



0. Mandeville pan

**Академия наук
СОВЕТ ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
КОМИССИЯ ПО КОМПЛЕКСНОМУ ИЗУЧЕНИЮ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
МАНДЕЛЬШТАМОВСКОЕ ОБЩЕСТВО**

**О С И П
МАНДЕЛЬШТАМ**

К 100-летию со дня рождения

ПОЭТИКА И ТЕКСТОЛОГИЯ

Материалы научной конференции 27—29 декабря 1991 г.

Москва 1991

Оргкомитет конференции:

Вяч. Вс. Иванов, Ю. Л. Фрейдин, Т. В. Цивьян.

Составитель сборника Ю. Л. Фрейдин.

*© Совет по истории
мировой культуры
Академии наук, 1991*

Оригинал-макет подготовлен в издательстве «Гнозис»

**Общие вопросы
мандельштамоведения**

Вяч. Вс. Иванов
(Москва — Лос-Анджелес)

Мандельштам и биология

Интерес Мандельштама (М.) к биологии проявляется уже в его ранних произведениях, см. пассаж, посвященный Бергсону, в статье «О природе слова» («... связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию»), как и вообще актуальность для М. бергсоновских идей, особенно в полемике с «дурной бесконечностью эволюционной теории» и ее «дурного прихвостня — теории прогресса». Борясь против вульгаризирующего эволюционистского подхода к литературе, М. обращается к той же атемпоральной метафоре веера связанных между собой явлений.

Над проблемами биологической эволюции и функций организма М. задумывался задолго до того, как новые друзья (и прежде всего Б. Кузин) ввели его в область естественно-научных идей (об этом свидетельствует и круг его чтения — Линней, Бюффон, Паллас, Ламарк, Дарвин и др., ср. также «биологические идеи» уже в ряде стихотворений «Камня»).

Далее речь пойдет об отражении этих «биологических идей» в стихотворении «Ламарк», стихотворении, в котором действуют два героя — Ламарк и автор. И то, что Ламарк предстает в преклонном возрасте, и природа, как основное содержание поздних работ великого биолога, очевидно, почерпнуто М. из соответствующих французских книг по истории науки, из книг, посвященных Ламарку, так же как и непосредственно из его работ.

После «представления Ламарка» М. дает свою трактовку его общей концепции. М. был готов подписаться под неоламаркианскими взглядами своих друзей-биологов именно потому, что он не признавал традиционную биологическую эволюционную теорию. Он явно был знаком как с критикой дарвинизма, так и с не-дарвинистскими интерпретациями эволюции, повлиявшими на взгляды многих современных ему ученых (ср. хотя бы раннюю работу Фрейденаберга о жанрах).

Легко заметить, что М. воспринял не только основные идеи Ламарка, но и образы, которые тот использовал в своих работах. Одним из таких ключевых образов является *лестница*, другим — *спуск*, или «деградация», которая выражается в потере важных органов и способностей теми животными, которые находятся на нижних ступенях этой лестницы. М. описывает «деградационные потери» почти словами Ламарка, см. особенно подчеркивание границы между позвоночными и беспозвоночными (то, что казалось столь существенным Ламарку и Бергсону, ср. бергсоновский ракурс ламарковой лестницы в разбираемом стихотворении), так же как и введение красного цвета («красное дыханье» в связи с цветовыми характеристиками беспозвоночных — *blanchâtre, rougeâtre* — у Ламарка). Особое внимание М. привлекли идеи Ламарка об отсутствии зрения (глаз) у животных, стоящих ниже насекомых, ср. «Зренья нет...» и биологические идеи Эйнштейна, Флоренского и других современных ученых и мыслителей.

Весьма любопытные параллели обнаруживаются между «Ламарком» М. и ранней новеллой Кено «Волчья пасть» (опубликованной в 1934 г., через 2 года после «Ламарка»), основная тема которой — описание разрыва («разлома») между двумя частями животного мира, представленного как некий спуск, отмечаемый потерями «человеческих свойств» (поскольку человек выбирается точкой отсчета). Ср. у М. в «Путешествии в Армению»: «В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данте. Низшие формы органического бытия — ад для человека». Этот пассаж можно считать ключом к стихотворению: М. вместе с Ламарком спускается в ад низших органических форм. Тем самым предугадывается его самоотожествление с Данте, ставшее столь важным в воронежский период. В этом плане лирический сюжет «Ламарка» сопоставим со структурой новеллы Кено, где герой говорит о разных способах спуска, используя при этом терминологию Ламарка, чья парадигма была им воспринята и развита прежде всего в «Волчьей пасти». Соответственно этому поразительные параллели между этой новеллой и стихотворением М. могут быть отчасти объяснены через влияние на обоих авторов Ламарка. Примечательно, что это влияние проявляется в произведениях, написанных приблизительно в одно и то же время.

Вскоре после публикации «Ламарка» (Новый мир, « 6, 1932) Эйхенбаум в своих заметках о М. пишет, что его биологизм не антиисторичен и следовательно не асоциален; биологизм М. он понимал как видения мечтателя, как создание широкой семантической сферы для своего «я». Это совпадает с пронизательной интерпретацией «Ламарка» как дантовского видения путешествия в ад «с Ламарком» в роли Вер-

гилия. Тем самым предугадываются будущий «Разговор с Данте» и дантовские круги ареста, Чердыни, Воронежа и конца его жизни.

Я не склонен видеть в «Ламарке» скрытых политических и социальных аллюзий: в это время в своих стихах М. достаточно открыто выражал свое отношение к тоталитарному режиму и к самому Сталину. Но он как поэт предчувствовал будущее, в частности, то регрессивное, отступательное движение, которое стало основной темой русского и европейского искусства и эстетической мысли (об этом я говорил в частности в связи с Эйзенштейном как манновским «Доктором Фаустусом»). Среди множества примеров назову только сходные «биологические образы» превращений у Лорки — «Поэт в Нью-Йорке» (1929—1930) — собака стремится превратиться в ласточку, ласточка в пчелу и т. д.

Эти и подобные «биологические образы» у больших поэтов и художников в начале 30-х годов нельзя ставить в прямую связь с их собственными судьбами, как и с судьбами Европы. Я уверен, однако, что образ всех войн 20-го века, сконцентрированный у М. в стихах о неизвестном солдате, так же как биологический ад «деградации» в «Ламарке», может быть поставлен в соответствие с началом культурного и социального упадка. Идеи Ламарка оказались чрезвычайно подходящими для такого рода культурной переинтерпретации, поскольку, согласно ему, человеческая культура ввела в нашу планету новый тип изменений.

К системе образов, взятых у Ламарка (либо непосредственно из его работ, либо из современных книг по биологии), М. и Кено, приблизительно в одно и то же время, обратились именно потому, что они смогли найти в ней выражение общей эмоциональной атмосферы момента. Кроме того, для обоих могли быть актуальны идеи Вернадского о необходимости биологического подхода ко всем научным проблемам. Пока нет оснований считать, что Кено мог каким-то образом познакомиться со стихотворением М. (несмотря на свое участие в «Кружке новой России»); тем не менее мне хотелось бы назвать параллели между ними хотя и типологическими, но не случайными. И М., и Кено неоднократно обращались к отношениям между литературой и наукой. В одной из своих ранних статей М. говорит о «синтетическом поэте», в котором «поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы» (см. еще: «Как быть с нашей поэзией, позорно отстающей от науки?» — так поэтика М., основанная на научном знании, продемонстрирована в «Разговоре о Данте»).

Возвращаясь к биологической теме, можно упомянуть еще одну черту, актуальную для научных интересов того

«целая до сих пор не созданная наука о спонтанном психофизиологическом воздействии слова на собеседников, на окружающих и на самого говорящего, а также средства, которыми он передает порыв к говорению, то есть сигнализирует светом внезапное желание высказаться». Рефлексология имеет давнюю традицию в России. Павлов, в частности, прилагал ее к проблемам речи, хотя и не публиковал своих заметок по языку; об изучении искусства в будущей рефлексологической лаборатории с энтузиазмом писал в своем дневнике Эйзенштейн. Среди ученых, которые позднее работали с Эйзенштейном над этой проблемой, двое были особенно близки к тому, что интересовало М.: Выготский, выбравший строки М. эпиграфом к своему исследованию о языке, и Марр, чьи теории упомянуты в «Путешествии в Армению».

Оставляя в стороне другие примеры научной интуиции М., так же как великолепные страницы, посвященные Линнею, Бюффону и Палласу, упомяну лишь его статью о литературном стиле Дарвина: в ней можно видеть попытку подойти к Дарвину аналогично формалистскому подходу к анализу литературы (ср. типологически сравнимые с этим попытки Омишки в его истории научной литературы на современных языках или поздние работы Лео Шпитцера по истории ключевых символов, терминов и понятий в европейской культуре). М. опережал свое время. Его синтетизм был заимствован из будущего века.

В. Н. Топоров (Москва)

О «психо-физиологическом»

компоненте поэзии Мандельштама

Всякая философская система, в которой человеческое тело не является кругоальным камнем, является нелепой, непригодной. Человеческое тело есть граница знания.

P. Valéry. Cahiers VII, 796.

Уже не раз указывалось, что поэтика текста все настоятельнее нуждается в освещении со стороны поэтики «творения», позволяющей (если говорить о предельной ситуации) сформу-

лизовать тезис об изоморфизме творца и творимого, поэта и текста и, следовательно, внести серьезные коррективы в трактовку оппозиции «автор — текст». Более того, в ряде случаев есть основание говорить о разной степени взаимной рефлексивности этих концептов: наряду с ситуацией, признаваемой естественной, но обычно понимаемой как единственно возможная («автор пишет-творит текст»), нужно допустить законность и оправданность и иного взгляда — «текст творит автора», и в этом смысле текст может пониматься как творец-автор, а автор — как текст, который пишется автором-текстом. Возможность такой инверсии, собственно, и дала Юнгу право сказать, что не Гете создал Фауста, а душевный компонент Фауста создал личность Гете.

