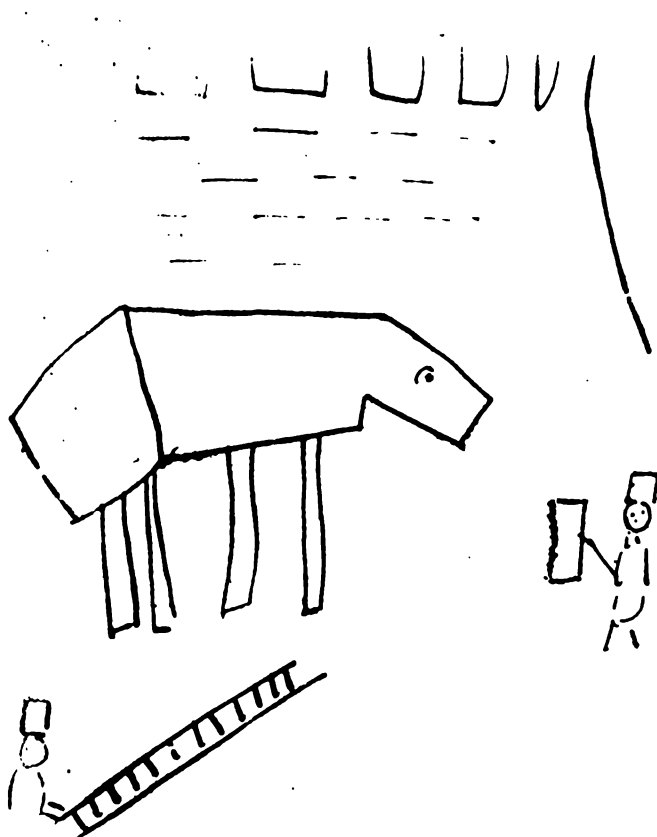


Мандельштамовское общество

Мандельштам и античность

Сборник статей



O. Kuznetsov

Записки Манделштамовского общества

Том 7

**Москва
1995**

Мандельштамовское общество

**МАНДЕЛЬШТАМ
И АНТИЧНОСТЬ**

**Сборник статей
под ред. О.А.Лекманова**

**Москва
1995**

ББК 84.4
М 96

Составление
О. Лекманов

Художник серии
М. Шамота

На обложке: «Троянский конь».
Рис. О.Э.Мандельштама из рукописного
журнала «Новый Гиперборей», 1921, №1

ISBN 5-86463-014-4

- © О. Лекманов, составление, 1995
- © М. Шамота, худ. оформление, 1995
- © Мандельштамовское общество,
составление, оформление, 1995
- © В. Данич, оригинал-макет, 1995
- © "Радикс", 1995

Содержание

От составителя	5
<i>Константин Мочульский</i> . О.Э.Мандельштам (публикация и примечания Р.Д.Тименчика)	7

I.

<i>В.И.Террас</i> . Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама (перевод М.Э.Брандес)	12
<i>Рышард Пшыбыльскый</i> . Рим Осипа Мандельштама	33
<i>Нильссон Н.А.</i> «Бессонница...» (перевод М.Э.Брандес)	65
<i>Ю.И.Левин</i> . Заметки о «крымско-эллинических» стихах О.Мандельштама	77
<i>М.Л.Гаспаров</i> . «За то, что я руки твои...» — стихотворение с отброшенным ключом	104
<i>К.Ф.Тарановский</i> . Два «молчания» Осипа Мандельштама	116
<i>Ю.Л.Фрейдлин</i> . Античная тема в «Опытах о Мандельштаме» К.Ф.Тарановского (попытка запоздалой рецензии)	123

II.

<i>А.И.Немировский</i> . Поговорим о Риме...	129
<i>О.А.Лекманов</i> . «То, что верно об одном поэте, верно обо всех» (вокруг античных стихотворений Мандельштама)	142
<i>В.А.Швейцер</i> . К вопросу о любовной лирике О.Мандельштама	154
<i>И.И.Ковалева, А.В.Нестеров</i> . Пиндар и Мандельштам (к постановке проблемы)	163
<i>М.С.Павлов</i> . О.Мандельштам: Цикл о воронежской жажде	171
<i>С.А.Ошеров</i> . «Tristia» Мандельштама и античная культура	188
<i>М.Л.Гаспаров</i> . О Сергее Александровиче Ошерове	204

От составителя

В настоящем сборнике впервые собраны под одной обложкой работы, связанные с темой: «Мандельштам и античность».

В первый раздел вошли исследования В.И.Терраса, Р.Пшыбельского, Н.А.Нильссона, Ю.И.Левина, М.Л.Гаспарова и К.Ф.Тарановского, успевшие уже стать классикой мандельштамоведения, однако практически малодоступные для отечественного читателя (работы В.И.Терраса и Н.А.Нильссона публикуются по-русски впервые). Здесь же помещена «попытка запоздалой рецензии» Ю.Л.Фрейдина на книгу К.Ф.Тарановского «Опыты о Мандельштаме».

Второй раздел составили новые работы А.И.Немировского, О.А.Лекманова, В.А.Швейцер, И.И.Ковалевой и А.В.Нестерова и М.С.Павлова, а также полный текст работы С.А.Ошерова «“Tristia“ Мандельштама и античная лирика». Здесь же помещена краткая заметка М.Л.Гаспарова о С.А.Ошеров.

В качестве своеобразного эпиграфа мы перепечатываем воспоминания филолога К.В.Мочульского (1892-1948), учившего Мандельштама греческому языку.

Библиографию важнейших исследований, связанных с темой «Мандельштам и античность» читатель может найти в примечаниях к публикуемым работам.

Пользуюсь случаем и приношу глубокую благодарность Ю.И.Левину, П.М.Нерлеру, Ю.Л.Фрейдину, а также «Гурийскому клубу» в лице Ольги Громовой-Свердловой за содействие и предоставленные материалы.

Константин МОЧУЛЬСКИЙ

О. Э. МАНДЕЛЬШТАМ¹

Умер Осип Эмильевич Мандельштам — самый замечательный из современных русских поэтов после Блока и самый неоцененный. В одном из ранних его стихотворений есть строчки:

За радость тихую дышать и жить
Кого, скажите мне, благодарить?²

Эта «тихая радость» всегда светилась в нем, он был полон ею и нес ее торжественно и бережно. Доверчивый, беспомощный, как ребенок, лишенный всяких признаков «здорового смысла», фантазер и чудаки, он не жил, а ежедневно «погибал». С ним постоянно случались невероятные происшествия, неправдоподобные приключения. Он рассказывал о них с искренним удивлением и юмором постороннего наблюдателя. Как пушкинский Овидий,

Он слаб и робок был, как дети³,

но кто-то охранял его и проносил невредимым через все жизненные катастрофы. И, как пушкинский Овидий,

Имел он песен дивный дар...

Тоненький, шуплый, с узкой головой на длинной шее, с волосами, похожими на пух, с острым носиком и сияющими глазами, он ходил на цыпочках и напоминал задорного петуха. Появлялся неожиданно, с хохотом рассказывал о новой свалившейся на него беде, потом замолкал, вскакивал и таинственно шептал: «Я написал новые стихи». Закидывал голову, выставляя вперед острый подбородок, закрывал глаза — у него были веки прозрачные, как у птиц, и редкие длинные ресницы веером, — и раздавался его удивительный голос, высокий и взволнованный, его протяжное пение, похожее на заклинание или молитву.

Читая стихи, он погружался в «аполлонический сон», опьянялся звуками и ритмом. И когда кончал — смущенно открывал глаза, просыпался.

В 1912 году Осип Эмильевич поступил на филологический факультет Петербургского университета⁴. Ему нужно было сдать экзамен по греческому языку, и я предложил ему свою

помощь. Он приходил на уроки с чудовищным опозданием, совершенно потрясенный открывшимися ему тайнами греческой грамматики. Он взмахивал руками, бегал по комнате и декламировал нараспев склонения и спряжения. Чтение Гомера превращалось в сказочное событие; наречия, энклитики, местоимения преследовали его во сне, и он вступал с ними в загадочные личные отношения. Когда я ему сообщил, что причастие прошедшего времени от глагола «пайдево» (воспитывать) звучит «пепайдевкос», он задохнулся от восторга и в этот день не мог больше заниматься. На следующий урок пришел с виноватой улыбкой и сказал: «Я ничего не приготовил, но написал стихи». И, не снимая пальто, начал петь. Мне запомнились две строфы:

И глагольных окончаний колокол
Мне вдали указывает путь,
Чтобы в келье скромного филолога
От моих печалей отдохнуть.

Забываю тягости и горести,
И меня преследует вопрос:
Приращенье нужно ли в аористе
И какой залог «пепайдевкос»?

До конца наших занятий Осип Эмильевич этого вопроса не решил. Он превращал грамматику в поэзию и утверждал, что Гомер — чем непонятнее, тем прекраснее. Я очень боялся, что на экзамене он провалится, но и тут судьба его хранила и он каким-то чудом выдержал испытание. Мандельштам не выучил греческого языка, но он отгадал его. Впоследствии он написал гениальные стихи о золотом руне и странствиях Одиссея:

И, покинув корабль, натрудивший в морях
полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем
полный⁵.

В этих двух строках больше «эллинизма», чем во всей «античной» поэзии многоученного Вячеслава Иванова.

Через несколько лет после греческого экзамена мы встретились с ним в «Профессорском уголке», в Алуште. Он обедался виноградом, объяснял мне свои сложные финансовые операции (у него никогда не было денег), лежал на пляже и искал в песке сердолики. Каменистая Таврида казалась ему Элладой и вдохновляла его своими «кудрявыми» виноградниками, древним морем и синими горами. Глухим голосом, под шум прибоя, он читал мне изумительные стихи о холмах

Тавриды, где «*всюду Бахуса службы*», о белой комнате, где, «*как прялка, стоит тишина*».

Мандельштам любил смотреть на далекие Судакские горы, на туманный мыс Меганом. О нем написал он строфы, загадочные и волшебные:

Как быстро тучи пробегают,
Неосвященную грядой,
И хлопья черных роз летают
Под этой ветреной луной.

И, птица смерти и рыдания,
Влачится траурной каймой
Огромный флаг воспоминанья
За кипарисною кормой.

И раскрывается с шуршаньем
Печальный веер прошлых лет,
Туда, где с темным содроганьем
В песок зарылся амулет,

Туда душа моя стремится
За мыс туманный Меганом,
И черный парус возвратится
Оттуда после похорон⁶.

Житейские катастрофы, тем временем, шли своей чередой. Осипу Эмильевичу было поручено купить в Алуште банку какао. На обратном пути в «Профессорский уголок» он сочинял стихи и в рассеянности съел все какао. Какие-то кредиторы грозили ему: с кем-то он вел драматические объяснения. Но эти невзгоды были ничто по сравнению с настоящим горем, которое он пережил в конце этого крымского лета 1916 года⁷. Я помню, с каким вдохновением он сочинял одно из лучших своих стихотворений:

Не веря воскресенья чуду,
На кладбище гуляли мы.
Ты знаешь, мне земля повсюду
Напоминает те холмы.

И две последние строки второй строфы возникли сразу в своем законченном великолепии:

Где обрывается Россия
Над морем черным и глухим...

Но первые две строки? Их не было.

Напрасно Мандельштам повторял эти стихи, надеясь, что они приведут за собой недостающие рифмы, — они не при-

ходили. Я никогда не видел его в таком отчаянии. «Вот я слышу, — говорил он:

Где обрывается Россия
Над морем черным и глухим...»,

а перед этим — пустое место, как бельмо на глазу. Ничего не вижу». Простодушно он просил друзей помочь ему сочинить две строчки. Так они и не сочинились. В сборнике «Tristia» на месте их стоит два ряда многоточий.

Словесное мастерство Мандельштама роднит его с Тютчевым. Вспоминаю его стихотворение о смерти:

Когда Психея-жизнь спускается к теням,
В полупрозрачный лес вослед за Персефой,
Слепая ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.

И последняя строфа:

И в нежной сутолке не зная, что начать,
Душа не узнает прозрачные дубравы,
Дохнет на зеркало и медлит передать
Лепешку медную с туманной переправы.

Эти стихи беспримерны в русской поэзии. Они вызывают изумление: слова звучат странной, непривычной музыкой. Кажется, что написаны они на чужом языке, древнем и торжественном, как язык Пиндара.

Мандельштам писал мало, с трудом и напряжением; боролся с «материалом», преодолевал «недобрую тяжесть» слов. Он издал два тоненьких сборника стихов («Камень» и «Tristia») и небольшой сборник статей «Шум времени»⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Впервые опубликовано в сборнике «Встречи». Сб. 2, Париж, 1945, с. 30-31.
Некрологическая заметка Мочульского написана после того, как в русской парижской печати появилось сообщение: «Скончался поэт О. Э. Мандельштам (вне Ленинграда)».
- 2 Из стих. «Дано мне тело — что мне делать с ним...» (1909).
- 3 Из поэмы Пушкина «Цыганы».
- 4 Неточность: Мандельштам поступил в Петербургский университет в 1911 году.
- 5 Из стих. «Золотистого меду струя из бутылки текла...» (1917).
- 6 Из стих. «Еще далеко асфоделей...» (1917).
- 7 Неточность: ранее все время речь шла о лете 1917 г.
- 8 Неточность: здесь знание и память о поэте уступают неведению и стилизованной фигуре мало пишущего писателя, забыты проза Мандельштама («Египетская марка», «Путешествие в Армению», сборник «О поэзии») и поздние стихи.

*Публикация и примечания Р. Д. ТИМЕНЧИКА.
Текст воспроизводится по изданию: Даугава (Рига), 1988,
№ 2, с. 112-114.*

I.

В. И. ТЕРРАС

КЛАССИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Эта статья посвящена в основном интерпретации поэзии Мандельштама. Эстетика и философия поэта будут обсуждаться лишь в той мере глубоко, в какой это необходимо для понимания его поэзии.

Поэзия Мандельштама обычно предстает перед читателем темной и загадочной, особенно для непосвященных¹; есть основания полагать, что сам поэт иногда хочет, чтобы это было так. Некоторые его стихи — настоящие поэтические шарады². Слова Стефана Георге, в которых тот превозносит Малларме, могут быть отнесены и к Осипу Мандельштаму: «Jeden wahren Künstler hat einmal die Sehnsucht befallen, in einer Sprache sich auszudrücken, deren die unheilige Menge sich nie bedienen wurde, oder seine Worte so zu stellen, dass nur der Eingeweihte ihre hehre Bestimmung erkenne... Klangvolle Dunkelheiten sind bei Pindar, Dante und manche bei dem klaren Goethe»³

«...Поэзия, как целое, — считал Мандельштам, — всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе.»⁴ Такое убеждение ставит его в один ряд с теми современными лирическими поэтами, чьей задачей, по всей видимости, является открытие «трансрациональной» (или «прелогической») сферы, использование областей значения, недоступных прежде для обычного языка, реализация скрытых возможностей его. У Мандельштама есть стихи, очаровывающие простыми фонетическими ассоциациями, которые превосходят поэтический *logos*⁵. Одновременное «полифоническое» развитие нескольких семантически не связанных друг с другом тем, что является одной из наиболее характерных для поэзии Мандельштама черт, также способствует впечатлению затемненности смысла⁶. В определенной степени характеристика Мандельштамом Хлебникова как создателя «поэтического сырья» может быть отнесена к нему самому⁷.

Несмотря на это, Мандельштам является искренним сторонником поэтического Логоса⁸, который он определил как сознательный смысл слова. Поэтому долг читателя принять вызов даже самых сложных его стихов и найти в них Логос⁹.

В этой статье я собираюсь дать интерпретацию нескольких стихотворений — некоторые из них трудны для понимания, другие не так сложны — которые объединяет классическая (греческая или римская) тема. В качестве вступления я хотел бы привести слова Мандельштама, в общих чертах определяющие эстетику и эллинизм и могущие относиться и к его собственным стихам¹⁰:

«Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом... Эллинизм — это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое Я.»

Эта статья не имеет целью рассмотреть проявление эллинизма в мандельштамовской поэзии, если, конечно, в ней действительно присутствует идентичный ему эстетический или поэтический принцип. Ибо я думаю, что идеи Мандельштама в области философии языка, эстетики и поэтической теории, которые он считает «эллинизмом», имеют лишь неявную и косвенную связь с миром классики (что будет детально рассмотрено в нашей статье).

Главным объектом в понимании Мандельштамом эллинизма является слово. Используя определение самого поэта, «слово, в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие»¹¹. Его «можно рассматривать не только как объективную данность сознания, но и как органы человека, совершенно так же точно, как печень, сердце»; это понимание, которое приводит в поэтике «биологического характера»¹². Можно понимать его и как «живое слово», которое блуждает вокруг вещи «свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела»¹³. Слово, как оно определено в предыдущих цитатах, — часто встречающийся мотив в мандельштамовских стихах¹⁴. Именно это имели в виду Г. Струве и Б. Филиппов, говоря о «словесном очаровании»¹⁵, присущем поэзии Мандельштама. Конечно, такое определение не является конкретным и в очень малой степени имеет отношение к греческому¹⁶, хотя

в греческой философии есть более тонкая и изящная формулировка¹⁷.

«Эллинизм» в языке приравнивается Мандельштамом к «филологизму», т. е. любви и уважению к слову как таковому. Слово, природа которого «эллинистическая», есть, по мнению Мандельштама, величайшее и, может быть, единственное сокровище русской культуры¹⁸. Самое ужасное, что может случиться с Россией, — это победа врагов слова, которые разрушили бы его живую душу, сделав бездумным, не более чем средством общения или, что еще более эгоистично, просто орудием самовыражения¹⁹. Мандельштам считает, что его век — это эпоха преступного разрушения слова²⁰. В известном смысле объяснимо и то, что Мандельштам называет свой филологизм «эллинизмом». Цивилизация Эллады и Рима, традиция которых отмирает во времена Мандельштама, была сосредоточена в слове, в его художественной обработке, его применении как главного средства выражения мысли и его ведущей роли в попытке человека познать мир. Между тем, эти мысли, сходные со взглядами Мандельштама, были в то время — и сейчас остаются — актуальными в феноменологической и экзистенциальной эстетике и лингвистике. Сейчас широко распространена тенденция возвращения доплатоновского представления о том, что язык является скорее живой материей, чем просто средством общения²¹. Понятие о том, что функции языка (особенно поэтического) не исчерпываются общением и что — используя выражение Валери — в нем присутствуют «воплощенные смысловые связи», является *locus communis* в поэзии XX века.

«Эллинистическая» и классическая» природа поэзии Мандельштама долгое время считалась само собой разумеющейся²². Но я нахожу в этом некоторую неточность — если здесь подразумевается то, что поэтический стиль Мандельштама схож с греческой и латинской поэзией в целом или творчеством каких-либо определенных поэтов античности. Лишь о поэтах более позднего времени, и к тому же весьма утонченных (таких, как Овидий), можно сказать, что их стихи являются «воплощением литературы»²³, что верно и о парнасцах, и о Мандельштаме. Мандельштам пошел даже дальше, чем парнасцы, в исключении из своей поэзии всего, что есть «непоэзия» (по выражению Кроче). В мандельштамовской поэзии мало риторики, в отличие от Горация, Овидия и даже Катулла. Действительно, ранний Мандельштам — это типичный *doctus poeta*, который любит блеснуть своей эрудицией, и эта черта объединяет его со многими современными поэтами, но отнюдь не со всеми древними. Стремление Ман-

дельштама свести поэзию к «чистому языку» исключением паралингвистических элементов абстрактной мысли и логики, субъективных эмоций, личного участия, повседневности напоминает скорее Малларме или Валери, но ни одного из античных поэтов. Стихи Мандельштама можно назвать полифоническими словесными композициями с многомерным (ритмическим, архитектурным, эвфоническим, синестетическим, эмоциональным и интеллектуальным) выразительным эффектом²⁴. Иногда, но я думаю, что это не закономерность: можно найти подобный эффект и у Пиндара, и у эолийских поэтов — но у Малларме, Стефана Георге или Мандельштама он является сознательно преследуемой целью. Это вовсе не характерно для греческой и латинской поэзии.

И. Бушман пытается продемонстрировать влияние классических размеров на форму мандельштамовской поэзии²⁵. Я считаю, что это наблюдение верно лишь относительно нескольких примеров: некоторые стихотворения, посвященные классическим темам (например, «Есть иволги в лесах...» или «Природа — тот же Рим...»), кажутся имитацией неторопливого, размеренного ритма греческой и латинской поэзии, а стихотворение «К немецкой речи» как бы повторяет немецкие характерные сочетания звуков²⁶.

И все-таки Мандельштам, поэт-модернист, может по праву называться эллинистом. Он заслужил это звание тем, что сумел, опустившись в поток времени, извлечь оттуда (я использую метафору Стефана Георге) подлинные фрагменты древнего мира, образы Эллады и Рима, которые, по мнению Бергсона, являются чудом исторического интуитивизма. Мандельштаму удалось сделать это благодаря силе своего воображения (и конечно, эрудиции), хотя и не без помощи очень сильной классической традиции в русской поэзии.

Эта традиция имеет два отличных друг от друга ответвления. Одно основано на имитации французского классицизма и имеет лишь поверхностную и косвенную связь с греческими и латинскими оригиналами²⁷. Другое произошло на русской почве из гуманитарной школьной системы России XIX столетия и выдвинуло ряд филологов-классиков, которые также были хорошими поэтами (Анненский, Вячеслав Иванов), и поэтов, которые были хорошими филологами-классиками (Фет, Брюсов). Мандельштам не относится ни к одному из этих направлений. Хотя он восхищался Державиным и в своих статьях много говорил о «неоклассицистской» природе акмеизма (что относил и к своей поэзии²⁸), среди его стихов есть лишь несколько примеров, соответствующих эстетическому канону русского классицизма. Чаще всего ак-

цент в мандельштамовской интерпретации классической (или классицистической) темы делается именно на «современности», а не на «классическом»²⁹ аспекте. Но Мандельштама нельзя назвать поэтом-ученым, который, подобно Брюсову, использует богатство классической поэзии и мифологии, вводя их в свои собственные произведения³⁰. И в отличие от Пушкина, Жуковского или Фета, переводы и имитации которых пользовались популярностью, так как их авторы смогли уловить самую суть и душу Гомера, Анакреона или Горация, Мандельштам не является ни переводчиком, ни подражателем классической поэзии. Его представления о классической античности не «гомеровские», «сапфические» или «горациевы», а мандельштамовские. Язык, которым поэт выражает эти представления, — неподдельный природнорусский, а не эллинизированный или латинизированный академический³¹.

Последнее, но немаловажное обстоятельство — это то, что поэзия Мандельштама имеет такое же или почти такое же отношение к Италии Данте и Боттичелли, Франции Вилона и Расина, Англии Чарльза Диккенса и Шотландии сэра Вальтера Скотта, к Византии и папскому Риму, и даже древнему Египту, как к древней Элладе и Риму. «Мировая культура», а не древняя, является лейтмотивом мандельштамовской поэзии. Однажды, когда его попросили дать определение акмеизма, поэт ответил: «Тоска по мировой культуре»³². Он не столько «эллинист», сколько пламенный космополитический ревнитель культуры — западной культуры, — ее целостности и вечности, певец ее святости и красоты. Это повторяется снова и снова в его стихах и прозе³³. Одним словом, «эллинизм» поэта, выражающийся в его увлеченности культурой древней Греции, это не эллинофильский антикваризм (как например, у Щербины), но дионисийское восхищение при виде прекрасного, что очень похоже на эстетизм Ницше³⁴, необычайная сила интуиции, позволяющая ему проникать в прошлое. Это одно из счастливых поэтических открытий в ряду прочих.

У Мандельштама, как кажется, было необыкновенно развито чувство времени — бергсоновского времени³⁵. Он слышал его, видел его, чувствовал его влияние, дышал им³⁶. Мандельштамовская поэзия представляет собой ряд иногда радостных, иногда болезненных столкновений со временем³⁷.

Мандельштамовские классические словарь и образы обширны, но они не выходят за пределы используемых Пушкиным, Тютчевым, Брюсовым, Вячеславом Ивановым и даже Гумилевым. Мандельштам не антиквар. Если и появля-

ются в его поэзии Акрополь и Капитолий, гора Парнас и музы, Протей и Нереиды, Геракл и гигантомахия, Елена и Кассандра, то все это не более чем традиционное поэтическое словоупотребление. Более очевидным является список любимых поэтом *topoi* — «волшебных слов», по выражению Струве.

Цикада и ее поэтические (хотя не зоологические) родственники — стрекоза и кузнечик часто появляются в мандельштамовских стихах, как и в греческой антологии³⁸. Звезды и Млечный путь, который иногда сравнивается с солью, тоже присутствуют довольно часто, как и в классической поэзии, например у Овидия в «Тристиях» III 447, 655, 103. Также в греческой антологии часто встречается ласточка, другой любимый мандельштамовский образ³⁹, а греческие ассоциации ласточки с человеческой душой скрыто (а иногда и явно) присутствуют в его поэзии⁴⁰. Образ крылатой Психеи есть в ряде вариаций, по характеру очень греческих, таких, как намеки на метампсихоз, используемые поэтом в нескольких стихотворениях⁴¹. Образ дельфина в раннем стихотворении «Ни о чем не нужно говорить...» характерно греческий⁴². Пчела и связанные с ней воск и мед появляются в нескольких значимых стихах, которые я в дальнейшем детально разберу.

Ряд других классических *topoi* присутствует в мандельштамовской поэзии, не будучи чем-то характерным для нее: театр жизни, «жизнь — есть сон», корабль государства (или жизни), Мойры, пустыня моря и др.⁴³ Тут необходимо оговориться, что они являются обычными для европейской поэзии и риторики. Важный момент — это то, что некоторые мандельштамовские «волшебные слова» не имеют классических коннотаций (такие, например, как «время», «глина», «солома», «соль» и «яблоко»).

Интересно то, что ни города, ни провинции древней Греции не упоминаются в поэзии ни прямо, ни косвенно, в то время как Риму посвящено много стихов⁴⁴. Действительно, сам поэт говорит о цикле, посвященном Вечному Городу⁴⁵. Некоторые из этих стихов на самом деле следуют традиции древнего и средневекового *laus Romae*⁴⁶. Другие воспеваемые Мандельштамом города — Париж, Константинополь и Санкт-Петербург. Взаимосвязь — вид «переключки» — между городами, веками и цивилизациями проста⁴⁷. Общепринято мнение, что все эти города, нации и культуры — формы (хотя и различные) одной цивилизации. Здесь примечателен образ Европы. Интересно также то, что несколько стихотворений римского цикла посвящены не республиканскому и не имперскому, а папскому Риму.

Г.Струве нашел связь между стихами «Посох» и «Epsuclisa» и статьей Мандельштама о Чаадаеве, которая в значительной степени способствует их пониманию⁴⁸. Стихотворение «Обиженно уходят на холмы...» более сложное. Во-первых, оно дает очень живую картину огромного стада овец, которое уходит на холмы, «как Римом недовольные плебеи», когда они протестуют против несправедливости патрициев. Ассоциация между черными овцами и черной магией, черта классики⁴⁹, может быть просто красочным отклонением от темы. Нечто похожее в последней строке второго четверостишия может быть (хотя и необязательно) аллегорией, зависящей от того, являются ли овцы символом «народа», реальных русских исторических деятелей (Чаадаев!). Третье четверостишие, кажется, подтверждает предположение: «Им нужен царь и черный Авентин» — где «черный» больше относится к людям (черные люди, чернь), чем к самому Авентину. Авентин, конечно, является символом не только революции плебеев, но и своего значения в историческом процессе⁵⁰. Рим — это метафора «могущества», «власти» (ср. «Природа — тот же Рим»). Конкретный образ в последних двух строках третьей строфы может относиться как к людям, так и к овцам. Образ первых двух строк последней строфы, возможно, не подражание Бирнамскому лесу, но просто «овечий» поток сознания (ср. в рассказе Чехова «Счастье»). Заключительные строки, явно символические, завершают аллегорию: в священном беспорядке овцы (или люди) продолжают путь к Риму.

«С веселым ржанием пасутся табуны» также трудное для понимания стихотворение. Само собой напрашивается желание приписать этот поток сознания Овидию (как в начале мандельштамовского стихотворения «Tristia»). Это, конечно, Овидий, парящий над пропастью времени. Табуны лошадей, пасущихся на Сарматских лугах, представляют собой живописную картину. У Овидия страна гетов неплодородна и лишена растительности, в то время как мандельштамовский изгнанник бродит по опавшим дубовым листьям, но, прощая некоторую поэтическую вольность обоим поэтам, мы можем сопоставить их. Метафора «римской ржавчиной» (лат. ferrugo — ржавчина) — это очень точное описание цвета пурпурной полосы, окаймлявшей римские тоги, и императорского пурпурного одеяния; это также метафора распада древней цивилизации в ее последний римский период (как и противопоставление золоту «классической весны» в третьей строке). Вторую строфу можно сопоставить с воспоминаниями Овидия «Epistulae ex Ponto» («Письма с берегов Понта») II, 8, посвященными описанию портретов членов

императорской фамилии, которые поэт получил из Рима. Третье четверостишие еще больше отождествляется с Овидием, с его жалобами на то, что там, куда его выслали, он живет в экстремальных условиях, сочетающимися в то же время с выражениями лояльного отношения поэта к Риму и его правителям, к Августу, каждое слово которого поэт готов с волнением слушать. Печаль, ощутимая в первой строке последнего четверостишия — это *tristitia* Овидия, а строки благородного смирения (к которым принадлежит и эта) можно найти в элегиях Овидия, например: «*Venimus in Geticos fines, moriamur in illis // Parcaque ad extremum, quae mea coepit, eat*» (*Epistulae ex Ponto*, III, 7₁₉₋₂₀). Но Овидий не был рожден в Риме, и в своей поэзии он не высказывает какой-то особенной любви к осени или к месяцу августу. Но произнести «И — месяц цезаря — мне август улыбнулся» мог в нашем стихотворении только Овидий, во времена которого был только один цезарь, изменивший название своего счастливого месяца: «*Sextilis*» на «*Augustus*» в восьмом году до нашей эры. Овидий восхваляет и человека, и имя, но не месяц⁵². «*Я в Риме родился*» — это тоже поэтическая вольность. Мысль о том, что произведения поэта будут принадлежать всем последующим поколениям, пока стоит Рим, повторяется и в «Тристиях» Овидия. «Месяц Цезаря» никак не связан с овидиевским контекстом, и мы вновь возвращаемся к другому изгнаннику, к Чаадаеву. Мы читаем в статье Мандельштама о Чаадаеве: «И вот в августе 1825 года в приморской деревушке близ Брайтона появился иностранец, соединявший в своей осанке торжественность епископа с корректностью светской куклы». Это единственное упоминание месяца в целой статье. Оно относится к событию большой важности, а «улыбнулся» не кажется неуместным при его описании. Появление Чаадаева в стихотворении не должно означать исключения из текста Овидия. Присутствие в одном стихотворении двух различных планов сознания обычно для Мандельштама.

Все, что можно сказать о его позднем стихотворении «Рим» и о некоторых других стихах, связанных с Римом, было уже сказано Струве⁵³.

Я же хочу теперь рассмотреть в хронологической последовательности несколько стихотворений, которые, с моей точки зрения, связаны с классической темой. «Есть целомудренные чары» — стихотворение, написание которого мог вдохновить незаконченный, но искусный пушкинский перевод (1829) Саути «Гимн пенатам» (1796). Но изящный, причудливый образ в последней строфе и в целом дух стихотворения, очень римские и очень «эллинистические» (по мне-

нию самого Мандельштама) выражают любимую мысль поэта о «приобщенной к человеку» вещи⁵⁴.

Текст стихотворения «Когда удар с ударами встречается...» можно тоже сравнить с произведениями Овидия, хотя маятник, как символ рока, судьбы — это, конечно, относится к современности. Образ Мойры во второй строфе — это классический *topos* (ср. со строками Овидия, приведенными выше) и страх встречи со смертью от дротиков дикарей присутствует и в понтийских элегиях Овидия⁵⁵.

Стихотворение «Silentium» построено вокруг строки «останься пеной, Афродита», блестящего парадокса, основанного на греческом мифе. Сопоставление слова с первобытным безмолвием может быть взято из Гераклита, но скорее всего из верленовского «*Art poétique*». Я бы сказал, что классический образ здесь чисто случайный. Есть еще несколько стихотворений, написанных приблизительно в то же время и раскрывающих ту же тему в тех же выражениях, но используя другую, неклассическую образность (среди других — тростник Паскаля).

В стихотворении «Есть иволги в лесах...» мысль о художественной форме, в которой существует человеческая жизнь и природа, появляется в виде изящного образа. Это стихотворение о «долготе»: долгие ноты в песнях иволг, долгота гласных в тонических стихах, долгий день в середине лета, в течение которого и все кажется долгим. Ленивое течение дня, волны на пастбище, пастушок, лениво играющий на свирели, — все это напоминает поэту неторопливое, размеренное звучание гомеровского гекзаметра.

«Европа» — это, видимо, подражание солоновскому «*Ionien eis Salamina, machōsomenoi peri nēson*», хотя аналогия с политической ситуацией 1914 года антигетическая: в то время как Солон призывает ахеян освободить остров Саламин, русский поэт просит Европу отразить наступление военной мощи островитян и отказаться от опасного подарка — британских кораблей.

«Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» — замечательный пример ювелирной работы поэта: полудремотное состояние впечатления от второй книги «Илиады» (*Katalogos tōn neōn*) и море умело сплетены в одно целое. Афоризм «*И море, и Гомер — все движется любовью*» вызван упоминанием имени Елены (явное повторение «Илиады», III, 156-157), может быть, вдохновлен «Илиадой» XIV, 198 и след.⁵⁶. В действительности, Эрос еще не бог Эллады, но он присутствует в «Теогонии» Гесиода и в том же самом значении, в котором предполагается Мандельштамом в данном примере⁵⁷. Образ журавлиной стаи используется метафорически и во второй

песне «Илиады» (II, 459 и след.) и в самом начале третьей (III, 3 и след.), хотя не упоминается характерный «клин» в небе. Я не нашел у Гомера ничего, что могло бы объяснить выражение: «*На головах царей божественная пена*». Поэтический штамп ἀρηγῶι πογθυεῖν используется только по отношению к морю и рекам и не метафорически. Заключительный образ типично гомеровский⁵⁸.

Тема стихотворения «Золотистого меда струя из бутылки текла...» и нескольких других таврических стихов, несмотря на греческую атмосферу и медленные анапесты, не является по-настоящему классической. Более того, это еще одно счастливое столкновение с миром Средиземноморья, который несколько не изменился с тех пор, как аргонавты плыли по Черному морю, столкновение, которое также является воспоминанием. Поэт чувствует себя подобно Одиссею, который вернулся на родную Итаку «*пространством и временем полный*».

«Еще далеко асфodelей...» гораздо более сложное стихотворение. Здесь важно знать, что для греков асфodelи, весенний цветок, посвященный Аполлону, как символ первой зелени был также цветком смерти, посвященным хтоническим божествам! В «Одиссее» говорится про тени, которые обитали kat' asphodelon leimōna, на сером лугу асфodelей⁵⁹. В другом стихотворении Мандельштама, тот же образ представлен более конкретно: «*Я в хоровод теней, топтавших нежный луг, // С певучим именем вмешался*». Итак, весна асфodelей — это смерть⁶⁰! И только поэтому становятся понятными следующие строки. Они значат: мы живем, вокруг нас реальный мир! Персефона, царица загробного мира, две трети года проводит со своей матерью Деметрой. Это «светлое» время года. Прелестные загорелые руки мы встречаем и в другом таврическом стихотворении. Праздник черных роз во второй строфе — это, должно быть, rosalia, весенний праздник, в который могилы украшались розами. «Черный» — это метафора «меланхолии», и первая половина второй строфы представляет собой риторический вопрос, означающий: сейчас весна, почему же мы должны думать о смерти? Другими словами: «Что же мы сами себя отпеваем?» Далее следует ответ не только на этот вопрос, но и на всю первую строфу, а также — половину второй.

Мотив погребения в песке морского берега или души, парящий над берегом, встречается в такой же форме и в классической поэзии (например, Гораций «Оды», I, 28). В стихотворении Мандельштама подразумевается, что похороны произойдут в будущем. Кто бы ни говорил эти слова: «*Туда душа моя стремится, // За мыс туманный Меганом*» — он

желает быть погребенным там, где уже похоронил свое счастье, символизируемое амулетом. Траурный флаг воспоминаний, который влечется за кормой корабля (построенный из кипариса — другая греческая деталь), сравнивается с «птицей смерти и рыданья» (классическая орнитомантия!), а сам корабль — это, без сомнения, корабль человеческой души (древнегреческий *toros*). То, что над кораблем развевается черный парус — другой *toros* из греческой мифологии, хорошо известный из мифа о Тесее и Ариадне⁶¹. Корабль плывет на похороны: похороны самого поэта.

Название «*Tristia*» предполагает связь Мандельштама с Овидием, всю жизнь любимым им. Это достаточно ясно подтверждает первая строфа. В ней есть несколько прямых повторений «Тристии» Овидия, I, 3 «*Cum subit illius tristissima postis imago / Quae mihi supremum tempus in urbe fuit...*» Вторая строка «*в простоволосых жалобах ночных*» повторяет строки Овидия: «*Ille etiam, ante Lares passis prostrata capillis*» (I, 343). Бодрствование означает последнюю бессонную ночь Овидия в его любимом Риме. Рыдания женщины («женский плач») отчетливо слышатся в замечательной музыкальной композиции Овидия: «*Miscuit haec lacrimis tristia dicta suis*»; но что значит «петушина ночь»? Мандельштам пишет в одной из своих статей: «*Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторения охватывает его...*»⁶³. Но в элегии Овидия не кричит никакой петух. Не петух, а утренняя звезда указывает на время расставания. В древней Греции и Риме петух был посвящен богу Солнца и всем богам света. Он был посвящен Аресу за храбрость, воинственность и бдительность. Его кукареканье считалось предзнаменованием победы. Эта птица была также посвящена Эскулапу, богу врачевания, богу подземного царства и Ларам за их постоянную защиту дома⁶⁴. То есть «петушина ночь» не может означать отправление старика в горькую ссылку. Первые четыре строки второй строфы еще оставляют тень сомнения. Ударение все еще делается на расставании и страхе неопределенности. Человек, который видит огонь, горящий в Акрополе, все-таки может быть Овидием, писавшим в своей элегии: «*Hanc ego suspiciens et ab hac Capitolia cernens...*» (I, 329). Но следующие слова: «*И на заре какой-то новой жизни*» рассеивают наши сомнения, и мы понимаем, что речь идет не о стареющем Овидии, отбывающем в свою печальную ссылку, а о молодом человеке, возможно, об экспедиции молодых людей, воинов или отважных поселенцев, отправляющихся искать новое пристанище.

Повторяющийся образ вола, жующего где-то в тени, контрастирует здесь с петухом, провозглашающим зарю нового дня, и тоже является классическим образом. Греческий *bous*, латинский *bos* поэтами античности упоминается охотно и часто.

Третья строфа начинается образом чисто греческим: дом и его хранительница, добродетельная жена или дочь, неизменно ассоциировались с веретеном и ткацким станком. Кто же такая Делия? Быстроногая ли это Делия, возлюбленная Тибулла, из чьей элегии взят этот образ? «*Tunc mihi, qualis eris, longos turbata capillos, // Obvia nudato, Delia, curre pede...*» (Тибулл, «Элегии», I, 390-91). Или это богиня Артемида, которую часто называли Делией (например, Гораций, «Оды», IV, 33), прилетевшая с острова Делоса через море в Афины?

Следующие четыре строки раскрывают философию Мандельштама, его эстетическое и поэтическое видение: философия, искусство, поэзия и сама жизнь — это ожидание, узнавание, повторение того, что уже было. В данном примере это передается как бы в выражениях пифагорийского метампсихоза.

Последняя строфа опять-таки чисто греческая. Восковая фигурка, девушка, которая склонилась над ней, пытаюсь угадать будущее. Восковые статуэтки очень часто украшали комнаты в Греции и Риме. Из многочисленных источников мы знаем, что восковые изображения Гекаты, Эроса и других богов часто использовались при колдовстве и гадании⁶⁵. Заключительное антитетическое ударение делается на самую основу греческой жизни: гречанка ведет пассивный, спокойный, скрытый образ жизни, мужчина же решает свою и ее судьбу за штурвалом корабля, в пылу битвы, на рыночной площади или на народном собрании. Бронза — это металл, из которого выковывалось оружие героев Гомера, это благоприятный, ласковый металл (в отличие от жестокого, отталкивающего железа)⁶⁶. В то же время бронза — крепкий, прочный материал. Воск — другой нежный материал, играющий важную роль в доме. Он мягкий.

«На каменных отрогах Пиерии...» — это стихотворение с богатейшим набором классических образов. Оно описывает весенний поэтический праздник. Трудолюбивая пчела — метафора, обозначающая поэта, а определение сладкого меда как поэтического творчества — другой классический *topos*⁶⁷. Но чей «выпукло-девический лоб» вызвал холодок (художественной) высоты, который заставит эту поэзию жить вечно? Из следующей строфы ясно, что это может быть Сафо. Но нельзя исключить и Артемиду, так как она иногда ассоциировалась с поэзией и с лирой. В Спарте ее атрибутом был *chelytis* (от *chelys* — черепаха, лира). «*Обула Сафо пе-*

стрый сапожок» — это анахронизм, так как закрытая обувь была неизвестна в Греции до конца VI века⁶⁸.

Для греков цикада отождествлялась с голосом природы, *kat'echōsēn*. Греки делали лиры из черепахового панциря, но доставляли его не из Эпира, а из Парфениона в Аргосе. Слово «Эпира» было выбрано, вероятно, потому, что оно рифмуется с «лира». В соответствии с греческой мифологией лиру изобрел Гермес, как сразу может вспомнить образованный читатель стихов Мандельштама⁶⁹. Но по Свиде семиструнную лиру изобрел поэт Терпандр. Последняя строфа — это повторение Пиндара, «*Olimpian*», II, 61-83 (Остров Блаженных).

«Когда Психея-жизнь спускается к теням...» и «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» сочетаются, представляя собой две стороны монеты: первое — образ, второе — метафорическое развитие, «легенду». Брюсов так анализирует первое из стихотворений: «Что здесь описано? — Чувства души сразу после смерти»⁷⁰. Изображение души в образе женщины, окрыленной и нежной, характерно для греческой литературы, как и детали ее путешествия в загробный мир теней⁷¹. Стихотворение «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» контрапункт, оно развивает любимые Мандельштамом определения: «слово-психея», созидание как акт узнавания и «потерянный мир». В этом стихотворении мы видим крушение *élan vital*, узнавание не доведено до конца и слово-душа, нерожденное, должно вернуться в чертог теней. Здесь продолжается греческая образность (Антигона, Стикс, Эониды), но миф о судьбе неродившихся слов принадлежит, насколько я понимаю, Мандельштаму и не является классическим образом.

Стихотворение «Возьми на радость из моих ладоней...» хорошо проанализировал N.A.Nilsson⁷². Я лишь немного добавлю. Пчелы Персефоны могут быть поняты как «слова-души»⁷³. Образы «*неприкрепленной лодки*» и «*в меха обутой тени*» тоже перекликаются с отрывком о загробном мире, который описывается в двух предыдущих стихотворениях. Nilsson предполагает, что выбор горы Тайгет, несмотря на то, что жилищем пчел и источником меда считалась гора Гиметт, не случайность: «...мед, который делают пчелы, — это не сладкий мед Гиметта, но мед с другим, более темным и диким вкусом»⁷⁴. Между тем гора Тайгет известна в русской поэзии без дополнительного значения, которое предполагает Nilsson⁷⁵. Время (*la durée!*) — это пища поэзии, подобно тому, как сладкий мед из диких цветов — пища пчел. Метафора «мед превративших в солнце» не покажется усложненной, если мы поймем, что пчелы — это «слова-души».

«За то, что я руки твои не сумел удержать...» — загадочное стихотворение, представляющее другую часть мандельштамовской ювелирной работы. Первые две строки звучат как воспоминание о тех прелестных загорелых руках, которые упоминаются в других стихотворениях. Рассказчиком может быть сам поэт во время бессонной зимней ночи, в сером послереволюционном Петербурге. Такое ощущение возвращается во второй, третьей и шестой строках. Но на эти строки накладываются другие, повторяющие рассказ Менелая о ночи, проведенной им внутри Троянского коня («Одиссея», IV, 219-284). Ключ к загадочному третьему четверостишию может быть найден в рассказе Менелая: три раза Елена, сопровождаемая толпой троянцев, приближалась к деревянному коню и звала каждого героя голосом его жены. Улисс и Диомед едва удержали своих товарищей от того, чтобы откликнуться («Одиссея», IV, 277-279). Пятая строфа еще более сложная. Она кажется любопытной из-за своей неопределенности, в отличие от первой, второй и третьей строф, и соединяет в себе два толкования и даже разные грамматические времена. Идет ли здесь до сих пор рассказ Менелая? Между прочим, «*стрелы другие*» в четвертой строке — это обычные стрелы (а не метафорические): они так часто вонзаются в землю, что, кажется, растут из нее. Метафоры тихой и спокойной последней строфы сходны с теми, которые уже употреблялись в других примерах.

Стихотворение «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» начинается с гомеровского образа: «*нежный луг*» — это луг асфоделей. Само стихотворение не имеет каких-либо характерных классических черт.

Стихотворение «С розовой пеной усталости у мягких губ...» — это просто пересказ классического мифа о Европе и Быке, который использовали и Гесиод, и Вакхилид, и Мосх, и Овидий и др.

«Я скажу тебе с последней прямокой...» — это образное «прощай» прекрасной Элладе. Я не могу ничего добавить к замечаниям Вейдле относительно этого стихотворения⁷⁶.

Стихотворение «Где связанный и пригвожденный стон...» — это неожиданное возвращение к чистому классическому мотиву и к знакомой теме времени. Это также прощание с миром, который так дорог поэту: классический «Прометей» навсегда остается классической трагедией. Но времени был дан новый старт грубым рабочим классом («Эсхилом-грузчиком» и «Софоклом-лесорубом»), так что теперь создается театр будущего. Примечательна метафора в строке: «*Он — эхо и привет, он — вежа, нет — лемех*». Мысль такая же, как и в строке: «*Время вспахано плугом*». В противоположность

нескольким стихам, в которых человек — это создание, проходящее регрессивный биологический путь («Ламарк»), это стихотворение заканчивается в высшей степени оптимистической нотой: поэт видит человека победившим смерть!

Три стихотворения, о которых пойдет речь ниже, связаны общими мотивами и помогают понять одно другое. Я полагаю, что их написание было вдохновлено греческим кратером. В стихотворении «Кувшин» описывается черно-красный кратер, на котором изображена дионисийская сцена, пляшущие и играющие на флейтах сатиры, зреющие плоды. Но вторая строфа довольно загадочна.

Стихотворение «Флейты греческой тэта и йота...» сосредоточено на греческой флейте, возможно такой же, какая была изображена на кратере в предыдущем. Хотя флейта может быть и символом превосходства: «Der Dichter spricht die allgemeinen höheren Meinungen aus, welche ein Volk hat, er ist deren Mundstück und Flöte» — говорит Ницше (Menschliches, Allzumenschliches, II, 176). Для обозначения музыкальных нот греки использовали простые и измененные буквы своего алфавита. По-видимому, нельзя подобрать лучшей аллегорической интерпретации (Тэта — буква смерти; на флейте греки играли на похоронах, но здесь, кажется, не это имеется в виду), Тэта и Йота — просто музыкальные ноты. Из примитивного, иррационального, могущественного воздуха, не одаренного разумом, можно извлечь звуки. Третье и четвертое четверстишия посвящены самому флейтисту. В последних двух строках третьего четверостишия возникает вопрос: образ моря такой, как если бы оно было создано из сиреневых глин, понятен, но какое он имеет отношение к контексту? Четвертая строфа — это замечательное, полное смысла описание восхитительной сосредоточенности и удивительного мастерства флейтиста-виртуоза. Последние два четверостишия говорят о неудаче самого поэта по сравнению с успехом греческого музыканта: он не в состоянии повторить игру флейтиста, комья глины в его руках не смогли превратиться в море, а когда душа поэта наполнилась морем (ностальгией по нему), гармония моря обратилась в смерть. Выражение «равнодействие флейты» в последней строке может быть намеком на двустольный греческий aulos.

Стихотворение «Гончарами велик остров синий...» отражает некоторые образы из предыдущих стихов и отдельных более ранних произведений, особенно двенадцатого стихотворения из цикла «Армения». Образы, включающие глину и керамику, казалось бы, целиком поглотили поэта. Это стихотворение посвящено гончарам догомеровского Крита Миноса, своими образами оно перекликается с яфетической ми-

фологии Н. Я. Марра, которая широко пропагандировалась в России в 30-е годы. Строки: «До того, как еду и питье // Называли "моя" и "мое"», так же как и «этимология»: «вода, говорящая "да"», напоминают Марра. Я не смог найти в греческой мифологии упоминания об огромном дельфине, движения плавников которого заставляют содрогаться остров (зато это широко распространено в русском фольклоре). «Текучая» богиня — это, должно быть, Рея (от греческого *rhein* — течь), Великая Мать, чей культ был главным на Крите⁷⁷, в некоторых ее воплощениях (Кибела, Астарта, Афродита), хотя, насколько я знаю, это воплощение не Реи. Великая Мать отождествлялась также с планетой Венерой. Волоокая (по-гречески — *βοῶπις*) в гомеровской Греции — обычный эпитет Геры; он также служит атрибутом неба, поскольку означает «прекрасноокая». Я не смог уточнить, играют ли какую-то роль в греческой мифологии летучие рыбы, но дельфины были посвящены Великой Матери. В целом это стихотворение представляет собой попытку примитивного художника-керамиста описать свою работу, свой мир.

В заключение можно сказать, что абсолютная уверенность в неразрывности и целостности культуры Запада — характерная черта мандельштамовской поэзии. Следовательно, открытие заново мира Эллады и Рима должно было стать одной из важнейших задач мандельштамовской поэзии. Ему в высшей степени удалось осуществить это. Своей поэтической победой над «утраченным временем» Мандельштам обязан не только великолепной интуиции, но и значительной филологической эрудиции как таковой. Что касается последнего, то здесь Мандельштам имеет равных себе: Брюсова, Анненского, Вячеслава Иванова. Но, что касается интуиции, то, может быть, он один действительно смог выйти за рамки своего века, погрузившись в поток времени и встретив образы забытых веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Б. Филиппов в предисловии к «Собранию сочинений» Осипа Мандельштама, ред. Глеб Струве и Борис Филиппов (New-York, 1955), говорит: «Стихи книги «Tristia» — почти заумные. ... Огромная иудео-христианская культура стоит за каждым словом, за каждым нещедрым образом Мандельштама. ... Для полной расшифровки читателем этих строк-иероглифов требуется много знаний, ума, чувства». (с. 25) Между тем, надо заметить, что такой тонкий и эрудированный критик, как Брюсов не видит у Мандельштама никаких «иероглифов», но редко пропускает трудные строки. См.: Валерий Брюсов. Среди стихов. — «Печать и революция», 1923, № 6, с. 63-70.
- 2 Н. Л. Степанов говорит о мандельштамовской «стихотворной «шараде» с загаданным словом-ключом» (цитата из: О.Мандельштам. Собрание сочинений. т. I. «Стихотворения», ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппов. Washington, 1964, с. 365. Стихотворения №№ 85, 86, 138 и 231 в этом собрании могут служить примерами поэтических «шарад». Дальнейшие цитаты из стихов будут даны по этому изданию.
- 3 Stefan George. Tage und Taten. Berlin, 2-е изд., 1925, с. 53.
- 4 О. Мандельштам. О собеседнике. — «О поэзии: Сборник статей». Л.: Академия, 1928, с. 25.
- 5 Например, «Вооруженный зреньем узких ос, // Сосущих ось земную, ось земную».
- 6 Немцы называют эту технику «Verschränkung» и «Sprachgitter». Переводчик Мандельштама Пауль Целан, один из ее ведущих представителей, ср.: замечания по этому поводу Э. Райса в его вступительной статье к изданию 1964 года (I, с. Ixxx).
- 7 О. Мандельштам. Заметки о поэзии. — «О поэзии», с. 49 и везде; О природе слова. — там же, с. 33.
- 8 См. цитату из статьи Мандельштама «Утро акмеизма» (1914) в предисловии Глеба Струве к изданию 1955 года (с. 19). Ср. также: Вс. Рождественский. Страницы жизни. М.-Л., 1962, с. 129-130.
- 9 Я не согласен с теми критиками (Сергей Бобров, Марина Цветаева, Н. Л. Степанов и др.), которые отрицают присутствие Логоса в мандельштамовской поэзии.
- 10 О. Мандельштам. О природе слова. — «О поэзии», с. 40.
- 11 Там же, с. 32. Здесь «разрешающаяся в событие» чисто гетевская «wird Ereignis».
- 12 Там же, с. 43.
- 13 О. Мандельштам. Слово и культура. — «О поэзии», с. 9.
- 14 Например, «Время — царственный подпасок — // Ловит слово-колобок» или «Слово — чистое веселье, // Исцеленье от тоски!»

