, как мнишь?” “Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого”. “Так, говорит, Богородица – великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная – радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести тво-

ей больше не будет, таково, говорит, есть пророчество". Запало мне тогда это слово. Стала я с тех пор на молитве, творя земной поклон, каждый раз землю целовать, сама целую и плачу»²⁰.

За приведенным отрывком стоит множество возможных источников – это и святоотеческая литература, и ряд богослужебных текстов, в которых встречается прямое отождествление Богородицы с матерью-землей²¹, и русские духовные стихи, отразившие народные представления о связи сил небесных с силами земными. Исследуя тему матери-земли как средоточия русской народной веры, Георгий Федотов писал в книге о духовных стихах: «Певец не доходит до отождествления Богородицы с матерью землей и кровной матерью человека. Но он недвусмысленно указывает на их сродство:

Перва мать – Пресвятая Богородица,
Вторая мать – сыра земля,
Третья мать – кая скорбь приняла»²².

Но Мандельштам в своей воронежской любовной элегии откликается не на эти источники и не прямо на роман Достоевского²³ – скорее всего, он вспоминает более близкие к нему по времени религиозно-философские сочинения начала века, которым Достоевский дал повод и в которых тема родства Богородицы и матери-земли соединилась с новыми идеями христианского возрождения. Следуя хронологии, назовем в первую очередь статью Вячеслава Иванова «Достоевский и роман-трагедия», вошедшую в сборник «Борозды и межи» (М., 1916), но прежде обнаруженную в виде публичной лекции и опубликованную в «Русской мысли» (1911), – там он приводит слова хромоножки о Богородице и сырой земле, в которых она «разоблачает перед нами, своим детским языком, в символах своего ясновидения, неизреченные правды», и говорит о «женской душе» Хромоножки, «отразившей в себе, как в зеркале, душу великой Матери-Сырой-Земли»²⁴. Но, при всем внимании Мандельштама к Иванову, все-таки

кажется, что более сильный след в его памяти могла оставить другая статья – «Русская трагедия» Сергея Булгакова, опубликованная в «Русской мысли» в 1914 г. и включенная впоследствии в его сборник «Тихие думы» (1918). Она написана на основе доклада 2 февраля 1914 г. в Московском религиозно-философском обществе, вызванного инсценировкой «Бесов» на сцене МХТ (1913), и образ Лебядкиной с ее словами о Богородице и сырой земле прокомментирован в этой статье подробно, ярко и поэтично: «Хромоножка – ясновидяща, она из рода сивилл, которые читают в книге судеб с закрытыми глазами. <...> Ее охраняет от злых чар покров чистой женственности; это не дурная, бесплодная, ведовская женственность колдуньи, но исполненная воли к материнству и в девственности своей не хотящая бесплодия – отблеск света “Девы и Матери”. <...> Однако зрячесть Хромоножки сильно напоминает то, что на теософическом языке зовется астральным ясновидением и существенно отличается от религиозного вдохновения. <...> Этому излюбленному созданию своей музы, этой возлюбленной дочери Матери Земли Достоевский влагает в уста самые сокровенные, самые значительные, самые пророческие свои мысли. Мало найдется в мировой литературе огненосных слов, которые созвучны были бы этой, нездешней музыкой обвеянной, речи.

<...> Хромоножка пронизана нездешними лучами, ей слышны нездешние голоса <...> Она праведна и свята, но лишь естественной святостью Матери Земли, ее природной мистикой, живет от “слов, написанных в сердцах язычников”, и еще не родилась к христианству. Конечно, Хромоножка, уже как носительница Вечной Женственности, всем существом своим вырастает в Церковь, есть одна из Ее человеческих ипостасей, однако лишь в природном Ее аспекте, в качестве Души Мира, Матери-Земли, “богоматерии”, но еще не Богоматери. В образе Хромоножки таится величайшее прозрение Достоевского в Вечную Женственность, хотя и безликую.

<...> Она хорошо знает святость земли, для нее “Бог и природа одно”, но она еще не знает того Бога, который

преклонил небеса и воплотился в Совершенного Человека, чтобы соединить в себе божеское и человеческое, и Бога, и природу, потому что они – одно, но вместе с тем и не одно. И на Голгофе, вместе с последним вздохом Распятого, “умер великий Пан”, чтобы уже не воскреснуть, и сокрушились чары естественной благодати, новый завет отменил и поглотил ветхий – и ветхий закон, и ветхую природу»²⁵.

Независимо от того, насколько Мандельштам солидаризировался с таким взглядом на героиню «Бесов», и тем более независимо от того, имеют ли описанные черты Хромоножки хоть какое-то отношение к реальной мандельштамовской героине, эти «огненосные» слова должны учитываться при анализе мотивов воронежской элегии. «Ясновидение», «покров чистой женственности», праведность и святость женщины как «святость Матери Земли» – вряд ли Мандельштам все это помнил дословно, но пропустить эти мысли и всю дискуссию 1913–1914 гг. вокруг Хромоножки он тоже вряд ли мог. На доклад Булгакова тогда откликнулся Вячеслав Иванов – его ответная речь легла в основу статьи «Экскурс. Основной миф в романе “Бесы”», опубликованной в том же апрельском номере «Русской мысли» за 1914 г. Продолжив тему Вечной Женственности у Достоевского, Иванов возражал Булгакову относительно Хромоножки, настаивая на христианском значении образа: «...она не просто “медиум” Матери-Земли <...> но и символ ее; она представляет в мифе Душу Земли русской», она ждет «самого Князя Славы»²⁶. Эти тонкости и различия философско-религиозных толкований сами по себе существенны, но для воссоздания контекста мандельштамовских стихов важны не они, а сгущение и акцентуация идей собирательной женственности в ее связи с землей; важен и богородичный отсвет женского образа, возникающий в кругу этих ассоциаций и источников. На этом фоне дальнейшее развитие евангельских мотивов в воронежской элегии кажется неслучайным.

Для полноты контекста добавим, что тема целования земли, слияния с ней звучит еще в одном стихотворении

Мандельштама, вдохновленном Натальей Штемпель и написанном в те же воронежские весенние дни после совместной прогулки в Ботаническом саду: «Я к губам подношу эту зелень – / Эту клейкую клятву листов – / Эту клятвопреступную землю: / Мать подснежников, кленов, дубков». Земля-мать тут явно замещает женщину, герой целует ее и в нее вращается, «подчиняясь смиренным корням». (Достоевский в этих стихах тоже присутствует – в образе клейкой зелени, идущей от Пушкина к «Братьям Карамазовым»²⁷.)

Связь женщин с землей у Мандельштама означена словом, важным в его поэтическом словаре и еще более важным и сверхчастым в словаре эпистолярном: *родные*. Из поэтических примеров вспоминаются прежде всего «блаженных жен родные очи» и «родные руки» («В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920), а из стихов, близких по времени – «Народу нужен стих, таинственно-родной, / Чтоб от него он вечно просыпался...» («Я нынче в паутине световой...», 1937; «вечно просыпался» соотносится с «вечно начинаться» и одновременно – с пушкинскими представлениями о роли поэзии: «не оживит вас лиры глас»). Что же касается примеров эпистолярных, то практически ни одно письмо Мандельштама к жене и, в частности, письма весенних дней 1937 г. не обходится без слов *родная*, *родной*, *родненькая*, *родненький*. Слова от этого корня фиксируют предельную телесно-духовную близость, глубинное единство, и здесь, в элегии, это не просто возникшая связь, но изначальная соприродность женщины и земли, причастность к тайне рождения, смерти и вечно обновляющейся жизни. Но в этом стихотворении значимость слова с этим корнем усилена тем, что в нем спрятано имя героини: по латыни *natalis* означает «родной»²⁸.

В философии русского религиозного возрождения христианское оправдание земли²⁹ встретилось с идеей Вечной Женственности, как видно из приведенных фрагментов статей С. Булгакова и Вяч. Иванова. Мандельштам мог в свое время впечатлиться этим, но его поэтическая онтология женщины не следует ничьим идеям – она укоренена

в его художественном сознании и вызревала в более ранних стихах. Женщина что-то особое знает о смерти («Соломинка», 1916, вариант черновика: «Что знает женщина одна о смертном часе?»), женщина гадает об Эребе, царстве мертвых, перед разлукой или смертью («Tristia», 1918), «блаженны жен родные руки» соберут «легкий пепел» через века, как будто они бессмертны как «бессмертные цветы», здесь упомянутые («В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920). В последнем стихотворении – прямые текстуальные предвестия воронежской элегии, но интуиция бессмертия, открывающегося через искусство и любовь, здесь остается в пределах циклических представлений о времени и в пространстве античной символики.

В стихах о «ясной догадке», в первом катрене второй части эта интуиция находит выражение в евангельской теме распятия и воскресения. С пересечением границы между жизнью и смертью, совпадающей с границей между первой и второй частями, зримая сладкая походка конкретной женщины распадается на отдельные, гулко звучащие шаги женщин особого призвания. Быстрая походка изменилась, замедлилась, шаги теперь звучат гулко, так как раздаются уже не здесь, «точка зрения поэта – из-под земли»³⁰. Шаг приравнен к рыданию – с учетом богородичного подтекста «сырой земли» это рыдание соотносится с темой оплакивания (ср. канон «Не рыдай мене мати, зрящи во гробе <...> восстану бо и прославлюся...»³¹), но в первую очередь со скорбным шествием жен-мироносиц ко гробу и с плачем Марии Магдалины у пустого гроба (а также, может быть, и с плачем Хромоножки, пропитывающей своими слезами землю и обретающей в этой земле «великую радость»). В стихотворение, написанное сразу после Пасхи, входит пасхальный сюжет с резким переходом от оплакивания к торжеству. Последующие два стиха алогичны, последовательность евангельских событий в них как будто нарушена: «Сопровождать воскресших и впервые / Приветствовать умерших – их призванье». «Парадоксальные строки <...> кажутся просто ошибочно записанными»³² – но нет, оба автографа отчетливо фиксируют именно это

сочетание. Парадокса нет, так как событие смерти уничтожено воскресением, и в онтологическом вневременном измерении бытия царит другая логика: умерших приветствуют, потому что они воскресли, – с точки зрения вечности событие смерти вторично, так что, если вернуться к поэтике, принцип снятых противоречий очевиден и здесь. Тема Марии Магдалины продолжена: это ведь она первой приветствовала умершего и воскресшего – по Иоанну и Марку, а по Матфею он явился впервые двум шедшим женщинам – Марии Магдалине и Деве Марии. Говоря об источниках, следует иметь в виду, что для Мандельштама зрительный образ зачастую был актуальнее словесного, так что и за этими стихами можно видеть собирательный сюжет и образ жен-мироносиц, известный поэту по европейской живописи и русской иконописи и не менее значимый, чем подтексты собственно книжные, словесные³³.

«Впервые» – это слово, интонационно усиленное, подчеркнутое рифмой, возвращает к последнему стиху первой части, к теме вечного начала – уничтожение смерти в евангельском сюжете происходит впервые и навсегда, «и это будет вечно начинаться». «Ясная догадка» сначала «хочет задержаться» в быстрой походке подруги, затем явственно проступает в гулких, рыдающих шагах жен-мироносиц; вечное начало открывается в женщине – сначала в одной конкретной живой и зримой женщине, затем в женщинах евангельских, первыми увидевших воскресшего. Для Мандельштама в этом сюжете существенна первопричастность женщины к двуединой тайне смерти и вечного рождения, но важно и другое – общая крестная судьба и общее воскресение.

Если это «любовная лирика», как сказал Наталье Штемпель Мандельштам, то в каком-то особом смысле она любовная³⁴. М.Л. Гаспаров назвал это стихотворение «целомудренно-любовным»³⁵, а С.С. Аверинцев счел его «едва ли не самым строгим и высоким образцом любовной лирики нашего столетия»³⁶, и действительно, оно отличается от таких открыто-чувственных мандельштамовских стихов, как «Я наравне с другими...» (1920) или «Масте-

рица виноватых взоров...» (1934). Мысль поэта обращена к женскому началу жизни, и в свете открывающегося знания меняется взгляд на привычные, естественные вещи: «И ласки требовать от них преступно...» – не для того они рождены и призваны. В сильном слове «преступно» высвечивается, благодаря раскрывающемуся дальше контексту («поступь», «недоступно»), его внутренняя форма, как будто речь идет о зримой черте, которую герой теперь не может переступить. В стихах 5–8 второй части женщина предстает в целостности своего двуединого телесно-духовного образа; напряжение между телесным и духовным изначально есть, но здесь же оно и снимается – расставаться с реальной, чувственно воспринимаемой женщиной «непосильно», но расставание временно, это мы уже знаем (сравним с ранним: «Кто может знать при слове “расставанье”, / Какая нам разлука предстоит» – “Tristia”, 1918). Условно-поэтическое «ангел» и рядом «червь могильный» подключают и сталкивают контрастно две традиционные лирические темы – обожествления женщины и посмертного тления тела, причем последнюю Мандельштам доводит до предела резкости, не просто упоминая червей (как Державин или в Новое время Ходасевич и Георгий Иванов), а говоря о превращении женщины, ее плоти, в могильного червя.

Последующее «очертанье» вводит и традиционную и одновременно лично-мандельштамовскую тему посмертной тени («Слепая ласточка в чертог теней вернется...», «Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Родная Тень в кочующих толпах...»), хотя в воронежских стихах 1937 г. тень возникает уже как знак сомнительности и зыбкости собственного бытия («Слышу, слышу ранний лед...», «Еще не умер ты, еще ты не один...» – ср. со словами из письма Ю.Н. Тынянову от 21 января 1937 г.: «Пожалуйста, не считайте меня тенью. Я еще отбрасываю тень»). В стихах к Штемпель посмертное бытие обозначено даже не тенью, но «очертаньем» – еще более зыбким, чем тень, и хранящим при этом абрис, контур отбираемого смертью реального облика. Из этого облика вновь поэт выделяет поход-

ку, но теперь она воспринимается как «поступь» – в самом слове есть твердость и торжественность, но это не походка так изменилась, а взгляд на нее, изменилось отношение и видение поэта.

«Что было поступь – станет недоступно...» – при теме смерти и расставания с женщиной слово «недоступно» нам сигналит вновь о пушкинском подтексте³⁷:

Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала...
Увяла наконец, и верно надо мной
Младая тень уже летала;
Но недоступная черта над нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти весть
И равнодушно ей внимал я.

При первом восприятии (а на нем зачастую и останавливается процесс проникновения в этот текст) кажется, что «недоступная черта» отделяет живых от мертвых, что событие пушкинской элегии – смерть некогда любимой женщины. Но это не так. Смерть любви – вот что герой-поэт в себе обнаруживает и что его так поражает, смерть любви, случившаяся еще до смерти возлюбленной и независимо от нее. На это откликается мандельштамовское стихотворение, откликается не прямо, но прежде чем попробовать расслышать этот отклик, обратим внимание на скопление временных наречий на малом пространстве текста: «*Сегодня ангел, завтра – червь могильный, / А послезавтра – только очертанье...*» и, наконец: «Что было поступь – станет недоступно...» Станет – когда? Всегда, в неопределимой временной перспективе, разомкнутой в бесконечность.

В связи с этим хочется вспомнить дневниковую запись о. Александра Шмемана от 13 апреля 1973 г.: «Вечность – не уничтожение времени, а его абсолютная собранность, цельность, восстановление. Вечная жизнь – это не то, что начинается *после* временной жизни, а вечное при-

сутствие всего в целостности. “Анамнезис”: все христианство – это благодатная *память*, реально побеждающая раздробленность времени, опыт вечности сейчас и здесь»³⁸.

Стихотворение Мандельштама – как будто иллюстрация к этим мыслям: вечность предстает здесь не отменной времени, а собиранием его, время не исчезает в «луговине той», но присутствует в своей полноте. Переживание вечности дано в этих стихах как переживание любви, и «недоступная черта» пролегает не там, где у Пушкина. Недоступна станет походка-поступь, с любования которой начались стихи, *там* она станет недоступна чувственному восприятию, это вызывает сожаление, но перекрывается другим переживанием и знанием: «Цветы бессмертны, небо целокупно...».

Эти два простых предложения (в одном автографе они разделены запятой, в другом – точкой) – две части одного высказывания, итог и кульминация лирического сюжета, здесь каждое слово имеет историю и собирает в пучок множественные смыслы³⁹. «Цветы бессмертны» – сложная автоцитата, отсылка к двум зеркальным мотивам двух стихотворений 1920 г.: «Бессмертник не цветет» («Я слово позабыл, что я хотел сказать...») и «Все цветут бессмертные цветы» («В Петербурге мы сойдемся снова...»). В первом случае нецветущий бессмертник дополняет картину беспамятства и мертвенной пустоты Эреба; во втором «бессмертные цветы» появляются рядом с теми же «блаженными женами», а дальше, через строфу, – «...бессмертных роз огромный ворох / У Киприды на руках». Второй пример отвечает первому, а воронежская элегия отвечает им обоим – такова вообще внутренняя связанность поэтического мира Мандельштама. «Цветы бессмертны» – прозрачное иносказание бессмертной любви, но в такой форме оно здесь неслучайно. Образ Натальи Штемпель, каким он видится по воспоминаниям о ней, был в сознании окружающих ее людей связан с цветами. Она настолько любила цветы, что об этом специально говорят мемуаристы: «У Натальи Евгеньевны всегда были цветы, иногда для них ваз не хватало. Больше всего нравились ей

полевые цветы, радовалась ромашкам, василькам и первым фиалкам, подолгу их из рук не выпускала»⁴⁰; «Зная неизменную любовь хозяйки дома к цветам, как и каждый год, гости приносили букеты самых лучших цветов <...> Розы и гвоздики, георгины и хризантемы, астры и лилии, гладиолусы и циннии, садовые ромашки и колокольчики неизменно заполняли все комнаты квартиры Натальи Евгеньевны в день ее рождения»⁴¹. И Мандельштам, конечно, приходил к ней с цветами⁴² и гулял с ней в Ботаническом саду, и в тот же день, что и стихотворение о «пустой земле», 4 мая 1937 г., он написал цветочное стихотворение-загадку:

На меня нацелилась груша да черемуха –
Силою рассыпчатой бьет меня без промаха.

Кисти вместе с звездами, звезды вместе с кистями, –
Что за двоевластье там? В чем соцветьи истина?

С цвету ли, с размаха ли бьет воздушно-целыми
В воздух убиваемый кистенями белыми.

И двойного запаха сладость неуживчива:
Борется и тянется – смешана, обрывчива.

Загадку без труда разгадала Надежда Яковлевна: «Это о нас с Вами, Наташа»⁴³.

Конечно, связь цветов с любовью, женщиной, красотой – константа мирового искусства, но от этого мандельштамовский образ, поддержанный конкретным поэтическим и биографическим контекстом, не теряет свойства личной тайнописи. Высказывание бытийного характера, по виду условно-декларативное, оказывается вместе с тем и заветным сообщением – собственно, так же, как пушкинское «цветет среди минутных роз / Неувядаемая роза».

«Небо целокупно» – еще одна декларация и еще одна загадка. «Бессмертные цветы по семе “вечное, нетленное” у Мандельштама есть близнец целокупного неба», – пишет

М.С. Павлов⁴⁴, и это очевидно так. Но что значит «целокупно»? Двумя месяцами раньше Мандельштам уже употребил это сочетание в «стихах о неизвестном солдате»:

Неподкупное небо окопное –
Небо крупных оптовых смертей, –
За тобой, от тебя, целокупное,
Я губами несусь в темноте...

Как показали А.Ф. Литвина и Ф.Б. Успенский, «целокупное небо» содержит «двуязычную тавтологию», «так как одним из мотивирующих оснований для появления эпитета *целокупный* служит латинское *caelum* ‘небо’⁴⁵. И обратно – латинское *caelum* обнаруживает в себе *целое*, так что получается и небо небес, и апофеоз полноты, целостности.

Если в «Стихах о неизвестном солдате» небо – один из главных образов, основное поэтическое пространство, то в элегии о «пустой земле» взгляд переводится на небо внезапно, как будто соединяя, сшивая с небом все земное и подземное. Здесь завершается тема земли, сквозная в мандельштамовской лирике, но здесь же завершается и тема неба – они завершаются вместе, сходятся в этом стихотворении. Мандельштам начал поэтический путь с недоверия к небу, с программного отталкивания от него («Мы будем помнить и в летейской стуже, / Что десяти небес нам стоила земля»). По словам Надежды Яковлевны, «небо никогда не было для Мандельштама обиталищем Бога, потому что он слишком ясно ощущал его внепространственную и вневременную сущность. Небеса, как символ, у него встречаются очень редко, может, только в строчке: “что десяти небес нам стоила земля”. Обычно же это – пустые небеса, граница мира, и задача человека внести в них жизнь, дав им соразмерность с делом его рук – куполом, башней, готической стрелой»⁴⁶; последние слова отсылают к одному из восьмистиший («Он также отнесся к бумаге, / Как купол к пустым небесам») и к «Утру акмеизма» («Строить – значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической коло-

кольни – злая, потому что весь ее смысл – уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто»). И в другом месте Надежда Яковлевна пишет: «Верность земле и земному сохранилась у О. М. до последних дней, и воздаяния он ждал “только здесь на земле, а не на небе”, хотя и боялся не дожить до этого...»⁴⁷

Но в воронежских стихах 1937 г. прорастает иное отношение к небу – в них неба много, и это уже не то условно-символистское, холодное, пустое и чуждое небо, которому так решительно предпочитались земля и земное, а близкое, свое, лично переживаемое пространство – «раздвижной и прижизненный дом»; оно переживается и непосредственно, и в образах Данте и Леонардо в нескольких подряд стихотворениях марта 1937 г., параллельных «Стихам о неизвестном солдате», – М.Л. Гаспаров определил их как «небольшой цикл визионерски напряженных стихов о небесах»⁴⁸ («Я скажу это начерно, шепотом...», «Небо вечера в стену влюбилось...», «Заблудился я в небе – что делать?» в двух вариантах, «Может быть, это точка безумия...», «Не сравнивай: живущий несравним»). В воронежских тетрадах, в обратной перспективе всей мандельштамовской лирики можно увидеть процесс примирения с небом, соединения земли и неба в личном, внутреннем опыте. И вот последнее воронежское стихотворение, начавшись темой «пустой земли», заканчивается «целокупным небом» – образом полноты и бесконечности бытия, открывающейся в любви, в женщине.

«И все, что будет, – только обещање» – это опять заставляет вспомнить слова из мандельштамовского письма жене от 2 мая 1937 г.: «Мы вместе бесконечно, и это до такой степени растет, так грозно растет и так явно, что не боится ничего». С точки зрения вечности «все» и «ничего» – одно и то же, конечное на фоне бесконечного, временное на фоне бессмертия. Стихотворение, действительно, читается как завещательное (хотя в последующие месяцы, в Москве и Савёлове, вплоть до ареста, тоже писались стихи)⁴⁹. Смерть реальна и близка, финал открыт, завещание не под-

водит итогов, а спокойно, с доверием распахивает «двери в будущее» («Разговор о Данте»). «Радостное предчувствие» будущего («Слово и культура») всегда было свойственно Мандельштаму, здесь же провидение поэта уходит дальше и дальше – в немыслимое сверхбудущее.

¹ Вариант автографа: «И кажется, что ясная догадка...»

² «Ясная Наташа». Осип Мандельштам и Наталья Штемпель. К 100-летию со дня рождения Н.Е. Штемпель. М.; Воронеж, 2008. С. 62–64.

³ Там же. С. 69.

⁴ Внутри этой строки живет финальный образ доклада Д.С. Мережковского «Земля во рту», произнесенного в Религиозно-философском обществе 3 ноября 1909 г., где Россия сравнивается с мертвецом, погребенным заживо: «Кричу, стучу – и никто не слышит. Уже земля обсыпалась, задавила меня. Больше не могу кричать, голоса нет. Земля во рту» [Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде). История в материалах и документах: 1907–1917: В 3 т. М., 2009. Т. 2. С. 17]. Мандельштам доклада не слышать не мог, так как был в это время в Гейдельберге, но впоследствии он имел возможность прочесть его текст в 15-м томе собрания сочинений Мережковского (М., 1914).

⁵ Ср.: Видгоф Л.М. Осип Мандельштам – Наталья Штемпель – Воронеж. Три героя двух новых книг // «Сохрани мою речь...» Вып. 5/1. М., 2011. С. 84.

⁶ Жолковский А.К. Клавишные прогулки без подорожной: «Не сравнивай: живущий не сравним...» // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005 [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib135.htm>

⁷ Тоддес Е.А. Из заметок о Мандельштаме. I // De visu. 1993. № 11 (12). С. 47; Жолковский А.К. Указ. соч.

⁸ Мандельштам О. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2011. Т. 3. С. 566.

- ⁹ Между двумя последними стихами первой строфы редакторы традиционно ставят запятую, но при нашем прочтении эта запятая не нужна. У Мандельштама в обоих автографах знаки между стихами не проставлены (другие внутрестиховые знаки пунктуации присутствуют).
- ¹⁰ Прозрачность у Мандельштама – характеристика царства мертвых («Когда Психея-жизнь спускается к теням», «Ласточка», 1920 и др.); см.: *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семантика. М., 1998. С. 83.
- ¹¹ Ср.: *Рейнгольдс Э.* «Есть женщины, сырой земле родные...» // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 456; *Тоддес Е.А.* К теме: Мандельштам и Пушкин // *Philologia: Рижский филологический сборник.* Вып. 1. Рига, 1994. С. 83.
- ¹² «Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг» (“*Tristia*”, 1918).
- ¹³ Ср. в ранних стихах: «Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули / О луговине той, где время не бежит. / И евхаристия, как вечный полдень, длится...» («Вот дароносица, как солнце золотое...», 1915).
- ¹⁴ *Лермонтовская энциклопедия.* М., 1981. С. 545, 547.
- ¹⁵ *Холшевников В.Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1972. С. 127.
- ¹⁶ М.С. Павлов напрямую связывает эту формальную особенность стиха с «женской» темой: «...“Женское” влияние на ритм повествования заметно и на других уровнях, помимо простой лексической характеристики. Прежде всего бросается в глаза метаописательный момент: все рифмы стихотворения женские» (*Павлов М.С.* К теме движения в поэзии Мандельштама: семантика шага в стихах к Н.Е. Штемпель // *Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума.* Терафль, 1994. С. 180).
- ¹⁷ См.: *Струве Н.* Осип Мандельштам. Лондон, 1990. С. 270.
- ¹⁸ *Арутюнова Н.Д., Ширяев Е.Н.* Русское предложение. Бытийный тип. М., 1983. С. 27.
- ¹⁹ *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. М., 1999. С. 257.
- ²⁰ Отмечено А.Г. Мецем, см.: *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч. и писем. М., 2009. Т. 1. С. 667 (коммент.).

- ²¹ См.: *Паршин А.Н.* «Богородица – мать сыра земля...» (об одном образе Ф.М. Достоевского) // Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. М., 2013. С. 546–550.
- ²² *Федотов Г.П.* Стихи духовные. М., 1991. С. 78.
- ²³ Ср. у Надежды Яковлевны: «Уж не сестре ли капитана Лебякина надлежало спасти мир?» (*Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. М., 1999. С. 280).
- ²⁴ *Иванов Вяч.* Лики и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 301, 303.
- ²⁵ *Булгаков С.Н.* Тихие думы. М., 1996. С. 11–13.
- ²⁶ *Иванов Вяч.* Указ. соч. С. 308, 309.
- ²⁷ См.: *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 208–222; *Сурат И.* Мандельштам и Пушкин. М., 2009. С. 217–219.
- ²⁸ Отмечено Л.М. Видгофом: *Видгоф Л.М.* Указ. соч. С. 85.
- ²⁹ Помимо сочинений, которые могли быть известны Мандельштаму, назовем доклад Вяч. Иванова: *Иванов Вяч.* Евангельский смысл слова «земля» (1909) // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде). М., 2009. Т. 1: 1907–1917. С. 610–617; см. также: *Скобцова Е. (Кузьмина-Караваева Е.Ю.)* Святая Земля // Путь. 1927. № 6 (январь). С. 95–101.
- ³⁰ *Гаспаров М.Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 58.
- ³¹ Ср. у Ахматовой в «Распятин» вариации этого прмоса, взятого эпитафой: «А Матери: “О, не рыдай Мене...”»; «Магдалина билась и рыдала».
- ³² *Видгоф Л.М.* Указ. соч. С. 85. Надежда Яковлевна эту мнимую ошибку поправила: «Он просит Наташу оплакать его мертвым и приветствовать – воскресшего».
- ³³ Эти строки в каком-то смежном смысле оказались пророческими: две женщины сопровождали поэта на его пути в бессмертие – Надежда Мандельштам и Наталья Штемпель долгие годы в тяжких условиях сохраняли и донесли до нас мандельштамовские стихи.
- ³⁴ Ср. у Надежды Яковлевны: «Прекрасные стихи Наталье Штемпель стоят особняком во всей любовной лирике Мандель-

штама. Любовь всегда связана с мыслью о смерти, но в стихах Наташе высокое и просветленное чувство будущей жизни» (*Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. С. 257).

³⁵ *Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 58.

³⁶ *Аверинцев С.С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 61.

³⁷ Впервые на эту связь указано в статье: *Рейнольдс Э.* Указ. соч. С. 456.

³⁸ *Шмеман А., прот.* Дневники. 1973–1983. М., 2005. С. 25.

³⁹ «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося “солнце”, мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге» («Разговор о Данте», 1933).

⁴⁰ «Ясная Наташа». Осип Мандельштам и Наталья Штемпель. С. 286.

⁴¹ Там же. С. 264.

⁴² Там же. С. 222.

⁴³ Там же. С. 65.

⁴⁴ *Павлов М.С.* Указ. соч. С. 180.

⁴⁵ *Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б.* Калька или метафора? Опыт лингвокультурного комментария к «Стихам о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама // Вопросы языкознания. 2011. № 6. С. 107.

⁴⁶ *Мандельштам Н.Я.* Третья книга. М., 2006. С. 203.

⁴⁷ *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М., 1999. С. 315.

⁴⁸ *Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 57.

⁴⁹ Может быть, они писались и позже, но об этом нам ничего не известно.

Наталья Петрова

«ПОРТНОВСКОЕ ДЕЛО»
О. МАНДЕЛЬШТАМА

Одежда разного рода – одна из насущных проблем мандельштамовской жизни, поскольку с определенного момента истории ее стало катастрофически не хватать, и творчества, поскольку метафорическая семантика одежды как способа смены обличья, состояния души и участи по-полнялась новыми смыслами, порождаемыми эпохой.

Одежда изначально призвана служить соблюдению приличий и защите от холода. Так, первые портные Адам и Ева сшили себе повязки из смоковых листьев, а Бог сделал им одежды кожаные [Мильков, Смольникова 1993: 168]. Со временем одежда приобрела функцию различения по половому и социальному признакам.

В русской литературе, начиная с гоголевской «Шинели», особая значимость придавалась верхней одежде¹ – «новые панталоны» для Акакия Акакиевича проблемы не составляли² и, возможно, поэтому оставались предметом анекдотов и стихотворных шуток.

К разряду таких анекдотов можно было бы отнести рассказ В. Шкловской о том, как Мандельштам привел свою Наденьку к ним знакомиться: «...он держал в руке шляпу, закрывая прореху на штанах». Но скоро нехватка брюк стала катастрофической. Надежда Яковлевна писала об отце: «Все брюки от его сюртучных пар изрезала на юбки невестка – первая жена брата, жившего в Москве. Под конец брюки кончились. Мама написала, чтобы мы

привезли из Москвы, но и в Москве такой роскоши не оказалось, как и в Киеве» [НМ-3: 85]. Безбрючное существование затянулось надолго: «Вторых штанов ни у кого из них не было, – комментировала В. Шкловская, – не тем торговали, как говорил мой отец. У отца вторые штаны появились, наверное, после семидесяти» [Беседа 2000].

Случалось, что «запасные» штаны все-таки находились, и друзья одаривали ими Мандельштама – «самого бесштанного человека в русской литературе» [Там же]. Порой он появлялся в таких штанах («слишком коротких, из тонкой коричневой ткани в полоску»), которых просто «не бывает» [Гинзбург 1989: 144]. От соображения о приличиях уже не оставалось и следа, сохранилась лишь прагматическая функция. Но дарители помнились (Н. Гумилев, В. Катаев, Ю. Герман), и брюки сохраняли отпечаток личности. Так, Мандельштам говорил, что в брюках Гумилева он чувствовал себя «необыкновенно сильным и мужественным» [НМ-2: 59].

В воспоминаниях Надежды Яковлевны одежда не только присутствует в привычной функции социального маркера, но и получает психологическую и политическую интерпретацию. Горький «штаны собственной рукой вычеркнул» из-за «враждебности» по отношению к интеллигенции и нелюбви к неприемлемой для него новой литературе. «Вычеркивая брюки, он, – в понимании Надежды Яковлевны, – совершал высокий суд с полным сознанием своей правоты и правопорядка» [НМ-3: 86]. Ускользнувшие штаны Надежда Яковлевна ставит в один ряд с расстрелом Н. Гумилева, за которого Горький опоздал или не захотел вступить. Так утрата брюк коррелирует с гибелью. При свидании в тюрьме Н. Мандельштам замечает сползающие брюки мужа, лишённые всех застёжек, ремня и подтяжек, чтобы не было возможности покончить с собой, похищая у власти ее привилегию [НМ-2: 91].

Если раньше брюки представляли унифицирующим началом («Все в штанах, скроенных одинаково...» – Саша Черный), то теперь они символизируют право на достойное существование: «...вывеска, изображая брюки, / Дает

поняты нам о человеке»³. Унифицирующая функция переходит к пиджаку, часто также дарованному, со слишком длинными рукавами⁴, который не сидит, а «топорщится». Судя по тому, что существовал такой вид квалификации, как «портной без права шить пиджак» [Табаков 2000: 250], сей предмет туалета наиболее сложен в процессе изготовления. «Когда-то следивший за своей одеждой», Мандельштам «страдал от диких “москвошвейных” пиджаков с неумело вшитыми рукавами, нелепый покрой которых выдавали протянутые руки размножившихся бронзовых фигур» [НМ-3: 224]. Язык свидетельствует и о том, что пиджак обладает более выраженной личностной характеристикой: шуба «с чужого плеча» не так очевидна, как пиджак с чужого, а то и с «барского плеча»⁵. Неловкий, стесняющий свободу движений пиджак приобретает дополнительное метафорическое значение в статье самого Мандельштама: «Какие-нибудь последние болгары или чехо-румыны шьют костюмы на заказ у портных, а мы, как вешалки, пялим на себя готовую стандартную одеженку – без примерки, в принудительном порядке: в плечах топорщится, в проймах жмет» [Мандельштам 1993–1997, 3: 234]⁶.

Символическое значение пиджак приобретает в воспоминаниях Надежды Яковлевны, рассказывающей, как в Чердыни ей приснился Мандельштам, сидящий на кровати в расстегнутом пиджаке. Проснувшись, она увидела его, стоявшего в окне, и схватила за пиджак, а Мандельштам «вывернулся из рукавов и рухнул вниз» [НМ 1999: 36]. «Пустой пиджак», забытый в спешке, остался у нее в руках и в 1938 г., при последнем аресте Мандельштама.

Процесс символизации осуществляется двойным путем: жизненные реалии находят отражение в мандельштамовских текстах, а тексты вызывают у Надежды Яковлевны воспоминания о реалиях или же, наоборот, – реалии, запомненные и переосмысленные Надеждой Яковлевной, проецируются ею на текст Мандельштама. Пиджак, который топорщится, сигнализирует и о готовности вписаться в «эпоху Москвошвейя» («Я тоже современник, / Смотрите, как на мне топорщится пиджак»), и о фатальном

несоответствию натуры и судьбы⁷. Старому пиджаку не привыкать быть знаком человеческой непригодности: «Наглец! Негодяй! Побирושка! Потертый пиджак!» [Шолом-Алейхем 1959: 603] или: «Вы провокатор... Вы – двубортный мерзавец!.. Вы шиты белыми нитками, и у вас отвратительная подкладка» [Инбер 1971: 9]. Выпадение из пиджака – смерть, но и спасение – единственная возможность избежать социального произвола и остаться хозяином собственной судьбы.