Но здесь пойдет речь о более специальной, внутренне интимной, подсознательной или полусознаваемой (притом в неясных, лишь самых общих формах) связи между автором и текстом. Эта связь, как правило, не выводится с очевидностью наружу и берет начало в психологическом субстрате человека, в его органике. Сам субстрат при этом глубинно связан с «космическим» как сферой его интерпретации или, при ином подходе, само «космическое» имеет своим субстратом «психо-физиологические» данные, сублимируемые и высветляемые до уровня стихий и энергий вселенского масштаба. В этой перспективе проблема «автор — текст» приобретает иной вид: «психо-физиологическое» (сфера «авторского») — «поэтика» (сфера «текстового»). В связи с ситуацией, так увиденной, можно говорить о наличии глубинной и дальнедействующей зависимости между «психо-физиологической» конструкцией творца и поэтикой текста, реализующей эту зависимость и тем самым о ней дополнительно свидетельствующей. В этой ситуации детерминированность «поэтического» со стороны «психо-физиологического» (в частности, отражение в «поэтических» текстах особенностей душевно-телесного комплекса их творца и его глубинной и опосредствованной памяти о праистоках) может восприниматься как нечто непосредственное и достаточно тонкое, далекое от вульгарно-натуралистических трактовок подобных зависимостей. Культура и ее «смыслы» как средство и способ картирования мира и организации исходного материала в подобных обстоятельствах непоправимо запаздывают и подстраиваются лишь в конце цепи, вторично и как бы вынужденно осваивая «природное» (психо-физиологическое) в процессе его «культурной» переработки («перекодировки»).

Это присутствие «психо-физиологического» компонента в виде определенных его следов в самом «поэтическом» тексте открывает редкие возможности для решения многих

существеннейших вопросов, относящихся к широкой теме взаимосвязей культуры и природы, и, в частности, вопроса о «докультурном» субстрате «поэтического» и вопроса «обратной» реконструкции психо-физиологической структуры творца по ее отражениям в творении — в тексте. При этом такие отражения тем доказательнее и тем более «далекоидущи», чем менее они мотивированы самой темой текста, чем более спонтанны и как бы «случайны», чем чаще, навязчивее и «немотивированнее» они воспроизводятся и чем более целостный образ «психо-физиологического» они формируют. В этом контексте особое внимание привлекают такие фигуры, как Тютчев, Андрей Белый, Платонов, Поплавский. В этом же ряду выдающееся место занимает и Мандельштам (М.), его поэзия. [В связи с дальнейшим необходимо одно принципиальное замечание: «психо-физиологическое» в существенной степени предопределяет ситуацию размытости грани, отделяющей «объектное» от «субъектного»: языковое воплощение первого («объектного») в силу некоей внутренней смежности м о ж е т — и часто подсознательно — адресоваться и ко второму («субъектному»): каждое слово, выступающее как индекс «мира», оповещающий о некоем важном его параметре, в этой ситуации может относиться и к «человеку», к субъекту поэтического текста и как бы продолжать архетипическое состояние исходной нерасчлененности сферы «субъектно-объектного», о которой можно судить и по мифопоэтическим текстам, и по данным «детской» психологии, и по высочайшим образцам религиозного и философского творчества, и по свидетельствам патологии. Во всех этих случаях сферы «свидетельского» и «доказательного» аранжируются совсем иначе, чем в «холодных» текстах, переводимых в логико-дискурсивные конструкции].

Центр «психо-физиологического» компонента, как он отражен в поэзии М., образует переживание собственного т е л а, его ощущений, радостей, страданий, потребностей или, при изменении ракурса, ж и з н ь, отражаемая и фиксируемая на телесном уровне. «Соматическое» бытие, «душе-телесная» жизнь выступает как то основание, которое — при широком подходе — составляет содержание важной, в значительной степени базовой, части поэтических текстов и сам «язык», это содержание описывающий. Следовательно, биофизическая органика в известной мере определяет, «преформирует» некий существенный пласт духовного творчества, и результаты этого творчества, тексты, хранят в себе отражение этих «органических» движений. Бессмысленно задавать вопрос о том, что первично — душа или тело, по крайней мере в контексте идеи духовного и телесного единства, предопределяющего отсутствие «интервала» между ду-

шой и телом. «Проблемы отношений души и тела не существует, — пишет Г. Марсель. — Я не могу поставить мое тело перед собой (как это требуется, чтобы мыслить объект) и спросить себя, чем оно является по отношению ко мне. Мое тело, будучи объектом мысли, перестает быть моим» или еще определеннее, «Я есть мое тело» (ср. дневниковую запись Б. Поплавского — «...нет такого второго более «физического» человека, чем я. Т е л о для меня — Божественное откровение души, явление ее»). Так же бессмыслен и вопрос о первичности тела или жизни, поскольку в этом смысле жизнь т е л е с н а, и у тела нет иного назначения, иной цели, чем позволить ж и з н и обнаружить себя в нем, впустить ее через себя в мир. Жизнь в этом контексте выявляет себя как функция тела, тело же не более чем органическая форма и содержание жизни, и в этом своем качестве оно оказывается основанием культуры, субстратом ее феноменов, включая и поэтическую образность, вырастающую из этого источника.

Этот круг идей имеет, конечно, свой «культурный» контекст, и М. легко мог найти немало аналогий к лично и «телесно» (*...знакомый до слез, / До прожилок, до детских припухлых желез*) пережитому и прочувствованному как в русской традиции (начиная с соловьевского «Смысла любви»; также у Розанова, Тернавцева, Мережковского и др.), так и во французской — и литературной и философской (Бергсон, Пруст, Валери и др.). Но когда бы ни попали в поле зрения М. подобные идеи, определяющим и профилирующим все-таки был личный опыт переживания собственной органики и формирующаяся на его основе рефлексия (более того, этот личный опыт в значительной степени предопределил интерес М. к биологии, прежде всего к эволюционной теории, о чем теперь см. интересную статью Вяч. Вс. Иванова). Роль этой органики М. сознавал отчетливо, хотя, кажется, иногда «личный» опыт склонен был переинтерпретировать в терминах «коллективного». «Своеобразие человека, — писал он в «Утре акмеизма», — то, что делает его особью, подразумевается нами и входит в гораздо более значительное понятие организма. Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем. В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма — готический собор — ныне эстетически действует, как чудовищное — Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», потому что у нас есть более девственный, более дремучий

лес — божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма».

Этот опыт непосредственно подвел М. к уникальной, но отнюдь не случайной ситуации, усвоенной им как бы изнутри, со стороны организма и лишь позже прочувствованной и осознанной. Речь идет о встрече некоей пространственно-временной ситуации (несколько упрощая, можно говорить просто о месте, поскольку «спациализированное» время развертывается в своего рода веер, т. е. последовательность пространственных фрагментов) с жизненным началом, веществом жизни (видимо, именно это имелось в виду в словах умирающего Тютчева — «Faites un peu de vie autour de moi») и о возникновении «материального» комплекса (т е л а) сверхматериального содержания. Исключительность и единственность этой ситуации определяется прежде всего применительно к той форме жизни, которая связана с ч е л о в е к о м. В «поэтической» антропологии М. трудно переоценить значение этой формы жизни и транспонирования ее элементов в поэтическом тексте. В широком контексте идей начала века эта позиция М. заставляет прежде всего вспомнить Бергсона, согласно которому жизнь была «как бы огромной волной, которая распространяется от одного центра и которая по всей окружности останавливается и превращается в колебание на месте; в одной только точке препятствие было побеждено, толчок прошел свободно. Этой свободой отмечена человеческая форма». В недрах этого пространственно-жизненного комплекса («живое» тело) рождается и вскармливается принципиально иное по сравнению с «телесностью» начало — д у х, характерный только для человеческой формы жизни. Он больше, чем материя, тело, точнее, за пределами им, как, впрочем, и сама жизнь, подлинная суть которой скрыта в том, что за пределами ей, ибо, по словам философа, «жить значит в то же время и больше, чем жи-ть, так как на духовном уровне она порождает нечто большее, чем жизнь: цель, в себе несущую ценность и смысл. Это свойство жизни подниматься к чему-то большему, чем она сама, не есть в ней нечто приводящее: это — ее подлинное существо, взятое в своей непосредственности» (Зиммель, ср. сходные идеи у Марселя). Жизнь (или «живое» тело) всегда «интенциональна» (в гуссерлианском понимании), т. е. ориентирована на цель, на осознание ее, и эта интенция определяет духовный горизонт того, что начиналось как материальное заполнение мира, «телесный» состав пространства или то со-ст-авное тело, которое совпадает с границами творения. Никакая серьезная философская антропология не может игнорировать этого круга идей и проблем, как невозможен без их понимания и экзистенциальный прорыв к реальности подлинного бытия.