- 15 Г. Струве, в Собр. соч. Мандельштама (1955), с. 22-23; Филиппов в указ. соч., с. 29.
- 16 О мифологическом взгляде на язык см., напр., Lucien Levy-Bruhl — «How Natives Think», London, 1926, p. 174-180; или Ernst Cassirer — «Philosophie der symbolischen Formen», Berlin, 1923, I, s. 57 и след.
- 17 Особенно в философии Гераклита. См. Cassirer. Philosophie. I, s. 57-61.
- 18 О. Мандельштам. О природе слова. — «О поэзии», с. 31-33.
- 19 О. Мандельштам. Слово и культура. — «О поэзии», с. 6-7.
- 20 Указ. соч., 9, и — более четко — в версии 1921 года этой статьи (Мандельштам. Собр. соч., 1955, с. 325).
- 21 См., напр.: Maurice Merleau-Ponty. Signs. Evanston, 1964, p. 43, 47 и след.
- 22 См., напр.: В. Марков. Мысли о русском футуризме. — «Новый журнал», XXXVIII (1954), с. 174: «Мандельштам, еврей, который хотел быть греком на русском языке, всегда был подлинным классицистом».
- 23 Пояснения к определению поэзии как воплощения литературы и «чистой поэзии» можно найти у Владимира Вейдле («Les Abeilles d'Aristée». Paris, 1954, p. 97-107).
- 24 Для рассмотрения лирической поэзии как многомерного организма см. Theophil Spoerri. Der Weg zur Form: Dasein und Verwirklichung des Menschen im Spiegel der europäischen Dichtung. Hamburg, 1954, s. 14-15.
- 25 Ирина Бушман. Поэтическое искусство Мандельштама. München, Inst. zur Erforschung der UdSSR, 1964, с. 36-49.
- 26 В соответствии с утверждением И. Бушман (указ. соч., с. 44), чьи впечатления, порою спорные, я разделяю.
- 27 См., напр.: С. Любомудров. Античные мотивы в поэзии Пушкина. СПб, изд. 2-е, 1901.
- 28 Ср. с примечанием 8.
- 29 «Грифельная ода», например, это литературное подражание Державину и представляет собой вариации на державинские темы, но ее поэтический стиль — футуристический.
- 30 Мы не знаем, насколько Мандельштам действительно знал греческий. В соответствии с заслуживающим доверия сообщением Мочульского, поэт был еще новичком в изучении языка в 1912 году, после поступления в Санкт-Петербургский университет. Мы не знаем, закончил ли он его и как долго продолжалось классическое образование поэта. Интересно, что Брюсов, осуждавший Мандельштама за экстенсивное использование классических тем и образов (в обзоре, упомянутом в примечании I), сам написал гораздо больше стихотворений на классические темы.
- 31 Лучшее доказательство этому слова самого Мандельштама, например: «Неверно, что в русской речи спит латынь, неверно, что

- спит в ней Эллада. С тем же правом можно расколдовать в музыке русской речи негритянские барабаны и односложные словоизъяснения кафров». (Мандельштам. Заметки о поэзии. — «О поэзии», с. 48-49). Когда Мандельштам говорит о «русской латыни» или об «эллинистическом» характере русского языка, он употребляет это в переносном, бергсоновском, а не литературном смысле. Все же некоторые опытные критики (напр., Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 573; К. Мочульский. О. Э. Мандельштам. Наст. изд.) различают именно «иностранные» и «древние» особенности в его языке.
- 32 Анна Ахматова. Мандельштам (листки из дневника). — «Воздушные пути», IV, 1965, с. 42.
- 33 «Культура стала церковью», — писал он в 1921 году (Мандельштам. Собр. соч., 1955, с. 323), а в статье на годовщину смерти Блока («Барсучья нора») он сетует на «разобщенность с единством европейской культуры», которая имела место в России (там же, с. 359). Ср.: В. Жирмунский. Преодолевшие символизм. — «Вопросы теории литературы», Hague, 1962, с. 305 и А. Коваленков. Письмо старому другу. — «Знамя», 1957, № 7, с. 168.
- 34 Влияние Ницше видно, например, в «Оде Бетховену».
- 35 О его понимании бергсоновского времени см. О. Мандельштам. О природе слова. — «О поэзии», с. 27.
- 36 Примеры, в которых слова «век» и «время» появляются с явно вторым смыслом, многочисленны и в прозе и в поэзии Мандельштама, например: «немеющее время», «египетская марка», «Век мой, зверь мой», «век-волкодав», «два сонных яблока у века-властелина». Ср. Nils Ake Nilsson. Osip Mandelstam and his poetry. Scando-Slavica, IX, 1963, p. 46 и след.
- 37 Ср.: Жирмунский. Преодолевшие символизм. с. 306-307. Между прочим, пропартийный критик А. Тарасенков, автор статьи о Мандельштаме в Литературной энциклопедии, кажется, тоже достаточно ясно это понимал.
- 38 См. статью про tettix у A. F. von Pauly. Real-Encyclopedie der classischen Alterthums-Wissenschaft, ed. G. Wisswa, Stuttgart, разные даты; цитируется здесь как Pauly-Wissowa. См. также заметки Гесиода о днях цикады.
- 39 Этого обряда нет в «Илиаде», и он только дважды присутствует в «Одиссее», но становится поэтическим topos у Анакреона и поэтов века эллинизма.
- 40 Стихотворения, в которых присутствует этот мотив, проанализированы дальше в данной статье.
- 41 Здесь надо заметить, что выражение Мандельштама «Все было встарь, все повторится снова» («Tristia») такое же спинозианское и ницшеанское, как и «эллинистическое».
- 42 См. статью «О дельфине» в Pauly-Wissowà.
- 43 Здесь надо заметить, что у Мандельштама просматривается тенденция употреблять древний topos в необычной и оригинальной манере: взять, к примеру, образ «корабля государства» в стихотворении «Сумерки свободы».

- 44 См.: Глеб Струве. Итальянские образы и мотивы в поэзии Осипа Мандельштама. — «Studi in Onore di Ettore lo Gatto e Giovanni Maver», Roma, 1962, с. 601-614, и комментарии к изданию 1964 г.
- 45 См.: О. Мандельштам. Собр. соч., т.1, 1964, с. 388.
- 46 Laudes других городов (и стран) также были обычны.
- 47 Например, «Где римский судья судил чужой народ» («Notre Dame») или «Когда бы грек увидел наши игры...» («Я не увижу знаменитой «Федры»»).
- 48 См.: Г. Струве. Итальянские образы. с. 606-607.
- 49 Черные овцы были посвящены хтоническим божествам. См., например, «Илиада», III, 103 или «Энеида», VI, 250.
- 50 Здесь должно быть упомянуто, что римляне называли огороженное пространство, где они голосовали, *ovile*, «овечий загон».
- 51 Это прочтение стихотворения в раннем варианте (О. Мандельштам. Камень. 1916); ср. сноску в собр. соч. Мандельштама, 1964, I, 390.
- 52 Ovid. Fasti. I, 590-615.
- 53 См. также: Владимир Вейдле. О последних стихах Мандельштама. — «Воздушные пути», II, 1961, с. 81.
- 54 См., мандельштамовское определение эллинизма, процитированное выше, и примечание 10.
- 55 Например, «*Iipse quidem Getico peraeum violatus ab arcu*». (Овидий. Письмо с берегов Понта, III, 5) или «*Inque locum Scythico vacuum mutabor ab arcu*» (то же, I, 179).
- 56 Затем мы узнаем, что смертные и бессмертные, не исключая Отца Океана и Мать Землю, могут быть предметом любви (*philoiēs*) и страсти (*himeros*).
- 57 См. «Теогонию» Гесиода, 116 и след.
- 58 Ср. эти строки, например, с «Илиадой», II, 209-210.
- 59 Напр., «Одиссея», XXIV, II. См. также статью об *asphodelos* (асфоделиях) в Pauly-Wissowa.
- 60 Примечательна небрежность, с которой Брюсов это допускает: «Заговорит О. Мандельштам о смерти — тотчас у него «урна гробовая» (каковой из тысячи читателей и один не видал даже на картинке) или «асфоделей прозрачно-серая весна». (Брюсов. Среди стихов. с. 64-65).
- 61 Строки Мандельштама могут быть повторением стихов Катуллы: «*Inde infecta vago suspendam lintea malo, / nostras ut luctus postraeque incendia mentis / carbasus obscurata dicet ferrugine Hibera*» (Catullus. Pelliaco quondam... p. 225-227).
- 62 Мандельштам действительно цитирует первые строки стихотворения «Tristia», I, 3, в своей статье «Слово и культура» («О поэзии», с. 6.).
- 63 Чтобы быть точными, добавим, что петух кричит в «Апогос», 1,

- 4, а не в «Тристиях». Ср. также миф об Электре, рассказанный в «Метаморфозах».
- 64 См. статьи об *alektryon, gallus* и *mageia* в Pauly-Wissowa.
- 65 См. статью об *mageia* в Pauly-Wissowa. Надо отметить, что Овидий несколько раз упоминает восковые статуэтки (например, «Amores» I, 8:65; «Fasti» 591).
- 66 См. статью об *mageia* в Pauly-Wissowa.
- 67 Брюсов быстро уловил это («Среди стихов», с. 65).
- 68 Это, должно быть, образ, который привлекает поэта, поскольку он повторяется в «Новеллино».
- 69 См. О. Мандельштам. Собр. соч., т. 1, 1964, с. 409. Ср. Homeric Hymns, IV, 25-67 и Horace Odes, III, 9.
- 70 Брюсов. Среди стихов. с. 65-66.
- 71 Ср. примечания 41 и 42.
- 72 Nilsson. *Osip Mandelstam and his poetry*. p. 47-49. Брюсов, конечно, уже видит, что «мед» здесь метафора поэзии. Сергей Маковский (Портреты современников. New York, 1955, p. 387-388), кажется, этого не видит.
- 73 Греческие источники (Hesychius «Scholia to Pindar», Pythian IV, 60) говорят, что пчелы были посвящены Персефоне и что они были ее атрибутами (*mystides*). Порфирий пишет («De antro Nymph.», с. 18), что «древние называли души «пчелами» («...tais psychais, has idiōs melissas hoi palaioi ekaloun»).
- 74 Nilsson. *Osip Mandelstam and his poetry*. p. 49.
- 75 В незаконченном стихотворении Пушкина («Рифма — звучная подруга», 1828) мы находим строки: «Феб однажды у Адмета, // Близ тенистого Тайгета // Стадо пас, угрюм и сир».
- 76 Вейдле В. О последних стихах Мандельштама. с. 81-82.
- 77 См. статью о Rhea в Pauly-Wissowa. Уже в античности Рея ассоциировалась с *rhein* (течь — лат. пер.). По «Теогонии» Гесиода 467-468, Рея родила Зевса на острове Крит.

Перевод М. Э. Брандес.

Перевод выполнен по изданию: Slavic and European Journal. 1966, Vol. X, № 3, p. 251-267.

Рышард ПШЫБЫЛЬСКИЙ

РИМ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА¹

Quid melius Roma?

Ovidius

Говорят, что он лишь игралоище истории, могила благородства, развалины славы. Это неправда. Рим — это вечность.

Пока вечность отождествлялась с вневременьем Бога, Рим был лабиринтом религиозной метафизики: Новым Ерусалимом, воздушной крепостью Святого Духа. Не случайно последние наместники Христа на земле подчеркивали, что *Roma aeterna* не имеет ничего общего с историческим Римом².

Но когда вечность сжалась в ограниченное историческое время человека, Рим стал символической формой культуры. Миф Рима — это дело совместных усилий многих поколений, захотевших освободить человека от судьбы, начертанной звездами, и превратить прах в источник постоянного возрождения³. Эта победа над судьбой, над временем, предоставила возможность превратить Рим в неподвижную точку мира, в несокрушимый вечный Центр Бытия. Вот почему символический Рим позволяет человеку разгадать тайну существования.

Вечный Город Мандельштама является именно такой символической формой культуры. Как поэт понимал этот символ, мы можем узнать из стихотворения, написанного в 1914 году:

Пусть имена цветущих городов
Ласкают слух значительностью бренной.
Не город Рим живет среди веков,
А место человека во вселенной.

Когда Мандельштам произносил или писал слово «Рим», он думал о судьбе человека, о том, как тот начинает ощущать себя частью космоса, приобщается к бытию и становится мироседом.

Попытка овладеть Римом является в то же время попыткой определить судьбы людей:

Им овладеть пытаются цари,
Священники оправдывают войны,

И без него презрения достойны,
Как жалкий сор, дома и алтари.

Лишь в Риме приобретает настоящий смысл алтарь, место общения человека с божеством, место постоянной сакрализации мира. И прежде всего именно в Риме человек может построить свой несокрушимый дом. Мандельштам понимал, что такое дом. Его наверное тронули следующие строки Розанова, которого он всегда читал внимательно: «И помни: жизнь есть дом. А дом должен быть тепел, удобен и кругл. Работай над круглым домом, и Бог тебя не оставит на небесах. Он не забудет птички, которая вьет гнездо»⁴. Именно потому, что дом — это жизнь, Рим стал приютом для поэта. Ведь уже сам звук «Рим» превращает мир в нечто собственное, знакомое, домашнее. Вот отрывок из произведения Михаила Кузмина «Нежный Иосиф»:

... «Иосиф подошел к окну и, смотря на уходящий ряд крыш и домов, кресты далеких и близких церквей, широкое небо, стал твердить: «Roma, Roma» — пока звуки не утратили для него значения и что-то влилось в душу, огромное, как небо или купол церкви, где и ангелы и мученики — блистающий клир, и какие-то папы и начетники, и милая Марина, и бедная тетушка, и Соня, и Виктор, и сам Иосиф, и он, Андрей, как архангел, и снег на горах, и трава на могиле, и кресты на далеких, чудных и близких, с детства знакомых церквах»⁵.

Цикл римских стихотворений в «Камне» относится к этому совместному жилищу людей, в сущности — к культуре, дому всех живых и всех умерших. Николай Гумилев был прав. К Риму привела Мандельштама свойственная человеку потребность единства⁶. Рим Мандельштама — это парадигма единства. Языческий Рим — образец однородного и цельного государственного организма, охватывающего всю цивилизацию, созданного силой, хищностью и завоеваниями. Рим же христианский — образец единства, основанного на духовном авторитете.

Итак, когда мы уже знаем, что нам предстоит, постучимся в ворота, и пусть откроется перед нами блестящий мандельштмовский Рим.

Внеморальное создание природы

*Кто ты, Рим?**Мечислав Яструн*

Миф Рима возник в эпоху Октавиана⁷. Тогда-то Вечный Город приобрел символическое содержание, а сам звук «Roma» стал звучной мелодией, которую до сих пор поет вся европейская культура. В эпоху Августа Рим из *Urbs romana* превратился в *saput mundi*. В это же время началось беспре-
рывное, продолжающееся до наших дней *admiratio Romae*.

Такие взгляды породили почти автоматически две правды, которые определили содержание римского цикла в «Камне».

Рим стал миром, а мир — Римом. Эта мысль была связана с общим убеждением, что, собственно говоря, все цивилизованное и заселенное пространство, *οικουμενη*, находится под властью Рима, которой нет конца. Вот несколько чугунных надписей:

*Hic ego nec metas rerum nec tempora pono,
Imperium sine fine dedi.*

Vergilius, Aen., I, 278-79

...ingens orbis in urbe fuit.

Ovidius, Ars arm., I, 174

*Gentibus est aliis tellus data limite certo:
Romanae spatium est urbis et orbis idem.*

Ovidius, Fasti, II, 683-84

*Dumque offers victis proprii consortia iuris,
Urbem fecisti, quod prius Orbis erat.*

Rutilius Namatianus, De red. suo, I, 65-66

Рим стал не только «главой мира», но самым миром (*Orbis romanus*). Это отлично понимал Гёте, который в первой Римской элегии написал: «Eine Welt zwar bist du, o Rom...» Именно эта мысль определит несколько образов и даже тропов в стихотворениях Мандельштама.

Одновременно Рим был для древних людей совершеннейшим произведением природы, которая ничего лучшего никогда не создавала и не создаст. Плиний писал, что только на этом месте природа может радоваться своему делу⁸. Много веков спустя подобную мысль выскажет знаменитый Энгр. Одному из учеников Огюста Барбье, когда он просил позволения поехать в окрестности Неаполя, чтобы там изучить пейзаж, Энгр сказал просто, что ему не стоит покидать Рима. Ведь природа всего красивей как раз в Вечном Городе, и Пуссен, который является мастером среди художников, сумел найти ее именно в Риме⁹. Очень интересно, что в нетленности Рима древние начали видеть проявление вечности природы в эпоху крушения империи. В 404 году, за шесть лет до падения Города, Клавдиан, последний хороший поэт, утверждал, что Рим разрушится только тогда, когда придет в упадок сама природа. Через несколько лет после ограбления Рима Аларихом Рутилий Наматиан высказал мысль, что природа была лишь зеркалом римской славы¹⁰.

Подобные убеждения легли в основу стихотворения «Природа — тот же Рим...» (1914).

До нас дошли два варианта этого подлинного шедевра. Первый является как бы наброском окончательного. Но он уже вполне обработан. В сущности, это совсем самостоятельное произведение. Мандельштам любил писать такие парные стихотворения-близнецы и даже помещал иногда оба в одном сборнике. (Ср. «Когда Психея-жизнь...» и «Я слово позабыл...»)

Темой первого — скажем по привычке — варианта является противоположность древнего Рима и современного мира:

Когда держался Рим в союзе с естеством,
Носились образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и колоннаде рощи.

А ныне человек не раб, не властелин,
Не опьянен собой, а только отуманен;
Невольно говоришь: всемирный горожанин,
А хочется сказать: всемирный гражданин.

В древнем Риме натура и культура составляли единство. Поэтому римскую *оикомею* поэт очертил при помощи трех метафор, соединивших три символических элемента римской культуры: цирк, форум и колоннаду — с тремя элементами природы: голубым небом, полями и рощей. Это единство природы и культуры, этот город-природа создали человеку

гармонический *universum*, в котором он чувствовал себя всемирным гражданином. Современный же город превратил человека в обыкновенного мещанина, в обывателя.

В этом же самом 1914 году в театре Шеффера в Николаеве выступил Владимир Маяковский и сказал: «Поэзия футуризма — это поэзия города, современного города. Город обогатил наши переживания и впечатления новыми городскими элементами, которых не знали поэты прошлого. Весь современный культурный мир обращается в огромный исполинский город. Город заменяет природу и стихию. Город сам становится стихией, в недрах которой рождается новый городской человек»¹¹.

Маяковский, как всякий футурист, был убежден, что поэзия должна славить этот страшный город, который стал противоположностью природы.

К современному городу-вампиру Мандельштам относился не так снисходительно, как почти все русские футуристы. Он никогда не подчинялся «исторической необходимости» и боролся за сохранение духовных достижений человечества. Поднимал тревогу, указывая, чего именно мы по глупости и в тупом бешенстве лишились. Нельзя же радоваться, что современный человек стал горожанином, хотя бы потому, что он перестал чувствовать возвышенное, которое для всемирных граждан, проживающих в римской *оикомеи*, было вполне естественной эстетической категорией. Поэтому Город-Природу Мандельштам определил при помощи слов, составляющих высокий стиль: мощь, естество.

В первом варианте поэт обратил внимание на положительные стороны Римской империи. В стихотворении-двойнике он решился раскрыть истинную сущность этого государства:

Природа — тот же Рим и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде роши.

Природа — тот же Рим, и, кажется, опять
Нам незачем богов напрасно беспокоить:
Есть внутренности жертв, чтоб о войне гадать,
Рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить.

Эти стихи производят впечатление ответа на волнующие европейскую цивилизацию вопросы. Мандельштам включился в разговор о природе, который продолжается уже два или даже три столетия.

Кажется, я не совершу ошибки, если стану считать ман-

дельштамовское стихотворение возражением на романтические взгляды его любимого поэта Федора Тютчева, высказанные в 1869 году:

Природа — сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.

Природа для Тютчева — это неразборчивое письмо, иероглифическая запись, текст с мнимой загадкой. Она — омут беспамятства. Она не знает времени. Как Кронос, пожирает она своих детей и погружает их в небытие. Человечество и его культура всего лишь жертва этого страшного чудовища, задачей которого является уничтожение культуры, памяти, всего сознательного, исторического. Смысл существования этого молчаливого монстра для нас непостижим. Извечный ужас перед бесконечностью космоса Тютчев преодолел при помощи романтической иронии: натура — это беззагадочный, хотя и миротворческий оболтус¹².

Поэзия Тютчева — один из многих ответов на вопросы, заданные европейским философам и поэтам Фридрихом Шиллером в его незабываемой статье «О наивной и сентиментальной поэзии».

Созидая культуру, человек порвал связь с природой. Утомленный антиномиями современной цивилизации, он все же мечтает об этой утраченной связи. Ему радостно, что он выбрался из состояния первобытной наивности, и в то же время он знает, что возврат в неумозрительный рай уже невозможен. Шиллер доказал, что все зло культуры может преодолеть только культура. В этой борьбе человечеству нужны образцы. Таким образцом Шиллер считал не доисторическую Аркадию и невинность, но жизненные идеалы древней Греции, определенной исторической формы цивилизации, — единство культуры и природы, а это означает связь человека с саситом, гармоническое равновесие разума и ощущений, воли и чувств, четкости и фантазии¹³.

Мандельштам отбросил как пессимизм Тютчева, так и греческую утопию Шиллера. Он не сбросил культуры в бессмысленную бездну и не превратил природу в жадного, прожорливого оболтуса.

Натура существует, пока существует человеческое сознание. Она не может нас поглотить. Это мы являемся ее творцами. Поэтому распад единства природы и культуры — не апокалиптическая катастрофа, а совсем обыкновенный, хотя и очень существенный, этап в процессе освобождения человека. Как мы видим, Шиллер помог Мандельштаму преодо-

леть пессимизм Тютчева. Но одновременно автор «Камня» не мог примириться с греческой утопией немецкого поэта:

Природа — тот же Рим и отразилась в нем.

Это значит, что натура — не иероглиф, а вполне разборчивые письмена. Тайну природы открывает культурный символ: Рим, который был государством, организованным по примеру природы. Если хочешь узнать сущность природы, стучи в ворота Рима. Элементы архитектуры, которые стали символом римской цивилизации: цирк, форум, колоннада — соответствовали главным элементам природы: небу, полям и рощам. Сила этого государства заключалась именно в том, что оно было общественной репликой природы. Разгадывая загадку Рима-природы, мы в то же время разгадываем судьбу человечества, устанавливаем «место человека во вселенной». Не надо напрасно беспокоить богов. Целый государственный организм может быть построен, как Рим, по закону и иерархии, царствующей в природе, которая беспощадна, как голодный зверь, и несправедлива, как самый подлый убийца. Гадание об идеальном обществе кончается всегда одним и тем же приговором: основа общественной гармонии — это волчий закон природы. (Правда, это не означает, что дисгармония является признаком общества ангелов). Основателя Рима вскормила волчица. Римляне — это волчье племя. Именно поэтому Рим был структурой столь же неморальной, как природа. Устои Рима, как законы природы, были основаны на силе и завоеваниях. Рим не мог быть этичен. Этика связана с состраданием к слабым и беспомощным. Универсальное государство не может быть этично. Но этот кровожадный Рим, как писал Стендаль, был одновременно, как природа, величествен. А величие иногда покоряет поэтов.

2.

Источник жизни

*Rome antique patrouit, Rome, Rome immortelle
Vit et respire, et tout semble vivre par elle.*

Andre Chenier

Суровый и жестокий, как натура, Вечный Город был, однако, отечеством человека, и потому всякий разрыв с Римом всегда оборачивался настоящей трагедией. Народ, оторван-

ный от Рима, — это народ заблудившийся, потерянный, брошенный в небытие.

С такой темой связано стихотворение «Обиженно уходят на холмы...» (1915). В первом, еще не опубликованном варианте, это было произведение об овечьем стаде, которое во время бунта плебеев вышло из Города вместе с оскорбленным народом на Авентин¹⁴:

Обиженно уходят на холмы
Плебеи, и о Риме семихолмом
Тоскуют овцы и по черным волнам
Земли кочуют в океане тьмы¹⁵.

Эту глубокую мысль, что жизнь вне Рима — это лишь только пребывание во мраке, что земля вне Рима превращается в океан тьмы, а холмы — в бушующие волны, мы найдем и в окончательной версии этого шедевра. Но на этот раз поэт не выразил ее в столь ясной и простой манере.

В конечной форме в стихотворении говорится о блуждающей где-то без цели отаре овец, плутание которой похоже на скитание обиженных и затерянных плебеев, добровольно покинувших Рим. Образ овечьего стада стал более туманным и загадочным. Отара сама сдвинулась в какую-то черную бездну, поставив себя вне общества. Несомненно, она находится вне Рима, так как Вечный Город — это правовой мир подсудности и нормы¹⁶:

Обиженно уходят на холмы,
Как Римом недовольные плебеи,
Старухи-овцы — черные халдеи,
Исчадьё ночи в капюшонах тьмы.

Согласно библейской традиции, овцы — это воплощение кротости и символ затерянности¹⁷. Отара в стихотворении Мандельштама — стадо сбившихся с правильного жизненного пути овец. Но одновременно она обладает чертой, которую мы не найдем у библейских овец. Она демонична, похожа на толпу таинственных халдеев.

Халдеи занимались предсказанием будущего. В Вавилоне это была каста умных жрецов, которые потом распространились по античному миру, превратившись в профессиональных прорицателей. Александр Великий не мог без них обойтись, хотя иногда и сильно над ними подтрунивал. В Риме халдеями называли всех астрологов. Знаменитые римляне обращались к ним за советом. Очень часто, особенно когда они проявляли чрезмерную жадность — а были халдеи очень падкими на деньги, — правительство гнало их прочь из Рима и даже из Италии¹⁸. Значит, как и плебеем, им приходи-

лось, правда принудительно, быть иногда вне Вечного Города. В стихотворении Мандельштама халдеи черные. Античность так же, как и мы, сочетала белый цвет со светом и ясностью, а черный — с темнотой, с ночью, с чем-то помутневшим¹⁹. Вот почему сопоставленные с черными халдеями старухи-овцы превратились в исчадь ночи. Определение это вдобавок невольно сочетается еще и с архаизмом «исчадь ада»²⁰. Колористический эпитет, определяющий овец, похожих на халдеев, или — точнее — овец, которые уже стали халдеями, обращает внимание на их связь с таинственным миром ночи, подполья, ада. Благодаря раскиданным по всему произведению таким или подобным эпитетам стихотворение приобрело мрачную тональность. Таким образом, отара, как и кудесники-халдеи, как и все старухи, занимающиеся гаданием, стала тоже демоничной. Мандельштамовская отара — это просто черные овцы, непокорные, своевольные, непримиримые с обществом, с Центром, точно так же, как римские халдеи и взбунтовавшиеся плебеи.

Эта отара оказывается стихийной массой, которая нарушает какой-то установленный порядок:

Их тысячи — передвигают все,
Как жердочки, мохнатые колени,
Трясутся и бегут в кудрявой пене,
Как жеребья в огромном колесе.

Масса находится в отчаянном движении. Она безликая. Мы видим только мохнатые мелькающие колени-жердочки подвижного забора, которые благодаря звуковой ассоциации навели воображение поэта на жеребья. Ведь халдейское предсказывание будущего тоже сочеталось со жребьем, с жеребьями. Это сумасшедшее движение превратило отару в волнистую пену. Пена является символом первобытного хаоса. В таком значении употреблял Мандельштам это слово во многих своих стихотворениях, например в «Silentium» (1910) или в «Концерте на вокзале» (1921). Из пены родилась Афродита, значит, пена — это мир в мифотворческие времена. Мандельштам был убежден, что мы живем в эпоху конца христианской культуры, который обозначает конец единства личности и времени. Потому его новый Орфей, увидев, что время мчится обратно к первобытному хаосу, бросает свою лиру именно в клокочущую пену²¹, которую «в те баснословные времена» какой-то бог сбросил ему с неба.

В такую же пену-хаос погружается отара. Но бешеное движение неумолимо. Оно вталкивает овец в огромное, беспрерывно вращающееся колесо фортуны. Вместе со стадом мы входим в мир античной трагедии.

Что надобно этой затерянной массе?

Им нужен царь и черный Авентин,
Овечий Рим с его семью холмами,
Собачий лай, костер над небесами
И горький дым жилища и овин.

Прежде всего ей нужна власть, которая, согласно древнеримскому представлению о главе государства, является самым высшим авторитетом: источником силы, справедливости и религии. Но в то же время ей нужен Авентин.

Авентин был холмом плебейским. Его заняли плебеи во время второго откола народа от Рима в 449 году. Тогда-то народ стал, наконец, свободным, а государство приобрело спокойствие, мир и единодушие. Ливий рассказывает, как послы патрициев сказали плебеям, чтобы они вернулись на Авентин, в то šťastливое место, где было положено начало их свободе²². Значит, Авентин был символом борьбы и победы народа, истосковавшегося по свободе и участию в управлении государством. При слове «Авентин» мы должны увидеть заблудившийся народ, который возвращается в Рим и становится его достойным совладельцем, который, так сказать, включает Авентин в Вечный Град. В стихотворении Мандельштама этот холм, как халдеи, черный. Отару овец все же ждет чернота. Но, кажется, этот, немножко неожиданный, эпитет на этот раз показывает, что поэт имел в виду какую-то мрачную тайну, заволакивающую причины священных народных мятежей.

Кроме того, этой блуждающей отаре нужна не мягкая земля вне Рима, которая — вспомним первую строфу первоначального варианта — движется как волны, — но твердые холмы Рима, каменистый грунт, на котором можно строить дома, дышать дымом своих жилищ. Одним словом, стадо должно жить в Риме, в организованном сонмище людей, вне халдейской тьмы, вне мрачного хаоса, в котором можно только блуждать без смысла, без цели, как сумасшедший корабль в мифическом океане.

В первоначальном варианте стихотворение кончалось погружением отары в слепоту, в косноязычие, значит, в бытие, ибо бытие — это слово:

Они покорны чуткой слепоте,
Они — руно косноязычной ночи.
Им солнца нет: слезящиеся очи
Им — зренье старца — светят в темноте.

В окончательном варианте отаре угрожает нападение каких-то воинов:

На них кустарник двинулся стеной,
И побежали воинов палатки,
Они идут в священном беспорядке.
Висит руно тяжелою волной.

Две первые строчки очень таинственны. Быть может, наступающая на отару стена зелени — это бирнамский лес из «Макбета». Кустарник напирает на стадо — как в трагедии Шекспира — в знак совершающейся судьбы: овцы не вернулись в Рим, исчезают в хаосе, в первобытной священной неурядице, которая является каким-то анти-Римом. Руно опять превращается в волнистую пену, в которой тонет эта трясущаяся отара.

Если отара хочет жить, она должна вернуться в Рим. Только в Риме бессмысленный бег стада может стать движением, полным значения. Только Рим может уберечь овец от гибели. Ибо Рим — это источник вечной жизни.

3.

Ovidius triumphans

*Rome n'est plus dans Rome, elle est
toute ou je suis...*

Pierre Corneille

Если добровольный уход из Рима похож на сумасшествие, то принудительное изгнание из Града является настоящей трагедией. Изгнанный из Рима человек обречен на беспмятство. Поэтому сосланный Овидий — это живой труп, человек, который, хотя и живет, на самом деле, умер, ибо его отлучили от мировой культуры. О таком случае христианин говорит, что человека прогнали с трапезы Христа.

Именно так понимал смысл своего изгнания сам Овидий. Град был для него миром. Вне Града он сохранял сознание, но терял смысл бытия. И это вполне понятно. Если в повседневном уличном шуме Рима мы слышим все голоса мира: усталое дыхание защищающего Фермопилы Леонида, соловьиное пение в кустарнике, затеняющем могилу Эдипа в Колоне, крик убивающего свою дочь Вергиния, то изгнание из Рима обрекает человека на вечное безмолвие, превращает его жизнь в бессмысленную вегетацию вне человеческой вечности. Изгнанник для Овидия — это вечный Одисей без Итаки, без жилища, без алтаря и без урны с прахом отцов²³.

Для Мандельштама особенное значение имел пушкинский образ Великого Изгнанника.

Стихотворение «К Овидию» (1821) многим обязано исторической аналогии. Русский политический изгнанник опомнился вдруг в стране, где когда-то страдал Овидий. Поэтому Пушкин превратил свое стихотворение в серию сопоставлений²⁴. Овидий — жертва насилия. Пушкин — добровольный изгнанник. Овидий каялся и молил об отмене приговора. Пушкин не станет проливать слез. Только одно их соединяло: Овидий тосковал по Риму, Пушкин — по Петербургу. Правда, это сопоставление Петербурга с Римом переходило тогда из уст в уста²⁵.

Вот почему «Tristia» стали вдруг современной поэзией. Ведь в них живет горе и боль всех изгнанников. Историческая аналогия превратилась в причастие бедных душ, которые соединились вне времени в сочувствии и страдании. Это уже не Пушкин говорит о своих невзгодах. Это за него написал свои элегии Овидий. Это не Овидий, а Пушкин видит, как через замерзшую реку приближаются к крепости варвары.

Стихотворение «К Овидию» вдохновило Мандельштама, и в 1914 году он написал очаровательную миниатюру:

О временах простых и грубых
Копыта конские твердят.
И дворники в тяжелых шубах
На деревянных лавках спят.

На стук в железные ворота
Привратник, царственно-ленив,
Встал, и звериная зевота
Напомнила твой образ, скиф!

Когда с дряхлеющей любовью,
Мешая в песнях Рим и снег,
Овидий пел арбу воловью
В походе варварских телег.

Как у Пушкина, здесь самое главное — правила ассоциаций. Всею виной стук конских копыт. Овидий привык его слышать ежедневно, особенно когда конники шли по льду: он горевал, что его растопчут копыта бистонских лошадей. Этот первоначальный звук перенес Мандельштам в древние времена, и когда он увидел зевающего привратника, похожего на скифа, вдруг воскрес перед ним и Овидий. Во вневременной тишине он услышал скрипучие арбы²⁶. В этом скрипе раздался вопрос, заданный когда-то римским поэтом: помнит ли кто-нибудь страдающего Назона? — Конечно, помнит! Он живет между нами. Его голос блуждает сегодня в

стуке конских копыт, в поскрипывании телеги, в уличном шуме Рима.

Оптимистический тон импресии предвещал необыкновенный образ изгнанного Овидия.

Как правило, Овидий был для художников человеком, подавленным несчастьем, затравленным плакальщиком, который сам себя убивает. Таким мы его видим на картине Делакруа *Ovide chez les Scythes*, в стихотворении Верлена «*Pensees du soir*» (1887), законченном автоиронией современного грешника-декадента:

Oh, Jesus! Vous m'avez justement obscurci:
Mais n'étant pas Ovide, au moins je suis ceci.

В 1901 году Иннокентий Анненский, который сыграл важную роль в художественном развитии всех акмеистов, написал своего рода поэтическую вариацию на верленовскую тему. Мандельштам считал, и совершенно справедливо, что русский поэт оставил нам самостоятельное сочинение. В стихотворении Анненского глаза у Овидия бесстрашные, и, беспомощный, он является уже символом победы человека над судьбой:

На темный жребий мой я больше не в обиде:
И наг, и немощен был некогда Овидий²⁷.

Мандельштам не выносил людей, жалующихся на свою судьбу. Уже в 1910 году он писал, что пристрастие к собственному страданию разлагает душу. Таким он и остался до конца своей жизни. Сетовать на свою судьбу может только человек, окончательно себя потерявший. Даже в последнем круге, особенно в последнем круге, человек должен со своей судьбой бороться. Ведь защитой ему всегда остается его достоинство. Миросозерцание Мандельштама имело героический характер, и потому он полюбил Анненского, представителя героического эллинизма, переводчика Софокла. В 1922 году Мандельштам писал, что Анненский возложил с нежностью «звериную шкуру на все еще зябнущего Овидия»²⁸. Точно так же, как народ в поэме Пушкина «Цыганы»:

Как мерзла быстрая река
И зимни вихри бушевали.
Пушистой кожей покрывали
Они святого старика.

Но Мандельштам сделал гораздо больше. Он заставил Овидия преодолеть свою судьбу и победить свое предназначение. Превратил несчастливого плакальщика в победоносного мудреца. Он написал за Овидия последнее, радостное

письмо из Понта, которое — так сказать — зачеркнуло все горькие сетования, *epistulae lacrimosae*, бедного изгнанника.

Стихотворение Мандельштама возобновляет традицию «философских размышлений на лоне природы», из которых «Der Spaziergang» (1795) Фридриха Шиллера остается до сих пор непревзойденным шедевром. Это был любимый жанр пушкинской плеяды. Стихотворение «К Овидию» принадлежит тоже к этому жанру.

Философская прогулка, *une reverie du promeneur solitaire*, говоря языком Руссо, как правило происходила осенью, на «берегах пустынных волн» или среди «широкошумной дубровы». Унылая пора погружала романтического мечтателя в размышления о бренности человеческой жизни и страдальческом характере существования.

Мандельштам превратил осень в пору победы над судьбой. Впрочем, быть может, это стихотворение, преисполненное бетховенской радостью, вдохновили славные прогулки Великого Пешехода, который в общении с природой черпал силу для борьбы со своим несчастьем. Ведь «Ода Бетховену» написана на год раньше стихотворения:

С веселым ржанием пасутся табуны,
И римской ржавчиной окрасилась долина;
Сухое золото классической весны
Уносит времени прозрачная стремнина.

Согласно правилам жанра, в первой строфе содержалось описание пейзажа и размышления о беге времени. Это описание ни в коем случае не подражает натуре.

На особенную роль эпитетов в этой строфе указывает не то аллитерационный, не то звуковой параллелизм. У двух определяемых существительных в начале слова мы слышим тот же самый звук — рж — : ржание, ржавчина, но только у одного из определяющих прилагательных звучит в начале слова звук — р — . Благодаря этому мы выделяем сразу оборот: римская ржавчина. Ах, значит, долина покрыта именно римской ржавчиной. Значит, прогуливающийся Овидий находится на месте, где Рим и природа проникают друг в друга. Значит, если огромный мир стал Городом, *ingens orbis in urbe est*, то, быть может, и Город наполнил собою весь мир, всю природу. Здесь, в этой долине, за частоколом Томи. Природа — тот же Рим. А если она Рим, то в такой же степени, как Город, она наш дом, в котором все наше, свое, все понятно, все на знакомом месте. Если ты жил в Доме, *εὔτω οἶκῳ*, ты способен превратить в *οἰκουμένην* любое место природы самым своим пребыванием среди деревьев, рощ и полей. Гражданин Рима пропитывает Градом всю природу.

Он способен понимать бег времени и превращения времен года. Поэтому осень — это пора радости: веселое ржание коней пробивается через золото и ржавчину:

Топча по осени дубовые листья,
Что густо стелются пустынною тропинкой,
Я вспомню Цезаря прекрасные черты —
Сей профиль женственный с коварною горбинкой!

Дубовые листья — прежде всего символ. Ведь «всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом»²⁹. Дуб был священным деревом отца богов. Так как триумфальное шествие счастливого вождя кончалось в храме Юпитера на Капитолии, Рим увенчивал голову победителя венком из дубовых листьев. Говорят, что такой венок входил в состав регалий правителей Альба Лонга и Древнего Рима³⁰. Эней в поэме Вергилия увидел династию Сильвиев увенчанной дубовыми листьями, потому что они были символом самодержавия. Топча эти листья, Овидий припомнил Цезаря. И это вполне понятно. Цезаря обвиняли в восстановлении королевской власти. Топтание дубовых листьев обозначает пренебрежительное или, по крайней мере, очень спокойное отношение к самодержцу:

Здесь, Капитолия и Форума вдали,
Средь увядания спокойного природы,
Я слышу Августа и на краю земли
Державным яблоком катящиеся годы.

Овидий перестал плакать и жаловаться. Его покинул страх. Он стал спокойным наблюдателем метаморфоз природы и бега истории. Природа — тот же Рим. Среди полей он чувствовал себя как на Форуме. Именно потому последняя строфа проникнута могущественной бетховенской радостью:

Да будет в старости печаль моя светла:
Я в Риме родился, и он ко мне вернулся;
Мне осень добрая волчицею была,
И — месяц цезарей — мне август улыбнулся.

Некоторых выражений нельзя понимать буквально (ср. *Sulmo mihi patria est...*). «Я в Риме родился...» — звучит как признание человека, который знает, что никто, даже сам цезарь, не в состоянии отлучить его от Рима, выбросить из памяти человечества. То же самое может сказать человек, которому угрожает изгнание из Вечного Града.

Рим вернулся к Овидию потому, что он умел читать в книге природы. Волчица воспитала основателей Рима. Вол-

чицей Овидия стала унылая пора, благодаря которой виновника изгнания, Октавиана Августа, закрыл улыбающийся месяц цезарей август, Augustus.

Так совершилась полная победа над самодержцем, который думал, что человека можно изгнать из культуры. Кто в Риме родился, тот в нем останется навсегда. На краю земли лес станет для него колоннадой. Восприятие природы — это, быть может, самый прочный элемент культуры.

Это чудесное стихотворение имело профетический характер. Кто внимательно читал стихи, посвященные природе, в сборнике «Воронежские тетради», наверно, заметил, что как раз мистическая связь с натурой помогла Мандельштаму победить судьбу и преодолеть несчастье. Это уже не *tristia*, это гимны победоносного русского Овидия. Но, как утверждал Демокрит, пророческие сны появляются, как правило, осенью³¹.

4.

Ключи от вселенной

Quando cadet Roma, cadet et mundus.

Anonymus

Quid salvum est, si Roma perit?

Hieronimus

Итак, если Рим — это организм, в котором каждый человек знает свое место и приносит пользу целому; если Град — та же природа, которая воплотилась именно в нем, то конец Вечного Города будет одновременно концом вселенной. Поэтому ключи от ворот Рима — это ключи от вселенной. Римлян охватывает отчаяние, когда они попадают в руки самозванца, ибо его власть над Вечным Городом может изменить порядок мира.

Такие мысли бушуют в стихотворении «1913». Говорят, что оно возникло как ответ на тревогу, вызванную приближающейся войной, но, в конце концов, с исторической ситуацией оно было связано только заботой о судьбе человечества, понятной накануне очередного избиения младенцев. По сути дела, его темой является судьба римского государства.

Стихотворение производит впечатление бешеной песни, которую поют закованные в железо мужчины, *ferreti*. В произведении «*Tristia*» Мандельштам напишет, что их судьба

решается только в битвах. Это мужи, *viri*, от которых зависит вид *οικουμενη*. Кстати, любимый поэт Мандельштама, Баратынский, называл Рим родиной мужей («Рим», 1821).

Это песнь бешеная, но одновременно переполненная жестокостью логикой защитников Римской империи. Она состоит из одного крика и двух вопросов. В крике мы слышим разочарование и скорбь о чем-то очень существенном. В нем звучит какая-то претензия:

Ни триумфа, ни войны!

Триумф завершал войну и был самой высокой наградой, которую Рим воздавал победоносному вождю. Всякий муж мечтал о том, как он взойдет на Капитолий с лавровым венком на голове. Но нельзя забывать, что сенат признавал право на триумф вождю за успешную войну, когда в ней погибло не менее пяти тысяч солдат.

Такой триумф ограждал Капитолий от опасности, конечно, на некоторое время. И наоборот, война означала для Капитолия угрозу, но одновременно надежду на расширение границ. Естественным состоянием Рима были или война, или триумф. Закованные в железо мужи, *ferreti*, находятся в парадоксальной ситуации, если они лишились и войны и триумфа. Потому задается первый вопрос:

О железные, доколе
Безопасный Капитолий
Мы хранить осуждены?

Капитолий является символом Рима. На этом холме Рем и Ромул основали храм, посвященный Юпитеру, и построили крепость. В Иды жрец совершал на нем жертвоприношения за благополучие всего государства. Как ни странно, прочность Рима связана с постоянной угрозой Капитолию. *Rex Romae* — это по сути дела вечная война³². Сколько раз за все существование античного Рима были закрыты ворота малого храма Януса, *geminae belli porta*? Безопасный Капитолий — это парадокс, который означает, что в Риме что-то не в порядке.

Охрана безопасного Капитолия наполнила закованных в железо ужасом, который вызвал следующий вопрос. Второй вопрос складывается из двух членов. Каждый член представляет собой отдельную строфу. Этот раздел очень важен. *Ferreti* оказались в затруднительном положении, потому что мир перевернулся вверх дном. В первом случае нарушен общественный порядок, во втором — лад природы.

Вот строфа о нарушении римского общественного порядка:

Или римские перуны —
Гнев народа — обманув,
Отдыхает острый клюв
Той ораторской трибуны.

Трибуна — это *rostra* на Форуме. *Rostra* были центром политической и гражданской жизни Рима. Их построили в 338 году до Рождества Христова и украсили носами кораблей, захваченных в битве с Анциумом. При Октавиане они были перестроены. Появились новые *rostra*, клювы кораблей, завоеванных в битве под Акциумом в 31 году. Трибуна стала символом общественной системы, которая обеспечивала гражданину республиканского Рима право на непосредственное участие в правлении государством. Шум под трибуной свидетельствует, что народ находится на Форуме и управляет Римом. Посылает свои легии, чтобы они завоевали мир. Точит свой острый клюв хищной птицы. Гневным громом Рима народ стал именно благодаря этой трибуне. Если острый клюв трибуны, *rostra*, отдыхает, если народ на Форуме отсутствует или молчит, это значит, что рассыпался римский общественный порядок. Или, как писал С. Шевырев,

Рассыпались связи мира;
Вольный Форум пал во прах...

«Форум», 1830

Вот вторая строфа, посвященная нарушению законов природы:

Или возит кирпичи
Солнца дряхлая повозка
И в руках у недоноска
Рима ржавые ключи?

Колесницу солнца создал Вулкан. Ее дышло и оси были золотые, спицы — серебряные, а ярмо украшено хризолитом и другими драгоценными камнями (Ср. Ovidius, *Met.*, II, 107-10). Когда под трибуной царствует тишина, когда Капитолий в полной безопасности, когда Римом владеет мир, который для империи обозначает застой, эта великолепная колесница заслуживает только того, чтобы возить кирпичи.

Как всегда, поэтическая фантазия Мандельштама работала отлично. Ведь с колесницей солнца связан был миф о Фазтоне, мальчике, которому Гелиос один единственный раз отдал в руки вожжи и... все мы знаем, чем это кончилось. «Дряхлая повозка солнца» вводит мотив ребенка, который нарушил порядок вселенной, и готовит читателя к последне-

му из этой печальной серии вопросов. Раз уже нарушен общественный порядок и гармония природы, то, быть может, ключи от ворот Рима в руках у недоноска? Значит, над волчьим племенем можно смеяться?

Недоносок в стихотворении Мандельштама — это не мертворожденный, но рожденный до срока ребенок³³. Очень слабый, еле живой младенец. По сути дела, этот недоносок — пародия чудесного мальчика из IV «Эклоги» Вергилия, маленького спасителя, который после всех возможных войн предназначен открыть эпоху мира и справедливости³⁴. Ferneti предъявляли этому аркадскому карапузу свои претензии, потому что, как указывает Вергилий, он родился лишь для того, чтобы истребить железное племя (Ecl., IV, 8-10).

Значит, если закованные в железо принуждены жить без триумфа и без войны, если Рим тонет в маразме, который является началом его гибели, то ключи от ворот Града находятся уже в руках божественного младенца, с которым связано возрождение и превращение волчьего племени в стадо овец, ожидающее своего Доброго Пастыря.

Языческий мир Мандельштама совсем не похож на барочный Рим-труп или на романтический Рим развалин. Это настоящий классический, жестокий и внеморальный Рим беспощадности и победы.

Но воистину этот Град был страшен. Сам поэт боялся его и искал спасения в другом Риме, быть может, столь же суровом, но в то же время этичном Риме христианском. Мандельштам не умел, как, например, Комаровский и Гумилев, восхищаться силой и хищностью древнего Рима. Он мог изучать зло, но не мог дать согласия на зверский общественный строй.

В конце концов, Римская империя существовала прежде всего благодаря злу, и, естественно, не старалась его ликвидировать.

В античном Риме все были бессильны перед злом: люди, сам Град, Юпитер и судьба. Языческий Рим и не думал об обуздании зла, об искоренении страдания. Его сочинил какой-то Раскольников, который считал, что общественный порядок заключается в рациональном определении того, кто обязан убивать и кто должен быть убитым, кто вправе причинять боль и кто обречен на неза заслуженные страдания.

Поэтому Мандельштам одновременно изучал — ибо поэт всегда, даже на прогулке, даже во сне, особенно во сне, что-то изучает — Рим христианский, к которому он относил основные для нашего времени проблемы: диалектику авторитета и свободы, нерушимых общих принципов, догматов,

и личных этических убеждений индивидуума, нормы и фантазии.

5.

Roma Christiana

«Isti enim [apostoli, Petrus et Paulus] sunt viri per quos tibi Evangelium Christi, Roma, resplenduit, et quae erat magistra erroris, facta est discipula veritatis. [...] Isti sunt qui ad hanc gloriam provexerunt, ut gens saneta, populus electus, civitas sacerdotalis et regia, per sacram beati Petri sedem caput orbis effecta, latius praesideres religione divina quam dominatione terrena».

Leo I Magnus

Когда, как пишет в своей поэме *Hymnus in honorem passionis Laurenti beatissimi Martyris* Пруденций, *pontifex maximus*, пал на колени перед купелью, когда молчаливые весталки постучали в ворота христианской церкви, чтобы креститься, Рим как символ изменил свое содержание. Христиане взяли этот символический Град, но далеко не все участвовали в штурме. Для некоторых *Roma* была той страшной женой, которую Иоанн Богослов увидел «сидящую на звере багряном, преисполненной именами богохульными...» (Откр., 17, 3). Святой Иероним полагал, что имя *Roma aeterna* было написано на лбу этой женщины³⁵, облеченной в порфиру и багряницу, наполненную мерзостями и нечистотою блудодействия ее. Папа Григорий I Великий, в свою очередь, считал, что конец Рима обозначает конец распутной империи, а это равносильно разрушению мира и предвещает Второе Пришествие Христа, *την παρουσίαν*³⁶.

Однако христианство приголубило символический Рим. *Imperium Romanum* превратилось в *sacerdotium romanum*. Вечный Град стал символом христианского мирового порядка. Рим оказался городом папства. И когда над развалинами античного Рима христианство воздвигло первый храм мира, новым Центром Единства стал Купол св. Петра. Где-то внизу разлагался труп языческого Града. Григорий I, человек античного мира, когда-то спрашивал печально: «*Ubi autem sunt qui in eius aliquando gloria laetebantur? Ubi eorum pompa? Ubi superbia?»*³⁷. Иаков Бальде, человек барокко, кричал в ужасе:

An ista Roma! Funus istud est Roma?

*Hic Roma truncus? Hoc cadaver est Roma*³⁸?

А где-то в облаках высился купол св. Петра, устремляясь к Богу в знак того, что центром христианской *οικουμενη* является Рим.

В русской духовной культуре XIX века к папскому Риму наметились два абсолютно противоположных подхода.

Первый восходит к старинной православной традиции. Никаких разговоров с католическим Римом, столицей Антихриста, который прельстился на третье дьяволово искушение и изменил заветам Евангелия ради царства земного. Такого мнения придерживались славянофилы и разные их последователи. Единство католического Рима ложно, писал Иван Киреевский, ибо оно основано на принуждении. Настоящего единства можно достичь, провозглашал в свою очередь Хомяков, только в свободном православном братстве³⁹.

Чтобы осознать силу этой непримиримости, стоит лишь прочесть несколько фраз Достоевского⁴⁰.

Второй подход сформировался в процессе полемики с этим, так сказать, православным сепаратизмом. Очень часто он равносителен восхищению папским Римом. Его начало связано с именем и деятельностью Чаадаева, но его особенно интересным представителем является Владимир Соловьев, под непосредственным влиянием которого находился в эпоху «Камня» Осип Манделштам.

Соловьев полагал, что языческим Римом владел ложный человеко-бог, цезарь, христианским же миром правит настоящий Богочеловек, Христос:

«У пределов Кесарии и на берегах Тивериадского озера Иисус низверг кесаря с его престола [...] В то же время Он подтвердил и увековечил всемирную монархию Рима, дав ей истинную теократическую основу. В известном смысле это было лишь переменой династий: династию Юлия Цезаря, верховного первосвященника и бога, сменили династия Симона Петра, верховного первосвященника, и слуги слуг Божиих»⁴¹. «У Христа, — писал философ в «Оправдании добра», — несравненно больше власти, нежели у римского кесаря»⁴². Вот почему Христос, читаем в монографии Е. Трубецкого о Соловьеве, «утвердил и увековечил всемирное царство Рима. [...]». С этой точки зрения Соловьев объясняет «вечность Рима». В отличие от других царств, которые разрушаются, римское царство в его глазах — постоянные рамки Царствия Божия на земле, и это — потому, что недвижимая скала Капитолия получила свое освящение от этого камня, на котором Спаситель утвердил свою Церковь»⁴³.

Рим христианский как парадигма универсализма, осно-

ванного на духовном авторитете, эта чаадаевская и соловьевская тема всколыхнула поэтическую фантазию Мандельштама. В 1913 году он написал стихотворение, которое, между прочим, открывает римский цикл в «Камне»:

Поговорим о Риме — дивный град!
Он утвердился купола победой.
Послушаем апостольское credo:
Несется пыль и радуги висят.