Плохо сшитые пиджаки и перешитые брюки вводят тему шитья и портных в стихи Мандельштама и в воспоминания Надежды Яковлевны⁸, причем существенной оказывается переосмысленная портновская терминология: шить по одной мерке, мерить на свой аршин. Процесс шитья пополняется обусловленной временем двусмысленностью: шить одежду и «шить дело»: «Евгению Эмильевичу собирались что-то “пришить”? хорошо, если недонесение, но ведь можно пришить что угодно...» [НМ 1999: 64]. Образ портного смыкается с изготовителем «деревянной одежды» (Д. Кедрин. «Приданое», 1935) и «швеца» «кузнечных памятников», который может шить «тебе такое...» (1936) (Мандельштам, 1: 211).

«Швец» (сначала означавший и портного, и сапожника) – носитель действия; портной – создатель результата деятельности – одежды из «порта» или – «портно» [Фасмер 1987, III: 334–335; IV: 419]. И в фольклоре, и в литературе профессия портного подразумевает склонность к воровству и к пьянству⁹. Честный или богатый портной – определения, выводящие героя из общего ряда¹⁰. Портному противостоит подмастерье портняжка, истории о котором строятся на архетипическом противостоянии Давида Голиафу. Портной воспринимается как начало бытовое, портняжка – как героическое. Портняжка стремится к власти и славе (Чарли – портняжка в фильме Чаплина «Граф» – выдает себя за графа; «неробкий» Мотэле становится комиссаром, чтобы «штопать наши прорехи» [Уткин 1966: 287]), его свершения не обусловлены ремеслом, но от ремесла уводят. Повествование о портном, сохраняю-

щем верность своему делу, тяготеет не к сказке, а к притче. «Шитье» увязывается с «житьем», тело – с одеждой¹¹. Успехи портного зачастую объясняются волшебством¹², успехи портняжки – удачей, его жизнью правит случай. Жизнью портного правит судьба, да и сам он – потенциальный носитель божественной способности «перекраивать» мир и судьбы – зачастую становится носителем и жертвой инфернальных сил. Инфернальным искусителем, вершителем судьбы предстает портной Петрович – «одноглазый черт» – в гоголевской «Шинели» [Эпштейн 2000: 124].

Если в русской литературе рубежа XIX–XX вв. различие двух образов и сюжетов было очевидным, а их совмещение и скрещивание эстетически значимым, то в 1920-е гг. оно уже требует пояснений. Примером тому служит рассказ «В цирке» Юрия Олеши (1928): «Современный канатоходец имеет вид портного. Да, он портняжка, – и не тот сказочный портняжка, который спорил с великаном и мог бы оказаться сродни сказочному нашему канатоходцу, – а самый обыкновенный городской портняжка в котелке, пиджачке, с усиками и с галстуком набекрень...» [Олеша 1965: 354]. Герой «Чудесных походов портного Фокина» Вс. Иванова (1924), продав свою швейную машинку, превращается в бродячего портняжку, но как портной творит чудеса. Образа портняжки в литературе 1920-х гг. практически нет, а если он и встречается, то как результат полного отсутствия языкового чутья, что порождает незапланированный комический эффект: «Он очень мил, мой дядюшка, портняжка, / Сердечный, вечный самогонки друг, / Зимой и летом пышащий так тяжело, / Что позавидует уютю» [Казин 1960: 31]. На смену портняжке приходит портной. «Храбрым портным», а не «портняжкой» называет свой пересказ братьев Гримм А. Введенский (1935), причем, в отличие от канонического перевода и в соответствии с наименованием, герой не становится королем, а продолжает «себе спокойно жить да поживать, куртки, штаны и жилетки шить». Мандельштамовскому портному для спасения приходится проявить изворотливость портняжки: «Один портной / С хорошей головой / Приговорен был к

высшей мере. / И что ж? – портновской следуя манере, / С себя он мерку снял – / И до сих пор живой» (Мандельштам 1993–1997, 1: 342).

В классическом «портновском» сюжете русской литературы – гоголевской «Шинели» – портной призван одевать, раздевают «воры», «какие-то люди с усами». У Мандельштама в «Египетской марке» портной и есть вор, покушающийся уже не на материал, как свойственно портному, а на готовый продукт собственного производства. В рассказе о яхонтовском чтении гоголевского текста Мандельштам останавливается на процессе одевания: «Показывая, как портной Петрович облачает Акакия Акакиевича в новую шинель, Яхонтов читает балльные стихи Пушкина – “Я черным соболем одел ее блистающие плечи”» (Мандельштам, 3: 225). В «Египетской марке» «настоящий портной это тот, кто снимает сюртук с неплательщика среди дня на Невском проспекте» (Там же, 2: 295). Раздевающий жест Мервиса – «снял визитку с плечика» – напоминает действие андерсеновских ткачей-обманщиков, которые обещали одеть короля и раздели его догола. Отрываясь от исполнителя, жест обобщает и обличает суть «перелицованного» мира: «То было страшное время: портные отбирали визитки» (Там же: 279).

Героя мандельштамовского повествования роднит с не названным прямо Акакием Акакиевичем существование в атмосфере всеобщей нелюбви и презрения, «чай с сухариками, которые он любил, как канарейка» (Там же: 298) (у Гоголя – «чай с копеечными сухарями») и насильственное раздевание, ведущее к смерти («Ах, Мервис, Мервис, что ты наделал! Зачем лишил Парнока земной оболочки, зачем разлучил его с милой сестрой?» – Там же: 271). «Носовой платок», в котором приносит шинель Петрович, откликается «белым саваном» «чистой полотняной простыни», а сам портной напоминает «члена похоронного братства, спешащего в дом, отмеченный Азраилом, с принадлежностями ритуала» (Там же: 295).

Родословную Парнока Мандельштам возводит к Голядкину, что позволяет развернуть тему неудачливо-

го (Парнок) и удачливого (Кржижановский) двойников [Берковский 1989: 301], в сущности, романтическую тему тени, победившей своего хозяина. В действительности говорить приходится не о двойниках, а о гораздо более сложной системе отношений. Музыкальное пристрастие Парнока приравнивает его не столько к Акакию Акакиевичу, сколько к тому отставному музыканту, с которого мертвец пытался «сдернуть фризовую шинель». И Парнок, и повествователь, и Мервис – люди искусства.

Мир «Египетской марки» населен персонажами с прямо или косвенно указанной национальной принадлежностью: прислуга-полька, торгующий китаец, чех-зеркальщик (в черновых вариантах – латышка Эмма, глухонемые армяне). Прототипом Мервиса считается портной – чех [Нерлер 1990: 408], но у Мандельштама он – еврейский портной – мечтатель, у которого «в голове... совсем не портняжное дело», похищающий визитку «как сабинянку» (Мандельштам, 2: 271).

Ремесло портного превращается в род искусства и связывается с темой изгойства.

В поэме Саши Черного «Кому в эмиграции жить хорошо» портной, размышляющий о судьбе мира («Как по фасону новому / Перекроить все старое? / Весь мир трещит по швам»), ощущает себя непризнанным художником: «Шью двадцать лет как каторжный, / Имею вкус и линию / И вдруг теперь починщиком / Из первых скрипок стал» [Черный 1991: 431–433]. У В. Инбер в рассказе «Соловей и Роза» (1924) «ночная материя покорялась творцу (портному. – Н. П.), и из распластанного шерстяного хаоса возникла плавная линия» [Инбер 1971: 7–12]. Искусство портного приравнивается к стихотворческому процессу: «А я утопала во дни Октября / В словесном шитье и кройке» [Русские поэты: 330].

У Мандельштама в образе Мервиса, тянущегося к прекрасному, но не имеющего достаточного мастерства («Мервис не чувствует края визитки – он сбивается на стуртук» – Мандельштам 1993–1997, 2: 273), возможно, есть элемент литературной полемики с «Пощечиной об-

щественному вкусу», где портной служит синонимом филистерства в искусстве: «Всеим этим Максимаам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым, Буниным и проч. и проч. – нужна лишь дача на реке. Таковую награду дает судьба портным» [Маяковский 1995–1961, 13: 245]¹³.

Гоголевское «портное искусство» у Мандельштама обозначено снижающим названием «портняжного дела», но сам портной назван «художником», «вдыхающим жизнь» в свое творение. Создание коллажного текста «Египетской марки» описывается как процесс, равнозначный деятельности Мервиса: «Стригу бумагу длинными ножницами... Не боюсь швов... Портняжу, бездельничаю» (Мандельштам 1993–1997, 2: 288). Последнее в большей степени соответствует Парноку; соединительным звеном между ним и Мервисом на сюжетном уровне является повествователь, на фабульном – Парнока и Кржижановского соединяет Мервис. Тема искусства дополняется «птичьим воздухом портновской квартиры», глухонемыми, шьющими рубашку из воздуха, прядущими «быструю пряжу» жизни (Там же: 286). Кроме того, описание Мервиса вторит описанию Соломона Михоэлса в посвященном ему очерке («слепое лицо», ср.: «подслеповатого» Акакия) и портного Сорокера, сыгранного Михоэлсом в спектакле «200 000» по Шолом-Алейхему [Барзах 1998]. С темы портного, покроя как «внутренней пластики гетто» и начинается очерк – «Не Альтман ли делал вам костюм?» (Там же, 3: 222).

Сопоставление портного и художника порождается семантикой текста-ткани, и этот мотив наиболее подробно разрабатывается в «Разговоре о Данте», где «поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ», а сам Дант называется «текстильщиком», ткачом и сопоставляется то с портным, у которого «вышел весь материал», то с тем, который «щурится на звезды», вдевая «нитку в игольное ушко» (Там же, 2: 157, 169, 196–197)¹⁴.

Портновская тема в «Разговоре о Данте» в какой-то степени проясняет стихотворение о портном, снявшем

с себя мерку и потому оставшемся в живых. Во-первых, «в поэзии... все есть мера и все исходит от меры и вращается вокруг нее и ради нее». Во-вторых, «поэзия не является частью природы – хотя бы самой лучшей, отборной – и еще меньше является ее отображением, что привело бы к издевательствам над законом тождества, но с потрясающей независимостью водворяется на новом, внепространственном поле действия». Портной, обративший мерку на себя, т. е. познавший свою меру, уподобляется монументу «из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита», как «памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита», и переносится в то самое «внепространственное» состояние «разыгрывания» «орудийных средств», которое неподвластно реальному миру (Там же: 161, 156, 166).

¹ О семантике верхней одежды у О. Мандельштама см.: Видгоф Л. О «долгополой шинели» и «садовнике и палаче» в стихотворении О. Мандельштама «Мастерица виноватых взоров...» / Статьи о Мандельштаме. М., 2010. С. 167–185; Городецкий Л.Р. Символика верхней одежды у О. Мандельштама («Шуба», «Шинель», «Лапсердак») // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 5 (11). С. 140–146 и многочисленные интерпретации «шубы».

² Н. Гоголь в «Мертвых душах» описывал модные, непривычные, смешные брюки, например: «молодой человек в белых какифасовых панталонах, весьма узких и коротких».

³ У Маяковского эмансипация брюк служит одним из знаков «криворотого мятежа»: «У обмершего портного / сбежали штаны / и пошли – / одни! – / без человеческих ляжек!» (Владимир Маяковский. Трагедия. Первое действие); у К. Чуковского – знаком полной человеческой непригодности: «Что сбежали даже брюки, / Даже брюки, даже брюки / Убежали от тебя» («Мойдодыр»).

- ⁴ По сообщению Н. Чуковского, пиджак был подарен Ю.П. Германом; Н. Мандельштам возражала: «Это были брюки, а не пиджак» [Чуковский 2013].
- ⁵ Ср. Чичикова во фраке «брусничного цвета с искрой», отличающего его от других, и лакея Петрушку «в просторном подержанном сюртуке, как видно с барского плеча».
- ⁶ Все цитаты из произведений О. Мандельштама приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в круглых скобках.
- ⁷ См. указание на перифраз пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке» в стихотворении «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» [Мандельштам 1993–1997, 2: 553].
- ⁸ Н. Я. жалуется на мать, которая плохо ее одевала, да и сама «шла у плохих портних платья “с воображением”». Вспоминает, как отец заказывал матери «дорогой костюм, обычно за границей, в Вене, у первоклассного портного» [НМ-3: 81]. Упоминает квартирную хозяйку, воронежскую портниху. Заботы об одежде Надежды Яковлевны нашли отражение в стихах Мандельштама («Над Курою в ущелье лимонном шили платье у бедной портнихи»). «Портниха» называется одно из его стихотворений для детей.
- ⁹ «Нет воров супротив портных мастеров». Глаголы «укронить» или «закронить» означают «украсть» [Даль 1978–1982, III: 323]; «кроят» и английские (Шекспир, «Макбет», 2-й акт) и французские (Мольер, «Мещанин во дворянстве», 2-й акт) портные.
- ¹⁰ О Мотле Камзоле в «Тевье-молочнике» говорится: «И хоть он портной, но очень честный молодой человек», и, очевидно, «не прирожденный портной» [Шолом-Алейхем 1959: 524, 525].
- ¹¹ См., например: «Развивается череп от жизни <...> – / Чистотой своих швов он дразнит себя» (Мандельштам, 1: 230); «Всех кладут на кипарисные носилки / Сонных, теплых вынимают из плаща» (Там же: 129).
- ¹² «Крупный выигрыш» Шолом-Алейхема или фильм «Закройщик из Торжка».
- ¹³ Ср. Козьму Пруткува: «У всякого портного – свой взгляд на искусство!»
- ¹⁴ О «сборных цитатах» в «Разговоре о Данте» см.: (Мандельштам 1993–1997, 2: 563).

Литература

- Барзах 1998 – *Барзах А.* Без фабулы. Вблизи «Египетской марки» О. Мандельштама // *Поскриптум: Литературный журнал.* 1998. Вып. 2 (10). С. 183–210.
- Берковский 1989 – *Берковский Н.* Мир, создаваемый литературой. М., 1989.
- Беседа 2000 – *Фигурновы О., М.* Умных жен переносят не многие // *Огонек.* 2000. № 42. Ноябрь.
- Видгоф 2010 – *Видгоф Л.* О «долгополой шинели» и «садовнике и палаче» в стихотворении О. Мандельштама «Мастерица виноватых взоров...» // *Статьи о Мандельштаме.* М., 2010. С. 167–185.
- Гинзбург 1989 – *Гинзбург Л.* Человек за письменным столом. Л., 1989.
- Городецкий 2010 – *Городецкий Л.Р.* Символика верхней одежды у О. Мандельштама («Шуба», «Шинель», «Лапсердак») // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология.* 2010. № 5 (11). С. 140–146.
- Даль 1978–1982 – *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1978–1982.
- Инбер 1968 – *Русские поэты:* В 4 т. М., 1968.
- Инбер 1971 – *Инбер В.* Избранная проза. М., 1971.
- Казин 1960 – *Казин В.* Лирика. М., 1960.
- Лекманов – *Лекманов О. и др.* «Египетская марка» Осипа Мандельштама: пояснения для читателя [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/551043> (дата обращения: 10.11.2013).
- НМ-3 – *Мандельштам Н.* Книга третья. Р., 1987.
- НМ-2 – *Мандельштам Н.* Вторая книга. М., 1990.
- НМ 1999 – *Мандельштам Н.* Воспоминания. М., 1999.
- Мандельштам 1993–1997 – *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1: Стихи и проза 1906–1921. М., 1993; Т. 2: Стихи и проза 1921–1929. М., 1993; Т. 3: Стихи и проза 1930–1937. М., 1994; Т. 4: Письма. М., 1997.
- О. М. 2009–2011 – *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и инсерт: В 3 т. М., 2009–2011.

- Маяковский 1955–1961 – *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955–1961.
- Милюков, Смольникова 1993 – *Милюков В.В., Смольникова Л.Н.* Апокрифическая «Беседа трех святителей» в Древней Руси и ее идейно-мировоззренческое содержание // Общественная мысль: Исследования и публикации. Вып. 3. М., 1993.
- Нерлер 1990 – *Нерлер И.* Комментарии // Манделъштам О. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990.
- Олеша 1965 – *Олеша Ю.* Повести и рассказы. М., 1965.
- Русские поэты 1968 – Русские поэты: В 4 т. М., 1968.
- Табаков 2000 – *Табаков О.* Моя настоящая жизнь. М., 2000.
- Уткин 1966 – *Уткин И.* Стихотворения и поэмы. М., 1966.
- Фасмер 1987 – *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1987.
- Шкловская-Корди 2001 – «Он собрал нас всех и прочел...». Осип Манделъштам в воспоминаниях Василисы Шкловской-Корди // НГ EX LIBRIS. 2001. 17 мая [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://exlibris.ng.ru/kafedra/2001-05-17/3_memoirs.html (дата обращения: 13.12.2013).
- Черный 1991 – *Черный А.* Кому в эмиграции жить хорошо (главы из поэмы) // Ковчег: Поэзия первой эмиграции / Сост., предисл. и комм. В. Крейда. М., 1991. С. 429–439.
- Чуковский 2013 – *Чуковский Н.* // Несколько мыслей из воспоминаний «Двадцатые годы: Заметки студента МГУ». «Роландов рог». Вечер памяти О.Э. Манделъштама [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.poesis.ru/poeti-poezia/shalamov/frm1_poez.htm (дата обращения: 10.11.2013).
- Шолом-Алейхем 1959 – *Шолом-Алейхем.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1959.
- Эпштейн 2000 – *Эпштейн М.* Фигура повтора: философ Николай Федоров и его литературные прототипы // Вопр. лит. 2000. № 6. С. 114–124.

Анна Еськова

МАНДЕЛЬШТАМ И БЕЛИНСКИЙ

Творчество Манделъштама включено во многие культурные контексты. Но если такие темы, как «Манделъштам и Пушкин», «Манделъштам и Тютчев», имеют уже давнюю историю, то тема «Манделъштам и Белинский» только начинает изучаться. Кажется, из специальных работ пока можно назвать только статью Л.М. Видгофа «Подтекст из Белинского в “Ламарке”?» [Видгоф 2010]. Однако Манделъштам с Белинским связывает довольно многое, и отношения двух авторов безусловно заслуживают изучения. Для такого исследования есть и внешний повод – в 2011 г. исполнилось сто двадцать лет Манделъштаму и двести лет Белинскому.

Имя Белинского упоминается только в двух произведениях Манделъштама. Первое из них – сочинение «Преступление и наказание в “Борисе Годунове”» (1906). Пятнадцатилетний Манделъштам спорит с трактовкой образа Годунова, предложенной Белинским: «Вся личность Годунова, весь он целиком, все свойства его характера в своей совокупности толкали Бориса к печальному концу, а не одна только большая совесть и не одно только отсутствие гениальности. К особенностям характера Годунова, на которые указал Белинский, следует еще прибавить – болезненное самолюбие, раздражительность, неумение владеть собой и заставить себя уважать» (1: 167)¹. Второе манделъштамовское произведение, в котором назван Бе-

© Еськова А.Д., 2014

линский, – это «Шум времени» (1923–1924): «Книжка “Весов” под партой <...> и ни слова, ни звука, как по уговору, о Белинском, Добролюбове, Писареве <...>. Повторяю: Белинского мои товарищи терпеть не могли за расплывчатость мироощущенья» (2: 374).

Однако работы Белинского в начале XX в. входили в программу реальных училищ. Его статьи выходили в изданиях, рекомендованных в качестве учебных пособий – например, в книге В.В. Сиповского «Историческая хрестоматия по истории русской словесности. Т. II, вып. 5: Русская литература 30–40-х годов XIX в. Кольцов, Лермонтов, Белинский» (СПб., 1908) [Анненский 2002]. В программу Тенишевского училища, разработанную в 1915 г., входило значительное число работ критика [Справочная книга 1915: V–VI]. Кроме того, предполагалось изучать биографию Белинского, его отношение к литературе разных эпох и «значение его критики в связи с общим очерком истории русской литературной критики» [Там же: 62]. Конечно же, Мандельштам, закончивший училище в 1907 г., не мог учиться по этим программам², тем более что в 1915 г. они были только составлены, а «через горнило комиссий еще не прошли» [Справочная книга 1915: VIII]. Однако их составлял В.В. Гиппиус, у которого учился и Мандельштам.

Высказывание Мандельштама, прямо свидетельствующее о высокой оценке им Белинского, сохранилось в автобиографическом романе Р. Ивнева «Богема»: «Трагедия русской поэзии в том, что у нас нет Белинского. Читатели, как бы образованны они ни были, – это стадо овец, которые не могут без пастуха. Эту роль в литературе играл Виссарион Григорьевич» [Ивнев 2006: 113]³. В том же разговоре Мандельштам охарактеризовал место критика в литературной жизни: «Поэзии необходим критик, как живому организму вода. Без умного, скромного, совестливого, нащупавшего пульс подлинной литературы критика поэзия не может быть выведена на свет Божий. <...> Страшно делается, когда вспоминаешь наших критиков. Айхенвальд, Измайлов, Арабажин, Антон Крайний...»⁴ [Там же].

Вероятно, Белинский был близок Мандельштаму прежде всего как критик. По словам И.Н. Бушман, в мандельштамовских статьях «сочетаются элементы истории и теории литературы, литературной критики и высокой публицистики. Если бы Мандельштам уделял этой области больше времени, из него мог бы выработаться критик-публицист ранга Белинского или Добролюбова» [Бушман 1964: 21].

В оценке критики как необходимого элемента литературной жизни Мандельштам совпадает с Белинским. Приведем лишь одно (из множества) высказывание последнего на эту тему: «Без критики журнал есть образ без лица, анатомический препарат, а не живое органическое существо» (2, 125).

Для Белинского очень важна категория «органического». К примеру, в упоминавшейся уже статье «Борис Годунов» он говорит о «творческой силе, присущей организму гения как инстинкт» (10, 521). Белинский развивает идею образной органики, «ему же принадлежит приоритет в этико-эстетической поляризации “рожденного” (“органического”, “вдохновенного”, “творческого”) и “сделанного”» [Пак Сун Юн 2008: 23]. Столь же значима эта категория и для Мандельштама. Он характеризует русский язык как высокоорганизованный и органический (1: 222), мечтает «о создании органической поэтики, не законодательного, а биологического характера» (1: 229).

Для обоих интересующих нас авторов была необычайно значима роль читателя в литературной жизни, оба они воспитывали читателей. По Белинскому, «нашей литературе должна предшествовать некоторая образованность вкуса, или, другими словами, у нас сперва должны явиться читатели, *dilettanti*, а потом уже и литература. <...> А то смешное дело! Хотят, чтобы у нас были поэты, когда их еще некому читать. <...> Когда наша читающая публика делается многочисленна, взыскательна и разборчива, тогда явится и литература» (2, 125). Мандельштам видит серьезную болезнь в том, что «пшущие стихи в большинстве случаев очень плохие и невнимательные читатели

стихов <...> крайне непостоянные в своих вкусах, лишенные подготовки, прирожденные не-читатели – они неизменно обижаются на совет научиться читать, прежде чем начать писать» (2:337).

«У Белинского, с самого же начала, именно с “Литературных мечтаний”, является распорядительный тон. Обратите внимание. Почти мальчик, только что со студенческой скамьи – он учит всю Россию, учит Пушкина. Нигде – оговорок, нигде – оглядок. Учит и учит» [Розанов 1995а: 598]. Учительный тон характерен и для Мандельштама: «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему» (1: 212). Мандельштам уверенно формулирует задачи поэзии: «В отличие от старой гражданской поэзии, новая русская поэзия должна воспитывать не только граждан<ина>, но и “мужа”» (1, 230).

Как для Мандельштама, так и для Белинского важнейшую жизненную ценность составляют книги. По словам Розанова, Белинскому «“жизнь” была просто не нужна <...> не интересна; интересны были только “книги, которые читал и любил ближний”, и те “идеи, на которые навели его эти книги”. Этим заканчивался круг того, к чему влекся Белинский» [Розанов 1995б: 505].

Это предпочтение книг реальной жизни есть и в мандельштамовском «Шуме времени»: «Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых-внуков, влюбленных в семейственные архивы с эпическими домашними воспоминаньями. <...> Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, – и биография готова» (2, 383).

Можно сказать, что Белинского и Мандельштама в равной степени волновала проблема единства русской литературы. Статья Мандельштама «О природе слова» (1921–1922) начинается словами: «Я хочу поставить один вопрос – именно: едина ли русская литература? В самом деле, является ли русская литература современная – той же самой, что литература Некрасова, Пушкина, Державина или Симеона Полоцкого?» (1, 218). Мандельштам одно-

значно признает русскую литературу единой, а критерием единства, стержнем, позволяющим «развернуть во времени разнообразные и разбросанные явления литературы» (1, 219), он считает русский язык.

Белинский, строго различавший *литературу* и *словесность*, отказывает русской словесности в историческом единстве. «Да, была словесность, которая есть везде, где есть *слово, язык*, но которая состоит из произведений случайных, ничем между собою не связанных, и для которой поэтому нет еще *истории*, а может быть только *каталог*. В литературе совершается развитие духа народа; литература – важная сторона истории народа» (4, 416). Объединяющей исторической роли языка Белинский для русской литературы не признает⁵. Не находит Белинский столь важного для него качественного единства и в современной ему отечественной литературе, что видно уже по цитате из статьи о Лермонтове.

Розанов упрекает Белинского в незнании, непонимании русской родовой, семейной жизни, неприятии семейных ценностей и утверждает, что у Белинского «была какая-то странная *развязанность, разъединенность* с жизнью» [Розанов 1995б: 517]. Почти то же сообщает о себе и Мандельштам: «Там, где у счастливых поколений говорит эпос гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак зиянья, и между мной и веком провал, ров, наполненный шумящим временем, место, отведенное для семьи и домашнего архива» (2, 383).

Вместе с тем «то великое волнение, которое поднял Белинский, было разговорное волнение <...> Белинский начал эпоху разговоров по комнаткам-келейкам, – разговоров вдвоем, а не в обществе: и все-таки это были “разговоры”...» [Розанов 1995б: 506]; «Одни идеи. Одни книги. Правда, все о “жизни”: и идеи, и книги, и беседы, “разговоры” с друзьями, “за полночь”, “до утра» [Там же: 505]. Весьма важны были разговоры и для Мандельштама – достаточно вспомнить статьи «О собеседнике» (1914) и «Разговор о Данте» (1933) или знаменитый выпад из «Четвертой прозы» (1930): «Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет» (3, 171).

Безусловно, к вопросу о подтекстах нужно подходить всегда с осторожностью. И суждение М. Рувина о методологии «интертекстуальности» как о форменном бедствии мандельштамоведения представляется вполне обоснованным [Вайман, Рувин 2011: 39]. И все-таки межтекстовые сопоставления возможны, хотя бы на уровне предположений. Можно допустить, что в лирике Мандельштама присутствует несколько подтекстов из Белинского. Л.М. Видгоф соотносит слова

Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень (3, 61)

из стихотворения «Ламарк» (1932) с письмом Белинского В. Боткину от 01.03.1841 г. [Видгоф 2010]. Приведем пространную цитату из этого письма: «Мне говорят: развивай все сокровища своего духа для свободного самонаслаждения духом, плачь, дабы утешиться, скорби, дабы возрадоваться, стремись к совершенству, лезь на верхнюю ступень лестницы развития <...> Благодарю покорно, Егор Федорович (Гегель), – кланяюсь вашему философскому колпаку; но, со всем подобающим вашему философскому филистерству уважением, честь имею донести вам, что если бы мне и удалось влезть на верхнюю ступень лестницы развития, – я и там попросил бы вас отдать мне отчет во всех жертвах условий жизни и истории, во всех жертвах случайностей, суеверия, инквизиции, Филиппа II и пр., пр.; иначе я с верхней ступени бросаюсь вниз головою. Я не хочу счастья и даром, если не буду спокоен насчет каждого из моих братьев по крови» XII, 22–23⁶. Отметим, что Белинский говорит о братьях по крови, лирический герой «Ламарка» заявляет:

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь (3, 61).

В образах лестницы и ступеней можно видеть общее со статьей Белинского о «Герое нашего времени»: «Возьмите любую европейскую литературу, и вы увидите, что ни в одной из них нет скачков от величайших созданий до самых пошлых: те и другие связаны лестницею со множеством ступеней, в нисходящем или восходящем порядке, смотря по тому, с которого конца будете смотреть» (4, 193).

Думается, что слово «фехтовальщик» в «Ламарке»

Кто за честь природы фехтовальщик?
Ну, конечно, пламенный Ламарк (3, 61)

может отсылать еще к одному тексту Белинского – рассуждению о шпаге и кулаке в полемике с Н.И. Надеждиным: «...кулак, равно как и дубина, есть орудие дикого, орудие невежды <...> Шпага, штык и пуля суть орудия человека образованного, они предполагают искусство, учение, методу, следовательно, зависимость от идеи» (2, 164–165). В мандельштамовском «Путешествии в Армению» (1931–1932) шпага в руках Ламарка противопоставляет его научным дикарям XIX в. – (см. 3, 200).

Слова

Был старик, застенчивый, как мальчик,
Неуклюжий, робкий патриарх (3, 61)

можно связать с воспоминаниями М.М. Попова, учителя Белинского, которые приводит Лажечников. По словам Попова, Белинский «был неуклюж, угловат в движениях. Неправильные черты лица его, между хорошенькими личиками других детей, казались суровыми и старыми» [Лажечников 1977: 37].

Как показала А. Веселова, суждения Белинского о Сумарокове как подражателе Корнеля и Расина, авторе ненародном, и даже «жалком писаке» и Озерове как представителе ложноклассической драмы являются частью литературного контекста стихотворения «Есть ценностей незыблемая скала...» [Веселова 2006]. (Впрочем, таких

взглядов на Сумарокова и Озерова придерживался далеко не только Белинский.)

О. Ронен видит в словах

И грозное баюшки-баю
Кулацкому паю пою

из стихотворения «Квартира тиха, как бумага...» (1933) связь с некрасовским стихотворением «В.Г. Белинский»:

В то время как в родном краю
Открыто зло торжествовало,
Ему лишь «баюшки-баю»
Литература распевала [Ронен 2002: 41].

Подтекстом строк

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе (3, 45)

из стихотворения Мандельштама «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931) могут быть слова Белинского о повести Достоевского «Бедные люди»: «...нашлись добродушные чудачки, которые полагают, что любить весь мир есть необычайная приятность и обязанность для каждого человека. Они ничего и понять не могут, когда колесо жизни со всеми ее порядками, наехав на них, дробит им молча члены и кости» [Анненков 1977: 421]. Слово «грязца» у Мандельштама, как представляется, соответствует слову «грязнотца» в статье Розанова «Споры около имени Белинского»: «По “закоулочкам” пашей жизни вообще много грязнотцы, много мелкого, грубого, и отчасти определенного злого и черного» [Розанов 1995в: 587]. Статьи Розанова о Белинском, печатавшиеся в газете «Новое время», могли быть известны Мандельштаму хотя бы потому, что эту газету «ежедневно от корки до корки штудировал» близкий знакомый Мандельштамов

Юлий Матвеевич Розенталь, часто бывавший у них дома [Мандельштам 1995].

Выскажем и более рискованное предположение. Возможно, строки того же стихотворения

Не костяшками дева стучит, –
Человеческий жаркий искривленный рот
Негодует, поет, говорит (3, 45)

связаны с рассуждением Розанова о Владимире Соловьеве. «Соловьев был весь блестящий, холодный, стальной. Может быть, было в нем “Божественное”, как он претендовал, или, по моему определению, глубоко демоническое, именно преисподнее: но ничего или очень мало было в нем человеческого. “Сына человеческого” по-житейскому в нем даже не начиналось <...> Несомненно, что он себя считал и *чувствовал* выше всех окружающих людей, выше России и Церкви, всех тех “странников” и “мудрецов Пансофов”, которых выводил в “Антихристе” и которыми стучал как костяшками на шахматной доске своей литературы...» [Розанов 1913]. Конечно, «костяшками стучащая дева (гротескно ассоциирующаяся с “девой” из старых русских романсов) – учрежденческая машинистка» [Семенко 1997: 53]. Тем не менее слово «дева» – возможный намек на соловьевское учение о Вечной Женственности. Белинский же, по Розанову, поднял всех своим волнением, поднял все на дыбы, как «свой своих», как «брат братьев» [Розанов 1995б: 503].

Такое прочтение позволяет предположить, что в этом стихотворении Мандельштам противопоставляет Соловьева Белинскому в духе Розанова: сверхчеловеческое, с одной стороны (Соловьев), и человеческое – с другой (Белинский).

Слова «искривленный рот», по всей вероятности, связаны со строкой «Наш клюв – человека искривленный рот» (2, 170) из мандельштамовского перевода стихотворения М. Бартеля «Птицы». Однако про «искривленный рот» говорит и Тургенев в своих воспоминаниях о Белин-

ском: «Лицо он имел небольшое, бледно-красноватое, нос неправильный, как бы приплюснутый, рот слегка искривленный, особенно когда раскрывался, маленькие частые зубы» [Тургенев 1977: 487]. Разумеется, совпадение отдельных слов позволяет лишь предполагать родство между текстами, но никак не утверждать его.

Конечно, Мандельштама нельзя назвать прямым наследником Белинского. Но в понимании литературного процесса, в оценке роли читателя и критика Мандельштам явно следует за Неистовым Виссарионом. Именно поэтому Белинского можно считать литературным предшественником Мандельштама.

¹ Произведения Мандельштама цитируются по изд.: [Мандельштам 1993–1997]. После цитаты арабскими цифрами указываются том и страница.

² Благодарю М.Г. Сальман за указание на это.

³ Похоже, что на аналогичную роль в литературе претендовал и Осип Эмильевич, наставлявший и читателей, и поэтов как в статьях, так и в устных беседах. Вспомним хотя бы его нравоучительный разговор с молодым поэтом Иваном Грузиновым, переданный в том же романе-воспоминании Ивнева – см.: [Ивнев 2006: 37].

⁴ Первым в списке отвергаемых поэтом критиков назван Айхенвальд, книге которого «Споры о Белинском» Розанов дал уничтожающую оценку в статье «Белинский и Достоевский». Это совпадение в неприятии Айхенвальда не обязательно случайно. Оно может быть косвенным (пусть и слабым) доводом в пользу того, что Мандельштам и Белинский связаны «через Розанова».

⁵ Для Розанова важно, что Даль и Потембня, которые «разворочали» русский язык; «разпохали» словесное, звуковое, фонетическое народное творчество», были «не школы Белинского»; трудились, жили, думали, и даже волновались прекрасными и великими волнениями, вне «метода Белинского» [Розанов 1995б: 506].

⁶ Произведения В.Г. Белинского цитируются по изданию: [Белинский 1953–1959], римская цифра после цитаты обозначает том, арабская – страницу.