Стихи раннего М. (около 40 текстов с 1908 по 1911 гг. и несколько текстов, датированных 1912 г.) — лучшее, наиболее цельное введение в «поэтическую» антропологию, и именно они стоят в центре внимания этого текста. Рассмотренные как единый корпус, они дают богатый материал для сравнения с архаичными мифопоэтическими космогониями, эмбриогониями и антропогониями, которые здесь в принципе не рассматриваются, но оказываются важными верификационными критериями для оценки архетипичности «антропологических» идей М., с одной стороны, и степени их мотивированности «психо-физиологическими» реалиями, с другой. В центре этих ранних текстов стихотворение о теле, начинающееся почти как теорема и сразу уходящее в глубину антропоцентрических интуиций. *Дано мне тело — что мне делать с ним, / Таким единым и таким моим?* Вопросительный модус этой фразы и операционный аспект, подчеркиваемый в ней, сразу отсылают к определенной традиции, к подобным же типологически весьма распространенным схемам в архаичных текстах. Предикаты тела («быть единым» и «быть моим»), исключительно точно определяющие его, также отсылают к соответствующим цельно-единым образам, которые могут рассматриваться и как субстрат Я и как его материальное воплощение, распространение. Таким цельно-единым и «личным» оказывается перво-тело («перво-человек») Пуруша и в ведийских текстах и отчасти в более специализированной концепции санкхьи. Второе двустишие, как бы следуя архаичным образцам, вводит еще два, уже более специализированных предиката — «дышать» и «жить» и очередным вопросом поселяет в сознании идею Творца — *За радость тихую дышать и жить, / Кого, скажите, мне благодарить?* Дыхание и жизнь этого цельно-единого и я-центрированного тела, собственно, и есть та уникальная встреча, о которой говорилось выше и которая составляет исходный пункт антропологического мифа. Проблема Творца, как она представлена в стихотворении, еще более связывает идею собственно тела как воспроизведения космического Первотела «первых времен» с архаичной традицией: *в мире нет ничего кроме самого этого тела, и жизнь, творение должны были бы здесь остановиться перед непреодолимым препятствием, если бы не единственная открывающаяся возможность — авторефлексивный акт, то раздвоение единого, которое оказывается толчком, позволяющим преодолеть преграду и передать жизнь дальше по пространственно-временной эстафете. Расколовшись, это Я-тело вступает на путь индивидуации, порождая из себя и Творца и его творение — Я и садовник, я же и цветок, / В темнице мира я не*

одинок. Мир, ранее совпадавший с телом, теперь начал от него отделяться, потому что кроме тела-Творца появилось и тело-творение, которое отныне станет все более оплотняющим содержанием мира. Замкнутость первоначального тела-мира нарушена, темница одиночества разрушена: появилась первая проективная сфера, где Я-тело может отражать себя как в зеркале. И хотя сама система «Я — зеркало» ограничена в своей свободе жестким детерминизмом отражающего и отражаемого, решающий прорыв из, казалось бы, безнадежной обреченности на samozамкнутость произошел, и это случилось перед лицом вечности: мое Я первый и последний раз предстало перед Вечностью, и это предстояние всегда пребудет — *На стекла вечности уже легло/ Мое дыхание, мое тепло.* Неповторимо-индивидуальный иероглиф оставляет Я в мире: он — залог сопричастности Я миру ныне и присно и во веки веков, и эта печать Я в мире неуничтожима — *Запечатлется на нем узор,/ Неузнаваемый с недавних пор.// Пускай мгновения стекает муть — / У з о р а милого не зачеркнуть (узор/: узреть/ — характерное слово-образ для раннего М., ср.: Узор отточенный и мелкий; Узоры острые переплетаются; И печальный встречает взор/ Отуманенный их узор, ср. также Моего узорного щита).* Событие, случившееся раз и только в одно определенное время, обретает статус панхронического явления и высокий телеологический смысл — целеполагание жизни, в которой нуждается сам мир-вечность, сохраняющий в себе ее след (узор), дыхание, тепло. Но высокая цена жизненной цели сознается и самим поэтом: перед лицом смерти он скажет — *Так, чтобы умереть на самом деле,/ Тысячу раз на дню лишусь обычной/ Свободы вдоха и сознания цели.* Лишь смерть по-новому ставит вопрос о цели и целеполагании.

Но в поэтическом мире М., не принимающего ига дурного времени и дурной причинности, возможно и не только это: «физика» этого мира такова, что следствие и причина могут меняться местами, что губам предшествует шопот, древесности — листья, что можно вернуться в спасительное лоно, слову в музыку, Афродите в пену, что уста могут обрести первоначальную нем-оту и т. п., не говоря о других вариантах возвратности в необратимом по видимости процессе, в частности, и к самому себе, уже осуществившемся, как это бывает в архетипических схемах, сновидениях, детском аутизме, патологии или в ситуации дурной возвратности — *И так устроено, что не выходим мы/ Из заколдованного круга* (авторerefлексивность возвращает нас к проблеме «двойничества» в широком ее понимании: д в а объекта в о д н о м месте, о чем как о парадоксе и нарушении логики говорится и в «Пиковой даме» и в «Двойнике», ср. у М.:

Темных уз земного заточенья/ Я ничем преодолеть не мог./ .../ И меня преследует двойник;/... / И, глухую затаив развязку,/ Сам себя я вызвал на турнир). Универсальный символ возвратности — змея, жалящая себя в хвост, и отсюда — *В самом себе, как змей, таясь,/ Вокруг себя, как плющ, вьась,/ Я поднимаюсь над собою, -// Себя хочу, к себе лечу...* И отсюда же — весь мир как проекция Я: Я — создатель миров моих... Возвратность, собственно, и означает исключение всего иного кроме себя и выведение этого иного из себя, понимание его как своего, которое мир усваивает себе. Существенно поэтому, что исходным локусом возвратности выступают именно тело и изоморфный и изофункциональный его «мир-год» (годовой цикл), тоже первоначально занимавшие как бы одно место (из других диагностически важных контекстов тела ср.: *И странно вытянулось глиняное тело; — И тела легкого дичилсь; — И в ликованьи предела/ Есть упоение жизни — Воспоминание тела/ О неизменной отчизне; — Я хочу, чтоб мыслящее тело/ Превратилось в улицу, страну — / Позвоночное, обугленное тело,/ Осознавшее свою длину).* Как тело отделилось от мира (точнее, совершило отчуждение его), так со временем и Я отделяется от тела, отчуждая его.

Обычно забывают или не придают значения тому, что в ранних стихах поэт открывает свое детство, «душе-телесное» переживание его, самоощущение первых опытов жизни, хотя и переведенное из немоты на язык слов, но все-таки еще не ставшее впечатлением-воспоминанием. «Он вспоминать не умел, — писала Ахматова, — вернее, это был у него какой-то иной процесс, названия которому сейчас не подберу, но который несомненно близок к творчеству (например, Петербург в «Шуме времени», увиденный сияющими глазами пятилетнего ребенка)». Но Петербург — некое культурно-историческое видение, и он требует именно видения и фиксации его в слове, поставленном в непосредственное соответствие увиденному. Ранние стихи М. о другом — о самом себе, о своей телесной органике и о том вовне, в мире, что сродственно «психо-физиологической» структуре поэта, одним словом, не о том, что организовано культурой и кристаллизировано в твердые устойчивые формы (основная тема «ядерных» стихов «Камня»), но о природном, аморфном, зыбком, неясном, туманном, где пока едва-едва склublяются некие неясные очертания (ср. известную «безличность» и подавленность «перволичной» сферы в стихах раннего периода). Отсюда — впечатление некоей первозданности мира ранних стихов М., инфантильности (но не как недостатка, вызывающей сожаление неопределенности следов состояния, сейчас уже бесполезного, а скорее как редкого дара внутрен-

ней нетронутости первоначального состояния души, позволяющего заглянуть в мир и в себя, еще не стертых позднейшими приобретениями человека). Это впечатление в своей основе не обманывает нас: поэт, действительно, одаривает читателя тем, что сохраняется в его прапамяти, в редчайших случаях связывающей ребенка с тем, что было до культуры, до речи и даже до рождения, с той «первоосновой жизни» (*С первоосновой жизни слито!*), которая и составляет содержание и смысл «припоминаний», эксплицируемых из хаоса, туманного бреда, зыбкости, сна с помощью «органического» кода. Эта ситуация объясняет ту мучительность, испытываемую поэтом, слову предстоящим, о которой он постоянно говорит в этих ранних стихах: *Она еще не родилась, / Она — и музыка, и слово...; Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись.* Ибо поэт «помнит» исходную бессловесность и беззвучность, немóту, абсолютную тишину, идеально сливающуюся с переживанием своей неотличимости-неотделимости от нее. И даже если это переживание не вполне адекватно ситуации, оно тоже интенционально: оно то «родимое лоно», куда тянет вернуться, — *Да обретут мои уста / Первоначальную немóту.* Но с тех пор как первоначальная немóта была нарушена и в космической тишине возник звук, возвращение стало невозможным, иначе чем на миг, при встрече с непонятным и невыразимым (*И слово замирает на устах...*). Поэт мучительно старается сохранить память о бессловесном начале и еще более мучительно стремится передать это «бессловесное» словами, кажуцимися столь грубым инструментом для выражения «невыразимого» (ср. *Невыразимая печаль...*). Не случайно, что первое стихотворение М., открывающее «Камень» — о звуке, нарушившем тишину, расколовшем первоначальную немóту и породившем своим появлением начало дискретного, отныне ограничивающего безраздельное до того царство непрерывного — *Звук осторожный и глухой / Плода, сорвавшегося с древа, / Среди немолчного напева / Глубокой тишины лесной...* (ср. еще о тишине в ранних стихах: *И тихий звук / Непуывающих / Речей; ...Где туман и тишина; Тихо спорят в сердце ласковом / ... / Отчего так мало музыки / И такая тишина?; Мой тихий сон...; Недоволен стою и тих...; И будет вышина легка, / И крылья тишина расправит; И раздастся тишины тимпан; И перекличка ворона и арфы / Мне чудится в зловещей тишине; В часы бессонницы предметы тяжелее, / Как будто меньше их — такая тишина; Ну, а в комнате белой как прялка стоит тишина; ...Повисли в воздухе, где шерсть и тишина...; ср. «Silentium» или *Мы напряженного молчанья не выносим* и др). Слово пришло позже, и поэт дважды скажет об этом — *Я научился вам, блаженные сло-**