В сознании человека, воспитанного в культуре восточного христианства, купол св. Петра должен был вызвать особенные мысли. Для православных католицизм — это прежде всего готический храм, вытянутые башни которого, как пишет Евдокимов, говорят, что человек хочет покинуть землю, беспокойную и страшную, и улететь в небесные районы, безгреховные и спокойные. И хотя форму купола выдумал античный мир, она воистину сочетается с церковью. Церковный купол соединяет под собою людей, которые не покидают эту бедную землю, но намерены совместно бороться за Царство Божие. Его плавные линии выражают мягкое нисхождение Христовой любви. Под куполом человек чувствует себя безопасным и не боится бесконечности⁴⁴. Поэтому в стихотворении Мандельштама купол является символом соборного единства людей в их земной жизни, духовным Центром человечества. Всякий протестантизм — это борьба с Центром. В этом же 1913 году поэт написал стихотворение — вариацию на слова Лютера, провозглашенные в Вормсе в мае 1521 года: «Hier stehe ich — ich kann nicht anders»:

«Здесь я стою — я не могу иначе»,
Не просветлеет темная гора —
И кряжистого Лютера незрячий
Витает дух над куполом Петра.

Тем более он был изумлен духовной силой папства, которая помогла Риму пережить все бури.

Эту мысль он выразил как настоящий поэт. Так как после третьей строки стоит двоеточие, то информацию, заключенную в четвертой, мы можем считать эквивалентом credo, передачей самой сути «Верую».

Пыль несется перед бурей. Радуги висят на куполе неба после бури в знак завета, который был установлен между Богом и «всякою душою живою» (Быт., 9, 11-17). Поэтический образ подсказывает мысль о том, что Рим переживет все бури, ибо так хочет Бог.

Первая строфа — это необыкновенная цепь ассоциаций: папский Рим вызвал образ купола св. Петра, купол напом-

нил об апостоле и апостольском credo. Во второй строфе эта цепь еще более поразительна:

На Авентине вечно ждут царя —
Дванадесятых праздников кануны, —
И строго-канонические луны
Не могут изменить календаря.

Авентин, как нам уже известно, — холм плебейский. Первая строка вызывает мысль о народе, которому нужна власть: норма и порядок. Ожидание, в свою очередь, сочетается с канунами, ведь канун — это бдение. Кануны праздников вводят нас в литургический календарь, которым, согласно Ветхому Завету (Сир., 43, 7), управляет лунный год. Основной чертой лунной системы является непрерывное отставание по сравнению с солнечным годом. Эта граница еще у древних евреев была настолько велика, что они жили в конфликте между натуральным и литургическим календарями. По всей вероятности, строфа подсказывает мысль о том, что Рим, подобно христианскому году, — священное противоречие догматов и природы.

Канонические луны навели наконец фантазию поэта на образ луны над Форумом:

На дольний мир бросает пепел бурый
Над Форумом огромная луна,
И голова моя обнажена —
О холод католической тонзуры!

Архаизм «дольний (или скорее дольный) мир» обозначает мир земной, землю под солнцем. Опосредованным способом поэт сочетает луну с солнцем. Это сочетание образует эмблему вечности. Мы можем ее найти в поэзии Тютчева, у которого она появляется именно в связи с Римом. Но вместе с тем Овидиев образ луны над форумом⁴⁵ в стихотворении «Рим ночью» (1850) преисполнен спокойствием:

Как сладко дремлет Рим в ее лучах!
Как с ней сроднился Рима вечный прах!..

У Мандельштама луна, как Везувий, осыпает пеплом времени символ вечности, Рим. Это, конечно, не

месяц кровавый
Железных римских ночей⁴⁶.

из стихотворения Николая Гумилева, не луна д'анунцианских завоевателей и хищников. В каком спектакле мы участвуем? В каком-то исполинском di delle Ceneri?

Мы можем только догадываться, кто смотрит на это эсхатологическое *theatrum vanitatis et mortis*? Русский, который стал католическим монахом? Владимир Печерин? Иван Ггарин? Может быть, во всем римском цикле Мандельштам говорит устами «масок» вроде *personae* Эзры Паунда? Нам известно лишь одно. Если в первой строфе поднимались плавные линии: купол неба, на котором висит радуга, купол св. Петра, художественная реплика Божиего творения — неба, то в строфе последней перекликаются символы центра — круги: луна, голова, тонзура. Тонзура — знак священства. По-латыни это таинство называется *ordo* — «порядок». А порядок всегда связан с иерархией и авторитетом, основами папского Рима.

Итак, в этом первом стихотворении о Вечном Граде Мандельштам указал на понятия, которые сочетались в его сознании с христианским Римом: на идею сильного духовного авторитета, соединяющего людей, на антиномию между догмами и натуральной жизнью, прежде всего личной свободой, на принципы иерархии и порядка, которые являются основой всякой общественной жизни.

6.

Regina viarum

Я думаю, что страна и народ уже оправдали себя, если они создали хоть одного совершенно свободного человека, который пожелал и сумел воспользоваться своей свободой.

Осип Мандельштам. «Чаадаев» (1910).

В 1914 году Мандельштам написал стихотворение «К энциклике папы Бенедикта XV». Отдавая в печать этот политический экспромт, он дал ему краткое заглавие: «Encyclica».

Под таким же заглавием напечатал в 1864 году свое стихотворение Тютчев, отвечая на энциклику папы Пия IX «*Quanta siga*», которая определяла свободу совести как одно из «заблуждений века».

.....
Свершится казнь в отступническом Риме
Над лженаместником Христа.

Столетия шли, ему прощалось много,
Кривые толки, темные дела,
Но не простится правдой Бога
Его последняя хула⁴⁷.

Восточные христиане всегда были убеждены, что свобода выбора дана человеку самим Богом. Она является структурным свойством человека, и именно потому мир полон неожиданностей, всегда загадочен, вечно таинствен. Без свободы совести не было бы ни жизни и движения в сфере ценностей.

Мандельштам написал стихотворение — реплику на тютчевское обвинение, потому что энциклику Бенедикта XV он считал ответом на заблуждения Пия IX. Послание Бенедикта было для него доказательством мудрости Рима: первосвященник не решился уничтожить преподнесенную человеку самим Богом внутреннюю свободу, которая составляет сущность бытия христианина.

Есть обитаемая духом
Свобода — избранных удел.
Орлиным зреньем, дивным слухом
Священник римский уцелел.

Папа уцелел как символ единства, потому что Рим является «точкой», «где это единство стало плотью, бережно хранимой, завещаемой из поколения в поколение»⁴⁸. Эту связь соблюдает авторитет Рима — сила совершенно особого разряда. Василий Розанов, которого поэт читал внимательно, писал: «Сила — вот отличие, вот сущность Рима. [...] Там есть бесконечная дисциплина. Но эта дисциплина не мертвая, а живая»⁴⁹. Что именно означает эта «живая дисциплина»?

Эрих Фромм различает два авторитета. Один, который основывается на повелении и потому имеет чисто внешний характер. По правде, он равен физическому насилию. Другой проявляется как обязанность, как совесть, как *super ego*⁵⁰.

Священную связь человечества может обеспечить только этот второй, внутренний авторитет. Римская «живая дисциплина» — это, по Мандельштаму, именно внутренний авторитет, задача которого состоит не в уничтожении свободы, а в том, чтобы обеспечить связь. Поэтому самый звук *Roma*, в котором Розанову слышалась прежде всего сила: *η ρωμη* — «сила» и около него прилагательные и глаголы одного корня, например *ρωμαιος*, *-α*, *-ον* — «сильный»⁵¹, Мандельштам сочетал со справедливостью и радостью:

И голубь не боится грома,
Которым церковь говорит;
В апостольском созвучьи: *Roma!*
Он только сердце веселит.

Я повторяю это имя
Под вечным куполом небес,
Хоть говоривший мне о Риме
В священном сумраке исчез!

Несколько месяцев раньше поэт написал стихотворение «Посох», темой которого является путешествие Чаадаева в Рим, «это странное путешествие, занявшее два года (его) жизни, о которых мы знаем очень мало, больше похоже на томление в пустыне, чем на паломничество»⁵².

Рим стал царицей путей, потому что — как указывает Монтень — он единственный город соборный, настоящая столица всех христианских народов⁵³. Путешествие в Рим — это воздание почестей идее единства и священной связи. Уже Пруденций утверждал, что Бог, который велел человечеству соблюдать единство в одном законе, сделал всех цивилизованных людей римлянами. Римское государство приготовило путь Господу, прямыми сделало стези ему. Христос не мог явиться в мире диком, *in orbe feroci*. Без римского государства, каким бы оно и ни было, кажется совершенно невозможным дело обновления, *opus reparationis*. *Auctoritas Romana* предшествовала *Auctoritati Christi*. В конце концов сам Христос был гражданином Рима, *civis Romanus*⁵⁴.

Из всех русских поэтов XX века эту священную связь чувствовал так сильно, кажется, только один Мандельштам. Для Сергея Городецкого Рим был Центром Прекрасного, для Михаила Кузмина — Господним Садам⁵⁵. Первый «пошел в далекий Рим» как парнасец, второй — как соскучившийся по раю пилигрим. Быть может, только один Вячеслав Иванов чувствовал так же, как Мандельштам. Ведь он, точно так же как автор «Камня», идею всеединства унаследовал от Соловьева, но не принял теократической системы философа. Правда, «признание России третьим Римом переплеталось у Соловьева с чувством греховности России и с призывами к покаянию»⁵⁶. Но Иванов пошел еще дальше. Для него всеединство — чисто духовная ценность. Ее символом является Третий Рим как Крепость Святого Духа. Ее можно осуществить только вне государственности: «...Не в государственности мы осознаем назначение наше, и [...] даже если бы некая правда была в имени «третьего Рима», то уже самое наречение нашей вселенской идеи (ибо «Рим» — всегда «вселенная») именем «Рима третьего», то есть Римом Духа, говорит нам: «Ты, русский, одно помятуй: вселенская правда — твоя правда; и если ты хочешь сохранить свою душу, не бойся ее потерять»⁵⁷.

Такие идеи Мандельштам нашел уже у Чаадаева.

«...Чаадаев и словом не обмолвился о «Москве — третьем Риме». В этой идее он мог увидеть только чахлую выдумку киевских монахов. Мало одной готовности, мало доброго желания, чтобы начать историю. Ее вообще немислимо начать. Не хватает преемственности, единства. Единства не создать, не выдумать, ему не научиться. Где нет его, там в лучшем случае — прогресс, а не история, механическое движение часовой стрелки, а не священная связь и смена событий»⁵⁸.

И поэтому «Посох», стихотворение о Чаадаеве, мы можем рассматривать как решение проблемы, которую Анджей Ва-лицкий называет парадоксом Чаадаева: каким образом философ, который боготворил Историю, мог ее отрицать на своей родине⁵⁹. Или — я вижу этот парадокс по-мандельштамовски — каким образом философ, который признавал историю, мог ее преодолеть.

Преодолил ее сперва сам Мандельштам. Уже в 1910 году он писал: «Настоящее мгновение может выдержать напор столетий и сохранить свою целость, остаться тем же сейчас»⁶⁰. Он не был мистиком, отрицающим «вечность во времени», хотя бы потому, что «вечное сейчас» — это ведь время⁶¹. И этой верой наделил Мандельштам своего Чаадаева:

Посох мой, моя свобода —
Сердцевина бытия,
Скоро ль истиной народа
Станет истина моя?

Паломничество является фигурой жизни. Без посоха homo viator не может путешествовать. Каждый выбирает у судьбы свой посох. Для парнасца Сергея Городецкого посох был символом поэзии, поэтического творчества⁶². Для мандельштамовского Чаадаева — это символ внутренней свободы, дар русской земли, с которым он может начать свое паломничество. Свобода выбора не осуществлялась на Западе «в таком величии, в такой чистоте и полноте. Чаадаев принял ее как священный посох и пошел в Рим»⁶³.

Я земле не поклонился
Прежде, чем себя нашел;
Посох взял, развеселился
И в далекий Рим пошел.

Но Россия может не дожидаться великой перемены. Ведь «на Западе есть единство! С тех пор, как эти слова вспыхнули в сознании Чаадаева, он уже не принадлежал себе и навеки оторвался от "домашних" людей и интересов»⁶⁴:

Пусть снега на черных пашнях
Не растают никогда,
Но печаль моих домашних
Мне по-прежнему чужда.

Снег растает на утесах,
Солнцем истины палим.
Прав народ, вручивший посох
Мне, увидевшему Рим!

Сущность паломничества Чаадаева в Рим заключается в правде: «истина дороже родины»⁶⁵. И хотя сам Мандельштам считал, что «Чаадаев не раскрыл их вещего смысла»⁶⁶, мы можем сказать, что его раскрыли стихотворения и статьи самого поэта.

Если время есть орудие Духа, то человек, обладая свободой выбора, может уйти из царства существующих институтов благодаря насильственному авторитету, ложному всеединству, убийственному порядку, несправедливой иерархии и включиться в священную связь, в «вечное сейчас». Он может войти в Рим, сидя — как Чаадаев — «в деревянном флигеле особняка»⁶⁷ и проповедуя в «аглицком» клубе. Может войти в символический Рим, где авторитет не убивает свободы, где порядок является источником животворного движения, а иерархия не унижает человека. Вечный Рим, который заботится о том, чтобы культура развивала инициативу личности, а дисциплина берегла человека перед своеволием ближнего и его собственным.

7.

Окончание

*Je ne fais pourtant de torn a personne,
En suivant les ch'mins qui ne menent pas a Roma.*

Georges Brassens

И все-таки Мандельштам... разочаровался в Риме. В 1915 году он написал: «Все римское бесплодно, потому что почва Рима камениста, потому что Рим — это Элада, лишенная благодати»⁶⁸. И вернулся к греческой утопии Фридриха Шиллера, придав ей такую блестящую форму, что его эллинизм можно считать одной из наиболее гуманистических идей европейской поэзии XX столетия.

С 1915 по 1937 год Мандельштам жил так, как будто Вечный Город уснул, *tamquam sopita civitate mundi*. Но когда

этот «город, любящий сильным поддакивать», «мертвых цезарей злые щенки» «превратили в убийства питомник»⁶⁹, поэт заплакал. Заплакал, потому что это был для него не труп, а человек, «медленный Рим-человек». А он не мог забыть о человеке.

И человек никогда не забудет о Риме. Когда немецкий антифашист Дитрих Бонгёффер, сидя в гитлеровской тюрьме и ожидая смерти, раздумывал о своей вечной жизни, он в то же время заботился о Риме: «Что будет с Римом. Мысль о том, что он может быть разрушен, преследует меня как кошмар»⁷⁰.

Нет, он не может быть разрушен. Потому что разрушить Рим — это уничтожить человечество и его культуру. Разбить вселенную, которую из небытия вырвало человеческое сознание. А ведь сознание — тот же Рим.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Стихотворения О. Э. Мандельштама привожу из Собрания сочинений под редакцией Г. П. Струве и Б. А. Филиппова, т. I, Washington, 1967. Неопубликованные варианты печатаются по спискам, любезно предоставленным автору Надеждой Яковлевной Мандельштам. Рим Мандельштама — это для меня символ, равно как и для Н. С. Гумилева и Г. П. Струве, который писал на эту тему в статье «Итальянские образы и мотивы в поэзии Осипа Мандельштама». *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver, Roma, 1962, p. 601-614.*
- 2 Kenneth J. Pratt. *Roma as Eternal*. «*Journal of the History of Ideas*», vol. XXVI, 1965, n. 1, p. 43.
- 3 См. *Mircea Eliade. Le mythe de l'éternel retour. Paris, 1949.*
- 4 В. В. Розанов. *Избранное. New York, 1956, с. 406.*
- 5 Цитирую по книге: Б. М. Эйхенбаум. *Сквозь литературу. Л., 1924, с. 198.*
- 6 Н. С. Гумилев. *Собрание сочинений, т. IV. Washington, 1968, с. 365-366.*
- 7 Излагаю по книге: *Walter Rehm. Europäische Romdichtung. Munchen, 1960, s. 19-30.*
- 8 *Plinius. Nat. Hist., III, 5.*
- 9 См. *P. Courthion. Ingres raconte par lui-meme et par ses amis. Paris, 1947.*
- 10 *Rehm. Romdichtung, s. 26.*
- 11 Цитирую по книге: В. А. Катанян. *Маяковский. Литературная хроника. М., 1948, с. 57. О городе в поэзии Маяковского см. L. Stahlberger. The Symbolic System of Majakovskij. The Hague 1964, p. 44-63.*
- 12 Ср. еще стихотворение «От жизни той...». Ф. И. Тютчев. *Полное собрание стиховорений. Л., 1957, с. 253.*
- 13 Излагаю по книге: *M. J. Siemek. Frederyk Schiller. Warszawa, 1970, s. 139-146.*
- 14 *Livius. Ab Urbe, II, 31-33; III, 50-54.*
- 15 Строфа вторая первоначального варианта является четвертой в окончательной версии, третья — без изменений, четвертую цитирую ниже.
- 16 О. Э. Мандельштам. *Собрание сочинений, т. II. Washington, 1966, с. 347.*
- 17 *Ks. Biskup Henryk Strakowski. Chrystus-Baranek w Pismie Swietym. Lublin, 1961, s. 11-12.*
- 18 *Appian, XIV, 153; Diogenes Laertius, Vitae philosophorum, Prol., 6-7.*

- 19 М. Rzepinska. *Studia z teorii i historii koloru*. Krakow 1966, s. 102.
- 20 «Исчадьє тяжких снов» встречаем у Анненского в его парафразе стихотворения Верлена, которую Мандельштам знал и даже цитировал.
- 21 Мандельштам. Собр. соч., т. II, с. 356.
- 22 Livius. *Ab Urbe*, III, 54.
- 23 Ovidius. *Tristia*, I, V, 66-70; I, III, 33-34.
- 24 Б. В. Томашевский. Пушкин. Книга первая (1812-1824). М.-Л., 1956, с. 537-543.
- 25 В одном из своих писем П. Вяземский парафразировал строку Корнеля, которую я взял в качестве эпиграфа.
- 26 Ovidius. *Tristia*, III, X, 31-32; *Ex Ponto*, I, II, 109-12; *Tristia*, III, X, 13-16, 33-34, 56-60, XII, 29-30.
- 27 И. Ф. Анненский. Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 274.
- 28 Мандельштам. Собр. соч., т. II, с. 294
- 29 Там же, с. 296.
- 30 См. James J. Frazer. *The Golden Bough*.
- 31 Sextus Empiricus. *Adv. math.*, IX, 19; Plutarchus, *De def.*, 17.
- 32 И поэтому Кузмин подвергнул Рах Романа очень резкой критике. М. А. Кузмин. Нездешние вечера. Стихи. Пг., 1921, с. 104-105.
- 33 Е. А. Баратынский, — пишет Е. В. Купреянова, — «как это было указано нам Б. В. Томашевским, употребляет слово «недоносок» в качестве перевода французского *avotop*, наряду с значением «рожденный до срока», имеющим значение «мертво-рожденный». Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений. Л., 1957, с. 368.
- 34 О маленьком спасителе ср. J. Carcopino. *Vergile et la mystere de la IV Eclogue*, Paris, 1943, p. 155-56.
- 35 Hieronymus. *Epistulae*, CXXI, II.
- 36 Rehm. *Romdichtung*, s. 36-37.
- 37 *Ibid.*, s.36.
- 38 *Ibid.*, s.151.
- 39 Andrzej Walicki. *W kregu konserwatywnej utopii*. Warszawa, 1964, s. 108, 171.
- 40 См. Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений, т. XI, ч. I. С.-Пб., 1895, с. 183.
- 41 Из книги: В. Соловьев. *La Russie et L'Eglise universelle*. Цитирую по книге: К. В. Мочульский. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. Paris, 1951, p. 186.
- 42 В. С. Соловьев. Собрание сочинений. Изд. 1-е, т. VI, С.-Пб., без даты, с. 205.

- 43 Е. Н. Трубецкой. Миросозерцание В.С.Соловьева, т. I, М., 1913, с. 549.
- 44 См. Paul Evdokimov. L'Orthodoxie. Neuchatel, 1959; Nicolas Zernov. Eastern Christendom. London, 1961.
- 45 Ovidius. Tristia, I, 3, 37-30.
- 46 См. Н. Гумилев. Рим (1912) — в сборнике «Колчан», 1916.
- 47 Тютчев. Полное собрание стихотворений, с. 221.
- 48 Мандельштам. Собр. соч., т. II, с. 328.
- 49 Розанов. Избранное, с. 131-132.
- 50 См. E. Fromm. Escape from freedom. New York, 1941.
- 51 Розанов. Избранное, с. 131-132.
- 52 Мандельштам. Собр. соч., т. II, с. 329.
- 53 M. de Montaigne. Essais, III, 9.
- 54 Rehm. Romdichtung, s. 32.
- 55 С. М. Городецкий. Стихотворения. М., 1956, с. 98-99; Кузмин. Нездешние вечера, с. 96.
- 56 Н. А. Бердяев. Проблема Востока и Запада в религиозном сознании Вл. Соловьева. Сборник первый. О Вл. Соловьеве. М., 1911, с. 121.
- 57 В. И. Иванов. По звездам. С.-Пб., 1909, с. 318.
- 58 Мандельштам. Собр. соч., т. II, с. 328.
- 59 Walicki. W kregu konserwatywnej utopii, s. 90.
- 60 Мандельштам. Собр. соч., т. II, с. 349.
- 61 Там же, с. 360-61.
- 62 С. М. Городецкий. Цветной посох. С.-Пб., 1913, с. 13-14.
- 63 Мандельштам. Собр. соч., т. II, с. 333.
- 64 Там же, с. 328.
- 65 Там же, с. 330.
- 66 Там же.
- 67 Там же, с. 329.
- 68 Там же, с. 360.
- 69 Из стихотворения «Рим» (1937).
- 70 Dietrich Bonhoeffer. Widerstand und Ergebung. Briefe und Aufrechnungen aus der Haft. Munchen, 1965, (письмо от 23.I.1944).

*Текст воспроизводится по изданию:
Россия/Russia. 1974. № 1, с. 149-183.*

НИЛЬССОН Н. А.

«БЕССОННИЦА...»

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладою когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи —
На головах царей божественная пена —
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи!

И море, и Гомер — все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

Это стихотворение было опубликовано во втором издании «Камня» (1916) и датировано поэтом 1915-ым годом. Как и многие мандельштамовские стихи, оно не имеет названия, но им может быть первое слово — «Бессонница». Это позволяет отнести данное стихотворение к жанру «стихов, написанных во время бессоницы», интересные примеры которых можно найти в литературе многих стран. Что касается русской литературы, то первое стихотворение, которое приходит в голову, это пушкинские «Стихи, сочиненные во время бессоницы». Но в современной Мандельштаму, особенно пост-символистской поэзии практически у каждого значимого поэта есть или одно стихотворение (Ахматова, 1912; Андрей Белый, 1921; Пастернак, 1953), или целый цикл стихов (Анненский, 1904; Вячеслав Иванов, 1911; М. Цветаева, 1923) под названием «Бессонница» или «Бессонницы». Стихотворение Мандельштама не похоже ни на одно из них; следуя этой традиции, оно тем не менее имеет свои неповторимые особенности.

Мы чувствуем это с первой же строки. Она содержит три существительных, каждое из которых является самостоятельным предложением. Такие безглагольные предложения можно найти и в русской поэзии XIX века (наиболее известный пример это, конечно, стихотворение Фета «Шепот. Робкое дыханье.»), но в постсимволистской поэзии подобные предложения так часто встречаются, что можно говорить о

стилистическом приеме (Блок: «Ночь, улица, фонарь...»; Пастернак: «Облака. Звезды. И сбоку — шлях и Алеко»; Ахматова: «Двадцать первое. Ночь. Понедельник // Очертанья столицы во мгле»)¹.

Такие примеры есть и в стихах Мандельштама 1913-1914 гг. Стихотворение «Кинематограф» начинается следующими строками: «Кинематограф. Три скамейки // Сентиментальная горячка.», а другое стихотворение — «"Мороженоно!" Солнце. Воздушный бисквит. // Прозрачный стакан с ледяною водою.»

Как видно из вышеприведенных примеров, такие безглагольные предложения употребляются в основном для того, чтобы наиболее красочно и точно описать окружающую обстановку (ландшафт, город, интерьер) или (как у Ахматовой) дать представление о дате и времени. Существительные семантически связаны, давая, каждое, новую деталь, составляя картину часть за частью, шаг за шагом. К такому типу относится мандельштамовское стихотворение «Кинематограф», но стихотворение «Мороженоно!..» немного отлично от него, и мы не сразу получаем ясную картину. Между выкриком «Мороженое» (употребленном в просторечной форме, буквально передающей восклицание уличного продавца: «Мороженоно!») и словом «бисквит», которые сочетаются друг с другом, стоит слово «солнце». Связывает слова в строке по смыслу прилагательное «воздушный», которое, имея очевидную связь с «солнцем», относится в данном случае к слову «бисквит». Требуется некоторое время, чтобы связать эти части воедино, и тогда перед нами предстанет картина солнечного петербургского дня, увиденного глазами ребенка.

В стихотворении «Бессонница...» описание времени и окружающей обстановки гораздо сложнее. Поэт составляет картину не последовательно, а большими скачками. Между словами такие большие смысловые промежутки, что с первого раза трудно подобрать ассоциации, связывающие поэтические образы. Что общего между словами «бессонница» и «Гомер»? Гораздо легче, конечно, связать слова «Гомер» и «паруса»; и только во второй строке становится понятна взаимосвязь между этими тремя ключевыми словами, от которых отталкивается стихотворение. Чтобы избавиться от бессонницы, поэт читает Гомера, а точнее «Список кораблей» Эллады. Это довольно трудное чтение перед сном, и в то же время чтение именно списка кораблей носит иронический оттенок: люди обычно считают овец, чтобы уснуть, поэт же считает гомеровские корабли.

Третья строка добавляет два сравнения, характеризующие список кораблей; оба они оригинальны и неожиданны.

В словах «сей длинный выводок» мы встречаем устаревшее «сей»: обычное для поэзии XVIII века, в более позднее время оно стало архаизмом. С другой стороны слово «выводок» имеет совершенно другие стилистические особенности и обычно употребляется в отношении определенных птиц («утиный выводок», «выводок цыплят»). «Длинный» в сочетании со словом «выводок» также производит впечатление чего-то необычного, так как последним словом обозначают обычно птенцов, сбившихся, например, под крыло матери.

Корабли плывут в Трои и поэтому сравниваются с длинной вереницей плывущих по воде птиц; вероятно, первая ассоциация читателя — это сравнение с семьей уток! Мы видим, что подобное определение тоже носит иронический оттенок. Здесь стилистическое несоответствие между архаическим, поэтическим словом «сей» и простоватым, по сравнению с предыдущим, словом «выводок», но, с другой стороны, чувствуется и связь между этими несочетаемыми, на первый взгляд, словами: за возвышенным поэтическим оборотом следует более «приземленный» и простой. Мы не можем с точностью сказать, на что именно хотел обратить наше внимание поэт.

В 1915 году, когда Мандельштам написал это стихотворение, в литературе шло обсуждение гомеровского списка кораблей. За два года до этого журнал «Аполлон» опубликовал посмертный очерк Анненского «Что такое поэзия?». Одно из положений статьи: поэзия должна более внушать, чем утверждать определенные факты. (Как доказательство Анненский приводит «Список кораблей» Гомера.) С современной точки зрения длинное перечисление незнакомых имен утомляет (и это одна из причин, почему поэт в стихотворении Мандельштама выбирает именно такое чтение на ночь). Но, с другой стороны, в «Списке» звучит какое-то волшебное очарование. Этот список можно использовать как иллюстрацию к строчкам Верлена «de la musique avant toute chose». Сами имена уже ничего не значат для современного читателя, но их необычное звучание дает волю воображению и восстанавливает картину исторического события: «Что же мудреного, если некогда даже символы имен под музыку стиха вызвали у слушателей целый мир ощущений и воспоминаний, где клики битвы мешались со звоном славы, а блеск золотых доспехов и пурпуровых парусов с шумом темных эгейских волн?»².

Слово «выводок», также имеющее дополнительное значение, является видом резтимологизации. «Выводить/вести» — значит «вырастить», «вскормить», «воспитать»; другое значение этого слова «предводительствовать», «руково-

диль» и пр., так что здесь, насколько я понимаю, имеет место игра слов. Дальше целая строка имеет ритм, отличный от первых двух. Здесь употреблен шестистопный ямб, необычный для современной русской поэзии. Связанный с александрийским стихом и русским гекзаметром, в этом стихотворении он имеет непосредственное отношение к Гомеру и классической поэзии. В первых двух строках обычная мужская цезура («Гомер», «кораблей»). В третьей и четвертой она изменяется на дактилическую («выводок», «Элладою»). Другими словами, как только мысль поэта переключается с бессонницы на размышления об «Илиаде», изменяется и сам ритм стиха: не только дактилическая цезура, но и повторяющееся «сей» (в безударных позициях), и внутренняя рифма («длинный» — «журавлиный») — все это придает строке особое значение и выразительность.

Еще одно описание, характеризующее список кораблей — «сей поезд журавлиный». Ассоциации, связанные с плывущими птицами в предыдущем сравнении, развиваются дальше, и, что характерно для Манделъштама, поэтические образы «поднимаются» с земли в небо: корабли теперь сравниваются с журавлиным клином, направляющимся в Трою. «Журавлиная» метафора, конечно, популярна и не нова, как отмечает Виктор Террас, она употреблялась еще в «Илиаде»³. Пример тому можно найти в Песне третьей: «Трои сыны устремляются, с говором, с криком, как птицы: // Крик таков журавлей раздается под небом высоким, // Если, избегнув и зимних бурь, и дождей бесконечных, // С криком стадами летят через быстрый поток Океана...» (пер. Н. Гнедича). Похожие строки есть и в Песни второй, на этот раз об ахейцах: «Их племена, как птиц перелетных несчетные стаи, // В злачном Азийском лугу, при Каистре широкоотекушем, // Вьются туда и сюда и плесканием крыл веселятся, // С криком садятся противу сидящих и луг оглашают, — // Так аргивян племена, от своих кораблей и от кущей, // С шумом неслися на луг Скамандрийский;» (пер. Н. Гнедича). В двух этих сравнениях делается акцент на криках журавлей. Нечто подобное есть и у Данте в «Аде»: «Как журавлиный клин летит на юг // С унылой песнью в высоте надгорной, // Так предо мной, стеная, неся круг // Теней...» (пер. М. Лозинского). То же мы находим и у Гете⁴.

Сравнение Манделъштама, тем не менее, необычно тем, что еще никто, я уверен, не использовал его применяя к кораблям.

Как и первое описание списка кораблей, второе — «Сей поезд журавлиный» — удивляет соединением слов различных стилистических уровней. Снова появляется архаическое

и поэтическое «сей», а за ним следует слово «поезд», кроме обычного своего значения, имеет еще значение «процессии» (Блок: «*На царский поезд твой смотрю*») или следующих друг за другом средств передвижения: обычно это вагоны, сани и т. д. («свадебный поезд»). Употребление этого слова с определением «журавлиный» довольно необычно, с другой стороны, слово «поезд», вызывающее более торжественные ассоциации, лучше сочетается с поэтическим «сей». Теперь кажется, что поэт отбросил иронические интонации, присутствовавшие в предыдущих строках; появляется серьезность, которая достигает высшей точки в последующих трех вопросах. Такое впечатление возникает из-за преобладания [а] в ударных и безударных слогах.

В следующей строфе встречаем еще одно сравнение, относящееся к веренице кораблей. На этот раз оно вполне привычно: «журавлиный клин». Здесь необычным является уже не сравнение, а оркестровка звуков. В третьей строке первой строфы мы уже отмечали внутреннюю рифму: «*длинный — журавлиный*». Она повторяется и развивается дальше: «*журавлиный клин*». Этому звуковому повтору подобен следующий: «*чужие рубежи*». К тому же, все ударения на [и], [у] повторяются три раза в одинаковых позициях ([жу], [чу], [ру]), три раза повторяется [ж]. Такая оркестровка как бы имитирует крики журавлей и шум их крыльев и придает всей строке ритмичность, усиливая ощущение полета. Делая ударение на крике журавлей, Мандельштам прибегает к старой поэтической традиции, но в то же время обогащает ее, вносит свои изменения.

Во второй строке появляется словосочетание, которое разрушает сложившееся представление полета и возвращает нас к людям, держащим путь в Трою: «*На головах царей божественная пена*». Цари — это, без сомнения, те самые, которые находятся на борту указанных в списке кораблей, но значение слов «*божественная пена*» не так отчетливо. Оно может подразумевать просто пену — корабли плыли с такой большой скоростью, что морская она летела на борт, попадая на людей. Или же, связывая это словосочетание с предыдущим сравнением о полете журавлей, мы должны понимать, что на головах царей оказались облака?

Определение «*божественная*» напоминает о стихотворении Мандельштама «*Silentium*», в котором говорится о рождении богини Афродиты. Поскольку богиня любви родилась из морской пены, пена может быть названа «*божественной*». Значит она связана с тайной любви, и это словосочетание предшествует утверждению, что все, в том числе море, движется любовью.

Далее следует вопрос, относящийся к кораблям и людям, плывущим в Трою: «Куда плывете вы?». Вопрос кажется неуместным, так как понятно, что цари ясно представляют себе, куда они направляются. На самом же деле ясна лишь географическая цель, за которой просматривается другая, более абстрактная и более важная. Следующее предложение (безглагольное) ставит все на свои места. Это главное место в стихотворении. Теперь мы начинаем понимать, что хотел сказать поэт.

Как это ни парадоксально, ответ на вопрос содержится в вопросе: «Когда бы не Елена, // Что Троя вам одна, ахейские мужи?». Именно любовь подвигла «ахейских мужей» собрать флот и отправиться в Трою. Эта мысль повторяется затем автором в обобщенном виде в первой строке третьего четверостишия: «И море, и Гомер — все движется любовью». В качестве ответа на второй вопрос из предыдущего четверостишия, мы получаем короткий и простой вывод: «все движется любовью». Но здесь есть еще два слова, загадочных и заставляющих задуматься: «море» и «Гомер». Что они значат? Между тем, слова хорошо сочетаются друг с другом. Не только семантически — в двух предыдущих четверостишиях они уже употреблялись вместе — но и по звучанию. В обоих словах содержатся сходные звуки: «Гомер» является почти полной анаграммой слову «море».

Мысль о том, что Гомер движется любовью, можно понимать по-разному. Если судить о Гомере как о поэте, то вся поэзия движется любовью, причем любовью не просто отдельного человека, но и любовью в более абстрактном смысле. «Гомер» может также являться метонимией исторических событий, описанных в «Одиссее» и «Илиаде». Основная движущая сила истории — это любовь, страсть, человеческие эмоции. С этим все довольно ясно, но как мы можем сказать, что море движется любовью? На первый взгляд кажется, что слово «море» по смыслу связано со словом «Гомер» и с ассоциациями, вызванными этим именем. Играя важную роль в «Илиаде», слово «море» созвучно имени «Гомер» и является к нему метонимией.

По мере развития стихотворения, сложная задача оказывается простой. «Море», по-видимому, имеет свое собственное значение. Оно, например, предполагает, что все во Вселенной движется и руководится любовью. Это, кстати, общее поэтическое место. Конечно, в «Илиаде» подобного нет, но, как отмечает Виктор Террас⁵, эта идея ясно выражена в «Теогонии» Гесиода: «Прежде всего во вселенной Хаос зародился, а следом // Широкогрудая Гея, всеобщий приют безопасный, // Сумрачный Тартар, в земных залегающий не-

драх глубоких, // И между вечными всеми богами прекраснейший — Эрос. // Сладкоистомный — у всех он богов и людей земнородных // Душу в груди покоряет и всех рассужденья лишает*»⁶.

Такую же идею мы находим в одном из «античных стихотворений» Леконта де Лиля, французского парнасца. В его длинном стихотворении «Елена» описываются события, приведшие к похищению Елены и началу Троянской войны. В этом стихотворении большой упор также делается на тему любви; в качестве общего вывода приведен длинный монолог, доказывающий силу любви, силу Эроса, как повелителя всего человечества — мысли, которые встречаются и у Гесиода:

Toi, par qui la terre féconde
Gémit sous un tourment cruel,
Eros, dominateur du ciel,
Eros, Eros, dompteur du monde.

Классическая идея развивалась и в принципе божественной любви, движущей вселенной, представленном в платоновской идее совершенствования в любви и идее Аристотеля о «недвижимом двигателе» (мандельштамовское «*движется*» имеет ясное отражение в классической философии); в виде тщательно разработанной иерархии этот принцип был представлен и в средневековой религиозной идее: «Связующими узлами всей системы является любовь, низший ли это вид любви, который движет камень, чтобы установить его на нужное место, или же это естественно внушенная любовь к Богу в душе человека»⁷. В последних трехстишиях «Рая» Данте, поэт достигает высшего круга, где ему открывается божественная любовь, движущая вселенной и с этого момента руководящая его собственными помыслами и волей:

Здесь изнемог высокий духа взлет;
Но страсть и волю мне уже стремил,
Как если колесу дан ровный ход.
Любовь, что движет солнце и светила**.

Мандельштамовское «*все движется любовью*» может восприниматься как афоризм, завершающий историю Елены. Но стихотворение на этом не заканчивается, как могло бы. Оно принимает новый оборот. Следует совершенно неожиданный вопрос: «*Кого же слушать мне?*». Он неожидан, так как до сих пор мы говорили о том, что и «*Гомер*», и «*море*» движутся одной и той же силой. Есть ли разница в том, кого

* Перевод В.Вересаева (прим. ред.).

** Перевод М.Лозинского.

из них слушать поэту? Разница, очевидно, есть, и поэт говорит нам о своем выборе: он слушает голос не «Гомера» и не «моря» из стихотворения, а шум настоящего рокочущего Черного моря.

Снова, как и в случае с летящими журавлями, образ моря создается оркестровкой звуков в ударной позиции. Снова мужская цезура изменяется на дактилическую, [о] преобладает в строках, особенно в последних, далее идет эффектное чередование [ч] — [ш] — [х]. Все это придает особую значимость последним строкам.

В чем же здесь смысл? Если до сих пор все было достаточно понятно: поэт, страдая от бессоницы, выбирает как чтение на ночь Гомера. Книга вызывает ряд ассоциаций и образов, сосредоточенных на любви. Спустя некоторое время он откладывает книгу в сторону и слушает шум моря, рокочущего вокруг него. Что же значит это море? Метафора ли это сна, дремоты поэта?

Море было в центре внимания и в предыдущих строках. Это было море Гомера, и первая строка в третьем четверостишии объединяет их. Теперь же в последних двух строках море имеет другое значение. Это уже не море с божественной пеной, но мрачное Черное море: «*море черное*». Террас говорит, что это «типичный гомеровский» образ и приводит схожие строки из «Илиады» об ахеянах: «...и на площадь собраний // Бросился паки народ, от своих кораблей и от кущей, // С воплем: подобно как волны немолчношумящего моря, // В брег разбиваясь огромный, гремят; и ответствует Понт им»⁸.

Но данный образ имеет по-видимому более широкое значение: и конкретное, и метафорическое. Это «*море черное*» в действительности может быть Черным морем и потому оно может содержать воспоминания о Крыме и Коктебеле Волошина. Марина Цветаева, цитируя это стихотворение, писала даже: «*море Черное*»⁹. А стихотворение Мандельштама «Не веря воскресенья чуду...», в котором говорится о Крыме и которое, вероятно, было написано частично там, рисует нам «*те холмы... // Где обрывается Россия // Над морем черным и глухим*».

Образ моря может обозначать и реку Неву, которая играет важную роль в стихах Мандельштама с 1916 года. Она упоминается не только в нейтральноокрашенных выражениях, таких, как «*на берегу Невы*» или «*невская волна*», но также и с прилагательными, передающими чувства поэта: «*тяжелая Нева*» и даже «*над черною Невой*». Образ моря,

⁸ Перевод Н.Гнедича.

появляющегося в комнате, присутствует также и в других стихах с ссылками на Неву, а именно в двух стихотворениях под названием «Соломинка». Они тоже относятся к «стихам, сочиненным во время бессонницы»: «Когда, Соломинка, не спишь в огромной спальне...». В первом стихотворении — картина снежного декабря:

Декабрь торжественный струит свое дыханье,
Как будто в комнате тяжелая Нева.

Во втором, в похожих строках «как будто» превращается в «материализованную метафору»:

В огромной комнате тяжелая Нева,
И голубая кровь струится из гранита.

Как и в стихотворении «Бессонница...» образ воды используется, чтобы создать атмосферу чего-то холодного, тяжелого. В первом из стихотворений присутствуют также слегка торжественные интонации. Это «декабрь торжественный», который сравнивается с Невой; «торжественный» выглядит как параллель к слову «витийствуя» в нашем стихотворении. Во втором стихотворении уже нет такой торжественности и подчеркивается тяжесть: исчезает «дыханье» декабря, и вместо него появляется образ гранита с прилагательным «тяжелая».

Другими словами, здесь важно, то, что «море черное» в стихотворении не имеет какого-либо биографического подтекста и связи с определенными географическими названиями, будь то Черное море или Нева. Но это вряд ли вносит ясность в понимание смысла стихотворения. Ясно то, что здесь употребляется метафора. Но что она означает? «Гомер» — это что-то определенное и понятное, нам хотелось бы, чтобы «море» тоже имело конкретное значение. Однако здесь дело в том, — типичный прием Мандельштама, — что поэт сопоставляет существительное, имеющее конкретное значение со словом, которое можно интерпретировать по-разному.

Вначале море связывалось с Гомером, и это означало, что между ними есть что-то общее. Затем поэт делает выбор между ними, имея в виду существующую разницу. С каким же противопоставлением мы сталкиваемся здесь? Гомер описывает исторические события, которые произошли очень давно. Читая «Илиаду», поэт из настоящего (бессонницы) переносится в прошлое. Когда он откладывает книгу в сторону («и вот Гомер молчит»), то снова возвращается в настоящее. Море здесь — это не только море Гомера, но настоящее море, которое в данный момент рокошет около поэта.

Так мы можем понимать море как символ настоящего, охватывающего жизнь поэта, его чувства. Стихотворение датировано 1915 годом. Страсти и эмоции людей действуют как движущая сила истории, снова ввергнув человечество в долгую, кровавую войну. Полковые списки отправленных на поле боя или списки погибших солдат и офицеров — обычные для того времени вещи: может быть, именно они ассоциируются у поэта со списком кораблей Эллады. Образ моря в комнате приобретает оттенок опасности, заставляя нас вспомнить стихотворение Анненского «Море черное», в котором (в противоположность известному пушкинскому стихотворению «К морю») оно символизирует не революцию, а смерть («Нет! Ты не символ мятежа, // Ты — смерти чаша пирровая») ¹⁰. Глагол «витийствовать», характерный для риторики XVIII века, также создает впечатление классической трагедии.

Это один из вариантов интерпретации последних строк. Но есть и другие. Море, как и Гомер, что уже отмечалось, «движется любовью», а стихотворение это, несомненно, о любви. Но любовная лирика Мандельштама намного отличается от аналогичных стихов других поэтов. Личные чувства поэта редко лежат на поверхности, они объединяются и переплетаются с другими темами, например поэзией и историей, как в нашем случае. «Нечто», подходящее к изголовью чьей-то кровати, может быть образом, предполагающим любовь: например, любовник, который приближается к постели возлюбленной. О любви поэту рассказывала «Илиада» Гомера, а когда он откладывает книгу, о том же ему шепчут морские волны. Как мы видим, эта тема интересует поэта, он не может заглушить угрожающий и в то же время красноречивый голос моря, заполняющего комнату; моря, так близко подошедшего к изголовью поэта, что оно грозит поглотить его.

Возможно еще одно толкование этих строк. Во многих стихах Мандельштам сравнивает природу с поэзией, искусством и культурой, любит противопоставлять их или сближать. «Природа — тот же Рим и отразилась в нем», говорится в одном стихотворении, а в другом — «Есть иволги в лесах...» — природа сравнивается с поэтикой Гомера. Стихотворение «Бессонница...» также относится к таким стихам, хотя здесь мы имеем дело не со всей природой, а с частью её. Смысл же следующий: слушать ли автору голос поэзии, говорящей о любви, войне, смерти, или голос Природы, голос самой Жизни, говорящей о том же?

Я привожу разные прочтения, чтобы показать, что вопрос о понимании данных образов остается открытым. Эта «от-

крытость темы» является частью неясности всего стихотворения, заставляющей читателя задуматься. Она начинается с самой первой строки; когда смысл этой строки проясняется, фабула и идея стихотворения становятся более или менее понятными. Но заключительные строки вносят новый оборот, который был на самом деле необходим после заключения: *«И море, и Гомер — все движется любовью»*. Несмотря на то, что этими словами, своеобразным афористическим выводом (кстати, не особенно оригинальным) стихотворение могло бы закончиться, его последние строки таковы, что опять делают смысл туманным, и нам предоставляется право размышлять над тем, что же автор имел в виду. Однако нет нужды выбирать лишь одну из приведенных интерпретаций. Думается, они все здесь присутствуют.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 В русской прозе, особенно после 1917 года, также используется этот прием. Он обычно употребляется в начале или в конце произведения или главы, например: «Изгородь. Сумерки. Дорога в степь». (М. Шолохов, «Пастух»); «Костры гаснут. Тишина. Синяя ночь». (Серафимович, «Железный поток»); «Утро. Холод. Туман. Осень». («Красная Новь», 1921, № 4, с. 99).
- 2 Анненский И.Ф. Что такое поэзия? — «Аполлон», 1911, № 6, с. 88; Ср. Ф. Ингольд. Иннокентий Анненский. — «Sein Beitrag für Poetik des russischen Symbolismus», Берн, 1970, с. 7 и след.
- 3 В. Террас. Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама. Наст изд.
- 4 Ср. Гёте в «Фаусте II» (эпизод с Еленой):
«Euch find, ich nun, ihr Frechen, aus der Fremde her // Mit Übermut ergossen, gleich der Kraniche // Laut-heiser klingendem Zug, der über unser Haupt, // In Langer Wolke, krächsend sein Getön herab Schickt...»
- 5 В. Террас. Наст изд.
- 6 Hesiod. The Poems and Fragments, done into English prose... by A. W. Mair. Oxford, 1908, p. 35.
- 7 J. A. Mazzeo, Medieval Cultural Tradition in Dante's Comedy. Ithaca, 1960, p. 45.
- 8 В. Террас. Наст. изд.
- 9 М. Цветаева. История одного посвящения, Oxford, Slavonic Papers, XI, 1964, с. 133.
- 10 И. Анненский. Стихотворения и трагедии. Ленинград, 1959, с. 189.

Перевод М.Э.Брандес. Перевод выполнен по изданию: Nils Ake Nilsson. Osip Mandelstam: Five Poems. Stockholm, 1974, p. 35-46.

Ю. И. ЛЕВИН

ЗАМЕТКИ О «КРЫМСКО-ЭЛЛИНСКИХ» СТИХАХ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Цель этих заметок состоит в том, чтобы на конкретном материале — берутся девять стихотворений Мандельштама 1917-1920 гг. — проследить некоторые аспекты смысловой организации в поэзии Мандельштама, и прежде всего аспекты, связанные с локализацией, пространственной организацией «происходящего». Одновременно мы хотели на достаточно узком круге стихотворений продемонстрировать, как возникает то смысловое единство, которое позволяет (и даже заставляет) рассматривать все тексты поэта как единый текст, — идея, особенно настойчиво проводимая в последние годы А. К. Жолковским (см. например [1]).

В рассмотрение включены следующие стихи (из сборника *Tristia*): «Еще далеко асфodelей...» (ЕДА), «Золотистого меда струя...» (ЗМС), «Я изучил науку расставанья...» (ЯИН), «На каменных отрогах Пиэрии...» (НКО), «Сестры — тяжесть и нежность» (СТН), «Я слово позабыл...» (ЯСП), «Когда Психея-жизнь...» (КПЖ), «Возьми на радость из моих ладоней...» (ВНР), «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» (ЯХТ). Мы будем (условно) называть эту девятку стихотворений циклом.

Тематическая (и, как следствие, лексическая) близость этих стихотворений очевидна и не нуждается в доказательстве; лексико-семантические переключки необычайно многочисленны, бросаются в глаза и легко каталогизируются. Если какой-либо из общих этому циклу семантических пластов отсутствует в каком-либо стихотворении (например, в СТН отсутствуют античные имена и реалии), то тем больше общего у него с другими стихами в иных пластах (в СТН — темы смерти и времени, общность «пейзажа»).

Нам хотелось бы показать, что «действие» всех этих стихотворений происходит в некоем синкретическом пространстве, совмещающем в себе, прежде всего, черты Крыма и Эллады, но также одновременно и «царства мертвых», и, в более слабой степени, внутреннего психологического пространства¹; причем порождается это синкретическое пространство именно циклом как целым; отдельные стихи, рассматриваемые сами по себе, создают лишь локальную кар-

тину, «уголок» этого пространства, где доминирует тот или иной его аспект (например, «крымское»), и лишь отсветы, отбрасываемые другими стихами, включают этот «уголок» в пространство целого.

Четыре названных выше компонента этого пространства неравноправны. Мы имеем в виду не столько различие в «удельном весе», сколько наличие между ними определенных отношений связи и подчинения. Именно Крым выступает как своего рода поверхностная реализация находящейся за ним более глубокой (не только во времени, но и онтологически) сущности — Эллады². Но эта Эллада, будучи основанием (метафизическим) и колыбелью (исторической) европейской культуры, в силу этого своего базисного, парадигматического характера, причастна «миру идей» (платоновского типа: она создала «образцы» для всей последующей культуры, задала для нее не только структурную схему, но и ее живое наполнение), который, в свою очередь, соприкасается с «царством мертвых» (с другой стороны, Эллада сближается с царством мертвых как эмпирически умершая — *«Архипелага нежные гроба»*, — хотя и вечно живая культура). Эллада выступает, таким образом, как своего рода архетип современности — Эллада, заметим, не столько истории, сколько мифа и мифологизированного быта, — а царство мертвых является другой ипостасью этого архетипа³. Но носителем архетипов является не только миф, но и глубинные, подсознательные слои человеческой психики, и отсюда возникает четвертый компонент этого синкретического пространства — психологическое пространство, арена блужданий «забытого слова».

1

В качестве предварительного примера рассмотрим развитие темы «теней».

В наиболее явном и, казалось бы, однозначном виде выступает эта тема в КПЖ: мы попадаем здесь в царство мертвых, и тени здесь — это тени умерших в Аиде, похожие на свой классический прототип (например, в Одиссее). Но и здесь обращают на себя внимание некоторые особые детали. Во-первых, это настойчивая «феминизация» теней (*«товарку новую встречая причитаньем», «кто держит зеркало, кто баночку духов — душа ведь женщина, ей нравятся безделки»*). Во-вторых, тень здесь — это естественно — отождествляется с душой», но она же — *«Психея-жизнь»*; таким

образом, тень — это не только «мертвая тень», но и «живая душа» — Психея⁴.

Наконец — пусть это здесь и периферийно, — одна-две детали в этом стихотворении отбрасывают неожиданный луч в современность: это атрибут «беженка», отнесенный к тени, но слишком живо напоминающий о действительности 1920 года, — и, в меньшей степени, также современное (по своему употреблению) слово «сутолка» («вокзальная сутолка» и т. д. — что соотносится с «беженкой»).

Таким образом, уже в этом стихотворении тень — это не только «классическая» тень умершего, но и одновременно (1) носительница ярко выраженного женского начала, (2) «живая душа» — Психея, то есть душа неумершего человека в индивидуальной или же в обобщенной, метафизической ипостаси, (3) быть может, в частности — пусть даже в очень слабой степени — душа современного человека, «ходящая по мукам» современного исторического бытия⁵.

Отметим, наконец, пограничность и слитность жизни и смерти, «царства живых» — мифологически-эллинистического и одновременно онтологического, относящегося к «первооснове жизни» («Психея-жизнь»), — и «царства мертвых», Аида, обитателям которого присущи атрибуты жизни (и вещественные — «зеркало», «баночка духов», и невещественные — «нежность»).

И вот рядом — стихотворение, парное к только что рассмотренному, почти что его вариант — ЯСП. Представляется несомненным, что «героиня» этого стихотворения тождественна с героиней предыдущего: обе они «спускаются к теням» (возвращаются в чертог теней), обе сопоставляются (или отождествляются) со слепой или мертвой ласточкой, обе «бросаются к ногам с стигийской нежностью и веткою зеленой» и т. д. Однако здесь это — уже явно названное «позабывшее слово», «мысль бесплотная»; соответственно, и арена его (ее) блужданий — это подсознательная сфера человека, т. е. психологическое пространство, которое и явно («чертог теней», «стигийское воспоминанье»), и через соположение с КПЖ отождествляется с царством мертвых⁶.

ЯХТ принадлежит в числу трудных для истолкования стихотворений; трудность эта вызывается именно неопределенностью «действующих лиц» и локализации происходящего: о каком «хороводе теней», «милой тени», «легком теле» и «нежном луге» идет здесь речь? Оставляя пока в стороне пейзаж (отметим только, что «нежный луг» и «легкая весна» напоминают о «Еще далеко асфodelей прозрачно-серая весна...», то есть о царстве мертвых с его лугами асфodelей, — но одновременно и о Крыме, о котором явным образом идет

речь в ЕДА; «земли девической упругие холмы» — почти несомненный пейзаж восточного Крыма, Коктебеля), обратимся к теням. Несомненная близость между строками «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг, с певучим именем вмешался» и «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» говорит о том, что это, как в КПЖ, тени царства мертвых, и что речь идет здесь снова о нисхождении в Аид. С другой стороны, сочетание «певучего имени» с «все растаяло, и только слабый звук в туманной памяти остался» напоминают о ЯСП с его мотивом «позабытого слова», — и «тени», стало быть, допускают толкование в сфере образов ЯСП — как «позабытые (или нерожденные) слова» и «бесплотные мысли». В том же направлении работает и мотив напрасного усилия, недостижимости (очень сильный в ЯСП: «О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд...», «все не о том прозрачная твердит...»): «тайный образ мне мелькает», «и ты гоняешься за легкой весной», «и так устроено, что не выходим мы из заколдованного круга»; и сопоставление «беспамятства» и «тумана» в ЯСП с «туманной памятью» в ЯХТ.