Литература

- Анненков 1977 – *Анненков П.В.* Из «Замечательного десятилетия» 1838–1848 // В.Г. Белинский в воспоминаниях современников. М., 1977. С. 323–467.
- Анненский 2002 – *Анненский И.Ф.* Учено-комитетские рецензии 1907–1909 годов // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. Вып. 4. Иваново, 2002 [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/books/book9.htm> (дата обращения: 10.12.2013).
- Белинский 1953–1959 – *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–1959.
- Бушман 1964 – *Бушман И.Н.* Поэтическое искусство Мандельштама. Мюнхен, 1964.
- Вайман, Рувин 2011 – *Вайман Н., Рувин М.* Шатры страха. Разговоры о Мандельштаме. М., 2011.
- Веселова 2006 – *Веселова А.* Стихотворение О.Э. Мандельштама «Есть ценностей незыблемая скала...» и репутация русских трагиков XVIII века // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч.* Тарту, 2006. Ч. 2. С. 282–296.
- Видгоф 2010 – *Видгоф Л.М.* Цитата из Белинского в «Ламарке»? // Видгоф Л.М. Статьи о Мандельштаме. М., 2010. С. 83–89.
- Ивнев 2006 – *Ивнев Р.* Богема. М., 2006.
- Лажечников 1977 – *Лажечников И.И.* Заметки для биографии Белинского // В.Г. Белинский в воспоминаниях современников. М., 1977. С. 35–50.
- Мандельштам 1995 – *Мандельштам Е.Э.* Воспоминания // *Новый мир.* 1995. № 10.
- Мандельштам 1993–1997 – *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1993–1997.

- Пак Сун Юн 2008 – *Пак Сун Юн*. Органическая поэтика Осипа Манделъштама. СПб., 2008.
- Ронен 2002 – *Ронен О.* Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Манделъштама // Ронен О. Поэтика Осипа Манделъштама. СПб., 2002. С. 13–42.
- Розанов 1995а – *Розанов В.В.* Белинский и Достоевский // Розанов В.В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 592–600.
- Розанов 1995б – *Розанов В.В.* В.Г. Белинский (К 100-летию со дня рождения) // Там же. С. 501–507.
- Розанов 1995в – *Розанов В.В.* Споры около имени Белинского // Там же. С. 585–591.
- Розанов 1913 – *Розанов В.В.* «Литературные изгнанники». Т. 1. СПб., 1913.
- Семенко 1997 – *Семенко И.М.* Поэтика позднего Манделъштама. М., 1997.
- Справочная книга 1915 – Справочная книга Тенишевского училища. Пг., 1915.
- Тургенев 1977 – *Тургенев И.С.* Воспоминания о Белинском // В.Г. Белинский в воспоминаниях современников. М., 1977. С. 483–518.

Генрих Киршбаум

«Я НЕ ГЕНРИХ ГЕЙНЕ...»:
К ВОПРОСУ ОБ ОТНОШЕНИИ
О. МАНДЕЛЬШТАМА К Г. ГЕЙНЕ

Аллитерационное сходство имен Гёте и Гейне (в русском языке) «поэтически» усиливало сближение этих имен в русском восприятии немецкой литературы, не Гёте и Шиллер, а Гёте и Гейне становятся оппозиционной парой. Противопоставление Гёте и Гейне в русской традиции начинается, судя по всему, у А.И. Герцена в контексте разговора о немецком романтизме (Герцен 1954–1965: I, 65). И если поколение Баратынского мерит себя Гёте, канонизированным еще при жизни, то следующее поколение находит созвучную своему мировосприятию и литературному вкусу пресловутую иронию Гейне, постромантическую иронию, разьедающую как объект иронизации, так и самого себя.

Поколение Мандельштама – однозначно гейнеанское. Гейневская поэтическая ирония прослеживается в творчестве многих поэтов эпохи, от Блока и Анненского до поэтики шлюс-пуанте Ходасевича, а язвительная и порой автодеконструирующая ирония прозы Гейне пронизывает и экспериментальную прозу эпохи, вплоть до такого гейнелюбца, как Юрий Тынянов¹.

В этом смысле Мандельштам стоит несколько особняком. Если свою увлеченность творчеством Гёте Мандельштам постоянно тематизировал, примеряя развитие Гёте на себя и на русскую поэзию, то связь с Гейне остается у Мандельштама неотрефлектированной, и в этом смысле Гейне занимает особую позицию в творчестве Мандель-

штама. Вопрос этот получает еще бóльшую остроту, поскольку Мандельштам не только не проговаривал своей связи с Гейне, но и практически не рефлексировал важность Гейне для русской поэтической традиции.

Первые возможные подтексты из Гейне – в ироничных «Валкириях»:

Летают Валкирии, поют смычки.
Громоздкая опера к концу идет.
С тяжелыми шубами гайдуки
На мраморных лестницах ждут господ.

Уж занавес наглухо упасть готов;
Еще рукоплещет в райке глупец,
Извозчики пляшут вокруг костров.
Карету такого-то! Разъезд. Конец.

По нашему мнению, Мандельштам здесь опирается на стихотворение Гейне “*Sie erlischt*”:

Der Vorhang fällt, das Stück ist aus,
Und Herrn und Damen gehn nach Haus.
Ob ihnen auch das Stück gefallen?
Ich glaub, ich hörte Beifall schallen
(Heine 1911–1915, III: 129).

(Занавес падает. Представление закончилось. Дамы и господа расходятся по домам. Понравилось ли им представление? Мне кажется, я слышал, как шумели аплодисменты.)

Далее у Гейне упоминаются скрипка и партер. Мандельштам мог выйти на гейневские ассоциации интонационно (ирония), сюжетно (окончание представления) и тематически: стихотворение Гейне “*Sie erlischt*” помещено в сборнике “*Romanzero*”, в котором находится и стихотворение “*Valkyren*”. Вагнеровские «Валькирии» могли напомнить Мандельштаму и гейневские, которые с вагнеровскими напрямую не связаны².

И конечно же Гейне – как пересказчик в концентрации немецкой романтической образности. Этой привязкой к немецкой романтической мифологии (в контексте ее сгущенной подачи) окрашены и другие реминисценции из Гейне в творчестве Мандельштама. Так, центральный образ немецкой темы в творчестве Мандельштама – образ Лорелеи, восходящий к Брентано, – заимствован Мандельштамом именно из Гейне. Образ Лорелеи неслучайно появляется в стихотворении «Декабрист», содержащем в первоначальном варианте отсылку к Вагнеру³. В пользу гейневского генезиса образа Лорелеи в данном стихотворении говорит и привязка Леты к пуншу (см. строчку из стихотворения Гейне «Загробный мир» (“Unterwelt”) – «мне хочется напиться пуншем и Летой» (“Punsch mit Lethe will ich saufen”) (Heine 1911–1915, II: 114). Образом Лорелеи заканчивается «Декабрист»:

Все перепуталось, и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея.

В образе Лорелеи для Мандельштама важен прежде всего мотив губительного, искусительного зова, зазывания, заманивания. У Гейне из-за пения Лорелеи, ее чарующе мощной мелодии моряка-лодочника пронзает страшная боль, и волны проглатывают его вместе с кораблем. В мандельштамовском стихотворении «Сумерки свободы», написанном через несколько месяцев после «Декабриста», лирический герой оказывается в роли такого шкипера. Корабль времени готов каждую минуту пойти ко дну, в это решающее мгновение нужно набраться мужества, взять себя в руки, иначе – гибель, кораблекрушение, Лета.

Мандельштам внедряет образ Лорелеи в свое повествование как раз из-за его трагичности, вплетая его не только в мифологический, но и в исторический рейнский контекст. Выстраивается метонимическая ассоциативная цепочка: декабристы – участник Рейнского похода – русско-немецкая встреча на Рейне – рейнский утес Лорелеи – Лорелея-Германия, заманивающая Россию. Роковая встре-

ча на Рейне вызывает ассоциации с Лорелеей. Лорелея метонимически и метафорически связывается с Германией, соблазняющей, завлекающей Россию на губительный для нее путь. Рейн оборачивается Летою: обольщенная Германией-Лорелеей Россия погружается в Лету⁴.

В пользу гейневских ассоциаций говорит и соседство «Декабриста» со стихотворением «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» зимы 1917–1918 гг.:

В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа,
Нам пели Шуберта – родная колыбель!
Шумела мельница, и в песнях урагана
Смеялся музыки голубоглазый хмель.

Старинной песни мир – коричнево-зеленый,
Но только вечно-молодой,
Где соловьиных лип рокошующие кроны
С безумной яростью качает царь лесной.

И сила страшная ночного возвращенья
Та песня дикая, как черное вино:
Это двойник – пустое привиденье –
Бессмысленно глядит в холодное окно!

«Голубоглазый хмель» отсылает к «голубому пуншу» из «Декабриста». Персонифицированный (смеющийся) хмель романтического вдохновения оказывается связан с пуншем из топки русско-немецкого культурно-исторического брудершафта. Лексическая переключка «голубоглазого хмеля» с «голубым пуншем» обусловлена их принадлежностью к полю «немецкого»; одной из интертекстуальных привязок оказывается Гейне.

Ночная чернота оттеняет лицо двойника из отброшенного эпитафия (I, 133): оно бледнеет от ужаса (*“bleicher Geselle”*). Романтический «двойник» имеет в нашем стихотворении отчетливо гейневские корни, тем более что, записывая это стихотворение в альбом В. Кривича, Мандельштам предпослал ему эпитафией строчку из гейневского

присутствует мотив обезглавливания (Heine 1911–1915, III: 25). Нередко гейневская подтекстуальность идет через посредничество Тютчева. Так, среди подтекстов стиха «Ветер нам утешенье принес...» – строка Тютчева «Знакомый звук нам ветер принес...» из стихотворения «Из края в край, из града в град...», представляющего, в свою очередь, вольное переложение-вариацию на тему гейневского “Es treibt dich fort von Ort zu Ort...”. Так присутствие немецких культурно-политических реалий в «авиационных» стихах заставило Мандельштама вспомнить о тютчевском переводе Гейне. Следующим доказательством актуальности тютчевско-гейневских ассоциаций может служить «Грифельная ода». По мнению Ронена (Ronen 1983: 141), образ «пестрого дня» пришел из тютчевского «Если смерть есть ночь...», представляющего собой свободный перевод гейневского “Der Tod ist kühle Nacht...”.

Первое метавысказывание о Гейне появляется у Мандельштама в контексте разговора о Блоке: «Блок углублял свое поэтическое знание девятнадцатого века. Английский и германский романтизм, голубой цветок Павлиса, ирония Гейне...» («А. Блок», II, 254). Для нас важно, что у Гейне Мандельштам выделяет именно иронию.

О том, что гейневские образы – не просто часть немецкой темы у Мандельштама, а ее, если так можно сказать, квинтэссенция, говорит мандельштамовское послание «К немецкой речи» (далее – НР), в котором Мандельштам обращается к немецкой поэзии середины XVIII – первой половины XIX в., того периода немецкой литературы, который в стихотворении «В тот вечер не гудел стрелчатый лес органа...» поэт назвал «родной колыбелью» и которым, как было показано в предыдущих разборах, интересовался более всего. НР представляет собой своего рода элегический псалом и одновременно гимн немецкой поэзии. В мандельштамовском литературном повествовании-воспоминании «участвуют» предромантическая и романтическая немецкая литература, от анакреонтики Клейста, одическо-гимнической традиции Клопштока, через Гёте и «Бурю и натиск» до романтической топики и построман-

тического «Нахтигаль» Гейне. Бог-Нахтигаль, по мнению Ронена (Ронен 1991: 17), восходит к стихотворению Гейне “Im Anfang war die Nachtigall...” («В начале был соловей...») (Heine 1911–1915, II: 10), первый стих которого представляет собой парафразу начала Евангелия от Иоанна: “Im Anfang war das Wort” («В начале было слово»)⁶. Парафразирование выигрывало еще больше при переводе на русский благодаря фонетической близости «слова» и «соловья» (Ронен 1991: 17). Соловей Гейне, который «приносит себя в жертву за всех птиц» (Гаспаров 2001а: 656), пересекается с жертвенной темой НР. В цикл «Новых стихов» Гейне входит наряду с “Im Anfang war die Nachtigall...” и гафизообразное стихотворение “Der Schmetterling ist in die Rose verliebt...” (Heine 1911–1915, II: 9)⁷.

В первомайской атмосфере антифашистской пропаганды 1935 г. Мандельштам и пишет «Стансы», в шестой строфе появляется гейневский образ Лорелеи:

Я должен жить, дыша и большевея,
 Работать речь, не слушаясь – сам-друг, –
 Я слышу в Арктике машин советских стук,
 Я помню все: немецких братьев шеи
 И что лиловым гребнем Лорелеи
 Садовник и палач наполнил свой досуг.

(«Стансы», III, 96)

Актуальный политический фон: в конце 1934 г. утес Лорелеи на Рейне нацисты объявляют *тингом* – местом древнегерманских сборищ и судилищ (Thingstätte). В связи с этим обращает на себя внимание лексическая близость «гребня Лорелеи» с выражением «гребень горы»: Лорелея – метонимия рейнского утеса Лорелеи. Почему гребень Лорелеи «лиловый»? И. Месс-Бейер указывает на другие случаи употребления слова «лиловый» в поэзии Блока: «“магический лиловый свет” у Блока – символический свет поэзии» (Месс-Бейер 1991: 367, прим. 61). Исследовательница точно подметила лексическую перекличку немецких «братьев» с мандельштамовской характеристикой

Блока как «русского романтика, умудренного *германски-ми... братьями*» (Там же: 366, прим. 61).

Тематически к «Стансам» примыкает и уже упоминавшийся труднодатируемый отрывок (или даже черновик) апреля–мая 1935 г.:

Это я. Это Рейн. Браток, помоги –
Празднуют первое мая враги.

Лорелеиным гребнем я жив, я теку
Виноградные жилы разрезать в соку.

(Мандельштам 1995: 493)

Стих «Лорелеиным гребнем я жив» синонимичен концовке НР: «Но ты (бог Нахтигаль. – Г. К.) живешь, и я с тобой спокоен». Лорелеин гребень, бывший в «Стансах» орудием казни «немецких братьев», во фрагменте «Это я. Это Рейн...» оксюморонно становится символом и метонимией поэзии. Лорелеину гребню Гитлера (и, может быть, Сталина) в «Стансах» противопоставляется гребень Лорелеи как символ поэзии, которым «жив» Мандельштам. Такие взаимоисключающие семантические развязки образа, бывшие для раннего Мандельштама редкостью, в 1930-е гг. становятся нормой. Оксюморонная семантическая нагруженность образов Рейна и Лорелеи идеально подходила для передачи той двоякой ситуации, в которой оказался Мандельштам после «помилования»: палаческой Лорелее властей противостоит Лорелея как символ-талисман поэзии.

Выше мы назвали лишь самые явные гейневские подтексты мандельштамовской образности. В связи с этим напрашивается вопрос о специфике значения Гейне в творчестве Мандельштама. По мнению С.С. Аверинцева, «Мандельштам в течение всей своей жизни последовательно игнорировал Гейне, что на фоне рецепции Гейне в русской лирической традиции от Тютчева и Фета через Блока и Анненского вплоть до 20-х годов выглядит контрастом. Тривиально рассуждая, можно было бы ожидать, что у Гейне и Мандельштама найдутся сближающие

моменты – от еврейской судьбы и еврейской впечатлительности до схожей позиции в литературе (Гейне – постромантик, Мандельштам – постсимволист)» (Аверинцев 1996: 206, прим. 6).

Результаты наших исследований не позволяют говорить о мандельштамовском «игнорировании» Гейне. Странно, что С.С. Аверинцев в своих рассуждениях закрыл глаза не только на гейневские места в творчестве Мандельштама (Лорелея «Декабриста», «Двойник» в «В тот вечер не гудел стрелчатый лес органа...» и др.), очевидные и известные к моменту написания статьи, но и на имеющие гипотетический характер интертексты из Гейне, названные в книге Ронена в 1983 г.⁸

Проблемы Гейне, правда, в другом исследовательском контексте, коснулся Л. Кацис. Исследователь-иудаист на протяжении всего своего труда (2002) проводит мысль о более широком знакомстве Мандельштама с творчеством Гейне и косвенно выдвигает гипотезу о том, что Мандельштам сознательно моделировал свое литературное поведение по образцу Гейне⁹. Таким образом, даже если только часть текстов Гейне, выявленных О. Роненом, Л. Кацисом и нами, действительно содержится в подтекстуальном поле мандельштамовской образности, то вопрос о месте Гейне в творчестве Мандельштама заслуживает особого обсуждения. В любом случае, находки исследователей говорят в пользу того, что Мандельштам не «игнорировал Гейне»; как пишет С. Аверинцев, а сознательно замалчивал свою связь с немецко-еврейским поэтом.

В библиотеке отца Мандельштама Гейне не было; по крайней мере, Мандельштам об этом не говорит. Гейне нет и в списке тех немецких авторов, которых, согласно воспоминаниям вдовы поэта, Мандельштам покупал в начале 1930-х гг. В то же самое время в стихах Мандельштам ступшевывает авторство гейневских образов и подтекстов. Конечно, Лорелея – изобретение не Гейне, а Brentano (которого Мандельштам знал и упомянул в списке йенских романтиков наряду с Новалисом и Тиком: «Армия поэтов», II, 340), но в русской поэтической и переводческой

традиции образ Лорелеи – гейневского происхождения. В стихотворении «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» образ гейневского двойника замыкает метасюжет немецкого романтизма и стоит под общим «шубертовским» знаменателем.

Мандельштам мог идентифицироваться с Гейне по многим параметрам: еврейство, крещение – у обоих – в протестантизм, скитальческая жизнь, изначальное положение поэта, принимающего и осваивающего русскую поэтическую культуру (в случае Гейне – немецкую) не по наследству, а в результате сознательного выбора. Наверняка Мандельштам знал и об особом положении Гейне в немецкой поэтической среде.

Единственный раз в поэзии Мандельштама Гейне упомянут в одном из шуточных стихотворений к Н. Штемпель 1937 г.:

Наташа, ах, как мне неловко,
Что я не Генрих Гейне:
К головке – переводчик ейный –
Я б рифму закатил: плутовка.

(«<Стихи к Наташе Штемпель>», III, 157)

Как нам кажется, в этом стихотворении Мандельштам проговаривается: «Я не Генрих Гейне». Оговорка Мандельштама – свидетельство не только дистанцирования от Гейне, но и знания творчества Гейне. Во второй части четверостишия Мандельштам иронизирует над иронией Гейне. Напомним, что в разговоре о Блоке Мандельштам упомянул именно об «иронии Гейне» (II, 254). В отношении Мандельштама к гейневской иронии, как нам кажется, и следует искать разгадку отношения Мандельштама к Гейне. И здесь наши соображения частично смежны с замечанием С.С. Аверинцева, тонкого знатока немецкого романтизма¹⁰, что мандельштамовскому юмору была чужда «специфическая ирония во вкусе немецких романтиков и особенно Гейне» (Аверинцев 1996: 206). В приведенном отрывке из стихов к Н. Штемпель Мандельштам

косвенно противопоставляет гейневской иронии свой юмор. Гейне назван «ейным» переводчиком (ироничная рифма «сйный – Гейне»). Своей концовкой «я б рифму закатил: плутовка», с ее вульгаризмом «закатил», Мандельштам пародирует поэтику гейневских шлюс-пуантэ.

Поднимая вопрос о противоположности мандельштамовского юмора гейневской иронии, нужно отметить, что Мандельштаму не были чужды ни сатира (достаточно вспомнить сатирические зарисовки «Камня» и «эпиграмму» Сталину), ни «литературная злость» прозы 1920-х гг., восходящая у Мандельштама к его тенишевскому учителю В.В. Гиппиусу – поклоннику Гейне. Но «литературную злость» Мандельштам в свои стихи, в отличие от прозы, старался не впускать.

Памятуя о поэтологичности мандельштамовского мышления, можно предположить, что Мандельштам не только боялся идентификации с Гейне (сам он, как было показано выше, отождествлял себя с Гёте), но и не принял саму поэтику Гейне. И это несмотря на то, что она оказалась по душе таким разным фигурам русской литературно-филологической культуры, как Блок и Тынянов¹¹. Гейне переводил и любимый Мандельштамом Тютчев. Тютчевские переводы из Гейне Мандельштам реминисцировал в своих произведениях. Но, видимо, поэт-филолог Мандельштам понимал, что Тютчев переводил Гейне не по внутреннему родству (как в случае тютчевских переводов из Гёте), а методом от противного, сознательно пытаясь – через перевод – познакомиться с развитием чужой поэтической традиции¹². В случае мандельштамовских реминисценций из Гейне, не афишируемых поэтом, происходила сходная трансформация: и если гейневская интонация при переводах и переложениях попадала в иную, русскую, лексическую традицию и утрачивала пародийность оригинала, то в случае Мандельштама образы Гейне, прошедшие адаптивную трансформацию в русской поэтической рецепции XIX в., оказывались плодотворными для метапоэтических медитаций Мандельштама. Лишний раз напоминать об их авторстве значило вызывать ненужные ассоциации.

Мандельштам воспринял и переработал те гейневские мотивы, которые прижились в русской литературе, — Лорелея, «Двойник» и т. д. Главная особенность рецепции Гейне в русской литературе состоит в том, что стихотворения Гейне, вырванные из литературной полемики позднего немецкого романтизма, утратили при усвоении русской поэзией свою пародийную направленность. Ирония судьбы немецкого романтизма в русской культуре состоит в том, что последняя во многом воспринимала романтиков с опозданием, и к тому же не столько по йенским оригиналам (за исключением Тютчева), сколько по Гейне. Если в первой волне рецепции Гейне в России образы немецкого постромантика, утратив свою пародийность, представляли своего рода дайджесты романтической топики (а именно по таким сжатым конспектам и привыкла нагонять западную традицию русская литература), то во второй волне восприятия Гейне, начатой Ап. Григорьевым и развернутой Блоком, пародийность Гейне преломилась в автопародийный надрыв, который вдобавок смешался с цыганским и городским романсом. Вспомним, как Мандельштам в «Декабристе» отказался от «сентиментальной гитары», уводящей к Ап. Григорьеву, в пользу «вольнлюбивой гитары», с ее немецко-русскими культурными ассоциациями первых десятилетий XIX в. догейневского периода русской поэзии. Надрывная интонация была чужда поэтике Мандельштама.

В начале настоящей работы мы процитировали раннюю мандельштамовскую программу сочетания «суровости Тютчева» с «ребячеством Верлена». «Ребячество Верлена», веселая ирония должна была подчеркивать немецкую, тютчевскую суровость в разработке поэтических тем. Мандельштаму, по всей вероятности, интонационная позиция Гейне казалась болезненным, паразитирующим пересмешничеством. Неслучайно в стихотворении «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» Мандельштам взял из Гейне мотив двойничества, косвенно определив местоположение Гейне в немецком романтизме как его, романтизма, болезненного двойника. Позиция Гейне могла показаться Мандельштаму неблагоприятной, а как мы помним из

НР, романтической поэзии Манделъштам хотел *воздать за все, чем обязан ей бессрочно*.

Сам Манделъштам, вслед за Блоком взявший на себя обязанность синтеза поэтического опыта русской поэзии XIX в., выбрал созидательную установку. Существенна и разница: Манделъштам многочисленными цитатами и подтекстуальными намеками работал над синтезом русской поэтической культуры конца XVIII – начала XIX в. (Державин, Батюшков, Тютчев, Баратынский), Блок же – остальной части XIX в., когда в русскую поэзию уже вошла «гейневская» интонация, замалчивать которую Блоку не позволяла «профессиональная совесть» поэта-синтетика. В этом смысле Манделъштам продолжил синтетическую работу, начатую Блоком.

Возвращаясь к теме «Манделъштам и Гейне», хочется подчеркнуть, что наши соображения носят дискуссионный характер. Вопрос о значении Гейне в творчестве (и жителстворчестве) Манделъштама остается открытым. Для его адекватного решения нужно определить статус Гейне в поэтической культуре всего русского модернизма. Таким образом, существует несколько объяснений непроговоренности манделъштамовской связи с Гейне; одно – реалистически «банальное»: просто так получилось; как говорится, не пришлось. Другое – гипотетическое: Манделъштам боялся аналогий: и он и Гейне – евреи, оба по-своему провели работу по синтезу литературных школ и течений. Манделъштам мог опасаться проецирования-идентификации себя и своего места в русской поэзии с ролью Гейне в немецкой. Третье объяснение – поэтическая несовместимость: ирония Манделъштама, не умаляющая «немецко-тютчевской» суровости затрагиваемых тем, была противоположна пародийной поэтике Гейне¹³.

¹ О 150-летнем опыте русских переводов из Гейне см.: Ritz 1981. О рецепции Гейне в России см. Gordon 1982 и Wachsmann 2001.

² За стихотворением Гейне “Valkyren” следует в сборнике “Romanzero” стихотворение “Karl I”, мотивы которого позднее

появятся у Мандельштама. В «Валкириях» он воспроизводит театральные сцены из начала «Евгения Онегина» (Эпштейн 2006: 250–255), а по мнению О.А. Лекманова, в своем стихотворении Мандельштам использует мотив конца театрального представления, который Городецкий в своей статье «Некоторые течения современной русской поэзии» использовал при описании «последнего акта» символизма, «при поднятом занавесе» (Лекманов 2000: 507). См. также интерпретации данного текста у Brown 1973: 195, Мусатов 2000: 124, Тагер 1988: 452.

См. отброшенную строфу: «С глубокомысленной и нежною страной / Нас обручило постоянство. / Мерцает, как кольцо на дне реки чужой, / Обстованное гражданство» (Мандельштам 1995: 458).

Можно поспорить с интерпретацией М.Л. Гаспарова: «Россия – это Лорелея, сидящая над Летой, и кто идет на яркий подвиг ради нее, тот обречен забвению» (Там же: 223). В данном толковании не учитывается «германская» окрашенность образа Лорелеи. По нашему мнению, образ Лорелеи метонимически вбирает в себя разобранные мотивы роковой встречи на Рейне. Поэтому Лорелея – Германия.

Маловероятно, что Мандельштам в Тифлисе в 1921 г. мог актуализировать в своей памяти текст «Карла I», если он его вообще читал. Знание же «Книги отражений» Анненского – неоспоримый факт. Ср. другие подтексты из Анненского в стихотворениях «Умывался ночью на дворе...» и «Кому зима – арак и пунш голубоглазый...» (Гаспаров 2001б: 341) и гейневско-анненский подтекстуальный колорит в «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...», с которым анализируемое стихотворение контекстуально связано.

Сам Гейне пародировал, по нашему предположению, не только или не столько Евангелие от Иоанна, сколько парафразы евангельской формулы в «Фаусте» Гёте (стихи «Фауста» 1224–1237; Goethe 1887: XIV, 62–63).

Не исключено, что стихотворение Гейне в сознании Мандельштама освежил Тынянов. Так, его цитирует Тынянов в работе «Тютчев и Гейне» (Тынянов 1977: 391). При жизни Тынянова монография «Тютчев и Гейне» не была опубли-

кована, но более чем вероятно, что Тынянов, который, как известно, сначала «обкатывал» свои идеи на компетентной аудитории, в 1920-е гг., т. е. в период создания статьи и интенсивного общения между Мандельштамом и опоязовцами, внедрял цитату из Гейне в свои доклады по Тютчеву. Ср. также статус Тынянова как эксперта по Гейне, окончательно сложившийся к началу 1930-х гг.

- ⁸ С открытием гейневского подтекста «Нахтигалья» в НР С.С. Аверинцев в момент написания своей статьи (1990) знаком не был. Но и впоследствии, уже зная и цитируя находку Ронена, по старой привычке он не изменил своего мнения относительно роли Гейне в творчестве Мандельштама.
- ⁹ Странно, однако, что в своем исследовании Л. Кацис практически проходит мимо обсуждения находок и «гейневских» интертекстуальных гипотез Ронена, сосредоточивая свое внимание на текстах Гейне, подтекстуальный характер которых имеет гораздо более спорный характер.
- ¹⁰ Ср. тонкий контрастивный анализ поэтических и мировоззренческих установок Брентано и Гейне у С.С. Аверинцева (Аверинцев 1996: 278–280).
- ¹¹ О восприятии и использовании Гейне в советском литературном и культурно-идеологическом пространстве см. диссертацию К. Ваксманн (Wachsmann 2001). Интересные соображения по поводу причудливой функциональности Гейне у некоторых символистов см. у М.Л. Гаспарова (Гаспаров 1997, II: 435–436). Для Мандельштама могла оказаться актуальной более ранняя, блоковская рецепция Гейне, тематизировавшая специфическую еврейскую позицию Гейне (ср. Wachsmann 2001: 64–65). По нашему предположению, именно «еврейских» проекций и хотел избежать Мандельштам.
- ¹² В упомянутой работе «Тютчев и Гейне» (1922) Тынянов на примере тютчевских переводов из Гейне разграничивал понятия генезиса и традиции.
- ¹³ В связи с этим интересным становится возможное подтекстуальное отталкивание Мандельштама (с его лозунговой

формулой «Тютчев и Верлен») от Брюсовского, программного соединения Гейне и Верлена (Брюсов 1973, I: 565). Место Гейне, столь значимого для Брюсова, Анненского и Блока, занял у Мандельштама другой «немец» – Тютчев.

Литература

- Аверинцев 1996 – *Аверинцев С.С.* Поэты. М., 1996.
- Анненский 1923 – *Анненский И.Ф.* Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые». 2-е изд. Пг., 1923.
- Анненский 1969 – *Анненский И.Ф.* Вторая книга отражений // Книги отражений I, II. München. Репринт издания 1909 г. СПб., 1969.
- Брюсов 1973 – *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. / Под общ. ред. П.Г. Антокольского, А.С. Мясникова, С.С. Наровчатова, Н.С. Тихонова. М., 1973.
- Гаспаров 1995 – *Гаспаров М.Л.* Избр. ст. М., 1995.
- Гаспаров 1997 – *Гаспаров М.Л.* Избр. тр.: В 3 т. М., 1997.
- Гаспаров 2001a – *Гаспаров М.Л.* Комментарии // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 604–710.
- Гаспаров 2001б – *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001.
- Герцен 1954–1965 – *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1954–1965.
- Кацис 2002 – *Кацис Л.Ф.* Осип Мандельштам: мускус иудейства. Иерусалим; М., 2002.
- Лекманов 2000 – *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.
- Мандельштам 1993–1999 – *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1993–1999 (в тексте указываются том и страница).
- Мандельштам 1995 – *Мандельштам О.* Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995.
- Месс-Бейер 1991 – *Месс-Бейер И.* Эзопов язык в поэзии Мандельштама 30-х годов // *RL.* 1991. № 29. С. 243–394.
- Мусатов 2000 – *Мусатов В.В.* Лирика Осипа Мандельштама. Киев, 2000.

- Ронен 1991 – *Ронен О.* Осип Манделштам // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 3–18.
- Тагер 1988 – *Тагер Е.О.* Избранные работы о литературе. М., 1988.
- Тынянов 1922 – *Тынянов Ю.Н.* Тютчев и Гейне // Книга и революция. № 4, 13–16.
- Тынянов 1977 – *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Эпштейн 2006 – *Эпштейн М.Н.* Слово и молчание. Метафизика русской литературы. М., 2006.
- Brown 1973 – *Brown Cl.* Mandelstam. Cambridge, 1973.
- Gordon 1982 – *Gordon J.I.* Heine in Russland. 1830–1860. Hamburg, 1982.
- Heine 1911–1915 – *Heine H.* Sämtliche Werke in zehn Bänden. Unter Mitwirkung von Jonas Fränkel, Ludwig Krähe, Albert Leitzmann und Julius Petersen. Leipzig, 1911–1915.
- Ritz 1981 – *Ritz G.* Hundertfünfzig Jahre russische Heine-Übersetzung Bern, Lang, Reihe: Slavica Helvetica 18.
- Ronen 1983 – *Ronen O.* An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983.
- Wachsmann 2001 – *Wachsmann C.* Der sowjetische Heine. Die Heinrich-Heine-Rezeption in den russischsprachigen Rezeptionstexten der Sowjetunion (1917–1953). Berlin, 2001.

Анна Фэвр-Дюпэгр

МАНДЕЛЬШТАМОВСКИЙ ДАНТЕ: ПРООБРАЗ ПОЭТА-МУЗЫКАНТА

Среди поэтов и музыкантов, входивших в личный пантеон Осипа Мандельштама, видное место занимает Данте¹ Алигьери, которому русский поэт посвятил в начале 1930-х гг. целую книгу: «Разговор о Данте». Интерес к тосканскому поэту XIV в. был у Мандельштама, кажется, всегда. Мы помним, как еще в эпоху Гражданской войны память о пропаже томика «Божественной комедии», принадлежавшего Максимилиану Волошину, сыграла немаловажную роль в ссоре двух поэтов². В зрелые годы он испытывает потребность изложить в прозе «Разговора о Данте» плоды, по-видимому, многолетних размышлений о творчестве этого выдающегося отца не только итальянской литературы, но и всей европейской лирики начиная с эпохи Возрождения.

Мандельштамовскую книгу принято читать как своего рода поэтологический трактат поэта о самом себе, где дантовская поэтика рассматривается как зеркальное отражение поэтики или поэтических идеалов самого Мандельштама³. Некоторые, однако, восхищаются проникновенностью комментария русского поэта по отношению к самой «Божественной комедии» и уделяют книге достойное место среди памятников дантологии⁴: именно от этой позиции отталкиваются авторы комментария «Разговора» в новейшем мандельштамовском трехтомнике⁵. Обе точки

зрения достойны внимания, но интересно еще и третье измерение «Разговора»: Данте предстает перед нами как прообраз поэта-музыканта, каким является сам Мандельштам, и книга о нем проливает свет не только на вопрос: «Какова поэзия?», но еще и на вопрос: «Откуда поэзия?». Многочисленные музыкальные метафоры, при помощи которых русский поэт описывает творческие качества дантовской поэзии, объясняют нам, каким образом взаимодействуют музыкальное и речевое начала не только в формировании своеобразной поэтики, но и в появлении самой поэзии у итальянского поэта, в котором Мандельштам узнаёт своего предшественника как представителя специфического поэтического типа: поэта-музыканта⁶.

Метафоры

О том, что Мандельштам узнаёт в Данте поэта-музыканта, свидетельствует в первую очередь наличие в прозе «Разговора» многочисленных музыкальных метафор и ссылок на историю европейской музыки. Этими образами изобилуют, в частности, вторая глава и две центральные главы книги (6-я и 7-я), и они появляются снова в последней (11-й) главе, что создает как бы музыкальное обрамление произведения и указывает на ведущую роль музыкальной тематики в размышлениях Мандельштама о творчестве Данте. Итальянский поэт предстает сначала как предшественник Баха и чуть ли не изобретатель современной (т. е. классической и романтической) органной музыки: «Задолго до Баха и в то время, когда еще не строили больших монументальных органов, но лишь очень скромные эмбриональные прообразы будущего чудища <...> Алигьери построил в словесном пространстве бесконечно могучий орган и уже наслаждался всеми его мыслимыми регистрами, и раздувал меха, и ревел, и ворковал во все трубы»⁷.

В шестой главе он выступает в качестве композитора симфонической музыки для оркестра, и это требует от

исполнителя, чтобы он, в свою очередь, стал дирижером⁸. А в начале седьмой главы Данте работает даже в оперном жанре: «Дантовские песни суть партитуры особого химического оркестра, в которых для внешнего уха наиболее различимы сравнения, тождественные с порывами, и сольные партии, то есть арии и ариозо <...> иногда сильно развитые, расчлененные и достигающие драматической оперной зрелости, как, например, знаменитая кантилена Франчески»⁹.

Или же пишет сольную партию для виолончели, возможно, в концерте для виолончели с оркестром: «Тридцать третья песнь “Inferno”, содержащая рассказ Уголино о том, как его с тремя сыновьями уморил голодом в тюремной башне пизанский архиепископ Руджери, дана в оболочке виолончельного тембра, густого и тяжелого, как прогорклый отравленный мед»¹⁰.

А в заключительной (11-й) главе вся «Божественная комедия» представлена Мандельштамом как грандиозная органная пьеса, содержащая, подобно Библии, всю историю человечества: «Итак, вообразите себе, что в поющий и ревуший орган вошли, как в приоткрытый дом, и скрылись в нем патриарх Авраам и царь Давид, весь Израиль с Исааком, Иаковом и всеми их родичами, и Рахиль, ради которой Иаков столько претерпел.