ва, а через 15 лет он произнесет слова о «запрещенной тиши» (*После полуночи сердце ворует/ Прямо из рук запрещенную тишь...*). Учет этой «доречевой», «дословесной» стадии для понимания ранних стихов М. и мира, в них «разыгрываемого», представляется необходимым, но не менее важно помнить, что перед нами, во-первых, «словесная» транскрипция психо-физиологических ощущений и реакций, и, во-вторых, транспонирование «детского» во «взрослый» или, точнее, в нейтральный «возрастной» контекст. Об этой «доречевой» стадии свидетельствует многое, и прежде всего подчеркнутость мотивов тишины-молчания (см. выше), роль «непрерывного» — напева, музыки (*Среди немолчного напева/ Глубокой тишины лесной...; Отчего так мало музыки/ И такая тишина?; И вся моя душа — в колоколах,/ Но музыка от бездны не спасет!*; ср. позже: *Но, видит Бог, есть музыка над нами,/ .../ На звучный пир, в элизиум туманный/ Торжественно уносится вагон./ .../ Я опоздал. Мне страшно. Это сон./ .../ И жмится мне: весь в музыке и пене/ Железный мир так нищенски дрожит./ В стеклянные я упираюсь сени./ Куда же ты? На тризне милой тени/ В последний раз нам музыка звучит*) или роль пусть и прерывного, но бессловесного — ритма (*Отчего душа так певуча,/ .../ И мгновенный ритм — только случай...* или в «Автопортрете» — *Так вот кому летать и петь/ И слова пламенная ковкость,/ Чтоб прирожденную неловкость/ Врожденным ритмом одолеть*). Обращает на себя внимание, что поэт не говорит, если только не по ошибке («Господи!» — *сказал я по ошибке,/ Сам того не думая сказать*), или во всяком случае сознает ненужность говорения (*Ни о чем не нужно говорить,/ .../ Ничему не хочет научить,/ Не умеет вовсе говорить*); нахождение слова, даже когда-то известного, всегда мучительно (*Какая боль — искать потерянное слово...*). Также подавлена и сфера «зрительного» применительно к «поэтическому» Я: кроме отдельных «проговорок» (*Я вижу месяц бездыханный...*) видение — предикат кого-то иного (*В кустах игрушечные волки/ Глазами страшными глядят; На перекрестке удивленных глаз, ср. тут же невидимый; Невыразимая печаль/ Открыла два огромных глаза, ср. И даль/ твоих очей или синеглазых стрекоз*) или это видение чего-то смутного, безвидного, безобразного, страшного (*Я вижу дурной сон; Как безобразное виденье; И, бесполезно, накануне казни,/ Видением и пенем потрясен и т. п.*), или же, наконец, первый прорыв к еще неясным и дотоле невиданным видениям — *И темных елей очертанья,/ Еще невиданные мной* (о них же в сочетании с мотивом «качания» ср. в другом стихотворении — *И высокие темные ели/ Вспоминаю в туманном бреду*) и тут же тревога и страх за потерю видения и почти бе-

зостаточное исчезновение видения — *О небо, небо, ты мне будешь сниться!/ Не может быть, чтоб ты совсем ослепло,/ И день сгорел, как белая страница:/ Немного дыма и немного пепла!* И излюбленный М. эпитет прозрачный отсылает скорее к призрачному, млечному, разреженному, к тому, чему нехватает плоти и плотности и в чем взгляд не находит себе полновесной опоры, чем к тому, что способствует видению, превращая его в дальновидение (*Прозрачные окна хрусталь; В огромном омуте прозрачно и темно; Прозрачная весна/ В зеленый пух Петрополь одевает; В Петрополе прозрачном мы умрем; Еще далеко асфоделей/ Прозрачно-серая весна; В прозрачном воздухе, как в цирке голубом...; Прозрачная звезда, блуждающий огонь./ Твой брат, Петрополь, умирает, с вариацией; Когда Психея-жизнь спускается к теням,/ В полупрозрачный лес, вослед за Персефоной; И лес безлиственный прозрачных голосов; Слепая ласточка в чертог теней вернется./ На крыльях срезанных, с прозрачными играть; И воздуха прозрачный лес; Стереть дневные впечатленья,/ И, как птенца, стряхнуть с руки/ Уже прозрачные виденья; И сквозь прозрачное рядом/ Молочный день глядит в окно и т. п.*). Есть прозрачность только еще готовящейся расцвести весны, и есть прозрачность поздней осени, когда плоть, материя изживают себя, редеют, стираются. Оттого прозрачность у М. обычный эпитет царства смерти и предшествующего ему умирания.

Если у раннего М. вместо слова — тишина, молчание или музыка, то вместо оттесненного и как бы еще неполноправного зрения — более архаичные стадияльно, прочнее укорененные в природе человека, менее динамичные и информативные «немые» чувства-восприятия — слух, обоняние, осязание. «Логосное» им пока незнакомо, слово и зрение не научили их ему, и они все еще хранят в себе следы хтонического, формы и меры не знающего (или знающего слишком приблизительно) происхождения. Познание с их помощью часто мучительно (*Образ твой, мучительный и зыбкий,/ Я не мог в тумане осязать*), но, когда речь идет о неуловимом, нерасчлененном, лишь интуитивно угадываемом и чуждом разуму, такой род восприятия иногда оказывается сверхэффективным (*... и чем я виноват,/ Что слабых звезд я осязаю млечность?*). Самое внутреннее, самое «чревное» чувство-ощущение — слух, и первое, что слышит плод в материнском лоне — ритм движения крови. Память о нем М. сохранил от первых стихов (*Пенье-кипенье крови/ Слышу и быстро хмелею*), и она дает о себе знать в ряде других образов крови, представленных, по сути дела, в «аудитивном» коде (*Никак не уляжется крови сухая возня; Кровь-строительница хлещет*, ср. сочетание мотива шуршания с «розо-

вой крови связью» или известковый слой в крови больного сына, который /слой/ то твердеет, то тает, и др). Объектом слышания может быть не только некая минимальная звуковая величина (шелест-шорох крови) или даже нуль, отсутствие звука (*Я слушаю моих пенатов/ Всегда восторженную тишь*, ср. «Слух чуткий парус напрягает...», где мотив слуха соседствует с образом тишины, которую *переплывает/ Полночных птиц незвучный хор*), но и нечто бесконечно большое (*Я слушаю, как снежный ком растет/ И вечность бьет на каменных часах*). Глагол обоняния отсутствует в ранних стихах: стихии не пахнут, пахнут предметы, образующие состав уже достаточно дифференцированного и конкретного мира (ср. позже — *И пахнет хлеб, оставленный в печи; Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала; Как я ненавижу пахучие, древние срубы; И запах роз в гниющих парниках; Вновь пахнет яблоком мороз; И пахло до отказа лавровишней; Пахнет немного смолою да, кажется, тухлою ворванью... и др.*).

Эти «немые» ощущения тем не менее образуют некое подобие «дословесного» языка. Они, если не говорят, то «видят» (*О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд...*); отсюда — неоднократное воспроизведение образа пальцев в ранних стихах (*И пальцы рук неостывающих; Тончайших пальцев белизна; О пальцы гибкие, начните/ Очаровательный урок!*), как и то свойство поэзии М., которое можно назвать пластичностью, но не в батюшковском «положительном» понимании (как совершенство «разыгрываемой» формы), а как чувство «фактурности», сопротивления вещного оформления среде, отмеченной индивидуализированности и повышенной информативности как отклонения от ожидаемой нормы. Отсюда — внимание к архитектурным формам — и не только «правильным» (*Прекрасен храм, купающийся в мире/ .../ И мудрое сферическое зданье...*), но и к «неправильным», грубым, даже чудовищным, из которых, однако, предстоит строить прекрасное — *Но чем внимательней, твердыня Notre Dame/ Я изучал твои чудовищные ребра./ Тем чаще думал я: из тяжести недоброй/ И я когда-нибудь прекрасное создам*. Эта «фактурность» у М. синэстетична: она не исчерпывается осязательным аспектом, но вовлекает в свой круг и данные, доставляемые зрением и особенно слухом. Прежде всего фиксируется все неоднородное, «шероховатое», отклоняющееся от нормы и даже «поперечное» к ней. «Слуховой» словарь М. удивительно многообразен уже в ранних стихах. «Шелестеть», «шуршать», «шептать» (и соответствующие существительные) весьма частые элементы этого словаря на протяжении всего творчества М. Лишь несколько примеров — *Я вырос, тростинкой шурша./ .../ Приветствен-*

ным шелестом встреченный...; И, проскользнув, прошелестела.../ И лодка, волнами шурша...; Черный ветер шелестит; Наполнишь шопотажи пены...; Где носится какой-то шорох смутный,/ Как дивный шелест шелковых завес; Шуршит песок, кипит вода; И столько воздуха и шелка/ И ветра в шопоте твоём; Лихорадка шелестит,/ И шуршит сухая печка, —/ Это красный шелк горит; Как ты прежде шелестила,/ Кровь, как нынче шелестишь; Не по ней ли шуршит вор.../ Прошуршат спичкой, плечом...; Не своей чешуей шуршим,/ Против шерсти мира поём (ср. здесь же: Поперек вселенной торчит...); Прошуршав средь ящериц и змей; Быть может, прежде губ уже родился шопот; Прошелестит спелой грозой...; Сказать, что я шепчу,/ Что шёпотом лучу... и т. п. Но кроме этого и нейтрально-правильных звук, звон ср. шум, хруст, скрип, клеток, лепет, верещанье, трепетанье и т. п. Но эта неоднородность проявляет себя и в тех случаях, когда сопротивление вещи силам, воздействующим на нее извне или изнутри, превышает допустимый предел и она необратимо деформируется — ломается, рвется, тает и т. п. Хрупкость и ломкость тел — важная характеристика их в поэзии М.; она намекает на их «игрушечность», как бы «ненастоящность» (тоже важные критерии в мире поэта) — Какой игрушечный удел,/ Какие робкие законы/ Приказывает торс точеный/ И холод этих хрупких тел!; И хрупкой раковины стены... и др. У позднего М. появляется еще одна существенная характеристика «фактурности» — шевеление как наличие множественных, обычно хаотических движений в пределах самого тела — Да, я лежу в земле, губами шевеля...; шевелящимися виноградинами/ Угрожают нам эти миры и т. п.