И, наконец, здесь снова подчеркнута женская (или девичья) природа теней: хоровод теней, нежный луг, певучее имя, тело легкое, милая тень, и даже, через перенос атрибутов, «земли девической упругие холмы лежат, спеленутые туго». И, более того, тень приобретает здесь черты определенного женского облика, связанного с Я личным отношением («угли ревности»): быть может, это одна из тех «теней прошлого», о которых упоминалось выше.

Таким образом, многоипостасность «теней», их соотнесенность с различными сферами в этом стихотворении еще усиливается.

Возвращаясь к более раннему (1917) стихотворению ЕДА, мы вновь встречаемся с мотивом нисхождения души в Аид⁷: «душа моя вступает, как Персефона, в легкий круг»; говорится здесь и о «царстве мертвых», и об асфоделиях — цветах смерти и подземного царства. И одновременно стихотворение четко соотнесено с Крымом («мыс туманный Меганом»). «Легкий круг» здесь поэтому снова двойствен: это тени в царстве мертвых (и тогда «душа моя» — душа, отлетевшая от тела), но в то же время «в царстве мертвых не бывает прелестных, загорелых рук», а здесь они, видимо, есть, — и «легкий круг» становится хороводом живых (а, может быть, муз?).

В других стихах цикла «теней» нет (или они периферийны, как в ВНР: «не услышать в меха обутой тени») ⁸, но тематическая непрерывность сохраняется: через темы смер-

ти, памяти, женского (девичьего), сквозные для всего цикла, как бы просвечивают образы теней. В НКО это «водили музы первый хоровод» (ср. «хоровод теней» в ЯХТ, «легкий круг» в ЕДА), и «холодком повеяло высоким от выпукло девического лба» в сочетании с «нежными гробами» (ср. «с стигийской нежностью» в ЯСП и КПЖ); в ЯИН — «в простоволосых жалобах ночных» (ср. «сухие жалобы» в КПЖ); «словно пух лебяжий, уже босая Делия летит» (ср. «тело легкое» в ЯХТ), и сама тема «расставанья» (ср. расставание души с телом), и тема анамнезиса («Все было встарь. Все повторится снова. И сладок нам лишь узнаванья миг» — ср. в противоположность этому, «душа не узнает прозрачные дубравы» в КПЖ); в СТН — женская персонификация «тяжести» и «нежности», сопряженных с темой смерти и т. д.

2

Проследим теперь на примере одного стихотворения — ЗМС, — какими средствами осуществляется «срастание» Крыма с Элладой⁹. Отметим, прежде всего, что это стихотворение определено крымское, коктебельское. Но в современном (1917 г.) Крыму отбираются реалии, общие с Элладой: виноград и виноградники, золотистый мед, белые колонны, сонные горы, укус и свежее вино; даже поза женщины — «через плечо поглядела» — может напомнить о греческой скульптуре (например, «Артемиды с ланью» из Лувра) или вазописи, — или «вневременные», но связанные с мандельштамовским пониманием эллинизма как бытового начала (ср. об эллинизме в его статье «О природе слова»): сторожа и собаки, бочки (в сравнении), прялка (тоже), шалаш. Вообще все бытовое в стихотворении — не только предметы, но и обволакивающая их атмосфера неторопливого и весомого спокойствия, человеческие действия — дано как бы слегка сакрализованном, именно в духе мандельштамовской концепции эллинизма (см. подробнее в [2]).

Если общие для Крыма и Эллады реалии способствуют созданию «общего», крымско-эллинского пространства, то немногие современные (бутылка, шторы, подчеркнуто русское «после чаю») не дают нам забыть о том, что мы все же остаемся в современной России.

Более непосредственным образом направляют нас в Элладу прямые названия: Крым (дважды) назван Тавридой; виноградарство — «наука Эллады»; помещения, связанные с виноделием — «Бахуса службы».

Но наиболее характерны непосредственные смещения,

как бы прямые переходы в эллинский мир — мир греческого искусства, быта и мифа:

...Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке...

...Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена —
Не Елена — другая — как долго она вышивала!..

...Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

Интересно, что именно (и только) эти фрагменты подаются в живом авторском голосе («я сказал...», «помнишь...» «где же ты...»), — это, быть может, говорит о напряжении личной, живой авторской интенции, направленной на создание «панхронического» времени и синкретического пространства; в результате это время и пространство оказываются как бы лично пережитыми, пронизанными напряжением творческой воли. В том же направлении действует и отчетливо ностальгическое настроение последней строфы: сама тоска по безвозвратно ушедшему делает его как бы возвращенным. Это подчеркивается и мотивом возвращения Одиссея, и тем, что он вернулся «пространством и временем полный», — очевидно, полный не только тем пространством и тем временем, что даны у Гомера: полнота эта вмещает в себя все времена и пространства.

Отметим два «противоречия» последней строфы: совмещение двух различных мифов, очень непринужденное (как будто Одиссей странствовал за золотым руном), и «неуместность» золотого руна¹⁰, связанного в мифе с Колхидой, но отнюдь не с Тавридой. Но и то и другое способствует все той же «синкретизации» пространств и времен, возникновению «панхронии» и «пантопии».

Сдвиги, пространственные и временные смещения и объединения вообще очень естественны и непринужденны у Мандельштама. Таков переход от крымского дома, где «в комнате белой, как прятка, стоит тишина. // Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала», — к «греческому дому», где вышивала «любимая всеми жена — не Елена, — другая...» Этот переход подготовлен всеми предшествующими «крымско-греческими» реалиями и предшествующим сдвигом к «курчавым всадникам» с античных ваз, и вводится непринужденно разговорным «помнишь...»; особенно хорошо готовит этот переход «прятка» из крымского дома. Стоит обратить внимание и на ту атмосферу некоторой

приблизительности, которая при этом создается: на самом деле Пенелопа не вышивала, а ткала; с другой стороны, непосредственно на воспоминание о Пенелопе наталкивает «прялка»; но она вводится лишь в сравнении, — а на деле не стоит в крымском доме — стоит там тишина; далее, прялка не соотносится прямо с названным с тексте вышиванием, она гораздо ближе (но тоже не точно) соответствует истинному занятию Пенелопы — тканью. Эта приблизительность, неточность налегания одного на другое (как внутри текста, как и между текстом и «подтекстом» — Одиссеей), расшатывая семантическую структуру целого, облегчает описанные выше сдвиги и смещения.

Обратим внимание и на «тягучий и долгий» пятистопный анапест, который, с одной стороны, как отметил еще Д. Сегал, напоминает об античных элегических размерах (то есть также ориентирует на Элладу), а с другой, как бы разыгрывает то течение времени, долгое, протяженное и заполненное, о котором эксплицитно говорится в стихотворении применительно как к современному Крыму («*текла так тягуче и долго...*», «*как тяжелые бочки, спокойные катятся дни*»), так и к древней Элладе («*как долго она вышивала*», «*временем полный*»). А это «долгое» и «полное» время, в свою очередь, моделирует тот остановленный миг, в который вмещается все содержание жизни и истории, тот панхронизм, о котором Манделштам писал:

«Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт, и обратно: содержание есть совместное держание времени — сотоварищам, соискателями, сооткрывателями его»;

и далее:

«Соединив несоединимое, Дант изменил структуру времени, а может быть и наоборот: вынужден был пойти на глоссололию фактов, на синхронизм разорванных веками событий, имен и преданий именно потому, что слышал обертона времени» («Разговор о Данте»).

В этом отношении особенно знаменателен зачин стихотворения с тягуче и долго текущим медом: как будто все, о чем говорится дальше, от чаепития и прогулки по саду до странствий Одиссея, — успело произойти за то время, что мед вытекал из бутылки.

Подобно тому, как в ЗМС происходит «воссоединение» Крыма с Элладой, так в ЕДА Крым становится царством мертвых. Реальная локализация здесь — крымская (назван «*мыс туманный Меганом*»), но через все стихотворение проходит тема смерти и похорон (во 2-4 строфах: урна гробовая, праздник черных роз, черный парус, похороны, хлопья черных роз, птица смерти и рыдания, траурная кайма, кипарисная корма). Однако при всей этой насыщенности чернотой и траурностью, дело шло бы здесь всего лишь о «похоронах в Крыму», если бы не чудо отождествления, создаваемое первой строфой:

Еще далеко асфodelей
 Прозрачно-серая весна.
 Пока еще на самом деле
 Шуршит песок, кипит волна.
 Но здесь душа моя вступает,
 Как Персефона, в легкий круг;
 И в царстве мертвых не бывает
 Прелестных, загорелых рук.

Вся строфа эта соткана из противоречий и отказов от ранее сказанного, но именно эта внутренняя противоречивость и создает благоприятную почву для того нарушения закона тождества (Крым=Крым, Аид=Аид), которое и составляет смысловой стержень стихотворения. «Весна асфodelей» это крымская весна и одновременно смерть. При этом она «еще далеко», и «пока еще» все происходит «на самом деле», т. е. в этом мире, на крымском берегу, где «шуршит песок, кипит волна». Но, хотя смерть «еще далеко», уже теперь, здесь «душа моя вступает, как Персефона, в легкий круг» теней, то есть спускается в царство мертвых; и тут же оказывается, что «в царстве мертвых не бывает прелестных, загорелых рук», а здесь они, видимо, есть, и мы снова возвращаемся в реальный Крым, а «легкий круг» становится хороводом живых женщин. Все оказывается неопределенным и многосмысленным: весна одновременно является смертью; асфodelи — и реальные весенние цветы, и символ царства мертвых; «душа моя» — и душа умершего, и живая душа, едва ли не элемент ходового фразеологизма (ср. «Туда душа моя стремится...», где актуализируется именно это значение); «как Персефона» может означать и «вослед за Персефой», то есть по пути, пройденному Персефой в Аид, и просто «античное» сравнение; «легкий круг» — живых женщин и мертвых теней; последние две строки могут под-

разумевать как то, что здесь есть «прелестные, загорелые руки» (т. е. «я» = «душа моя» — в Крыму), так и то, что «душа моя» — именно в Аиде, где их нет (= «не бывает»).

Одновременно с этим основным отождествлением, в стихотворении достаточно сильна и ориентированность на «живую» Элладу — см. об этом [3].

4

Чтобы продемонстрировать единство рассматриваемого круга стихов, мы возьмем стихотворение СТН, где нет никаких явных ссылок ни на Крым, ни на Элладу, и проследим его взаимосвязи (на лексико-семантическом уровне) с другими стихами цикла.

Семантическим стержнем стихотворения является амбивалентная тема тяжести-нежности (см. подробно в [4]). Оба компонента этой темы занимают важное место в нашем цикле, причем именно в СНТ происходит их синтез. Тяжесть выступает в СТН как в прямом смысле, причем исключительно в амбивалентных («тяжесть и нежность», «тяжелая роза» (*bis*), «тяжелые соты») или парадоксальных («легче камень поднять, чем имя твое повторить!») сочетаниях, так и в побочном, связанном с темной времени («времени бремя») и индуцирующем мотив медленно текущего («в медленном водовороте...»), наполненного, чреватого времени. Ср. также «время вспахано плугом», то есть время плотно, как земля, и, как она, может быть «культивировано».

Первый, прямой смысл тяжести мало значим в цикле. Он связан с «неуклюжестью», характеризующей греческую архаику: «плотник дюжий», «сапожник неуклюжий», «нерасторопна черепаха-лира» (НКО); «лениво вол жует» (ЯИН). Зато важен оттенок этого смысла, связанный с полнотой, наполненностью (особенно отчетливый в «тяжелых сотах», а также и в «тяжелой розе»), и возвращающий нас к мотиву медленного и полного времени, высоко значимому во всем цикле: см. выше, в п. 2, об этом в ЗМС; ср. также в ЯИН («жуют волю, и длится ожиданье», «дорожной скорби груз», «лениво вол жует»), в НКО («нерасторопна черепаха-лира: едва-едва беспалая ползет»), в ЯСП («и медленно растет, как бы шатер иль храм»), в КПЖ («и медлит передать лепешку медную...»).

С темой тяжести и полноты связано прилагательное золотой («золотая забота, как времени бремя избыть»), сквозное для всего цикла: «золотистого меда струя», «золотые десятины» и «золотое руно» в ЗМС; «золотой жи-

вот» черепахи в НКО; *«счастье катится, как обруч золотой»* в ЯХТ.

Весь этот семантический комплекс тяжелого-полного-медленного-золотого тесно связан с Элладой, как мифологической (золотое руно), так и архаически-бытовой, но коренится в онтологических глубинах, в исконных свойствах пространства и времени, человека и культуры. В зависимости от той конкретной сферы, с которой мы сталкиваемся, он проявляет себя по-разному. Так, в современном Крыму он проявляется в спокойной наполненности времени (*«как тяжелые бочки, спокойные катятся дни»*), в базирующейся на древнем опыте культивированности земли (*«наука Эллады... золотых десятин благородные ржавые грядки»*), в ощущении связи времен; в психический процесс припоминания он привносит специфическое ощущение медленности и весомости: *«То медленно растет, как бы шатер иль храм...»*; в другое внутреннее переживание — ноту томления: *«легче камень поднять, чем имя твое повторить»*, *«золотая забота, как времени бремя избыть»*.

Другой компонент — *нежность* — связан в нашем цикле прежде всего с темой смерти (*«Архипелага нежные гроба»* — и сразу же возникает соотнесенность с культурой Эллады) и теней (*«с стигийской нежностью»*, *«в нежной суетке»*, *«нежный луг»* — все это также отсылает к Элладе и царству мертвых, хотя, повторяем, все эти связи в СТН не эксплицированы). Как в узусе, так и, в особенности, в семантической системе Мандельштама, — главным образом через тему теней — *нежное* связано с *легким* (*«легкий круг»* — ЕДА, *«словно пух лебяжий, уже босая Делия летит»* — ЯИН, *«тела легкого дичился»*, *«легкою весной»* — ЯХТ); *прозрачным* (*«прозрачно-серая весна»* — ЕДА, *«прозрачная фигурка»* — ЯИН, *«с прозрачными играть»*, *«прозрачны гривы табуна ночного»*, *«все не о том прозрачная твердит»* — ЯСП, *«полупрозрачный лес»*, *«прозрачных голосов»*, *«прозрачные дубравы»* — КПЖ, *«в прозрачных дебрях ночи»* — ВНР); а также *слабым* (*«руки слабые»* — КПЖ, *«слабый звук»* — ЯХТ); *робким* (*«робким упованьем»* — КПЖ); *прелестным* (*«прелестных, загорелых рук»* — ЕДА); *бесплотным* (*«мысль бесплотная»* — ЯСП). Соответствующее семантическое поле (см. более полно материал по нему в [5]) является как бы оборотной стороной вышеописанного комплекса, связанного с *тяжестью*. Но если *«легкий круг»* и *«тяжесть урны гробовой»* пребывали ранее (в ЕДА) в относительном разделении, то здесь, в СТН, соответствующие темы сливаются в единый амбивалентный комплекс, и это подчеркивается тем, что *тяжесть* и *нежность* названы се-

страдами. Этот двуединный комплекс является своего рода семантическим стержнем всего цикла: именно в его рамках возникают категории, расчленяющие и классифицирующие мир, здесь описанный (точнее, создающие этот мир).

Название «сёстры» вводит в СТН мотив женского, женственного — высоко значимый для всего цикла. Характерно, что это именно сёстры, — и в других стихах цикла женское (чаще — девичье) выступает в асексуальном аспекте, например, как хоровод муз (НКО; заметим, что они тоже сестры) или теней (ЕДА, ЯХТ); обратим внимание и на таких персонажей, как Антигона¹¹ (сестра *par excellence!*) или Пенелопа (подчеркнуто, что «не Елена — другая», то есть эксплицитно отталкивание от эротики).

С женским (девическим) соотносятся жалобы (ЯИН, КПЖ), плач (ЯИН), гаданье (ЯИН), поэтическое вдохновение («и холодком повеяло высоким от выпукло девического лба» — НКО) — всё не эротические атрибуты. Далек от эротики и «прелестные, загорелые руки» (ЕДА) и «душа ведь женщина, ей нравятся безделки» (КПЖ); единственное исключение — «поцелуи» из ВНР, и то связанные с темой смерти («...мохнатые, как маленькие пчелы, что умирают, вылетев из улья»). Даже Сапфо выступает не как эротическая поэтесса, а как носительница «пестрого сапожка». Можно сказать, что женщина играет здесь роль Психеи-души, но не Психеи — возлюбленной Эроса. Из сконструированного Мандельштамом античного мира Эрос практически исключен, Афродита даже не упоминается, ее место занимает Персефона или Аониды. Мужское начало (мало значимое здесь) выступает преимущественно в воинственном («...где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке», «...что для мужчины медь. Нам только в битвах выпадает жребий...») или трудовом («плотник дюжий», «сапожник неуклюжий», «и покинув корабль, натрудивший в морях полотно, Одиссей возвратился...») аспектах; женское же связано со смертью, плачем и жалобами, гаданьем, поэзией. Мужское — телесно, женское — душевно и духовно.

Отметим более сжато другие семантические элементы, позволяющие включить СТН в рассматриваемый круг стихов и объединяющие эти стихотворения в «цикл».

А. Тема меда и пчел («медуницы и осы», «тяжелые соты»). О смысле этой темы в эллинских стихах Мандельштама см. [3], [6]. Тема эта — сквозная в цикле: золотистый мед (ЗМС); воск (ЯИН), ионийский мед; мед, вино и молоко; на радость осам пахнет медуница (НКО); немного меда; пчелы Персефоны; маленькие пчелы; из мертвых пчел, мед превративших в солнце (ЯХТ).

Тема эта связана с тяжестью, полнотой и длительностью, со смертью (пчелы Персефоны и т. д.), с поэзией (ионийский мед и т. д.), с «эллинизированным бытом», — и является, таким образом, одной из центральных в цикле, скрепляющей различные сферы построенного тут мира.

Б. Тема смерти («Человек умирает. Песок остывает согретый, и вчерашнее солнце на черных носилках несут») — см. об этом в п. 1. Отметим, что «черные носилки», через «кипарисные носилки» в стихотворении «Венецкой жизни» (1920 г.), связываются с «кипарисной кормой» из ЕДА (кипарис — дерево смерти).

В. Тема тяжелого, заполненного, плотного времени («времени бремя», «время вспахано плугом») — см. п. 2.

Г. Тема круга («в медленном водовороте», «двойные венки»), здесь появляющаяся лишь косвенно, также является сквозной: легкий круг (ЕДА), хоровод, колесо (НКО), ожерелье (ВНР), хоровод, обруч, заколдованный круг (ЯХТ). В древней Греции круг, как известно, рассматривался как совершенная фигура.

Д. Цветовая гамма: черное (также в ЕДА, ЯСП) и золотое (также в ЗМС, НКО, ЯХТ).

5

Можно говорить, видимо, и об известной общности пейзажа, реального «места действия» в стихах цикла. Это «общесредиземноморский» пейзаж: море (в ЕДА и ЗМС) и горы (неосвященная гряда в ЕДА; «сонные горы» в «каменистой Тавриде» в ЗМС; «каменные отроги Пиэрии» в НКО; «Тайгет» в ВНР; «земли девической упругие холмы» в ЯХТ), лес («дубы» в НКО; «полупрозрачный лес», «прозрачные дубравы» в КПЖ; «дремучий лес Тайгета» в ВНР) и луг («луга Эллады», «простоволодая трава» в НКО; «нежный луг» в ЯХТ). Водное пространство может модифицироваться в водоворот (СТН), связанный с морем ЕДА через розы («хлопья черных роз», «праздник черных роз» — «в медленном водовороте тяжелые нежные розы»), в холодную криницу (НКО) или в сухую реку, в которой пустой челнок плывет (ЯСП) — что перекликается и с неприкрепленной лодкой (ВНР; тот же признак отсутствия, недостаточности, указывающий на мир теней), и с черным парусом и кипарисною кормой лодки, которой «доверяем мы тяжесть урны гробовой» (ЕДА; снова и эксплицитно — тема смерти). Другие компоненты пейзажа: песок (ЕДА, где он «шуршит» и напоминает о том, что «пока еще» мы живы, и СТН, где он «остывает», напоми-

ная о смерти); цикады и кузнечики (НКО, ЯСП); сад и виноградники, замещающие лес и луг в ЗМС. Преобладающее время года — весна (ЕДА, НКО, ЯХТ), она «прозрачно-серая», «легкая», «бежит... топтать луга Эллады», и через эти свои атрибуты (а равно и узуально) связана с женским, девичьим (Сафо, «босая Делия») и, амбивалентно, со смертью (через асфодели). Эта весна — юность человечества и его культуры, но она уже чревата «нежными гробами», которые останутся от этой юности ее поздним потомкам, «правнукам далеким»¹².

Происходящее на этом фоне несет в себе элементы торжественного и даже сакрального. Наиболее характерное — это хороводы¹³ муз (НКО) или теней (ЯХТ), легкий круг женщин или теней, свершающих «праздник черных роз»¹⁴ (ЕДА). Хороводы могут замещаться действиями или событиями, близкими им по тому или иному признаку (женского, сакрально-магического или праздничного, причастного круга). В КПЖ — «нежная сутолка», «толпа теней», акт дарения («кто держит зеркало, кто баночку духов»); в ВНР — снова торжественное дарение («Возьми ж на радость дикий мой подарок...»); в ЯИН «босая Делия летит» и «склонясь над воском, девушка глядит» (а «женский плач» и «простоволосые жалобы ночные» перекликаются с «причитаньем» и «сухими жалобами» в КПЖ); в СТН хоровод женщин заменен круженьем роз «в медленном водовороте»; в ЯСП вместо хоровода муз — «рыданье Аонид», вместо «босой Делии» — «безумная Антигона»; в ЗМС вместо гадания — вышивание (тканье Пенелопы, согласно «Одиссее», имеет, действительно, полуритуальный характер), вместо хороводов — медлительная и торжественная (несмотря на бытовой антураж) прогулка по саду и виноградникам.

Близкими характеристиками — спокойное, торжественное, сакральное; иногда — архаическое и «грубое» — обладают постройки и помещения, располагающиеся здесь. «Высокий дом построил плотник дюжий», в нем — свадьба (НКО), — и это, через «греческий дом» Одиссея, перекликается с «белыми колоннами» и «комнатой белой», где «как прялка, стоит тишина. Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала» (ЗМС); шалаш, сторожа и собаки (ЗМС) — и «в сенях лениво вол жует» (ЯИН); акрополь (ЯИН) — и «чертог теней» и «шатер иль храм» (ЯСП).

Остановимся еще раз на теме времени (ср. [7]). Выше (в п. 2) был акцентирован панхронический аспект этой темы. Эта панхроничность естественно возникает из основной установки цикла на совмещение прошлого и настоящего, пространств и времен. Средством такого совмещения является память, выступающая в цикле как в психологическом, так и в мифологизированно-онтологическом аспектах. Это может быть просто воспоминание, обращенное в прошлое: *«И раскрывается с шуршаньем печальный веер прошлых лет», «огромный флаг воспоминанья»* (ЕДА), — а может быть, и платоновский анамнезис: *«Все было встарь. Все повторится снова. И сладок нам лишь узнаванья миг»* (ЯИН). Ср. то же в негативном аспекте: *«Душа не узнает прозрачные дубравы»* (КПЖ). Сюда же, видимо, относится и *«выпуклая радость узнаванья», «смертным власть дана любить и узнавать», «стигийского воспоминанье звона»* (ЯСП), и, в негативном аспекте: *«в беспмятстве ночная песнь поется», «среди кузнечиков беспмятствует слово»*. Память может быть направлена и противоположно, в будущее, выступая в виде ожидания, предчувствия (как бы память о будущем): *«Нерасторопна черепаха-лира... Она во сне Терпандра ожидает, сухих перстов предчувствует налет»* (НКО).

7

Вернемся к механизмам создания синкретического пространства (или пространства-времени), которые были затронуты выше, в п.п. 2 и 3).

На поверхностном, фабульном уровне мы имеем дело, как правило, с некоторой определенной локализацией происходящего: в ЕДА и ЗМС это восточный Крым, в ЯИН — античный полис, в НКО — бытовая и мифологическая Эллада, в КПЖ — царство мертвых, в ЯСП — психологическое пространство. Однако уже здесь, на фабульном уровне, определенность нарушается за счет сдвигов и смещений. Крым становится царством мертвых (ЕДА, см. п. 3) или срastaется с Элладой (ЗМС, см. п. 2); бытовое и мифологическое перемешиваются (*«на свадьбу всех передружили кур»* — и *«водили музы первый хоровод»* в НКО; особенно характерна экспликация этого смещения в ЯИН: *«и женский плач мешался с пеньем муз»*); психологическое пространство приобретает черты фантастического пейзажа (*«Не слышно птиц. Бесмертник не цветет. Прозрачны гривы табуна ночного...»*

в ЯСП), а в царство мертвых вторгаются мелочи быта («кто держит зеркало, кто баночку духов» в КПЖ). Приемы, с помощью которых достигается это смешение, непринужденны и разнообразны. Здесь и прямое вторжение авторского голоса и воспоминания («Я сказал...», «Помнишь...» в ЗМС); и использование «посторонней» лексики, преимущественно имен собственных (там же); и введение реалий, общих для двух различных сфер (Крым и Эллада в ЕДА и ЗМС); и неоднозначность слова («душа моя» в ЕДА); и неопределенное употребление отрицаний, оставляющее открытым вопрос о существовании объекта («в царстве мертвых не бывает прелестных, загорелых рук» — ЕДА; «не услышать в меха обутой тени» — ВНР; «Не слышно птиц, Бессмертник не цветет» — ЯСП); и другие виды неопределенных модальностей, например, вопросительной («Где же ты, золотое руно?» — ЗМС; «О где же вы, святые острова...?» — НКО); и прямая контаминация — различных мифов (аргонавты и Одиссей — ЗМС) или мифа и быта, даже современного («баночка духов» — КПЖ); и неопределенность денотата («святые острова» в НКО — Острова Блаженных или острова Архипелага доклассической эпохи?; «не нам гадать о греческом Эребе»: «мы» — мужчины [«для женщин воск, что для мужчины медь»] или «мы» — живущие в XX веке?) и т. д.

В результате этих смещений, смешений и двусмысленностей локализация в рассматриваемых стихотворениях теряет определенность, естественно и органично возникает свое для каждого стихотворения сюжетное пространство, сочетающее в себе черты различных миров и эпох; а многочисленные переключки между разными стихотворениями, сквозные темы и мотивы объединяют эти «локальные пространства» в одно глобальное целое, причем это объединение облегчается расшатанностью семантики отдельных стихотворений, неопределенностью модального статуса, и в частности локализации происходящего.

В других стихах цикла локализация (и «темпорализация») является неопределенной уже на самом поверхностном уровне. В ВПР «пчелы Персефоны» и «дремучий лес Тайгета» как будто бы определенно указывают на Элладу. Однако стихотворение построено как лирический монолог, обращенный к конкретному адресату (подобно близкому по времени «Я наравне с другими...»), и это — принимая во внимание невозможность стилизации кузминского типа в поэтической системе Мандельштама — указывает на локализацию *hic et nunc*, в современности. Результат — живое ощущение единства времени и пространства.

О неопределенной локализации в ЯХТ писалось выше (см. п. 1). При полном отсутствии явно античных реалий, это стихотворение энигматично и суггестивно концентрирует в себе едва ли не весь круг тем и образов «крымско-эллинского» цикла и может рассматриваться как итоговое, завершающее определенный период развития мандельштамовской поэзии — период *Tristia*. ЯХТ — образец многозначности, многослойности, интерпретационной множественности, редкий даже для Мандельштама. Неопределенность и загадочность имеют здесь свою (квази)мотивировку — забвение: «...все растаяло, и только слабый звук в туманной памяти остался».

Наметим некоторые из возможных интерпретаций этого стихотворения.

А. В сфере поэзии: «хоровод теней» — ср. «водили музы первый хоровод» (НКО); «певучее имя» — поэтическое слово; «имя — серафим», «тела легкого дичился» — ср. из статьи «Слово и культура» о «слове-Психее» (см. сноску б); «тайный образ мне мелькает» — ср. тему забытого (поэтического) слова; «Чужую волю исполняя» — вынужденность, произвольность творчества (ср. «Ион» Платона)¹⁵.

Б. В сфере психологии памяти ЯХТ можно рассматривать как близкую параллель к ЯСП, вариацию на ту же тему. «Хоровод теней» — забытые слова; «слабый звук в туманной памяти», «тайный образ», «заколдованный круг» — о том же; ср. также «счастье катится, как обруч золотой» — и «выпуклую радость узнавань» (подчеркнута осязательность, полновесность).

В. Стихотворение может рассматриваться и как парное к КПЖ (см. п. 1); тогда тени — это тени умерших, и мы находимся в царстве мертвых.

Г. В параллель с ЕДА («я в хоровод теней топтавших нежный луг с певучим именем вмешался», «ты гоняешься за легкою весной» и т. д. — «асфodelей прозрачно-серая весна», «душа моя вступает, как Персефона, в легкий круг» и т. д.), стихотворение можно рассматривать как крымское, чему способствуют и «земли девической упругие холмы», и личная, может быть любовная («милая тень», «тело легкое», «угли ревности») тематика.

Из этой многослойности возникает и синкретичность пространства, построенного в тексте, — оно совмещает в себе и внутреннее психологическое пространство, и мир идей, и царство мертвых, и Крым (или шире — Средиземноморье). Отметим и временную синкретичность: описанное можно рассматривать и как вневременное, и как происходящее в настоящем, и как прошлое, сохранившееся «в туманной па-

мяти», и как циклически повторяющееся в духе концепции «вечного возвращения» (на что намекает и «и снова яблоня теряет дикий плод», и то, что «не выходим мы из заколдованного круга»).

В СТН время дано подчеркнуто ощутимым, весомым, плотным: «времени бремя», «время вспахано плугом»; время здесь работает, творя («роза землю была») и разрушая («Человек умирает. Песок остывает согретый. И вчерашнее солнце на черных носилках несут»). И одновременно возникает ощущение вечности, всегдашности — воплотившейся в остановившемся мгновении («Медуницы и осы тяжелую розу сосут» и т. д. — сейчас и всегда). Соответственно, все, о чем здесь говорится, имеет одновременно и конкретный, и максимально обобщенный характер. Можно, конечно, возразить, что это отличительное свойство лирики вообще. Но для нас существенно то, что здесь сочетаются конкретность лирического переживания данного момента (вместе с конкретностью пространственного окружения: «тяжелые соты и нежные сети» и т. д. — они тут, рядом), ощущение текущего исторического времени («...я пью помутившийся воздух. Время вспахано плугом...») и погруженность лирического «я» в «пространство идей», вечных сущностей, где «сестры — тяжесть и нежность» как таковые существуют так же естественно, как в мире явлений — «тяжелые соты и нежные сети». «Человек умирает» — здесь и теперь, конкретный человек; и одновременно обобщенно, чуть ли не как в учебнике логики, в силлогизме *darji*, где «все люди смертны». В результате и здесь возникает синкретическое пространство, сочетающее в себе мир вещей (все того же средиземноморского типа) и мир идей¹⁶.

8

Выше — в п. 7 и ранее — речь шла преимущественно о фабульных и сюжетных средствах создания синкретического пространства — об использованном материале, о том, что «происходит», что «описано» в том или ином стихотворении. Теперь же мы рассмотрим чисто семантические средства.

Едва ли не важнейшей особенностью мандельштамовской поэтики является то, что в [5] названо «высокой степенью системности в парадигматическом плане» и «высокой степенью структурности в синтагматическом плане». Мы имеем в виду примерно следующее. Большая семантическая насыщенность мандельштамовского поэтического текста (в частности, высокая смысловая нагруженность отдельных слов и

словосочетаний), в сочетании с густой и отчетливо воспринимаемой сетью семантических переключек между отдельными сегментами стихотворения (и между разными стихотворениями), приводит к явственному выделению в значениях слов отдельных семантических элементов (сем) — именно тех, по которым осуществляются семантические связи и переключки; эти выделяемые акцентуруемые семы, находящиеся в определенных взаимных отношениях (оппозиция, контраст, близость и т. д.), образуют новую «тонкую» или «глубинную» структуру, вырастающую из текста, поднимающуюся над ним и снова накладывающуюся на него. Рискнем предположить, что именно эта структура остается в памяти читателя как «общее впечатление» от стихотворения, если текст его оказался забытым. Взаимосвязанные семантические элементы, образующие эту структуру, ввиду своей обобщенности, образуют своего рода «поэтические категории», с помощью которых членится поэтический мир. Наложение этого «пространства категорий» на «сюжетное пространство» (в частности, синкретическое пространство типа описанного выше) и создает — в окончательном виде — то, что мы понимаем в этой статье под синкретическим пространством, возникающим из поэтического текста.

Мы постараемся пояснить эти достаточно туманные сообщения на примере ЯСП.

Стихотворение это насыщено словами со значением нехватки, недостатка, ущербности, отрицательности. Соответствующая сема может рассматриваться как своего рода оператор, применяемый к различным объектам: к памяти (забыл, беспамятство, беспамятствует, забыл, не о том), зрению (слепая), слуху (не слышно), разуму (безумная) — вообще к жизни в разных ее проявлениях — плоти (бесплотная), цветению (не цветет), полету (на крыльях срезанных), наполненности (в сухой реке, пустой челнок, зиянье). В результате этот семантический элемент (условно — для краткости — назовем его «ущербность») как бы получает самостоятельное существование, накладывая свой отпечаток на всю семантику текста.

В отношении антитезы к нему находится сема «полноты» (или, слабее, «наличия»), выраженная, впрочем, значительно менее отчетливо. Она относится к тем же сферам: памяти (выпуклая радость узнавания, любить и узнавать, вспоминанье), слуху (песнь поется, звук в персты прольется), зрению (зрячих пальцев).

Но отношения между этими двумя элементами «семантического пространства» являются антитезой лишь узуально и «сюжетно» («зрячих пальцев стыд» и т. д. противопоставляет-

ся «беспамятству» через сюжетный ход — «о, если бы вернуть...»); на семантическом уровне они сближены почти до синтеза (с преобладанием «ущербности»); достигается это чисто синтагматическим (даже синтаксическим) путем — через близость в тексте, вплоть до синтаксической связанности; воспоминание — стигийское, песнь поется — в беспаятстве, играть — на крыльях срезанных. Возникает комплексный амбивалентно-антитетический образ «ущербности-полноты».

Сходным образом строится другой такого же типа образ «смерти-жизни», близкий только что описанному. К теме смерти относится *чертог теней* (2), *мертвая* (ласточка), *стигийская* (нежность), *стигийского* (воспоминание звона), отчасти *рыданье* (Аонид); к теме жизни — *ласточка* (2), *кузнечики*, *играть*, *нежность*, *с веткою зеленой*, *любить и узнавать*, *радость*. И здесь узуальное противопоставление снимается синтагматически: ласточка — слепая или мертвая, нежность — стигийская, среди кузнечиков — беспаятствует слово, играть — с прозрачными (тенями). Техника создания амбивалентно-антитетического образа хорошо видна во фразе «бессмертник не цветет». Название *бессмертник* напоминает о бессмертии, т. е. находится в отношении антитезы со «смертью», но (1) наличие морфемы «смерть», в достаточной мере актуализированной, (2) сам характер цветка — сухого и как бы мертвого — уже приводят к объединению в значении этого слова и «смерти», и ее отрицания. Далее, «бессмертник не цветет», т. е. причастен смерти, несуществованию; но присутствию слова *цветет* действует «жизнеутверждающе» даже и вопреки отрицанию *не*. Таким образом, даже эта короткая фраза построена как цепь взаимопротиворечивых утверждений и отказов¹⁷: здесь две полноточных морфемы — *смерть* и *цвет* — находящиеся в отношении семантического контраста, при этом каждая из них снабжена отрицанием; или, на «логическом» языке: субъект «не-смерть» снабжен предикатом «не-жизнь».

Еще одна оппозиция, до некоторой степени изоморфная предыдущим и также конституирующая амбивалентно-антитетический образ, — «темное-прозрачное». С одной стороны — *ночная* (песнь), *ночной* (табун), *черный* (лед), также *слепая* (ласточка), может быть также *туман* и *тени* (тень — в основном значении слова — по природе темная); с другой стороны — трехкратное *прозрачная*. И снова происходит сближение, и синтагматическое (*прозрачны* гривы — табуна *ночного*), и еще более тесно отождествляющее: *тени* и *прозрачные* (субстантивизированное) называют один и тот же денотат. Психологические корни этого един-

ства достаточно ясны: забытое слово, конечно, уходит во *мрак, темноту*; с другой стороны, оно *бесплотное* и, стало быть, *прозрачное*. Тень умершего — в античном понимании — является объектом, совмещающим оба эти призрака.

Таким образом, семантическое пространство стихотворения построено на трех парах оппозиций:

ущербность — полнота
смерть — жизнь
темное — прозрачное

Возникающая здесь семантическая структура характеризуется следующими чертами:

(а) узуально оппонирующие; члены каждой пары, благодаря синтагматическим (и реальным) связям оказываются сближенными — иногда до слияния — в результате чего образуется комплексный амбивалентный образ; т. е. имеют место «горизонтальные» связи, как отталкивания, так и притяжения;

(б) эти пары изоморфны (или параллельны) друг другу, т. е. имеют место «вертикальные» связи;

(в) наконец, имеют место «перекрестные» связи; например, *слепая ласточка* связывает «темное» и «ущербное» с «жизнью»; *тени-прозрачные* сочетают «смерть» и «прозрачность» и т. д.¹⁸

Далее, основная в сюжете стихотворения тема «забытого слова», широко манифестированная лексически, создает свое «символично-коммуникационное» (условно говоря) поле и в семантическом пространстве. На лексическом уровне здесь можно выделить три слоя: (1) связанный с «коммуникационным» действием или состоянием — *сказать* (2), *твердит, поется, узнавание, узнавать, воспоминание, зрячий*, а также в негативном аспекте — *позабыл, забыл, беспамятство, беспамятствует, слепая, не слышно*; (2) «связанный с органами коммуникации» — *пальцы* (зрячие), *персты* (в которые звук прольется), *губы* (на которых горит *стигийского воспоминание звона*); (3) связанный с самим сообщением — *слово, песнь, звук, звон* (2), *мысль, рыдание*. Важным является здесь то обстоятельство, что в роли средства коммуникации (точнее, восприятия сообщения) выступает осязание, синэстетически скрещенное со зрением («*зрячих пальцев стыд*») и слухом («*звук в персты прольется*»). Осязание, выступающее как заместитель зрения и слуха, совмещает в себе и особую, интимную близость к объекту восприятия (его можно «пощупать»), и затрудненность, мучительную недостаточность (как бы «ощупью»). Здесь — один из семантических узлов стихотворения: «*зря-*

чие пальцы» — это пальцы слепого, что отсылает нас к слепой ласточке и вообще к теме «ущербности», «нехватки»; но именно эти «зрячие пальцы» дают «выпуклую радость узнавания» — наиболее яркое в стихотворении воплощение темы «полноты», — еще один пример того, как создается у Мандельштама комплексный амбивалентно-антитетический образ.

Если отношения между членами вышеприведенной системы оппозиций описываются в терминах антитезы, контраста, близости, то связь «коммуникационного» поля с этой системой имеет иной характер. Это скорее отношение между субстанцией и акциденцией, материей и формой: «коммуникационное» поле, т. е. вся смысловая сфера, связанная с (не)порождением и (не)восприятием слова, служит как бы материей, которая оформляется с помощью «категорий», входящих в нашу систему оппозиций. Отметим, что грамматически эта «категоризация» происходит преимущественно с помощью прилагательных (слепой, срезанный, прозрачный (3), ночной (2), сухой, пустой, безумный, мертвый, стигийский (2), зрячий, выпуклый, бесплотный, черный) — ср. о роли прилагательных в поэтике Мандельштама в [5].

Вся эта сложно организованная семантическая структура может рассматриваться как своего рода пространство, существующее параллельно с «сюжетным» пространством и относительно независимо от него. Благодаря обобщенности и моделирующему, парадигматическому, организующему характеру его элементов, оно напоминает платоновский мир идей; но следует различать случаи, когда оно — как в ЯСП — существует лишь имплицитно, возникая «над» (или «под») текстом, и случаи, когда «мир идей» в какой-то мере эксплицирован в тексте — как в СТН (ср. п. 4).

Мы говорили о семантическом пространстве, опираясь только на текст ЯСП. Но оно представляет собой фрагмент более широкого пространства, связанного со всем творчеством Мандельштама, или — уже — с «крымско-эллинским» циклом. По этому поводу лишь упомянем, что элементы «локального» пространства ЯСП обогащаются в контексте других стихов. Так, слабо выраженный в ЯСП семантический элемент «женское» (Антигона, Аониды, подружка) обретает полноту в контексте КПЖ, где он является одним из важнейших; «стигийская нежность» (где совмещены «смерть» и «женское») приобретает дополнительные коннотации в связи с СТН (*нежность*, будучи сестрой *тяжести*, обретают «полноту» и т. д.); «радости узнавания» дает полнозначность контекст (из ЯИН) «и сладок нам лишь узнавания миг» (не говоря уже об общефилософском контексте); мимо-

летное здесь «играть», причастное теме «жизни», связано со всей празднично-сакральной сферой цикла («легкий круг», хороводы, свадьба); элемент «ущербность» обогащается благодаря соотносительности с темой «неясности» в КПЖ (с недоумением, не узнает, туманный, полупрозрачный) и т. д.

9

Проследим теперь механизмы возникновения синкретического пространства как бы под лупой — на «микропримере», взяв первые три строки ЯСП:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется,
На крыльях срезанных, с прозрачными играть...

Первая и вторая строки реально и логически никак не связаны друг с другом; эта разорванность еще более углубляется контрастом между прозаическим, разговорно-бытовым характером 1-ой строки и мифо-поэтическим характером 2-ой; наконец, в 1-ой речь идет о внутреннем состоянии индивида, тогда как во 2-й — о чем-то совсем ином. Но именно эта всесторонняя контрастность и заставляет читателя — как в силу «презумпции осмысленности» и связности, так и ввиду наличия готовой «восприимательной» модели параллелизма (фольклорного типа) — воспринимать 2-ую строку как параллельную 1-ой и устанавливать связи, исходя из этого параллелизма. И вот, одинаковая позиция (1-ое полустишие цезурованного 6-стопного ямба):

Я слово позабыл...
Слепая ласточка... —

позволяет отождествить «слепую ласточку» с «забытым словом», — чему способствует и узуальная соотносительность слова с птицей, характерная для самых различных культурных традиций (ср. «слово не воробей...» или у Мандельштама: «*Божье имя, как большая птица...*»); далее, забытое, т. е. недостаточное, «ущербное» слово соотносится со слепотой ласточки: здесь уже действуют чисто семантические механизмы.

Параллелизм этот распространяется и дальше; полустишие: «*На крыльях срезанных...*» воспроизводит ту же семантическую схему: слово — ласточка — крылья (в этой тройке актуализируются семы «жизни» и «полноты»), позабыл — слепая — срезанный¹⁹ (где актуализируется сема «ущербности»).

Возникающие таким образом связи создают прочное смысловое единство, которое как бы перебрасывается и на сюжетный уровень. Происходит сближение или даже слияние той психологической реальности, о которой идет речь в первой строке, с мифологическим миром следующих строк. Отметим важное обстоятельство: мы имеем здесь дело не с метафорой или сравнением, где замещающий объект (или «правая часть» сравнения) не обладают самостоятельным бытием, как бы ни был ярок и развернут троп. Например, обращаясь к тому же тютчевскому стихотворению (см. сноску 19), мы видим, что хотя «правая часть» сравнения жизни с подстреленной птицей занимает 3/4 текста, эта «птица» не обретает реального существования: *полет и размах, прах и боль и бессилье* относятся к *жизни*, и *поломанные крылья* остаются чисто метафорическими. «Предметом изображения» в стихотворении Тютчева является единственно человеческая душа, «лирическое Я», — все прочее имеет лишь вспомогательное значение и лишено самостоятельного существования. Не то у Манделштама, где *ласточка* и *чертог теней* так же реальны, как забытое слово (что выявляется, конечно, во всем дальнейшем развертывании стихотворения).

Вторые полустихия не дают такой же степени связанности; отметим, впрочем, что здесь значима одинаковая позиция сочетаний в *чертог теней* и с *прозрачными*: с сюжетной точки зрения это подчеркивает, что *прозрачные* — это и есть *тени*; в чисто семантическом плане здесь зарождается тот амбивалентный образ «темно-прозрачного», о котором была речь выше.

Отметим один контраст между миром «Я» и «чертогом теней». Если первый характеризуется напряженной интенциональностью: «забыл, что я хотел сказать», — то второй — раскованностью и свободой: «с прозрачными играть». Слово-ласточка, уйдя в подземный мир подсознания, как бы вырывается на свободу, словно рыба, сорвавшаяся с крючка и ушедшая в глубину.

Итак, мы имеем здесь, с одной стороны, психологическое пространство — внутренний мир индивида (1-ая строка), с другой — некое иное, мифологическое пространство — «чертог теней», где «слепая ласточка» играет «с прозрачными» — тенями. Они сосуществуют, будучи равно «реальными», — и одновременно слиты, чему способствует, в частности, возникновение третьего, семантического пространства, элементами которого являются более или менее абстрактные «смыслы» — «полнота, жизнь» и «ущербность», «темнота» и «прозрачность». Это семантическое пространство, накладыва-

ваясь на оба «реальных», как бы сцепляет их в одно «неслиянное и нераздельное» целое.

В заключение бегло проследим сложное и прихотливое поведение обоих «реальных» пространств при дальнейшем развертывании стихотворения.

В 4-ой строке происходит синтез: *беспамятство* относится к внутреннему миру, но *ночная песнь* поется скорее в «чертоге теней» (но не только: *ночная песнь* может интерпретироваться как некая музыка, гул или ритм, еще не нашедший воплощения в слове, но ждущий и ищущий воплощения — и это относится к внутреннему миру).

2-ая строфа («*Не слышно птиц...*») как будто полностью переносит нас в мифологическое пространство; но семантические механизмы заставляют и этот «пейзаж» воспринимать двояко. В конце — снова контаминация: *среди кузнечиков* оказывается не *ласточка*, а *слово*.

В 3-ей строфе («*И медленно растет...*») именно *слово*, т. е. — в контексте стихотворения — элемент внутреннего мира, прочно обосновывается в «чертоге теней», и *ласточка* выступает уже как элемент традиционного сравнения («*мертвой ласточкой бросается к ногам*»). В 4-6 строфах преобладает, напротив, внутренний мир, личное, психологическое содержание: «*зрячих пальцев стыд*», «*радость узнавань*», «*я так боюсь....*», «*я забыл, что я хочу сказать*» и т. д. — даже Аониды и сам «чертог теней» как бы интериорируются. Но где бы мы в данный момент ни находились в процессе чтения текста, — наложенные семантическим пространством скрепы не дают исчезнуть двуслойности: мы все время и «там», и «здесь», и во внутреннем мире Я, и в мифологическом мире.

В последних двух строках: «*А на губах, как черный лед горит // Стигийского воспоминанье звона*» — дается квазирациональное «объяснение» всему предшествующему: забытое мною слово (а может быть и я сам) побывало в подземном царстве²⁰, и мои губы — орган речи — сохранили воспоминание об этом странствии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Можно предположить существование еще одной составляющей — своего рода «царства идей» в духе Платона, как бы фундаментирующего остальные компоненты этого синкретического пространства.
- 2 Отметим, что «эллинская» ориентация Крыма не является единственной у Мандельштама: так, в стихотворении «Феодосия» (1920) мы имеем дело скорее с «ближневосточной» ориентацией («Недалеко до Смирны и Багдада»); для поэтики Мандельштама характерна именно эта тенденция к ориентированности одного на другое, к синкретизации.
- 3 Или, может быть, составной — хотя и самостоятельной — его частью: Аид так же принадлежит мифологической Элладе, как и, например, музы, водящие свой хоровод «на каменных отрогах Пиэрии».
- 4 Заметим, что мы здесь заведомо не имеем дело с мифологическим мотивом нисхождения в Аид неумершего (Орфей, Геракл).
- 5 Еще одна возможная коннотация — «тени прошлого» (довоенного, дореволюционного).
- 6 Вспомним прозаический текст Мандельштама, содержащий сопоставление слова и души: «Слово — Психея. Живое слово... свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» («Слово и культура»). Насколько многозначнее эксплицирован этот круг идей-смыслов-образов в стихотворной двойчатке!
- 7 Настойчивость этого мотива в стихах Мандельштама периода революции и гражданской войны как и сопоставление — до неразличимости — царства живых с царством мертвых — напоминает о достаточно распространенных среди русской интеллигенции той эпохи эсхатологических настроениях (традиция, идущая от Вл. Соловьева), принимавших самые разнообразные формы — от религиозно-метафизических (например, у Н. А. Бердяева) до эсхатологизации быта (например, в «Пещере» Евг. Замятина).
- 8 Отметим двусмысленность этой фразы: то ли тень есть, но ее не услышать, потому что она «в меха обута». — то ли ее «не услышать», потому что ее вовсе нет.
- 9 Ср. разбор этого стихотворения в статье Д. Сегала [2].
- 10 С другой стороны, «золотое руно» семантически подготавливается «золотистым медом» и «золотыми десятинами».
- 11 Заметим, что «безумная» Антигона в ЯСП — скорее всего из «Антигоны» Софокла, где Исмена называет ее безрассудной, говорит: «Мечта твоя безумна» и пр.; с другой стороны, связь с забытым словом, слепой ласточкой и т. д. заставляет скорее

вспомнить «Эдипа в Колоне», где Антигона выступает как «дитя слепого старца» — Эдипа — и его поводырь; но и в «Антигоне» она причастна Аиду: «Ты жива, моя ж душа давно уж в гробу; умерших чтить пристало ей», — говорит она Исмене; ср. слова Креона: «Пусть там [в склепе] Аиду молится — его ведь она считает богом одного». Вообще переключки между ЯСП и названными трагедиями Софокла многочисленны и значимы.

- 12 Вообще, по Мандельштаму, женское (девичье) стоит и у колыбели и у могилы европейской культуры. Все начинается с того, что *«холодом повеяло высоким от выпукло-девического лба»*, и кончается тем, что *«...века пройдут, и блаженных жен родные руки легкий пепел соберут»* («В Петербурге мы сойдемся снова», 1920). Ср. уже в личной сфере: *«Есть женщины... Благословлять умерших и впервые приветствовать воскресших — их призванье»* (1937).
- 13 Ср. о хороводах в «Законах» Платона.
- 14 По предположению В. Терраса (см. [3]), это *rosalia*.
- 15 Некоторая натянутость этих (и следующих ниже) сопоставлений и отождествлений очевидна; но следует иметь в виду, что мы искусственно — в аналитических целях — расчлняем семантику стихотворения на интерпретационные слои, в то время как стихотворение живо именно наложением и слиянием этих слоев, создающим синкретическое целое.
- 16 Ср. об отражении семантической двойственности этого стихотворения в его ритмической структуре в [5].
- 17 Другой пример из того же стихотворения: *«...черный лед горит...»*, где каждое следующее слово отрицает предыдущее. Конструкции такого типа вообще характерны для поэтики Мандельштама: ср., например, *«отчего же я слепну и крепну, подчиняясь смиренным корням»* или *«ее влечет стесненная свобода одущевляющего недостатка»*. См. также в п. 3 о первой строфе ЕДА.
- 18 Ср. аналогичную семантическую структуру в стихотворении «Мастерица виноватых взоров» — см. [8]. Такого рода «перекрестность», проявляющаяся, в частности, в синтагматическом сопряжении значений из разных сфер (не путать с оксюморностью) весьма часто встречается у Мандельштама; ср. в том же стихотворении хотя бы *«зрячих пальцев стыд»* (зрение — осязание — нравственное чувство).
- 19 Ср. мотив «испорченных» крыльев как выражение крайней степени *«боли и бессилья»* у Тютчева: *«И ни полета, ни размаху, — Висят поломанные крылья...»* («О этот юг...»).
- 20 Обратим внимание на характерную «неточность»: теме забвения лучше отвечало бы прилагательное *летейский* (Лета, а не Стикс, — река забвения). Ср. об аналогичных «неточностях» в ЗМС в п. 2.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- [1] А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. К описанию смысла связного текста. Москва, 1971.
- [2] Д. Сегал. Наблюдения над семантической структурой поэтического произведения. *IJSLP XI* (1968).
- [3] V. Terras. Classical Motives in the Poetry of Osip Mandel'stam. См. наст. издание.
- [4] Д. Сегал. Микросемантика одного стихотворения. — «Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky». The Hague, 1973.
- [5] Ю. Левин. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах, *IJSLP XII*, 1969.
- [6] К. Тарановский. Пчелы и осы в поэзии Мандельштама. — «To Honor Roman Jakobson» III, 1967.
- [7] V. Terras. The Time Philosophy of Osip Mandel'stam. *SEER XLIII*: 109, 1969.
- [8] Ю. Левин. Семантический анализ стихотворения. — «Теория поэтической речи и поэтическая лексикография», Шадринск, 1971.