А еще раньше в него вошли наш праотец Адам с сыном своим Авелем, и старик Ной, и Моисей – законодатель и законопослушник...

<...>

После этого орган приобретает способность двигаться – все трубы его и меха приходят в необычайное возбуждение, и, ярясь и ненстовствуя, он вдруг начинает пятиться назад»¹¹.

Музыка, которую Мандельштам слышит в дантовской поэме, вызывает не только слуховые, но еще и зрительные ассоциации, тоже из области музыки, когда зарисовывается история становления разных инструментов современного оркестра: «Если бы мы научились слышать Данта, мы бы слышали превращение виолы в скрипку и

удлинение вентиля валторны. И мы были бы слушателями того, как вокруг лютни и теорбы образуется туманное ядро будущего гомофонного трехчастного оркестра»¹².

Наряду с музыкальными метафорами, поражает еще при чтении «Разговора о Данте» изобилие научных образов и примеров. В этом, правда, ничего удивительного нет: мы знаем, что в 1930-е гг. поэзия и интерес к естественным наукам постоянно сосуществуют в мандельштамовском творчестве и поэт, вдохновляемый разговорами с Борисом Кузиным и примером Гёте, налаживает между этими областями самые тесные связи. Но в «Разговоре» интересно заметить, что отдельные линии музыкальной и научной тематик в 6-й главе начинают скрещиваться. Это происходит, по сути дела, уже в последнем абзаце 5-й главы¹³, когда разыгрывается неоднозначность слова «волна» и утверждается, что волновое движение лежит в основе всей европейской культуры, включая науку (с длиной волны звука и волновой теорией света) и музыку (с волновым движением вальса). В 6-й главе сближение науки и музыки служит определению самого Данте. Но это совершается постепенно. Сначала Мандельштам утверждает экспериментальную природу (в научном смысле) поэзии Данте; затем уподобляет экспериментальный подход в естественных науках движениям вальсирующего человека – «ибо после каждого полуоборота на отставленном носке пятки танцора хотя и смыкаются, но смыкаются каждый раз на новой паркетине и качественно различно»¹⁴, – что позволяет ему охарактеризовать поэзию Данте как «кружащий нашу голову мефисто-вальс экспериментирования»¹⁵.

Дальше отождествление исполнения вслух дантовской поэмы с дирижированием ведет к размышлениям о математической природе движений дирижерской палочки и о химической сущности того, что в это же время происходит в оркестре, т. е. самой музыки: «В пляске дирижера, стоящего спиной к публике, находит свое выражение химическая природа оркестровых звучаний»¹⁶. Понятно, что за «дирижером» стоит сам Данте, являющийся одновременно и композитором, и исполнителем своих произ-

ведений. Итак, к началу 7-й главы завершён процесс сближения науки и музыки как составных элементов определения дантовской поэтики, музыка и наука сливаются в одно целое именно по отношению к итальянскому поэту, и это явно звучит в уже процитированной фразе, начинающейся со слов: «Дантовские песни суть партитуры особого химического оркестра...»¹⁷ В определении дантовской поэтики музыкальные и научные термины больше неотделимы друг от друга, как бы ни странно звучало для нас неожиданное словосочетание: «партитуры химического оркестра».

Поэзия – это движение

Таким образом, ссылки на научную деятельность позволяют Мандельштаму описать с наибольшей точностью роль, сыгранную музыкой в процессе появления поэтического произведения как у Данте, так и у самого автора «Разговора». Мандельштам предупреждает нас о том, что эти метафоры не приведены ради красного словца, читателю следует принять их всерьёз: «Предлагаемые примерные определения меньше всего имеют в виду метафорическую отсебятину. Тут происходит борьба за представимость целого, за наглядность мыслимого. Лишь при помощи метафоры возможно найти конкретный знак для формообразующего инстинкта, которым Дант накапливал и переливал терцины»¹⁸.

Метафоры являются средством познания, и язык естественных наук – биологии, физики, химии – позволяет автору, в частности, определить сущность поэтического образа и суть самой поэзии: она заключается во внутреннем движении, одушевляющем изнутри поэтический текст, который в связи с этим представляет собой материю, испытывающую постоянное превращение. Здесь имеется в виду нечто похожее на бергсоновский «жизненный порыв» (*élan vital*), который французский философ описал в своей книге «Творческая эволюция» (*“L’Evolution créatrice”*). Он в ней приводит образ снаряда, взрывающегося и про-

изводящего при этом множество осколков, которые в свою очередь взрываются и производят новые осколки, разлетающиеся в разные стороны, и так далее, без конца¹⁹. У Мандельштама же, во избежание парадоксального описания жизненного порыва при помощи сравнения со смертоносным орудием, размножаются непрерывно, один за другим, не снаряды, а самолеты: «Образное мышление у Данта, так же, как во всякой истинной поэзии, осуществляется при помощи свойства поэтической материи, которое я предлагаю назвать обращаемостью или обратимостью. Развитие образа только условно может быть названо развитием. И в самом деле, представьте себе самолет (отвлекаясь от технической невозможности), который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью»²⁰.

Для Мандельштама поэзия заключается в самом движении, где любой образ, как только сформировался, всегда начинает порождать новый образ. Ощущение поэтичности стиха или стихотворения сводится к восприятию внутреннего порыва, производящего постоянную метаморфозу данного стиха или стихотворения и делающего из данного текста сугубо динамичный предмет. Поэтому в характеристике динамического измерения дантовской поэтики могут участвовать все области художественной или научной деятельности человека, которые имеют дело с движением. Это в первую очередь танец, который сам по себе является искусством движения. Это также и музыка, без которой не было бы танца, как без танца не появились бы характерные формы европейской музыки²¹. И это – физика, которая постоянно исследует силы, производящие перемещения материальных предметов. Математика, которая переводит в численные формулы и рисует волнистыми кривыми колебания материи, подвергающейся разным движениям. И химия, которая исследует движения атомов и молекул, составляющих саму движущуюся и преобразующуюся материю. Неудивительно, что в тексте «Разговора» возникает образ той составной части материальной

действительности, которая объединяет и танец, и музыку, и физику (в виде акустики и оптики), и математику, и химию – образ волны. Поэзия – движение, и Данте предстает перед читателем как мастер движения, более того, мастер волнового движения: «Плясовое начало сильно выражено в ритмике терцин двадцать шестой песни. Здесь поражает высшая беззаботность ритма. Стопы укладываются в движение вальса <...>

Вальс – по преимуществу волновой танец. <...> В основе вальса – чисто европейское пристрастие к повторяющимся колебательным движениям, то самое прислушивание к волне, которое пронизывает всю нашу теорию звука и света, все наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку»²².

Именно факт внутреннего движения сближает поэтический текст и музыкальную партитуру. Это понял и точно выразил Леонид Пинский в своей статье о «Разговоре», напечатанной под названием «Поэтика Данте в освещении поэта»: «Само по себе слово, сочетание слов, образ, эпизод – т. е. внешняя, “рассказанная”, а не “разыгранная” природа – не дают *поэтической* информации, сами по себе они нейтральны, как отдельная нота (звук), музыкальная фраза вне движения и порыва, вне соотнесения и перехода в другое, вне ряда, *протекающего* во времени, вне *становящейся* темы»²³.

Подобно тому, что происходит с музыкальной формой, существование поэтической формы полностью обусловлено внутренней динамической силой того порыва, который является единственным источником эстетической мощи произведения – той мощи, которая действует на воображение и чувствительность читателя или слушателя. Это позволяет обратиться к поэтическому тексту как к своего рода партитуре, аналогичной музыкальной: в ней сущность поэзии – как и сущность музыки – доступна только тому, кто сам подключается в качестве исполнителя во внутренний порыв,двигающий вперед все произведение. Пинский выражает это следующими словами: «“Внутренний образ стиха” в некоей мере задан в тексте,

как в партитуре, но еще не завершен (не *дан* готовым); он *возникает* в поэтической речи “на ходу в ее порыве”»²⁴.

То, что Мандельштам в «Разговоре» называет «внутренним образом стиха» или «поэтической материей», не что иное, как таинственная сущность поэзии, скрытая за словами текста и способная сочетать фонетический материал, характерный для родного языка поэта, с метафорами, которые появляются одна за другой в непрерывном порыве. От этого сочетания, собственно, и рождается поэтическое произведение. «Поэтическую материю» же, скрытую в недрах текста и не подлежащую анализу или описанию, можно ощутить, лишь исполняя поэтическое произведение, как исполняют музыкальную пьесу, потому что только таким образом выявляется с полной силой внутренний порыв, которым движимо произведение: ощущение «поэтической материи» как раз отождествляется с ощущением этого порыва. Только реальное исполнение дает ощутить присутствие этого единого порыва за акустической и смысловой последовательностью отдельных слов и стихов, так же как и дает услышать настоящую музыку, скрывающуюся за нотами или, выражаясь словами Моцарта, «между нот». Это не значит, что стихотворение обретает существование только в устном исполнении: но именно такое исполнение придает поэзии наисильнейшую действенность и позволяет осознать присутствие и сущность «поэтической материи».

Известно, что сам Мандельштам, когда читал вслух свои стихи, придавал чтению характер музыкального исполнения. Эмма Герштейн вспоминала, что интонации поэта были похожи на мелодию²⁵, а Надежда Яковлевна видела и слышала в его манере читать то, что сам поэт называл «понимающим исполнением» и «дирижированьем»²⁶. Слова, приводимые Надеждой Яковлевной, перекликаются непосредственно с «Разговором о Данте». Мандельштам утверждает в нем: «Неуважение к поэтической материи, которая постигается только через исполнительство, лишь через дирижерский полет, + оно-то и было причиной всеобщей слепоты к Данту, величайшему хозяину и рас-

порядителю этой материи, величайшему дирижеру европейского искусства, опередившему на многие столетия формирование оркестра, адекватного – чему? – интегралу дирижерской палочки...»²⁷

И в самом деле, то, что поэзия требует звукового осуществления текста и исполнения музыкального типа, объясняется тем, что «поэтическая материя» находится где-то за словами и ощущается не столько в письме или даже в звуках, сколько в самом движении или порыве, связывающем эти звуки. Следовательно, природной средой «поэтической материи» является именно время, а не пространство, и для того чтобы материя поэзии стала ощутимой, требуется процесс, где главную роль играло бы именно временное измерение: таковым является как раз музыкальное исполнение, осуществляющее произведения во времени, от первой до последней ноты. Это имеет в виду Мандельштам, когда пишет: «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»²⁸.

Итак, понятно, каким образом Данте мог быть представлен в виде музыканта, органиста, дирижера. Но какое отношение имеют к музыкальному определению поэзии и поэта еще и математика, и физика, и химия?

Поэзия и химия

Ответ на этот вопрос находится в определении природы самой «поэтической материи»: состоит она в особенном взаимоотношении слов, смысл которых производит особое излучение, как только слова эти включаются в течение постоянно движущихся образов и участвуют в их порыве. Поэтическая речь использует возможности, предоставленные самой речью, в которой почти каждое слово имеет несколько различных значений и может вы-

звать разные семантические переключки. На них обыденная речевая практика не обращает внимания, но их выявляет как раз поэзия: «Когда мы произносим, например, “солнце”, мы не выбрасываем из себя готового смысла – это был бы семантический выкидыш, но переживаем своеобразный цикл. Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося “солнце”, мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова»²⁹.

Пучок различных значений, несомый каждым словом, напоминает обертоны (гармонические созвуки) основного тона. Разница в том, что поэтические «созвуки» не являются природными данными, они вошли один за другим в семантический состав каждого слова в течение всей его истории. Поэтому и появляется в мандельштамовском тексте ссыла на геологию там, где речь идет о восприятии «поэтической материи». Ведь это восприятие заключается в том, чтобы ощутить, как в стихах накладываются один на другой различные семантические пласты или как в одном из таких пластов совмещаются и взаимодействуют разные смысловые оттенки, происходящие из разных эпох и порожденные разными географическими или общественными факторами: «Когда читаешь Данта с размаху и с полной убежденностью; когда вполне переселяешься на действенное поле поэтической материи; когда сопрягаешься и соизмеряешь свои интонации с переключками оркестровых и тематических групп, возникающих ежеминутно на изрытой и всколебленной смысловой поверхности; *когда начинаешь улавливать сквозь дымчато-кристаллическую породу формозвучания внедренные в нее вкрапленности – призвуки и примыслы, присужденные ей уже не поэтическим, а геологическим разумом* (курсив мой. – А. Ф-Д.), 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, выпячиваясь из голоса, как более сложное математическое измерение из трехмерности»³⁰.

Сравнение поэтической материи с геологическими пластами находит здесь продолжение в сравнении поэтической речи, осуществленной голосом исполнителя, с трехмерным миром физиков. В исполнительском процессе вся мощь смысловых ассоциаций становится ощутимой и одноголосие исполнителя превращается в дирижирование, требуемое широтой и глубиной поэтической материи. Этот процесс сравнивается с тем, как из трехмерного мира, изучаемого физиками, математики извлекают куда более сложный, более широкий, более глубокий – потому как более абстрактный – мир математических формул. В этих формулах они оперируют реальными и нереальными цифрами, конечными и бесконечными количествами, доказанными и недоказанными теоремами, очевидная фантастичность которых, однако, правдиво объясняет трехмерный мир, в котором мы живем. Итак, «поэтическая материя» относится к языковой речи так же, как математические конструкции к физическому трехмерному миру. Подобно тому, как математическая действительность воплощается ощутимым образом в формулах и рисунках, которые выражают ее суть, «поэтическая материя» выражается ощутимым образом в пластике дирижирования, которому стихийно предается поэт-исполнитель и за ним каждый читатель, относящийся к чтению, как к музыкальному исполнению. Недаром движения дирижерской палочки, которой хотя бы виртуально владеет чтец, уподобляются в «Разговоре о Данте» кривой линии, воплощающей как раз математическую формулу, в которой зашифровывались бы внутренние силы, движущие «поэтической материей»: «Полезность дирижерской палочки – далеко не исчерпывающая ее мотивировка. В пляске дирижера, стоящего спиной к публике, находит свое выражение химическая природа оркестровых звучаний. И эта палочка

далеко не внешний, административный придаток или своеобразная симфоническая полиция, могущая быть устраненной в идеальном государстве. Она – не что иное, как танцующая химическая формула, интегрирующая внятные для слуха реакции»³¹.

Движущие силы, которые выражает дирижерская палочка, являются, в сущности, физическими силами – теми силами, которые управляют постоянно превращающимися метафорами: вспомним образ летающих самолетов. Но поскольку речь идет и о превращениях, происходящих внутри самой материи – внутри «поэтической материи», то силы эти имеют и химическое значение: это силы, движущие элементарными частицами во время химических реакций, сталкивающих молекулы. Живя в XX в., Мандельштам был свидетелем сближения исследовательских полей физики и химии еще в первую половину века. Недаром упоминается в его творчестве квантовая физика³², которая больше всего способствовала этому сближению, позволяя изучать химические реакции на уровне движений и взаимоотношений внутриатомных частиц. Этим объясняется, что Мандельштам приводит термины, заимствованные у химии, когда он говорит об оркестре и о дирижерской палочке и показывает, как палочка выражает синтез всех составных частей оркестра, описывая с точностью все химические превращения, которые в нем происходят, – те самые превращения, из которых состоит сама музыка, сыгранная данным оркестром: «В некотором смысле эта неуязвимая палочка содержит в себе качественно все элементы оркестра. Но как содержит? Она не пахнет ими и не может пахнуть. Она не пахнет точно так же, как формула нашатыря или аммиака не пахнет аммиаком или нашатырем»³³.

Эти высказывания позволяют нам глубже проникнуть в мышление Мандельштама о поэзии и лучше понять, как он себе представляет взаимоотношения поэзии и музыки как в творчестве Данте, так и в собственном поэтическом творчестве.

Что такое «музыка»
в поэзии поэта-музыканта

Для Мандельштама несомненно существует в поэзии Данте нечто музыкальное, что не сводится к внешней музыкальности стиха и не находится на доступном любому слуху уровне фонетики и благозвучного расположения удачно выбранных слогов. «Музыкальное» следует искать в недрах того, что он сам называет «поэтической материей». А слова, которыми поэт определяет «поэтическую материю», убеждают нас в том, что она – среда, в которой происходят химические реакции, и, следовательно, что-то «музыкальное» в ней является и химическим феноменом. «Музыкальное» участвует в химическом процессе, благодаря которому «поэтическая материя» находится в постоянном движении, испытывая непрерывные превращения: «Музыка здесь не извне приглашенный гость, но участница спора; а еще точнее – она способствует обмену мнений, увязывает его, благоприятствует силлогистическому пищеварению, растягивает предпосылки и сжимает выводы. Роль ее всасывающая и рассасывающая – роль ее чисто химическая»³⁴.

Для того чтобы понять, в чем состоит эта «химическая роль», следует обратиться к тому месту седьмой главы «Разговора о Данте», где Мандельштам разбирает рассказ Уголино из 33-й песни «Ада». Герой рассказа старается растянуть время, приостановить его, раздробляя его на мелкие частицы, чтобы выразительнее и действеннее изложить свои мучения, и в этом старании голос его приобретает тембр виолончели: «Густота виолончельного тембра лучше всего приспособлена для передачи ожидания и мучительного нетерпения. <...> Виолончель задерживает звук, как бы она ни спешила. Спросите у Брамса – он это знает. Спросите у Данта – он это слышал»³⁵.

Тембр голоса или музыкального инструмента – это, для музыканта, особое качество звука, производимое сочетанием всех обертонов, извлекаемых исполнителем при игре или пении каждой ноты. Тембр голоса героя 33-й пес-

ни «Ада» – это результат сочетания всех эмоциональных оттенков, из которых получается сложное воздействие на слушателя. Тембр этот, как нам объясняет Мандельштам, не является случайным свойством поэмы, он в ней – «структурное начало». Это значит, что тембр участвует в превращениях «поэтической материи» и играет особую роль в формировании смысла из составных частей этой материи, которые вступают во взаимодействие, напоминающее химическую реакцию. Ведь «структура» стиха – не просто пространственное расположение звуковых и семантических единиц на странице. «Структура» – это весь комплекс внутренних взаимосвязей, благодаря которым стих производит новый смысл и соучаствует в общем смысле целого стихотворения или целой поэмы. Тембр Уголино – этот комплекс эмоциональных и поэтому смысловых обертонов основного рассказа – как раз обуславливает формирование и сущность этих взаимосвязей в 33-й песне «Ада»: «Следует помнить, что тембр – структурное начало, подобно щелочности или кислотности того или иного химического соединения»³⁶.

Итак, химическая реакция, которая происходит в поэме, не является результатом выбора какой-нибудь внешней формы, в которой поэт сопоставил бы слова с их смыслами, подобно тому как химик выбирает колбу и в ней смешивает разнородные элементы, предназначенные для химического опыта: «Колба не является пространством, в котором совершается химическая реакция, – это было бы чересчур просто»³⁷.

Тому пример именно рассказ Уголино. В данном случае «колбой» была бы готовая форма поэтической баллады, к которой легко отнести то место «Божественной комедии», о котором идет речь. Но не эта форма придает рассказу Уголино поэтическую мощь, которую ощущает читатель. Мощь порождена изнутри, она появляется вследствие действия определенного начала, которое создало для этого рассказа специальное пространство, специальную структуру. Пространство, в котором звуки и смыслы сталкиваются и действуют друг на друга, изменяют друг дру-

га; структуру того внутреннего химического состава, чьи составные элементы притягивают или отталкивают друг друга, сочетаются или расстаются под влиянием вышеупомянутого действующего начала. Этим началом является как раз тембр, т. е. музыка: «И вот – история Уголино <...>. Она балладно общеизвестный факт, подобно Бюргеровой “Леноре”, “Лорелее” или “Erlkönig’u”.

В таком виде она соответствует стеклянной колбе, столь доступной и понятной, независимо от качества химического процесса, в ней совершающегося.

Но виолончельное *largo*, преподносимое Дантом от лица Уголино, имеет свое пространство, свою структуру, раскрывающуюся через тембр. Колба-баллада разбита вдребезги. Начинается химия с ее архитектоникой...»³⁸

«Музыка» поэзии не является для Мандельштама хранилищем готовых форм, которые обеспечивали бы «музыкальность» и поэтичность стихов. Так же, как и не является простым результатом удачного сочетания слов и стихов, чьи взаимодействия в пластах звука и смысла придавали бы произведению «музыкальные» качества³⁹, поддающиеся описанию. В обоих случаях речь шла бы о чисто внешней музыкальности стиха и поэмы, и не это привлекает внимание Мандельштама как в творчестве Данте, так и в собственном творческом процессе. Исходя из личного опыта он знает, что для поэта-музыканта музыка является первостепенным условием появления и осуществления поэтического в стихотворном произведении. Она и есть та среда, в которой происходит химическая реакция, производимая взаимодействием слов и стихов, откуда рождается художественное произведение. Та среда, внутри которой и благодаря которой формируется и превращается «поэтическая материя». Музыка является одновременно и местом и средством превращения обыденных слов и образов в поэтические. Музыкальность дантовских произведений, о которых Мандельштам напоминает в начале седьмой главы: «Дантовские песни суть партитуры особого химического оркестра»⁴⁰, обусловлена присутствием у истоков поэмы того химического фактора, который не назовешь

иначе как «музыкой», хотя речь идет совсем о другом, чем то, что принято понимать под словом «музыка».

Итак, Мандельштам, рассматривая в Данте прообраз поэта-музыканта, каким является сам, не отталкивается от предварительного определения музыки и музыкального, основанного на повседневном нашем опыте слушания музыкальных произведений. Он, наоборот, ведет нас к новому пониманию того, что следует назвать «музыкой» в произведениях поэта-музыканта. «Музыкой» называется то поле, на котором и благодаря которому совершается химическое превращение слова. Это – силовое поле, где речевые частицы действуют друг на друга и противодействуют друг другу, подвергая таким образом постоянному превращению речевую материю, которую данные силы приводят в непрерывное движение, и это характерная черта для «поэтической материи». Такое превращение аналогично тому процессу, который проходят некоторые молекулы, когда они, под воздействием среды, в которой находятся, лишаются элементарных частиц. Эти частицы отрываются от них и присоединяются к другим молекулам или сочетаются с другими вырванными откуда-то частицами, составляя новый химический элемент, которого не было в данной среде. При каждом чтении возобновляется аналогичный процесс, на котором основывается поэзия поэта-музыканта. Ведь каждое чтение, особенно устное (в виде «дирижирования»), дает слушателю испытать действие того силового поля, которым является «музыка», и ощутить химические превращения, которые в нем происходят.

«Музыка», которую Мандельштам услышал в дантовской поэме, надо полагать, является той самой музыкой, которая постоянно живет в музыкантах и существует независимо от того, воплощается ли она в реальные ноты или нет. Она – удел как музыканта, так и поэта-музыканта: своего рода априорная музыка, первичная музыка, которая существует до появления всякого хотя бы и внутреннего звука. Возможно, ее имел в виду молодой Мандельштам, когда восклицал в стихотворении “Silentium”:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!⁴¹

Во всяком случае, именно ее имеет в виду автор «Разговора о Данте», когда он оправдывает выбор своего «героя» словами, которые представляют собой прекрасное описание «поэта-музыканта» в мандельштамовском смысле: «Дант выбран темой настоящего разговора <...> потому, что он самый большой и неоспоримый хозяин обратимой и обращающейся поэтической материи, самый ранний и в то же время самый сильный химический дирижер, существующий только в наплывах и волнах, только в подъемах и лавированьях поэтической композиции»⁴².

За редакторские советы выражаем особую благодарность Оле Шамфаровой и Наталье Петровой.

¹ Мандельштам пишет «Дант» по обычаю своего времени, и мы это сохраним в цитатах. Но в самой статье воспользуемся вариантом «Данте», более близким итальянскому произношению имени поэта (и в этом будем следовать примеру Леонида Пинского).

² См.: *Лекманов О.* Осип Мандельштам. М., 2009. С. 109–111.

³ См.: *Панова Л.* «Друг Данте и Петрарки друг». Статья 1. Мандельштамовское освоение «Божественной комедии» и судьбы Данте // *Миры Осипа Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения.* Пермь, 2009. С. 79, 100.

⁴ См.: *Пинский Л.* Поэтика Данте в освещении поэта // *Пинский Л.* Магистральный сюжет. М., 1989. С. 368–372.

⁵ См.: *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2010. Т. 2. С. 530–629. См. также представление предпосылок этого комментария на сайте московского Центра франко-российских исследований: <http://www.centre-fr.net/spip.php?article154> (дата обращения: 13.09.2011).

- ⁶ О понятии «поэта-музыканта» см.: *Faivre Dupaigne A. Poètes-musiciens: Cendrars, Mandelstam, Pasternak. Rennes, 2006; Фэвр Дюпэгр А. Осип Мандельштам – поэт-музыкант: представление новой книги // Сихотэ Алинь: Дальневосточный журнал. 2011. № 1 (9). С. 182–187.*
- ⁷ *Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 165.*
- ⁸ Там же. С. 185.
- ⁹ Там же. С. 187.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же. С. 199–200.
- ¹² Там же. С. 160–161. Здесь, как и на следующей странице «Разговора», Мандельштам, по-видимому, употребляет слово «вентиль» для того, чтобы обозначить трубку инструмента, в которую вставляются вентили (см.: Большой энциклопедический словарь. Музыка. М., 1998. С. 93). Применение вентиля в первой четверти XIX в. способствовало рождению нового типа валторны с расширенным диапазоном (благодаря удлинению трубки, скручиваемой в нескольких витках для удобства) и точным воспроизведением каждой ноты хроматической гаммы. Вентильная валторна заменила в оркестрах натуральную валторну с 30-х гг. XIX в. А трехчастный оркестр – это собрание струнных, духовых и ударных инструментов.
- ¹³ См.: *Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 181.*
- ¹⁴ Там же. С. 183.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Там же. С. 186.
- ¹⁷ Там же. С. 187.
- ¹⁸ Там же. С. 168.
- ¹⁹ См.: *Bergson H. L'Evolution créatrice. P., 1989. P. 99.* Речь идет о начале второй главы, которое в русском переводе В.А. Флёровой, сделанном в 1909 г., звучит следующим образом: «Эволюционное движение было бы чем-то простым, и мы легко могли бы определить его направление, если бы жизнь описывала одну-единственную траекторию, подобно ядру, пущенному из пушки. Но мы имеем здесь дело с гранатой, внезапно разорвавшейся на части; части эти, сами представлявшие собой нечто вроде гранат,

разорвались на новые части, которые вновь должны были раскалываться, и так далее в течение очень долгого времени».

²⁰ Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 173.

²¹ Известно, что чисто инструментальная музыка в Западной Европе вышла вся из танцевальной музыки, которая определила структуру музыкальных фраз (квадратность), запас разнообразных ритмов и основные формы классических музыкальных пьес (из танцевальной сюиты произошли соната, симфония и близкие им формы).

²² Там же. С. 180–181.

²³ Пинский Л. Указ. соч. С. 371.

²⁴ Там же. С. 370.

²⁵ См.: Герштейн Э. Мемуары. СПб., 1998. С. 31.

²⁶ Мандельштам Н. Воспоминания. М., 1999. С. 331.

²⁷ Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 200.

²⁸ Там же. С. 202.

²⁹ Там же. С. 166.

³⁰ Там же. С. 185.

³¹ Там же. С. 186.

³² См. начало 2-й главы «Разговора о Данте» в первоначальной редакции: «Дант может быть понят лишь при помощи теории квант» (Там же. С. 416).

³³ Там же. С. 186.

³⁴ Там же. С. 185.

³⁵ Там же. С. 187.

³⁶ Там же. С. 188.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же. С. 188–189.

³⁹ Таковую «музыку» имел в виду, например, Малларме в своей знаменитой статье 1895 г. “Crise de vers” («Кризис стиха»).

⁴⁰ Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 187.

⁴¹ Там же. Т. 1: Стихотворения. М., 2009. С. 48.

⁴² Там же. Т. 2. С. 187.

Владимир Микушевич

ОДНО ШИРОКОЕ И БРАТСКОЕ ЛАЗОРЬЕ

Осип Манделъштам – поэт
европейского единства

Для Осипа Манделъштама Европа никогда не была географическим понятием. Европа для него – часть света; ею представлен свет, который светит, и свет, который простирается. Манделъштаму изначально чужда оппозиция «Россия и Европа», восходящая к славянофилам и сформулированная Н.Я. Данилевским. Если Манделъштам и принимает иногда подобную оппозицию, она для него лишь явление культурного наследия. Россия для Манделъштама – бесспорно Европа, а не Азия. Говоря словами Ницше, Манделъштам чувствует себя «добрым европейцем».

При этом О. Манделъштама вряд ли можно отнести к западникам в традиционном русском смысле слова. Принцип воинствующего западничества сформулирован Белинским в знаменитом письме к Гоголю: «...Россия видит свое спасение не в мистицизме, не в аскетизме, не в пиэтизме, а в успехах цивилизации, просвещения, гуманности»¹. Манделъштам никогда не возражал против успехов цивилизации и даже отказывался принимать шпенглеровско-блоковское противопоставление цивилизации и культуры, свойственное символистам. По свидетельству Лидии Гинзбург, «Манделъштам говорит, что символисты ошибочно полагали, будто есть культура – и это хорошо, и есть цивилизация и это дурно. Манделъштам говорил: “Цивилизация выдумала культуру”»². У Белинского «успехи цивилизации, просвещения, гуманности» явно связаны с прогрессом, а идея

© Микушевич В.Б., 2014

прогресса и развития всегда настораживала Мандельштама: «Скучное бородатое развитие!»³ Эпитет «скучное» причисляет «бородатое развитие» к «скучным ошибкам веков»:

Есть ценностей незыблемая ска́ла
Над скучными ошибками веков⁴.

Это написано в 1914 г., а «скучное бородатое развитие» – около 1932 г.; такое неприятие «скучного» тоже характеризует Мандельштама. Незыблемое не скучно, скучна дурная бесконечность переменчивого. «Незыблемая ска́ла» ценностей включает в себя Европу или даже включается в нее. Предлагая Европу как пример для подражания, западничество, в свою очередь, противопоставляет ее России, а такое противопоставление для Мандельштама – скучная ошибка.

В юности Мандельштам проявляет наивное пристрастие к благам цивилизации, пристрастие, которое можно было бы счесть курьезным. В 1909 г. он пишет Вячеславу Иванову: «У меня странный вкус: я люблю электрические блики на поверхности Лемана, почтительных лакеев, бесшумный полет лифта, мраморный вестибюль hotel'я и англичанок, играющих Моцарта с двумя-тремя официальными слушателями в полутемном салоне.

Я люблю буржуазный, европейский комфорт и привязан к нему не только физически, но и сантиментально»⁵.

Это можно было бы счесть юношеской бравадой, но в 1931 г., 22 года спустя, Мандельштам, по всей вероятности бессознательно, но тем более органично, процитирует это письмо в лирическом стихотворении:

Я пью за военные астры, за всё, чем корили меня,
За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня.

За музыку сосен савойских, Полей Елисейских бензин,
За розу в кабине рольс-ройса и масло парижских картин.

Я пью за бискайские волны, за сливок альпийских
кувшин,
За рыжую спесь англичанок и дальних колоний хинин.

Я пью, но еще не придумал – из двух выбираю одно:
Веселое асти-спуманте иль папского замка вино⁶.

В «рыжей спеси англичанок» легко распознаются англичанки, играющие Моцарта с двумя-тремя официальными слушателями. Это стихотворение можно принять за шуточное, но десять лет спустя далеко не молодой немецкий поэт Готфрид Бенн в своем эссе «Искусство и Третий Рейх» пишет почти то же самое. Примечательно, что у Готфрида Бенна, как и у Мандельштама, упоминаются вина: «Jeroboam de Château Lafitte 1870 и Château Yquem в 1869 поручили доставить из Бордо особому посланцу, который всю ночь держал вверенный ему бесценный ящик на коленях, чтобы предохранить старое чувствительное вино от малейшего сотрясения (перевод мой. – В. М.)»⁷. «Папского замка вино» вполне могло бы оказаться среди вин, упоминаемых Готфридом Бенном. И для Мандельштама, и для Готфрида Бенна старые вина – символы старой европейской культуры. Но есть и более серьезное совпадение. Юный Мандельштам говорит о своей любви к буржуазному европейскому комфорту, а Готфрид Бенн, признав Дягилева основоположником новой сцены, приходит к выводу: «Бесспорно: это искусство было капиталистическим; балет требовал костюмов, турне нужно было финансировать (перевод мой. – В. М.)»⁸. Это писал Готфрид Бенн, военный врач на подозрении у нацистских властей, в недавнем прошлом врач для бедных. А в своей любви к буржуазному европейскому комфорту признавался разночинец О. Мандельштам, «отщепенец в народной семье»⁹. У Готфрида Бенна есть стихотворение под названием «Экспрессионист!»:

В честь неё чеканили монету,
Чтобы Сафо помнил каждый грек;
Кто мозги не вышибет поэту,
Тот изменник родины в наш век.

Перевод с немецкого Владимира Микушевича

В этой связи стоит вспомнить, что О. Мандельштам, умерший в пересыльном лагере в 1938 г., считал себя последним христианско-эллиническим поэтом в России¹⁰ и для него «Европа – новая Эллада»¹¹.

Военные астры у Мандельштама возвращают к позднему лету 1914 г., к началу мировой войны. Как раз этот год проходит для него под знаком Европы. Мировая война возвращает поэта к Европе и в Европу, напоминая, что Россия – тоже Европа. В сентябре 1914 г. Мандельштам пишет стихотворение «Европа», отличающееся почти физическим ощущением «последнего материка». Таинственная карта Европы не просто трогает поэта, она затрагивает его лично:

Европа цезарей! С тех пор, как в Бонапарта
Гусиное перо направил Меттерних, –
Впервые за сто лет и на глазах моих
Меняется твоя таинственная карта.

Негромко, но отчетливо сказывается в этом стихотворении мандельштамовский эрос Европы:

Изрезаны ее живые берега,
И полуостровов воздушны изваянья;
Немного женственны заливов очертанья, –
Бискайи, Генуи ленивая дуга¹².

Эта женственность Европы означает в поэзии Мандельштама многое. Восемь лет спустя Мандельштам представит Европу жертвой быка-женолюба. Это стихотворение Н.Я. Мандельштам относила на свой счет: «И внешне, Мандельштам сказал, я была чем-то похожа на Европу со слабой картинки Серова – скорее всего, удлинненным лицом и диким испугом. Во мне, конечно, была и девочка-Европа...»¹³ У этой Европы нежные руки, указывающие на «европейнок нежных» в стихотворении 1931 г.¹⁴ А Флоренция в Москве, вероятно, означает Марину Цветаеву (тут же «Успенье нежное»)¹⁵.

Этой нежняночке Европе предшествовала Европа более жесткая и более строгая, Европа «Камня». Конечно, камень в названии первой книги Мандельштама отсылает к Тютчеву: «Но камень Тютчева, что, “с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой”, – есть слово»¹⁶. Возможно, «Камень» Мандельштама восходит и к Достоевскому: «Я хочу в Европу съездить, Алеша, отсюда и поеду; и ведь знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю, и буду целовать эти камни...»¹⁷ Правда, камень Мандельштама – не только и не столько надгробный камень. Ивану Карамазову у раннего Мандельштама противостоит Чаадаев: «Там, в лесу социальной церкви, где готическая хвоя не пропускает другого света, кроме света идеи, укрывалась и созревала главная мысль Чаадаева, его немая мысль о России»¹⁸. Главный смысл камня в том, что он соотносится с готикой. С готикой Мандельштам связывает и Франсуа Вийона (Виллона): в одном из последних стихотворений Мандельштама он «рядом с готикой жил озоруючи»¹⁹. А в ранней статье Мандельштам говорит, что физиология готики... «заменила Виллону мировоззрение...»²⁰. В 1922 г. в статье «Гуманизм и современность» Мандельштам напишет: «...не новая социальная пирамида соблазняет нас, а социальная готика»²¹. Такая готика призвана опровергать азиатскую громадность Ассирии и Вавилона с «пустычком пирамид» в придачу²².