Но особое значение в контексте «психо-физиологического» наследия поэзии М. имеют мотивы качания и дыкания, ритмообразующих структур, усвоенных говоря в общем еще до рождения. Экспериментальные исследования последних десятилетий и их интерпретация подтверждают весьма многочисленные случаи интуитивной интроспекции, отраженные в художественно-литературных, религиозных (в частности, мистических, эзотерических), философских текстах. Эффект «качания», колыхания отсылает к тому «океаническому» чувству, которое «переживается» семенем после овуляции и связано с состоянием оторванности, потери связей, одиночества, неуверенности, подавленности и т. д. Этот эффект не только сохраняется после рождения ребенка (кстати, вольно или невольно он подкрепляется в нем немотивированностью для него любого движения и незнанием его субъекта), но и подкрепляется извне (качание в колыбели, игры, связанные с ритмически упорядоченными «ка-

чательными» движениями и т. п., ср. важный для М. мотив походки). «Пренатальная» память ребенка, врожденный характер ритма, ранний «постнатальный» опыт образуют ту основу, на которой впервые формируются потенциальные творческие предрасположенности. Мотив «качания» неоднократно отмечен у раннего М., обычно в транспозиции в практически известную сферу детского опыта — *Я качался в далеком саду/ На простой деревянной качели/ И высокие темные ели/ Вспоминаю в туманном бреду* (но и: *Когда удар с ударами встречается,/ И надо мною роковой,/ Неумолимый маятник качается/ И хочет быть моей судьбой,/ .../ И невозможно встретиться, условиться,/ И уклониться не дано...;* ср. еще: *О, маятник душ строг,/ Качается глух, прям,/ И страстно стучит рок/ В запретную дверь, к нам...);* *А я вверяюсь их заботе./ Мне холодно, я спать хочу./ Подбросило на повороте,/ Навстречу лунному лучу./ Горячей головы качанье...* (ср.: *Приливы и отливы рук, — / Однообразные движенья...*), ср.: *Я, как змеей танцующей, измучен/ .../ К чему дышать?...* *Больной удав,.../ Качается.../ И, бесполезно, накануне казни,/ Видением и пеньем потрясен,/ Я слушаю, как узник, без боязни/ Железа визг и ветра темный стон; — Тварь, куда жизнь хватает,/ Донести хребет должна,/ И невидимым и грает/ Позвоночником волна./ .../ Это век волну колышет/ Человеческой тоской... и, наконец, в одном из самых последних стихотворений снова — *Стала бы совсем другою/ Жизнью величаться,/ Будет зыбка под ногою/ Легкою качатьсь* (стихотворения с «морской» тематикой в известной степени перерабатывают и расширяют этот мотив, и тяга к морю в воронежских стихах — *На вершок бы мне синего моря, на изольное только ушко* — по сути дела продолжение темы своей изъятости, отделенности от родимого лона, намеченной в «Раковине», — *Как раковина без жемчужин,/ Я выброшен на берег твой* и не оставляющей поэта надежды: *Но ты полюбишь, ты оценишь/ Ненужной раковины ложь*), ср. также мотив баюканья у М., особенно обращенного на самого себя (*И сам себя всю жизнь баюкай*). — *Дыхание* тоже ритмообразующе и в этом смысле подобно качанию (вдох-выдох и подъем-спуск) и походке. Но оно, как и качание, есть и потребность жизни и ее реализация, и оба этих «перводействия» имеют положительно-приемлющий характер: они нужны, полезны, приятны (*За радость тихую дышать и жить...*), ср. также: *Я вырос, тростинкой шурша,/ И страстно и томно, и ласково/ Запретною жизнью дыша* и т. п. Пока живет, дыхание радостно, легко, естественно, почти незаметно; это — дыхание жизни. Но уже с 16-го года в поэзии М. открывается тема задыхания: сам воздух стано-*

вится граненым, мертвым, смертным, и им не столько дышат, сколько его пьют или даже едят, ср.: *Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем./ И каждый час нам смертная година; Словно темную воду, я пью помутившийся воздух; И, спотыкаясь, мертвый воздух ем и т. п.* (ср.: *И столько воздуха и шелка/ И ветра в шопоте твоём./ И, как слепые ночью долгой/ Мы смесь бессолнечную пьем*).

Еще настоятельнее к телу и его ощущениям возвращают переживания феноменов, общих для «физического» мира и имеющих опору в психо-физиологической структуре человека. Среди этих явлений (помимо отмеченной ранее хрупкости, ломкости, уязвимости) особое место занимают длительность, иногда представляемая в аспекте медлительности, и тяжесть (тягучесть связывает ее с медлительностью-длительностью), иногда соотносимая с нежностью. Из примеров первого рода ср: *Медлительнее снежный улей; А сердце, отчего так медленно оно/ И так упорно тяжелеет?; Как кони медленно ступают...; Я печаль.../ В сердце медленно несущу; Вкушает медленный, томительный покой* (в контексте тяжести); *Душа.../ Дохнет на зеркало и медлит передать/ Лепешку медную с туманной переправы и др.; Но только раз в году бывает разлива/ В природе длительность, как в метрике Гомера* (ср. тут же... и гласных долготы — *В тонических стихах единственная мера*); *Золотистого меда струя из бутылки текла/ Так тягуче и долго... и т. п.* Примеры второго рода особенно многочисленны и рельефны. Показательнее всего в этом отношении стихотворение 20-го года «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы»... (ср. далее: *Ах, тяжелые соты и нежные сети! и В медленном водовороте тяжелые, нежные розы./ Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела*. Но тема тяжести начинается уже в ранних стихах и иногда сочетается с темой нежности — *А сердце, отчего так медленно оно/ И так упорно тяжелеет?// То всею тяжестью оно идет ко дну/ .../ С притворной нежностью у изголовья стой...; И ждешь, бессонная, чтоб, важен и высок,/ Спокойной тяжестью.../ На веки чуткие спустился потолок, // .../ Всю смерть ты выпила и сделала нежной/ ...// В часы бессонницы предметы тяжелее...); *Что царской крови тяжелее/ Струиться в жилах, чем другой...; Тяжелее платины Сатурново кольцо! // Тяжелы твои, Венеция, уборы... и т. п.*; ср. к нежности: *Утро, нежностью бессонное,/ Полуявь и полусон,/ Забытье неутоленное -/ Дум туманный перезвон...; Слепая ласточка бросается к ногам/ С стигийской нежностью и веткою зеленой* (с вариацией); *Тянуться с нежностью бессмысленно к чужому и др.* Но нежность естественно трактуется как мягкость, легкая проникаемость извне, уязвимость, незащищенность. Отсюда — ощущение*

ние своей «игрушечности», сомнение в своей «настоящести» (*Я блуждал в игрушечной чаще/ И открыл лазоревый грот.../ Неужели я настоящий,/ И действительно смерть придет? — ср.: Какой игрушечный удел...!*), нужности (*Быть может, я тебе не нужен,/ Ночь...*), радость, когда кажется, что между Я и миром устанавливается подлинная связь, и страх, что она может быть и гибельной (*Так вот она, настоящая/ С таинственным миром связи!/ Какая тоска щемящая,/ Какая беда стряслась!// Что, если, вздрогнув неправильно,/ Мерцающая всегда,/ Своей булавкой заржавленной/ Достанет меня звезда?*, ср. не раз повторяющийся и позже мотив иглы, укола звезд, колючих звезд, как и стрекала воздуха, стриженного воздуха и т. п.). Как только ребенок, до того погруженный в мир, ограничивающий его своим телом, вступает на путь индивидуации, неизбежно отделяющий его от мира, атрибут подлинности закрепляется за «внешним» отражением тела, Я — за миром и как свойства мира начинают институализироваться положительные и отрицательные ощущения, ранее целиком принадлежавшие (точнее, относимые к) телу. О радостях тела говорилось выше. Но телесно-душевная структура человека и его телеология предопределяют преимущественное внимание к страданиям, болям, фобиям, угнетенным состояниям души (при этом нужно помнить, что сама болезнь-боль коренится не в каких-то недостатках или пороках тела, его природы, а наоборот, «в великом богатстве его сил и задатков /auf dem... grossen Reichtum seiner Gaben und Kräfte/, не достигших гармонии», как говорит Гессе в «Степном волке», как бы продолжая мысль Новалиса о высоком предназначении боли-болезни и, следовательно, страдальца — «Man sollte stolz auf dem Schmerz sein — jeder Schmerz ist eine Erinnerung unsres hohen Ranges»). По этим ощущениям ребенок еще в материнском лоне познает себя и конструирует внеположенное ему пространство, открывает и себя и мир. «Припомните, — обращается господин Тест к своему собеседнику, — в детском возрасте мы открываем себя: мы медленно открываем пространство своего тела (Quand on est enfant on se découvre lentement l'espace de son corps), выявляем, думается мне, рядом усилий особенности нашего существа. Мы изгибаемся и находим себя, или вновь себя обретаем — и чувствуем удивление!... Нынче я знаю себя наизусть. Знаю я и свое сердце... О! Вся земля перемечена, вся территория покрыта флагами...» — и чуть дальше: «Бывают минуты, когда все мое тело освещается... Я вдруг вижу себя изнутри... Я различаю глубину пластов моего тела (les profondeurs des couches de ma chair); я чувствую пояса боли (des zones de douleur) — кольца, точки, пучки боли (des aigrettes de

douleur). Вам видны эти живые фигуры? Эта геометрия моих страданий? В них есть такие вспышки, которые совсем похожи на идеи. Они заставляют постигать: отсюда — досюда... А между тем они оставляют во мне *неуверенность...*» («La soirée avec Monsieur Teste», 1896) — и далее о своем одиночестве («Je suis seul. Que la solitude est confortable! Rien de doux ne me pèse...») и, наконец, знаменитое «Je suis étant et me voyant; me voyant me voir, et ainsi de suite...». [Для расширения контекста, в значительной степени объясняющего и «поэтическую» концепцию тела М., ср. еще два основоположных вывода Валери: п е р в ы й — «Для такого любителя организмов тело не является презренной ветошью; в этом теле слишком много свойств, оно разрешает слишком много проблем, оно *обладает слишком многими функциями, чтобы не соответствовать каким-то трансцендентным требованиям, достаточно могущественным, чтобы его создать, но не настолько сильным, чтобы обойтись без его сложности.* Оно является творением и инструментом кого-то, кто в нем нуждается, кто неохотно его отбрасывает и кто оплакивает его... Таково ощущение Леонардо. — «Введение в систему Леонардо да Винчи»: «Заметка и отступление»; и в т о р о й вывод — о четырех телах из «Réflexions simples sur le corps»: первое — наше тело, *оно*, тело, которое мы ощущаем; второе — наше тело, каким мы видим его вовне (напр. в зеркале, на портрете) и каким его видят другие; третье — «аналитическое» тело, единство которого сохраняется лишь в мысли, а реально познается только при расчленении на части, тело «науки»; и четвертое, главное тело — то высшее органическое единство, «непостижимый предмет, знание которого тотчас разрешило бы все проблемы, ибо он все вл в себе заключает». В своей «поэтической» концепции тела Мандельштам исходит из первого тела, но предполагающего высшее «четвертое» тело].