Текст воспроизводится по изданию: Russian Literature. Амст., 1975, № 10/11. с. 5-31.

М. Л. ГАСПАРОВ

«ЗА ТО, ЧТО Я РУКИ ТВОИ...» — СТИХОТВОРЕНИЕ С ОТБРОШЕННЫМ КЛЮЧОМ

В литературоведении и критике есть употребительное выражение: «художественный мир» — художественный мир того-то произведения, автора, направления. Обычно оно имеет значение очень неопределенное и расплывчатое: когда хотят сказать, что стихи Пушкина по содержанию не похожи на стихи Лермонтова, то говорят: «В стихах Пушкина совсем иной художественный мир». (А когда хотят сказать, что стихи Пушкина по форме не похожи на стихи Лермонтова, то говорят: «в стихах Пушкина совсем иная интонация»: другое слово с таким же неопределенным значением). В таком употреблении, несомненно, оно малосодержательно и не выводит нас из круга досадных тавтологий.

Тем не менее, слова «художественный мир» могут быть наполнены содержанием вполне конкретным, точным и важным. Художественный мир — это тот мир, который реально изображается в литературном тексте (а не только воображается за ним и вокруг него) — то есть список тех предметов и явлений действительности, которые упомянуты в произведении, каталог его образов. В принципе каждое существительное в тексте является именно таким «образом», атомарной единицей статического содержания произведения (а каждый глагол — «мотивом», атомарной единицей динамического содержания произведения). В таком понимании слов «образ» и «мотив», обычно употребляемых в литературоведении в фантастическом многообразии значений, мы следуем строгому терминологическому словоупотреблению Б. И. Ярхо; см. его несправедливо забытые статьи «Границы научного литературоведения» («Искусство», 1925, № 2 и 1927, № 1) и «Простейшие основания формального анализа» (сб. «Art poetica», 1, М., 1927), см. также: Гаспаров М. Л. Работы Б. И. Ярхо по теории литературы. — Труды по знаковым системам, IV, Тарту, 1969, с. 504-514.

Когда Ю. М. Лотман и другие современные аналитики художественного текста начинают работу с составления и классификации словаря существительных разбираемого текста, они делают именно опись его художественного мира. Если такую опись организовать как «частотный тезаурус», с

группировкой существительных по семантическим полям и гнездам и с разметкой количества словоупотреблений каждого, то такой словарь может очень выразительно показать, что лежит в центре данного художественного мира, что на его периферии, а что вообще зияет в нем пробелами. Некоторые работы такого рода нам известны: так, можно указать на статью М. И. Борецкого «Художественный мир басен Федра, Бабрия и Авиана» в сб. «Новое в современной классической филологии». М., Наука, 1979.

Однако такой подступ к анализу произведения, хоть и заманчив простотой, объективностью и точностью, но содержит многие непредвиденные трудности. Дело в том, что принадлежность некоторых образов к «миру, который реально изображается в литературном тексте», оказывается сомнительной.

Вспомним небольшое стихотворение Пушкина «Предчувствие» («Снова тучи надо мною // Собралися в тишине...»). Составляющие его образы очень отчетливо распадаются на несколько соотнесенных семантических полей. С одной стороны — Рок, Беда, Судьба; с другой стороны — противостоящая им Душа, и в ней — Презренье, Непреклонность, Терпенье, Сила, Гордость, Отвага, Упованье, Воспоминанье (только эмоциональные и волевые стороны Души, интеллектуальных нет); этот подробно представленный внутренний образ человека дополняется очень скупо представленным внешним обликом человека: Ангел, Рука, Взор; все это происходит на фоне времени (пространственного фона нет): Жизнь, Дни, Час, Юность, Разлука. Но как трактовать слова: Тучи, Буря, Тишина, Пристань? По буквальному словарному смыслу они должны быть отнесены к семантическим полям «природа» (Тучи, Буря, Тишина) и «быт» (Пристань); но совершенно ясно, что в стихотворении они употреблены не в буквальном, а в метафорическом значении — Тучи, Буря (и Тишина) примыкают к Року, Судьбе и Бедѣ, а Пристань им противопоставляется. Точно так же и Ангел, если бы не контекст, должен был бы значиться не по рубрике «внешний облик человека», а по рубрике «религия» или «фантастические существа». Для всех этих случаев методики учета еще не разработана.

Возьмем другой пример: три фразы — «Оленя ранили стрелой», «Паду ли я, стрелой пронзенный» и «Швейцара мимо он стрелой». Очевидно, что «стрела» в этих высказываниях неравноправна: стрела, ранившая оленя, реально входит в художественный мир данной фразы; стрела, грозившая Ленскому, служит лишь метафорическим синонимом дуэльной пули; а стрела, с которой сравнивается Онегин, не

имеет совершенно никакого отношения к миру балов и швейцаров и стоит на грани полной десемантизации. Перед нами три разных степени вхождения образа в систему художественного мира. Этого мало: если мы вспомним, что «Олень ранили стрелой» — это фраза из реплики Гамлета в трагедии, в реальном действии которой ни олень, ни стрела не участвуют, то нужно будет выделить еще одну разницу в статусе образов — между тем, что описывается как происходящее, и тем, что возникает лишь в разговорах действующих лиц (и в разговорах, пересказываемых в этих разговорах, и т. д.). Так, разница между художественным миром произведений, в которых Бог выступает действующим лицом, и в которых он лишь упоминается (хотя бы и очень часто) в речах и рассуждениях, будет, по-видимому, очень ощутима.

Таким образом, различение реальных и условных (самостоятельных и вспомогательных, структурных и орнаментальных) образов становится очень важной предпосылкой всякого анализа художественного мира произведения. Это сознавал уже Б. И. Ярхо. В «Границах научного литературоведения» («Искусство», 1927, № 1, с. 24) он писал:

«По взаимному отношению внутри данного произведения образы можно разделить на самостоятельные (или основные) и вспомогательные. Первые имеют реальное существование в предполагаемой данным произведением реальности; вторые служат для усиления художественной действительности первых. Например: «Вы ж громче бейте в струны, бояны-соловьи» — здесь «бояны», то есть гусли, реально присутствуют на описываемом пиру у Грозного, «соловьи» же яко птицы, конечно, отсутствуют, а только служат для изображения благозвучной игры боянов». (К словам «предполагаемой данным произведением реальности» — примечание: «Эта реальность, ничего общего не имеет, конечно, с действительной реальностью. В словах «Горбунок летит стрелою» фантастический образ горбатого конька будет основным, так как входит в реальность, предполагаемую сказкой, а реалистический образ стрелы — нереальным, вспомогательным»). Далее автор предлагает закрепить за этими вспомогательными образами общее название «символов» и оговаривает перевостепенную важность «вопроса об установлении символичности образа»: «Возможность определить, является ли данный образ символом или вообще вспомогательным образом, зависит от степени выраженности субстрата...» — и далее следуют примеры: (1) «Терек прыгает, как львица» — вспомогательность образа «львица-Терек» ясна из текста фразы; (2) «Черные тучи с моря идут, хотя бы закрыты четыре солнца» — эквивалентность образа «четыре солнца =

четыре князя» ясна из контекста произведения; (3) «Белеет парус одинокий... он счастья не ищет и не от счастья бежит...» — вспомогательность, нереальность образа ясна из того, что неодушевленному предмету приписываются чувства одушевленного существа, но эквивалентность образа («парус = человек, поэт, душа человеческая...») остается не вполне ясной: «В этом и во всех подобных случаях субстрат не может быть точно определен, но все же колеблется в точно ограниченных текстом пределах». Более сложных примеров Ярхо не касается и переходит к критике мифологических, фрейдистских, вульгарно-социологических и прочих толкований художественных образов: «Методологическая ошибка заключается, конечно, в том, что основные образы принимаются за вспомогательные, а именно за символы».

Более сложные случаи соотношения реальных и условных образов в произведении являются нам в литературе XX века. Требования к читателю и толкователю здесь остаются те же, что и в лермонтовском «Парусе»: сперва установить, что буквальное понимание сказанного поэтом (одушевленный парус и пр.) в реальной действительности невозможно, и стало быть, данный образ является не реальным, а условным, вспомогательным; а затем определить субстрат, то есть предположить, какие реальные образы и ситуации могут стоять за этими условными. И то и другое часто бывает очень трудно.

Мы попробуем рассмотреть с этой точки зрения одно (далеко не самое сложное) стихотворение Мандельштама, ключ к интерпретации которого (к «определению субстрата») был отброшен автором, но по счастливой случайности сохранился. Это стихотворение 1920 г. «За то, что я руки твои...» (см.: О. Мандельштам, Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1973, с. 121; ср. примечания Н. И. Харджиева на с. 280).

- (1) 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!
- (2) Ахейские мужи во тьме снаряжают коня,
Зубчатыми пилами в стены вгрызаются крепко,
Никак не уляжется крови сухая возня,
И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка.
- (3) Как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?
Зачем преждевременно я от тебя оторвался?
Еще не рассеялся мрак и петух не пропел,
Еще в древесину горячий топор не врезался.

- (4) Прозрачной слезой на стенах проступила смола,
И чувствует город свои деревянные ребра,
Но хлынула к лестницам кровь и на приступ пошла,
И трижды приснился мужам соблазнительный образ.
- (5) Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?
Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник.
И падают стрелы сухим деревянным дождем,
И стрелы другие растут на земле, как орешник.
- (6) Последней звезды безболезненно гаснет укол,
И серою ласточкой утро в окно постучится,
И медленный день, как в соломе проснувшийся вол,
На стогнах, шершавых от долгого сна, шевелится.

Слова, указывающие направление для восстановления ситуации высказывания, — это, конечно, «акрополь», «ахейские мужи» (которые «снаряжают коня») и «Приамова» «Троя» (которая «будет разрушена»). По ним, стало быть, воображению читателей предлагается картина исхода Троянской войны — постройка деревянного коня и взятие Трои. Это позволяет понять и смысл темной строки «И трижды приснился мужам соблазнительный образ»: как уже отмечалось комментаторами, здесь имеется в виду эпизод, упоминаемый в «Одиссее», IV, 271-289: когда деревянный конь был ввезен в город, то Елена, заподозрив неладное, трижды обошла коня, окликаая заключенных в нем ахейцев голосом их жен, но те удержались и промолчали.

Однако дальше начинаются неясности.

Во-первых, странным кажется нагнетание «деревянных» образов: деревянные здесь не только конь и стрелы, но и акрополь и стены, без упоминания о дереве не обходится ни одна строфа (только в последней вместо дерева — солома). Это не согласуется с традиционным (и в данном случае правильным) представлением об античности как о времени каменных крепостей. Но это, может быть, можно отвести ссылкой на навязчивое представление Мандельштама этих лет о теплой, обжитой домашности всего настоящего «эллинизма» (статья «О природе слова»).

Во-вторых, странным кажется появление образов приступа, штурмовых лестниц и обстрела из луков: как известно, именно из-за хитрости с деревянным конем ахейцам не понадобился ни обстрел, ни приступ, они вошли в город через тайно открытые ворота и захватили его в уличных рукопашных схватках, так выразительно описанных во II песне «Энеиды». Но это, может быть, можно отнести на счет сквозного образа крови, бушующей в страстном мучении.

В-третьих, странной кажется последовательность упоминаний о деревянных стройках в строфах 1-3: сперва «древние срубы», потом только что слаживаемый деревянный конь, потом «еще в древесину горячий топор не врезался», — даже если «дремучий акрополь» и троянский конь — вещи разные, все равно, это создает необычное впечатление обратной временной перспективы, от более позднего к более раннему.

В-четвертых, наконец, остается неясным главное: с кем в этой картине отождествляет себя авторское «я», с троянцами или с ахейцами? Строки «Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать...» (видимо, троянском; считать слова «дремучий акрополь» перифразой ахейского деревянного коня, конечно, можно, но вряд ли такое толкование напрашивается первым) и «Где милая Троя?..» заставляют думать, что говорящий — троянец (или даже троянка). Но тогда непонятна становится мужская любовная тема: «руки твои не сумел удержать», «предал соленые нежные губы», «как мог я подумать, что ты возвратишься», «зачем преждевременно я от тебя оторвался», — в общеизвестной мифологии мы не находим такого персонажа-троянца, которому можно было бы приписать в такой ситуации такие высказывания.

С другой стороны, если мы предположим, что говорящий — ахеец, то отождествление его напрашивается само собой: это Менелай, он упустил свою Елену, десять лет воевал, чтобы ее возвратить, но теперь, накануне решающей победы, вдруг понял, что если даже он сможет возвратить Елену, то не сможет возвратить ее любви, а тогда зачем она ему, и зачем была нужна вся сокрушительная война? (Такая психологическая картина, разумеется, совершенно не антична, но в романтическом образе античности XIX — начала XX в. она вполне допустима.) Но тогда натянутыми становятся и перифраза «дремучий акрополь» в применении к деревянному коню, в котором сидит Менелай (можно ли о нем сказать: «древние срубы?»), и эмоция «Где милая Троя?» и т. д., и особенно — концовка, в которой, по-видимому, все промелькнувшие картины оказываются тяжелым вещим сном, и говорящий просыпается отнюдь не в ахейском лагере, а в городе, еще никем не взятом («на стогнах», «медленный день», мирный, как вол).

Наконец, для искушенных знатоков мифологии возможна и третья интерпретация, позволяющая-таки связать тему любовной тоски с образом троянца в Трое (указанием на нее мы обязаны В. М. Гаспарову): говорящий — это не кто иной, как Парис, но тоскует он не по Елене, а по Эноне. Этот малоизвестный миф получил некоторую популярность в

России, благодаря переводу «Героид» Овидия Ф. Ф. Зелинским, дважды вышедшему в 1912-1913 гг. (а до того — менее заметному переводу Д. П. Шестакова, 1902). В юности Парис был пастухом и любовником нимфы Эноны, потом оказался царевичем, бросил Энону, похитил в жены Елену, воювал за нее, был смертельно ранен Филоктетом (отравленной стрелой Гераклова лука), к нему позвали Энону, чтобы она по старой любви исцелила его волшебными травами, она отказалась, потом раскаялась, но поздно. Вполне возможно представить себе наше стихотворение в устах Париса, в чьей крови уже разливается отравы, и который мучится мыслью, придет ли спасти его преданная им Энона или не придет. Однако и этому мешает простое соображение: ко времени падения Трои Парис уже давно погиб, стало быть, сцену с деревянным конем можно представить себе лишь в вещем бреде Париса, но бред этот кончился смертью, а концовочная строфа стихотворения говорит, по-видимому, не о смерти, а о пробуждении и успокоении.

Таким образом, при всей несомненности «троянской темы» в стихотворении, буквальное ее восприятие приводит в тупики, запутывается в противоречиях. Напрашивается предположение, что троянские образы в действительности являются в стихотворении не реальными, а условными, вспомогательными, а за ними стоят (в «субстрате») какие-то другие. Какие? На этот вопрос неожиданно позволяет ответить история текста.

Комментарий к изданию Н. Харджиева сообщает, что стихотворение обращено к актрисе и художнице О. Н. Арбениной (как и несколько других любовных стихотворений 1920 г.) и что имеется «авторизованный список допечатной редакции, состоящий из трех строф: строфа 2 совпадает с 3, а 3 — с заключительной строфой окончательного текста», текст же начальной строфы приводится. В совокупности эти строфы складываются в такой первоначальный текст стихотворения:

- (0) Когда ты уходишь и тело лишится души,
Меня обступает мучительный воздух дремучий,
И я задыхаюсь, как иволга в хвойной глуши,
И мрак раздвигаю губами сухой и дремучий¹.
- (3) Как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?
Зачем преждевременно я от тебя оторвался?
Еще не рассеялся мрак и петух не пропел,
Еще в древесину горячий топор не врезался.
- (6) Последней звезды безболезненно гаснет укол,
И серую ласточкой утро в окно постучится,

И медленный день, как в соломе проснувшийся вол,
На стогах, шершавых от долгого сна, шевелится.

Перед нами — любовное стихотворение с вполне связной последовательностью образов: женщина уходит после ночного свидания, влюбленному кажется, что она уже никогда не вернется, ночь и жар томят его, ему кажется, что он заброшен в темном лесу и ждет света, который наступит, когда взойдет день («*петух пропоет*») и прорубится просека («*топор в древесине*»); наконец, после бессонной ночи наступает успокаивающее утро («*безболезненно гаснет укол*»). Реальные и вспомогательные образы этого художественного мира расслаиваются без труда: реальный план — Я, Ты, Душа, Тело, Губы, Мрак, Окно, Утро, День, Сон; условный план — Иволга, Дремучий Воздух, Хвойная Глушь, Мрак, Древесина, Топор, Петух, Укол Звезды, Ласточка, Вол в Соломе. Этот каталог древесных и животных образов можно было бы долго комментировать, сопоставляя с составом художественного мира других стихотворений Манделъштама, но сейчас для этого нет надобности.

По какой-то внутренней причине Манделъштам не остановился на этой (вполне законченной) стадии стихотворения, а продолжал над ним работать, усложняя условный план стихотворения новыми ассоциациями. Так явились четыре «*троянские*» строфы стихотворения, симметрично вдвинувшись по две между нулевой и третьей и между третьей и шестой строфами, образовав (по-видимому) промежуточную, 7-строфную редакцию стихотворения.

Толчком к античным ассоциациям послужил, вероятно, образ иволги в начальной строфе. Там задыхающаяся в деревьях иволга являлась только как символ поэта, обезголо-севшего в горе. Но иволга давно связывалась для Манделъштама с Грецией и Гомером (стихотворение 1914 г. «*Есть иволги в лесах, и гласных долгота...*», где, кстати, упоминаются и «*волы на пастбище*»); бессонница и любовь обернулись темой Трои и Елены еще в знаменитом стихотворении 1915 г. «*Бессонница. Гомер. Тугие паруса...*»; а древесина, как сказано, могла напоминать Манделъштаму теплую обжитую домашность «*эллинизма*» (ср. «*...И ныне я не камень, А дерево пою...*» из стихотворения 1915 г.). Далее, мысль о прорубаемой просеке наводила на мысль о том, на что идут порубленные деревья; «*под знаком Гомера*» на этот вопрос возникал ответ: в ахейском стане — на деревянного коня и штурмовые лестницы, в осажденной Трое — на «*древние срубы*» «*высокого Приамова скворешника*». Деревянное единство того и другого подчеркивается в конце вставки са-

мым причудливым и загадочным (кульминация сна, за которой наступает пробуждение!) образом стихотворения: ахейские стрелы сыплются в Троию, троянские вырастают им навстречу из земли. Далее, троянская тема, в свою очередь, подсказывала дальнейшую разработку любовной темы: вместо образа дыхания в губах является образ крови в жилах, которая сухо шумит, а потом идет «на приступ».

В каждой паре вдвигаемых строф присутствуют все три темы — и основная, любовная (Л), и ассоциативная, в ее ахейском (А) и троянском (Т) аспекте. По семи строфам предполагаемой промежуточной редакции эти темы располагаются в такой последовательности (жирным шрифтом выделены три опорные, первыми написанные строфы): Л — ЛТ — АЛ — Л — ТЛА — Т (А+Т) — Л. Мы видим, что первая вставка пригнана к своему месту гораздо плавнее (переходами от Л к Л и от Л к Л: «... я задыхаюсь... в хвойной глуши — я должен рассвета в дремучем акрополе ждать», «никак не уляжется крови сухая возня — как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?»), а вторая гораздо резче. Напряженность (и, соответственно, трудновоспринимаемость) постепенно возрастает от первой половины стихотворения ко второй, достигает кульминации в предпоследней строфе (стрелы навстречу стрелам) и затем расслабляется в последней, «утренней» строфе. Это придает стихотворению композиционную стройность, спасающую его от грозившей при разбухании хаотичности.

У нас нет уверенности, что работа Мандельштама остановилась и здесь. Одно из соседних стихотворений 1920 г. — «Когда городская выходит на стогны луна...» — написано тем же размером, очень редким (5-ст. амфибрахий с рифмовкой МЖМЖ) и перекликается с нашим стихотворением словами и образами «город дремучий», «ночь», «стогны», «желтая солома» теней на «полу деревянном», «плачет кукушка на каменной башне» (вместо иволги: ассоциации через голову Гомера уводят к «Слову о полку Игореве», где женщина тоскует о возлюбленном так же, как у Мандельштама — влюбленный о женщине), а образами «унынья и меди» и «певучего воска» — со стихотворением 1918 г. «Я изучил науку расставанья...» (где есть и разлука, и акрополь, и ночь, и петух, и вол). Что перед нами — более ранний вариант нашего зачина «Когда ты уходишь и тело лишится души...» или более поздний вариант, еще более пространственный и ассоциативный, чем «троянский», — трудно сказать. Но при всей оборванности здесь не возникает никаких недоразумений относительно реального и вспомогательного плана: начальное «Когда...» твердо

говорит, что перед нами — фон реального плана и не более того.

Разумеется, предполагаемая реконструкция движения авторской мысли при переходе от краткой к пространной редакции стихотворения — целиком гипотетична. Психология творчества еще не стала наукой, и здесь можно говорить лишь о предположениях более вероятных и менее вероятных.

И вот, доведя стихотворение от первоначальной трехстрочной редакции с ее легко обозримой любовно-лирической композицией до (предположительной!) промежуточной семистрофной с ее усложненным, но все же уследимым переплетением основной любовной и вспомогательной троянской темы, Мандельштам делает решающий шаг: отбрасывает начальную (нулевую) строфу с «ты уходишь», «иволгой» и лесом, оставляет только шесть строф, ставших окончательной редакцией стихотворения и вводящих читателя в недоумение теми трудностями интерпретации, о которых говорилось выше. Причины их теперь ясны: вместе с начальной строфой был отброшен ключ к тематике стихотворения — указание на то, что любовная тема является основной, а троянская — вспомогательной, и поэтому не нужно ожидать от нее связности и последовательности переходов от образа к образу. Исчезновение словечка «как» («...как иволга»...) оказывается для восприятия стихотворения роковым: читатель окончательного варианта неминуемо воспринимает исходную ситуацию «Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать...» не в условном, а в реальном плане, начинает подыскивать отождествление этого «я» с лицами троянского мифа и неминуемо запутывается в противоречиях. Что это так, очевидно из простого (хотя и разрушающего стих) эксперимента: вставим в зачин окончательного варианта только одно лишнее слово, «За то, что я руки твои не сумел удержать... я (словно) должен рассвета в дремучем акрополе ждать...» и т. д. — и восприятие всего последующего стихотворения сразу станет если не яснее, то спокойнее. К сказанному можно добавить, что при первой публикации стихотворения (в гектографированном «Новом Гиперборее» 1921 г.) ему было придано заглавие «Троянский конь» — то есть, у читателя не только отнимался истинный ключ к смыслу стихотворения, но и вручался ложный: прямая подсказка, что основной темой стихотворения следует ощущать не настоящую, любовную, а вспомогательную, троянскую. При последующих авторских публикациях стихотворение печаталось без заглавия.

Что означала эта игра с читателем? По существу — при-

глашение к сотворчеству: автор как бы предлагал ему на опыте воспринять стихотворение в буквальном смысле, в реальном плане, убедиться, что это ни к чему не ведет, и тогда, осознав, что перед ним не реальные образы, а условные, вспомогательные, попытаться реконструировать по ним реальный план (разумеется, лишь более или менее приблизительно) — или же признаться в своем бессилии. Такое отношение между автором и читателем стало обычным в поэтике модернизма, с самого начала давшей недостижимые образцы таких поэтических шифровок в лирике Малларме. Мандельштам тяготел к этой поэтике на всем протяжении своего творчества. Оба приема, обнаруживаемые в работе над «За то, что я руки твои...», мы находим у него и в других стихах: во-первых, развитие от более простых вариантов стихотворения к более сложным и ассоциативным (ср. сонет «Христиан Клейст» и стихотворение «К немецкой речи», ук. изд., с. 294 и 169; в «Соломинке», «Нет, никогда ничей...» и особенно в поздних стихах эти варианты уже равноправно сосуществуют друг с другом и предлагаются читателю), и во-вторых, отбрасывание важнейших частей написанного (стихотворения «Камня», превращенные в фрагменты); а в черновиках «Грифельной оды» (исследованных И. М. Семенко в ее недавней работе²) воочию видно, как постепенно зашифровывал Мандельштам это свое стихотворение, начав от образов державинского восьмистишия «Река времен...», а затем, от ассоциации к ассоциации, уходя все дальше и обрывая одну за другой все связи с исходным текстом.

Однако этот обзор литературной техники герметической поэзии новейшего времени выходит за пределы нашей темы. Мы хотели лишь напомнить о важности различения основного и вспомогательного в художественном мире литературного произведения и о такой отличающей черте вспомогательного плана, как разорванность и несвязность: именно они помогают читателю отделить в стихотворении основу от орнамента.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Тавтологическая рифма кажется странной; не описка ли это вместо «гремучий»?
- 2 См.: Семенко И. М. Развитие метафор в «Грифельной оде» Мандельштама (От черновых вариантов к окончательному тексту). — Учен. зап. ТГУ, 1985, вып. 680.

Текст воспроизводится по изданию: Преподавание литературного чтения в эстонской школе (Методические разработки). Таллинн, 1986, с. 74-85.

К. Ф. ТАРАНОВСКИЙ

ДВА «МОЛЧАНИЯ» ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Тема молчания появляется у юного Мандельштама в стихотворении 1910 года с тютчевским заглавием «Silentium». Этим стихотворением Мандельштам начал свой «разговор» с Тютчевым, не прерывавшийся на протяжении всей его жизни.

Тематическая канва стихотворения — миф о рождении Афродиты. Поэтическое пространство и время — мир до воплощения богини красоты:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень
В мутно-лазоревои сосуде.

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!

Останься пеной, Афродита,
И слово в музыку вернись,
И сердце сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

Стилистически и синтаксически стихотворение распадается на две равные части (2+2). Первые две строфы — повествовательно-описательные. Описание объективно (все глаголы в третьем лице) и статично: преобладают глаголы несовершенного вида настоящего времени (нулевая форма 3 л. ед. ч. глагола *быть* и 3 л. мн. ч. глагола *дышать*). Единственный глагол совершенного вида прошедшего времени наделен отрицательной частицей *не*, чем фактически снимается значение прошлого: «Она [Афродита] еще не родилась» = ее еще нет. Третья и четвертая строфы риторические: в них четыре глагола в повелительном наклонении.

Переход от «спокойного» повествования к «приподнятой» риторике сигнализируется в девятой строке славянизмами высокого стиля «*Да обретут мои уста...*». В первых двух строфах «высоких» слов нет.

Тематическое членение стихотворения не совпадает с членением синтаксическим: первая, вторая и четвертая строфы развивают тему Афродиты. Третья строфа — торжественное риторическое отступление, обращение поэта к самому себе. Собственно говоря, без третьей строфы стихотворение было бы даже более целостным. Но такая выделенность этой строфы художественно значима: в ней содержится основная посылка всего стихотворения.

В. И. Террас указал на тему «обратного течения времени» в мандельштамовском «*Silentiū*», тему вообще характерную для Мандельштама (наиболее ярко выраженную в его «*Ламарке*» 1932 года), и охарактеризовал все стихотворение как «ностальгию поэта по первоначальному единству с космосом»¹. Впрочем, еще в 1916 году Гумилев назвал «*Silentiū*» колдовским призыванием до-бытия².

«*Silentiū*» Мандельштама не перепев тютчевского стихотворения, а скорее поэтическая полемика с Тютчевым. Тютчевскому субъективному миру «таинственно-волшебных дум» Мандельштам противопоставляет мир объективный: материальный (светлый день, спокойно дышащие груди моря, бледную сирень пены, из которой Афродита еще не родилась) и духовный («ненарушаемую связь всего живого» — красоту). В то время как Тютчев подчеркивает *невозможность* подлинного поэтического творчества:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь...

Мандельштам говорит о его *ненужности*:

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста.

Не нужно нарушать изначальную «связь всего живого». Нам не нужна Афродита, и поэт закликает ее не рождаться. Не нужно и слово, — и поэт закликает его вернуться в музыку. Тут, конечно, речь не о нашей, человеческой, музыке, а о музыке метафизической, — непосредственном языке бытия. В этом стихотворении Мандельштам еще символист³. Призыв к людским сердцам устыдиться друг друга — прямой

ответ на риторические вопросы Тютчева. И Мандельштам отвечает: не нужно высказывать себя, не нужно искать понимания у других; высший духовный опыт человека — в слиянии с первоосновой жизни, изначальной гармонией мироздания. Пусть это только утешительный миф, но он говорит нам о переживании полноценности бытия, которое человек находит в немом созерцании мира, его красоты.

Итак, тема обоих стихотворений — *добровольное творческое молчание*, по-разному обоснованное обоими поэтами. Эта тема, конечно, только «лирический сюжет». Внутреннему голосу, призывавшему их к молчанию, поэты, естественно, не вняли. Оба они написали свои стихотворения в начале своего творческого пути, а затем обогатили русскую поэзию неповторимыми поэтическими мирами: тютчевским и мандельштамовским.

У более позднего Мандельштама появится тема *принудительного творческого молчания*, о которой Тютчеву даже и не снилось. Она намечается уже в элегии «1 января 1924»:

Я знаю, с каждым днем слабеет жизни выдох,
Еще немного, — оборвут
Простую песенку о глиняных обидах
И губы оловом зальют.

Наиболее остро эта тема выражена в стихотворении «Не говори никому...», написанном в октябре 1930 года в Тифлисе, после пятилетнего молчания. В этом стихотворении уже не только тема творческого молчания, но и молчания фактического, в самом обыкновенном, житейском смысле:

Не говори никому,
Все, что ты видел, забудь —
Птицу, старуху, тюрьму
Или еще что-нибудь...

Или охватит тебя,
Только уста разомкнешь,
При наступлении дня
Мелкая хвойная дрожь.

Вспомнишь на даче осу,
Детский чернильный пенал,
Или чернику в лесу,
Что никогда не собирал.

В отличие от первого молчания, это стихотворение представляет собой один синтаксический период, с очень четкой структурой. Союз *или*, начинающий вторую строфу, употреблен в противительном значении: *а не то, иначе, в про-*

тивном случае. Между второй и третьей строфой сам собой напрашивается присоединительный союз *и*. Таким образом, синтаксическая структура всего периода приобретает следующий вид: «[Ничего] *не говори никому, все... забудь... [а не то] охватит тебя... дрожь [и ты] вспомнишь... осу... пенал... или чернику*».

Все глаголы этого стихотворения только во втором лице, причем в главных предложениях, составляющих «стержень» синтаксического периода, встречаются только повелительное наклонение (в первой строфе) и простое будущее (во второй и третьей). Прошедшее время находится только в придаточных (с относительным местоимением *что*). Стихотворение обращено к определенному адресату. Вторая и третья строфы повествуют о потенциальном (обусловленном) будущем. Судя по автобиографическим намекам первой и третьей строф (о которых речь впереди), адресат стихотворения — сам поэт. В этом отношении второе мандельштамовское «молчание» ближе к Тютчеву, чем «*Silentium*» 1910 года: мандельштамовское «*не говори*» явно перекликается с тютчевским «*молчи*».

Тема первой строфы — призыв к молчанию и забвению. Первая строка эллиптична, но подразумеваемый член предложения легко восстанавливается: [ничего] *не говори никому*, т. е. не говори ни с кем. Эту строку следует сопоставить с отрывком из уничтоженного стихотворения 1931 года, в котором пропущено не дополнение, а сказуемое:

Замолчи! *Ни о чем, никогда, никому —*
Там в пожарище время поет...

Смысл обеих строк один и тот же.

Триада *птица, старуха, тюрьма* автобиографична. Это воспоминание о заключении в врангелевскую тюрьму в Феодосии (в конце 1919 или в начале 1920 года) по обвинению, угрожавшему поэту расстрелом, от которого его спас Максимилиан Волошин. Этому времени посвящена автобиографическая проза Мандельштама «Феодосия» (1 изд. 1925 года). Во втором очерке, озаглавленном «Старухина птица», ясно звучит тема жизненного неблагополучия. Приведем из него подтекст к двум образам упомянутой триады: «*В одной из мазанок у старушки я снял комнату в цену куриного яйца. Как и все карантинные хозяйки, старушка жила в предсмертной праздничной чистоте. Домишко свой она не просто прибрала, а обрядила... Пахло хлебом, керосиновым перегаром матовой детской лампы и чистым старческим дыханием... Я был рад, что в комнатах надышано, что кто-то возится за стенкой, приготавливая*

обед из картошки, луковицы и горсточка риса. Старушка жильца держала как птицу, считая, что ему нужно переменить воду, почистить клетку, насыпать зерна. В то время лучше было быть птицей, чем человеком, и соблазн стать старухиной птицей был велик». Все же, художественная образность упомянутой триады этим подтекстом не раскрывается до конца. Эта триада — не простая автореминисценция. Контрастное сопоставление птицы и тюрьмы продолжает традицию тюремной темы в русской поэзии и вызывает в памяти читателя пушкинские и лермонтовские строки:

Сижу за решеткой в темнице сырой.
Вскормленный в неволе орел молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюет под окном...

.
Зачем я не птица, не ворон степной,
Пролетевший сейчас надо мной?
Зачем не могу в небесах я парить
И одну лишь свободу любить?

В тесном стихотворном ряду три члена триады сплавляются в один комплексный «тюремный» образ, и добродушная крымская старушка превращается в какую-то страшную старуху⁴. Последняя строка первой строфы «Или еще что-нибудь...» указывает на открытость потока воспоминаний, который продолжится в третьей строфе.

Вторая строфа начинается противительным союзом *или* («а не то»), звучащим как угроза. Тема этой строфы — страх перед расстрелом. Ключ к такому истолкованию дается в метонимии расстрела (обстоятельстве времени): «при наступлении дня». Как известно, смертные казни вообще, а расстрелы в частности, обыкновенно совершаются на рассвете. И «мелкая хвойная [колющая] дрожь» оказывается не просто дрожью, вызванною предутренним холодом, — это предсмертная дрожь.

Существует множество показаний людей, смотревших в глаза смерти (тонувших, выводимых на расстрел), о ярком потоке случайных воспоминаний в роковые минуты. У Мандельштама это три трогательных образа детских воспоминаний, резко контрастирующие с зловещей тюремной триадой первой строфы⁵. Эти воспоминания тоже автобиографичны. В «Путешествии в Армению», вероятно написанном в 1931 году, Мандельштам поделился с читателями следующим признанием: «В детстве из глупого самолюбия, из ложной

гордыни я никогда не ходил по ягоды и не нагибался за грибами». Автор как бы раскаивается в своей детской причуде, сожалеет об отказе от бесхитростной детской радости. На фоне этого подтекста «никогда» из последней строки как бы распространяется на будущее: «и никогда не будешь собирать».

Второе мандельштамовское «молчание» не миф, не «лирический сюжет», а потрясающая художественная и жизненная правда. Но и в этот раз поэт не внял своему внутреннему голосу — не замолчал. Шестого июня 1931 года он заговорил «во весь голос»:

Я больше не ребенок. Ты, могила,
Не смей учить горбатого — молчи!
Я говорю за всех с такою силой,
Чтоб небо стало небом, чтобы губы
Потрескались, как розовая глина⁶.

В это время уже был написан «волчий цикл». Затем, через три с половиной года, поэт написал свою знаменитую инвективу «*Мы живем, под собою не чуя страны*» — и начал свой крестный путь...

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Victor Terras. The Time Philosophy of Osip Mandel'stam. — «The Slavonic and East European Review», XVII, 109 (1969), с. 351.
- 2 Н. Гумилев. Собрание сочинений. т. IV. Вашингтон, 1968, с. 363.
- 3 Символическую «Музыку с большой буквы» у Мандельштама отметил и Гумилев в 1914 году, в рецензии на первое издание «Камня» (Н. Гумилев. Собрание сочинений, т. IV, с. 326).
- 4 В этой триаде *старуха* явно примыкает к *тюрьме*, с которой связана и асонансом на низкотональное (темное) у. Вообще в этой строфе доминирует ударный гласный у (пять из десяти). Четыре ударных и одно безударное у находятся в рифмах, причем и опорные согласные во всех четырех рифмах (*м* и *б*) тоже темные. Такая звукопись подчеркивает мрачное настроение всей строфы.
- 5 Переключка «детских» и «тюремных» образов подчеркнута и грамматической формой существительных (винительный падеж) и их синтаксической функцией (прямое дополнение): *забудь* — птицу, старуху, тюрьму; *вспомнишь* — осу, пенал, чернику.
- 6 Все же тема молчания не исчезает в поэзии Мандельштама тридцатых годов. Воронежское стихотворение «Наушники, наушнички мои!..» (апрель 1935) содержит и прямую цитату из тютчевского «Silentium»: «Ну, как метро? *Молчи*, в себе *таи*, // *Не спрашивай, как набухают почки*...». Это, конечно, не тютчевское добровольное молчание, а молчание принудительное, диктуемое страхом: не спрашивай — даже о такой безобидной вещи, как наступление весны. См. анализ этого стихотворения в моей статье: «Mandel'stam's Monument not Wrought by Hands», California Slavic Studies, VI (1971), p. 45-46.

Текст воспроизводится по изданию: Russian Literature. Амст., 1972, № 2, с. 126-131.

Античная тема в «Опытах о Мандельштаме»
К.Ф. Тарановского
(попытка запоздалой рецензии)

Кирилл Федорович Тарановский позаботился об издании этой книги в переводе с английского в Белграде. Это было естественно: там он рос и формировался, многие годы работал и печатался. К тому же легко представить, сколько усилий и хлопот пришлось бы ему затратить, пожелай он непременно издать книгу по-русски и тем более в России. Подтверждением этому может служить хотя бы тот факт, что мы до сих пор (октябрь 1994 г.) не имеем в отечественном издании ни избранных трудов К.Ф.Тарановского, ни книги его статей о поэтике Мандельштама (Essays on Mandel'stam. — Harvard University Press, 1976), русскую версию английского наименования которой решаюсь предложить внутри заголовка данной заметки. В белградском издании (1982) монография названа «Книгой о Мандельштаме».

«Опыты» состоят из шести глав, включающих восемь переработанных и дополненных статей Кирилла Федоровича о поэзии Мандельштама, опубликованных в период с 1967 по 1974 год в различных славистских изданиях. Пять из них были сначала написаны по-русски, а затем, специально для этой книги, переведены на английский.

Сквозной темой «Опытов» является, как известно, изучение контекстов и подтекстов в поэзии Мандельштама, иначе говоря то, что некогда Л.Пумпянский предлагал назвать «поэтическим источниковедением».

Обозначение «подтекст» (в словарной дефиниции, по Ожегову, «внутренний, добавочный смысл») выбрано не слишком строго. Во-первых, потому что при его обычном словоупотреблении подразумевается достаточно сильное расхождение между поверхностным значением текста и его внутренним содержанием, каковое лишь при подобной коллизии может быть названо не просто смыслом, а именно подтекстом. И, во-вторых, потому что как раз в такой или близкой к этому роли слово «подтекст» уже использовано как термин в «системе Станиславского».

Можно выдвинуть и еще одно возражение из области семантики. Предлагая последовательно перейти от «замкну-

той», то есть не связанной с другими текстами, трактовки стихотворений к их «открытой» интерпретации (а именно таков пафос статьи Тарановского «О замкнутой и открытой интерпретации поэтического текста», опубликованной в 1974 году и положенной в основу второй главы книги), автор, по сути, призывал к расширению контекста при семантическом анализе тех частей поэтического произведения, которые являются более или менее явными цитатами из других текстов или аллюзиями на них. В этом плане все тексты, соотносимые с анализируемым, независимо от их источников, составят контекст и только контекст.

Строго говоря, их следовало бы определить как «организованный контекст», ибо очевидно, что «бесконтекстное» изучение смысла принципиально невозможно. Просто при «закрытой» интерпретации исследователь в поиске значений использует только «неорганизованный» контекст — стихию общего или специального (поэтического) словоупотребления, а при «открытой» — различные источники, в которых стихия так или иначе организована. При этом семантическое понятие контекста равно распространяется и на чужие источники, и на те, что созданы автором анализируемого текста. Быть может, так их и следовало бы обозначить — как «свой контекст» и «чужой контекст» (или: «внутренний» и «внешний»).

Тем не менее термины «контекст» и «подтекст» успешно привились в мандельштамоведении, а затем и в других разделах поэтики в том значении, которым их наполнили за четверть века сначала Ю.И.Левин и К.Ф.Тарановский в частной научной переписке, потом К.Ф.Тарановский в статьях и «Опытах о Мандельштаме», а там и его ученики и последователи в своих дальнейших работах. Изучение подтекстов стало основой и позднейших интертекстуальных исследований.

Густая насыщенность мандельштамовского творчества именами, образами и реминисценциями из сферы литературы и искусства была очевидной для его читателей, равно как и важная роль в этом насыщающем субстрате античного, греко-римского слоя. Соперничать с ним мог разве что слой итальянский. Может быть, именно поэтому первой систематизирующей подобного рода влияния работой стала статья Г.П.Струве «Итальянские образы и мотивы в поэзии Осипа Мандельштама», опубликованная в сборнике в честь Этторе Ло Гатто и Джованни Мавера (Рим, 1962). Уже из заголовка видно, что автор пользуется мотивно-тематическим подходом, предложенным и разработанным к тому времени Р.О.Якобсоном. Античные темы у Мандельштама станут изучаться позднее.

Начало этому изучению положил Рышард Пшыбыльский. Его статья «Аркадия Осипа Мандельштама» была напечатана в 1965 году, а затем вошла в книгу «Et in Arcadia ego» (по-польски; Варшава, 1966). Здесь выделены основные стихи с древнегреческой темой, показана их атмосфера, названы главные источники. Расширение контекста (метод, введенный в исследования по поэтике также Р.О.Якобсоном) позволило Пшыбыльскому сделать вывод об особой ауре первоизданной радости и блаженства («Аркадия», «святые острова»), окутывающей «древнегреческие стихи» Мандельштама. Второй шаг был сделан исследователем годы спустя: статья «Рим Осипа Мандельштама» вышла по-русски в первом из сборников Витторио Страды «Россия» (Турин, 1974).

1966-й год оказался «урожайным» для изучения античной темы в стихах Мандельштама. Появляются работы Виктора Терраса («Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама»), Нильса Нильсона («Стихотворение «Бессонница» Осипа Мандельштама», «Мертвые пчелы»; античная тема доминирует и в его последующей книге «Осип Мандельштам: пять стихотворений» — Стокгольм, 1974. Все они напечатаны по-английски). Так формируются два разных подхода — общий, когда исследователь дает обзор античных мотивов (Пшыбыльский, Террас), и частный, когда анализируется отдельное «античное» стихотворение, отдельный мотив. Нильсон и Тарановский следуют по второму пути.

Первый раз Тарановский касается античной темы Мандельштама в «Сеновале», второй главе своих «Опытов» (в основу ее положена статья 1974 г. «О замкнутой и открытой интерпретации поэтического текста»). Исходная точка — строфа об «эолийском чудесном строе» из второго «Сеновала»:

И подумал: зачем будить
Удлиненных звучаний рой,
В этой вечной склоке ловить
Эолийский чудесный строй?

«Эолийский строй» сопоставляется с «эолийской гармонией», с «*Aeolium carmen*» Горация, с «гармонией эллинизма» в алкических и сапфических строфах, которая «так дорога сердцу поэта», хоть он и «не держит в памяти этих строф». Устанавливается контекстная связь с одновременной «Сеновалу» статьей «О природе слова» («Русский язык — язык эллинистический...»). Мотив «эолийского строя» становится тем самым в свой подтекстно-контекстный ряд. Но исследователь не исчерпывает этим античных коннотаций строфы. Он сопоставляет «удлиненных звучаний рой» с «ан-

тичным» «Равноденствием» 1914 г. («Есть иволги в лесах, и гласных долгота...»), как бы полностью посвященным «эолийской гармонии». Тем самым показывается, что тема поэтического творчества в «Сеновале» пронизывается античными мотивами не только за счет лексики («эолийский»), не только за счет очевидных подтекстов, но и за счет связи с контекстом других стихов и прозы поэта.

Следующая «античная» строфа «Сеновала» также лексически маркирована:

Не своей чешуей шуршим,
Против шерсти мира поем.
Лиру строим, словно спешим
Обрасти косматым руном.

Проходя мимо очевидных античных маркеров, Тарановский вычленяет в двух последних строках мотив укрывающегося от стужи поэта и сопоставляет его с известными строками из Овидиевых «Tristia»; мотив замерзающего в зимней ссылке Овидия дважды (в связи с Анненским и в связи с пушкинскими «Цыганами») возникает в тексте все той же «эллинистической» статьи «О природе слова»; третье упоминание Овидия (опять же в пушкинской рецепции) встречается немного позже в «Слове и культуре».

Следующая глава «Опытов о Мандельштаме» — «Черножелтый свет», с подзаголовком «Иудейская тема в поэзии Мандельштама» (статья под таким названием была опубликована автором в 1974 году). Здесь иудейская тема, пронизывающая три стихотворения сборника «TRISTIA» («Эта ночь непоправима...», «Среди священников левитом молодым...» и «Вернись в смесительное лоно...»), противопоставляется мандельштамовскому «видению древнего Рима и древней Эллады» (и темам католичества и православия — их Тарановский ставит в параллель с античной тематикой). В экспозиции главы соответствующие пассажи о «хаосе иудейском» из «Шума времени» противопоставляются известным строкам об «эллинизме» из «О природе слова» и о христианстве из статей «Слово и культура» и «Пушкин и Скрябин».

Собственно античные подтексты обсуждаются лишь в последней трети главы, когда автор сосредотачивается на мандельштамовском противопоставлении иудейского «желтого сумрака» — «солнцу Илиона» («Вернись в смесительное лоно...»). «Учитывая, что «Илиада» была первым великим произведением древнегреческой культуры, мы можем прочесть слова «солнце Илиона» как символ эллинизма, эллинского духа. «Желтый сумрак» является, безусловно, символом

иудаизма, парафразой строки «черно-желтый свет, радость Иудей»... Сравнение... с эллинистическим стихотворением «На каменных отрогах Пиэрии...» показывает, сколь велика противоположность этих двух тем.» Далее анализ мотива Елены, взятого из противопоставления Лии и Елены («Ты будешь Лия, не Елена...») позволяет Тарановскому проследить этот образ в нескольких «античных» мандельштамовских стихотворениях разных лет («Бессонница, Гомер, тугие паруса...», «Золотистого меда струя из бутылки текла...», «Я скажу тебе с последней прямокой...»). Попытка интерпретировать поэтическое воплощение разных адресатов этих лирических стихотворений как Музы поэта (в различных ее трансформациях) представляется интересной, но это лишь вскользь брошенное замечание, не развиваемое в дальнейшем.

В следующей, четвертой главе «Часы-кузнечик», с подзаголовком «Анализ «заумного» стихотворения» (в основе ее — статья 1972 г. «Разбор одного «заумного» стихотворения Мандельштама») автор касается двух стихотворений, «поэтическое пространство» которых — древнегреческий Гадес. Это — «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» и «Я слово позабыл, что я хотел сказать...». Но их античные подтексты здесь не затрагиваются.

Пятая глава является в книге самой «античной». Это — знаменитые «Пчелы и осы» с подзаголовком «Мандельштам и Вячеслав Иванов». В первоначальном варианте (1967 г.) соответствующая статья называлась «Пчелы и осы в поэзии Мандельштама: к вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама». В этой русской версии работа широко известна, ее неоднократно цитировали и обсуждали. Исследовательский, эвристический пафос автора — в поиске медиатора, посредника (поэта, переводчика или иного автора), через которого античный подтекст был непосредственно воспринят Мандельштамом. Раньше уже показывалось, что Мандельштам усваивает античные подтексты в рецепциях Пушкина или Анненского. Здесь Тарановский убедительно демонстрирует, что для «Черепahi» таким посредником стал Вяч.Иванов.

Шестая, последняя глава «Опытов» называется «Почва и судьба». Это композиция трех более ранних статей: «На розвальнях, уложенных соломой» (1974 г.), «Два «молчания» Осипа Мандельштама» (1972 г.) и «Мандельштамовский Памятник Нерукотворный» (1971), имеющая, соответственно, три раздела: «Третий Рим», «Молчание» и «Поэт и его могила». Безусловно, и мандельштамовское «Silentium» с его мифом об Афродите Пенорожденной, и мандельштамовская

версия пушкинской вариации на «Eхegi monumentum» заслуживают разговора об античности, — но Тарановский здесь строго ограничивается рамками русских подтекстов.

Обзор античной темы в «Опытах о Мандельштаме» будет неполон, если не упомянуть об аппарате издания. В обширных и подробных авторских примечаниях античные подтексты детально обсуждаются. Ориентироваться в книге помогают два указателя — именной и упоминаемых произведений героя книги.

Следует особо подчеркнуть, что наиболее убедительные из найденных Тарановским подтекстов — те, в которых обнаруживаются отчетливые лексические совпадения с исходным анализируемым текстом, в особенности если совпадают достаточно редкие или маркированные слова и словосочетания («криница», «медуница», «пересыпаемый песок» — «пересыпание золотого песку», «услышать ось земную» — «слышит, как скрипит земная ось»; мы приводим наиболее яркие находки, и не только в сфере античных подтекстов).

Кажется, было бы целесообразно подразделить подтексты на «доказательные» — те, для которых связь с текстом подтверждается биографическими свидетельствами, и «показательные» — их близость тексту подтверждается анализом лексики, образного строя, метрики («по ритму и звучанию») и иными подобными аргументами.

Безусловно, автор отнюдь не рассматривает поиск контекстов и подтекстов как самоцель. Считая Мандельштама «трудным» (а иногда даже «темным») поэтом, Тарановский справедливо полагает, что, устанавливая контекстно-подтекстные связи, мы ближе подходим к пониманию самих стихов. А на вопрос, зачем нужна такая сильная контекстно-подтекстная «ориентация» самому поэту, Мандельштам ответил многочисленными «автометапоэтическими» высказываниями. Другое дело, что поэтов с подтекстом и, в частности, с античным подтекстом и тогда, и раньше было не так уж мало. Ответ на вопрос: «Каково своеобразие Мандельштама в их ряду?» — по-видимому, станет задачей дальнейших исследователей.

К сожалению, работы Кирилла Федоровича Тарановского и его книга «Опыты о Мандельштаме» в силу понятных причин сейчас доступны лишь очень узкому кругу исследователей, и это очень досадно. Дело можно хотя бы отчасти поправить, и довольно быстро, переиздав для начала его статьи, написанные по-русски. Они спустя и четверть века способны вызвать живой и плодотворный интерес.

II.

А. И. НЕМИРОВСКИЙ

ПОГОВОРИМ О РИМЕ...

Я в Риме родился, и он ко мне вернулся...

О. Мандельштам

С тех пор как Рим стал столицей мира и его идеологизированным воплощением, к нему вели все дороги. После падения империи (но не имперской идеи) став центром католицизма, семь холмов привлекали паломников со всей Европы, а после великих географических открытий — со всех континентов. В новое время, как ни один из древних городов (Иерусалим, Афины, Константинополь). Рим оставался центром притяжения умов, ищущих общения с великой угасшей цивилизацией. Особенно притягательным он стал во второй половине XVIII — первой половине XIX веков, когда Винкельман, Гёте, Камерон, Байрон, Стендаль, Моммзен заново открыли Рим, не только для себя и своих соотечественников, но и для самих итальянцев.

Россия с XVIII века не оставалась в стороне от этого могучего движения к Риму. Для части россиян Рим вставал в подлинных памятниках древней архитектуры (пантеон, форум, термы, руины виллы Адриана), в творениях мастеров средневековья и Возрождения. Большинство образованных людей входило в Рим через гимназическую латынь, через чтение Цицерона (*Quousque tandem, Catilina...*), Вергилия (*Arma virumquecano*), Овидия (*In nova fert animus...*). Были и те, для кого Рим являлся воплощением католической идеи (Чаадаев, Печерин). И, конечно же, поэты были в первых рядах русских паломников к семи холмам. Современный исследователь, рассматривая место в русской поэзии одной лишь вергилианской темы (Рим-мир) выбрал строки Тютчева, Вяземского, Шевырева, К. Павловой, Майкова, Вл. Соловьева¹. К этим именам можно присоединить поэтов XVIII и XX веков. Но никто, кроме Мандельштама, не написал: «Я в Риме родился...».

Что это: игра богатого воображения, ощущение духовного родства или признание действительной близости к Риму, как

к городу? Постановка этих вопросов является в какой-то мере и ответом на них.

Петербуржцу, наделенному воображением, Рим виделся не в таком отдалении, как москвичу, даже сроднившемуся с идеей третьего Рима. В своем зримом архитектурном облике столица великой северной империи и впрямь напоминала свою далекую предшественницу РОМ(у). Об этом должным образом позаботились архитекторы времени Екатерины II, Павла и Александра I, прежде всего Чарльз Камерон, один из славных шотландцев, обретших на русском севере новую родину. Подобно своему старшему современнику Иоганну Винкельману, он прибыл в папский Рим еще юношей, чтобы отыскать там скрытые под землей остатки древнего Рима. Избрав своим идейным отцом Андреа Палладио, он занялся римскими термами, изучая их как по литературным памятникам, так и в ходе раскопок. Этому благородному делу было отдано 20 лет жизни в Риме. В результате, в Лондоне, в 1772 году вышел в свет трактат с таким заглавием:

«Термы римлян, их описание и изображение вместе с исправленными и дополненными реставрациями Палладио, чему предпосылается вводное предисловие, указывающее на природу настоящего труда, а также рассуждение о состоянии искусств на протяжении различных периодов римской империи.