«На Западе есть единство»²³ – этот основополагающий вывод находит О. Мандельштам у П.Я. Чаадаева: «С этой глубокой, неискоренимой потребностью единства, высшего исторического синтеза родился Чаадаев в России»²⁴. Потребность в историческом синтезе Мандельштам перенимает у П.Я. Чаадаева, и она делает Чаадаева философом его жизни наряду с Анри Бергсоном, чьи лекции, по свидетельству Георгия Иванова, Мандельштам помнил наизусть. Мандельштам – поэт единства, поэт историческо-

го синтеза, и в этом его притягательная сила для современного человека в эпоху всевозможных антагонизмов, противопоставлений и размежеваний. Из противопоставления Ветхого и Нового Завета возникают кровопролитнейшие конфликты в истории человечества, а для Манделъштама Ветхий и Новый Завет едины, один Завет не существует без другого, и в этом христианство Манделъштама. «Классическая поэзия – поэзия революции»²⁵, – говорит Манделъштам, значит, классическая поэзия для него и есть современная вопреки всем наскокам авангардизма. Вот почему для Манделъштама Данте – антимодернист. История понимается как единый синхронистический акт²⁶, что ставит ее над «скучными ошибками веков», над спором славянофилов и западников. Таким образом исключается идея прогресса, но также исключается и «великая славянская мечта о прекращении истории», о «бесформенном рае»²⁷. История одновременно кончается и начинается. Таков урок Данта, великого европейца. Манделъштам называет его «величайшим дирижером европейского искусства»²⁸. Манделъштам говорит о совместном держании времени – «сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его»²⁹. Так формируется у Манделъштама чувство европейского единства, быть может, основной элемент его мироощущения.

«Единства не создать, не выдумать, ему не научиться, – говорит Манделъштам. – Где нет его, там в лучшем случае прогресс, а не история, механическое движение часовой стрелки, а не священная связь и смена событий»³⁰. Уже в ранней статье о Чаадаеве Манделъштам усматривает в нем разительную противоположность национализму, «этому нищенству духа, который непрерывно апеллирует к чудовищному судилищу толпы»³¹. Это пронизательное замечание, отчасти предвосхищающее Элиаса Канетти, улавливает главную особенность национализма, который не имеет смысла как личное мнение и целиком принадлежит массовому сознанию. Манделъштам безоговорочно развенчивает и мессианизм как в политике, так и в духовной жизни: «Всякий мессианизм заранее недобросовестен, лжив и рассчитан на невозможный резонанс...»³² В 1921–1922 гг. у Манделъ-

штама появляются строки, которые кажутся написанными сегодня: «Всякая национальная идея в современной Европе обречена на ничтожество, пока Европа не обретет себя как целое, не ощутит себя как нравственную личность»³³. Наше время может лишь добавить к этому предположение, что Европа не обретет себя как целое, пока идет поиск национальной идеи или национальных идей.

Аргументация Мандельштама наводит на мысль, что национальная идея работает на благо народа, когда она есть, а поиски лишь подтверждают ее опасное отсутствие. Русской идеей Мандельштам считает как раз «чувство Европы»: «Чувство Европы – глухое, подавленное, угнетенное войнами и гражданскими распрями – возвращается в круг действующих рабочих идей. Россия сохраняла это чувство для Европы подспудно и ревностно, она разжигала этот огонь заранее, как бы тревожась, что он может загаснуть»³⁴. Очевидно, «присяга чудная четвертому сословию»³⁵ имеет у Мандельштама отношение к этому чувству или к этой идее, сопряженной с европеизмом Герцена. Отсюда происходит и роковое недоразумение, возможно, стоившее Мандельштаму жизни. «Чувство Европы» как «действующую рабочую идею» он силится расслышать в интернационалистической риторике большевиков. Н.Я. Мандельштам так обрисовывает его ситуацию: «...они боялись собственного испуга: еще проморгаешь, из-за деревьев не увидишь леса... Среди них находился и О. М. ... При отсутствии революции ему не приходилось бы вникать в ход событий и применять к нему ценностный критерий. Полное отрицание давало силу жить и лавировать. Этого Мандельштам был лишен...»³⁶ Получается, что Мандельштама погубили именно его революционные иллюзии: он, «отщепенец в народной семье», продолжает считать себя советским поэтом, навлекая на себя новые подозрения.

Нельзя не отметить, что опасности, грозящие Европе, Мандельштам видит гораздо отчетливее: «Европа без филологии – даже не Америка; это цивилизованная Сахара, проклятая Богом, мерзость запустения. По-прежнему будут стоять европейские Кремли и Акрополи, готические

города, соборы, похожие на леса, и куполообразные сферические храмы, но люди будут смотреть на них, не понимая их, и даже скорее всего станут пугаться их, не понимая, какая сила их возвела и какая кровь течет в жилах окружающей их мощной архитектуры»³⁷. Филология, разумеется, означает здесь не академическую дисциплину, а религию Слова, «ценностей незыблемую ска́лу», и самое страшное, если никто не заметит, как этот европейский Апокалипсис начинается сбываться на глазах.

О многом говорят видения Рима в стихах Мандельштама. Сначала, все в том же 1914 г., это «дивный град»³⁸, и «природа – тот же Рим», и «не город Рим живет среди веков, а место человека во вселенной»³⁹. А в 1937 г. это город, «любящий сильным поддакивать»:

Голубой, онелспленный, непельный,
В барабанном наросте домов –
Город, ласточкой купола лепленный
Из проулков и из сквозняков –

Превратили в убийства питомник
Вы, коричневой крови наемники,
Италийские чернорубашечники,
Мёртвых цезарей злые щенки⁴⁰.

Вот куда заходит Европа без филологии, хотя архитектура и скульптура те же:

Мощь свободная и мера львиная
В усыплены и в рабстве молчит.

«Рим» 1937 г. ритмически близок «Стихам о неизвестном солдате», мандельштамовскому Апокалипсису, также вершащемуся на европейском фоне:

Весть летит светопыльной обивкою,
– Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,
Я не Битва Народов, я новое,
От меня будет свету светло⁴¹.

Видно, как поэт противится этому видению световой аннигиляции, свету от светопреставления, и ему видится Реймс – Лаон:

Глазели внутрь трёх лающих порталов
Недуги – недруги других нескрытых дуг.
Фиалковый пролёт газель перебежала,
И башнями скала вздохнула вдруг...⁴²

С трагической силой поэт пытается отстоять Европу, включая христианскую Армению:

Закутав рот, как влажную розу,
Держа в руках осьмигранные соты,
Всё утро дней на окраине мира
Ты простояла, глотая слёзы.

И отвернулась со стыдом и скорбью
От городов бородатых востока;
И вот лежишь на москательном ложе,
И с тебя снимают посмертную маску⁴³.

Отсюда французы в «Путешествии в Армению»: «Синьяк трубил в кавалерийский рожок последний зрелый сбор импрессионистов»⁴⁴. И здесь «последний», и в этом слове «последний» «страх конца культуры»⁴⁵. И в воронежской ссылке Мандельштам ищет и находит Европу:

И есть лесная Саламанка
Для непослушных умных птиц⁴⁶.

Ясная тоска – это все то же «чувство Европы»:

Где больше неба мне – там я бродить готов,
И ясная тоска меня не отпускает
От молодых ещё воронежских холмов
К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане⁴⁷.

Чувство единой Европы реализуется здесь на уровне слова и звука: тоска – Тоскана. А за четыре года до этого Мандельштам написал:

Любезный Ариост, быть может, век пройдёт –
В одно широкое и братское лазорье
Сольём твою лазурь и наше черноморье.
И мы бывали там. И мы там пили мёд⁴⁸.

Тогда же, в тридцатые годы, Поль Валери создает и возглавляет Центр средиземноморской культуры в Ницце, ликвидированный по требованию нацистов. Одно широкое и братское лазорье – единый синхронистический акт, в котором пространство и время, поэзия и личность О.Э. Мандельштама.

¹ *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 708.

² *Гинзбург Л.* Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 145.

³ *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 194.

⁴ Там же. М., 1993. Т. 1. С. 101.

⁵ Там же. М., 1999. Т. 4. С. 15.

⁶ Там же. Т. 3. С. 49.

⁷ *Венн G.* Gesammelte Werke in acht Bänden. München, 1975. Bd. 3. P. 864.

⁸ *Ibid.* P. 874.

⁹ *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 51.

¹⁰ См.: *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М., 1989. С. 241.

¹¹ *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 126.

¹² Там же. С. 106.

¹³ *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. М., 1990. С. 102.

¹⁴ *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 43.

¹⁵ Там же. Т. 1. С. 120.

¹⁶ Там же. С. 178.

¹⁷ *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 9. С. 289.

¹⁸ *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 199.

¹⁹ Там же. Т. 3. С. 132.

- ²⁰ Там же. Т. 1. С. 175.
²¹ Там же. Т. 2. С. 286–287.
²² Там же. Т. 3. С. 132.
²³ Там же. Т. 1. С. 196.
²⁴ Там же. Т. 2. С. 195.
²⁵ Там же. Т. 1. С. 216.
²⁶ Там же. Т. 3. С. 238.
²⁷ Там же. Т. 1. С. 198.
²⁸ Там же. Т. 3. С. 258.
²⁹ Там же. С. 238.
³⁰ Там же. Т. 1. С. 196.
³¹ Там же. С. 200.
³² Там же. Т. 2. С. 248.
³³ Там же. С. 250.
³⁴ Там же. С. 250–251.
³⁵ Там же. С. 52.
³⁶ *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. С. 159–160.
³⁷ *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 224.
³⁸ Там же. С. 100.
³⁹ Там же. С. 102.
⁴⁰ Там же. Т. 3. С. 131.
⁴¹ Там же. С. 124.
⁴² Там же. С. 127.
⁴³ Там же. С. 37.
⁴⁴ Там же. С. 186.
⁴⁵ *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. С. 241.
⁴⁶ *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 103.
⁴⁷ Там же. С. 112.
⁴⁸ Там же. С. 71.

РЕФЛЕКСИИ

Владимир Микушевич

ВОЗВРАЩЕНИЕ К СОЛОВЬЮ

Осип Мандельштам в немецком переводе

Перевод стихов Осипа Мандельштама на немецкий язык – шаг навстречу ему самому, говорившему о своем желании «уйти из нашей речи». При этом перевод позволяет выявить в поэзии Мандельштама глубинные устремления, роднящие его с немецкой поэзией.

Нерифмованные стихи в поэзии Мандельштама – редкое, хотя и значимое явление. Рифма образует гармонический фон его поэзии. Поэтому сохранение рифмы при переводе этой поэзии означает сохранение ее смысла.

Так, в стихотворении воронежского цикла «Я около Кольцова...» строка «и дом мой без крыльца» переводится почти дословно “Mein Haus ist ohne Treppe”. При этом рифма “Treppe – Steppe” передает заброшенность опального поэта и его отторгнутость от дантовской Европы, где лестницы – тоже признак гонимости. В переводе раннего стихотворения «Образ твой мучительный и зыбкий...» рифма подсказывает аллюзию на роман Достоевского «Братья Карамазовы»: «А меня Бог мучит» – “Dieses Bild, dein Bild, o du mein Quäler...” Подобная аллюзия, по всей вероятности, присутствует и в оригинале. «Лермонтов, мучитель наш» появится в «Стихах о русской поэзии». А при переводе данного стихотворения “Quäler” вызывает рифму “Fehler”, что позволяет пере-

дать важнейшее в стихотворении слово «ошибка» (имя Божие под запретом).

Стихотворение «Вот даропосица, как солнце золотое...» соотносится со стихотворением Тютчева «Я лютеран люблю богослуженье...» и противопоставляется ему. Неисчерпаемость православной евхаристии передается в переводе точными рифмами, не претендующими на оригинальность: “nicht endet – nicht verschwendet”. Существенна для перевода также рифма “Hort – Wort”, возвращающая к Евангелию от Иоанна: “Im Anfang war das Wort”.

Стихотворение «К немецкой речи» с его центральным образом «Бог Нахтигаль» принято возводить к стихотворению Гейне “Im Anfang war die Nachtigall...”. Но Мандельштаму щелканье соловья напоминает поэзию Пастернака, которая «захлебывается... классическим восторгом цоканья соловья». Стихотворение «К немецкой речи» возвращает нас к исследованию Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии», что и значит «учиться серьезности и чести на Западе»: “Den Ernst wollen wir lernen und die Ehre im strengen Westen”. По Шиллеру, наивная поэзия – это стихия самой природы, представленная Гёте, а сентиментальная поэзия – это рефлексия, внутренний мир человека. В стихотворении Мандельштама бог Нахтигаль представляет наивную поэзию Пастернака с его духовной независимостью (цоканье соловья – «Охранная грамота»). Лирическое «я» Мандельштама возвращается в стихию наивной поэзии, когда его вербуют: “Man wirbt mich für die Pesten, für siebenjähriges Kriegesgetue”, что предвосхищает “Engagement” Сартра и «Чуму» Камю. В стихотворении «К немецкой речи» Мандельштам пытается спастись, переходя на сторону соловья: “Gott Nachtigall! Gib mir Pylades Würde”.

В. Микушевич

* * *

Dieses Bild, dein Bild, o du mein Quäler,
Konnte ich berühren leider nicht;
Plötzlich sprach ich: "Gott!" Das war ein Fehler,
Wie gedankenlos man manchmal spricht.

Gottes Name war in mir verborgen
Und wie Vogel flog aus meiner Brust;
Nur der Nebel bleibt mir, dunkler Morgen,
Und der leere Käfig, der Verlust.

* * *

Unter den Priestern ein Jünger, ein Levit,
Blieb bis zum Morgen er; sie sahen und sie hörten:
Judäas Nacht kam schon, gefährlich war ihr Schritt;
Verdriesslich baute man den Tempel, den Zersrörten.

Er sagte ihnen: "Gelb ist Himmel; lauft geschwind!
Euphrat verfinstert sich, die Nacht ist auf den Wegen".
Die Alten dachten, daß dabei sie schuldlos sind,
Und das schwarz-gelbe Licht, es sei Judäas Segen.

Damals war er mit uns bei dem Gewässer auch,
Als wir den Sabbat in den Flachs gewickelt hatten
Bei sieben Kerzen; doch war kaum erhellt der Schatten,
Jerusalemers Nacht und der Vernichtungsrauch.

* * *

Die goldene Monstranz schwebt in der Luft wie Sonne,
Der unvergängliche, der wunderliche Hort;
Hier klingt nur griechisches, nur feierliches Wort,
Als ob die ganze Welt wie Apfel man sich gönne.

Der Gottesdienst erreicht den seligen Zenit;
Das Licht verbreitet sich und blüht in runden Räumen,
Wo ausserzeitlich wir unter Gewölbe träumen
Von Fluren, wo die Zeit verweilt und nicht entflieht.

So die Eucharistie wie Ewigkeit nicht endet;
Man singt, frohlockt und spielt dem Heiligtum gemäß,
Und dieses göttliche erquickende Gefäß
Ergiesst die Lustigkeit und dennoch nicht verschwendet.

* * *

Wer weiß, vielleicht gebricht es an der Kerze mir,
Und mich ergreift die Nacht bei hellem Tage hier;
Zu kosten Mohngeruch werd' ich erst damals wagen;
Ich werde Finsternis wie Bischofsmütze tragen;

Wie später Patriarch in Moskau, das erlaubt
Mit seinen Trümmern mir zu krönen jetzt mein Haupt,
Damit, von blindem Zwist belastet, ich mich gualte
Wie Tichon, den Konzil der letzte auserwählte.

An die deutsche Rede

Für B.S.Kusin
Freund! Versäume nicht zu leben:
Denn die Jahre fliehn,
Und es wird der Saft der Reben
Uns nicht lange glühn!

In Widersprüchen sterb' ich und erwache;
So sehnt sich eine Motte nach dem Feuer.
Ich will verlassen meine Muttersprache,
Doch bleibt sie mir dabei so fristlos teuer.

Ohne zu schmeicheln, unser Lob, das hehre,
Aus nächster Näh' die Freundschaft ohne Klippe;
Den Ernst wollen wir lernen und die Ehre
Im strengen Westen bei der fremden Sippe.

Die Poesie, dich auch die Stürme kosen;
Der deutsche Offizier mit dir im Bunde;
An seinen Degengriff sich rankten Rosen,
Und Ceres hing an seinem süßen Munde.

In Frankfurt gähnten ehrwürdig die Alten,
Man sprach noch nicht über den jungen Goethe;
Die Rosse tanzten, und die Hymnen schallten,
Buchstaben sprangen keck, und sang die Flöte.

Saget mir, Freunde, wie wir spielten, Freie,
In welcher Walhall wir die Nüsse knackten,
Und wo ihr mir errichtet eine Reihe
Der Absteckpfähle an den langen Trakten?

Die Seiten wurden in der Zeitschrift heller
Mit feinem Abglanz ihres neuen Scheines;
Dann liefet ihr ins Grab, wie in den Keller
Um einen Krug des guten Moselweines.

Die fremde Schale! Ich in dir verweile,
Wie, Ungeborener in diesen Räumen,
Der Buchstabe war ich, die Rebenzeile
Und auch ein Buch vielleicht in ihren Träumen.

Ich schlief gestaltlos, von der Freundschaft wurde
Wie von dem Schuß erweckt zum Lebenssprunge.
Gott Nachtigall! Gib mir Pylades' Würde,
Oder gib nichts und reiß aus meine Zunge.

Gott Nachtigall! Man wirbt mich für die Pesten
Für siebenjähriges Kriegesgetue; . . .
Die Wörter sich empören, die gepreßten,
Doch lebst du, und ich bin mit dir in Ruhe.

* * *

Mein Haus ist ohne Treppe
Und neben mir ist Steppe,
Doch zähmt man mich und zwingt
Ich, Falke, bin beringt.

Zu meinem Fuß gebunden
Ist blauer Kiefernwald;
Man bringt mir keine Kunden,
Der Horizont verhallt.

Die Hügel sind Nomaden,
Beweglicher Betrug,
Der Nächtenschwarm, der Schwaden,
Der stumme Blindenzug.

* * *

Woronesch, du mein Wache, du mein Wärter;
Du greifst mich, Grillenwaffe, halte härter!
Woronesch, Rabenstadt, ich bin dein Raub,
Verwerfe mich, die Rückkehr mir erlaub!

* * *

I

Die leere Erde spüren ihre Sohlen;
Süß ist ihr Fußtritt, frei, obwohl gezwungen,
Und ihr gelingt dabei zu überholen
Die schnelle Freundin und den gleichaltrigen Jungen.
Die Freiheit lockt sie, die seltsame Labe
Des Mangels, der beseelt, als ob im Gange
Den Sinn des Rätsels plötzlich sie empfangen,
Um diesen Sinn für ewig zu gewinnen,
Daß diese Frühlingszeit mit ihrer Gabe
Die Urmutter für uns bleibt mit dem Grabe
Und das wird ewig dauern und beginnen.

II

Verwandt sind mit der Erde sie zuzeiten,
Die Frauen, deren Schritt ist eine Klage,
Um Auferstandene so zu begleiten,
Die Toten zu begrüßen in der Plage;
Und zu lieblosen sie wäre verderblich,
Unmöglich wäre, ihnen zu entweichen;
Der Engel heute, dann ein Wurm der Leichen
Und üdermorgen nur Umriss, der vage;
Was der Gang war – zu wünschen ist vergeblich;
Die Blumen wie der Himmel sind unsterblich
Und was sein wird – Versprechen statt der Frage.

Наталья Горбаневская

ЦИКАДЫ И ОСЫ

Заметки из практики стихотворца

Впервые на цитату из Мандельштама в моих стихах указала мне Надежда Яковлевна. На строку из стихотворения 1967 г.: «...всё босиком по битому стеклу». Только после этого я осознала эту строку как цитатную. Странно, что она не указала тут же и на вдвойне цитатное начало стихотворения:

Есть музыка, а больше ни черта –
ни счастья, ни покоя и ни воли,
во всем остекленелом море боли
лишь музыка – спасенье, чур-чура.

Замечу, что в четвертом стихе цитатность, которую можно назвать обратной, я заметила только сейчас, готовя этот текст и пересмотрев весь корпус своих стихотворений и имеющихся к ним примечаний¹. «Есть музыка...» повторяется у меня трижды. В примечании к упомянутому стихотворению написано: «“Но видит Бог, есть музыка над нами...” (Мандельштам, “Концерт на вокзале”). Идея “музыки” идет, конечно (вероятно, и у Мандельштама), от Верлена: “De la musique avant toute chose”. Однако сам зачин типично мандельштамовский – ср. “Есть ценностей незыблемая скала...” и др., но особенно “Есть иволги в лесах, и гласных долгота...”. Ср.: “Есть музыка, и все дела. / Так объявили Павел и Иосиф”».

© Горбаневская Н.Е., 2014

Это «сравни» относится к гораздо более позднему моему стихотворению, «Павел и Иосиф», – это, ясное дело, Поль и Осип, а «Есть музыка, и все дела...» представляется мне довольно точным переводом строки Верлена.

Возможно, что само это, по времени третье, «Есть музыка...» вернулось в связи с написанным незадолго до того циклом «Переключка. Памяти Димы Борисова», точнее, с его заключительным стихотворением, где, вопреки моему обычаю, все цитаты выделены курсивом, т. е. прямо указаны. Дима (Вадим) Борисов, мой и некоторых здесь присутствующих близкий друг, был среди нас мандельштамистом, хотя так в конце концов ничего о Мандельштаме и не написал. Потому-то это третье стихотворение памяти друга, утонувшего в Рижском заливе, пронизано цитатами, и прежде всего из Мандельштама. Мне придется привести его целиком:

Там, наверху, – торжественно и чудно,
а тут – сметать разбитую посуду.
– Недалеко до Швеции, но трудно
туда доплыть.

– А звезды те же всюду.

Песок – просох, луга – отзеленели,
и ни одна звезда не смотрит в фас.
– Куда ж нам плыть?

– На тризну милой тени.

В последний раз

мы переключнемся:

– Есть музыка над нами!

– Но музыка от бездны не спасет...

В примечаниях к этому стихотворению кроме ссылок на Мандельштама приведены также строки из «Пролога» Ахматовой: «А та, кого мы музыкой зовем / За немением лучшего названья, / Спасет ли нас?», которые сами, на мой взгляд, безусловно идут от Мандельштама. Когда я

говоря об «обратности» цитаты в четвертой строке стихотворения, с которого начался весь этот рассказ, то имею в виду как бы два разных ответа на вопрос Ахматовой: «Спасет ли нас?» – «...не спасет» – «...лишь музыка – спасенье». Хотя вовсе не уверена, что этот вопрос, этот отрывок из «Пролога» был мне в то время известен.

Странно, что и тогда, в 67-м году, несомненно осознавая цитатность первой строки, я совершенно прозевала «...всё босиком по битому стеклу». «По стеклу босиком» было прочитано, где-то внутри запомнено, а где-то снаружи – забыто. И всплыло – как свое. Это не редкость.

Еще одна странность всех трех стихотворений с «Есть музыка...» – в том, что цитаты из Мандельштама в них соседствуют с хорошо узнаваемыми пушкинскими, причем тоже неоднократно у меня повторяющимися: с «покоем и волей», здесь в форме «ни покоя и ни воли», с «Куда ж нам плыть?» и – в стихотворении про Павла и Иосифа – со строкой «...печаль имеет право быть светла»².

То есть цитаты приводят одна другую, вылавливаются или улавливаются из общего воздуха поэзии, которым мы дышим³. Из того самого «ворованного воздуха», который у меня вошел в строку «царскосельский ворованный воздух». Строка – можно сказать, как одностипице, – родилась, когда я перед отъездом в эмиграцию впервые побывала в Царском Селе⁴: «ворованный воздух» из Мандельштама, а размер, да не просто размер, з в у к (ср. «Чистейшего звука / Высокая власть...») плюс Царское Село – из «Поэмы без героя». Стихотворение, в котором одностипице перестало быть таковым, написано почти девять лет спустя⁵.

«Есть музыка...» – это цитата-зачин. Другая повторяющаяся у меня (или, прямо сказать, навязчивая) цитата из Мандельштама – это цитата-образ, у самого поэта возникающая дважды: «Губ шевелящихся отнять вы не могли...» и «Да, я лежу в земле, губами шевеля...»⁶. То есть те же губы, которых, получается, и в земле отнять не могли. У меня (в хронологическом порядке): «Хоть шелестенье губ одних / – без голоса – на дно проронишь»; «...этот

зыбкий силуэт, / в рамке раннего трамвая / еле видимый на свет, / припозднившийся, гуляющий, / лишний, точно буква *ять*, / но упорно шевелящий / тем, чего им не отнять»; «Ходи по улицам, работай над собой <...> и, шевеля растресканной губой, / тупой рассудок и не менее тупой / порыв эмоций выбрось оба разом»; «И косеют мои глаголы, / и кривеют мои слова, / голодны, и нищи, и голы, / еле слышимые, едва / говоримые членораздельно / неразжатым движеньем губ...». По биографическим причинам этот образ оказался для меня весьма существенным. Во-первых, я сочиняю – если это можно назвать «сочинением» – путем бормотания и вслушивания, т. е. хожу и действительно шевелю губами; во-вторых, у меня был такой период в жизни, когда «шевелить губами» было рискованно – это могло быть записано как симптом заболевания: «сама с собой разговаривает». Вот почему почти за год пребывания в Казанской психиатрической тюрьме у меня написано всего два стихотворения. «Шевелить» приходилось в уме, «неразжатым движеньем губ». В этом «неразжатом движеньи» тоже есть некоторая «обратность» исходной цитате, хотя и не полная: движенье, т. е. шевеленье, осталось, но губы-то не разжаты, не шевелятся.

Еще одна повторяющаяся у меня цитата – ложная. То есть как когда-то запомнилось, так и повторяется, притом что я давно знаю, как правильно. Надо сказать, такое у меня бывает не только с Мандельштамом: «коварный лях» якобы из Пушкина, «на севере мглинстом» якобы из Лермонтова...

В одном из «Восьмистиший третьих» написано: «На память с юности твердя / “волна волне волною”». (Замечу, что и тут к Мандельштаму прибавляется Пушкин: «О ты – волна ль моя, волна, / и вы – покой и воля».) В примечании к восьмистишию говорится: «Сейчас этот стих Мандельштама, процитированный здесь неточно, печатается: “Бежит волна-волной, волне хребет ломая...”, – но я помню, как Н.Я. Мандельштам говорила, что неизвестно, как это надо печатать, поскольку в сохраненном ею тексте: “волна волной волне”».

У меня, однако, порядок («на память с юности») – «волна волне волною», в дальнейшем или сокращаемое, или вовсе с заменой «волны» на что-то другое, но с точным или приблизительным сохранением конструкции: «Волна волне / я говорю: “Чего мы ждем?..”»; «...говорит прибой прибою вперебой»; «...это зима, зиме, зимы кончается срок»; «Пока тоска-тоски-тоскою / и не с руки, и не к лицу». Кстати, в первом из приведенных примеров стихотворение начинается с цитатной полемики с Мандельштамом: «А я всегда / всем современницей была...» Второй пример любопытнее. Стихотворение называется «Шерри-бренди». Позволю себе привести его целиком:

Что с тобою? Что с тобою? Что с тобой?
– говорит прибой прибою вперебой.

Что ты, что ты... Что ты, что ты... – А что ты?
– так пустоты сводят счеты пустоты.

Этот шелест, этот шорох, этот шум –
то ли прелесть, то ли порох – трах и бум.

Эти страхи по рубахе, по рублю,
эти строки-белобокки обрублю.

Этот узкий, тесный, русский, тихий стон
– убоюсь ли этих гуслей, этих струн?

Примечание: «Заглавие (как – бессознательно – и ритмика, но с иной разбивкой на строки, а следовательно, и с иным расположением рифмовки) взято из стих. Мандельштама “Я скажу тебе с последней...”. Собственно говоря, двустопными с длинными строками “Шерри-бренди” ближе к стих. Анненского “Старая усадьба” (возможно, отозвавшемуся у Мандельштама), но сходство с Мандельштамом оказалось для меня явным (*и заглавие было дано задним числом*), а стихотворение Анненского я прочла в этом ключе позже».

Может быть, это стихотворение и размышления над ним вызвали в том же 2000 г. бурный возврат к Мандельштаму. Два стихотворения прямо посвящены его судьбе, не обходясь, разумеется, без цитат. Первое и озаглавлено обрезанной цитатой: «Я список кораблей».

В Находке, в тесноте,
где дружку друг смннали,
на нарах вспоминал ли
о гласных долготе

и иволгах в лесах
– о самой высшей мере,
что вымерла в Гомере,
в ахейских парусах...

Второе никак не озаглавлено и начинается цитатой не из Мандельштама и даже не из Пушкина, а, прошу прощения, из Алексея Фатьянова⁷:

Играй, играй, тальяночка,
о том, как итальяночка
за Шубертом спешит,
о том, как в старом шушуне,
на санках, но не на коне
скрип-скрипочка пищит.

Скрип-скрипочка пиликает,
чирикает, поет,
а следовательно тыкает
и посылает «в рот».

Давай, тальянка, растяни
эти оставшиеся дни
в поскрипываньи снежном,
за веком, за изменником
иди, как Франц за мельником,
не доверяя веждам,

но лишь движению – оно
мехами разозвучено,
и превращается в вино
ручейная излучина.

Упомяну, что в том же году написано еще и стихотворение «...Не страшно умереть», где цитата служит одновременно и заглавием, и (пропущенным) началом первого стиха, но, раз уж я дошла до музыки, отмечу еще две своих музыкальных цитаты из Мандельштама. Самая простенькая – «и моцартовский хор / над громким ледоходом». «Шуберт на воде» здесь укрыт в метре. Далее Шуберт у меня возникает скорее сам по себе, просто потому что я его люблю, но вот примечание к стихотворению «В движеньи мельник жизнь живет...»: «В движеньи мельник жизнь ведет, / В движеньи...» – песня из цикла Шуберта “Прекрасная мельничиха” на стихи, как это ни удивительно, Мюллера (т. е. “Мельника”) <...> Ср. также: “И Шуберта в шубе застыл талисман – / Движенье, движенье, движенье...” и – более отдаленно: “Если б Виллон в состоянии был дать свое поэтическое credo, он несомненно воскликнул бы подобно Верлену: *Du mouvement avant toute chose*”».

Вот отсюда и в более позднем «Играй, играй, тальяночка...» взяли и Франц с мельником-Мюллером, и «не доверяя веждам, / но лишь движению»⁸.

Приведу еще несколько наиболее интересных примеров цитат из Мандельштама в моих стихах:

...Где ты дома
и где ты не дома,
где твой путь, как и прежде, кремнист.

Примечание: «Г. Левингтон (в работе 1975 г. “Две заметки о Блоке”) обратил внимание на то, как лермонтовский “кремнистый путь”, превратившись у Мандельштама в “кремнистый путь из старой песни” (“Грифельная ода”), фактически становится в русской поэзии тернистым путем».

Там, в частности, он приводил и эту мою строку – кажется, без имени, в то время непронизносимого⁹.

Отрывок из стихотворения начала 1990-х гг. – пример того, как Мандельштам обнаруживается там, где его и не ждали:

...Сводимый конь
закинет голову на гриву,
и полнолуние к приливу
ковыльному прильнет, не тронь

крыла души-щегла...

Мое примечание начинается цитатой из Мандельштама: «Мой щегол, я голову закину...». Далее говорится: «Эта находка – одна из самых неожиданных для меня. Естественно, я на всякий случай посмотрела, что там у Мандельштама про щегла <...> а посмотрев, сразу попала на это стихотворение. По-видимому, во время сочинения стихов “закинет голову” (хоть это и делает конь) само привело щегла».

Сравнительно недавнее стихотворение, которое называется «Купеческая дочь» и начинается: «Пропахши вином и луком и лучником полупьяным...» и которое я вывесила у себя в ЖЖ, вызвало там же (как мы говорим – в «комментах») вопрос Олега Лекманова, а не имеет ли оно отношения к Мандельштаму. «Ну, еще бы!» (или что-то в этом роде, так же категорически) – ответила я. Сейчас я написала в примечании к нему: «Как и мандельштамовский отрывок, ориентировано на “Три дня купеческая дочь / Наташа пропадала...”. Причем должна признаться, что второй стих мандельштамовского отрывка я всегда “помнила” еще ближе к Пушкину: “Три дня не ела, не пила”, – хотя здесь по смыслу этого быть не может: раз пахнет вином и луком, значит, ела и пила».

Раз уж опять дошло до ложных цитат, приведу стихотворение, на таковой построенное:

Дорубаюсь до складу и ладу,
до заваленной штольни.
Эолийского мору и гладу
нахлебаться мне что ли...

Эолийского мела и мыла
как уродцу наестся,
чтобы начисто перебелило
все наросты на сердце.

Эолий... – дорублюсь до конечной
пустотелой породы.
Замерев над подземною речкой,
пью незримые воды.

Примечание: «В момент сочинения во мне звучало, как оказалось, псевдомандельштамовское: “Эолийского меда...”. Ср. у Мандельштама: “...В этой вечной склоке ловить / Эолийский чудесный строй?”; “Золотистого меда струя из бутылки текла...” (это стихотворение кончается строками об Одиссее, а Одиссей в своих странствиях побывал, между прочим, и на Эолии); “Флейты греческой тэта и йота...” и в этом же стихотворении: “И когда я наполнился морем – / Мором стала мне мера моя”»¹⁰».

Упомяну еще цикл «Восьмистишия военные». Цитатность, причем не очень близкая, там наблюдается всего в одном восьмистишии из тринадцати:

На горизонте,
на окоме,
в оконной яме,
в дверном проеме,
в щели воздушной,
в пустом блиндаже
тесно и душно
– и дома даже.

Примечание: «И в землянках всеядный и деятельный – / Океан без окна, вещество <...> Как мне с этой воздушной могилою / Без руля и крыла совладать <...> Как сутулого учит могила / И воздушная яма влечет <...> За воронки, за насыпи, осыпи» (Мандельштам, «Стихи о неизвестном солдате»).

Зато в целом сам этот цикл можно считать моими «Стихами о неизвестном солдате». И, может быть, неслучайно прямо после «Восьмистиший военных» написано стихотворение «1941. (Из ненаписанных мемуаров)», где неназванным, но точно определенным появляется Лермонтов.

И наконец, последняя «цикада». Здесь опять появляется сам Мандельштам, но уже не как субъект стихотворения, а как субъект сравнения: «...умираем не по очереди, / а когда кому прописано планидой. <...> Кто во сне, а кто во снах наяву, / как вайнах, узревши гребень Кавказа, / как поэт, спеша сквозь курву-Москву, / не спужавшийся ни чоха, ни сглаза» (+ «...как поэт, уходящий в колхоз»).

В заключение перейду от цикад к осам. С ними все просто.

К двум стихам «...пенье осы / над сосною на севере мгlistом...» после ссылок на Лермонтова и себя я написала: «...а оса, конечно, из Мандельштама: в русской поэзии ос не из Мандельштама больше не водится». Видимо, поэтому в совсем недавнем стихотворении у меня сказано: «Что-то я стала все чаще в стихах задаваться вопросами, / жалят нещадно меня комарами скорее, чем осами...» – что означает: осы принадлежат и пристойны Мандельштаму, а я обойдусь и комарами.