У М. в ранних стихах «болезненность» — некое свойство-состояние общее и миру и Я как «мыслящему и чувствующему» телу, хотя бы потому, что и то и другое объединены сродством (*Я так же беден, как природа,/ И так же прост, как небеса,/ И призрачна моя свобода,/ Как птиц полных голоса*). Это Я видит *месяц бездыханный/ И небо мертвенней холста*, — и делает выбор: *Твой мир, б о л е з н е н ы й и с т р а н н ы й,/ Я принимаю, пустота!* И год спустя, в том же контексте сродства Я и мира, с тем же сочетанием болезненного и странного — *Небо тусклое с светом с т р а н н ы м —/ Мировая, туманная боль — О, позволь мне быть также туманным/ И тебя не любить мне позволь* (напрашивается убедительная конъектура: *так же* вместо *также*, ср. предыдущую цитату *Я так же беден... и*

т. п. в сходном контексте). В стихотворении 24-го года о причиняющем боль мире болезненность более определенно связана с Я, «больным сыном» — *Какая боль — искать потерянное слово./ Больные веки поднимать.* Сфера боли-страдания (zones de douleur Валери) широка — одиночество, печаль, тоска, неукорененность в жизни и одновременно усталость от нее, неясность своих подлинных отношений с жизнью и т. п., т. е. все то, что может быть сведено к состоянию некоей промежуточности и ее «душевным» следствиям в условиях, когда отрыв от «первооснов жизни», выход из состояния «слитости» с ними («выброшенность на берег» из первородной «пучины мировой») уже очевиден, а вещество жизни еще недостаточно, чтобы стереть прапамять о своей прежней родине и сделать эту жизнь самодовлеющей и самоцельной. Пессимистический колорит ранних стихов М. является преобладающим и существенно меняется позже, когда вещество жизни заполняет Я, снимает физические и душевные заботы тела и повелительно уводит это Я из сферы «промежуточности». Но до того, как это произошло, картина «психо-физиологического» состояния поэта вполне определена, и она поддерживается разными показаниями, синтезируемыми в единое целое. Несколько образцов — *О, вещь моя печаль./ О, тихая моя свобода...; От неизбежного твоя печаль; Невыразимая печаль...* (ср. тут же *истома; томно* — характерное слово ранних стихов: *И страстно, и томно, и ласково/ Запретною жизнью дыша /ср. позже запрещенный воздух/; И томное окно белеет...; Томись, музыкант встревоженный; В столице северной томится пыльный тополь; Вкушает медленный томительный покой; ...Шапку воздуха, что томит; Где-то на грани томленья...); Как небыллицею, своей томись тоской; Я печаль, как птицу серую./ В сердце медленно несущу; И подлинно во мне печаль поет; Целый день сырой осенний воздух/ Я вдыхал в смятеньи и тоске; Легкий крест одиноких прогулок/ Я покорно опять понесу/.../ Я участвую в сумрачной жизни, Где один к одному одинок! и др. Два состояния вытекают из этого комплекса «томительного одиночества»: когда «томит», пространство как бы сужается, сгущается, стесняется, становится неясным, не вполне различимым, ирреальным (полуявь, полусон), наступает бред, забытье; когда акцент в этом комплексе ставится на одиночестве, пространство, напротив, расширяется, разрежается, становится прозрачным, как бы бесконечным, не соотносимым с бытовым опытом и потому угрожаемым, внушающим ощущения, которые сродни агорафобии. Ср., с одной стороны: *Вспоминаю в туманном бреду; ...Где туман и тишина./ .../ Полуявь и полусон./ Забытье неутоленное — / Дум туманный перезвон; Небо тусклое с отсветом стран-**

ным —/ Мировая туманная боль —/ О, позволь мне быть
 также туманным...; Впереди густой туман клубится; ...Как
 нежилого сердца дом,/ Наполнишь шопотами пены,/ Тума-
 ном, ветром и дождем...; Образ твой, мучительный и зыб-
 кий,/ Я не мог в тумане осязать...; И, дрожа от желтого ту-
 мана...; И печальный встречает взор/ Отуманенный их узор;
 И только стелется морской туман; Туманной музыкой одень
 и др. и, с друго й стороны: О, тихая моя свобода/ И не-
 живого небосвода/ Всегда смеющийся хрусталь; И прозрачна
 моя свобода; Твой мир, болезненный и странный/ Я прини-
 маю, пустота!; Неба пустую грудь/ Тонкой излюю раны!; В
 сухой реке пустой челнок плывет; В бархате всемирной пус-
 тоты; И без тебя мне снова/ Дремучий воздух пуст и т. п. (с
 пустотой-свободой связан и мотив холода — от холодка до
 мороза, стужи, льда, — начатый в ранних стихах и продол-
 женный вплоть до последнего периода; несколько примеров
 из ранних текстов — И холод этих хрупких тел!; Струится
 вечности мороз; И никну, никем не замеченный,/ В холодный
 и тонкий приют; Мне холодно, я спать хочу; Скудный луч,
 холодной мерою/ Сеет свет в сыром лесу; Я вздрагиваю от
 холода, — / Мне хочется онеметь; Мне холодно. Прозрачная
 весна...; Мы будем помнить и в летейской стуже...; В холод-
 ном облаке исчезну... и т. п.).

Если в первом случае ведущим оказывается комплекс
 неясности, давления, гнета, томления-тоски, то во втором —
 комплекс оставленности, брошенности (*Нам ли, брошенным
 в пространстве,/ Обреченным умереть...*), угрожаемости. И
 то и другое образуют ту опасность для жизни, без которой,
 однако, сама она немыслима (*conditio sine qua non*), во вся-
 ком случае, если речь идет о ее становлении и развитии, в
 ходе которых жизнь усваивает себе эти опасности в преодол-
 енном виде, но, выходя в новое, более широкое простран-
 ство открывает для себя новые опасности и новые угрозы.
 Опасности меняются, но опасность остается, и именно поэто-
 му она неотделима от жизни. Но опасность всегда несет в се-
 бе и угрозу жизни, неотменяемую возможность смерти. Че-
 рез опасность жизнь и смерть, как и через человека, рожда-
 ющегося и умирающего, связаны друг с другом — и не слу-
 чайным, эмпирическим образом, но органически, и не толь-
 ко «генетически», своей принадлежностью к одному корню,
 уходящему в общую почву, но актуально, бытийственно. У
 М. были высокие понятия о жизни и ее связи со смертью и
 до конца своих дней он испытывал чувство величайшей от-
 ветственности за жизнь и перед нею — *Помоги, Господь, эту
 ночь прожить;/ Я за жизнь боюсь — за Твою рабу —/ В Пе-
 тербурге жить — словно спать в гробу,* — напишет он в ян-
 варе 1931 года. Тема жизни и смерти в ранних стихах М.

выступает и как общий фон и как наиболее напряженный экзистенциальный смысл их. Ср. пунктирно: *И неживого небосвода — Я от жизни смертельно устал — Запретною жизнью дыша — И в жизни, похожей на сон — Я участвую в сумрачной жизни — Как нежилого сердца дом — Так, но куда уйдет/ Мысли живой стрела — Когда Психея-жизнь спускается к теням — В сознании минутной силы,/ В забвении печальной смерти — И небо мертвенной холста — Смертельно-бледная волна/ Отпрянула... — Тихо спорит в сердце ласковым/ Умирающем моем — Неужели я настоящий,/ И действительно смерть придет? — В Петрополе прозрачном мы умрем,/ Где властвует над нами Прозерпина./ Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,/ И каждый час нам смертная година — Всю смерть ты выпила и сделалась нежней — Двенадцать месяцев поют о смертном часе — Нет, не соломинка, Лигейя, умиранье, —/ Я научился вам, блаженные слова — Зачем же лодке доверяем/ Мы тяжесть урны гробовой — И, птица смерти и рыдания,/ Влачится траурной каймой... — Твой брат, Петрополь, умирает — Человек умирает, песок остывает соретый,/ И вчерашнее солнце на черных носилках несут и т. п.*