ЧАРЛЬЗ КАМЕРОН. Архитектор»².

Называя себя архитектором, Камерон, видимо, имел в виду свои теоретические познания, ибо ни в Италии, ни в Англии он не построил ни одного здания. Архитектором Камерон стал в России, куда был приглашен в числе других европейских знаменитостей ко двору северной Семирамиды. Ему было суждено насадить в болотистых низинах римские парки, украсить их «ореховыми комнатами», «холодной баней», «висячим садом», «пандусом» (Царское село), императорским дворцом, «Храмом дружбы», «Вольтером», «Колоннадой Аполлона» (Павловск). В самом Петербурге Камерон не воздвиг ни одного строения, но К. Росси был его помощником, а А. Н. Воронихин — учеником.

Мандельштам, сознательная жизнь которого началась в Петербурге и Павловске, имел право сказать: «Я в Риме родился...». Восприятие Рима через его северное подобие было первым толчком к римской теме. Он был дополнен другими импульсами: римской поэзией (со второго захода экзамен по этому предмету был сдан великому латинисту А. И. Малеину), французской классической драматургией, воссоз-

давшей римскую героину, и конечно же русской поэзией, необычайно богатой римскими реминисценциями. И как итог детских впечатлений, юношеских раздумий и разнообразных перекрещивающихся влияний — 12 стихотворений, вылившихся на страницы «Камня».

Как-то во время одной из встреч с Надеждой Яковлевной у нас зашел разговор о стихотворении «Рим» из «Воронежской тетради». Я тогда работал над книгой «Нить Ариадны. Из истории классической археологии»³. Меня интересовал источник сведений Осипа Эмильевича о раскопках на Форуме. Вместо ответа Надежда Яковлевна, как бы предлагая мне самому отыскать этот источник, сказала: «А почему бы Вам, Шура, не заняться римской темой в стихах Оси? Об этом много пишут...» Последнее замечание и заставило меня обратиться к теме, которую не затрагивали — к эгейско-критскому мотиву.

Только теперь, и то не в полной мере, в моем распоряжении оказалось то, что имела в виду Надежда Яковлевна, сказав: «Об этом много пишут». Появилось и много новых работ⁴. Но, кажется, тема будет исчерпана не скоро.

Мы можем начать с того, что, возрождая в поэзии державинское одическое начало, Мандельштам был далек от прославления римской державности. Этому имперскому мотиву отдали дань многие русские поэты, особенно после побед Суворова в Молдавии и Потемкина в Крыму, когда русская империя сомкнулась с северными окраинами бывшей Римской империи. Но в том же XVIII веке Радищев увидел в Риме не только мировую державу, но и очаг свободы. Он воспевался в оде «Вольность». Там же клеймятся позором ловкие манипуляторы свободой, которых на Руси было особенно много: *«Тревожну вольность усыпил, // Чугунный скипетр обвил цветами. // Народы мнили: правят сами, // А Август выю их давил».*

Поднятая в русской поэзии Радищевым идея республиканизма нашла в Мандельштаме продолжателя. Это отчетливо видно по стихотворению, оставшемуся за пределами первого сборника поэта:

Когда держался Рим в союзе с естеством,
Носились образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде роши.

А ныне человек — ни раб, ни властелин —
Не опьянен собой, а только отуманен.
Невольно говорим: всемирный гражданин, —
А хочется сказать: всемирный горожанин.

Всемирный статус римского гражданства был узаконен во времена упадка Римской империи, когда император Каракалла в фискальных целях объявил о даровании римского гражданства всему свободному населению римских провинций, от Британии до Египта и Аравии. Но в первом четверостишии поэт имеет в виду то естественное (идеальное) понятие римского гражданства, которое существовало в республиканском городе-государстве, когда каждый дышащий воздухом ее полей и лесов был римским гражданином. Идея естественного всемирного гражданства носилась в воздухе Европы и перед первой мировой войной. Второе четверостишие процитированного стихотворения является своего рода полемикой с этой идеей: общество ни социально, ни морально не подготовлено к гражданству без границ. С того времени, как стала ясна неизбежность мировой войны, вскоре разделившей Европу на два враждующих лагеря, спор с идеей всемирного гражданства потерял актуальность и смысл. Подготавливая написанное в начале 1914 года стихотворение к печати, Мандельштам отбрасывает второе четверостишие и новым его вариантом направляет мысль об естественности гражданского единения в мировом масштабе к той же естественности общечеловеческой распри. Упомянутый во втором четверостишии «раб» превращается в молчащих рабов, впряженных в колесницу войны. Стихотворение приобретает антимилитаристический характер, присущий ряду стихов «Камня»:

Природа — тот же Рим, и, кажется, опять
Нам незачем богов напрасно беспокоить —
Есть внутренности жертв, чтоб о войне гадать,
Рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить!

Тема гражданской мощи Рима проходит через многие стихотворения «Камня», и мы еще к ней вернемся. Пока же остановимся на первом «римском» стихотворении Мандельштама, вызвавшем наибольшее количество споров.

Поговорим о Риме — дивный град!
Он утвердился купола победой.
Послушаем апостольское credo:
Несется пыль, и радуги висят.

На Авентине вечно ждут царя —
Двунадесять праздников кануны, —
И строго-канонические луны —
Двенадцать слуг его календаря.

На дольний мир глядит, как облак хмурый,

Над Форумом огромная луна,
И голова моя обнажена —
О, холод католической тонзуры!

О Риме какой эпохи идет речь? Какой купол одержал победу? Пантеона или храма Петра? Какого царя ждет Авентин? Может быть, Рема, гадавшего там о царской власти? Или Нуму Помпилия, соорудившего там свою резиденцию? А может быть, имеются в виду удалившиеся на свою священную гору плебеи, ожидающие своего предводителя, доброго царя, защитника от произвола патрициев? Что имеется в виду под «каноническими лунами» и двенадцатью слугами-месяцами календаря? Реформа календаря, осуществленная тем же Нумой, введшим двенадцатимесячный солнечный календарь вместо десятимесячного лунного календаря Ромула? Или «12 главных праздников православной церкви, посвященных Христу и Богородице», как полагает комментатор последнего советского собрания сочинений Мандельштама⁵?

Поэтическое зрение Мандельштама концентрирует на замкнутом историческом пространстве Форума факты и события разных исторических эпох, добавляя к ним присутствие и сопереживание лирического героя, переносящегося от эпохи к эпохе словно бы по слоям археологического стратиграфического разреза, осуществленного в начале века Джакомо Бони, либо, если угодно, оседлавшего «машину времени» Уэльса. Поэтому любая дешифровка стихотворения «Поговорим о Риме...» условна. Но, опираясь на биографические данные и характерную для Мандельштама повторяемость мотивов, всегда можно с большей или меньшей определенностью выявить стартовый, ключевой образ стихотворения. В данном случае это лирический герой («Я»), ощутивший себя католическим священником на Форуме лунной ночью.

Тот же или иной католик играет заглавную роль в стихотворении 1914 года «Eusclicia»:

Есть обитаемая духом
Свобода — избранных удел.
Орлиным зреньем, дивным слухом
Священник римский уцелел.

И голубь не боится грома,
Которым церковь говорит;
В апостольском созвучьи: Roma!
Он только сердце веселит.

Я повторяю это имя

Под вечным куполом небес,
Хоть говоривший мне о Риме
В священном сумраке исчез!

«Епсуслиса» связана с «Поговорим о Риме...» множеством смысловых и звуковых нервов: «дивный град», «дивный слух» (при этом русское «диво» употреблено не просто в значении «нечто, вызывающее удивление», но и с намеком на латинское «divus» («небесный», «божественный»), связывающее папу, сохранившего староримский титул pontifex maximus, с небесами), созвучие «Roma», рифмующеся не только с «грома» в первой строке второй строфы, но и со словами «Форум», «огромная» стихотворения «Поговорим о Риме...». И, наконец, католический священник там и здесь. В «Энциклике» это определено папа, ибо в рукописи стихотворение имеет заголовок «К энциклике папы Бенедикта X», «а не Тютчев и Чаадаев, как можно было думать», подчеркивает Е. Тоддес⁶. В «Поговорим о Риме...» прототип образа не может быть выделен с какой-либо определенностью. Загадочен собеседник поэта, влачащий «остаток власти Рима», повстречавшийся в жаркий полдень где-то в Италии:

Я поклонился, он ответил
Кивком учтивым головы
И, говоря со мной, заметил
«Католиком умрете вы!»

(«Аббат»).

Но контекст римско-католической темы в стихах раннего Мандельштама может быть очерчен. Это, прежде всего, отказ от иудаизма, далеко не формальный, как у многих россиян иудейского вероисповедания, стремившихся обрести гражданские права, а глубоко выстраданный⁷. Тяга к Риму, городу, уничтожившему Иерусалим, является как бы следствием, может быть, не осознанным самим поэтом (а также его критиками), отстранения от мирка, в котором он вырос, от того, что он назвал «иудейским хаосом». «Рим» давал ощущение всеобщности и прочности, которое не мог дать ни один из центров мировых религий. Но одновременно это был отход и от русского хаоса, от азиатчины. И в последнем у Мандельштама был великий предшественник П. Чаадаев. Статья О. Мандельштама «Петр Чаадаев», синхронная «римским» стихам, дает больше для понимания последних, чем любое их истолкование. «Мысль Чаадаева, — пишет Мандельштам, — национальная в своих истоках, национальна и там, где вливается в Рим. Только русский человек мог открыть этот Запад, который сгущеннее, конкретнее

самого исторического Запада. Чаадаев именно по праву русского человека вступил на священную почву традиции, с которой он не был связан преемственностью. Туда, где все — необходимость, где каждый камень, покрытый патиною времени, дремлет, замурованный в своде, Чаадаев принес нравственную свободу, дар русской земли, лучший цветок, ею возвращенный. Эта свобода стоит величия, застывшего в архитектурных формах, она равноценна всему, что создал Запад в области материальной культуры, и я вижу, как папа, «этот старец несомый в паланкине под балдахинном, в своей тройной короне», приподнялся, чтобы приветствовать ее⁸. И далее: «У России нашелся для Чаадаева только один дар: нравственная свобода, свобода выбора. Никогда на Западе она не осуществлялась в таком величии, в такой чистоте и полноте. Чаадаев принял ее, как священный посох, и пошел на Рим»⁹.

Так из мыслей, возникших при чтении «Философических писем», рождается стихотворение (которое мы цитируем без одной строфы):

Посох мой, моя свобода —
Сердцевина бытия,
Скоро ль истиной народа
Станет истина моя?

Я земле не поклонился
Прежде, чем себя нашел;
Посох взял, развеселился
И в далекий Рим пошел.

.....

Снег растает на утесах —
Солнцем истины палим...
Прав народ, вручивший посох
Мне, увидевшему Рим!

Это стихотворение завершает католическую тему, открывая в ней новый аспект. Сформулировав истину — «свобода — сердцевина бытия», поэт выполняет общественное призвание, в надежде, что когда-нибудь добытая им истина станет достоянием народа. Но видение Рима в стихотворении полностью отсутствует.

Оно возникает в стихотворении «Обиженно уходят за холмы...», которое С. П. Каблуков, общавшийся с молодым поэтом в те годы, назвал «Плебеи в Риме»¹⁰.

Обиженно уходят на холмы,
Как Римом недовольные плебеи,

Старухи-овцы — черные халдеи,
Исчадье ночи в капюшонах тьмы.

Их тысячи — передвигают все,
Как жердочки, мохнатые колени,
Трясутся и бегут в курчавой пене,
Как жеребья в огромном колесе.

Им нужен царь и черный Авентин,
Овечий Рим с его семью холмами,
Собачий лай, костер под небесами
И горький дым жилища, и овин...

Поэт возвращается к Риму «гражданской мощи», к Риму, находящемуся «в союзе с естеством». Рим уже не смутный символ, не хранилище вечной истины, не жилище духовных пастырей. Но это и не Рим волчицы с двуногими сосунками, не Рим геральдических орлов со сложенными или распростертыми крыльями, не Рим тривиальных триумфальных колесниц. Рим неповторимый и в то же время подсмотренный где-то на Яйле и поэтому поразительный в своем правдоподобии. Рим, узанный слухом, зрением или еще каким-либо удивительным чувством, каким природа наделяет своих сыновей раз в столетие, а может быть, в тысячелетие.

После этого шедевра, после этой вершины, к которой остальные «римские» стихотворения были лишь ступеньками, поэту в Риме больше нечего делать. Формальное отречение, отстранение от Рима произносится в стихотворении «На розвальнях уложенных соломой...». Не названное, но подразумеваемое имя спутницы — «Марина» (М. И. Цветаева), вызывает из небытия и Москву начала 17 в., и Лжедмитрия, которого везут на казнь. И вся эта азиатская обстановка, столь чуждая Петербургу-Риму, вызывает неожиданное признание:

Не три свечи горели, а три встречи —
Одну из них сам Бог благословил,
Четвертой не бывать, а Рим далече —
И никогда он Рима не любил.

Здесь слиты Рим Лжедмитрия I, тайно перешедшего в католичество, с католической химерой самого Мандельштама; пророческое видение собственной судьбы и судьбы Марины: Москва их пошлет на гибель двадцать лет спустя.

Отречение от Рима — это нечто большее, чем отказ от одного, пусть и значительного в раннем творчестве поэта мотива. Это отход от всего идейно-художественного комплекса «Камня», куда римская идея входит как один из эле-

ментов. Рассыпавшись, этот комплекс более не возродится, но каждый из его элементов находит продолжение. Продолжением Рима является Эллада, как об этом прямо заявляет поэт во фрагменте речи 1915 года «Скрябин и христианство»: «Все римское бесплодно, потому что почва Рима камениста, потому что Рим — это Эллада, лишенная благодати»¹¹.

«Благодать» по праву преемственности (разумеется, не хронологической) переносится, таким образом, на Элладу. Но это происходит не мгновенно, а в поздних стихах «Камня», на территории, входившей во времена Августа в орбиту Римской державы, в Тавриде; Эллада накладывается на державный Рим, что вызывает чувство грусти при прощании с чем-то близким:

Топча по осени дубовые листья,
Что густо стелются пустынною тропинкой,
Я вспомню Цезаря прекрасные черты —
Сей профиль женственный с коварною горбинкой!

Здесь, Капитолия и Форума вдали,
Средь увядания спокойного природы,
Я слышу Августа и на краю земли
Державным яблоком катящиеся годы.

Петербург-Рим после «Камня» как бы заволакивается дымкой времени. Его четкий абрис расплывается, уходит каменная тяжесть сводов и порталов. Их заменяет *«тяжесть и нежность»* сот и роз. Возникает Троя, историческая предшественница Рима, но уже не каменная, а деревянная:

Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?
Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник.
И падают стрелы сухим деревянным дождем,
И стрелы другие растут на земле как орешник.

Гибель Петербурга (*«В Петербурге жить словно спять в гробу»*) заставляет вспомнить о других городах, но ни один из них не напоминает Рим. Уже в «Тристии» появляется Иерусалим — антипод Рима. Но первое место среди городов занимает Москва (*«курва Москва», «Буддийская Москва»*). О Риме поэт вспоминает лишь в шуточных стихах. *«Здесь Гомель-Рим, здесь папа Шолом-Аш...», «Помпоныч, римский гражданин»*. То, что начиналось как высокая трагедия, казалось бы завершится фарсом.

Однако в Воронеже, городе ссылки, возникает образ современного Рима, ставшего жертвой фарса политического:

Ямы Форума заново вырыты

И открыты ворота для Ирода,
И над Римом диктатора-выродка
Подбородок тяжелый висит¹².

Портрет Муссолини столь же документально точен, как и
встающий из стихотворения облик города:

Голубой, онелепленный, пепельный,
В барабанном наросте домов —
Город, ласточкой купола лепленный
Из проулков и сквозняков...

До ноября 1991, пока я с лекцией «Мандельштам и античность» не посетил Италии и не прошелся по Риму, я еще мог вместе с комментатором американского издания поэта сомневаться, был ли Мандельштам в Риме¹³.

Теперь я уверен, что Мандельштам в Риме был, и даже знаю район Рима, которым навеяно последнее из процитированных четверостиший. И если в ранних стихах Мандельштама нет зримого Рима, то лишь потому, что ему нужен был не конкретный, современный Рим, а исторический город-символ, соединение разных эпох римской истории и римской идеи.

Своеобразие поэтики Мандельштама в том, что ни одно из его стихотворений не стоит изолированно, как скала в океане. Вызываясь к жизни современной ситуацией¹⁴, оно тянет за собой целый ворох мыслей и ощущений, которые уже однажды в том или ином виде всплывали. Новые стихотворения становятся вариациями на прежние, уже знакомые внимательному читателю темы.

В 1916 году Мандельштам написал стихотворение «Зверинец», в котором представил воюющие европейские государства, связанные глубоким этническим и языковым родством, в качестве геральдических зверей, вырвавшихся из своих клеток на волю. Есть там и обращение к Италии:

Италия, тебе не лень
Тревожить Рима колесницы,
С кудахтаньем домашней птицы
Перелетев через плетень?

Воронежский «Рим» вырастает из «Зверинца» по мысли. Вот-вот начнется вторая мировая война, и можно вспомнить об уроках первой. Но тон последнего из «римских» стихотворений Мандельштама совсем иной. В «Зверинце» поэта смешат потуги мирного государства оживить повадки и клеток хищного имперского орла. В «Риме» поэт не насмехается, а негодует. Зачинщики войны встают в своем отвратительном

облике. Тогда, как и в наши дни, говорили: «рука Москвы», «рука Берлина». О «руках Рима» впервые сказано в стихотворении «Ариост» (1933):

В Европе холодно. В Италии темно.
Власть отвратительна, как руки брадобрея.

Поэту омерзительны и руки другого диктатора:

Его толстые пальцы, как черви, жирны,
И слова, как пудовые гири, верны...

Мандельштам, который «на гвардейцев смотрел исподлобья», бросил вызов владыкам «державного мира» (с ним он, как мы знаем и по римским стихам, никогда не был связан).

И тут можно вспомнить о Борисе Пастернаке, написавшем несколько стихотворений о Риме. Одно из них имеет к нашей теме прямое отношение:

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

Рим в том смысле, который вкладывал Мандельштам в эту мифологему (свобода, естественность бытия, единство европейской культуры), и впрямь потребовал не декламаций, а гибели. И думается, что эта гибель была ненапрасной, ибо она сняла с державной идеи, в период ее наивысшего беснования, грим, наложенный потными, плохо пахнущими лапами диктаторов-брадобреев.

Путешествуя по Италии в ноябре 1991 года, я ощущал себя посланником тех «молодых Воронежских холмов», которые Мандельштам воспел в своем знаменитом стихотворении. Поэтому я отдал Флоренции и другим городам Тосканы почти три недели. Для Рима у меня остался один день. Но я был в Колизее, и вглядываясь в его грандиозные руины, представил себе гладиаторский бой. Ревущая стотысячная толпа. Белые тоги, разгоряченные зрелищем и южным солнцем лица, обращенные к окровавленной арене руки. Большой палец вниз. «Убей его! Убей!» — орут потомки тех, кого вскормила державная римская волчица.

А на арене, по лодыжки в песке, безоружный человек. Он немолод. Лысина, круглая, как луна, обрамленная поседевшими космами. Но голова с неестественной гордостью закинута назад. Нос с горбинкой, как у Цезаря, которого римские иудеи чтили как бога. Конечно, это один из защитников Иерусалима, проведенный впереди триумфальной ко-

лесницы Тита. Он что-то кричит. «Ave, Caesar Imperator, morituri te salutant!» Да нет, наглец не обращается к императору, не молит его о пощаде. И слов его во всем Колизее, во всем Риме-мире не поймет никто:

Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей:
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей...

.....
Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Топоров В. Н. Вергилианская тема Рима. Исследования по структуре текста. М., 1987, с. 208-209.
- 2 Русский перевод: «Термы римлян. Чарльз Камерон. М., 1939». Книга Камерона еще при его жизни выдержала в Англии несколько изданий и была переведена на французский в том же 1772 году.
- 3 Нить Ариадны. Из истории классической археологии. Воронеж, 1972. 2-ое издание дополненное и переработанное. Воронеж, 1989. Во второе издание введены строки стихов О. Манделъштама.
- 4 Пшыбыльський Р. Рим Осипа Манделъштама. Наст. изд. Струве Н. Осип Манделъштам. Лондон, 1990, с. 127-130. Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Манделъштама. Осип Манделъштам. Сочинения, т. 1, М., 1990, с. 31-35.
- 5 Осип Манделъштам. Сочинения. т. 1, М., 1990, с. 466.
- 6 Тоддес Е. А. Манделъштам и Тютчев. — *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 17 (1974), p. 80.
- 7 Струве Н. Указ. соч. с. 131.
- 8 Осип Манделъштам. Петр Чаадаев. О. Манделъштам. Собрание сочинений. т. 2. М., 1990, с. 155.
- 9 Там же с. 156.
- 10 О. Э. Манделъштам в записях дневника и переписке С. П. Каблукова. Манделъштам О. Э. Камень. Л., 1990, с. 251.
- 11 Об Элладе как замене темы Петербурга-Рима мы уже писали в статье «Обращение к античности» (Жизнь и творчество О.Э.Манделъштама. Воронеж. 1990, с. 453). Но, поскольку тема Рима нами опускалась, мотивировка перехода отсутствовала.
- 12 В 1934 году в интересах политической пропаганды фашистского государства Муссолини предпринял грандиозные работы по восстановлению памятников Цезаря и Августа, наследником которых он себя считал. Им были раскопаны и реконструированы Форумы Цезаря и Августа, «алтарь мира» на Марсовом поле. Под «воротами, открытыми для Ирода», имеется в виду триумфальная арка императора Тита Флавия Веспасиана, воздвигнутая в ознаменование захвата и разрушения Иерусалима. Отметим, что реалии портрета Муссолини скорее всего заимствованы из созданного древнегреческим поэтом Алкеем портрета тирана Питтака, наделенного плоскостопием и толстым брюхом.
- 13 Осип Манделъштам. Собрание сочинений в двух томах. Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова, т. 1. Вашингтон, 1964, с. 384.
- 14 С упреками критики в том, что, обращаясь к античности, он уходит от современности, Манделъштам сталкивался еще до революции. Но наиболее показателен критический отзыв, появившийся в журнале «Печать и революция» (1923, № 6): «Такая поэзия, чтобы прикрывать свою скудность, нуждается в каких-то внешних прикрасах, и поэт находит их в пышных мантиях античности и библии». Поразительнее всего не сама оценка, а то, что она принадлежит не пролеткультовцу, а мэтру Валерию Брюсову, совсем недавно отдавшему дань и античности и Библии. «Перестроился!» На самом деле муза Манделъштама никогда и никуда не уходила от современности.

О. А. ЛЕКМАНОВ

«ТО, ЧТО ВЕРНО ОБ ОДНОМ ПОЭТЕ, ВЕРНО ОБО ВСЕХ» (вокруг античных стихотворений Мандельштама)¹

Я повторил твои, Овидий, песнопенья...

А. С. Пушкин. «К Овидию»

*Когда любовник в тишине путается в нежных
именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и
слова, и волосы — и петух, который прокричал за
окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубо-
кая радость повторенья охватывает его, голово-
кружительная радость...*

О. Э. Мандельштам. «Слово и культура»²

*Астрономы точно предсказывают возвращение
кометы через большой промежуток времени. Для
тех, кто знает Виллона, явление Верлена пред-
ставляется именно таким астрономическим чу-
дом.*

О. Э. Мандельштам. «Франсуа Виллон»³

Настоящее есть повторение прошлого. Эта мысль лежит в основе мироощущения молодого Мандельштама, она спасает поэта от одиночества во времени и объединяет многие его стихи.

Особенно интересуется Мандельштама ситуация многократного повторения: так, в стихотворении 1914 года шаль, спадающая с плеч Ахматовой, спадала уже с плеч Федры Расина, а до того — с плеч Федры Еврипида.

Так, сам Мандельштам, оказавшийся в Крыму летом 1915 года, словно предчувствуя свою участь ПОЭТА-ИЗ-ГНАННИКА, примеривает на себя судьбы Овидия, Пушкина, Верлена⁴...

1

В 1888 году в Париже вышла книга стихов Поля Верлена «Любовь», куда вошло и стихотворение «Вечерние раздумья», созданное поэтом на основе «Скорбных элегий» и «Писем с Понта» Публия Овидия Назона:

ВЕЧЕРНИЕ РАЗДУМЬЯ PENSEE DU SOIR

Лежа на бледной и холодной траве изгнания.
Couché dans l'herbe pâle et froide de l'exil,
Под соснами, которые серебрят иней.
Sous les ifs et les pins qu'argente le grésil,
Или скитаясь, подобно очертаниям, которые приобретает
Ou bien errant, semblable aux formes que suscite
Мечта: в ужасе скифского пейзажа.
Le rêve, par l'horreur du paysage scythe,
В то время как пастухи баснословных стад
Tandis qu'autour, pasteurs de troupeaux fabuleux,
Испугались белоголовых варваров с голубыми глазами,
S'effarouchent les blancs Barbares aux yeux bleus,
Поэт искусства любви, нежный Овидий,
Le poète de l'Art d'Aimer, le tendre Ovide
Охватывает горизонт долгим, жадным взглядом
Embrasse l'horizon d'un long regard avide
И грустно созерцает бесконечное море.
Et contemple la mer immense tristement.

Редко растущие седые волосы отражают муку
Le cheveu roussé rare et gris que le tourment
Поцелуев, смешиваясь с морщинистым лбом.
Des bises va mêlant sur le front qui se plisse.
Разорванная одежда открывающая кожу холоду, созвучна
L'habit troué livrant la chair au froid, complice,
Тусклому, усталому взгляду под язвительно изогнутой бровью,
Sous l'aigreur du sourcil tordu l'œil terne et las,

Густая, косматая и, увы, почти седая борода!
La barbe épaisse, inculte et presque blanche, hélas!
Все это свидетели, необходимые искупительному трауру.
Tous ces témoins qu'il faut d'un deuil expiatoire
Говорят о зловещей и плачевной истории
Disent une sinistre et lamentable histoire
Огромной любви, терпком желании и ярости.
D'amour excessif, d'âpre envie et de fureur
И о вине Цезаря.
Et quelque responsabilité d'Empereur.
Печальный Овидий думает о Риме и затем вновь
Ovide morne pense à Rome et puis encore
О Риме, который украшен его иллюзорной славой.
A Rome que sa gloire illusoire décore.

О Иисус, ты справедливо погрузил меня во тьму:
Où, Jésus! vous m'avez justement obscurci:

Хотя я не Овидий, но я такой же.

Mais, n'étant pas Ovide, au moins je suis ceci⁵.

В 1915 году Осип Мандельштам написал стихотворение «С веселым ржанием пасутся табуны...», являющееся, по догадке В. Терраса, «потокотом сознания сосланного Овидия», или, по уточнению Р. Пшыбыльського, «последним радостным письмом с Понта, написанным за Овидия Мандельштамом»⁶:

С веселым ржанием пасутся табуны.
И римской ржавчиной окрасилась долина:
Сухое золото классической весны
Уносит времени прозрачная стремнина.

Топча по осени дубовые листья,
Что густо стелются пустынною тропинкой,
Я вспомню Цезаря прекрасные черты —
Сей профиль женственный с коварною горбинкой!

Здесь, Капитолия и Форума вдали,
Средь увядания спокойного природы,
Я слышу Августа и на краю земли
Державным яблоком катящиеся годы.

Да будет в старости печаль моя светла:
Я в Риме родился, и он ко мне вернулся:
Мне осень добрая волчицею была
И — месяц Цезаря — мне Август улыбнулся.

Текст Мандельштама можно было бы назвать оттиском с негатива Верлена: «тьма» превратилась в «светлую печаль», зима — в раннюю осень, ужас скифского пейзажа сменился спокойным увяданием природы, пропала обида на Цезаря, чуждый мир, окружавший верленовского Овидия, предстал в стихотворении Мандельштама, как чудный Рим⁷.

2

На полемическую соотнесенность стихотворения «С веселым ржанием пасутся табуны...» с поэзией Верлена указывает и появляющаяся в финальной строфе «волчица», вскормившая Ромула и Рема, вероятно противопоставленная Женщине-Волчице из стихотворения Верлена «Ибо действительно я много страдал...» (которое помещено в книге «Любовь» через пять страниц после «Вечерних раздумий»):

Ибо действительно я много страдал,

Car vraiment j'ai souffert beaucoup!
Загнанный, затравленный, как волк,
Débusqué, traqué comme un loup
Который не может больше блуждать в поиске
Qui n'en peut plus d'errer en chasse
Хорошего отдыха и надежного пристанища
Du bon repos, du sûr abri,
И который прыгает, как ягненок
Et qui fait des bonds de cabri
Под ударами целого племени.
Sous les coups de toute une race.

Ненависть, Желание и Деньги,
La Haine et l'Envie et l'Argent.
Хорошие волкодавы с исправным обонянием,
Bons limiers au flair diligent.
Окружают меня, сжимают меня. Это длится
M'entourent, me serrent. Ça dure
В течение многих дней, в течение месяцев,
Depuis des jours, depuis des mois.
В течение лет! Обед из смятения.
Depuis des ans! Dîner d'émois.
Ужин страхов, трудное пропитание!
Souper d'effrois, pitance dure!

Но в ужасе родного леса
Mais, dans l'horreur du bois natal.
Вот Борзая судьбы.
Voici le Lévrier fatal,
Смерть. — Животное и бестия!
La Mort. — Ah! la bête et la brute!
Полумертвый: Смерть
Plus qu'à moitié mort, moi, la Mort
Кладет на меня свою лапу и кусает
Pose sur moi sa patte et mord
Это сердце, не прекращая борьбы!
Ce cœur, sans achever la lutte!

И я остаюсь окровавленный, таща
Et je reste sanglant, tirant
Свои кровавые следы к потоку,
Mes pas saignants vers le torrent
Который воеет посреди моего целомудренного леса.
Qui hurle à travers mon bois chaste.
Дайте мне умереть, по крайней мере, вы,
Laissez-moi mourir au moins, vous,
Мои братья, Волки! Для лучшего

Mes frères pour de bon, les Loups! —
Которое моя сестра Женщина-Волчица опустошает.
Que ma sœur, la Femme, dévaste⁸.

От этого стихотворения Мандельштам несомненно отталкивался, создавая свой «волчий цикл»: сменив верленовское *Я ВОЛК* на *Я НЕ ВОЛК*, он сохранил ключевые слова (племя, кровь, волк, волкодав), а главное, ситуацию (*ТРАВЛЯ МЕНЯ*), описанную в стихотворении Верлена⁹.

При этом, сквозная тема «волчьего цикла» связана и с темой стихотворения «С веселым ржанием пасутся табуны...», развивая ее на новом временном витке. Поэт лишается обретенного было среди людей веселья и просит об изгнании, как о милости (ср. строки, объединяющие верленовский Понт и мандельштамовскую Сибирь: «*Лежа... под соснами, которые серебрят иней*», «*Уведи меня в ночь, где течет Енисей // И сосна до звезды достает*»). Е. Г. Эткинд связывает стихотворение «С веселым ржанием пасутся табуны» и «волчий цикл» через «временную метафору» яблока¹⁰.

3

Если «волчица», появляющаяся в финальной строфе стихотворения «С веселым ржанием пасутся табуны» связывает его с поэзией Верлена, строка «Печаль моя светла», перенесенная в финальную строфу стихотворения Мандельштама из знаменитого пушкинского стихотворения «На холмах Грузии лежит ночная мгла» отсылает читателя к «Овидиевым» стихам Пушкина: в первую очередь, к посланию «К Овидию» и фрагменту из поэмы «Цыганы», где старый цыган рассказывает Алеко легенду, в герое которой легко угадывается Овидий¹¹. (Обратим также внимание на соотнесенность первой и третьей строф стихотворения Мандельштама со следующими хрестоматийно известными строками из пушкинской «Осени»: «Унылая пора! Очей очарованье! // Приятна мне твоя прощальная краса — // Люблю я пышное природы увяданье, // В багрец и золото одетые леса».

Известно, что Пушкин, сосланный в Кишинев, отождествлял себя с изгнанником Овидием, а Александра Первого — с императором Августом¹²: «Министру я писал — он и в ус не дует. О други, Августу мольбы мои несите, но Август смотрит сентябрем! Кстати: получено ли мое послание к Овидию? Будет ли напечатано?» — писал он брату Льву¹³. И через некоторое время — ему же: «Ты не приказываешь жаловаться на погоду — в Август месяц — так и быть — а ведь неприятно сидеть взаперти, когда гулять хочется»¹⁴. (Ср. у

Мандельштама: «Мне осень добрая волчицею была // И — месяц Цезаря — мне август улыбнулся»).

Мандельштам сближает имена Пушкина и Овидия в статье «Слово и культура»: «Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл»¹⁵. (Страницей раньше, Мандельштам цитирует «Скорбные элегии» Овидия вслед за отрывком из пушкинских «Цыган», посвященным Овидию.)

В этой же статье Мандельштам сближает Пушкина с Верленом: «Синтетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верленом культуры. Для него вся сложность мира та же пушкинская цевница»¹⁶.

Пушкина и Верлена в сознании Мандельштама мог связывать и факт, о котором упоминает в книге «Пушкин и Овидий (отрывочные замечания)» А. И. Малеин: «Скорбные элегии» и «Письма с Понта» Пушкин (как и сам Мандельштам) впервые читал во французском переводе¹⁷. Книга Малеина, выпущенная в самом начале 1915 года¹⁸, по-видимому, была знакома Мандельштаму, так как именно Малеину он пытался сдать экзамен по античным авторам осенью 1915 года¹⁹.

4

Еще два имени к нашему списку прибавляют пушкинские стихи 1822-1824 гг.:

Еще доныне тень Назона
Дунайских ищет берегов:
Она летит на сладкий зов
Питомцев муз и Аполлона.
И с нею часто при луне
Брожу вдоль берега крутого:
Но, друг, обнять милее мне
В тебе Овидия живого.

(Из послания к сосланному Баратынскому)

Клянусь Овидиевой тенью:
Языков, близок я тебе.

(Из послания к Языкову)

В этом же послании Пушкин прикладывает «Овидиеву» ситуацию к своему знаменитому прадеду:

В деревне, где Петра питомец,
Царей, цариц любимый раб

И их забытый однодomeц,
Скрывался прадед мой, арап.
Где, позабыв Елисаветы
И двор, и пышные обеты,
Под сенью липовых аллей
Он думал в охлажденны леты
О дальней Африке своей.

Отметим, что уже упоминаемый нами пушкинский каламбур «Но Август смотрит сентябрем» Языков использовал в стихотворении «Мы любим шумные пиры» (впервые опубликовано в 1911 году):

Наш Август смотрит сентябрем —
Нам до него какое дело!
Мы пьем, пируем и поем
Беспечно, радостно и смело.
Наш август смотрит сентябрем —
Нам до него какое дело²⁰!

5.

Верлена и Вийона Мандельштам сближает в том фрагменте статьи «Франсуа Виллон» (1910), который вынесен в эпиграф к настоящей работе²¹. Франсуа Вийон, этот «потомок римлян»²² и предтеча Верлена, дважды получавший «отпускные грамоты» от королей: Карла VII и Людовика XI²³ идеально вписывается в перечень поэтов-изгнаников, открывающийся для Мандельштама именем Овидия (См. VII, VIII, XI и XXII строфы «Большого завещания» Вийона, где он восхваляет Людовика XI и сетует на свою «печальную старость»).

6.

Здесь необходимо упомянуть и об Иннокентии Федоровиче Анненском, который перевел стихотворение «Вечерние раздумья» (и фрагмент стихотворения «Ибо действительно я много страдал») в 1901 году²⁴. Мандельштам цитирует перевод Анненского в своей статье «О природе слова», собирая Овидия, Пушкина, Анненского и не названного, но подразумеваемого Верлена под знаменем эллинизма:

«Стихи и трагедии Анненского можно сравнить с деревянными укреплениями, городищами, которые выносились далеко в степь удельными князьями для защиты от печенегов, навстречу хазарской ночи.»

На темный жребий мой я больше не в обиде:
И наг, и немощен был некогда Овидий.

Неспособность Анненского служить каким-то бы ни было влиянием, быть посредником, переводчиком, прямо поразительна.

...Мне кажется, когда европейцы его узнают, смиренно воспитав свои поколения на изучении русского языка, подобно тому как прежние воспитывались на древних языках и классической поэзии, они испугаются дерзости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов, сорвавшего классическую шаль с плеч Федры и возложившего с нежностью, как подобает русскому поэту, звериную шкуру на все еще зябнущего Овидия.

...Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, всеокружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда, возлагаемая на плечи любимой с тем самым чувством священной дрожи, с каким,

Как мерзла быстрая река
И зимни вихри бушевали,
Пушистой кожей прикрывали
Они святого старика»²⁵.

И Пушкин, и Верлен, и переводивший Верлена Анненский сопоставляли с судьбой Овидия свою судьбу: «звериная шкура», брошенная на Овидия, оказывается в финале их стихотворений, накинутой на собственные плечи:

Суровый славянин, я слез не проливал,
Но понимаю их. Изгнанник самовольный,
И светом, и собой, и жизнью недовольный.
С душой задумчивой, я ныне посетил
Страну, где грустный век ты некогда влачил.

Пушкин. «К Овидию»

Не так у Мандельштама. В его стихотворении «С веселым ржанием пасутся табуны...» русский поэт, прибегнув к помощи своего великого предшественника-соотечественника, пытается согреть эллинистическим теплом Овидия и Верлена²⁶. «Светлая печаль» скрашивает «темный жребий», Пушкин наслаивается на Овидия, Верлен — на Вийона, «пласты времени легли друг на друга в заново вспаханном поэтическом сознании и зерна старого сюжета дали обильные всходы»²⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Среди многочисленных работ, связанных с темой «Мандельштам и античность» хотелось бы выделить книги и статьи К. Ф. Тарановского, Ст. Бройда, О. Ронена, В. Терраса, Р. Пшыбыльского, М. Л. Гаспарова, Г. А. Левинтона.
- 2 Мандельштам О. Э. Сочинения в 2-х томах. М., 1990, т. 2. с. 170. Здесь и далее, проза Мандельштама цитируется по этому изданию.
- 3 Там же, с. 170
- 4 Ср. у Е. М. Мелетинского: «В литературном мифологизме на первый план выступает идея вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов под разными «масками», своеобразной замещаемости литературных и мифических героев». (Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. с. 8) В античной эпохе ранний Мандельштам искал «мифологические прототипы» своих стихотворений: античность для него, время «первопредметов» и «перводействий». (О мифологизме Мандельштама см., например, в работе Ю. И. Левина, Д. М. Сегала, Р. Д. Тименчика, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян. «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма». — Русская литература. Амст., 1974, № 7/8, с. 65-69).
- 5 Œuvres complètes de P. Verlaine. Paris, 1900, t.2, p. 68-69. Произведения Овидия, Верлена, письма Пушкина приводятся по современным Мандельштаму изданиям.
- 6 В. Террас. Классические мотивы в поэзии О. Мандельштама. Наст. изд. Пшыбыльский Р. Рим Осипа Мандельштама. Наст. изд. О «просветлении» сосланного Овидия см., например, в предисловии Ф. Зелинского к «Балладам-посланиям» Овидия: «Когда в 14-м г. по Р. Х. Август умер и Овидий по поводу этого события написал для своих новых сограждан поэтический панегирик покойному на их языке, то их расположение к нему возросло. Чужестранец, над непонятной речью которого они некогда смеялись, сделался для них своим, сделался их первым поэтом. По примеру культурных городов они почтили его венком. Овидий не остался нечувствительным... Таков примирительный свет вечерней зари, затеплившейся над главою поэта, когда луч его счастливого солнца навеки для него угас». (Зелинский Ф. Предисловие. Овидий. Баллады-Послания. М., 1913. с. XXXVIII).
- 7 Судя по воспоминаниям М. М. Карповича, Мандельштаму и раньше случалось писать вариации на верленовские темы: «С увлечением он декламировал лирические стихи Верлена и даже написал свою версию Gaspard Hauser'a (Карпович М. М. Мое знакомство с Мандельштамом. Даугава, 1988, № 2, с. 110).
- 8 Œuvres complètes de P. Verlaine, t. 2, p. 75-76.
- 9 Г. Фрейдин не совсем точен, когда пишет о «дантовском подтексте стихотворения «За гремучую доблесть грядущих веков...» (Фрейдин Г. Сидя на санях: Осип Мандельштам и харизмати-

ческая традиция русского модернизма. — Вопросы литературы. 1991, № 1, с. 27).

На дантовскую Волчицу оглядывался Верлен, меж тем как Мандельштам оглядывался на Верлена, оглядывающегося на Данте. (А в сообщении Н. Я. Мандельштам о том, что сам Мандельштам считал стихотворение «За гремучую доблесть грядущих веков...» «чем-то вроде романа» (См. Н. Я. Мандельштам. Книга третья. Париж, 1987, с. 150) слышится отзвук верленовского «Romances sans paroles»).

Укажем, впрочем, и на автобиографический подтекст стихотворения «За гремучую доблесть грядущих веков...»: «Поздняя осень в Финляндии, глухая дача в Райволе. Все заколочено, калитки забиты, псы-волкодавы ворчат возле пустых дач». (Мандельштам О. Э. Шум времени. с. 40).

- 10 Эткинд Е. Г. Осип Мандельштам — трилогия о веке — Слово и судьба. Осип Мандельштам (исследования и материалы). М., 1991, с. 248.
- 11 Изгнанник Овидий появляется также в стихотворениях Пушкина «Чаадаеву» (1921), «Из письма к Гнедичу» (1821), «Баратынскому (Из Бессарабии)» (1922), «К Языкову» (1824). Из мандельштамовских стихов периода «Камня» со стихотворением «С веселым ржанием пасутся табуны...» теснее других связаны стихотворения «Поговорим о Риме — дивный град...» (1913), «О временах простых и грубых...» (1914), «Обиженно уходят на холмы...» (1915) и в особенности «Природа — тот же Рим и отразилась в нем...» (1914) (связь отмечена Г. А. Левинтоном и Е. А. Тоддесом), «Как овцы, жалкою толпой...» (1914) и «У моря ропот старческой кифары...» (1915).
- 12 С римским императором Александра I сравнивал и Д. С. Мережковский: «Родное лицо казалось чужим: напоминало виденных в музеях древних римских императоров... та же печально-покорная, как бы вечерняя, ясность и благодать в чертах. Пухлые бритые щеки с ямочками: короткий, тупой, упрямый нос; плешивый, крутой лоб». (Мережковский Д. С. Александр I. — Полное собрание сочинений. М, 1913, т. XVI, с. 42).
- 13 Сочинения А. С. Пушкина. СПб., 1903, т. 7, с. 57.
- 14 Там же, с. 68.
- 15 Мандельштам О. Э. Слово и культура. с. 169.
- 16 Там же, с. 172.
- 17 Фрейдин Ю. Л. «Остаток книг»: библиотека О. Э. Мандельштама. — Слово и судьба. Осип Мандельштам (Исследования и материалы), с. 233.
- 18 Малеин А. И. Пушкин и Овидий (отрывочные замечания). Пг., 1915, с. 2.
- 19 «Был И. Э. Мандельштам, 29-го сентября неудачно сдававший экзамен по латинским авторам у Малеина. Малеин требует знания Катулла и Тибулла, Мандельштам же изучил лишь Катулла. Тибулла переводить отказался, за что и был прогнан с экзамена». (Каблуков С. П. Запись в дневнике от 1 октября 1915 года. Мандельштам О. Э. Камень. Л., 1990, с. 251).

Отметим, кстати, что пушкинский каламбур, в свою очередь, восходит к следующим строкам Державина из стихотворения «Бой»:

Дал копье мне ледяное,
Препоясал вокруг мечом,
Сердце мне вложил такое,
Что смотрел я сентябрем.

Подробнее об этом см. в работе: Лекманов О.А. Сколько раз август смотрел сентябрем? (Пять интерпретаций одной строки). — "Scribantur haec..." Проблема автора и авторства в истории культуры. М., 1993, с. 81-83.

Державинская «грифельная ода» послужила еще одним подтекстом к стихотворению Мандельштама:

Река времен в своем теченьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.

Ср. у Мандельштама: «Сухое золото классической весны // Уносит времени прозрачная стремнина» и «Я вспомню [то есть — «я — поэт сохраню от забвения» — О. Л.] Цезаря прекрасные черты». (Подтекст впервые указан О. Роненом в его работе «An approach to Mandel'stam». Jerusalem, 1983, p. 113). «ДЕРЖАВИН прячется и в эпитете «ДЕРЖАВИМ /яблоком/».

- 21 Ср. у Н. С. Гумилева: «Верлен является прямым продолжателем столь дорогого романтикам Вийона» (Гумилев Н. С. Поль Верлен. Собрание стихов (1912). Гумилев Н. С. Золотое сердце России. Сочинения. Кишинев, 1990, с. 592).
- 22 Мандельштам О. Э. Франсуа Виллон. с. 138.
- 23 Там же, с. 141.
- 24 См. эти переводы под заглавиями «Вечером» и «Я устал бороться, и жить, и страдать» в книге: Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990, с. 260.
В связи с переводами из Верлена вспомним и о Ф. К. Сологубе, чья книга «Поль Верлен. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом» (1908) пользовалась большой популярностью у современников (В статье «Девятнадцатый век» Мандельштам цитирует строки Верлена в переводе Сологуба (Мандельштам О. Э. Девятнадцатый век. с. 199). Рецензент «Русского богатства» писал в связи с выходом первого издания сологубовских переводов из Верлена: «Есть какое-то сходство между Верленом и Сологубом: не случайно наш поэт занялся переводами из французского лирика. Та же трагическая гримаса исказила оба эти лица, то же одиночество окружает их характерные фигуры в литературе». (Русское богатство. 1907, № 12, с. 175). В статье «Буря и натиск» Мандельштам объединяет Анненского и Сологуба в пару, «параллельную» Вергилию и Овидию. (Мандельштам О. Э. Буря и натиск. с. 286-287).
- 25 Мандельштам О. Э. О природе слова. с. 180-182.
Интересно, что К. В. Мочульский в своих воспоминаниях соотносит образ пушкинского Овидия с самим Мандельштамом: «Как пушкинский Овидий —

Он слаб и робок был, как дети,
но кто-то охранял его и пронесил невредимым через все жизненные катастрофы. И, как пушкинский Овидий, —

Имел он песен дивный дар...»

(Мочульский К. В. О. Э. Мандельштам. Наст. изд.).

См. также в рецензии Г. Гершенкройна на второе издание «Камня» //Мандельштам О. Э. Камень. Л., 1990, с. 224.

- 26 Этот согревающий жест в высшей степени характерен для Мандельштама. Противопоставление «теплого» «холодному» пронизывает все творчество поэта / См. в «Египетской марке», в «Шуме времени», в статье «Девятнадцатый век»: «Откуда этот пафос, высокий пафос утилитаризма, откуда это внутреннее тепло, согревающее поэтическое размышление о судьбах обрабатывающей промышленности, какая разительная противоположность с блестящим и холодным безразличием методологической научной мысли девятнадцатого столетия...» (Мандельштам О. Э. Девятнадцатый век. с. 196).
Чрезвычайно чувствителен к изменениям температуры и лирический герой «Камня»:

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.

(1909)

А я вверяюсь их заботе,
Мне холодно я спать хочу;

(1911)

Скудный луч, холодной мерою,
Сеет свет в сыром лесу.

(1911)

Я вздрагиваю от холода —
Мне хочется онеметь!

(1912)

И, дрожа от желтого тумана,
Я спустился в маленький подвал;

(1912)

Слышу с крепости сигналы,
Замечаю, как тепло.

(1913)

Не отсюда ли столь обширное количество согревающих вещей, разбросанных по стихотворениям «Камня» (шубы, шали, шарфы, платки, шинель)?

- 27 Мандельштам О. Э. А. Блок. с. 190.

Пользуюсь случаем, чтобы принести благодарность Я. С. Бритовой-Линьковой, М. Л. Гаспарову и М. Ю. Лотману, чьи советы и замечания я постарался учесть при написании настоящей работы.

В. А. ШВЕЙЦЕР

К ВОПРОСУ О ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА*

Господа! Слышали ли вы о писателе Даниле Лукиче Мордовцеве? Он скончался в 1905 г. А если слышали, читали ли что-нибудь из огромной библиотеки, им написанной? Собрания его сочинений выходили: в 1901 г. — в 24-х томах, в 1914 — в 25-ти томах и в 1915 — в 12-ти томах¹. А если даже и читали, то могли ли представить себе, что этот давно — и, думаю, справедливо — забытый писатель нашел отклик в поэзии Мандельштама? Конечно, я не уверена, что Мандельштам читал Мордовцева; он получил его, скорее всего, из вторых рук — из уст Ольги Николаевны — Олечки — Арбениной-Гильдебрандт, которой Мандельштам был увлечен, с которой дружил в ноябре-декабре 1920 г. по возвращении своем в Петербург.

К Ольге Арбениной обращены или, может быть лучше сказать, увлечением ею навеяны все стихи Мандельштама, созданные в эти два месяца. «Зарубка» об этом оставлена нам в одном из списков стихотворения «Возьми на радость из моих ладоней...», где Мандельштам собственноручно поставил посвящение: «Олечке Арбениной». Сама Ольга Николаевна знала и говорила, что стихи этого времени связаны с ее дружбой с поэтом, однако, человек чрезвычайно скромный, она не претендовала на какое бы то ни было место в жизни и творчестве Мандельштама.

Но при чем здесь Данила Лукич Мордовцев? При том, что Олечка была поклонницей его романов и обладательницей собрания его сочинений, но больше всего любила и перечитывала «Замурованную царицу» — роман из эпохи Древнего Египта и Древней Греции².

Арбенина встретила с Мандельштамом, очевидно, 21 октября 1920 г., когда он читал в Союзе поэтов. До этого ее оставляли равнодушной его стихи: «Нравились они мне не слишком, казались суховатыми, «Камень» как «Камень»...» Но теперь... «Я помню, — писала она, — как он впервые читал стихи: «Венеция», «Одиссей возвратился...», «На ка-

* Текст доклада, прочитанного на вторых Мандельштамовских чтениях в Москве.

менных отрогах Пиэрии...». И тут на меня будто опрокинулся морской шквал. Я с детства обожала мифологию, особенно греческую, и одни названия мифов на меня действовали как что-то волшебное. Я не помню, сумела ли я это сказать ему в разговоре, — скорее постеснялась — но наше знакомство моментально завязалось и превратилось в дружбу»³.

На почве дружбы и общей любви к Древней Греции она и пересказала ему «Замурованную царицу» — главным образом в той части, которая связана с персонажами греческих мифов.

Я не позволю себе двух вещей: во-первых, утверждать, что Мандельштам познакомился с греческой мифологией через Олечку Арбенину — меня немедленно опровергнут его более ранние стихи. Во-вторых, углубляться в существо проблемы «Мандельштам и классики» — это дело специалистов-классиков. Меня интересует другое: «из какого сора» рождаются стихи, и как это связано с любовной лирикой Мандельштама.

Можно ли вообразить, что одно из прекраснейших мандельштамовских стихотворений «За то, что я руки твои не сумел удержать...» в какой-то мере навеяно романом никому не известного Мордовцева? О. Н. Арбенина писала об импульсе к этим стихам: «Это я передала содержание рассказа Мордовцева «Замурованная царица», в котором судьба дочери Приама Лаодики, невесты Энея... Я-то... имела в виду и, наверно, напела это Мандельштаму: весь смысл (для меня) не в Трое, а в том, что Эней вышел на берег не в Египте, где оказалась пленная Лаодика, а в Карфагене — и Лаодика так его никогда не повстречала. Мандельштам все «глупости» понимал с лету. Очень странно, что он оказался медиумичным, а не я, а я ему что-то набалтывала, что шло в стихи».

По Мордовцеву, младшая дочь Приама Лаодика любила Энея и сблизилась с ним незадолго до падения Трои. Разгром Трои греками разлучил их: Лаодика попала в плен и была продана в рабство в Египет, Эней в числе немногих сумел покинуть Трою. В Египте Лаодика случайно узнает о дальнейшей судьбе Энея, которого продолжает любить: о его странствиях, прибытии в Карфаген, любви к нему Дидоны и, наконец, гибели Дидоны, покинутой Энеем... Но если у Мордовцева вся эта трагическая история дана в восприятии Лаодики, то Мандельштам откликается на рассказ возлюбленной — Арбениной — от имени Энея, не сумевшего удержать, защитить, спасти Лаодику. Это стихи бесконечной разлуки, хотя написаны они, кажется, в разгар романа:

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 срубы⁴!

Несомненно, речь здесь ведется от имени троянца, заключенного в городе, в то время как греки ведут осаду:

Ахейские мужи во тьме снаряжают коня,
Зубчатыми пилами в стены вгрызаются крепко...

Хитрость Одиссея только готовится, а «он», лирический герой, уже безвозвратно потерял возлюбленную:

Как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?
Зачем преждевременно я от тебя оторвался?
Еще не рассеялся мрак и петух не пропел...

В «Замурованной царице» Лаодика в далеком Египте тоскует по разрушенному прошлому: «А милый родной дом — дворец ее отца? Что с ним: остался ли он цел или сгорел в эту ужасную ночь вместе с остальной Троей? (...) Вспоминала Лаодика и сад свой, где она любила играть со своими братьями и сестрами...» (Собр. соч., с. 56, 59). Герой мандельштамовских стихов вторит ей, как бы пророчествуя из прошлого:

Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?
Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник.
И падают стрелы сухим деревянным дождем,
И стрелы другие растут на земле, как орешник...