ОСОВОПРОСНИК

А совопросник века сего
Благополучно ответы считает,
И осы не жалят его – щекочают,
Чтобы мозги у него свело

От стольких ответов, от стольких вопросов...
А на пути безответная я,
Тихо бубня, не пляша, не поя,
Рифмами приодевшийся остов.

февр. 2012

-
- ¹ В конце 1990-х гг. Н. Г. написала примечания к своим стихам – почти исключительно посвященные источникам (один из вариантов назывался «Где что плохо лежало»). (Здесь и далее все затекстовые примечания принадлежат Г. Левинтону. Внесены уже после Мандельштамовских дней в Варшаве. – Н. Г.)
- ² Последнее есть и у Мандельштама: «Да будет в старости печаль моя светла» («С веселым ржанием пасутся табуны...») – и, как я писал еще в 1971 г., «печаль моя жирна» («10 января 1934 года»). «Печаль моя светла» есть и в стихах НГ («В пятнах от варенья...» – см. об этом стихотворении: *Левинтон Г.А.* Три разговора: о любви, поэзии и (анти)государственной службе. 1. Наблюдения над снежной границей (Стихи Натальи Горбаневской первой половины 1970-х годов) // Россия/Russia. Нов. сер. Вып. 1 [9]. [Специальный выпуск]: Семидесятые, как предмет истории русской культуры. М.; Венеция, 1998. С. 217.
- ³ Именно это свойство цитаты – цитируется уже цитированное, *поэт не боится повторений* – по-моему, и обозначено словами о цикаде: «неумолкаемость ей свойственна, вцепившись в воздух, она его не отпускает». (Да, но я умышленно, озаглавив доклад «Цикады и осы», ни разу не привела слова про цитату-цикаду, считая, что все в зале помнят их от начала до конца. – Н. Г.) К этому тезису (вечное повторение цитат), ср.: *Левинтон Г.А.* «На каменных отрогах Пизэрни...» Мандельштама. (Материалы к анализу) // Russian Literature. 1977. Vol. 5. No. 3. P. 236; *Левинтон Г.А., Тименчик Р.Д.* Книга К.Ф. Тарановского о поэзии О.Э. Мандельштама // Ibid. 1978. Vol. 6. No. 2. Passim;

Тименчик Р.Д. После всего // Лит. обозрение. 1989. № 5. С. 23; Левинтон Г.А. Заметки о «Пушкине» // И время и место: Историко-филологический сборник к 60-летию А.Л. Осовата. М., 2008. С. 538–539, 550, сн. 108–110).

⁴ Мы ездили вместе, обедали в Адмиралтействе, в одном из «птичьих домиков».

⁵ Ср. такой контекст: «судьбы сплетенья – цитата из “Зимней ночи” Пастернака (у него *скрещенья*) – летом 1975 года НГ читала эти стихи в доме Л.С. Друскина (при этом, кроме меня, был Д.В. Бобышев). Друскин возражал против этой строки, видимо, именно против неточности (кажется, неосознанной), НГ ответила, что в этом стихотворении всё украдено, и привела в пример две последние строки, где перебой ритма восходит к тютчевскому “Помедли, помедли, вечерний день, / Продлись, продлись, очарованье”, после чего добавила: “У меня даже пауза украдена”. Я сказал, что, может быть, как раз к этому применима формула Мандельштама “ворованный воздух” (“Четвертая проза”) – НГ одно время даже думала назвать так последний предэмигрантский сборник, который потом был назван “Долгое прощанье»» (Левинтон Г.А. Три разговора. С. 232–233). Кажется, я тогда сказал *краденый воздух*, и название сборника мы обсуждали с этим словом. Это было, вероятно, за некоторое время до поездки (кажется, весной или летом, а поездка была точно осенью).

⁶ Есть еще: «Видно, даром не проходит / Шевеленье этих губ» («Холодок щекочет темя...»).

⁷ Олег Юрьев писал мне (в письме, где шла речь о таком же цитатном приеме у А. Ривина) об использовании расхожих песен как основы для стихов (упомянул, что у него самого несколько таких стихотворений). Тут явно есть подтекстная тема «массовой» поэзии: кроме Фатьянова – Есенин («в старом шушуне», появившемся из «вороньей шубы»). А финал подразумевает чудо в Кане Галилейской и, несомненно, «Незнакомку»: «И все души моей *излучины* / Пронзило терпкое вино» (в контексте предыдущего – это *терпкое вино* отразилось в «Бригантине» Когана). *Тальяночки – итальяночка* – это «этимологическая рифма» (*тальянка* – искаженное *итальянка*).

- ⁸ Стихи из сборника «Где и когда» (июнь 1983 – март 1985), о шубертовско-мюллеровском подтексте Мандельштама говорилось в моей статье (*Левинтон Г.А.* «На каменных отрогах Пиэрин...» Мандельштама. (Материалы к анализу). Р. 210–211, 225–226, сн. 158), хотя и без упоминания цитируемой строки. ИГ, кажется, читала эту статью до опубликования, но точно никто из нас не помнит, так что искать в ней источник было бы неосмотрительно.
- ⁹ *Левинтон Г.А.* Две заметки о Блоке // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество Л.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 69–73. Разумеется, без имени.
- ¹⁰ И: «Нам подарили ионийский мед» («На каменных отрогах Пиэрин...»). «До складу и ладу» – автоцитата: «да дождь на складу по дровам / сбивает со складу и ладу» («Как хочется мне...», 1975).

«В ПЕТЕРБУРГЕ МЫ СОЙДЕМСЯ СНОВА...»¹

Знаменитая строка Мандельштама «В Петербурге мы сойдемся снова...» достаточно рано стала своеобразным паролем петербургской интеллигенции. Особенно остро она звучала в эмиграции, и Георгий Иванов до конца хотел верить, «что пророчество мертвого друга обязательно сбыться должно». Но и для подсоветской интеллигенции эта строчка тоже обладала особой значимостью. Один из примеров подобного восприятия можно видеть на инскрипте книги жившего в Киеве украинского литературоведа Б.В. Якубского (1889–1944) «Наука віршування» («Наука стихосложения»), опубликованной киевским издательством «Слово» в 1922 г. Эта книга надписана знаменитому филологу, историку и теоретику литературы Б.М. Эйхенбауму (1886–1959), но не автором, а владельцем. Им в 1924 г. был 21-летний Исаак Григорьевич Ямпольский (1902/1903–1991), киевский уроженец, начавший печататься в 1922 г. Выбрав стезю литературоведа, Ямпольский в 1926 г. окончил литературно-лингвистическое отделение факультета языкознания и материальной культуры Ленинградского университета. Он специализировался на изучении демократической литературы XIX столетия, написал монографии о Н.Г. Помяловском, сатирической журналистике 1860-х гг., прокомментировал собрания стихотворений А.К. Толстого и И.С. Тургенева. Профессор ЛГУ с 1966 г., Ямпольский оставил о себе память как о человеке энциклопедических познаний.

Нам трудно судить о причинах, по которым начинающий исследователь надписал старшему коллеге труд постороннего ученого. Не факт, что Эйхенбаум просил его именно об этой книге, поскольку в итоге она так и оказалась неразрезанной. Но в автографе очевидно почтение молодого человека перед Б.М. Эйхенбаумом, общение с которым произвело на Ямпольского несомненное впечатление. Позднее Ямпольский перебрался в Ленинград, пережил блокаду и, конечно, общался с Эйхенбаумом. Возможно, что после смерти Эйхенбаума (или ранее, еще самим владельцем, который мог знать, что оставшийся в оккупированном Киеве Якубский за сотрудничество в немецкой прессе был арестован и умер в тюрьме) его библиотека была почищена, и неразрезанная книжечка на украинском языке отправилась в букинист. Судя по пометкам и штампам, она четырежды оценивалась на вторичном книжном рынке: первый раз в 3 руб. 25 коп., а последующие три раза – по 20 руб., т. е. по цене дефицитных бестселлеров позднесоветской эпохи вроде Дюма или Коллинза. В начале 1990-х гг. книжка снова оказалась в букинистическом магазине, теперь уже новосибирском, куда попала из собрания одного из видных местных библиофилов. Бешеная инфляция того периода стремительно сделала ее традиционную советскую цену вполне демократичной. И лишь благодаря мандельштамовской строке в инскрипте известному ученому книга привлекла внимание автора этой заметки.

Найти автограф великого поэта – вещь, непосильная рядовому библиофилу. Но строчка из классического стихотворения, написанная восторженным юнцом почти 90 лет назад, теперь, своими коричневыми от времени чернилами, легко связывает безнадежно далекие эпохи, напоминая о том веке, который был назван Серебряным.

¹ В продолжение киевской темы публикуем нижеследующую заметку. – *Редкол.*

Сергей Соловьев

ВАРЛАМ ШАЛАМОВ
ОБ ОСИПЕ МАНДЕЛЬШТАМЕ:
«НЕ ДОПУСТИТЬ,
ЧТОБЫ БЫЛО СКРЫТО ИМЯ...»

В творчестве Шаламова образ и наследие Мандельштама занимает особое место. Мандельштаму Шаламов посвятил один из своих самых известных рассказов «Шерри-Бренди» из первого цикла «Колымских рассказов» (далее – «КР»), посвященный смерти поэта в пересыльной тюрьме. Этот рассказ Шаламов читал на вечере памяти Мандельштама в МГУ в 1965 г., а также готовил выступление на несостоявшемся вечере в январе 1966 г. Важную роль в жизни Шаламова сыграло знакомство с Н.Я. Мандельштам, которой посвящены и стихи, и рассказы («Сентенция», «Воскрешение лиственницы»). Общение с ней и ее кружком на время поставило Шаламова в центр тогдашней неподцензурной литературной жизни, в том числе самиздатовской. Как известно, эта связь завершилась резким разрывом в 1968 г., обсуждение причин которого выходит за рамки этой статьи.

В отношении Шаламова к Мандельштаму можно выделить три аспекта, хотя выделение это, разумеется, условно. Во-первых, это борьба за восстановление памяти о великом поэте. Во-вторых, это внимание к Мандельштаму как поэту, к его поэтическому наследию. В-третьих, это общение с Н.Я. Мандельштам, в котором, помимо прочего, все время присутствует образ О.Э. Мандельштама. В этой статье я лишь попытаюсь наметить некоторые реперные точки и обозначить некоторые проблемы, однако полноценное развитие этой темы еще впереди.

На сегодня тема «Шаламов и Мандельштам» получила отражение, пожалуй, только в нескольких работах: статьях Павла Нерлера «Сила жизни и смерти. Варлам Шаламов и Мандельштамы (на полях переписки Н.Я. Мандельштам и В.Т. Шаламова)»¹, Евгении Абельюк «Реминисценции и их значение в художественном тексте»², а также в работах Л.Г. Юргенсон³ и Ф. Апановича⁴, анализировавших рассказ «Шерри-Бренди».

Е.С. Абельюк обращает внимание на связку реминисценций у Шаламова: «Шерри-Бренди» – стихотворение Мандельштама, отсылающее к пушкинскому «Пиру по время чумы», дает, в свою очередь, название рассказу о смерти поэта в лагере. Пушкин не в первый раз появляется в «КР» – достаточно вспомнить общезвестное начало рассказа «На представку»: «Играли в карты у коногона Наумова». Но Шаламов не ограничивается реминисценциями.

Прежде всего в рассказе о Мандельштаме описывается смерть поэта («Смерть поэта» – именно под таким названием распространялся этот рассказ среди знакомых Шаламова и читался публично, в том числе – на первом вечере памяти Мандельштама в 1965 г.)⁵. Не просто смерть человека от голода в условиях пересыльного лагеря 1938 г., но – смерть *поэта*, который остается поэтом до конца. Половина короткого рассказа – это описание мучений, обстановки пересылки или ощущений умирающего человека. Но не меньшее место в рассказе занимают рассуждения поэта о своих и чужих стихах, творчестве, месте в поэзии, наконец, о принципах поэзии как таковой. В этом можно усмотреть противоречие с шаламовскими утверждениями о гибели разума в лагере, о сведении человека к животному состоянию (ср.: рассказ «Сентенция», кстати, посвященный именно Н.Я. Мандельштаму). Но это только кажущееся противоречие – умирающий поэт находится на пересылке, где пока «жил дух свободы», потому что это был «мир в дороге»⁶: от тюрьмы к лагерю. Здесь мышление еще возможно – несмотря на приближающуюся смерть. Это – счастливая смерть, так как поэт не обречен на выживание вопреки своей человеческой сущности, как автор рассказа, издевавший все

ужасы Колымы. Шаламов не раз повторял, что он не уверен в том, что выживание – благо...

Исследователями творчества Шаламова уже не раз отмечалась яркая особенность его творческого метода: стирание границы между фигурой автора, фигурой рассказчика и героем повествования⁷. В этом рассказе данная особенность проявилась как нельзя ярче. Мандельштам в «Шерри-бренди» думает о поэзии словами самого Шаламова, неоднократно затем повторенными им на страницах эссе, переписки, наконец, в статье «Звуковой повтор – поиск смысла», опубликованной в 1976 г. в сборнике «Семiotика и информатика». Сам факт, что масса важных для Шаламова соображений о поэзии в сжатом виде вошли в этот рассказ, не может не обратить на себя внимания.

Сравним тексты [цитаты приводятся по «Собранию сочинений В.Т. Шаламова в 6 томах (М., 2004–2005)»].

Рифма была искателем, инструментом магнитного поиска слов и понятий. Каждое слово было частью мира, оно откликалось на рифму, и весь мир проносился с быстротой какой-нибудь электронной машины. Все кричало: возьми меня. Нет, меня. Искать ничего не приходилось. Приходилось только отбрасывать. Здесь было как бы два человека – тот, который сочиняет, который запустил свою вертушку вовсю, и другой, который выбирает и время от времени останавливает запущенную машину. И, увидя, что он – это два человека, поэт понял, что сочиняет сейчас настоящие стихи. («Шерри-бренди» [Т. 1, с. 103])

Рифма – поисковый инструмент, а не орудие благозвучия (Бальмонт), не мнемоническое средство (Маяковский). Роль рифмы гораздо значительней. («Таблица умножения для молодых поэтов», 1964 [Т. 5, с. 14]) Творческий процесс есть процесс торможения, отбрасывания лишнего, а не поиск, не накопление. Накопление – в любом виде и форме произошло давно, гораздо раньше, чем поэт берет ся за перо. Для первой строфы используется весь личный опыт всех клеток тела поэта, нервов, мышц, напрягаются мускулы памяти. Весь опыт человечества здесь пытается вырваться и закрепиться на бумаге. («Звуковой повтор – поиск смысла»⁸, 1976)

Все, весь мир сравнивался со стихами: работа, конский топот, дом, птица, скала, любовь – вся жизнь легко входила в стихи и там размещалась удобно. И это так и должно было быть, ибо стихи были словом.
(«Шерри-бренди» [Т. 1, с. 103])

Пейзажная лирика – попытка дать дереву и камню заговорить о себе и о человеке. И вместе с тем – пока пейзаж не говорит по-человечески, он не может называться пейзажем.
(«Таблица умножения для молодых поэтов», 1964 [Т. 5, с. 13])

Я пытался перевести голос природы природствующей – ветра, камня, реки – для самих себя, а не для человека.

Мне давно было ясно, что у камня свой язык – и не в тютчевском понимании этого вопроса, – что никакой пушкинской «равнодушной природы» нет, что природа в вечности Бога или против человека, или за человека – или сама за себя <...> Стихи – всеобщий язык, единственный знаменатель, на который делятся без остатка все явления мира. Любое явление природы может быть включено в борьбу людей.
(«Кое-что о моих стихах», 1969 [Т. 5, с. 111–112])

Для поэта нет мертвой природы – минерал и сорванный цветок полны живой жизни. Это чувство есть способность найти в природе человеческое, найти то, что объединяет человека с внешним миром. Когда пишется стихотворение, то кажется, что не только поэт живет жизнью камня, но и камень живет жизнью поэта.
(«Пейзажная лирика», 1961 [Т. 5, с. 73])

Жизнь входила сама как само-властная хозяйка: он не звал ее, и все же она входила в его тело, в его мозг, входила, как стихи, как вдохновение. И значение этого слова впервые открылось ему во всей полноте. Стихи были той животворящей силой, которой он жил. Именно так. Он не жил ради стихов, он жил стихами. («Шерри-бренди» [Т. 1, с. 104])

Второй главной формулой моих стихов считаю: «Стихи – это судьба».

Даже если не было бы находок, нового взгляда на природу, мой поэтический дневник должен был дать ткань кровотокащую.

Без чистой крови нет стихотворений, нет стихотворений без судьбы, без малой трагедии.

(«Кое-что о моих стихах», 1969 [Т. 5, с. 111])

«Жить стихами» – это слова самого Шаламова о себе, «жившем стихами» Пастернака, и о Павле Васильеве, расстрелянном поэте, которого «жить стихами» научил Клюев. Зачем в рассказе этот символ веры Шаламова-поэта, зачем его теоретические декларации, посвященные природе стиха?

Прежде чем предложить ответ на этот вопрос, приведу еще один знаковый пример. В черновиках рассказа есть стертая, но читаемая фраза, идущая после слов «Поэт заставил себя остановиться. Это было легче делать здесь, чем где-нибудь в Ленинграде или Москве»: «Прекрасная, выразительная [нрзб.] рифма – “умирал – минерал”. Глагол и существительное, стихотворный ключ русской речи»⁹.

У Мандельштама такой рифмы мне найти не удалось, но у самого Шаламова она встречается в двух стихотворениях: «Из дневника Ломоносова» (1954) и «Бирюза и жемчуг» (1959), написанных как раз в тот период, когда шла работа над рассказом «Шерри-бренди».

Конечно, эти совпадения, это приписывание Мандельштаму точки зрения Шаламова-поэта, как справедливо писала Л. Юргенсон, – ярчайший пример «двойничества», когда автор и герой практически сливаются: «Создание двойника – Мандельштама – позволяет Шаламову описать свою собственную смерть и в то же время воздвигнуть надгробный памятник поэту»¹⁰. Л. Юргенсон справедливо видит перекличку: «Шаламов побывал на Ко-

лыме, приобрел знания, отчуждающие от людей. За год до Мандельштама он побывал на той же пересылке, но уже узнав опыт Колымы, как посланник мертвых. Этот этап описан в рассказе “Тифозный карантин”; Мандельштам в “Шерри-Бренди” встречается с Шаламовым из “Тифозного карантина”.

“Он вспомнил давнишний тюремный спор: что хуже, что страшнее – лагерь или тюрьма? Никто ничего толком не знал, аргументы были умозрительные, и как жестоко улыбался человек, привезенный из лагеря в ту тюрьму. Он запомнил улыбку этого человека навсегда, так, что боялся ее вспоминать” (“Шерри-Бренди”).

Этот человек и есть Шаламов, пришедший сюда из рассказа “Тифозный карантин” (где он носит фамилию Андреев), чтобы стать свидетелем собственной смерти¹¹.

И это не единственный пример переключек с другими рассказами колымских циклов. «Дактилоскопический рисунок» – «геологическая карта» судьбы Мандельштама упоминается Шаламовым в схожих контекстах в нескольких рассказах, но самую важную роль этот образ играет в рассказе «Перчатка» из последнего цикла «КР», где речь идет о двух наборах отпечатков – снятой с рук автора врачами на Колыме пеллагрозной перчатке и той, что осталась на руке: «Дактилоскопический узор обеих перчаток один: это рисунок моего гена, гена жертвы и гена сопротивления» [Т. 2, с. 285]. Отпечатки Мандельштама остались на Колыме, но Шаламов имеет все основания претендовать на тот же дактилоскопический рисунок – рисунок поэта. В рассказе грань между героем, повествователем (который рационально невозможен – поэт умирает!) и автором стерта практически до неразличимости, едва ли не в большей степени, чем в любом другом рассказе Шаламова.

Шаламов тоже умирал от голода, был на той же пересылке, он писал: нахожусь «дальше от смерти, чем в 1938 г., когда мои пальцы были пальцами мертвеца» [Т. 2, с. 284]. Для понимания этих особенностей рассказа обратимся к тому, что сам Шаламов писал о нем в письмах и эссе

«О прозе»: «Рассказ “Шерри-бренди” не является рассказом о Мандельштаме. Он просто написан ради Мандельштама, *это рассказ о самом себе* (курсив мой. – С. С.). При абсолютно достоверной документальности каждого моего рассказа я всегда имел в виду, что для художника, для автора самое главное – это возможность высказаться – дать свободный мозг тому потоку. Сам автор – свидетель, любым словом, любым своим поворотом души он дает окончательную формулу, приговор» (Из письма к И.П. Сиротинской [Т. 6, с. 486]).

«Шерри-бренди» – это выдумка, этого не было, но это могло быть – и, по гамбургскому счету, это было. Автор имеет право и как поэт, и как лагерник на документальное свидетельство, на художественный вымысел, который, по сути, вымыслом не является.

А вот фрагмент из переписки с Я.Д. Гродзенским, который потом дословно вошел в эссе «О прозе»: «По поводу одного из “Колымских рассказов” у меня был разговор в редакции московского журнала. <...>

– Канонизируется, значит, ваша легенда о смерти Мандельштама?

Я: В рассказе “Шерри-бренди” нарушения исторической правды меньше, чем в пушкинском “Борисе Годунове”. Описана та самая пересылка во Владивостоке, где умер Мандельштам, дано точное клиническое описание смерти человека от голода, от алиментарной дистрофии, где жизнь то возвращается, то уходит. Где смерть то приходит, то уходит. Мандельштам умер от голода. Какая вам нужна еще правда? Я был заключенным, как и Мандельштам. Я был на той самой пересылке (годом раньше), где умер Мандельштам. Я – поэт, как и Мандельштам. Я не один раз умирал от голода и этот род смерти знаю лучше, чем кто-либо другой. Я был свидетелем и “героем” 1937–1938 гг. на Колыме. Рассказ “Шерри-бренди” – мой долг, выполненный долг. Плохо ли, хорошо ли – это другой вопрос. Нравственное право на такой рассказ имею именно я. Вот о чем надо думать, когда идет речь о “канонизации”» («О прозе» [Т. 5, с. 150]).

В случае с Мандельштамом двойничество как литературный прием становится еще нравственным долгом автора-поэта по отношению к умершему собрату. Конечно, это следует отнести ко всем тем мертвым, от имени которых и говорит повествователь в «КР», но у Мандельштама, подчеркну еще раз, случай особый.

Но использование приема двойничества при всей своей важности – это только часть объяснения особенностей рассказа «Шерри-бренди» и в целом отношения Шаламова к Мандельштаму.

Обратим внимание на еще одно замечание Шаламова из эссе «О прозе»: «Рассказ написан сразу по возвращении с Колымы в 1954 г. в Решетникове Калининской области, где я писал день и ночь, стараясь закрепить что-то самое важное, оставить свидетельство, крест поставить на могиле, не допустить, чтобы было скрыто имя, которое мне дорого всю жизнь, чтобы отметить ту смерть, которая не может быть прощена и забыта.

А когда я вернулся в Москву, я увидел, что стихи Мандельштама есть в каждом доме. Обошлось без меня. И если бы я это знал, я написал бы, может быть, по-другому, не так» [Т. 5, с. 150].

Загадочная фраза: «Не так!» – А как иначе был бы написан этот рассказ? Литературоведение, как и история, не знает сослагательного наклонения, однако, основываясь на знании творческого метода Шаламова, на его восприятии Мандельштама, можно попытаться сделать предположение. Возможно, о поэзии, о поэтической традиции в этом рассказе говорилось бы меньше, а о смерти – несколько больше, если бы Шаламов знал, что поэзия Мандельштама «доступна в каждом доме».

В эссе «Поход эпигонов» 1960-х гг. Шаламов пишет: «Наше время отличается одной особенностью. Молодежь вообще незнакома, по вине Сталина, с русской поэзией XX века. Ведь это не секрет, что Мандельштам, Пастернак, Цветаева, Иннокентий Анненский не пользовались помощью типографии на своем пути в сердца читателей. <...> Русский читатель прошел мимо истории поэзии, мимо ее вершин» [Т. 5, с. 70].

В этом эссе Шаламов прямо называет Л. Мартынова эпигоном Цветаевой, причем чуждым поэзии как таковой: «Это подражатель, использующий экспериментальные находки Цветаевой, за которыми стоит израненное сердце, живая человеческая судьба, кровавые раны души – для каких-то сомнительных острот, изложения банальнейших мыслей с ложной значительностью» [Т. 5, с. 70].

Шаламов констатирует прерванность традиции и необходимость ее восстановления. Традиции исторической и поэтической – вот что является главным во множестве упоминаний Мандельштама у Шаламова. Причем одно от другого Шаламов принципиально не отделяет.

Именно поэтому в рассказе появляются имена поэтов, о стихах которых думает умирающий Мандельштам (и мог думать умиравший автор). Тютчев, Пушкин («мышья беготня», и неявная отсылка через название рассказа¹²), Блок, Есенин, Маяковский, Гоголь...¹³ Таким образом Шаламов включает Мандельштама в известную читателю традицию, подчеркивает свой взгляд на Мандельштама как представителя «книжного стиха»; «сквозь книжность так ярко проступает судьба, так ярко чувствуется боль, что даже сам уход в книжность кажется стремлением защититься от этой боли» [Т. 5, с. 86–87]. И одновременно Шаламов включает в традицию и свои поэтические находки. Возможно, читатель сочтет это тяжелой, но в рассказе можно даже усмотреть следы мандельштамовского манифеста акмеизма – «Утро акмеизма». Сравните:

Все, весь мир сравнивался со стихами: работа, конский топот, дом, птица, скала, любовь – вся жизнь легко входила в стихи и там размещалась удобно. И это так и должно было быть, *ибо стихи были словом* (курсив мой. – С. С.).

(«Шерри-бренди» [Т. 1, с. 103])

Эта реальность в поэзии – слово как таковое. <...> Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов¹⁴.

В любом случае, стихи наделяются силой библейского слова, но вне религиозного контекста, как и поэтическое бессмертие, в котором уверен умирающий поэт: «Стихи были той животворящей силой, которой он жил. Именно так. Он не жил ради стихов, он жил стихами» [Т. 1, с. 103].

Поэт для Шаламова – обязательно еще и нравственный ориентир. Он согласен с тем, что «поэт должен быть больше, чем поэт» [Т. 5, с. 262]. Казалось бы, Мандельштам не подходит под эту формулу. Но Шаламов настаивает: «Есть мнение, что, близко соприкасаясь с живой жизнью, с бытом, Осип Мандельштам вел с ним борьбу с помощью книжного щита, щита, а не меча. Это не книжный щит, а щит культуры, да и не щит, а меч» [Т. 5, с. 209]. Если учесть это мнение, становится понятно, почему «Сталин ненавидел стихи и не простил Мандельштаму» [Т. 4, с. 553]. Мученическая гибель Мандельштама подчеркивает вывод Шаламова, согласно которому «стихи – это судьба, не ремесло». Стихи, культура именно поэтому и могут быть орудием общественной борьбы – благодаря их нравственному содержанию.

Судьба Мандельштама для Шаламова не менее важна, чем его стихи: «И у Пастернака, и у Цветаевой, и у Ахматовой были уступки, отступления под нажимом грубой силы. Были приписанные напрасные жертвы, только унижавшие этих поэтов. <...> У Мандельштама не было компромисса. <...> Вот эта-то бескомпромиссность, непримиримость, нетерпимость – во всем – от художественных принципов, поэтической практики до личного поведения – и есть тот мотив, который пронизывает каждую строчку и каждый день жизни Мандельштама»¹⁵.

Мотив единства судьбы личной и поэтической Шаламов видит и в акмеизме как таковом: «Не трудно угадать, что было бы с символистами, если бы тем пришлось подвергнуться таким же испытаниям, как Мандельштаму и Ахматовой. Символисты поголовно ушли бы в религию, в мистицизм, в монастыри какие-нибудь» [Т. 5, с. 210]. Для Шаламова важен и антимистицизм акмеизма, и то, что в поэзии – в отличие от Пастернака – акмеистам не пришлось ни от чего отказываться.

Этот же мотив Шаламов видит и в прозе Н.Я. Мандельштам. Описание этих отношений выходит за рамки данной статьи, но обойти их полностью невозможно. Переписка с Н.Я. Мандельштам показывает, насколько важным и насыщенным было это общение. Интересный факт, на который указала Ф. Тун-Хоэнштайн¹⁶: в переписке Надежда Яковлевна обращается к Шаламову «Варлаам». Известно, что свое имя Шаламов недолюбливал, во всех документах имя писал с одной буквой «а», порывая таким образом с волей отца, назвавшего сына в честь святого Варлаама Хутынского. Однако Н.Я. Мандельштам эту вольность со своим именем Шаламов, как видно, позволял. В то же время замечания Шаламова были внесены Н.Я. Мандельштам в свою книгу, которую он читал в рукописи¹⁷. Именно во время общения с «кружком Н.Я.» Шаламов пишет несколько текстов, направленных на публичное распространение, передает свои рассказы для публикации за границу, пытается участвовать в общественном движении – но затем, как известно, жестоко разочаруется в этой деятельности. Очевидно, однако, что это общение позволило ему приблизиться к поэту, которого он так высоко ценил.

Шаламов писал Н.Я. Мандельштам: «Утрачена связь времен, связь культур – преимущество разрублена, и наша задача восстановить, связать концы этой нити». Для этого, как считал Шаламов, нужен личный контакт, личная связь с людьми – носителями традиции, особенно теми, кто олицетворял для него человеческий идеал:

Должны же быть такие люди,
Кому мы верим каждый миг,
Должны же быть живые Будды,
Не только персонажи книг [Т. 3, с. 383].

Такой связью с Осипом Мандельштамом стала для Шаламова Надежда Яковлевна.

Мандельштам для Шаламова – одна из поэтических вершин XX в., хотя ему, безусловно, ближе поэзия Б.Л. Пастернака. Суждения Мандельштама о поэзии для

Шаламова авторитетны, а в его исследовательских работах о русской поэтической рифме (до сих пор практически неизвестных даже специалистам) не раз упоминаются поэтические открытия Мандельштама.

Однако прозу Мандельштама автор «КР» не ценил. В самом рассказе «Шерри-бренди» автор выходит из тени героя, прямо называя прозу Мандельштама «плохой». И действительно, ссылок на прозу Мандельштама у Шаламова нет, но их немало есть на стихотворные, поэтические открытия Мандельштама. Даже название *прозаического* сборника «Шум времени» Шаламов использует для иллюстрации деятельности *поэта*. Казалось бы, автора «новой прозы», не раз констатировавшего смерть традиционного прозаического жанра, должен был привлечь тезис Мандельштама о «конце романа», но и тут максимум, что использует Шаламов, – это только сам тезис, никак не касаясь его содержания, – притом что наследие Мандельштама Шаламов знал очень хорошо. В прозе поэты оказались друг другу чужды.

Возможно, проза Мандельштама «плохая» потому, что она противоречила принципам «новой прозы» Шаламова, была слишком украшенной, слишком детализированной, далекой от того идеала документальной строгости, который декларировался и соблюдался Шаламовым. В эссе «Поэт и проза» он заявляет: «Проза Цветаевой показывает, чего стоят поэты, когда они берутся за прозаическое перо», говорит о емкости языка Пастернака в «Докторе Живаго», но о Мандельштаме в этом контексте речь не идет [Т. 5, с. 76–78].

* * *

В январе 1966 г., через несколько месяцев после выступления Шаламова на первом вечере памяти Мандельштама, где он читал рассказ «Шерри-бренди», Шаламов готовился к выступлению на новом мандельштамовском вечере. Он написал яркую речь, которая в его наследии должна быть поставлена рядом с отправленным в самиздат «Письмом старому другу», посвященным делу Синявско-

го–Даниэля. Эту речь, страстно требующую издать Мандельштама, ему не довелось произнести – запланированные мандельштамовские вечера в 1966 г. не состоялись¹⁸, но оставшийся в рукописи призыв красноречив: «Один молодой историк сказал, что легче написать по документам историю царствования Александра, чем историю нашего времени. Документов просто нет, а те, что есть, – заведомо фальсифицированы.

Надо создать новые документы и на основании их писать истинную историю литературы, истинную историю русского общества.

Напишите эти работы. Поверьте, что характеры современников – с их трагической судьбой, с их жизненной силой, с их нравственной ответственностью, с их величественной значительностью крупнее, чем прославленные характеры Возрождения, люди Ренессанса, о которых мы знаем со школьной скамьи, по учебникам. <...>

Исследование судьбы современников в тысячу раз более благодарная, более важная (всесторонне важная) задача, чем исследование пушкинской эпохи, как бы изящно не было это сделано»¹⁹.

Первая задача Шаламова и в рассказе «Шерри-бренди», и в последующих выступлениях, связанных с именем Мандельштама, заключается в том, чтобы вернуть историческую память, вернуть молодой интеллигенции забытые или полуизвестные имена: «Отрешение Мандельштама от русского читателя есть преступление против человечества, против культуры, против поэзии»²⁰. Вторая, не менее важная, задача – пробудить интерес к истории и литературе современности, к изучению наследия Мандельштама, причем сам Шаламов и в этой речи, и в других своих заметках, эссе, переписке набрасывает конкретные направления этого изучения.

Есть один аспект, в котором сближаются судьбы Мандельштама и Шаламова, и речь не только о мученичестве в сталинских лагерях. Друг Мандельштама Борис Кузин пишет: «Чаще всего просто у Мандельштамов не было денег. Не на что было есть, курить. Негде бывало

жить. Но было постоянно и еще нечто, несравненно более тяжелое для поэта. – Обиды и неудачи в отчаянной борьбе за свое выявление, за аудиторию»²¹. Он отмечает, что Мандельштам даже такие тяжелые темы мог смягчить шуткой. У Шаламова после шестнадцати лет Колымы шутить об этом сил не было.

Шаламов, говоря о судьбах лишенных станка Гутенберга современников, не мог не иметь в виду и себя.

Когда Шаламов яростно пишет о нежданности Мандельштама, он пишет и о себе. Он не только умирал на Колыме, не только был на Владивостокской пересылке за год до Мандельштама, – его тоже душили невозможностью иметь свою аудиторию. Эта мысль звучит в «Письме старому другу», посвященному делу Синявского–Даниэля: «Всякий писатель хочет печататься. Неужели суд не может понять, что возможность напечататься нужна писателю как воздух.

Сколько умерло тех, кому не дали печататься? Где “Доктор Живаго” Пастернака? Где Платонов? Где Булгаков? У Булгакова опубликована половина, у Платонова – четверть всего написанного. А ведь это лучшие писатели России. Обычно достаточно было умереть, чтобы кое-что напечатали, но вот Мандельштам лишен и этой судьбы»²².

Этой судьбы долгое время был лишен и Шаламов, и, как и Мандельштам, прекрасно понимая свою гениальность (Мандельштам понимал, что он – «первый поэт России», Шаламов считал, что «Колымские рассказы» совершенны), понимал также, что он остается оторванным от читателя.

Эта общая трагедия – еще один факт, сближающий поэта Мандельштама и поэта Шаламова.

¹ См.: Osteuropa. 2007. 57. Jg. Nr. 6. Juni. S. 229–237; см. по-русски: Шаламовский сборник. Вып. 4. М., 2011. С. 173–182.

² См.: Лингвистика для всех. Зимняя лингвистическая школа. М., 2004. С. 9–16.