Чтобы лучше понять «поэтическую» концепцию жизни и смерти у М., ее укорененность в «психо-физиологическом» субстрате и сублимацию этого «субстратного» на уровень высоких смыслов, уместно привести несколько примеров из более позднего творчества М., которые могли бы бросить луч света на «начало», помня, однако, что уже в 1909 г. было сказано — *Когда б не смерть, так никогда бы/ Мне не узнать, что я живу. Ср.: Кто-то чудной меня что-то торопит забыть. —/ Душно, и все-таки до смерти хочется жить; Я трамвайная вишенка страшной поры/ И не знаю — зачем я живу./ Мы с тобою поедим на «А» и на «Б»/ Посмотреть, кто скорее умрет; Как нацелясь на смерть городки зашибают в саду./ Я за это всю/ Жизнь прохожу хоть в железной рубахе...; И не живу и все-таки живу; Я должен жить, хотя я дважды умер; Я должен жить, дыша и большевая./ И перед смертью хорошея/ Еще побыть и поиграть с людьми; Еще не умер ты, еще ты не один,/ ...// Живи спокоен и утешен (ср. здесь же *полуживой*); Я только в жизнь впиваюсь и люблю/ ...// О, если б и меня когда-нибудь могло/ Заставить, сон и смерть минуть/ ...; Не разнять меня с жизнью — ей снится/ убивать и сейчас же ласкать и т. д. (ср. также «Стихи о неизвестном солдате»)). Об этой связи жизни и смерти, об их взаимопроникновении и их едином корне М. узнал еще в детстве на своем «соматическом», шире — психо-физиологическом опыте и*

позже поделился с читателем главным выводом из этого опыта — о детстве как зоне повышенной и открытой опасности, как поре, находящейся под неусыпным вниманием смерти — *О, как мы любим лицемерить/ И забываем без труда/ То, что мы в детстве ближе к смерти,/ Чем в наши зрелые года.* М. об этом никогда не забывал. Да и жизнь постоянно напоминала ему об этом. Из своего предостояния смерти он сделал все, что мог во славу жизни — не той, которой «снился убивать», а той подлинной, свидетельствующей о высоком достоинстве человека, не отменяемом, но, напротив, усиливаемом смертным жребием.

А. Фэвр-Дюпэгр (Париж)

Бергсоновское чувство времени

у раннего Мандельштама

В настоящем исследовании рассматривается творчество Мандельштама в период создания им первого поэтического сборника «Камень» (1908—1915). Это эпоха, когда он переходит от эстетики символизма своих первых стихотворений к эстетике акмеизма. Кроме того, это период, когда он, подобно своим современникам, оказывается перед лицом исторических событий Первой Мировой войны, выявляющих явно неизлечимое раздробление Европы. В прозаических и поэтических произведениях, отражающих эти два кризиса, видно, что способ их восприятия и попытка их разрешения Мандельштамом теснейшим образом связана с его ощущением человеческого времени, которое близко восприятию времени французского философа Анри Бергсона в его трудах *Essai sur données immédiates de la conscience* (1889) и *L'Evolution créatrice* (1907), и потому думается, что мы имеем полное право говорить о влиянии Бергсона на Мандельштама.

Это влияние чувствуется в том, как Мандельштам понимает связь поэзии и времени в эпоху своего постепенного отхода от символизма. В статье «Франсуа Виллон» он пишет: «*Testaments* Виллона пленительны уже потому, что в них сообщается масса точных сведений. Читателю кажется, что он может ими воспользоваться, и он чувствует себя сов-

ременником поэта»¹. Встреча с Вийоном позволила Мандельштаму понять, что поэтическое время не является отрицанием длительности в пользу безжизненной вечности, не имеющей никакой связи с человеческим временем. Если стихи противостоят разрушающей силе времени, то потому, что они запечатлевают конкретный миг, сохраняя его во всей той насыщенности конкретной жизнью, которая пульсирует в этом уникальном миге, выхваченном из длительности. Так, подлинный поэт, в какой-то мере, достигает вечности.

Какой вечности? Той, о которой говорит Бергсон, когда напоминает, что для человеческого разума, со времен Платона, «вечность не парит над временем как какая-то абстракция, она основывает его как реальность. Такова /.../ позиция философии Форм и Идей. Она устанавливает между вечностью и временем связь того же порядка, что существует между золотым и мелкой монетой — монетой столь мелкой, что выплата длится бесконечно, а долг все остается непогашенным: от этого долга можно было бы избавиться одним махом с помощью золотого. Вот что замечательным языком выражает Платон, когда говорит, что Бог не мог создать мир вечным, и потому дал ему время, «подвижный образ вечности»². Для русских символистов, сильно отмеченных платонизмом, так определяемая вечность, представленная золотой монетой, — есть единственная реальность, заслуживающая внимания. Перемена, олицетворенная мелкой монетой, представляет вещи лишь в их деградированном аспекте. Однако вечность, о которой мечтают символисты, не интересует Мандельштама. В стихотворении 1912г., т. е. времени его окончательного обращения к акмеизму, мы находим этот мотив золотого и разменной монеты: *«Будьте так любезны, разменяйте — / Убедительно его прошу — / Только мне бумажек не давайте, — / Трехрублевок я не выношу! // Что мне делать с пьяною оравой? / Как попал сюда я, Боже мой? / Если я на то имею право — / Разменяйте мне мой золотой!»*³ Поэт хочет металлическую монету, а не клочки бумажек, словно он хочет обязательно остаться верен бергсоновской метафоре и тем самым еще сильнее подчеркнуть, что он не собирается обесценивать человеческое время. В период полного принятия эстетики акмеизма, Мандельштам чувствует, что его правда как поэта — утвердиться в конкретном времени, каждый момент которого ценен, которое ощущается как длительность в бергсоновском понимании термина. Действительно, для Бергсона реальное время есть длительность и так оно воспринимается глубинным «я», которое не ощущает время как простую последовательность моментов, отличных один от другого. Время как длительность есть беспрестанно обновляющееся настоящее, связан-

ное с прошлым и ориентированное в будущее, которое оно уже заключает в себе как обещание. Для Мандельштама задача поэта — стать на один уровень с глубинным «я», чтобы воспринимать мир в настоящем, которое будучи одновременно богато прошедшим и будущим, рождает, как у выражающего его поэта, так и у воспринимающего его читателя, чувство вечности, являющееся ничем иным, как чувством погружения в длящееся настоящее; таким образом, по выражению Мандельштама в статье о Вийоне, читатель постоянно ощущает себя «современником поэта».

Понимая так поэзию и свою связь со временем, поэт достигает свободы, т. к. чтобы творить, он приводит в действие то глубинное «я», которое одно лишь способно, согласно Бергсону, вызывать подлинно свободные поступки. Поверхностное, социальное «я» — совокупность различных состояний сознания, не обладающих реальным единством, подвержено детерминизму различного характера. Глубинное «я», образующееся и эволюционирующее в длительности, пребывает в человеке на том уровне бытия, где рождается свободный акт, единственно выражающий личность в целом, сразу же резюмирующий ее прошлое, настоящее и будущее, к которому она устремляется. Так, Мандельштам нашел в акмеизме, озаренном философией Бергсона, способ быть свободным, т. е. быть совершенно самим собой, оставаясь при том связанным с современниками.

Но ему нужно также видеть время в его историческом измерении. Вставший перед ним в этой области вопрос касается проблемы единства: действительно, история нанесла серьезные повреждения культурной ткани Европы, и поэт постепенно осознает это. До 1913 года мы видим в его поэзии, что Европа представляется ему единым целым, частью которого в полной мере является Россия. В этом мире встречаются такие столь различные культуры, как культура Франции, Германии, Англии, России и греко-латинской античности. Вместе с тем Мандельштам испытывает потребность найти в недрах этого изобилия изначальный порядок, позволяющий ему определить, из чего складывается или может складываться единство европейского мира. Чтение Чаадаева в 1913 году заставляет Мандельштама обратиться к Риму, история которого, по его представлению, в точности воплощает этот искомый им принцип порядка и единства, принцип, нашедший свое выражение во внешних структурах Римской Империи, затем в католической Церкви.

Однако постепенно он обнаруживает, что единство может быть только внутренним. Он отдает себе отчет о крушении своей мечты о внешнем единстве: концентрируя свой интерес на римском феномене, он вынужден выявить для се-

бя глубочайший исторический и культурный перелом, уже обнаруженный Чаадаевым, который отделяет Россию от остальной Европы, ведущей свое начало от Римской Империи.

Начавшаяся в 1914 году война лишь усиливает в Мандельштаме сознание исторического перелома, и тогда он обращается к Андре Шенье, столкнувшемуся с другим великим переломом — Французской революцией. В произведениях французского поэта Мандельштам с удовольствием находит гармонию, рождающуюся из единства противоположностей, что позволяет ему найти новый путь, на котором будут преодолены крушение «римской мечты» и кризис, вытекающий из явно непреодолимого антагонизма, противопоставляющего Западную Европу и Россию. Этот путь — путь Эллады. Присутствующая с самого начала в произведениях Мандельштама, эллинская реальность выступает на первый план в 1914—15 годах. Она занимает особое положение оттого, что воплощает для поэта обращение во внутрь, единственно способное, по его убеждению, привести к достижению единства и свободы, которые он ищет для себя и для окружающего его мира. Эллинизм становится, таким образом, посредником, позволяющим установить связь между Россией и Западом. Действительно, Эллада исторически является цивилизацией-прародительницей одновременно и Западной Европы — наследницы полностью эллинизированной Римской Империи, и России, культура которой начала развиваться со времен ее христианизации византийской Элладой. Так поэт может вновь рассматривать Европу, включая Россию, как единое целое, благодаря усилию мысли, заключавшемуся, по отношению к времени, в обращении к общему культурному первоисточнику — эллинскому.