Меня особенно занимает в этих стихах «серая ласточка»:

И серою ласточкой утро в окно постучится...

Не Лаодика ли это возвращается на родное пепелище в поисках останков своих близких, родного города, следов возлюбленного? В романе Мордовцева на грустные сетования Лаодики: «Не видать уж мне больше священного Илиона... Как перелететь через эти безбрежные моря?» — отвечает, утешая ее, няня-египтянка: «Наши боги всеильны, и если ты будешь молиться матери богов, великой Сохет, то она обратит тебя в ласточку и тогда ты перелетишь через все моря, сядешь на кровлю родного дома и защебечешь: все тебя тотчас узнают» (Собр. соч., с. 57–58).

Мне кажется, именно эта ласточка-Лаодика в разных ипостасях пролетает по стихотворениям Мандельштама, обращенным к Ольге Арбениной. В одном из черновиков стихотворения «Ласточка» поэт их прямо отождествляет:

Нежной вестью, царской дочерью явись
Ласточка...

(I, 489; подчеркнуто мною. — В.Ш.)

Более того: первоначально вместо «нежной вестью» было «легкой пленницей». И царская дочь и пленница — это и есть Лаодика из романа Мордовцева, и меня не смущает даже, что в черновике упомянута не она, а Антигона. Ведь Мандельштам оставил этот вариант, не продолжая работы над ним. Может быть, и потому, что здесь возникла странная инверсия: не девушка превращается в ласточку, а наоборот.

Из десяти стихотворений, навеянных увлечением Арбениной, ласточка появляется в пяти, являясь одним из воплощений адресата стихов и тем самым связывая их в единый цикл. Начиная с первого:

Когда Психея-жизнь спускается к теням
В полупрозрачный лес вослед за Персефоной,
Слепая ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой...

(I, 130)

Здесь слепая ласточка — первая, кто приветствует душу в царстве мертвых. Пройдет более четверти века, и место ласточки займет женщина:

Есть женщины сырой земле родные,
И каждый шаг их — гулкое рыданье,
Сопровождают воскресших и впервые
Приветствовать умерших — их призванье.

(I, 258)

Но в стихах осени 1920 г. это птица, ласточка. Первые стихи к Арбениной — «Когда Психея жизнь спускается к теням...» и «Ласточка» — уводят нас в подземное царство; кажется: как далеко это от любовных признаний! Но у Мандельштама постоянно мысли о любви и смерти сплетаются, образуют некое иррациональное единство. Впрочем, и рационально он определил, задолго до разбираемых стихов:

Пусть говорят: любовь крылата, —
Смерть окрыленное стократ.

(I, 120)

Теперь же, побывав за годы гражданской войны несколько раз на волосок от смерти, Мандельштам ощущает значительность смерти на гораздо более глубоком уровне созна-

ния. Однако толчком — не ощущения, не осознания, а непосредственно к теме и видению ее — мог послужить все тот же Мордовцев в передаче Арбениной. В «Замурованной царице» рассказывается о разных похоронах: египетской царицы Нофруры, брата Лаодики Гектора и самой Лаодики, — и много рассуждений о душах умерших и загробном царстве. О. Н. Арбенина писала: «Я очень интересовалась пейзажем «того света». — Чистилище? — Елисейские поля? — Или тот ужас, на который Ахилл жаловался Одиссею?» Мандельштам рисует в стихах пейзаж «того света», чтобы ответить на ее вопрос ободряюще: нет, там будет не так, как говорил Ахилл:

...пределы Аида, где мертвые только
Тени отшедших, лишённые чувства, безжизненно веют...

В подземном царстве Мандельштама тени — не «бездушные мертвые», как у Гомера, а живые души, и пейзаж не вызывает чувства ужаса: он застывший, лишенный привычных красок, звуков, движений, — отстраненный, но не бездушный. Тени-души сохраняют живые чувства и даже привычки:

Кто держит зеркальце, кто баночку духов, —
Душа ведь женщина, ей нравятся безделки...

Как у Мордовцева няня старалась утешить Лаодику, так и поэт утешает подругу, а вместе с нею и себя и нас...

Любовная лирика Мандельштама представляется мне самым загадочным пластом в его творчестве. Кажется, Мандельштам прячет свои реальные чувства глубоко в подтекст стихов. Случайно ли, что С. Н. Андроникова-Гальперн — адресат «Соломинки» и «Мадригала» («Дочь Андроника Комнена...») узнала о влюбленности в нее Мандельштама только от профессора Кларенса Брауна, когда он работал над своей книгой о Мандельштаме? Она сама говорила мне об этом... Чувство к женщине вызывает в поэте высокие трагические мысли, далекие от обыденного восприятия понятий «любовь», «влюбленность». Если не знать, что те или иные стихи обращены к женщине, можно, поднимаясь на предложенную поэтом высоту, так и не догадаться об этом. Что это значит? Почему в любовной лирике Мандельштама почти отсутствуют любовные признания и само слово «люблю»? Неужели дело действительно в том, что для него *«легче камень поднять, чем вымолвить слово: любить»*?

«Есть таинственная связь стихов с полом, — писала Н. Я. Мандельштам, — до того глубокая, что о ней почти невозможно говорить»⁵. В поэзии Мандельштама она на самом

деле таинственная. Ведь и у него — редко, но бывали «ночные» стихи. К той же Арбениной, например:

Я наравне с другими
Хочу тебе служить,
От ревности сухими
Губами ворожить,
Не утоляет слово
Мне пересохших уст,
И без тебя мне снова
Дремучий воздух пуст.
Я больше не ревную,
Но я тебя хочу...

За этим признанием следует на первый взгляд необъяснимое, жуткое:

И сам себя несу я,
Как жертву, палачу.

И здесь Мандельштам связывает любовь со смертью, но в аспекте абсолютно трагическом: любовь — казнь, где любящий — жертва, а возлюбленная, в руках которой его жизнь, — палач. В следующих строках это ощущение несколько сглаживается, но не опровергается, ибо боль и горечь остаются:

Тебя не назову я
Ни радость, ни любовь.
На дикую, чужую
Мне подменили кровь...

(I, 136)

Мандельштам воспринимает чувственную страсть как нечто чужеродное, злое, губительное — дремучее («дремучий акрополь», «дремучий воздух»). И даже преступное («И, словно преступленье, // Меня к тебе влечет...»). Это, очевидно, то, что поэт не должен пускать в стихи — иногда оно врывается в них против воли поэта.

В дневнике С. П. Каблукова, старшего друга Мандельштама, есть интересная запись от 2 января 1917 г. о разговоре, состоявшемся между ним и Мандельштамом под Новый Год: «Темой беседы были его последние стихи, явно эротические, отражающие его переживания последних месяцев. Какая-то женщина явно вошла в его жизнь. Религия и эротика сочетаются в его душе какою-то связью, мне представляющейся кощунственной. Эту связь признал и он сам, говорил, что пол особенно опасен ему ... что он сам знает, что

находится на опасном пути, что положение его ужасно, но сил сойти с этого пути не имеет и даже не может заставить себя перестать сочинять стихи во время этого эротического безумия...»⁶. Каблукова, как человека глубоко религиозного, оскорбило сочетание религии и эротики. Удивительно, что говорит он, в частности, о «Соломинке», в которой адресат даже не заметил любовного признания. Нам же важна реакция Мандельштама, его ужас перед неуправляемостью эротики, ее властью даже над поэзией. Почему он так боялся этого? С одной стороны, «рассказать о себе, вывернуть себя наизнанку, показать себя в четвертом, пятом, шестом измерении» представлялось ему «высшей школой литературной самовлюбленности»⁷. С другой — стихи для Мандельштама были значительнее реальности. Как на пример укажу на то, что в более поздние годы он скрывал от жены и отказывался печатать «изменнические» стихи — для него они большее предательство, чем само увлечение другой женщиной. Я думаю, что где-то в этом скрыта тайна любовной лирики Мандельштама: в стихи, обращенные к женщине, он прячет больше, чем хочет и может сказать, больше, чем значит для него адресат стихов, — нечто, равное самой жизни. Скорее даже — жизни и смерти.

«Мне всегда думалось, что нужно делать различие между эросом и сексом, любовью-эросом и физиологической жизнью пола, — писал Н. Бердяев. — Это сферы переплетающиеся, но они различны». Вероятно, и в сознании Мандельштама «эротическое безумие» и понятие любви не совсем совпадали. Мандельштам не был аскетом, чувственная страсть составляла часть его жизни. Но в страсти, в обладании женщиной прозревались ассоциации с жизнью, смертью, воскрешением. В этих высоких мыслях и чувствах состояла самая сущность любви. «Любовь так искажена, профанирована и опошлена в падшей человеческой жизни, — говорил Бердяев, — что стало почти невозможным произносить слова любви, нужно найти новые слова»⁸. Такие новые слова находит в своей любовной лирике Мандельштам, освобождая стихи от «безумства», от подробностей биографии, добираясь до важнейшего.

В этой связи не могу не упомянуть о двух эпизодах из творческой биографии поэта, рассказанных Н. Е. Штемпель. Они относятся к стихам, обращенным к ней. Первый — когда Мандельштам прочел Н. Е. и тут же уничтожил прекрасное стихотворение, написанное после их совместной прогулки по весеннему Воронежу. «Оно слишком автобиографично», — сказал поэт, как бы утверждая, что автобиографии не место в любовных стихах. О том, что это было любовное

стихотворение, о том, что в конце воронежской ссылки Мандельштам был увлечен Н. Е. Штемпель, я знаю от нее. Второй эпизод — со стихами «К пустой земле невольно припадая...». Прочитав Н. Е. эти стихи (они были написаны раньше тех уничтоженных, о которых я только что говорила), Мандельштам спросил: «Что это?» И, не получив ответа, ответил сам: «Это любовная лирика...» Не скажи он этого, ни адресат, ни читатели могли бы не догадаться, что речь идет именно о любовной лирике: так это высоко, отрешенно и, я бы сказала, асексуально. Это Любовь, Жизнь, Смерть в их непостижимом и нерасторжимом единстве:

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

(I, 338)

В поэзии Мандельштам остался с ними навечно.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Сведения из «Литературной Энциклопедии». М., 1934. Т. 7, с. 497.
- 2 Полное собрание исторических романов, повестей и рассказов Даниила Лукича Мордовцева. Замурованная царица. Роман из жизни Древнего Египта. Изд. П. П. Сойкина, П., б/д.
- 3 По моей просьбе О. Н. Арбенина-Гильдебрандт написала мне несколько страничек о своем знакомстве с Мандельштамом и ответила на некоторые мои вопросы. Я цитирую из этих замечаний.
- 4 Осип Мандельштам. Сочинения в 2-х томах. М., «Художественная литература», 1990, т. I, с. 113. Дальше стихи цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.
- 5 О связи стихов с сексом Н. Я. Мандельштам пишет во «Второй книге». Париж, ИМКА-Пресс, 1972, с. 240, 276 и след. Я цитирую из случайно сохранившегося у меня отрывка из первой редакции книги (эту страничку я переписала из рукописи Н. Я.). После процитированной мною фразы идет следующее: «Это знала А. А. [Ахматова — В. Ш.], и ей хотелось разведать у меня то, что я заметила. Знает об этом и Шаламов, который сердится на О. М., что тот писал стихи не только мне, но и другим женщинам. Он тоже пытался убедить меня, что все остальное мелочь, не стоит выеденного яйца по сравнению с изменой стихами».
- 6 «Вестник РХД». Париж-Нью-Йорк-Москва, 1979, № 129, с. 153. Публикация А. А. Морозова.
- 7 Осип Мандельштам. Собрание сочинений в трех томах. Нью-Йорк, 1971, т. 2, с. 423.
- 8 Николай Бердяев. Самопознание (Опыт философской автобиографии). Париж, ИМКА-Пресс, 1949, с. 82.

И. И. КОВАЛЕВА, А. В. НЕСТЕРОВ

ПИНДАР И МАНДЕЛЬШТАМ (к постановке проблемы)*

I

Тема «Пиндар и Мандельштам» еще только намечена в современной (преимущественно зарубежной) славистике. Так, например, в своем обширнейшем комментарии к «Грифельной оде» О. Ронен указывает метафору «стрела — поэзия», восходящую ко II Олимпийской оде Пиндара (84-90); ту же метафору О. Ронен находит и в «Разговоре о Данте»¹.

Особенное внимание исследователей в связи с пиндаровской темой привлекает стихотворение «Нашедший подкову», имевшее, как известно, в первой публикации подзаголовков «Пиндарический отрывок». О. Ронен отмечает общее влияние пиндаровского стиха (или, вернее, сделанного верлибром немецкого перевода И. Тихо Моммзена) на данное стихотворение², а С. Бройд видит здесь связь с несколькими конкретными одами (см. ниже); образ «вставших на дыбы» «квадриг» из стихотворения «Декабрист» С. Бройд возводит к V Пифийской оде³, и т. п.

В продолжение этой темы обратимся к стихотворению «На каменных отрогах Пиерии...». Античные параллели к нему (прежде всего, конечно, фрагменты Сапфо) указаны исследователями⁴, но нам представляется необходимым назвать здесь еще одно имя — Пиндар, II Олимпийская ода, ст. 60-75 как возможный источник финальной строфы разбираемого стихотворения Мандельштама. Сопоставим тексты:

Поит дубы холодная криница,
Простоволосая шумит трава,
На радость осам пахнет медуница.
О где же вы, святые острова,
Где не едят надломленного хлеба,
Где только мед, вино и молоко,
Скрипучий труд не омрачает неба,
И колесо вращается легко.

* Авторы выражают глубокую благодарность М. Л. Гаспарову, без чьей поддержки эта работа никогда не была бы написана.

«Всегда — равно ночью и днем — при солнце,
 достойные <души>
 принимают беструдную жизнь,
 ни землю не беспокоя силой рук,
 ни морскую воду
 из-за пустого пропитания...
 ... Там дуновения Океана овевают
 Остров Блаженных; золотые горят цветы,
 с земли — одни, от сияющих деревьев,
 другие же питает вода...».

Приведем для сравнения тот же текст в переводе В. В. Майкова, напечатанный в «Журнале Министерства Народного Просвещения» в 1898 г. (№ 5, с. 63-66). Этот перевод мог быть известен Мандельштаму:

«Там, как ночью, так и днем у праведных вечное солнце;
 они приемлют безмятежную жизнь, не тревожа силою своих
 рук ни земли, ни морской влаги для убогого пропитания...

...Там остров блаженных лелеют дуновения океана; там
 горят золотые цветы — одни на земле на блестящих деревь-
 ях, других же питает вода...».

Налицо совпадение целого комплекса мотивов, связанных с мифом об Островах Блаженных — посмертном обиталище благородных душ: отсутствие «труда», «беспокоящего» / «омрачающего» «землю» / «море» / «небо» — отсутствие земной пищи, причем у Пиндара акцентирована связь между отсутствием того и другого (не нужно трудиться, потому что земная пища не нужна), а у Мандельштама эта связь несколько редуцирована, хотя и ощутима (земной пищи нет — «не едят надломленного хлеба», и, «следовательно», «скрипучий труд не омрачает неба»), но зато введен добавочный мотив, лишь уточняющий, что речь идет о царстве мертвых: «мед, вино и молоко» — традиционные компоненты возлияний умершим. Далее, элементами пейзажа «Острова Блаженных» у Пиндара являются «золотые цветы» «на земле», на «сияющих деревьях» и на «воде», которая их «питает», а у Мандельштама — те же элементы, но в другом порядке: деревья («дубы»), вода («криница»), «поющая» эти деревья, «трава» и цветы («медуница»). Здесь важно отметить, что этот мотив у Мандельштама отличается большей конкретностью, там, где у Пиндара назван род, у Мандельштама — вид предметов. И дело здесь, вероятно, не только в поэтике акмеизма, но и в том, что, как явствует из синтаксиса строфы, у Мандельштама в трех «пейзажных» строках речь не идет еще о «святых островах», но этот конкретный, земной пейзаж с реальными дубами, родником и медуницей

пробуждает воспоминания об Островах Блаженных, характеризующихся теми же элементами; у Пиндара же, описывающего именно мифологическую обитель блаженных душ, перечисляются обобщенно-отвлеченные «цветы», «вода» и «деревья», снабженные мифологическими эпитетами «золотые», «сияющие».

Стихотворение Мандельштама, воспринимаемое читателем на фоне эпиграмм Сапфо и воспоминаний Н. Я. Мандельштам как «свадебный подарок»⁵, при сопоставлении с пиндаровским контекстом приобретает несколько иной смысл. «Святые острова» финала замыкаются в кольцо с «Архипелагом» первой строфы. «Архипелаг» — это острова Греции, Эллады, страны поэтов, прямо или намеком поименованных, — Гомера, Сапфо, Анакреонта, Терпандра, Платона и, как мы осмеливаемся заключить, Пиндара, — страна блаженных теней, обращенных к своим потомкам — «*чтобы... лирики слепые / Нам подарили ионийский мед, / чтобы раскрылись правнукам далеким...*»^{*}

К сказанному остается добавить, что, на наш взгляд, обращение к Пиндару проливает новый свет на проблему аутентичности двух заключительных строк анализируемого стихотворения. Проблема эта возникла из-за того, что в комментарии Г. Струве к I тому собрания сочинений О. Мандельштама (с. 446) воспроизведено свидетельство Ю. Терапиано, согласно которому эти строки подсказал поэту его киевский знакомый В. Маккавейский. Эта версия частично подтверждена воспоминаниями Н. Я. Мандельштам⁶ и потому попала в поле зрения исследователей.

В зарубежной славистике предпринимались попытки обосновать принадлежность этого текста Мандельштаму. Так, Нильс Оке Нильссон, сопоставляя два стихотворения — «На каменных отрогах...» и «Прославим, братья...» — делает убедительный вывод о соответствии двух «сомнительных» строк фонетическим и структурным законам поэзии Мандельштама⁷. К. Тарановский сопоставляет «вращающееся колесо» финального стиха с образами колеса Фортуны и земной оси в поэзии Мандельштама, но источник мандельштамовских «святых островов» видит в стихах Гесиода об островах блаженных («Работы и дни», 170-174, пер. В. Вересаева)⁸. Отметим, что и у Гесиода основным мотивом в описании этого мифологического топоса является беззаботная (беструдная) жизнь и особая пища его обитателей; более

* Стихотворение «На каменных отрогах Пиерии...» — размышление о сущности поэтического «наследования», о связи времен и культур — тема, постоянная и едва ли не ведущая в творчестве Мандельштама.

того, очень возможно, что «мед, вино и молоко» пришли именно отсюда: «Сладостью равные меду плоды в изобилие приносит». Предлагаемое нами сопоставление с Пиндаром отнюдь не отменяет, но лишь дополняет найденную К. Тарановским параллель: множественность источников, наличие «эха» поэтических контекстов — характернейшее свойство поэтики О. Мандельштама, исследованное как раз К. Тарановским и филологами его школы. Скажем в пользу «нашего» Пиндара лишь то, что II Олимпийская ода служит параллелью для всей финальной строфы мандельштамовского стихотворения, а не только для последнего пятистишия, и то, что совпадение мотивов у Мандельштама и Пиндара представляется нам более точным и обширным, чем у Мандельштама и Гесиода. Пиндаровский контекст выявляет необходимую внутреннюю связь всех стихов анализируемой строфы, объединенных темой «Островов Блаженных», что может, по нашему мнению, свидетельствовать в пользу аутентичности двух финальных строк, неотторжимых от указанного единства.

II*

Другой повод обратиться к проблеме «Манделъштам и Пиндар» дает стихотворение «Нашедший подкову». И его общая связь с Пиндаром, и частные соответствия, и другие античные параллели, как уже сказано, отмечались исследователями. Но, по нашему представлению, не исчерпывающе.

Это сложное, с головокружительной («пиндаровской») композицией стихотворение открывается рядом «лес» — «лес корабельный» — корабль в море — корабельные сосны, выросшие «на знаменитом горном кряже». С. Бройд видит здесь влияние «Любовных элегий» Овидия, подтверждаемое тем, что из них пришло и редкое мифологическое имя Неры⁹ (Amores II, II, 1-4):

Prima malas docuit mirantibus aequoris undis
Peliaco pinus vertice caesa vias
Quae concurrentis inter temeraria cautes
Conspicuum fulvo vellere vexit ovem.

(«Сосна, срубленная на вершине Пелиона, первая научила «людей» злым путям, на диво морским волнам, — «сосновый корабль», который стремительно провез между сшибающихся скал знаменитое золотое руно»).

* Часть II написана И. И. Ковалевой.

Не отрицая этого наблюдения, позволим себе высказать предположение, что у Мандельштама мог быть здесь еще один источник, безусловно известный и Овидию, а именно начало знаменитого LXIV стихотворения Катулла:¹⁰

Peliaco quondam prognatae vertice pinus
dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas
Phasidos ad fluctus et fines Aeteos...

(«Говорят, что сосны, некогда рожденные вершиной Пелиона, плыли по влажным волнам Нептуна к струям Фасиса и к Этовым пределам...»).

У обоих римских поэтов речь идет о плавании экспедиции аргонавтов и о корабле «Арго», выстроенном из пелионских сосен. Очевидно, что мандельштамовский «знаменитый горный кряж» — это Пелион, прославленный именами Ахилла и кентавра Хирона, и из латинских стихов пришли и корабельные сосны, и даже «пинии» (лат. *pinus* — «сосна»), и само название корабля материалом, из которого он построен.

У Пиндара плаванию аргонавтов посвящена IV Пифийская ода, которую объединяют с «Нашедшим подкову» два существеннейших мотива: сопоставление морской воды с пахотной землей и упорное «переназывание» корабля или исходными его строительными материалами, или различными орудиями. Так, у Пиндара Медея предсказывает, как на острове Фера, который возникнет в море, «поменяв короткоперых дельфинов на быстрых коней, будут править вместо весел поводьями и быстрыми, как буря, колесницами», (IV Пиф. 16-17) затем «медноколенный якорь» называется «уздой быстрого «Арго», который аргонавты «двенадцать дней несли по пустынной спине земли» (24-26), а сам корабль дважды называется «древком зыбей» (воспользуемся здесь идеальным для *ενναλιον δору* переводом М. Л. Гаспарова); далее упоминается «пахотная земля» — дар бога Тритона аргонавтам, который они уронили во «влажную соль моря» (26-40).

У Мандельштама:

И мореплаватель,
...Влача через влажные рытвины хрупкий прибор геометра,
Сличит с притяженьем земного лона
Шероховатую поверхность морей.

Далее, о корабельных соснах:

И они стояли на земле,
Неудобной, как хребет осла...

(Здесь более «ближний» контекст — Архилох (указан

О. Роненом¹¹), но и Пиндара с его «хребтом земли» нельзя обойти вниманием). Дальше идут «легкие двуколки», «упряжь» и «влажный чернозем Нееры» — пахотная земля, соединенная с именем водяной нимфы.

Итак, здесь обнаруживается связанный с мифом об аргонавтах общий комплекс мотивов: корабль — орудие — конская упряжь — повозки — «влажное» море (тот же необычный для моря эпитет у обоих поэтов) — пахотная земля с ее неровной поверхностью — мореплаватели¹². В свете такого сопоставления нам представляется возможным видеть в «другом» плотнике «отце путешествий», «друге морехода» из «Нашедшего подкову» не Петра I (как это делает С. Бройд)¹³, но строителя корабля «Арго», Арга. Такое истолкование кажется нам более уместным в общем «античном» контексте первой половины стихотворения. Ведь и «С чего начать?» отсылают к Пиндару (ср. хотя бы зачин все той же II Олимпийской оды), и «храпящие любимцы ристалищ» — напоминание об эпиникиях «на победу в колесничном беге».

Как источник для следующих нескольких стихов — «Трижды блажен, кто введет в песнь имя...» — С. Бройд называет VII Немейскую (15), III Пифийскую (89-90) оды и «Геогонию» Гесиода (915-917)¹⁴; всюду в этих контекстах говорится о Музах и их матери Мнемозине — Памяти, увенчанных повязками. Это наблюдение тем более справедливо, что у Мандельштама речь идет об «исцелении от беспамятства». В качестве дополнительных «эхообразующих» контекстов мы назвали бы еще IV Истмийскую оду, где «дивная песнь» пробуждает, «поднимает с ложа» «древнюю молву о славных делах», и она «сияет лицом, словно Утренняя звезда среди других звезд», возвещая «победу колесниц» (20-25), и III Немейскую оду, где сказано, что «победа в состязании больше всего любит песню, искуснейшую спутницу доблестей и венков» (7-8). И, наконец, упомянем здесь парфений Алкмана (пер. В. Вересаева), большая часть которого посвящена прославлению девушек, исполняющих хоровые партии, — в нем есть прежде всего «введенные в песнь» имена (Агидо, Агесихора и другие), и мотив выделенности их «среди подруг», и волосы и головные уборы девушек (ср. «повязка»), и даже мотив конского состязания¹⁵.

Предложенная читателю работа имела целью решение двух частных проблем, связанных с двумя конкретными мандельштамовскими текстами. Если же нам удалось привлечь внимание к постановке проблемы «Пиндар и Мандельштам», к исследованию места греческого классика среди «собеседников» нашего поэта, мы будем считать свою задачу до конца выполненной.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1 Omri Ronen. An approach to Mandel'stam, Jerusalem, 1983, p. 188-189. Ср. тж. I Олимп., 115.
- 2 Omri Ronen, Op. cit., p. 188. Вопрос о том, какими переводами Пиндара мог пользоваться Мандельштам, остается открытым. Считается, что греческого языка Мандельштам не знал. Русские переводы отдельных од, стихотворные и прозаические, существовали, все они перечислены М. Л. Гаспаровым в издании: Пиндар, Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980, с. 387-389. Немецкие и французские переводы, которые могли быть известны Мандельштаму, перечисляет С. Бройд в своей статье, посвященной «Нашедшему подкову» (см. след. примеч.). Все выводы настоящей работы основываются на сделанном нами подстрочном переводе интересовавшего нас греческого текста.
- 3 S. J. Broyde. Osip Mandel'stam's «Nasedsij podkovu». — «Slavic poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky». The Hague, 1973, p. 49-66.
- 4 См., напр., К. Taranovsky. Bees and Wasps. — «Essays on Mandel'stam». Harvard Univ. Press, 1976.
- 5 Н. Я. Мандельштам. Вторая книга. Paris, 1972, с. 37.
- 6 Н. Я. Мандельштам. Указ. соч., с. 129.
Ю. Терапиано. Встречи. N. Y., 1953, с. 13-15.
- 7 Nils Ake Nilsson. «Proslavim, brat'ja» and «Na kamennyx otrogax». Remarks on two poems by Osip Mandel'stam. — «Slavic poetics», p. 295-297.
- 8 К. Taranovsky, Op. cit., p. 97, 113-114, 162.
- 9 S. J. Broyde, Op. cit., п. 23 p. 59, п. 28 p. 56.
- 10 Катулл, в свою очередь, восходит к началу Еврипидовой «Медеи», чего, правда, Мандельштам мог и не знать. Но что и Катулла, и Овидия он читал, и даже упоминал рядом, доказывает хотя бы статья «Слово и культура», написанная за два года до «Нашедшего подкову».
- 11 Омри Ронен. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама. — «Slavic poetics». p. 367-387.
- 12 В несколько редуцированном виде тот же комплекс мотивов (корабль-орудие — корабельный лес в воде → океан = пахотная земля) обнаруживается в уже упомянутом нами в связи с «пиндаровской» темой стихотворения «Прославим, братья...»:

В кипящие ночные воды
Опущен грузный лес тенет.

Земля плывет. Мужайтесь, мужи.
Как плугом, океан деля...

Предметом отдельного исследования должен стать образ кораб-

ля-государства у Мандельштама, восходящий, в конечном счете, к Алкею, но имеющий длинную родословную в европейской и русской поэзии (от Горация до Пушкина и Есенина). Отметим сейчас лишь то, что у Мандельштама он ветвится образами «корабля-времени» (цитируемое стихотворение), «поэзии-плуга» («Поэзия-плуг, взрывающий время так...» — «Слово и культура»; «Время вспахано плугом...» — «Сестры — тяжесть и нежность...»).

13 S. J. Broyde, Op. cit., p. 55-56.

14 S. J. Broyde, Op. cit., p. 57-58.

15

«...А я блистанье

40 Агидо пою. Гляжу, —
Как солнце блестит: его нам
Агидо дает познать.

45 ... Ведь сама она меж прочих
Выдается, словно кто-то
Посреди коров поставил
Быстрого в беге коня звонконогого...

50 Не видишь? Вон пред нами конь
Енетский. Агесихоры
Волосы, моей сестры
Двояродной, ярко блещут
Золотом беспримесным.

55 Лицом же она серебристым...
Но что тут еще говорить?
Ведь это — Агесихора!
После Агидо вторая красотою,
Колаксаев конь за приз с ибенским спорит.
... Змеек пестрых нет у нас
Из золота, нет лидийских
Митр, что украшают дев...

70 Пышнокудрой нет Нанно
С Аретой богоподобной...
Агесихора лишь выручит нас...»

М. С. ПАВЛОВ

О. Мандельштам: Цикл о воронежской жажде*

1

Текст

Четыре стихотворения, которые послужили предметом нашего разговора, не являются замкнутым единством. Будучи связаны друг с другом и общностью метра, и многочисленными образными, смысловыми и звуковыми переключками, они входят органичной составной частью в ряд последовательно расширяющихся контекстов. Состоя из самостоятельных произведений, вместе они составляют *цикл*, тематически связанный с целым пластом «античных» стихов Мандельштама, и одновременно входят в состав «Воронежских тетрадей» — *книги* стихов, создававшейся в обстановке, очень далекой от традиционных представлений о светлой и гармоничной античности. Работа посвящена тому, чтобы определить место данного цикла в воронежском творчестве Мандельштама и в самых общих чертах описать его смысловую структуру.

1.

КУВШИН

- I Длинной жажды должник виноватый,
Мудрый сводник вина и воды,
На боках твоих пляшут козлята
И под музыку зреют плоды.
- II Флейты свищут, клевещут и злятся,
Что беда на твоём ободу
Черно-красном — и некому взяться
За тебя, чтоб поправить беду.

21 марта 1937. Воронеж

* Переработанный и дополненный вариант статьи, опубликованной в сб. «Начало». — М., 1990. — ред.

2.

* * *

- I Гончарами велик остров синий —
Крит веселый¹, запекся их дар
В землю звонкую. Слышишь дельфиний
Плавников их подземный удар?
- II Это море легко на помине
В ошастливленной обжигом глине,
И сосуда студеная власть
Раскололась на море и страсть.
- III Ты отдай мне мое, остров синий,
Крит летучий, отдай мне мой труд,
И сосцами текучей богини
Напои обожженный сосуд.
- IV Это было и пелось, синея,
Много задолго до Одиссея,
До того, как еду и питье
Называли «моя» и «мое».
- V Выздоровливай же, излучайся,
Волоокого неба звезда,
И летучая рыба — случайность,
И вода, говорящая «да».

(21 марта) 1937

3.

* * *

Нереиды мои, нереиды,
Вам рыданья — еда и питье,
Дочерям средиземной обиды
Состраданье обидно мое.

Март 1937

4.

* * *

- I Флейты греческой мята и йота —
Словно ей не хватало молвы —
Неизваянная, без отчета,
Зрела, маялась, шла через рвы.
- II И ее невозможно покинуть,
Стиснув зубы ее не унять,

- И в слова языком не продвинуть,
И губами ее не размять.
- III А флейтист не узнает покоя:
Ему кажется, что он один,
Что когда-то он море родное
Из сиреневых вылепил глин...
- IV Звонким шепотом честолюбивым,
Вспоминающим топотом губ
Он торопится быть бережливым,
Емлет звуки, опрятен и скуп.
- V Вслед за ним мы его не повторим,
Комья глины в ладонях моря,
И когда я наполнился морем,
Мором стала мне мера моя.
- VI И свои-то мне губы не любу,
И убийство на том же корню.
И невольно на убыль, на убыль
Равноденствие флейты клоню.

7 апреля 1937

2

На первый взгляд

Стихи, следующие в Третьей воронежской тетради за «Стихами о неизвестном солдате» с их глобальной картиной бытия-войны, уничтожающей человечество, воспринимаются с чувством некоторого облегчения. Ситуация, описанная в стихах всегда *реальна* в силу того, что поэт *действительно* переживает то, о чем пишет. Поэтому с произведениями, написанными весной 1937 года, складывается двойственная ситуация: с одной стороны, несмотря на «гибельный» смысл предшествующих стихов, стихи продолжают, коль скоро поэт как личность еще присутствует в мире. С другой стороны, «Неизвестный солдат» заканчивается картиной всеобщей гибели, в том числе гибели «с гурьбой и гуртом» лирического героя, наделенного собственной датой рождения Мандельштама: «*в ночь с второго на третье / Января в девяносто одном / Ненадежном году*». Иными словами, стихи после «Неизвестного солдата» созданы поэтом как бы уже «после гибели» и не вполне имеют отношение к земному «я» поэта, чем продиктована некоторая отстраненность поэтического взгляда:

Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело.

Концепция «античного» цикла отклоняется от этой тенденции и имеет несколько другой оттенок. По существу, это повторное замедленное переживание гибели, тем более мучительное, что речь идет о гибели личности, уже вкусившей высшей гармонии и устремившейся от воронежской «насиленной земли» к светлому идеалу нарочито архаизированной и (что очень важно) стихийной, догосударственной античности, существовавшей *«много задолго до Одиссея»*.

Два противоборствующих семантических поля этого цикла — «античность» и «современность» — фокусируются в восприятии лирического «я». Именно точкой зрения «я», совместившего в себе эти две противоположности, организовано семантическое пространство цикла. «Я» — это точка, точнее полигон, где положительно осмысленная античность входит в соприкосновение с неким враждебным началом, *«золотая вечность»* соприкасается с *«железным» временем*. Заметим, что античность здесь именно греческая. Древний Рим как символ железной государственности, и тем более современный Рим как рассадник фашизма, не могли быть противопоставлены советской тоталитарной реальности.

Античные имена и реалии выведены на поверхность и составляют предметный, звуковой и красочный фон стихов: «под музыку зреют плоды» /1:1/, «на твоём ободу /Черно-красном» /1:II/, «остров синий, Крит веселый, Крит летучий» /2:1 и III/, «это было и пелось, синяя, / Много задолго до Одиссея» /1:IV/, «волоокого неба звезда» /2:V/, «нерешды» /3/, «флейты греческой мята и йота» /1:1/, «море из сиреневых глин» /1:III/* и т. д. Античность дана широкой воздушной панорамой и оставляет по себе конкретные ощущения: зрительные (море, небо, краски); слуховые (музыка: «флейты свищут» /1:1/, «было и пелось» /2:IV/; «звонкая» земля /2:1/, «плавников подземный удар», ассоциирующийся с морским прибоем /2:1/); осязательные («сосуда студеной власть» /2:II/, «обожженный сосуд» /2:III/, «из сиреневых вылепил глины» /4:III/); и даже вкусовые (еда, питье, мята; губы, зубы, язык, относящиеся также к звучанию: музыке, речи).

Враждебное же начало не имеет никаких конкретных признаков. Оно выражается только общими абстрактными понятиями: жажда /1:1/, беда /1:II/, болезнь (во фразе «выздоровливай же, излучайся») /2:V/, обида (пароним слова

* В скобках после цитаты арабской цифрой обозначен номер стихотворения, римской — номер строфы в нем.

«беда») /3/; мор /4:V/, убийство /4:VI/, убыль /4:VI/. По существу, отрицательное семантическое поле паразитирует на античном, весь его смысл сводится к отрицанию, разрушению «античных» ценностей. Вероятно, поэтому слова этого поля часто сопровождаются и грамматическим отрицанием: беда сама по себе отрицание благополучного течения жизни, но кроме того, за нее «некому взяться» /1:II/; «отдай» подразумевает, что что-то было отнято /2:III/; «И своито мне губы не любы» /4:VI/ и т. п. Особенно силен пласт отрицательных характеристик в /4/, а слово «убыль» вообще имеет прямое значение «уменьшения, постепенного исчезновения» и выражает общий смысл «отрицательных» образцов.

3

Воронежские обстоятельства

Воронеж ссылкой Мандельштамом воспринимался двойко. Прежде всего, после Лубянки и ссылки в Чердынь, с двумя попытками самоубийства, нервным заболеванием, «тюремным чувством», еще долго потом не оставлявшим поэта, высылка в Воронеж по «минус двенадцати» была огромным облегчением. Тюремные и больничные стены сменились воронежской черноземной степью, небом, что создало на время иллюзию простора, открытого пространства, равно в конкретном и в духовном смысле, так необходимого Мандельштаму для творчества и вообще для жизни. Некоторое время была работа в театре и на радио, что приносило кое-какие средства к существованию и ощущение деятельного участия в жизни. Но даже в самые спокойные дни Мандельштаму не давали забыть о его положении ссылного. Он находился под пристальным надзором НКВД, вынужден был выносить рядом с собой навязчивых «агентов», стукачей, не имел права выезжать из города без особого разрешения.

Кроме относительной меры свободы, существует мера абсолютная, которой воронежская жизнь Мандельштама, конечно же, удовлетворять не могла. Воронеж очень скоро стал осмысливаться в стихах как «насильственная земля», как место казни: «Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож!» Воронежский простор стал пониматься как подделка, суррогат свободы: Мандельштам нуждался в ином пространстве. Кроме неволи физической, существовала другая, духовного плана неволя. Страна задыхалась от недостатка культуры, последние носители которой интенсивно уничтожались;

связь с европейской культурной традицией была порвана, и в провинциальном Воронеже Мандельштам, очевидно, мог ощутить это со всей остротой. Да и сама Европа теперь стояла перед реальной угрозой новой мировой войны, и уже началась война в Испании.

Колыбелью европейской культуры для Мандельштама всегда было Средиземноморье, в разные периоды творчества либо античное: архаичная Греция и государственный Рим, либо (в 20-30-е годы) Италия эпохи Возрождения. В стихах Мандельштама сложился особый «средиземноморский» изобразительный код со своими доминирующими цветами: *золотым, синим, зеленым*, обязательно насыщенный солнцем, шелестом тающей пены или морским прибоем. Вместе все это можно обозначить одним словом: *море*. Оно является семантическим ключом ко всему насыщенному цветом и звуком смысловому комплексу Средиземноморья. Достаточно встретить его в стихах Мандельштама, и мы безошибочно сможем определить, откуда дует ветер. Северной границей «морской» культуры, своеобразным форпостом Средиземноморья в «краю гипербореев» служит Черное море. Оно как бы призвано осуществлять реальную связь между в общем-то холодной континентальной Россией и солнечной культурой античных морей. Недаром Мандельштам в Воронеже просил жену привезти из Москвы «вещественные доказательства» этой связи — морские камешки, собранные в Коктебеле, и посвятил этим камешкам несколько стихотворений.

Итак, Мандельштам, всю жизнь стремившийся к морю (читай — к мировой культуре), оказывается насильственно помещен в самом сердце континента, в черноземной полосе, в Воронеже — и лишен возможности двинуться с места. Вполне естественно, что тогда в его стихах появляется тема *отнятого моря* и проходит почти от самого начала до самого конца «Воронежских тетрадей». Несколько примеров.

На глоток бы мне синего моря, на игольное только ушко!

Лишив меня морей, разбега и разлета
И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы?..

Исполню дымчатый обряд:
В опале предо мной лежат
Морского лета земляники —
Двуискренние сердолики
И муравьиный брат — агат...

(Стихотворение о камешках, собранных Мандельштамом в

Коктебеле и привезенных из Москвы в Воронеж Н. Я. Мандельштам). «В опале» — здесь одновременно и *опал* как камень и цвет (ср.: дымчатый обряд — дымчатый опал, название камня), и *опала*, ссылка.

Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева,
И парус медленный, что облаком проложен,
Я с вами разлучен, вас оценив едва:
Длинней органных фуг — горька морей трава,
Ложноволосая — и пахнет долгой ложью...

Во всех примерах речь идет об одном и том же вожделенном и обобщенно-идеализированном море. «Средиземный» изобразительный код тоже выдерживается: даль, синий цвет, «хрустящий» крупный песок (хрящ). В «античном» цикле море тоже будет *синим, сиреневым*.

По словам Н. Я. Мандельштам, внутренняя связь поэта с морем была постоянной и проявлялась особенно ярко в самые драматические периоды жизни. Из Воронежа ниточка тянется к Черному морю, Крыму, Коктебелю, где Мандельштам в последний раз был весной 1933 года, сюда же подключаются воспоминания о многочисленных как до- так и послереволюционных приездах к морю и о людях, связанных с этими приездами; одновременно смысловая связь расширяется, захватывая уже «*всемирные моря*» (Мандельштам), Средиземноморье как колыбель и символ европейской культуры. Здесь уместно вспомнить воронежское определение Мандельштамом акмеизма как «*тоски по мировой культуре*». Оно с полным правом может быть приложено к большинству воронежских стихов, в том числе и к «античному» циклу.

Свободы в мире становилось все меньше и меньше. Сообщения советской прессы в начале 1937 года вращались в основном вокруг трех тем: продолжающейся войны в Испании, столетия со дня смерти Пушкина и готовящихся массовых процессов над «убийцами Кирова». Каждое из этих событий слишком било в глаза, чтобы не быть воспринятым Мандельштамом. Каждое по-своему говорило о непрекращающейся насильственной гибели людей. Первое — война и пролог будущей невиданной войны; второе — насильственная смерть величайшего поэта, чью судьбу Мандельштам ощущал необычайно остро. Эта смерть наводила на невольное сравнение двух судеб. Новые политические процессы свидетельствовали о новом витке страшной «внутренней войны» и заставляли лихорадочно искать средства к собственному спасению: процессы в центре немедленно откликались уменьшенными копиями на периферии. На этом собы-

тийном фоне появились противоположные, но растущие на одном психологическом корне «Ода» Сталину и «Стихи о неизвестном солдате»; опосредованно это сказалось и в «античном» цикле.

Два ключевых образа «античных» стихов — *кувшин* (он же *сосуд*) и *флейта* — имели внешний подтекст². Как вспоминает Н. Я. Мандельштам, поэт часто бывал в воронежском музее, где хранилась большая коллекция краснофигурной греческой керамики, перевезенная в Воронеж из бывшего музея Дерптского университета. Впечатления от этой коллекции послужили стимулом к написанию «Кувшина», а также ко всему в цикле, что касается «гончарной» темы. Флейта, флейтовая музыка тоже появилась не на пустом месте. Вот что пишет об этом Н. Я. Мандельштам:

«...И флейтист был наш знакомый. Его звали Шваб. Он был немец и страшно боялся за свою единственную флейту, присланную из Германии каким-то старым товарищем по консерватории. Мы не раз заходили к нему, и он вынимал из футляра свою пленницу и утешал О. М. Бахом, Шубертом, прочей классикой. Все гастролеры любили его. Шваб — настоящий музыкант, говорили оба Гинзбурга. Однажды после работы — это произошло до «начала грозных дел», О. М. еще служил в театре, — мы забежали в один из ярусов послушать симфонический концерт. Сверху весь оркестр был виден как на ладони, и вдруг я обнаружила, что вместо Шваба сидит другой флейтист... «Неужели его забрали?» — сказал О. М. и в антракте побежал за кулисы. Предположение подтвердилось... О. М. все думал, взял ли Шваб с собой в лагерь флейту... Так появились стихи «Флейты греческой мята и йота» — из звуков флейты, горькой участи старого флейтиста и первого испуга перед «началом грозных дел»³.

Стоит напомнить, что после «Стихов о неизвестном солдате» — это стихи после гибели лирического героя. Раздел «Неизвестного солдата», говорящий о всеобщей гибели («Наливаются кровью аорты...»), был записан в начале марта 1937 года — ср. с датами «античных» стихов. Если смерть, гибель присутствуют в них, то это уже не гибель брэнной земной оболочки — такая смерть как предмет стихов после «Неизвестного солдата» уже не существует. Трагические события теперь укладываются в более «онтологичную» парадигму: все это явления глобальной и необратимой «убыли» человечества и человечности.

О смысловой структуре цикла

Как было отчасти показано раньше, смысл цикла разворачивается во взаимодействии двух противоположных оценочных полюсов: «положительного» античного — и «отрицательного», враждебного, подкрепленного насильственным аспектом воронежской, отечественной в целом и мировой реальности. «Центр» враждебных сил, их «двигатель» остается за текстом, в стихах на него только намекается. (Ведь и *беда*, и *обида*, и *болезнь*, и *мор* суть не что иное, как лишь намеки, говорящие о незримом присутствии этой «отрицательной» силы и создающие атмосферу разлитой в воздухе враждебности). Такое возможно в том случае, если признаком «враждебности» наделено само время, постоянно присутствующее как фон и катализатор любого происходящего события. (Нужно вспомнить о чрезвычайной важности для Мандельштама понятия времени. Время характеризуется в стихах 30-х годов в таких словах: *век-волкодав* (1931), *идут года железными полками* (1935), *я рожден... в ненадежном году, и столетья // Окружают меня огнем* (1937) — то есть осмыслено как откровенно враждебное и гибельное).

Под непрерывным воздействием враждебного времени происходит два параллельных процесса. Первый, более общий, — это противостояние «положительного» семантического поля разрушительному «отрицательному», и второй — перераспределение смыслов внутри «положительного» семантического поля. Агрессия времени не проходит для «я» бесследно, возникает разлад с самим собой, тот самый, о котором ясно сказано в последних строфах /4/:

И свои-то мне губы не любы,
И убийство на том же корню,
И невольно на убыль, на убыль
Равноденствие флейты клоню.

Проследить эти два процесса — значит найти общий подход к пониманию стихов.

Итак, к «положительному», «античному» стану принадлежат:

Образ *моря* как знака культуры, со всеми его мандельштамовскими коннотациями. Море в цикле может равноправно заменяться другой «влажгой»: *вином* /1:1/, *водой* /1:1, 2:V/ как разновидностями питья /2:III, 2:IV, 3/, могущего утолять жажду. *Жажда* благодаря этому приобретает к сво-

ему прямому значению значение «тоски» вообще и «тоски по культуре» в первую очередь. О тоске по отнятом море мы уже говорили.

Образ *кувшина, сосуда*, способного содержать *влагу* (в том числе и море /2:II, 2:III/, что подтверждает наше толкование *жажды*) или не содержать ее — быть «*должником жажды*» /1:1/.

Образ *флейты* /1:II, 4 целиком/, сложно связанный по смыслу с другими «положительными» образами. Это самый противоречивый и насыщенный смыслами образ. Недаром он появляется в начале и в полную силу разворачивается в конце цикла, то есть замыкает его в своеобразное смысловое кольцо.

Образ *лирического героя*, предстающий в неслиянной нераздельности нескольких ипостасей. В одной из них он связан с *флейтой, музыкой*, в другой — с «гончарной» темой и *кувшином* в частности. В конце цикла ипостаси окончательно сливаются: «я» «*наполнился морем*», как и просил об этом в /2:III/, и теперь «*клонит на убыль равноденствие флейты*».

В стихотворении «Кувшин» как своеобразной интродукции цикла получают начальное развитие все его смысловые комплексы. Греческий *сосуд* давно пуст: «*длинной жажды должник*»; но здесь же он «*мудрый сводник* (указание на положительное действие) вина и воды», то есть *питья*. Тут же вступает *музыка*, которая, как будет видно дальше, связана с *флейтой*. *Зреющие плоды* — это развитие того же самого «жизнеутверждающего» смысла, которому служат *вино и вода*. *Плоды*, возможно, связаны с *вином* (ср.: «*Плод нарывал, зрел виноград*» — «Грифельная ода»). Но в *плодах*, зреющих *под музыку*, есть что-то болезненное и зловещее, это картина какой-то растительной акселерации, и, кроме того, они зреют не сами по себе, то есть не естественно, а под действием властной силы, очевидно, даже в темпе *музыки* (ср.: в 4:I «зреет» уже сама *флейта*). Затем *музыка* усиливается, становится пронзительной, обретает свой инструмент: «*Флейты свищут, клеветуют и злятся*». *Флейта* с самого начала предстает не только как инструмент, но как стихийная глубинная сила, противостоящая «беде»: «*Флейты... злятся /из-за того/, что беда на твоём ободу*». Если *беда* и *жажда* — характеристики самого времени (а такую «беду» действительно «некому поправить») — значит, *флейта* покушается противостоять огромной разрушительной силе, которой, по Мандельштаму, обладает это вре-

мя. Флейта связана с поэзией, но опасно отождествлять их — дело, как будет показано дальше, обстоит сложнее.

С. Бройд⁴ отметил дионисийский подтекст образа флейты. Наряду со свирелями и тимпанами, флейты служили музыкальным оформлением вакханалий. Дионис, помимо прочего, был отцом виноделия, вдохновителем всякого произрастания, а также танца и поэзии; его сопровождали козлоногие божества — ср.: «...под музыку зреют плоды», «*пляшут козлята*». Музыка дионисийских празднеств воспринималась греками не просто как звуки, но как самостоятельная необузданная сила, противостоящая государственной стройности и порядку. В /1/ и особенно в /4/ музыка флейты именно такова: она противостоит насильственному насаждению государственного единообразия, остающегося за текстом, но подразумевавшегося.

«В древнем мире музыка считалась разрушительной стихией. Эллы боялись флейты и фригийского лада, считая его опасным и соблазнительным ... Недоверчивое отношение к музыке как подозрительной и темной стихии было настолько сильно, что государство взяло музыку под свою опеку, объявив ее монополией, а музыкальный лад — средством и образцом для поддержания политического порядка». («Пушкин и Скрябин», 1915.)

Последнее высказывание в этом отрывке касается, очевидно, самого «государственного» дорийского лада. Лад фригийский, а вместе с ним и флейта как основной его инструмент, был тесно связан с культом Диониса и никогда не пользовался ни покровительством, ни просто симпатией властей преобладающих.

Ключевая тема, заданная стихотворением «Кувшин», которая объединит собой весь цикл, — это тема «беды», «жажды» во всех смыслах, отмеченных выше. О том, чему в реальности соответствует неоправданная «беда... на... ободу кувшина» и есть ли у нее конкретный прообраз, можно только догадываться.

Пафос следующего стихотворения — это, в отличие от «Кувшина», не констатация факта жажды и связанного с нею дисконформата, а эмоциональный порыв к многосмысленному мандельштамовскому морю, просьба об утолении жажды⁵. На фоне жажды, продолжающей мучить, возникает мираж моря («*слышишь... плавников подземный удар?*»), призываемый стать явью (обратите внимание на пронизывающее стихотворение императивы: *отдай, напои, выздоравливай, излучайся*.) Главенствует «гонимая» тема в двух ипостасях: реальной, «сухой и жаждущей» (ср.: «*запекся*

их дар», «в землю звонкую», «в осчастливленной обжигом глине», «обожженный сосуд») и желаемой, «влажной, напоенной» (ср.: «напои сосуд», «сосуда студеная власть», «море легко на помине»). Беда в этом стихотворении проявляется в подразумеваемой жажде и такой же болезни («выздоровливай же»), а также в амбивалентной ситуации: «И сосуда студеная власть // Раскололась на море и страсть». В последнем случае, с одной стороны, налицо размышление над пустым сосудом: между «страстью», жаждой лирического героя «напиться», стремлением к морю и осуществлением этого стремления, «морем», произошел раскол, легла непреодолимая пропасть. С другой стороны, в приложении к кувшину глагол *расколоться* может просто означать его разрушение.

Осложняется и образ самого кувшина. Важно, что фраза «отдай мне мое, отдай мне мой труд» параллельна фразе «напои обожженный сосуд». Упрощенно это означает, что сам поэт соотнесен с жаждущим сосудом, а поэтический труд, равносильный для Мандельштама жизни, соотнесен с живительной влагой, призванный этот сосуд напоить. У поэта отнята возможность жить и творить. Здесь вполне проявляется отмеченная выше «гончарная» ипостась лирического героя. Сложное душевное состояние отражается в столь же сложной метафоре. Пределом стремления в этом стихотворении является «вода, говорящая да», то есть отвечающая согласием на просьбу напоить.

Намного раньше, в «Концерте на вокзале», Мандельштам писал: «Я так боюсь рыданья аонид, тумана, звона и зиянья». По крайней мере, три из этих четырех мандельштамовских «фобий» можно обнаружить в четырех строках третьего по счету стихотворения: здесь есть *рыданья*, правда, не *аонид*, а *нереид*, на редкость затуманенный смысл и тройное *зияние* в первой строке: *Нереиды мои, нереиды...* Стихотворение может быть понято как отступление от ключевой темы жажды или, точнее, как проведение этой темы в зашифрованном виде на материале исторической реальности конца 30-х годов XX века. Прежде всего, что такое «средиземная обида»? Можно предположить, что Средиземноморье стало не таким, каким было, изменило своей культурной и исторической миссии. Один из возможных вариантов «обиды» дан в стихотворении «Рим», написанном 16 марта 1937 г., чуть раньше «античных» стихов. Пафос его в том, что Рим из оплота культуры стал рассадником фашизма и теперь средиземная реальность — «италийские чернорубашечники», «диктатор-выродок» — Муссолини. Поэтому дочерям

моря, nereидам «едой и питьем» служат «рыданья». Разумеется, «средиземная обида» косвенным образом говорит и о причине страданий лирического героя. Этим стихотворением подчеркивается глубинная общность болезни, поразившей Италию и Россию. Герой «сострадает» nereидам, то есть страдает вместе и одновременно с ними. Российская и лично мандельштамовская беда соприродна средиземной обиде.