- ³ См.: Семиотика страха: Сб. ст. / Сост. Н. Букс и Ф. Конт. М., 2005. С. 329–336.
- ⁴ См.: IV Международные Шаламовские чтения. Москва, 18–19 июня 1997 г.: Тезисы докладов и сообщений. М., 1997. С. 40–52.
- ⁵ Автор благодарен Ю.Л. Фрейдину за указание на этот факт.
- ⁶ Черная ирония Шаламова – использовать в тексте рассказа (прямо в кавычках!) известную цитату из «Авторской исповеди» Гоголя (*Гоголь Н.В.* <Авторская исповедь> / Подгот. к печати Л.М. Лотман // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). [М.; Л.], 1952. Т. 8. Статьи. С. 455).
- ⁷ *Юргенсон Л.* Двойничество в рассказах Шаламова // Семиотика страха. С. 329–336; *Михайлик Е.* Незамеченная революция // Антропология революции: Сб. ст. / Сост. и ред. И. Прохорова, А. Дмитриев, И. Кукуллин, М. Майофис. М., 2009. С. 178–204.
- ⁸ Семиотика и информатика. Вып. 7. М., 1976. С. 128.
- ⁹ РГАЛИ. Ф. 2596. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 49.
- ¹⁰ *Юргенсон Л.Г.* Указ. соч. С. 334.
- ¹¹ Там же. С. 334–335.
- ¹² См.: *Абелюк Е.С.* Реминисценции и их значение в художественном тексте (на материале произведений О. Мандельштама и В. Шаламова) // Лингвистика для всех. С. 9–16.
- ¹³ См. примечание 6.
- ¹⁴ *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2010. Т. 2. С. 22–23.
- ¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2596. Оп. 2. Ед. хр. 123. Л. 12.
- ¹⁶ Франциска Тун-Хоэнштайн – литературовед, издатель и редактор собрания сочинений В.Т. Шаламова, выходящего на немецком языке. Автор статьи очень благодарен Ф. Тун-Хоэнштайн за то, что она поделилась этим интересным фактом.
- ¹⁷ В воспоминаниях Н.Я. Мандельштам есть несколько прямых ссылок на Шаламова, но помимо них по его совету из текста было убрано упоминание об «унизительной» должности ассенизатора, которую на пересылке занимал Нарбут». Шаламов свидетельствовал, что «это сказочно выгодная

должность». См. о В.И. Нарбуте письмо Н.И. Столяровой [Т. 6, с. 381].

¹⁸ Автор благодарен Ю.Л. Фрейдину за это уточнение.

¹⁹ РГАЛИ. Ф. 2596. Оп. 2. Ед. хр. 123. Л. 7.

²⁰ Там же.

²¹ *Кузин Б.* Об О.Э. Мандельштаме // Кузин Б.С. Воспоминания. Произведения. Переписка. Мандельштам Н.Я. 192 письма к Б.С. Кузину. СПб., 1999.

²² Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. М., 1990. С. 524.

Павел Нерлер

МАНДЕЛЬШТАМОВСКИЙ ВЕЧЕР НА МЕХМАТЕ (1965)

Реконструкция

Источники и загадки

Вечер памяти Осипа Мандельштама в МГУ – яркое событие в посмертной судьбе великого русского поэта. Сухая информационная заметка о вечере вышла в многотиражке МГУ «по горячим следам»¹, в конце года – не менее сухая заметка в женевском поэтическом журнале, автором которой был, по всей видимости, В. Андреев². Вместе с опубликованной в 1970 г. в журнале «Грани» стенограммой вечера долгие годы они были единственными источниками информации о нем³. Стенограмма была, понятно, не подписана, как не подписана она была и в машинописи, отложившейся в мандельштамовском фонде в РГАЛИ⁴. Эти два текста отличались между собой: журнальный вариант был короче.

Но в XXI в. всплыло несколько новых источников, проливающих дополнительный свет как на само событие, так и на историю возникновения стенограммы. Публикация И. Спротинской в соединенном выпуске «Граней» и «Тарусских страниц – 2» не только напомнила о старой публикации 1970 г., но и ввела в оборот шамаламовский «ракурс» этого вечера. Много ценных сведений и штрихов добавили воспоминания В. Гефтера, главного застрельщика этого вечера⁵. А публикация Е. Голубовским в одесском альманахе «Дерибасовская

«Ришельевская» аутентичного текста этой стенограммы сняла вопрос и об ее авторстве⁶. Обнаружились и некоторые другие источники, содержащие ценные детали о мандельштамовском вечере 13 мая 1965 г. на мехмате МГУ: дневник А.К. Гладкова, письма Н.Я. Мандельштам к Н.Е. Штемпель и др.

Настоящие заметки – попытка реконструкции всего комплекса событий как на самом вечере, так и предшествовавших ему или воспоследовавших за ним. В этом мне чрезвычайно помогли сведения, советы и комментарии Е. Андреева, В. Гефтера, Е. Голубовского, В.В. Иванова, Г. Суперфина, Р. Тименчика, Б. Фрезинского и Ю. Фрейдина, за что им моя искренняя благодарность.

Об авторе стенограммы

Публикация Е. Голубовского разрешила загадку авторства стенограммы. Он опирался на авторскую рукопись конспекта Генриетты Савельевны Адлер (1903–1997), одесской художницы и жены одесского поэта и прозаика Сергея Александровича Бондарина, в конце войны арестованного на фронте. Именно она, обладая феноменальной скорописью, своим мелким почерком законспектировала этот вечер.

Рукопись долгое время хранилась у них в доме в Москве, пока не была подарена Г.С. Адлер одесскому краеведу Сергею Викторовичу Калмыкову. Последний, разобрав ее микроскопический почерк, распечатал и подготовил тем самым для будущей публикации. Впоследствии Калмыков подарил Голубовскому и саму рукопись: у него в настоящее время она и хранится.

Стенограмма Г.С. Адлер, очевидно, была распечатана и ею самой непосредственно после вечера. Через знакомых она передала машинопись Н.Я. Мандельштам, от которой стенограмма, видимо, и перекочевала в «Грани».

Идея вечера и его подготовка

Осенью 1964 г. третьекурсник мехмата Валентин Гефтер, сын историка Михаила Яковлевича Гефтера, целинник-стройотрядовец и культорг курса⁷, решил заняться культуртрегерством на своем факультете всерьез. Оттепель еще не кончилась и даже Хрущева еще не сняли, а варшавская студенческая вольница (летом он побывал со студенческой делегацией МГУ в Польше) вызывала зависть и требовала себе как минимум эха.

Вместе с однокурсниками Михаилом Бронштейном⁸ и Евгением Андреевым⁹ Валентин организовал факультетский «КИВ» – «Клуб интересных встреч». Желаем, мол, проводить у себя на факультете интересные вечера с участием интересных людей или посвященные очень интересным людям – и все тут!

Даже вспышка официального антисемитизма, охватившая страну в начале 1960-х гг., не была помехой: чудесным образом она затронула МГУ меньше, чем другие вузы, а мехмат – меньше, чем другие факультеты. Курс, по свидетельству Е. Андреева, был очень сильный: половина выпускников получила дипломы с отличием¹⁰.

Было им тогда по двадцать лет – что замечательно рифмовалось с хуцневским фильмом. Они были счастливыми читателями самиздата и эренбургской эпопеи. Отсюда – уверенность в том, что «первое упоминание Мандельштама пришло из книги Ильи Эренбурга “Люди, годы, жизнь”, чтение которой в “Новом мире” было тогда почти ритуалом для интеллигента-шестидесятника»¹¹.

Поэзия в том поколении котировалась совершенно иначе, чем теперь. И киевцы начали со «стениздата» – с вывешивания на 14-м этаже¹² своеобразных поэтических стенгазет с подборками стихов полузапрещенных тогда авторов. Одной из первых была газета со стихами Мандельштама, так что идея провести первым вечер именно его памяти была достаточно логичной.

Но как этот вечер слепить? Кого из лиц, причастных к судьбе и творчеству Мандельштама, знал 20-летний мех-

матовец-комсомолец? А никого он и не знал – кроме разве что... Эренбурга, напомнившего в 1961 г. о Мандельштаме в своих мемуарах.

Отлично! Следующий ход – достать его телефон и позвонить, что и было сделано: «...я без особых рекомендаций объяснил его секретарю¹³, а потом и самому Илье Григорьевичу цель задуманного, и он пригласил меня к себе для обсуждения плана действий»¹⁴.

К Эренбургу В. Гефтер пошел вдвоем с приятелем Борисом Шапиро¹⁵. Разговор был недолгим и деловым. Но самое главное – Эренбург оценил студенческие инициативу и напористость и пошел им навстречу, согласился провести этот вечер. От собственного выступления, правда, отказался, но и зачем оно, если вся страна и так читала его мемуары?

Быстро набросали список тех, к кому стоило бы обратиться с предложением выступить на вечере. А дальнейший алгоритм был прост: 1) связаться с людьми из списка, договориться с ними о выступлениях и согласовать дату; 2) получить общее «добро» на факультете и 3) «утрясти» с Эренбургом дату и повестку вечера.

Первый шаг алгоритма вечера был относительно прост.

Второй – гораздо сложнее, особенно, наверное, после смещения Хрущева. Парткомы мехмата и МГУ смущал тогда даже не Мандельштам, а сам Эренбург, которого в это время много и охотно критиковали. На 10-м этаже¹⁶ боялись, как бы этот опасный, как им казалось, оппозиционер не распустил бы на вечере язык. Чтобы «протолкнуть» вечер, Гефтеру потребовались одновременно лукавство и шантаж: с одной стороны, заверения в том, что Эренбург не более чем ведущий, будет объявлять выступающих и, главным образом, помалкивать, а с другой – угроза в случае, если вечер будет запрещен, объявить вслух истинный мотив его запрещения.

Кстати, о технологии подготовки вечера есть и неожиданная шаламовская запись (видимо, он расспросил кого-то из организаторов):

« – А как вы это делаете?

– Да идем в райком комсомола: “Мы хотим вечер провести Олейникова и вечер Мандельштама”. – “А кто такой Олейников?” – “Поэт”. – “А Мандельштам?” – “Тоже поэт”. – “Никогда не слышал”. – “Эренбург будет проводить”. – “Только поменьше этого... цинизма”¹⁷. – “Понятно”.

Печатаются пригласительные билеты на стеклографе, как можно бледнее и скучнее: “Уважаемый товарищ! Клуб интересных встреч приглашает Вас на вечер, посвященный творчеству О.Э. Мандельштама”¹⁸.

Третий шаг алгоритма – конкретный сценарий вечера. Судя по сохранившейся в архиве Эренбурга машинописной программе¹⁹, сценарий вечера не слишком отличался от того, что на нем действительно прозвучало:

Программа вечера О.Э. Мандельштама

Выступления:

Эренбург И.Г.

3) Степанов Н.Л. *Николай Леонидович*

5) Тарковский А.А. *Арсений Александрович*

7) Шаламов В.Т. *Варлам Тихонович*

1) Чуковский Н.К. *Николай Корнеевич*

Морозов А.?

Бродская Л.М. ?

Чтение стихов:

2) Гарагаш Лилит²⁰, *артистка* – «Соломинка», цикл из 3-х стихотворений

Два стихотворения из цикла «Tristia»

2 стиха из цикла «Армения»

«Импрессионизм»

4) Борисов Вадим, 2 стиха из книги «Камень»

студент МГУ

«Ламарк»

«Петербург»

- 6) Лахман Александр *«Приезжайте ко мне на луну...»*
ст. преп. училища *«Довольно кукситься»*
- 8) Иванов В. *«Шерри-бренди»*
 «О как мы любим лицемерить...»
 Андрею Белому
 «Жил Александр Герцевич...»
 «Не мучнистой бабочкою
 белой...»
 «Я к губам подношу...»
 «За гремучую доблесть»

Отметим, что в «резерве» у председательствующего были еще Л. Бродская и А. Морозов, но его имя зачеркнуто (по свидетельству Ю. Фрейдина, его просто не было на вечере). Но существенное изменение, пожалуй, лишь одно: приболевшему В. Иванову (Вячеславу Всеволодовичу Иванову) не суждено было завершить этот вечер мандельштамовскими стихами. Впрочем, после шаламовской прозы это было бы все равно невозможно...

Первоначально намечавшаяся дата вечера – 24 апреля 1965 г., четверг. Именно она была проставлена на типографских, на серой бумаге напечатанных пригласительных билетах²¹.

Вот их бесхитростный текст:

24 апреля 1965 г.

Аудитория 16-24

Уважаемый товарищ!

Приглашаем на вечер поэзии, посвященный творчеству

О.Э. Мандельштама

Начало в 19 часов

Штамп: «Механико-математический факультет

МГУ им. М.В. Ломоносова.

Москва В-234 Ленинские горы телефон АВ 9-29-90»

На вопрос, как распространялись эти приглашения вне университета, В. Гефтер отвечает так: «В основном через знакомых – приглашенных и моих, вернее нашей семьи,

плюс их давали тем, кто, прознав про вечер, обращались к нам через уже званных. Видно, в Москве знающих и понимающих, что есть такое Мандельштам и его стихи, было немного. А выживших и помнивших было и того меньше...»²²

Перед вечером

Механико-математический факультет – один из трех, разместившихся в главном здании МГУ на Ленинских горах. Самый верхний – от 17 этажа и выше – Географический, включая сюда и Музей землеведения. В самом низу – Геологический (этажи с 3 по 8), а посередине – Мехмат (этажи с 12 по 16), ректорат (9–10 этажи) и технический этаж (11-й).

Работа над вторым этапом «алгоритма» была непростой. В результате дату вечера перенесли с 24 апреля, четверга, на три недели, на время после майских праздников, – на 15 мая, субботу. Но и это еще не все.

А 9 мая – новый обзвон: выяснилось, что Эренбург в субботу не может, – так что вечер переносится: на 13 мая, четверг. При этом изменили и место: вместо аудитории 16-24²³ – большого амфитеатра человек на 250 – зарезервирована была аудитория 16-10 – в точности такая же по устройству, но зафиксированная Шаламовым молва развела их далеко друг от друга: та, которую не дали, была якобы вдвое больше, а другую выбрали из-за ее малости, что должно было «...помешать любым разглагольствованиям о “цинизме”»²⁴.

Но 13 мая, в день вечера, – еще один обзвон, причем звонили не сами организаторы, а якобы «по их просьбе»!..

«13 мая в шесть часов вечера звонок. Злотников из “Юности”.

– Вечер отменен, просили вам передать. Вечер будет пятнадцатого, как напечатано в билетах.

– Благодарю вас.

Я старый волк, я знаю, что отменить этот полупотаенный вечер, отменявшийся ранее десятки раз, может только тот человек, который пригласил меня на этот вечер и своей рукой исправил дату вечера на тринадцатое мая.

Это провокация, где Злотников лишь передатчик неверной информации.

Звоню Надежде Яковлевне. Нет дома. Но и Надежда Яковлевна ничего не знает. Едет к семи.

Мы приезжаем в двадцать минут седьмого. У университета, у главного входа – ни души. Но я уже весь в напряжении, весь в игре. Протискиваюсь сквозь вертящуюся дверь.

Дежурный рычит: “Что нужно вам?”

От колонны, из глубины вестибюля – тонкая фигура студента.

– Вы на вечер Мандельштама?

– Да.

– Сколько вас?

– Четверо.

– Идите сюда.

Все четверо мы протискиваемся сквозь вертящуюся дверь, нас ведут на вешалку, и провожатый поднимает нас в лифте на шестнадцатый этаж. Место нашего провожатого у входа в вестибюль уже занял кто-то другой»²⁵.

О попытках отменить вечер упоминает и А.К. Гладков, записавший в своем дневнике 14 мая 1965 г.: «Вечер вчера состоялся, хотя и была сделана попытка его отменить.

Его организовали студенты Мех<анико>-матем<атического> факультета, в аудитории на 16 этаже нового здания университета.

Я в университете впервые. Мне нравится»²⁶.

В аудитории

Как бы то ни было, но вечер состоялся в аудитории 16-24.

Продолжает Шаламов: «В коридорах нас встречают другие студенты и группами по пять человек отводят в зал, в аудиторию номер 10²⁷. В пол-седьмого аудитория наполовину полна. Взрослые гости внизу, хозяйева, математики, механики – вверху. Стол, над которым доска, покрытая линолеумом, и совсем уходит в потолок карниз, где какой-то циркач из студентов начертал мелом что-то вроде закона

Архимеда. “Даешь”, как писали в двадцатых годах, или “Моменто мори”, как писали в десятых. Мел стерся, разобрать ничего нельзя.

За столом – три кресла, а ближе к столу – скамейка запасных, как на баскетболе. Короткая скамейка, как говорят спортсмены, немного сидит участников. Николай Чуковский, Степанов, Тарковский. С портфелями, с папками. Наверное, есть еще чтецы, добровольцы-студенты. Чтецы не относятся к скамейке запасных авторов²⁸.

К семи часам весь амфитеатр полон: «Аудитория битком набита и масса непрошедших у входа»²⁹.

В первом ряду сидели профессора мехмата и, как пишет Гефтер, «разные там кураторы», а выше – гости («пришлые интеллигенты») и студенты, понимающие, что происходит.

Среди гостей – и вдова Мандельштама, которую привезли Александр Гладков и Лев Левицкий³⁰. Среди «пришлых интеллигентов» на скамьях – Е. Мелетинский с И. Семенко, Н. Панченко с В. Шкловской-Корди, С. Неклюдов с мамой, С. Маркиш, Ю. Живова, Р. Пшибыльский, Н. Грибанов, А. Сумеркин, Ю. Фрейдин и др.³¹

Наконец, «...приезжает Эренбург, и ровно в семь вечер начинается кратким и теплым словом»³².

Вечер начинается: Илья Эренбург

Эренбург, приехавший с женой, явно взволнован – не столько историей подготовки вечера, сколько знаменательностью факта «воскрешения» Мандельштама.

Он сказал: «Мне выпала большая честь председательствовать на первом вечере, посвященном большому русскому поэту, моему другу Осипу Эмильевичу Мандельштаму. Этот первый вечер устроен не в Доме литераторов, не писателями, а в университете молодыми почитателями поэта. Это меня глубоко радует. Я верю в вашу любовь к поэзии, верю в ваши чувства и радуюсь тому, что вы молоды.

Мандельштам только сейчас возвращается к читателям. Правда, в журнале “Москва” была напечатана под-

борка стихов и статья Н.К. Чуковского. Вчера я получил журнал “Простор”, где опубликован цикл замечательных стихов. Алма-Ата опередила Москву. В жизни много странностей. Начинает Алма-Ата, а не Москва, начинают студенты, а не поэты. Это и странно и не странно.

Что сказать вам о поэзии Мандельштама? Прочувствованных речей я произносить не умею, кое-что о нем как о человеке уже написал.

Хочу сказать, что русская поэзия 20–30[-х] годов непонятна без Мандельштама. Он начал раньше. В книге “Камень” много прекрасных стихов. Но эта поэзия еще скована гранитом. Уже в “Tristia” начинается раскрепощение, создание своего стиха, ни на что не похожего. Вершина – тридцатые годы. Здесь он зрелый мастер и свободный человек. Как ни странно, именно тридцатые годы, которые часто в нашем сознании связаны с другим, годы, которые привели к гибели поэта, – определили и высшие взлеты его поэзии.

Три воронежских тетради потрясают не только необычной поэтичностью, но и мудростью. В жизни он казался шутивным, легкомысленным, а был мудрым.

В 1931 году – прошу не забывать о дате – он написал:

За высокую доблесть грядущих веков... (*Читает 16 строк полностью.*)

Все в этом стихотворении – правда. Вплоть до фразы: “И меня только равный убьет”. Его, человека, убили неравные. Но поэзия пережила человека. Она оказалась недоступной для волкодавов. Сейчас она возвращается. Здесь внизу студенты спрашивали, нет ли лишнего билета, как люди просят стакан воды. Это жажда настоящей поэзии.

Книга стихов давно составлена и ждет. Она прождет еще, быть может, пять лет (меня ничто не удивит), но она выйдет. Теперь это понимают уже все.

День, когда она выйдет, будет праздником. Ведь нельзя вместить не только в эту аудиторию, но и в Лужники всех тех, кто любит стихи Мандельштама.

Я ничего не хочу внести от той горечи, которая в каждом из нас, тех, кто знал его, видел, кто знал, как трагично он умирал.

Пусть стихотворение 1931 года будет в моих устах единственным напоминанием о судьбе большого поэта, который был виноват только в том, что жил во время, созданное для пера бессмертных – как казалось Тютчеву, – в котором были волкодавы, убившие Мандельштама.

Мне радостно, что я председатель, но это, конечно, (нрзб.): председатель может говорить лишь то, что входит в сознание собравшихся людей»³³.

А вот то же самое – в сжатой передаче В. Шаламова:

«– Мне выпала большая честь открыть первый вечер Осипа Эмильевича Мандельштама. Весьма примечательно, что вечер проводят студенты механико-математического факультета в университете, а не в Центральном доме литераторов. Впрочем, так даже лучше. Вот у меня в руках журнал “Простор”, где напечатаны стихи Осипа Эмильевича. В Москве этого еще нет, но я надеюсь, что я еще доживу до дня, когда буду держать в руках сборник стихов Мандельштама. Я твердо в это верю.

Эренбург читает несколько стихотворений Мандельштама. О веке-волкодаве. Проклиная глухоту, прислушиваюсь»³⁴.

И Шаламов, и тем более Адлер – тут внеоценочны.

А вот Гладков от оценок не уклоняется. Эренбурга, в частности, он аттестовал так: «Председательствует И.Г. Эренбург, почти дряхлый и с розовенькими щеками. Он говорит умно, сдержанно и точно, на той крайней границе между нецензурным и цензурным, которую он чувствует, как никто. Показывает № 4 алма-атинского журнала “Простор”, где напечатан целый цикл Мандельштама и в том числе знаменитый “Волк”, которого в прошлом году запретили “Москве”»³⁵.

Николай Чуковский

«Я встречался с Мандельштамом в течение 17 лет. Не очень часто. Не был с ним очень близок. Всегда знал, что это огромный русский поэт. Всю жизнь восхищался им. И во время войны, когда так особенно нужны стихи, я чаще всего вспоминал стихи Блока и Мандельштама.

Я прочту отрывки из моих воспоминаний о Мандельштаме, что были опубликованы в журнале “Москва” (*читает*). Из поздних стихов знаю только те, в которых отрекается от “Камня”. “Уничтожает пламень сухую жизнь мою, – и я уже не камень, а дерево пою”. Мы, тенишевцы, сидели на деревянных скамьях, а он стоял перед нами: читал торжественно, задирая маленькую голову. Крымские впечатления обосновали необходимость возвращения к эллинизму. Смысл стихов дошел до меня позже. Тогда я был заморожен звуками и буквально задыхался от наслаждения (*читает “На страшной высоте блуждающий огонь”*).

Второе стихотворение, написанное в Крыму при Врангеле. (*Далее Н. К. читает описание комнаты Мандельштама, говорит о «безбытности» его и читает «Соломинку».*)

Мандельштам был полон чувства собственного достоинства и самоуважения и очень обидчив. В Евгении он изобразил себя, это он и был “самолюбивый пешеход”. Точно написал об этом в стихотворении “Леди Годива”.

Литературную деятельность он начал вместе с акмеистами, потом отошел. Стихи ему удавалось печатать редко. Вот последний сборник “Стихотворения”, изданный в 1928 г. тиражом в 2000 экземпляров. В “Звезде” был напечатан цикл стихов об Армении. Его стихи переписывались от руки. Читатель этих стихов – только из среды образованной интеллигенции. Он был лишен великого счастья – говорить языком подлинной поэзии и вместе с тем обращаться к миллионам. Этим счастьем в указанную эпоху оказались наделены только Блок и Маяковский.

Мандельштам был великим русским поэтом для узкого круга интеллигенции. Он станет народным, это неизбежно, когда весь народ станет интеллигентным (*смех, аплодисменты*). Он находился в тревожном, нервном состоянии духа, испытывал душевную угнетенность, помню его с горкой пепла на левом плече. Последний раз видел его у Стенича, там была и Ахматова. Мандельштам был в сером пиджаке, рукава были длинные. Этот пиджак накануне подарил ему Ю.П. Герман. (*Надежда Яковлевна –*

«Это были брюки, а не пиджак. Ахматова читала тогда “Мне от бабушки татарки...”»). С тех пор я на всю жизнь запомнил стихотворение: “Жил Александр Герцевич...”»³⁶.

А вот – «стенограмма» В. Шаламова: «Появляется Чуковский, вынимает аккуратно рукопись и читает – свою статью, напечатанную в журнале “Москва”. Ничего лучше Чуковский не придумал. Статья в “Москве” была хороша стихами Мандельштама, а не тем, что удержала память Чуковского. Чтение статьи перемежается чтением стихов Мандельштама. Статья большая»³⁷.

Аттестация А. Гладкова: «Н. Чуковский (поверхностно и почти пошловато)».

И.Г. Эренбург и Н.Я. Мандельштам

Своей репликой о брюках Надежда Яковлевна повольно напомнила ведущему о себе. После чего Эренбургу стало уже неудобно делать вид, что ее нет в зале: «Когда я открывал вечер, я не сказал и не знаю, одобрит ли мои слова Надежда Яковлевна, которая в этом зале. Она прожила с Мандельштамом все трудные годы, поехала с ним в ссылку, она сберегла все его стихи. Его жизни я не представляю без нее. Я колебался, должен ли я сказать, что на первом вечере присутствует вдова поэта. Я не прошу ее выйти сюда... (слова заглушает гром аплодисментов, они долго не смолкают, все встают).

Надежда Яковлевна наконец тоже встает и, обернувшись к залу, говорит: “Мандельштам писал: ‘Я к велич[ан]ьям еще не привык...’. Забудьте, что я здесь. Спасибо вам”. (Все еще долго хлопают)»³⁸.

И на это есть полустенограмма-полукомментарий Шаламова: «– Я забыл сказать, что в зале присутствует жена Осипа Эмильевича Мандельштама, его подруга и товарищ, сохранивший для нас стихи и мысли Осипа Эмильевича. Надежда Яковлевна Мандельштам хотела остаться неузнанной здесь, но я считаю, что вам приятно знать, что она присутствует на нашем вечере.

Начинается овация, и Надежда Яковлевна встает.

– Я не привыкла к овациям, садитесь на места и забудьте обо мне»³⁹.

Комментарий В. Гефтера:

«Честно говоря, я плохо помню и многих выступавших, и, тем более, их слова.

Видно, общее волнение за ход вечера и оргмоменты, с ним связанные, перевесили во мне возможность, и так не очень большую, запечатлеть на “внутренней” пленке памяти содержание происходившего. Вспоминаются только несколько моментов, которые и перескажу.

Первый был связан со вступительными словами ведущего, который упомянул про присутствие в зале Надежды Яковлевны Мандельштам, которую практически никто (и я в том числе) тогда не знал в лицо и не был предупрежден о ее приходе. Аудитория в едином порыве, как пишут в плохих романах или в газетах, встала и долго аплодировала самому этому факту»⁴⁰.

Еще одно свидетельство – в дневнике у Гладкова: «И. Г. объявляет о присутствии Н. Я. Ей устраивают овацию, и все встают»⁴¹. Ему вторит и Юрий Фрейдин: «Все встали и зааплодировали»⁴².

Артистка Н. (Лилит Гарагаи)

«Артистка Н. посредственно читает стихи из армянского цикла и “Триптих”»⁴³.

Николай Степанов

«Мандельштам в моей памяти остался, как Поэт с большой буквы в несколько романтическом представлении. Он совсем не похож на тех разбитных, ловких, оперативных литераторов, которые готовы откликнуться на самый последний крик моды. При этом для меня Мандельштам при всем различии масштаба сходен в чем-то с Хлебниковым. Это впечатление сложилось с первой встречи, с 1922–1923 года. Я тогда писал стихи грамотные, не очень оригинальные и даровитые. Блока уже не было, единствен-

ный человек, который мог мне сказать, писать мне стихи или нет, был Мандельштам. Я приехал в Москву, пришел в Дом Герцена и спросил беспечно и развязно первого встречного: “Где живет Мандельштам?” Он ответил: “Это я”. Я вручил ему благоразумно четыре стихотворения, он их прочел. Неважно, как он отнесся к ним (*смех*), во всяком случае, с большей демократичностью, чем вы (*снова смех*). Он стал со мной говорить о поэзии, о Пастернаке и Тихонове. Видимо, он воспринял мои стихи, как подражание Тихонову. Прямо так он не сказал, но дал понять. С тех пор я стихов не писал.

У него не было заданной поэтической позы, было подлинное величие поэта. Прав Н. Чуковский – у Мандельштама есть детали обстановки, но это не быт. “Мне так нужна забота, и спичка серная меня б согреть смогла...” Быт отходит от бытового звучания. В нескольких словах охарактеризовать его невозможно. Ему, без сомнения, принадлежит большое будущее. Он уже определил во многом пути нашей поэзии. Можно наметить 2–3 темы, этапа. Поэзия “Камня” – архитектура пропорций внутренней сдержанности. Он во многом напоминает Батюшкова, Державина – по роскошному поэтическому рисунку (*читает “Адмиралтейство”*). Дальше в “Тристии” намечается новая, большая тема, может быть одна из центральных – гуманистическая, эллинистическая, узнавание всечеловеческой гармонии, к которой он стремился, и прообраз которой он видел в Элладе. Стих становится прозрачнее, он как бы просвечен фоникой античности (*читает из статьи о русском языке*). Звучащая плоть слова, насыщенность языка музыкой, – и не только звуковые повторы, – свойство поэзии Мандельштама. Весь строй, лад его стихов противостоял и противостоит спешной, небрежной, газетной недоработке, тому, что так часто наблюдается в современной поэзии. Как ювелир слова он один из самых замечательных. Третий этап – 30-е годы. В стихах этих лет есть, конечно, и автобиографические элементы, но главное, как всегда у Мандельштама, общее. Трагические испытания, которые выпали на долю не только ему, но всему народу.

И в этих трагических стихах звучит эллинская музыка, но по-новому. При всей тяжести, которая давит на поэта, он сохранил веру в красоту и справедливость мира («Я должен жить, хотя я дважды умер»).

По своему совершенству, по конденсированности, по поэтичности трудно что-либо поставить рядом. Он лирик прежде всего, не случайно не писал поэм»⁴⁴.

В передаче В. Шаламова: «Чуковский устраивался справа от Эренбурга. Сейчас он вернулся на скамейку, а встал Степанов. Открыл портфель, разложил многочисленные бумаги, книги Мандельштама и добросовестно доложил собранию о «Камне», о «Тристия», о теоретических трудах Мандельштама. Цитаты стихотворные и прозаические аккуратнейшим образом нанизывались на гладкую безулыбчатую речь».

А вот и аттестация А. Гладкова: «Н.Л. Степанов (вяло ораторски, но умно, хотя и академично)».

Дима Борисов

На программке вечера, служившей Эренбургу шпаргалкой для его ведения, имя Борисова вписано от руки⁴⁵. Возможно, студент-историк был введен в программу вечера в самую последнюю минуту.

«Студент МГУ Борисов – читает подряд, великолепно, на одном дыханье:

1. Бессонница, Гомер, тугие паруса;
2. Я не слышал рассказов Оссиана;
3. На страшной высоте блуждающий огонь;
4. Я вернулся в мой город, знакомый до слез;
5. Ламарк»⁴⁶.

Услышав то, как стихи Мандельштама прочел Вадим Борисов, Н.Я. Мандельштам из зала послала Эренбургу записку: «Эренбургу (лично). Илья Григорьевич! По-моему такой уровень и такое чтение, как читал этот черный мальчик, в тысячу раз выше, чем могло бы быть в Союзах всех писателей. Скажи мальчику, как он чудно читал. Надя»⁴⁷.

В унисон и оценка Gladkova: «Читают стихи О.Э. Лучше всех студент-историк Борисов»⁴⁸.

Устроители прежде всего хотели, чтобы на вечере звучали стихи Мандельштама – как можно больше и как можно лучше. Тем удачнее, что чтение Вадима Борисова стало одной из кульминаций вечера. Валентин Гефтер писал: «Затем прошло несколько выступлений друзей и знакомых (вроде как Николая Харджиева среди них не было, хотя мы с ним несколько раз обсуждали список выступающих⁴⁹ – как мне и рекомендовал Эренбург), а потом настала очередь чтения стихов О. Э.

Хотелось, чтобы это прозвучало, а не только прочиталось на стендах, которые мы заранее выставили в коридоре. Удалось, по моему и не только моему мнению, это вполне. Читал Вадим (Дима) Борисов, тогда студент истфака МГУ, с которым меня познакомили общие друзья. Позднее его имя стало известным благодаря его подвижничеству, связанному с деятельностью Солженицына, когда он стал как бы литературным душеприказчиком последнего при и после советской власти. До своей ранней смерти в 90-е он одно время даже возглавлял “Новый мир” или был там одним из движителей по литературной части.

Его чтение произвело большое впечатление на всех, даже на Эренбурга, который отметил это по окончании вечера по дороге к машине»⁵⁰.

А вот Шаламов этого качества не отметил, более того, он принял и артистку за студентку: «Студенты читали стихи – каждый держал не книжку, а пачку листков на машинке. Чтецов было трое, и каждый прочел по несколько стихотворений. Многие – из “Воронежских тетрадей”»⁵¹.

Арсений Тарковский

«Арсений Тарковский (*начинает, как бы с середины фразы*): ...У Мандельштама никогда не будет такой эстрадной славы, как у Есенина и Маяковского, и, слава Богу, что не будет, нет ничего ужаснее такой славы (*аплодисменты*). Он был сложившимся поэтом в традиции Пушкина,

Овидия, Батюшкова. Когда он резко изменился, изменил поэтику, в его стихах звучало иное время, иное пространство. Там, где он был поэтом старого русского акмеизма, где слово было однозначным, там оно стало многозначным. Слову теперь предоставлена большая власть над миром и поэтом. Работа – уже не описание мира, оказалось, что лучше подчиниться словесной системе. У Мандельштама прекрасное зрение, возможность выражать, удивительная по тонкости метафорическая система. Он не выносил мелочной лирики, излишняя ни холодных, ни горячих чувств. Он не любил стихов, похожих на него, любил, например, стихи Берендгофа⁵² (*Надежда Яковлевна, с места: “Четыуха!”*). В его поэзии пересекались дарование и время. Он труден для невнимательного понимания. Когда читается “Век-волкодав”, то ведь это век, который давит волков и попутно наваливается на плечи поэту. Идея социального переустройства мира была ему очень близка, – он весь в пафосе первых пятилеток. Он очень не любил снобистских мальчишек, ему казалось, что жизнь важнее. Вершина поэзии Мандельштама – “Стихи о неизвестном солдате”. Мандельштам один из основоположников того нового мироощущения, с которым связаны теория относительности, открытия Резерфорда, живопись Пикассо, фильмы Чаплина. В поэзии он первый разрабатывал стихию нового мироощущения. Самое важное – его связь со словарем, со всем богатством русского языка. Он далек от расхожего романса. Его известность в литературе близка известности другого великого русского поэта – Баратынского (*аплодисменты*)».

А. Гладков Тарковского хотя и упомянул, но о нем отмолчался.

Из «стенограммы» Шаламова, где, кажется, слышны и тезисы Степанова: «После Степанова – Тарковский. У этого не было портфеля, только бумаги с каким-то глухим текстом.

– У Мандельштама была слава такая, которую нельзя поставить в один ряд со славой Есенина и Маяковского. Но у Мандельштама была другая слава – большая. Ман-

дельштам – поэт сложный, поэт для интеллигентного читателя, но его будут читать все, когда каждый станет интеллигентом».

Из комментария Е. Андреева: «После выступления Степанова и гениального чтения стихов Борисовым выступление Тарковского прошло почти незамеченным. Я бы его не запомнил, если бы не реплика Надежды Яковлевны. Моя соседка даже сказала, что Тарковский завидует Мандельштаму».

Свое стихотворение «Поэт» Тарковский, судя по всему, читать не стал.