Последнее стихотворение призвано разрешить тему жажды, привести ее к завершению. В нем в полный голос звучит *флейта*, которой не было слышно с /1:II/. Она вступает своевольно, без чьего-либо позволения и поддержки. Это именно «флейта греческая» — диониссийская, стихийная. Она тоже ущемлена: ей «не хватало молвы», то есть выражения в слове или вообще выражения в самом широком смысле. В отличие от *кувшина* (гончарного, глиняного изделия), флейта — «неизваянная», не созданная, исконная. Это уже не инструмент в руках музыканта и даже не музыка, а особенное внутреннее звучание, истина, совесть всех вещей, подчиняющая себе и инструмент, и музыканта, и в музыке выходящая на поверхность.

В этом стихотворении сведены воедино все ключевые образы цикла: *сосуд, флейта, море, лирический герой* и их вечные враги *беда, мор, убийство, убыль*. По существу, это выяснение «с последней прямокой» всех отношений поэта, носителя культуры — с агрессивным варварским временем.

Взаимоотношению *флейты* и *музыканта* посвящена вторая строфа. «Речевой аппарат» и у флейтиста, и у поэта один и тот же: *губы, зубы, язык* (не забудем, Мандельштам подчеркивал, что «работает с голоса», то есть имеет, как и музыкант, дело со звуком). Все сказанное в этой строфе о флейтисте, истинно также и для поэта. «Флейта» как внутренний закон может только приказывать, а не подчиняться. Она неизбежна («ее невозможно покинуть»), неподвластна («стиснув зубы ее не унять», «губами ее не размять»), невыразима («в слова языком не продвинуть»), хотя и жаждет выразиться (ср.: «маялась, словно ей не хватало молвы»). Цель творчества — подчинение себе своего материала, будь то слово или звук музыки — может быть достигнута только если флейтист /поэт/ сам подчинится глубинной стихии флейты. Реальность (см. «Воронежские обстоятельства») разительно противоречит закону флейты, в силу чего поэт не может ни жить, ни творить и существование становится для него «мором», гибелью.

Однако, лирический герой лишь родственен, но не равен флейтисту. III, IV и половина V строфы посвящены проясне-

нию разницы между ними. Флейтисту (в стихотворении это слово означает «человек, ведомый флейтой»), только *кажется*, что он единственный творец музыки, флейты, что «море родное» можно «вылепить», то есть *изваять* (ср. флейта — *неизваянная*) из «*сиреневых... глин*», словно скудельный сосуд — кувшин. Строфа 4 есть не что иное, как картина такого наивного, не ведающего что творит, «ваяния», «воплощения в слове». Флейтист заблуждается, ведь на деле диктует не он, а неумолимая «флейта», ведущая его, флейтист не властен над собой, не может заставить себя замолчать и потому «*не узнает покоя*». В этом флейтисте очевидно проступают черты реального музыканта Шваба, боявшегося за свой инструмент, забывающего себя в момент творчества, а «я» смотрит на него уже как бы со стороны, видит его заблуждение и не желает повторять его ошибок: «*Вслед за нами его не повторим*». Реальное наполнение местоимения «мы», как это характерно для Мандельштама, не определено. Кто это? Мы — поэты? Мы — идущие следом? Кто в данный момент входит в это широкое «мы», через две строки снова сменяющееся безо всякого перехода прежним личным «я»?

«Положительное» семантическое поле в «античном» цикле не однородно. Внутри него существует разделение, условно говоря, на «земное» с одной стороны: *земля звонкая* /2:I/, *глина* /2:II, 4:III, 4:V/, *кувшин*, «*изваянный*» из этой *глины* /1, 2:II, 2:III/, *лирическое «я»*, погруженное в гибельную современность /2:III, 3, 4:V-VI/. С современностью тесно связан весь этот пласт: и *кувшин*, и «я» подвержены *беде, жажде*. С другой стороны, существуют «вечные, неизваянные» ценности: *море, античность, флейта*, сами по себе ничему не подвластные. «Муки жажды» состоят в том, что две эти стороны стремятся и никак не могут соединиться: земное — обрести вечную истину, вечное — воплотиться в земном.

В стихотворении о флейтисте произошла попытка свести эти два начала, томившиеся одно без другого. Флейтист удовлетворяется сознанием, что он якобы «вылепил» свое море, обрел вожаденное, и теперь безусловно и вдохновенно несмотря на непокой, следует голосу флейты, занимается своим ремеслом. Но вспомним, что в воронежской реальности линия флейтиста была грубо оборвана арестом в разгаре творческой работы. Для «я» это не выход, отсюда декларативное «не повторим» (имеющее также оттенок «не сможем повторить»). Ему нужно подлинное «море» при полном сознании этой подлинности; сосуд желает подлинно напиться, и для этого он не должен /не может/ слиться, перестать различаться с поящей его влагой. С этого момента «я» пере-

стает быть «флейтистом», то есть принадлежащим флейте и не замечающим ее вечной сущности в себе. Если флейта безусловна, то земное «я» обусловлено земной реальностью, та бессмертна, а это может в любую минуту погибнуть, как уже погиб флейтист Шваб. Но жажда и стремление к ее подлинному удовлетворению все же остается. Исход такого рода желаний был отчасти предсказан строками о флейтисте. Лирический герой, наконец получивши то, о чем давно просил, «наполнившийся морем» (ср. просьбы: «отдай мне мое!» «напои сосуд» морем! /2:III/), получает впридачу «непокой» флейтиста, но, в силу полного сознания своего земного «я», усиленный до ужасающих размеров. Стоит в таких условиях обрести истину внутри себя («наполниться морем»), как окружающая страшная реальность становится во много раз страшней, делается подлинной казнью, мором. Разница между флейтистом и «я» состоит в том, что тот «вылепил море», а этот «наполнился морем».

Две строки:

И когда я наполнился морем,
Мором стала мне мера моя —

обладают очень большой семантической силой. Здесь в сжатом до нескольких слов виде дана формулировка трагедии поэта. Три слова: *море*, *мера*, *мор* связаны по принципу диссонансной внутренней рифмы. Море в этой цепочке превращается в свою логическую противоположность — в мор. Идеал оборачивается гибелью. Мера играет связующую роль. Недаром в этом слове слиты юридическое значение: «мера наказания», и значение евангельское: «какой мерой мерите, такой и вам отмерено будет»; если мерите «высшей мерой», то эту же высшую меру и получите. После таких двух строк слова *убийство* и *убыль* должны появиться сами собой, вступая в паронимическую игру со словом *губы*. В последней строфе вступает в действие страх — страх гибели: *губы* — не *любы*, ибо *губят* их обладателя. По устному замечанию Ю. Л. Фрейдина, *губы* и *убийство* действительно семантически «на том же корню». Слово *губа*, помимо привычного нам, имеет также устаревшее значение «казнь», «пагуба», в котором оно является родственным слову *губить*. Невольно, под действием страха, как болезни, поэт пытается заглушить в себе звучание флейты: «И невольно на *убыль*, на *убыль* // *Равноденствие флейты клоню*». Слово *равноденствие* может напомнить читателю Мандельштама раннее «античное» стихотворение с таким названием («Есть иволги в лесах...», 1914), но настоящая суть метафоры раскрывается иначе. Дело в том, что в реальности время написания «ан-

тичного» цикла совпало с днем весеннего равноденствия (20-21 марта). Стихотворение «Кувшин» было написано точно в этот день (21 марта). Последующие стихи написаны несколько позже: между 21 марта и 7 апреля. «Убыль» равноденствия — это когда день убывает, а ночь удлиняется. Парадокс и тонкость метафорической игры заключается в том, что *реальный* день после точки весеннего равноденствия начинает не убывать, а наоборот прибывать! Мандельштам подчеркивает мучительность коллизии стихов о флейтисте тем, что в них поэзия входит в противоречие с естественным природным порядком: в природе день торжествует над ночью, а в стихах Мандельштама метафорический «день» уступает «ночи», торжество *света* сменяется властью *тьмы*, совсем как для Христа в начале Страстной недели.

Подведем итоги. Общая концепция последних стихов Мандельштама, связанных с античной темой, оказывается неутешительной. Утоление тоски по мировой культуре приводит к гибели. Но трагедия, как было отчасти показано раньше, оказывается глубже, чем просто гибель лирического героя, за которым в реальности стояло собственное «я» поэта. Всего важнее не то, что гибнет «флейтист» или «поэт», а то, что *убывает флейта*, то есть начало, лишь при сохранении которого в неприкосновенности у человечества есть надежда выжить в трагическую эпоху. До «античного» цикла у Мандельштама «губы» /= «поэзия»/ продолжали жить после гибели поэта: «*умирающее тело // И мыслящий бессмертный рот*», «*губ шевелящихся отнять вы не могли*», «*Да, я лежу в земле, губами шевеля*», «*Я шепчу обескровленным ртом*» и др. А здесь в исследовании сложнейшей внутренней темы поэт учел тяжелый смертоносный ветер эпохи и прошел до конца, воочию убедившись в невозможности гармонического разрешения конфликта. «Античный» цикл заканчивается отчаянием увидеть свет при жизни и мучительным страхом за будущее, как будто не имеющее реальных шансов наступить. Поэтому действие тех стихов этого периода, которые разрабатывают положительную, телеологическую программу («*Может быть, это точка безумия...*», «*К пустой земле неволью припадая...*», «*Есть женщины сырой земле родные...*») переносится в ирреальную, метафизическую область, и только слабым намеком проводится в них надежда на светлое будущее «обещанье».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Существует вариант эпитета: «зеленый». Но в этой синтаксической конструкции Крит не может быть и «синим» и «зеленым» одновременно. Учитывая разброд в текстологических обоснованиях вариантов и отсутствие академического издания стихов Мандельштама, здесь и далее выбор варианта — по усмотрению автора статьи.
- 2 Термин «подтекст» употреблен в значении К. Ф. Тарановского: бытовые или культурные (литературные, философские и т. п.) явления, на которые опирается данный текст.
- 3 Н. Я. Мандельштам. Воспоминания. М., 1989, с. 174.
- 4 В книге: Steven Broyde. Osip Mandelstam and his age. Harvard Univ. Press, 1975, p. 112.
- 5 По словам Н. Я. Мандельштам, в этом стихотворении утеряны две строфы, место которых, вероятно, было после III и после IV строф.

«TRISTIA» МАНДЕЛЬШТАМА
И АНТИЧНАЯ КУЛЬТУРА*

Непосредственные творческие импульсы, которые русская поэзия черпала в античной лирике, иссякли с окончанием пушкинской эпохи. Но не навсегда: с момента выступления старших символистов начинается новое приобщение русской культуры к культуре античной, в частности к античной лирике. Во многом это прямое приобщение: через перевод и интерпретацию. К ней причастны литераторы самых разных направлений: почти не печатавшийся при жизни подражатель Фета Д. Шестаков и Иннокентий Анненский, чье имя поставило на своем знамени следующее поколение поэтов; прозаик-реалист В. Вересаев — и символист Вячеслав Иванов; все они профессиональные филологи (хотя последние двое имеют дипломы историков); кроме того, таковыми считают себя Д. Мережковский и В. Брюсов. Во всяком случае, поэтическое поколение Мандельштама приобщается к античности через символистов и даже видит в этой культурной работе основную их заслугу. *«Бурю и натиск символизма следует рассматривать как явление бурного и пламенного приобщения русской литературы к поэзии европейской и мировой. Таким образом это бурное явление по существу имело внешне культурный смысл»*¹, — пишет Мандельштам. Но сам поэт впервые приобщился к античности именно через посредство Вячеслава Иванова, и многое сказанное им и о поэзии, и об античности произнесено на языке наставника и вообще на языке эпохи. Однако значение античности в творчестве Мандельштама периода «Камня» и «Tristia» иное, нежели у Иванова, хотя и не меньшее.

То, что в этот период античность стала центром поэтического мира Мандельштама, уже отмечалось исследователями. Например, Л. Я. Гинзбург писала: «В сборнике «Tristia» «классичность» Мандельштама находит свое завершение... Эллинский стиль не служит уже созданию образа одной из исторических культур, он становится теперь авторским сти-

* Полный вариант работы, впервые опубликованной в сборнике: «Античность в культуре и искусстве последующих веков». М., 1984, с. 337-353. Отдельные неточности, допущенные С.А.Ошеровым при датировке стихотворений, не исправляются и не оговариваются. (Прим. ред.).

лем, авторской речью, вмещающей весь поэтический мир Мандельштама»². Следует добавить, что уже и в «Камне» античность не просто одна из исторических культур, а исток магистральных тем и постоянных образов поэта. Показать это лучше всего на стихотворении 1910 года с тютчевским названием «Silentium»:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь...
.
Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!
Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

Прежде всего необходимо выделить здесь стремление найти некую «связь всего живого», слиться «с первоосновой жизни». Поиски и нахождение этой связи и слияния, а потом трагическая их утрата — самый стержень поэзии Мандельштама. Но в этих ранних стихах говорит еще Мандельштам-символист, посетитель «башни» Вячеслава Иванова, во многом — пленник его концепций. Первооснова жизни здесь — дионисическая стихия музыки, средство слияния с ней — отказ от «ненужного «я» (из стихов 1911 года³). Сам поэт интерпретирует это так: «Личности нет! "Я" — это проходящее состояние... Время мчится обратно с шумом и свистом, как прегражденный поток, — и новый Орфей бросает свою лиру в клокочущую пену» (из фрагментов статьи 1915 года «Пушкин и Скрябин»⁴). Возможно, здесь это уже цитатное резюме учения, от которого поэт успел отойти). Сама идея возврата времени, обратного его течения взята у Вячеслава Иванова. «Для поэзии Вячеслава Иванова неизбежен миф об антирройе, возвратном течении времени на встречу самому себе... Поэт силится угадать «антирройю» и в историческом времени:

И вспять рекой, вскипающей до дна,
К своим верховьям хлынут времена»⁵.

При всей очевидной близости, Мандельштам в 1915 году относит сказанное уже не к себе, а к Скрябину, за которым просматривается весь русский символизм. В 1910 году поэт

заклинал вместе с символистами: «Слово, в музыку вернись!». В манифесте «Утро акмеизма» (1913)⁶ он уже противопоставил «первоначальной немоте» слово-логос, слово-смысл. Во фрагментах «Пушкин и Скрябин» эта антитеза есть основа всего мыслительного построения. «В древнем мире музыка считалась разрушительной стихией... Эллины не решались предоставить музыке самостоятельность: слово казалось им необходимым противоядием, верным стражем, постоянным спутником музыки. Собственно, чистой музыки эллины не знали — она всецело принадлежит христианству»⁷. По мысли поэта, христианство, гарантируя цельность человеческой личности, лишило музыку ее оргиастического, дионисического начала. Слову больше не приходится обуздывать ее разрушительные силы. Вместо мелоса — единства музыки и слова — христианство допустило гармонию (в терминологии Мандельштама она означает примерно согласованное многозвучие без слова). «Гармония, характерная для сложного послехристианского ощущения «я»... Метафизическая сущность гармонии теснейшим образом связана с христианским пониманием времени. Гармония — это кристаллизовавшаяся вечность, она вся в поперечном разрезе времени... который знает только христианство»⁸. Этот «разрез времени» воплощен, по Мандельштаму, в христианском искусстве: «Христианское искусство... — это бесконечно разнообразное... "подражание Христу", вечное возвращение к единственному творческому акту, положившему начало нашей исторической эре»⁹.

Итак, слово сказано: вечное возвращение. Идея вечного возвращения есть основа всякой мифологической системы. Поэт отлично это чувствует: «Музыка бросила нам миф — не выдуманный, а рожденный, пеннорожденный, багрянорожденный.. законный наследник мифов древности — миф о забытом христианстве»¹⁰. Следовательно, в 1915 году Мандельштам философски осознал свою концепцию времени как идею вечного возвращения, но связал ее покуда с христианством.

По-иному приходит поэт к этой же точке в стихах; но только тут его ведет античная тема. Античность уже в «Камне» не портретируется, как другие явления художественной культуры прошлого, вроде кремлевских соборов и диккенсовского Лондона. Роль ее — другая. Для примера можно взять не столь приметное стихотворение 1914 года «О временах простых и грубых...»: дворник, отпирающий ворота запоздалому петербургскому жильцу, напоминает поэту скифа той поры:

Когда с дряхлеющей любовью

Мешая в песнях Рим и снег,
Овидий пел арбу воловью
В походе варварских телег.

Сквозь сегодняшнее, будничное вдруг просвечивает классическая древность. То же слияние прошлого с настоящим — в стихах «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», где оно, правда, мотивировано внешне, чтением «Илиады». Особенно наглядно это свойство: просвечивание древнего архетипа сквозь сегодняшнее, как будто даже бытовое, — в стихотворении из «Tristia» «Золотистого меда струя...»: виноградарство современного Крыма-Тавриды есть «наука Эллады», и этим конкретная хозяйка определенного коктебельского дома сопрягается с Пенелопой, золотым руном, возвращением Одиссея.

Более того, классическая древность становится также архетипическим образом самой природы. Исток этой темы — в стихотворении 1915 года «С веселым ржанием пасутся табуны...», ее окончательное оформление — в стихотворении 1917 года «Природа — тот же Рим...». В этих стихах — и вообще для Мандельштама в этот период — Рим есть образ вселенной, причем вселенной разумной, управляемой незыблемыми, четкими законами. Символом этого мира оказывается в равной мере его зиждательный материал — камень, вошедший в стихи и давший название сборнику. Связь человека с миром — а она есть, напомним, генеральная тема творчества поэта — оборачивается тут строго отведенным ему местом в иерархии:

Есть внутренности жертв, чтоб о войне гадать,
Рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить.

Конечно, менее всего Мандельштам вкладывает в эту иерархию социальный смысл, как это ясно подтверждают стихи того же года:

Не город Рим живет среди веков,
А место человека во вселенной.

И очень скоро наступила другая пора, о которой поэт сказал:

И ныне я не камень,
А дерево пою.

Его вселенная утратила жесткость иерархического строения, понадобились другие, менее «каменные» образы. Отныне связь с первоосновой жизни должна не указывать человеку его строгое место, а включить его всего, с радостями, печальями, любовью, смертью. Образом вселенной на этом

этапе становится уже не Рим, а скорее Греция: ярче всего это видно в упомянутых стихах «Золотистого меда струя...». А если судить по большинству стихов, основными элементами, из которых строится новый образ мира, становятся реминисценции мифов и античной лирики, даже сама структура этой лирики:

Но только раз в году бывает разлита
В природе длительность, как в метрике Гомера.
Как бы цезурю зияет этот день...

Резюмируя, можно сказать, что к 1917 году классический мир становится для Мандельштама универсальным символом упорядоченной, прекрасной вселенной, «космоса» со всеми античными эстетическими обертонами этого слова. Как строит Мандельштам свой поэтический космос, можно лучше всего увидеть в стихотворении, где поэт стремится нарисовать его образ в некоей целостности. Речь идет о стихотворении 1919 года «На каменных отрогах Пиэрии...», в котором исследователями выявлен целый набор реминисценций, преимущественно из греческой лирики, точнее даже — из известных тогда фрагментов упомянутой в стихах Сафо, причем в переводах Вячеслава Иванова. По недостатку места приведем примеры только из самой насыщенной реминисценциями второй строфы:

Бежит весна топтать луга Эллады,
Обула Сафо пестрый сапожок,

Фр. XLVIII

...Пестроцветный ногу
Сапожок обул,
выписной, любезный
Неге лидийской¹¹.

И молоточками куют цикады,
Как в песенке поется, перстенек.

Цикады, цикады!
Луга палящего,
Кузницы жаркой
Вы ковачи¹²!

Высокий дом построил плотник
дюжий,
На свадьбу всех передушили кур,

Фр. LXXXV

Стройте кровельку выше —
Свадьбе слава!
Стройте, плотники, выше¹³;

И растянул сапожник неуклюжий
На сапоги все пять воловьих шкур.

Фр. ХСІ

У придверника ноги в семь сажен;
Сапоги — из пяти шкур бычачьих;
Их сапожников шили десяток¹⁴.

Здесь мир, созданный из осколков эллинской лирики, не высвечивает сквозь современность, он, на первый взгляд,

отнесен в недостижимое прошлое, затерялся во времени. Недаром поэт кончает вопросом:

О, где же вы, святые острова,
Где не едят надломленного хлеба,
Где только мед, вино и молоко,
Скрипучий труд не омрачает неба
И колесо вращается легко.

Именно к такому выводу пришли первый исследователь этого стихотворения Р. Пшыбыльский и вслед за ним К. Тарановский¹⁵. Среди разрухи и неурядиц современности поэт якобы тоскует по утраченном золотом веке, создает утопическую грезу. Но первый, кто опровергает такое понимание — сам Мандельштам. В написанной вскоре после этих стихов статье «Слово и культура»¹⁶ он прямо изображает разруху — но утверждает, что трава, растущая меж камней петербургской мостовой, есть больший показатель прогресса, чем небоскребы или подземная железная дорога. Нехватка всего вернула вещам их духовный смысл: хлеб стал пищей духовной. Революция, освободив людей от груза прошлого, парадоксальным образом обновила его и приблизила.

«Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму... Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Пушкин, Овидий, Катулл... Серебряная труба Катулла:

Ad claras Asiae volemus urbes¹⁷ —

мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка, близкие голоса. Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски. Я взял латинские стихи, потому что русским читателем они явно воспринимаются как категория долженствования: императив звучит в них нагляднее... Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было.

Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер... и поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином» (с. 7-9).

Итак, что было в прошлом, ждет нас в будущем: оно должно возвратиться, прошлое тем и ценно, что оно же есть будущее. Идея вечного возвращения теряет искусственно навязанную ей в статье «Пушкин и Скрябин» христианскую окраску и связывается даже не с античным мифом, а с античной поэзией, с поэзией вообще. Как основу своей поэти-

ческой программы Мандельштам изложил ее еще в 1914 году:

Я получил блаженное наследство,
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скудное соседство
Мы презирать заведомо вольны.
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет,
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Теперь, четыре года спустя, идея вечного возвращения приобретает более универсальный характер. Если раньше сущность, подлинность явления современности удостоверялась тем, что в нем просвечивал классический архетип, то теперь через него осуществляется связь человека с миром. Она наличествует тогда, когда самое свое, самое интимное оказывается повторением уже бывшего, «вечным возвращением» в циклическом обороте времени. В этом убеждает прежде всего анализ стихотворения «Tristia» («Я изучил науку расставанья»).

Стихи эти также наполнены реминисценциями из русской и римской поэзии; название «Tristia» вызывало у русского читателя ассоциации прежде всего с элегией из одноименной книги Овидия («Tristia», I, 3), известной под условным названием «Последняя ночь в Риме»: ее читали в гимназиях. На Овидия указывает и «наука расставанья» (названная элегия как антитеза «Науке любви»): и «простоволосых жалобах» (у Овидия «passis capillis» — о ритуально распущенных в знак траура волосах жены), и «той петушиной ночи»: первую строку элегии «Cum subit illius tristissima noctis imago» — «Чуть лишь на память придет той ночи печальнейший образ» — Мандельштам сам цитирует в статье «Слово и культура».

Сегодняшняя разлука повторяет ту, Овидееву, и потому становится обрядом («я чту обряд той петушиной ночи»), то есть символической реализацией вечного возвращения. Если тезисом стихов можно считать внешнюю тему, традиционную тему лирики: разлука несет неизвестность, неведение будущего («Кто может знать при слове расставанье // Какая нам разлука предстоит»), — то антитезис — внутренняя тема — предсказуемость будущего, именно потому, что оно в то же время и прошлое, оно — вечное возвращение.

Смотри, навстречу, будто пух лебяжий,
Уже босая Делия бежит...

Если разлука была у Овидия, то, значит, будет и встреча, и Делия босиком побежит от пряжи навстречу вернувшемуся возлюбленному, как она бежала в элегии Тибулла (I, 3) и у Батюшкова в его переложении этой элегии¹⁸. Вывод:

О, нашей жизни скудная основа!
Куда как беден радости язык!
Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнаванья миг.

Связь с миром осуществляется через узнавание. Узнать классический архетип — значит радостно убедиться в причастности происходящего подлинной сущности мира, его первооснове. О том же писал Мандельштам в статье «Слово и культура»: *«Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что все это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, уже кричал в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторения охватывает его, головокружительная радость»*. Радость испытывает и сам поэт, воплощая повторение в слове, не только в образах-реминисценциях, но в слове как таковом. Мы уже цитировали высказывание Мандельштама об императивности латыни и о том, что это должно быть порусски. Тынянов, приводя первые четыре строчки «Tristia», писал о них в статье «Промежуток»: «Достаточно маленькой чужеземной прививки для этой восприимчивой языковой культуры, чтобы «расставанье», «простоволосых», «ожиданье» стали латынью вроде «вигилий»¹⁹. Мандельштам выполнил императив.

Итак, мы видим, что поэт нашего века как бы пришел к самой основе мифического мышления — идее вечного возвращения, к циклическому представлению о времени. Ведь именно оно помогает ему обнять всю целокупность мироздания и найти в ней место свое и человека вообще. Происходит почти то же, о чем писал видный немецкий философ этого времени Эрнст Кассирер: «Вместо того чтобы жить в некий одиночный момент настоящего или в простой последовательности таких моментов... оно все больше и больше обращается к созерцанию вечного круговорота событий. Этот круговорот дан еще не столько в мысли, сколько в ощущении, но уже из этого ощущения мифическое сознание получает уверенность в чем-то всеобщем, в универсальном миропорядке»²⁰.

Может встать вопрос: причем тут миф, если в стихах идет речь об Овидии, Тибулле, римской и русской поэзии? Мандельштам отвечает на него сам в статье «Барсучья нора»: *«Некоторые сюжеты, индивидуальные и случайные, на наших глазах завоевали гражданское равноправие с мифом»*.

Это сказано о сюжетах Дон-Жуана и Кармен у Блока. Но тем более могут получить «гражданское равноправие с мифом» сюжеты античной поэзии.

Если повествовательная проза живет целенаправленным, линейно-последовательным временем, то лирическая поэзия живет уподоблением и тождеством, отодвигающим временное соотношение отождествляемого на второй план. Та же тенденция к отождествлению, «сращению» смежного характера и для мифического мышления²¹, чему способствует ощущение вечного кругооборота. У Мандельштама неотъемлемое тяготение поэзии к циклическому времени мифа или даже к временному тождеству доведено до крайних пределов. Он даже стремится дать своей отмене времени философское обоснование, ищет его в идеях Бергсона. Французский мыслитель, по мнению Мандельштама, «рассматривает явления не в порядке их подчиненности закону временной последовательности» и тем самым подчеркивает их «внутреннюю связь» (статья «О природе слова»). Мандельштам, конечно, игнорирует подлинные идеи Бергсона о необратимом творческом времени и приписывает ему свои скорее даже поэтические представления. Ему просто нужно найти универсальную связь между всем и всем, основу той вечной одновременности, к которой приводит его вечное возвращение. Эту одновременность и всеождество он называет «эллинизмом». *«Эллинизм — это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое "я"»* («О природе слова»).

Торжественно отрекшийся от символизма в 1912 году акмеист Мандельштам по сути своего поэтического мышления остался символистом. На символистов цеховых он нападает — за то, что количество символов у них скудно и предметы, приобретающие символический смысл, развоплощаются. Мандельштам стремится к тому, чтобы, во-первых, всякий предмет, вступив в связь с другим «через человеческое "я"», мог стать его символом и, во-вторых, остался самим собой. *«В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно и символом»*, — так продолжает Мандельштам прерванную нами цитату. Свой эллинизм он находит осуществленным не у символистов, а у поэтического учителя акмеистов — Анненского. При всем справедливо-критическом отношении к Анненскому-переводчику, младший поэт видит его заслугу в другом («О природе слова»): *«Для Анненского поэзия была домаш-*

ним делом, и Эврипид был домашний писатель... Урок творчества Анненского для русской поэзии — не эллинизация, а внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка, так сказать, домашний эллинизм». Домашний эллинизм наполнен вещами, привычными и человеческими, не утратившими плоти: даже став символами, они остались самими собой. «Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов... очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное внутреннему теплу». «Телеологическое тепло» здесь родственно «радости узнавания»: если утварь достойна стать символом, то она и была, и будет, она и причина и цель. Но в результате этого тепло способно сплавить все со всем в некое всеождество. В этом всеождестве предметы легко меняются именами, слово ставится к предмету, к своей плоти, в особые отношения: «Разве вещь — хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела». («Слово и культура»).

Отсюда и проистекает тот особый характер смыслов, который больше всего привлекал исследователей в стихах Мандельштама. Жирмунский писал в 1921 году: «Мандельштам любил соединять в форме метафоры или сравнения самые отдаленные друг от друга ряды понятий»²². Тынянов в 1924 году уже исследует возникновение этих странных смыслов: «Оттенок, окраска слова не теряется от стиха к стиху, она сгущается в последующем... Эти странные смыслы оправданы ходом всего стихотворения, ходом от оттенка к оттенку, приводящим в конце концов к новому смыслу. Здесь главный пункт работы Мандельштама — создание новых смыслов»²³. То, что Тынянов наблюдал в пределах одного стихотворения, позднейшие исследователи (К. Тарановский, Л. Гинзбург) распространили на более широкие контексты. Если слово в поэзии помнит свои прежние контексты, то Мандельштам прежде всего и пользуется этой «памятью». В «Камне» это в большей степени память о чужих контекстах, часто названных («Аббат Флобера и Золя», «У Чарльза Диккенса спросите»). В «Tristia» слово аккумулярует главным образом смыслы, накопленные в прежних стихах самого поэта. Вот как, например, понятие «прозрачности» скрепляется с образом античного Аида (и шире, смерти) и вместе с тем Петербурга. 1916 год: «Мне холодно.

Прозрачная весна // В зеленый пух Петрополь одевает...». «Прозрачная весна» — вполне традиционный эпитет для времени первых распускающихся листьев. Но с цитированным стихотворением соседствует другое; оно начинается так: «В Петрополе прозрачном мы умрем, // Где властвует над нами Прозерпина...». Прозерпина превращает весенний Петербург в Аид, за Аидом закрепляется свойство прозрачности. Доказательство — в стихах 1917 года: «Еще далеко асфоделей // Прозрачно-серая весна...». Асфодели — бледные цветы царства теней, «прозрачная весна асфоделей» — уход в Аид, смерть. В 1918 году — вновь триединство: прозрачность — Петербург — смерть: «Прозрачная звезда, блуждающий огонь, // Твой брат, Петрополь, умирает». Точно так же ласточка, традиционно вызвавшая в одном из ранних стихотворений мысль о быстротечности жизни, становится одним из символов смерти, как и «нежность» (исток — в строке «Всю смерть ты выпила и сделалась нежней»).

Именно поэтому ключевое слово-образ может быть отыскано в других стихах, в прозе поэта, а порой и в его воспоминании о каком-либо жизненном событии, неизвестном читателю. Отсюда — зашифрованность многих стихов, в том числе и тех, вводным комментарием к которым явилось все сказанное раньше. Это — двойчатка стихов 1920 года: «Когда Психея-жизнь...» и «Я слово позабыл...».

В первой же строфе первого из них:

Когда Психея-жизнь спускается к теням,
В полупрозрачный лес вослед за Персефой,
Слепая ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и с веткою зеленой... —

мы найдем приметы Аида: «полупрозрачный лес», «Персефону», «ласточку», «нежность». Но в самом факте смерти как нисхождения в Аид поэт обнаруживает неразрывную связь с космосом своего эллинизма. Тени, встречая «товарку новую», «кто держит зеркальце, кто баночку духов». Ключ к этим строкам — в определении эллинизма из статьи «О природе слова»: «Эллинизм — это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня». Смерть не обрывает связи с миром, не выключается из вечного возвращения, не отменяет узнавания. Правда, в стихотворении Психея постигает это не сразу:

И в нежной сутолке, не зная, что начать,

Душа не узнает прозрачные дубравы,
Дохнет на зеркало и медлит передать
Лепешку медную с туманной переправы.

Но радость узнавания будет дана ей через выполненный обряд — передачу того медного обола, который греки клали усопшим для платы Харону.

Мы прочли стихотворение в широком контексте поэтической мифологии Мандельштама, его «эллинизма». Но есть и другой контекст, много уже: при одной из перепечаток сам Мандельштам объединил стихотворение «Когда Психея-жизнь...» со стихами «Я слово позабыл...» и «Возьми на радость...» под общим названием «Летейские стихи»²⁴; то, что первое из них прямо продолжает стихотворение «Когда Психея-жизнь...», не требует доказательств. Все стихотворения входят в круг, связанный с любовью поэта к актрисе Ольге Арбениной²⁵.

В одном из стихотворений этого цикла, также сильно мифологизированном, поэтом была снята строфа, начинавшаяся строкой: *«Когда ты уходишь и тело лишится души»*. Метафора вполне традиционная: разлука — смерть. Но разлучается с возлюбленной-душой-Психеей поэт. Тут необходимо вспомнить, что в тот же круг входят еще два стихотворения, связанные с посещением «Орфея» Глюка — может быть, вместе с Арбениной. Оба они могут быть связаны со стихотворением «Я слово позабыл...»: первое — уже через начальную строфу:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем,
И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем.

Здесь привлекают внимание знакомые образы смерти: Петербург, умершее (ночное) солнце — с которым связывается мотив «бессмысленного слова», метаморфозам которого посвящено «Я слово позабыл...». Второе стихотворение об Орфее связывается с ним заключительной строфой:

Чтобы вечно ария звучала:
«Ты вернешься на зеленые луга»,
И живая ласточка упала
На горячие снега.

Тема строфы — невозвращение Эвридики: к ней обращены слова *«Ты вернешься на зеленые луга»*, ее имя стояло в заглавии стихов при первой публикации. Но образ упавшей на лету на горячий снег ласточки говорит о том, что смерть

побеждает «бессмертную весну». Между тем, именно образ ласточки и образ горячего снега (трансформированный в «горящий черный лед») являются общими для стихов «Чуть мерцает призрачная сцена...» и «Я слово позабыл...». Это дает основания полагать, что в мифологическом пространстве Аида в анализируемых стихах появляется неназванный Орфей, пришедший за возлюбленной — Психеей. Но Орфей позабыл слово, которое хотел сказать — и то, что в заключительной строфе второго «глюковского» стихотворения проявляется неожиданною развязкой, здесь мотивируется в первой же строфе:

Я слово позабыл, что я хотел сказать,
Слепая ласточка в чертог теней вернется,
На крыльях срезанных, с прозрачными играть,
В беспамятстве ночная песнь поется.

«Бессмысленное слово», прежде «блаженное», когда оно соединяло, теперь разлучает. Оно сливается с природой, ищет нужного мифического образа или иного «милого тела»:

Среди кузнечиков беспамятствует слово.
То медленно растет, как бы шатер и храм,
То вдруг прокинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам
С стигийской нежностью и с веткою зеленой.

Здесь Антигона названа, а в слове «прокинется» как анаграмма звучит имя Прокны-ласточки — ключевого образа стихов. Не имея сил назвать ушедшую — умершую возлюбленную, поэт Орфей не может ее вернуть, вновь воплотить ее. Ощущение магии имени, дающего власть над предметом, столь свойственное мифическому мышлению, проявилось у Мандельштама еще в стихах 1915 года «И поныне на Афоне...». Для круга стихов к Арбениной мотив называния чрезвычайно важен. В самом откровенно-любовном, с прямо названными мотивами ревности и влечения, стихотворении:

Я наравне с другими
Хочу тебе служить,
От ревности сухими
Губами ворожить

«ворожба» заключается в подборании имени:

Тебя не назову я
Ни радость, ни любовь...

И в конце:

И все, чего хочу я,
И вижу наяву:
Я больше не ревную,
Но я тебя зову.

«Назвать-призвать» и «видеть наяву желанное» равнозначно. Имени возвращено значение заклинания, сущностное родство с именуемым предметом. Забыв слово, поэт утратил власть над предметом, а значит, и связь с космосом, обретаемую в узнавании даже слепым:

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнавань!
Я так боюсь рыданья Аонид,
Тумана, звона и зиянья!
А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется,
Но я забыл, что я хочу сказать,
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

В статье «Слово и культура» Мандельштам писал почти то же: *«Слепой узнает милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими перстами, и слезы радости, настоящей радости узнавань, брызнут из глаз его после долгой разлуки»*. Этим «слезам радости» противостоит «рыданье Аонид»²⁶, «песнь в беспамятство».

Когда-то Мандельштам заклинал: *«Слово, в музыку вернись!»*. Теперь это для него невозможно, потому что такому слову не дано воплощать, не дано овладевать миром. В той вечной борьбе, которую поэзия ведет с развоплощенностью в понятии, Мандельштам противопоставляет ей не другую, нечленораздельно-музыкальную развоплощенность, а особую плоть — символическую плоть мифологического образа. Потому что мифологический образ в куда большей степени, чем образ поэтический, способен сочетать в себе общее и единичное, индивидуально-конкретное и всеобщее. В этой мифологизации образа и символа, которая составляет основу поэтики Мандельштама периода «Tristia», видна вся глубинность влияния античности на одно из высочайших явлений русской поэзии XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 О. Мандельштам. Буря и натиск. — «Русское искусство», 1923, № 1, с. 75.
- 2 Л. Я. Гинзбург. О лирике. Л., 1974, с. 366.
- 3 См.: О. Мандельштам. Стихотворения. Л., 1973, с. 67. Все стихотворения О. Мандельштама в данной публикации цитируются по этому изданию.
- 4 О. Мандельштам. Пушкин и Скрябин. Машинопись. Музей Скрябина — Музей истории и реконструкции г. Москвы, фонд А. Н. Скрябина, № 211, с. 2.
- 5 С. Аверинцев. Поэзия Вячеслава Иванова. — «Вопросы литературы», 1975, № 8, с. 182.
- 6 См.: О. Мандельштам. Утро акмеизма. — «Литературные манифесты от символизма до «Октября» под ред. Н. Л. Бродского, В. Л. Львова-Рогачевского и Н. П. Сидорова. М., 1929, с. 45-50.
- 7 О. Мандельштам. Пушкин и Скрябин. с. 5.
- 8 Там же, с. 8.
- 9 Там же, с. 3.
- 10 Там же, с. 6-7.
- 11 Алкей и Сафо. Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова со вступительным очерком его же. М., 1914, с. 142. По этому изданию указываются номера фрагментов. Наиболее полный перечень реминисценций дан американским исследователем К. Тарановским. — В кн.: К. Taranovsky. *Esseys on Mandel'stam*. Cambridge Mass & London, 1976, p. 84-97 (примечание С. Ошерова).
- 12 Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы. Л., 1978, с. 87.
- 13 Алкей и Сафо. Собрание песен и лирических отрывков, с. 183.
- 14 Там же, с. 189.
- 15 См.: R. Przybylsky. *Arkadia Osipa Mandelsztama*. Slavia orientalis, Warszawa, 1964, № 3, p. 243-262; К. Taranovsky, *ibid*.
- 16 О. Мандельштам. О поэзии. Сборник статей. Л., 1928, с. 5. Далее цитаты из статей, вошедших в эту книгу, даются без ссылки на нее, с указанием страницы.
- 17 «Полетим к знаменитым азийским городам» (лат.).
- 18 См.: К. Н. Батюшков. Элегия из Тибулла. — В кн.: К. Н. Батюшков. *Опыты в стихах*. Издание подготовила И. М. Семенко. М., 1977, с. 206-210.
- 19 Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 190.

- 20 E. Cassirer. Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken. Berlin, 1925, с. 141.
- 21 Ibidem, s.140.
- 22 В. М. Жирмунский. На путях к классицизму (О. Мандельштам — «Tristia»). — В кн.: В. М. Жирмунский. Теория литературы, поэтика, стилистика. Л., 1977, с. 140.
- 23 Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. с. 189.
- 24 См.: О. Мандельштам. Стихотворения. Л., 1973, с. 277.
- 25 О. Н. Арбенина (1897-1980) — актриса, художница.

Публикация И. А. Барсовой

О СЕРГЕЕ АЛЕКСАНДРОВИЧЕ ОШЕРОВЕ

В поэтическом переводе есть специализации и есть сочетания специализаций. Никто не удивляется, когда один и тот же переводчик переводит стихи и с английского, и с французского, и с немецкого. Но редко бывает так, чтобы один человек одинаково профессионально (подстрочники — не в счет) работал над стихами французскими и арабскими, над английскими и древнегреческими. Одни культуры исторически ближе друг другу, и переводчику легче найти в себе и в читателе способность, чувствуя родственное, понять и чужое. Другие культуры разделены историческими пропастями, и чтобы навести мосты через эти пропасти, недостаточно иметь чутье и вкус: нужна наука. Эта наука общения культур называется филология. Переводы с языков ближних и дальних культур развивают в переводчиках разные привычки. Чем дальше культура, тем больше точности требуется от перевода: здесь, если что-нибудь будет упущено, читатель уже заведомо сам этого не угадает или, что еще опаснее, угадает неправильно. Кто привык переводить современных писателей, тем требования филологической точности кажутся мертвящим холодом; кто привык к работе с древними поэтами, тем практика современных переводов представляется царством разгульного своеволия.

Для Сергея Александровича Ошера (1931-1983) этого расхождения не существовало. По образованию он был филологом-классиком, но переводил как с древних языков, так и с новых: Вергилия и Сенеку, Гёте и Итало Кальвино. Степень точности определялась для него коротким и простым (но очень трудным для выполнения) правилом: «как того требует текст». А что значит «требует текст»? Мне хотелось бы это показать двумя примерами. Оба они — из области переводов С.Ошера с латинского языка; тем виднее, насколько различны бывают «требования текста» даже в одной культуре.

Вот первый случай. Мне пришлось сотрудничать с С.Ошеровым в работе над антологией «Поздняя латинская поэзия» (М., 1982). На мою долю выпало переводить «Свадебный центон» Авсония. Центон — это стихотворный фокус: стихотворение, составленное, как мозаика, из строк и полустро-

чий других поэтов. Авсоний так написал поэму, состоящую целиком из полустуший, выхваченных из разных мест Вергилия, и в новом сочетании они приобретали новый смысл. Чтобы этот эффект дошел до читателя, было, конечно, очень соблазнительно использовать уже существующие русские переводы Вергилия: так сказать, смонтировать перевод цента из обломков готовых переводов Вергилия, как Авсоний смонтировал свой оригинал из обломков подлинников Вергилия. Положив перед собою «Энеиду» в новом переводе С. Ошерова, и в предыдущем — В. Брюсова и С. Соловьева, и в старых — А. Фета и Н. Квашнина-Самарина, я над каждым полустушием прежде всего смотрел, нельзя ли его откуда-нибудь позаимствовать в готовом виде. Оказалось: как правило, нельзя. Никто не переводил полустушие в полустушие, все перестраивали фразу для большей естественности; но свободой этой всякий пользовался в разной мере. Самым скованным — таким, что из этого перевода, действительно, можно бывало, чуть подправив, изымать по полустушию, — оказался Фет. А самым свободным — из которого никогда ничего для моих корыстных целей нельзя было извлечь, — был перевод С. Ошерова. Рядом с другими он вызывал удивление — до такой степени он не был похож на них: казалось, что при такой перестройке неизбежно должен был растеряться и смысл. Но чем больше я всматривался, тем становилось виднее: никаких потерь, все оттенки смысла сохранены, только сорвались со своих мест и перераспределились по другим концам длинной фразы в несколько стихов, ставшей от этого связнее, складнее и прозрачнее — как будто слова растворяются в мысли. Разумеется, первым, с кем я этим поделился, был сам Сергей Александрович; он не удивился: такой перевод для него, конечно, был осознанным, но, кажется, и он не ожидал, что новизна его так ощутима. Вот тогда я лучше понял, почему «Энеида» у С. Ошерова оказалась первой русской удобочитаемой «Энеидой», первой дверью к Вергилию, открывшейся для простого читателя стихов, не педанта и не эстета. Какую роль в этой удаче сыграл его опыт переводов новоязычных, блискокультурных авторов — и поэтов, и прозаиков, — об этом лучше скажут другие его коллеги-переводчики; но я думаю, что такой прорыв филологической изоляции был исключительно важен и благотворен.

А вот случай, казалось бы, противоположный. Мне пришлось переводить фрагменты латинских комиков, короткие и не очень вразумительные тексты, где во избежание слишком произвольных интерпретаций приходилось стараться: чем буквальнее, тем лучше. Среди них было несколько афо-

ризм-одностиший, сохранившихся именно благодаря своей сентенциозности. Переводить афоризмы и в прозе тяжело, а в стихах, где они должны уложиться в размер, не потеряв естественности и внятности, это еще труднее. Я вспомнил, что многие из них сохранились, благодаря цитатам в «Письмах к Луцилию» Сенеки — письмах, которые перевел С. Ошеров. Я раскрыл этот перевод и нашел все, что нужно: буквальную точность, совершенную внятность и стихотворную четкость:

Для тех, кто жаден, всякая корысть мала.

Скупец ко всем недобр, но злей всего — к себе.

Кто хочет, сколько надобно, — имеет все.

Что ты — другим, того же от других ты жди.

Переводчик, который был самым свободным в «Энеиде», оказался самым буквальным в стихотворных сентенциях, цитируемых Сенекой. Что это значит? Это значит самое главное для переводчика: умение воспринимать переводимый текст как целое и передавать в переводе именно те структурные особенности, которые делают его целым. Целым является и эпос в 10 000 строк, и сентенция в одну строку, и только целообразующие элементы и отношения будут разными. Если переводчик этого не чувствует, то произведение в его руках рассыпается на отрывки, абзацы, фразы, из которых каждая внутренне законченна и точна, но все тянут в разные стороны. Некоторые произведения такого перевода и требуют: последняя работа С. Ошера, трагедии Сенеки (изданные уже посмертно в 1983 году) — это россыпь стихотворных сентенций и броских описаний, здесь он каждый стих переводит с такой же завершенностью, как и в афоризмах о скупце, и это совершенно уместно. Но такие памятники — редкость, обычно же перед переводчиком лежат пространные произведения, в которых нелегко уловить ту сеть соотношений, расходящихся до капилляров отдельных фраз, которая требует от переводчика полной точности и за это дает ему право на вольную естественность в остальном. Вот это чувство целого и дает жизнь переводам С. Ошера: именно отсюда то ощущение новизны, с которым мы, филологи, прочитали в его переводах такие (далеко не первые переводимые) образцы античной литературы, как «Энеиду» Вергилия и «Анабасис» Ксенофонта.

Но «как требует текст» — это лишь одна сторона проблемы, которую решает каждый переводчик. Вторая сторона

называется: «как требует спрос». Если памятник имеет право требовать, чтобы читатель приложил усилия к его пониманию, то и читатель имеет право требовать, чтобы переводчик ему в этих усилиях помог. А читатели бывают разные: более подготовленные и менее подготовленные; соответственно и переводы бывают разные: приближающие читателя к памятнику и приближающие памятник к читателю. И у того и у другого отношения к переводу есть достойные всякого уважения традиции в прошлом. Каковы они — это С. Ошеров показывает на небольшом, но выразительном материале в докладе «Греческая эпиграмма в русской поэзии»: здесь одну из этих традиций он называет «французской», другую «немецкой». В смене эпох русской культуры спрос на них чередовался, названия их менялись, в наши дни первый тип перевода любят называть «творческим», а второй — «буквалистским». Каждый из этих подходов имеет свои крайности, часто — смешные, но иногда — великолепные. Смешные крайности — такие, когда в переводе ничего нельзя понять, не заглянув в подлинник, и такие, когда в переводе все прекрасно и понятно, но не имеет ничего общего с подлинником, — все это многократно поминалось в переводческих дискуссиях наших дней, и в примерах нет надобности. Но нельзя забывать и о том, что такой же крайностью буквалистского перевода (на фоне тогдашней, и не только тогдашней переводческой традиции) была «Илиада» Н. И. Гнедича, ставшая гордостью русской литературы. А как представить себе аналогичную крайность противоположного, творческого перевода? Переводчик-филолог не мог не задаваться этим вопросом; из таких размышлений и выросла публикуемая здесь статья С. Ошера «Tristia» Мандельштама и античная лирика». Эти стихи Мандельштама никто не называл переводами и все ценили за оригинальность, и только сам автор ощущал их как «творческие переводы» с языка вечности на современный язык. Так традиционная тема «античные мотивы у такого-то» становится неожиданной частью проблемы «перевод в мировой культуре».

«Как требует текст» и «как требует спрос», — эти два подхода скрещиваются, и то место, где они скрещиваются, хорошо известно каждому литератору: это редакторский стол. Именно здесь устанавливается равнодействующая между культурой переводимой и культурой переводящей; именно здесь, кроме чутья и вкуса, становится необходима наука филология. Редактор перевода должен быть филологом; если это далеко не всегда так бывает, об этом можно только пожалеть. С. Ошеров много лет был редактором издательства «Художественная литература»; это много значи-

ло для него самого, а как много это значило для издательства, знают не только его непосредственные сотрудники, но и всякий, кто следил за переводными изданиями «Художественной литературы» 1960-1970-х годов. Пишущему эти строки не раз приходилось работать с С. Ошеровым и как редактируемому, и как редактирующему, и как соредктирующему, и я могу только подтвердить: каждая такая работа была образцовым уроком практической филологии.

Есть тип перевода, при котором образ переводчика бросается в глаза и врезается в память. С. Ошеров предпочитал противоположный тип, писал, что искусство перевода есть «искусство самообуздания, самодисциплины, самопожертвования переводимому автору. Для этого оно существует». Прижизненной известности это вредит: новый перевод «Энеиды» был бы событием в любой литературе — у нас он прошел почти незамеченным. Публикация работы С. Ошера в сборнике «Мандельштам и античность» — дань уважения литератору, который за свою недолгую жизнь сделал для культуры русского перевода гораздо больше, чем могло бы показаться с первого взгляда.

Записки Мандельштамовского общества

Том 7

МАНДЕЛЬШТАМ И АНТИЧНОСТЬ

Составитель: О.Лекманов

Подписано к печати *30.01.95.*
Формат 60x84/16. Гарнитура Таймс. Печать офсетная.
Уч.-изд. л. 13.00. Тираж 1500 экз. Заказ № **2402**

ТОО «РАДИКС», 121019, Москва, а/я 336
Лицензия ЛР №062281 от 22.02.1993

Отпечатано с оригинал-макета в Московской типографии №2
РАН. 121099, Москва, Шубинский пер., 6.

ЗАПИСКИ МАНДЕЛЬШТАМОВСКОГО ОБЩЕСТВА

Редколлегия: *С.Аверинцев, М.Гаспаров, П.Нерлер, В.Перельмутер.*

Художник: *М.Шамота*

Вышли из печати:

[Том 1]. Н.Штемпель. Мандельштам в Воронеже. / Сост. В.Гыдов, П.Нерлер. Предисловие Д.Заславского. — М.: Мандельштамовское общество. — 1992, 146 с., 300 экз. [Распродана]

Том 2. «Сохрани мою речь...». К 100-летию со дня рождения О.Э.Мандельштама. Мандельштамовский сборник. / Сост. П.Нерлер, А.Никитаев. М.: Обновление. — 1991, 98 с., 100.000 экз.

Том 3. П.Нерлер. Осип Мандельштам в Гейдельберге. — М.: Арт-Бизнес-Центр. — 1994. 80 с., 1.000 экз.

Том 4. «Сохрани мою речь...». [Мандельштамовский сборник]. Вып.2. / Сост. О.Лекманов, П.Нерлер. М.: Книжный сад. — 1993, 128 с. 2.000 экз.

Том 6. С.Кржижановский. Страны, которых нет/ Сост. В.Перельмутер. М.: Радикс. — 1995.

Выходят из печати:

Том 5. П.Нерлер. «С гурьбой и гуртом...». Хроника последнего года жизни О.Э.Мандельштама. — М.: Радикс. — 1995.

Том 7. Мандельштам и античность. Сборник статей. / Сост. О.Лекманов. — М.: Радикс. — 1995.

Готовятся:

И.Семенко. Поэтика позднего Мандельштама. / Подг. П.Нерлера и С.Василенко. Предисл. Л.Гинзбург.

«Сохрани мою речь...». Мандельштамовский сборник. Вып.3. // Сост. О.Лекманов, П.Нерлер.

Бюллетень Мандельштамовского Общества. 1991-1995. // Сост. О.Лекманов, П.Нерлер.

Осип Мандельштам и его семья. Воспоминания, письма, документы. / Предисловие Е.П.Зенкевич и П.М.Нерлера. Сост. Е.Зенкевич, А.Мандельштам, П.Нерлер и С.Василенко.

А.Сопровский. Сочинения: Стихи. Статьи, письма // Сост. Т.Полетаева. Предисловие — Н.Коржавин, послесловие — Г.Померанц.

ВЕНОК ПОЭТУ. Сборник произведений, посвященных О.Э.Мандельштаму. / Сост. Т.Кибиров, О.Лекманов, П.Нерлер. Н.Поболь.

М.Зенкевич. Дикая порфира и другие стихи. / Сост., примеч. и предисловие Л.Озеров.

Кроме того, при участии МО вышли:

Осип Мандельштам. К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология. Тезисы конференции. М.: Гнозис, 1991, 118 стр. 150 экз.

Мандельштамовские дни в Воронеже. Материалы. — Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1994. — 96 с. — 500 экз.

Осип Мандельштам. Собрание сочинений в 4-х томах. Тт.1, 2. М.: Арт-Бизнес-Центр. — 10.000 экз.

По всем вопросам обращайтесь в Мандельштамовское Общество:
(095) 250-64-15