«Студент» Шукинского училища Александр Лахман

Студент⁵³ Шукинского училища читает стихи (удивительно пошло и развязно) «Я люблю эту бедную землю, потому что иной не видал»⁵⁴.

Из комментария Е. Андреева: «Лахман начал что-то читать и оборвал в середине. Голос из зала “А дальше?” Он улыбается и говорит что-то вроде “У меня в тетради дальше не записано. Это богатые люди (кивок на президиум) могут покупать антикварные оригиналы”. Шум в аудитории, и Лахман садится. Его не то что бы освистали, но почти».

Варлам Шаламов

«Варлам Шаламов (блдный, с горящими глазами, напоминает протоппа Аввакума, движения некоординированы, руки все время ходят отдельно от человека, говорит прекрасно, свободно, на последнем пределе – вот-вот сорвется и упадет⁵⁵): Я прочитаю рассказ “Шерри-бренди”, написал его 12 лет тому назад на Колыме. Очень торопился поставить какие-то меты, зарубки. Потом вернулся в Москву и увидел, что почти в каждом доме есть стихи Мандельштама. Его не забыли, я мог бы и не торопиться. Но менять рассказ не стал. Мы все свидетели удивительного воскрешения поэзии Мандельштама. Впрочем, он никогда не умирал. И не в этом дело, что будто бы время все

ставит на свои места. Нам давно известно, что его имя занимает одно из первых мест в русской поэзии. Дело в том, что именно теперь он оказался очень нужным, хотя почти и не пользовался станком Гуттенберга. О Мандельштаме говорили критики, что будто бы он отгородился книжным щитом от жизни. Во-первых, это не книжный щит, а щит культуры. А во-вторых, это не щит, а мы. Каждое стихотворение Мандельштама – нападение. Удивительна судьба того литературного течения, в рядах которого полвека назад Мандельштам начинал свою творческую деятельность.

Принципы акмеизма оказались настолько здоровыми, живыми, что хотя список участников напоминает мартиролог – мы говорим не только о судьбе Мандельштама, известно, что было с Гумилевым, Нарбут умер на Колыме, материнское горе, подвиг Ахматовой известны широко – стихи этих поэтов не превратились в литературные мумии. Если бы этим испытаниям подверглись символисты – был бы уход в монастырь, в мистику. В теории акмеизма здоровые зерна, которые позволили прожить жизнь и писать. Ни Ахматова, ни Мандельштам не отказывались от принципов своей поэтической молодости, не меняли эстетических взглядов. Говорят, что Пастернак не принадлежал ни к какой группе. Это неверно, он был в “Центрифуге” и очень горько сожалел об этом. Ни Мандельштаму, ни Ахматовой ничего не пришлось пересматривать. Давно идет большой разговор о Мандельштаме. Здесь лишь миллионная часть того, что можно сказать. В его литературной судьбе огромная роль принадлежит Надежде Яковлевне. Она не только хранительница стихов, она самостоятельная и яркая фигура (*читает рассказ “Шерри-бренди”*)⁵⁶.

Подробнейший автопересказ приводит, естественно, и сам Варлам Шаламов: «Потом прочел я рассказ “Шерри-бренди”, стараясь в предисловии дать надлежащий “градус” вечеру, не зная, что я выступаю последним.

Мы с вами – свидетели удивительного явления в истории русской поэзии, явления, которое еще не названо, ждет исследования и представляет безусловный общественный интерес.

Речь идет о воскрешении Мандельштама. Мандельштам никогда не умирал. Речь идет не о том, что постепенно время ставит всех на свои истинные места. События, идеи и люди находят свои истинные масштабы. Нам давно уже ясно, что нет русской лирики двадцатого века без ряда имен, среди которых Осип Мандельштам занимает почетное место. Цветаева называла Мандельштама первым поэтом века. И мы можем только повторить эти слова.

Речь идет не о том, что Мандельштам оказался нужным и важным широкому читателю, доходя до него без станка Гуттенберга. Говорят, что Мандельштам – поэт книжный, что стихи его рассчитаны на узкого ценителя, чересчур интеллигентного и что этим книжным щитом Мандельштам отгородился от жизни. Но, во-первых, это не книжный щит, а щит культуры, пушкинский щит. И, во-вторых, это не щит, а меч, ибо Мандельштам никогда не был в обороне. Эмоциональность, убедительность, поэтическая страстность полемиста есть в каждом его стихотворении.

Все это верно, важно, но не самое удивительное.

Удивительна судьба литературного течения, поэтической доктрины, которая называлась акмеизм, более пятидесяти лет назад выступила на сцену и на этом вечере как бы справляет свой полувековой юбилей.

Список зачинателей движения напоминает мартиролог. Гумилев погиб давно. Мандельштам умер на Колыме. Нарбут умер на Колыме. Материнское горе Ахматовой известно всему миру.

Стихи этих поэтов не превратились в литературную мумию. Ткань стиха Мандельштама и Ахматовой – это ткань живая. Большие поэты всегда находят нравственную опору в своих собственных стихах, в своей поэтической практике. Акмеизм вошел в русскую литературу как прославление земного, в борьбе с мистикой символистов. В этой литературной теории оказались какие-то особые жизненные силы, которые дали стихам бессмертие, а авторам – твердость в перенесении жизненных испытаний, волю на смерть и на жизнь.

Мы верим в стихи не только как в облагораживающее начало, не только как в приобщение к чему-то лучшему, высокому, но и как в силу, которая дает нам волю для сопротивления злу.

Нетрудно угадать, что было бы с символистами, если бы тем пришлось подвергнуться таким же испытаниям, как Мандельштаму и Ахматовой.

Символисты поголовно ушли бы в религию, в мистицизм, в монастыри какие-нибудь. Да так ведь и было: Вячеслав Иванов принял католичество.

Акмеисты же в собственном учении черпали силы для работы и жизни. Вот это и есть “подтекст” всего сегодняшнего вечера.

И еще одно удивительное обстоятельство. Ни Ахматова, ни Мандельштам никогда не отказывались от своих ранних поэтических идей, от принципов своей поэтической молодости. Им не было нужды “сжигать то, чему они поклонялись”.

Один из молодых товарищей, присутствующих здесь, когда я рассказывал об этих соображениях своих по поводу поэтических принципов акмеиста Мандельштама, сказал: “Да, а вот Пастернак не был акмеистом или кем-либо еще. Пастернак был просто поэтом”. Это совсем не так. Пастернак в молодости был активнейшим участником футуристических сборников “Центрифуги”. (Кстати, Сергей Бобров, вокруг которого группировалась “Центрифуга”, еще жив и может дать материал для Клуба интересных встреч.)

Именно Пастернак сжег все, чему поклонялся, и осудил свою работу двадцатых годов. Этот перелом и составляет главное в предыстории его романа “Доктор Живаго”, что ни одним исследователем даже не отмечается. Но это – особая тема. Пастернак осудил свою работу ранних лет, написав с горечью, что он растратил огромный запас своих лучших наблюдений на пустяки, на пустозвонность и хотел бы перечеркнуть свое прошлое.

Ни Мандельштаму, ни Ахматовой ничего не пришлось осуждать в своих стихах: не было нужно.

И еще одно. Мы давно ведем большой разговор о Мандельштаме. Все, что сказано мной сегодня, – а это тысячная, миллионная часть того, что необходимо сказать и что будет сказано в самое ближайшее время об Осипе Эмильевиче Мандельштаме, – все это в равной степени относится и к Надежде Яковлевне Мандельштам. Бывает время, когда живым тяжелее, чем мертвым. Надежда Яковлевна не просто хранительница стихов и заветов Мандельштама, но и самостоятельная яркая фигура в нашей общественной жизни, в нашей литературе, истории нашей поэзии. Это – также одна из важных истин, которые следует хорошо узнать участникам нашего вечера.

Теперь я прочту рассказ “Шерри-бренди”. Рассказ написан в 1954 году, когда я писал его, я не знал, что Мандельштама все знают и так. Возможно, теперь я написал бы этот рассказ по-другому.

А теперь – сам рассказ.
Я скажу тебе с последней
Прямотой:
Все лишь бредни, шерри-бренди,
Ангел мой...»⁵⁷

А вот и гладковская оценка: «...Варлам Шаламов, который читает свой колымский рассказ “Смерть поэта” и иступленно, весь раскачиваясь и дергаясь; но отлично говорит»⁵⁸.

Из комментария Е. Андреева: «Я твердо помню, что на меня Шерри-бренди произвело тяжелое впечатление. Теперь я могу оценить, что воспринял его как кровавую сцену в кинохронике».

Из комментария В. Гефтера: «Но апофеоз вечера наступил (для меня, во всяком случае), когда пришла очередь Шаламова, который не очень-то был известен тогда даже в писательских кругах, не говоря уж о более широкой публике. Он вышел, как и все выступавшие, к столу лектора и на фоне учебной доски читал свой знаменитый рассказ о гибели поэта в пересыльном лагере (на Второй речке?).

Сам текст вместе с перекорезанным от эмоционального напряжения и приобретенного им в Гулаге нервного заболевания лицом произвели на слушателей/зрителей потрясающее впечатление. Вряд ли можно было сильнее и трагичнее передать все, что связано было для людей 1965 года с судьбой Мандельштама и всей страны. Культ не культ, а убийцами были многие... Так воспринималось нами то, что сделали все еще властвовавшие нами (прошло лишь 12 лет со смерти Сталина) и "их" время с Поэтом и культурой вообще. И не в последнюю очередь с нашими душами, отравленными воздухом той жуткой и одновременно героической эпохи. <...>

На шаламовской ноте и закончился вечер. И не только потому, что был исчерпан список выступающих, а еще из-за того, что после него сказать было нечего. Дальнейшее – молчание...»⁵⁹

*Илья Эренбург: записку в карман
и заключительное слово*

Уже в начале шаламовского слова Эренбург получил из зала записку, которую спокойно развернул, спокойно прочел и спокойно положил в карман. Может быть, это было требование кого-то из сидящего в зале начальства прекратить это безобразие, а может быть, и нет⁶⁰.

В любом случае, Эренбург «это безобразие» не прекратил.

Но на том, что кульминацией вечера, продлившегося два с половиной часа, был именно Шаламов, сошлись, кажется, все – от автора проигнорированной Эренбургом записки до главного устроителя.

Закрывая вечер, Эренбург сказал: «Наш вечер окончен. По-моему, он был очень хорошим. Пусть не обижаются мои товарищи писатели, но для меня самым лучшим был студент МГУ, который чудесно читал стихи. Может быть, как капля, которая все-таки съест камень, наш вечер приблизит хоть на день выход той книги, которую мы все ждем. Я хотел бы увидеть эту книгу на своем столе. Я ро-

дился в один год с Мандельштамом. Это было очень давно. Впрочем, со времени того периода, который называется периодом беззакония, тоже прошло уже много времени. Подростки стали стареть. Пора бы книге быть.

Товарищи, вечер окончен. Спасибо вам!»⁶¹

А у Шаламова же о завершении так: «Эренбург встал, поблагодарил участников, организателей, слушателей и сказал: “Я считаю, что вечер был удачным”.

Было 9-30 вечера».

После вечера

Выступление и проза Шаламова были, видимо, неожиданностью и для организателей, и для председательствующего.

Валя Гефтер вспоминает: «Реакция на произошедшее была симптоматична. Лица части сидящих в первом ряду были бледными – то ли от страха за мехмат и себя, то ли от неприятия услышанного, того, что перечеркивало их мир с собственной совестью и советской властью заодно с правопорядком. Но вот, что Илья Григорьевич будет в шоке, предвидеть было сложнее. Тут же, в лифте он с упреком сказал мне: “Что ж вы меня не предупредили о том, что будет читать Шаламов!” Видно, только что сказанное выходило за пределы допустимого – даже при его опыте, умудренном всеми тонкостями подсоветского выживания. А может, именно благодаря этому опыту...»⁶²

Но, продолжает Гефтер, «...оргпоследствий после вечера Мандельштама, как мне помнится, не последовало. По крайней мере, известных мне. Не помню даже, был ли “разбор полетов” на комсомольско-партийном уровне, а тем паче – на административном»⁶³.

Из комментария Е. Андреева: М. Бронштейн ему «рассказывал, что ехал с Эренбургом в одном лифте и слышал его ответ на вопрос о Степанове: “Немного литератор, немного литературовед, немного редактор, но очень приличный человек”».

А вот Надежда Яковлевна торжествовала и праздновала эту победу «у себя», т. е. у Шкловских в Лаврушенском. Тут «председательствующим» был Гладков: «После едем к Шкловским. Я покупаю водку “Горный дубняк” (другой не было), колбасы, апельсины. Устраиваем пир. Н.Я. возбуждена и счастлива. Сидим долго. Коля читает стихи. Еду ночевать к Лева. Н.Я. по телефону благодарит И.Г. Странно, он с женой Л.М. на “вы”, а она с ним “на ты”. Слышать это удивительно почему-то. <...>

Рад за Н.Я. Она, кажется, осенью получает кооперативную квартиру»⁶⁴.

Вскоре после вечера Н.Я. Мандельштам напишет о нем Н.Е. Штемпель: «Наташенька! 13/V был вечер Оси в МГУ – на мех-мате. Председатель Эренбург. Выступали Коля Чуковский (дурень), Степанов, Тарковский, Шаламов. Народу масса... Все отлично, хотя Чуковский и Тарковский несли чушь»⁶⁵.

Так прошел первый в СССР вечер Осипа Мандельштама. Зиновий Зиник называл его «ключевым эпизодом литературного инакомыслия той эпохи» и «увенчавшейся успехом политической акцией»⁶⁶.

Так это или не так, но глотком свежего и поэтического воздуха для нескольких сотен людей, собравшихся в мехматовской аудитории, он безусловно стал.

¹ Памяти поэта. 1965.

² Moscou rend hommage a Mandelstam // Poesie vivante: Le journal des poetes edite a Geneve. 1965. № 12. P. 13. Благодарю Р. Тименчика, указавшего как на сам этот редкий источник, так и на его авторство.

³ Вечер памяти. 1970.

⁴ РГАЛИ. Ф. 1893. Оп. 2. Д. 5.

⁵ Гефтер 2011.

⁶ Адлер 2011.

⁷ Точнее, культпросвет в курсовом бюро ВЛКСМ.

⁸ В начале 1970-х гг. эмигрировал в Израиль.

- ⁹ Ныне известный демограф.
- ¹⁰ Примерно столько же и уехало из страны к началу 1970-х гг.
- ¹¹ Гефтер 2011: 646.
- ¹² Здесь располагался факультетский комитет комсомола. Деканат находился на 15-м этаже.
- ¹³ Н.И. Столяровой.
- ¹⁴ Гефтер 2011: 647.
- ¹⁵ Физик, поэт и переводчик, ныне живет в Берлине. Он рассказал тогда Ю. Фрейдину, что Эренбург сказал, что охотно примет каждого, кто захочет побеседовать с ним о Мандельштаме. Тогда Фрейдин позвонил Эренбургу и был действительно принят: Эренбург, по его словам, рассказывал и о том, что видел в свое время много черновиков стихотворения «Сестры тяжесть и нежность...».
- ¹⁶ В ректорате МГУ.
- ¹⁷ Под «цинизмом» подразумевается скорее всего «сионизм».
- ¹⁸ Шаламов 2003.
- ¹⁹ РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Д. 3225. Л. 2.
- ²⁰ Лилит Карапетовна Гарагаш (р. 1926) – знакомая Д. Борисова (сообщено Р. Тименчиком).
- ²¹ РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Д. 3225. Л. 1.
- ²² Гефтер 2011: 649. Билеты печатались для гостей извне. Свои, мехматовцы, узнали о вечере из объявления возле читального зала факультетской библиотеки: тетрадная страница с некрупным текстом (сообщено Е. Андреевым).
- ²³ У Шаламова – 1614.
- ²⁴ Шаламов 2003.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Запись за 14 мая 1965 г. (РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Д. 105. Л. 47).
- ²⁷ Неточность. Надо: 16–24.
- ²⁸ Шаламов 2003.
- ²⁹ Запись за 14 мая 1965 г. (РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Д. 105. Л. 47).
- ³⁰ Ср.: «Приехали вместе с Н.Я. илевой (мы заезжали за ней)» (РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Д. 105. Л. 47).
- ³¹ Запись за 14 мая 1965 г. (Там же).
- ³² Шаламов 2003.
- ³³ Адлер 2011.
- ³⁴ Шаламов 2003.

- ³⁵ Запись за 14 мая 1965 г. (РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Д. 105. Л. 47).
- ³⁶ Адлер 2011.
- ³⁷ Шаламов 2003.
- ³⁸ Адлер 2011.
- ³⁹ Шаламов 2003.
- ⁴⁰ Гефтер 2011. С. 650.
- ⁴¹ Запись за 14 мая 1965 г. (РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Д. 105. Л. 47).
- ⁴² Цит. по: Нич 2011: 69–70.
- ⁴³ Адлер 2011.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Д. 3225. Л. 2.
- ⁴⁶ Адлер 2011.
- ⁴⁷ Фрезинский 2013: 605.
- ⁴⁸ Запись за 14 мая 1965 г. (РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Д. 105. Л. 47).
- ⁴⁹ Возможной причиной отсутствия Н. Харджиева было участие в вечере Н. Степанова – его главного научного врага тех лет.
- ⁵⁰ Гефтер 2011: 650.
- ⁵¹ Шаламов 2003.
- ⁵² Николай Сергеевич Берендгоф (1900–1990).
- ⁵³ На самом деле старший преподаватель.
- ⁵⁴ Адлер 2011.
- ⁵⁵ Из комментария Е. Андреева (об одежде выступающих): «Запомнился только Шаламов – у него были видны цветные рукава рубашки. Он жестикулировал, и рукава все время привлекали внимание. То есть он был либо в рубашке, либо в вязаной безрукавке».
- ⁵⁶ В публикации «Тарусских страниц» в этом месте добавлен фрагмент из самого рассказа, кажется, отсутствующий в «Гранях» 1970 г. Но внутри этой цитаты добавлена еще и следующая скобка: «(по рядам в президиум передали записку, успев, конечно, по дороге прочитать; кто-то из начальства просил “тактично прекратить это выступление”. Председатель положил записку в карман, Шаламов продолжал читать)». Деталь и интересная, и правдоподобная, но что стоит за этим разночтением – иной, более обширный источник, в остальном в точности совпадающий с оригиналом, или публикаторская отсебятина?

⁵⁷ Адлер 2011.

⁵⁸ Запись за 14 мая 1965 г. (РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Д. 105. Л. 47).

⁵⁹ Гефтер 2011: 651.

⁶⁰ Документальным основанием для этого пассажа является уже отмеченное «разночтение» из «Тарусских страниц». Но по крайней мере Е. Андреев говорит о таком эпизоде: «Об эпизоде с запиской могу сказать только, что в ходе вечера мы непрерывно передавали записки в президиум... Я сам задал Эренбургу какой-то дурацкий вопрос, а потом был рад, что он его просто выкинул... Если бы кто-то хотел помешать Шаламову, то он бы не стал писать записки (очевидно, что запиской делу не поможешь), а просто бы вмешался (такое в МГУ бывало)».

⁶¹ Адлер 2011.

⁶² Гефтер 2011: 651.

⁶³ Там же: 651–652. Серия вечеров «Клуба интересных встреч» была продолжена, их мертвыми героями или живыми гостями были Ахматова, Лорка, Коржавин, Грекова и другие. Последним, уже в 1967 г., был Окуджава. Единственный вечер, который запретили, был солженицынский.

⁶⁴ Запись за 14 мая 1965 г. (РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Д. 105. Л. 47).

⁶⁵ Мандельштам Н. 2007: 365.

⁶⁶ Цит. по: Нич 2011: 69–70. Логично было бы предположить, что он проложил дорогу серии других подобных вечеров. О серии, однако, ничего не известно, а вот об одном вечере можно говорить с уверенностью: 1 декабря 1966 г. В 20.00 в 10-й аудитории Московского государственного педагогического института им. В.И. Ленина состоялся «Вечер, посвященный творчеству советского поэта Осипа Мандельштама». В программе – «Слово о Мандельштаме» Ильи Эренбурга и стихи поэта в исполнении участников «Студии чтеца» МГУ. В голландской части архива Н.И. Харджиева сохранился пригласительный билет на этот вечер (Архив Городского музея Амстердама). Иные свидетельства о вечере неизвестны, если не считать пометы на полях письма Н.Я. Мандельштам к Е.А. Маймину и Т.С. Фесенко от 29 ноября 1966 г.: «В четверг вечер О. М. в Педагогическом институте. Боже, как я не хочу идти» (сообщено Е.Е. Дмитриевой-Майминой).

Литература

- Адлер 2011 – [Адлер Г.С.] «Поэзия пережила человека» (к 120-летию О.Э. Мандельштама и И.Г. Эренбурга) / Публ. и вступ. заметка Е. Голубовского // Дерибасовская-Ришельевская. 2011. № 44. С. 255–262 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_44/alm_44_255-261.pdf (дата обращения: 25.08.2013).
- Вечер памяти 1970 – Вечер памяти Мандельштама в МГУ // Грани. 1970. № 77. С. 82–88.
- Гефтер 2011 – *Гефтер В.* Как начиналось... К истории первого вечера памяти О. Мандельштама в СССР // Сохрани мою речь: Мандельштамовский альманах. Вып. 5. Ч. 2. М., 2011. С. 646–652.
- Мандельштам Н. 2007 – *Мандельштам Н.* Об Ахматовой. М., 2007.
- Нич 2011 – *Нич Д.* Московский рассказ. Жизнеописание Варлама Шаламова. М., 2011 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://imwerden.de/pdf/nich_moskovsky_rasskaz_zhizneopisanie_shalamova_v_60-80_gody_2011.pdf (дата обращения: 25.08.2013).
- Памяти поэта 1965 – Памяти поэта: [Вечер на мех.-мат. фак.] // Моск. ун-т. 1965. 21 мая.
- Фрезинский 2013 – *Фрезинский Б.* Об Илье Эренбурге (книги, люди, страны). М., 2013.
- Шаламов 2003 – 1965 г. Первый вечер Осипа Мандельштама. Их архива Варлама Шаламова: Запись В.Т. Шаламова. Выступление В.Т. Шаламова. Запись неустановленного лица / Публ. И.П. Сиротинской // Грани. 2003. № 205–206: Тарусские страницы. Литературно-художественный иллюстрированный сборник. Вып. 2. М., 2003. С. 65–71.

Содержание

От составителей	5
-----------------------	---

МАНДЕЛЬШТАМ И ПОЛЬША

Польский венок Мандельштаму

<i>Artur Międzyrzecki / Артур Мендзыжецкий</i> A na północ półnagi półbosy... Переводы В. Британишского, Е. Рашковского, Н. Горбаневской	11
<i>Wiktor Woroszyński / Виктор Ворошильский</i> Osip i Nadieżda Перевод В. Британишского	13
Ekspozycja w muzeum literatury Перевод В. Британишского	13
<i>Jacek Biereziński / Яцек Березин</i> Mandelsztam Перевод И. Булатовского	17
<i>Adam Zagajewski / Адам Загаевский</i> W encyklopedii znowu zabrakło miejsca... Перевод Н. Горбаневской	20
<i>Jacek Kaczmarski / Яцек Качмарский</i> Zmartwychwstanie Mandelsztama Перевод Н. Горбаневской	22
<i>Adam Pomorski / Адам Поморский</i> Na niebie piekło komet... Перевод Н. Горбаневской	25
<i>Piotr Mićner / Петр Мицнер</i> Z poematu "Miasto Piotra" Перевод Н. Горбаневской	26

Осип Манделъштам в Польше

<i>Виктор Драницин, Павел Нерлер</i>	
К истории «нелепой поездки» Осипа Манделъштама в Варшаву в декабре 1914 г. Обзор версий и предположений	28
<i>Петр Мицнер</i>	
Начало восприятия Манделъштама в Польше (1925–1947)	52
<i>Адам Поморский</i>	
Манделъштам в Польше	61
<i>Ивона Смолька</i>	
Рышард Пшибыльский – создатель польской улицы Манделъштама	85
<i>Анн Фэвр-Дюпэгр</i>	
Неожиданный «тамиздат»: стихи Манделъштама в Польше 1980-х гг.	98

БИОГРАФИЯ

<i>Ирэна Вербловская</i>	
О Вербловских: Некоторые сведения о родне О.Э. Манделъштама по материнской линии	105
<i>Марина Сальман</i>	
Об одном фрагменте в «Шуме времени» О.Э. Манделъштама	116
<i>Леонид Видгоф</i>	
Вокруг поэта: «гражданин Пусловский», «Александр Герцович, еврейский музыкант» и «доктор Герцберг»	159
<i>Леонид Кацис</i>	
Осип Манделъштам в «Вечерней Красной газете» 1925–1929 гг.: от еврейского театра до анонимных аннотаций	174
<i>Полина Поберезкина</i>	
Манделъштам и киевская печать: предварительные заметки	211

<i>Борис Фрезинский</i>	
Мандельштамы и Эренбурги	230
<i>Мариэтта Чудакова</i>	
М. Булгаков и О. Мандельштам: материалы к теме	249
<i>Владимир Коркунов</i>	
Временное пристанище: «Дачные каникулы» Осипа Мандельштама	281

ШТУДИИ

<i>Сергей Василенко</i>	
К проблеме установления авторского текста в стихах Осипа Мандельштама	309
<i>Олег Лекманов</i>	
Мандельштам-акмеист глазами критики: 1912–1917 гг.	321
<i>Роман Тименчик</i>	
Еще раз о поэтическом диалоге Ахматовой и Мандельштама	328
<i>Юрий Фрейдин</i>	
Несколько наблюдений о противоречивых конструкциях в стихотворениях О. Мандельштама: «Поэтика противоречий», I	351
<i>Лада Панова</i>	
«Друг Данте и Петрарки друг». <i>Статья 2.</i> Русские трели итальянского соловья (еще раз о 311-м сонете Петрарки в переводе Мандельштама)	364
<i>Александр Жолковский</i>	
Заметки о стихотворении «Сохрани мою речь навсегда...»	411
<i>Евгений Сошкин</i>	
«Смуглые щеки Ламарка»	432
<i>Ирина Сурат</i>	
Ясная догадка	448
<i>Наталья Петрова</i>	
«Портновское дело» О. Мандельштама	476
<i>Анна Еськова</i>	
Мандельштам и Беллинский	488

<i>Генрих Киришбаум</i>	«Я не Генрих Гейне...»: к вопросу об отношении О. Мандельштама к Г. Гейне	500
<i>Анна Фэвр-Дюпэгр</i>	Мандельштамовский Данте: прообраз поэта-музыканта	517
<i>Владимир Микушевич</i>	Одно широкое и братское лазорье: Осип Мандельштам – поэт европейского единства	536

РЕФЛЕКСИИ

<i>Владимир Микушевич</i>	Возвращение к соловью: Осип Мандельштам в немецком переводе	549
<i>Наталья Горбаневская</i>	Цикады и осы: заметки из практики стихотворца ...	556
<i>Алексей Тепляков</i>	«В Петербурге мы сойдемся снова...»	569
<i>Сергей Соловьев</i>	Варлам Шаламов об Осипе Мандельштаме: «Не допустить, чтобы было скрыто имя...»	571
<i>Павел Нерлер</i>	Мандельштамовский вечер на мехмате (1965): реконструкция	587

Contents

From the compilers	5
MANDELSTAM AND POLAND: a Polish wreath for Mandelstam	
<i>Artur Międzyrzecki /</i> A na północ półnagi półboso... <i>Translated by W. Britaniszki, E. Raszkowski,</i> <i>N. Gorbanovskaya</i>	11
<i>Wiktor Woroszyński /</i> Osip i Nadieżda <i>Translated by W. Britaniszki</i> Eksponat w muzeum literatury <i>Translated by W. Britaniszki</i>	13
<i>Jacek Bierezin /</i> Mandelsztam <i>Translated by I. Bulatowski</i>	17
<i>Adam Zagajewski /</i> W encyklopedii znowu zabrakło miejsca... <i>Translated by N. Gorbanevskaya</i>	20
<i>Jacek Kaczmarski /</i> Zmartwychwstanie Mandelsztama <i>Translated by N. Gorbanevskaya</i>	22
<i>Adam Pomorski /</i> Na niebie piekło komet... <i>Translated by N. Gorbanevskaya</i>	25
<i>Piotr Mitzner /</i> Z poematu "Miasto Piotra" <i>Translated by N. Gorbanevskaya</i>	26

Osip Mandelstam in Poland

<i>Viktor Dranitsin, Pavel Nerler</i>	
On the story of Osip Mandelstam's "silly trip" to Warsaw in December 1914 (the review of hypotheses)	28
<i>Piotr Mitzner</i>	
The beginning of Mandelstam's perception in Poland (1925–1947).....	52
<i>Adam Pomorski</i>	
Mandelstam in Poland	61
<i>Iwona Smolka</i>	
Richard Prsibylski, the creator of Mandelstam's Polish street	85
<i>Anne Faivre-Dupaigre</i>	
An unexpected foreign publication: Mandelstam's poems in Poland of the 1980s	98

BIOGRAPHY

<i>Irena Verblovskaya</i>	
On the Verblowskis: some evidence on O. Mandelstam's maternal relatives	105
<i>Marina Salman</i>	
On one fragment of O. Mandelstam's <i>Noise of Time</i>	116
<i>Leonid Vidgof</i>	
Around the poet: "citizen Puslowzki", "Aleksander Herzowicz, Jewish musician" and "doctor Herzberg".....	159
<i>Leonid Katzis</i>	
Osip Mandelstam in "Vechernaya Krasnaya gazeta" of 1925–1929: from the Jewish theatre to anonymous abstracts	174
<i>Polina Poberizkina</i>	
Mandelstam and the Kiev stamp (preliminary notes)	211

<i>Boris Frezinsky</i>		
	The Mandelstams and the Erenburgs	230
<i>Marietta Chudakova</i>		
	M. Bulgakov and O. Mandelstam (materials on the subject).....	249
<i>Vladimir Korkunov</i>		
	A temporary retreat. Osip Mandelstam's "dacha holidays".	281

THE STUDIES

<i>Sergey Vasilenko</i>		
	On the difficulty of establishing the author's text in Osip Mandelstam's poems	309
<i>Oleg Lekmanov</i>		
	Mandelstam's Acmeism in criticism (1912–1917)	321
<i>Roman Timenchik</i>		
	Akhmatova and Mandelstam	328
<i>Yuri Freidin</i>		
	Some observations about the contradictory constructions in O. Mandelstam's poems (The Poetics of Contradictions, I).....	351
<i>Lada Panova</i>		
	Dante's friend and Petrarch's friends. Article 2. The Russian warbles of the Italian nightingale (back to Sonnet 311 in Mandelstam's translation)	364
<i>Aleksandr Zholkovskiy</i>		
	Some remarks on <i>Keep my words forever</i>	411
<i>Evgeny Soshkin</i>		
	<i>Lamarck's Swarthy Cheeks</i>	432
<i>Irina Surat</i>		
	A clear guess	448
<i>Natalya Petrova</i>		
	O. Mandelstam's Taylor's Business	476
<i>Anna Eskova</i>		
	Mandelstam and Belinsky	488

<i>Heinrich Kirschbaum</i>	
"I'm not Heinrich Heine...": on O. Mandelstam's attitude to H. Heine	500
<i>Anne Faivre-Dupaigre</i>	
Mandelstam's Dante: the prototype of the poet-musician	517
<i>Vladimir Mikushevich</i>	
One broad brotherly blueness (Osip Mandelstam as a poet of European unity)	536

REFLEXIONS

<i>Vladimir Mikushevich</i>	
The return to the nightingale (Osip Mandelstam in German translation)	549
<i>Natalya Gorbanevskaya</i>	
Cicadae and wasps (Remarks from the poet's practice)	556
<i>Aleksey Teplyakov</i>	
"We will meet again in Petersburg"	569
<i>Sergey Solov'ev</i>	
Varlam Shalamov on Osip Mandelstam: Not to let the name be forgotten	571
<i>Pavel Nerler</i>	
A Mandelstam event at the faculty of mechanics and mathematics (1965): a reconstruction	587

Roots, shoots, fruit... Mandelstam days in Warsaw

The reports made at the 4th Mandelstam Readings held on September 18–22, 2011, comprise the best part of the book, but it also includes other articles on the life and works of Mandelstam.

The first part called *Mandelstam and Poland* deals with interactions between the Russian poets life and Polish culture, the second part offers several studies of the poet's biography, the third part – *the Studies* – is made up by articles on different aspects of Mandelstam's textual studies and poetics. The part *Reflexions* includes materials on Mandelstam's perception in the Russian cultural history.

The book comprises a wide spectrum of voices and different approaches to Mandelstam, from academic ones to poetic ones. Among those who supplied their writing for this collection are Adam Pomorski, Iwona Smolka, Pyotr Mitzner, Anne Faivre-Dupegre, Sergey Vasilenko, Irena Verblovskaia, Aleksandr Zholkovskiy, Marietta Chudakova, Leonid Vidgof, Vladimir Mikushevich, Leonid Katsis, Oleg Lekmanov, Natalya Gorbanevskaya, Uriy Freidin, Pavel Nerler, Lada Panova, Roman Timenchik, Boris Frezinsky, Irina Surat, Pavel Uspensky, Anna Yeskova, Natalya Petrova, Heinrich Kirschbaum etc.

The book is intended for specialists, philology students and general readership.

Корни, побеги, плоды...: Мандельштамовские дни в Варшаве: В 2 ч. Ч. 2 / Сост. П.М. Нерлер, А. Поморский, И.З. Сурат; редкол.: А.Д. Еськова, О.А. Лекманов, П.М. Нерлер, А. Поморский, И.З. Сурат. – М.: РГГУ, 2014. – 307–620 с.
ISBN 978-5-7281-1669-1
ISBN 978-5-7281-1680-6

Основу сборника составили доклады и сообщения VI Мандельштамовских чтений, прошедших 18–22 сентября 2011 г. в Варшаве; вошли в него и другие исследования жизни и творчества Мандельштама.

Первый раздел – «Мандельштам и Польша» – посвящен скрещению судеб русского поэта и польской культуры, во втором разделе представлены исследования биографии поэта, третий раздел – «Штудии» – составили статьи, посвященные различным аспектам мандельштамовской текстологии и поэтики. В разделе «Рефлексии» собраны материалы о восприятии Мандельштама в русской культурной истории.

В сборнике представлен широкий спектр голосов и возможных подходов к Мандельштаму – от академических до поэтических. Среди авторов – Адам Поморский, Ивона Смолька, Петр Мицнер, Анн Фэвр-Дюпэгр, Сергей Василенко, Ирэна Вербловская, Александр Жолковский, Маризтта Чудакова, Леонид Видгоф, Владимир Микушевич, Леонид Кацис, Олег Лекманов, Наталья Горбаневская, Юрий Фрейдин, Павел Нерлер, Лада Панова, Роман Тименчик, Борис Фрезинский, Ирина Сурат, Павел Успенский, Анна Еськова, Наталья Петрова, Генрих Киришбаум и другие.

Для специалистов, студентов-филологов и широкого круга читателей.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Научное издание

**КОРНИ, ПОБЕГИ, ПЛОДЫ...:
Мандельштамовские дни в Варшаве**

Часть 2

Редактор *Н.Н. Мельникова*

Художник *В.Н. Хотеев*

Корректор *О.К. Юрьев*

Компьютерная верстка *Е.Б. Рагузина*

*Рекомендовано к изданию
Редакционно-издательским советом РГГУ*

Подписано в печать 01.11.2014
Формат 60×84 1/16
Усл. печ. л. 19,1. Уч.-изд. л. 20,0
Тираж 300 экз.
Заказ № 13

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993 Москва, Мнусская пл., 6
Тел. 8 (499) 973-42-06