Именно в таком подходе мы вновь видим следы бергсоновского влияния. Бергсон показывает в *L'Evolution créatrice*, что единство живого мира следует скорее искать в единстве первоначального импульса, чем в эвентуальной будущей гармонизации различных проявлений жизни. Это гармонизирующее действие, по представлению французского философа, невозможно, т.к. жизнь «действует не через ассоциацию и сложение элементов, но через диссоциацию и раздвоение»⁴. Жизнь подобна снаряду, разорвавшемуся на осколки, так же в свою очередь дробящиеся. Таким образом, для того, чтобы увидеть, в чем заключается скрытое единство живого мира, следует обратиться не к будущему, но к истокам: «Единство /.../ задано в начале как импульс, оно не помещено в конце пути как притягательная цель»⁵. Это соответствует утверждению, как почувствовал Мандельштам, что единство вытекает лишь из внутреннего по отношению к реальности принципа и что все попытки построить

его и навязать с помощью внешних структур, обращенных исключительно в будущее, являются лишь искусственными и обречены на провал. Бергсон и Мандельштам сходятся в том, что оба утверждают, первый — своей философией, другой — своей поэзией, что единство вытекает изнутри и что, лишь обратившись к истокам, можно увидеть гармонию в разнообразии настоящего. В этом пункте взгляды Мандельштама и Бергсона совпадают полностью.

¹ *О. Мандельштам.* — Собрание сочинений. Т. 2. New-York. Международное Литературное Содружество. 1971, с. 307.

² *H. Bergson.* — *L'Evolution créatrice.* Paris, P.U.F., 1941—1986, p. 317.

³ *О. Мандельштам.* — Собр. соч. Т.1. Washington. Межд. Лит. Содр-во. 1967, с.21.

⁴ *H. Bergson.* — *L'Evolution créatrice.* p. 90.

⁵ *H. Bergson.* — *L'Evolution créatrice.* p. 104. -

Поэтика и семиотика

Осип Мандельштам и Иосиф Бродский.

Мотивы пустоты и молчания

1. При сопоставлении поэзии О.Мандельштама и И.Бродского велик соблазн пойти по пути выискивания конкретных цитатных переключек. Достаточно перечислить лишь некоторые из них, такие как мотив каблука в связи с темой времени («Холодок щекочет темя...» и «Как давно я топчу, видно по каблуку...»), мотивы грифеля и мела («Грифельная ода» и «Разговор с небожителем»), известь в крови («1 января 1924» и «Мысль о тебе удаляется...»), а также, по всей видимости, существующую связь «Ламарка» Мандельштама с мотивом эволюции у Бродского или большую группу мандельштамовских образов, входящих в описание Ленинграда. Добавим к этому общие для обоих поэтов источники классической русской поэзии: от Державина до Анненского.

Однако во всех этих параллелях больше различий, чем сходств. Образы Мандельштама, попадая в стихи Бродского, становятся там «своими», зачастую теряя связь с первоисточником.

2. Мне хотелось бы избрать другой путь, сопоставив структуры поэтических миров этих двух авторов. Неслучайно стимулированное именно изучением поэтики Мандельштама, сформировалось целое методологическое направление (К.Тарановский, Ю.И.Левин, О.Ронен и другие), использующее при анализе поэтических текстов концепцию «мотивного анализа», также плодотворную и для анализа поэзии Бродского.

Поэзию этих двух авторов прежде всего сближает общность способа построения мотивной структуры, при котором важная роль отводится использованию внефабульных элементов. Косвенным следствием этого является и то, что сам Бродский назвал, применительно к «Стихам о Неизвестном Солдате», «неграмматичностью» и что также роднит их поэтику (особенно если иметь в виду Бродского периода конца 70-х — начала 80-х).

3. Далее я рассмотрю некий фрагмент мотивной структуры поэзии Мандельштама и поэзии Бродского, группиру-

ющийся вокруг понятий *пустоты* и *молчания*. Несмотря на то, что конкретный смысл, вкладываемый в эти понятия, различается у обоих авторов, связи, возникающие вокруг них в мотивной структуре, во многом схожи.

3.1. Мотив *пустоты*¹ связан в поэзии Мандельштама с дескриптивной системой, в терминологии Эко², *тишины* и *молчания* (напр., в т.п. «Летейских стихах»). Образующие ее образы были подробно проанализированы ранее в их связи с мотивами загробного царства, запрета на произнесение имени Бога и политической несвободы, а также как источники музыки и творчества^{3,4,5}. Иосиф Бродский⁶ обращает внимание на связь мотива *пустоты* с мотивом *времени* («Есть иволги в лесах...»). Его наблюдения подтверждаются сочетанием мотива *времени* и образа *междупланетных пространств*, выявляемых при сопоставлении (через сквозной мотив *пшеницы*) фрагмента из «Слова и культуры» и четвертого четверостишия «А небо будущим беременно...». Задаваемая последним стихотворением связь мотива *пустоты* с мотивом *полета-падения* подтверждается также другими примерами:

*Паденье — неизменный спутник страха,
И самый страх есть чувство пустоты.*

В мотивном пучке *падения* мотив падающего камня соотносится с мотивом *слова* в мотивном пучке *тишины* («Утро акмеизма», «Как землю где-нибудь...»). Отметим, что другой метафорой *слова* является *птица* («Образ твой, мучительный и зыбкий...», «Ласточка»). Мотив *слова* также тесно связан с мотивом *времени*⁷.

3.2. Мотив *пустоты* в поэзии Бродского прежде всего связан с мотивным пучком *стратосферы* с ее колодом, вакуумом и, специфической для Бродского, символикой *чистого времени* («Четвертая эклога», «Осенний крик ястреба», «Пение без музыки», «Квинтет»). Кроме того, этот мотив входит в тему *посмертного бытия*, обычно решаемую не через традиционные мифологические образы, а посредством внефабульного введения характерных для этой темы мотивов, одним из которых является мотив *тишины*: «Пустота вероятней и хуже ада», «Перо скрипит в тишине, / в которой есть нечто посмертное», «Он слышал, как время утратило звук». Последнее из цитируемых стихотворений («Сретенье») активно использует оппозицию *молчания* и *слова*⁸, которое, как и у Мандельштама, уподобляется, через свое эхо, птице. Отмечу, что подобное уподобление встречается и в цикле «В Англии»: «Потому что эхо / возвращает того воробья неизменно в ухо...». Здесь сравнение Мандельштама возвращено, как это часто бывает у Бродского, к своему фольклорному прообразу — пословице.

Мотив *тишины* у Бродского также связан с мотивом *пустоты* через представление о «немых губерниях» неба с их отсутствием эха и «просторным молчанием». Характерной гранью образа *тишины* у Бродского, сближающей его с поэтикой Манделштама, является мотив *звучащей тишины*: «Изо рта / вырывается тишина», «Скрипичные грифы гондол покачиваются, издавая / вразной тишину». Этот мотив также связан с мотивом *творчества*, источник которого, как и в «Летейских стихах», полагается в «царстве теней»:

*...то ли вправду звенит тишина,
как на Стиксе уключина,
то ли песня навзрыд сложена
и посмертно зачтена.*

(«Как тюремный засов...»)

Тема *творчества* также оказывается связана с мотивным пучком *пустоты*, преимущественно через мотив *пустой бумаги*: «И новый Дант склоняется к листу / и на пустое место ставит слово». Здесь слово среди *пустоты* подобно манделштамовскому падающему слову-камню.

Мотив *падения* также оказывается связан в стихах Бродского с мотивом *пустоты*:

*Вообще — не есть ли
жесткость только ускоренье общей
судьбы вещей? свободного паденья
простого тела в вакууме? В нем
всегда оказываешься в момент паденья.*

(«Бюст Тиберия»)

3.3. Отмечалась близость приемов, используемых Манделштамом, к трехчленной русской⁹ или буддистской [1,4] загадке. Схожими приемами пользуется при разработке тех же мотивов и Бродский:

*... и в качестве ответа
на «что стряслось?» пустую изнутри
открой жестянку: видимо, что это.*

(«Похороны Бобо»)

*Так сильнее чем детский визг
нас терзает мотив,
что издает граммофонный диск
двигаться прекратив.*

(«Полдень в комнате»)

4. Таким образом, мы видим, что у обоих поэтов конкретное лексическое и эмоциональное наполнение мотивов *тишины* и *молчания* заметно отличается. По всей видимости это связано с общим принципом обращения с чужим материалом у Бродского: «Поэт крадет направо и налево и при

этом не испытывает ни малейшего чувства вины»¹⁰. Это, конечно, возможно только при коренной переработке материала, при «перенаполнении» мотива; то есть речь не идет о реминисценциях или аллюзиях, а о родстве более глубинном. Родство это проявляется в связях с двумя рассмотренными мотивами таких мотивов, как мотивы *пустоты*, *творчества*, *времени* и *посмертного бытия*. Отметим, что при этом конкретное «наполнение» каждого из них у одного и другого автора существенно различается.

Такое сходство фрагментов мотивной структуры (два центральных мотива *тишины* и *молчания* и связанные с ними другие), на мой взгляд, не случайно и вскрывает те более глубокие связи между поэтическим миром Бродского и Мандельштама, о которых я говорил выше. Возможно также, что выявленная корреляция перечисленных мотивов имеет более древние корни, чем это представляется на основе анализа творчества двух поэтов XX века, и выявленные связи восходят к связям, существовавшим в мировой культуре задолго до Бродского и Мандельштама.

¹ Руднев В. О. Мандельштам и Л. Витгенштейн. «Третья Модернизация», №12, Рига. 1989г.

² Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington. 1976.

³ Taranovsky K. «Essays about Mandel'stam». Harvavard Univ. Press. Cambridge, Mass. and London, England. 1976.

⁴ Померанц Г.С. Басе и Мандельштам — в кн.: Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М.: 1970, с. 195—202.

⁵ Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама. Предисловие к кн.: Осип Мандельштам. Сочинения в двух томах. Том первый. М.: 1990.

⁶ Brodsky J. The Child of Civilization. — in «Less Then One». N.Y. 1986.

⁷ Terras V. Осип Мандельштам и его философия слова. — в кн.: Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky. The Hague. 1973, p.455—461.

⁸ Вергейль К. Анна Ахматова и Иосиф Бродский. «Ин. Лит.», №3, 1991, с. 249.

⁹ Сегал Д.М. Семантика одного стихотворения. — в кн.: Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky. The Hague. 1973, p. 395—407.

¹⁰ Brodsky J. Preface to «Modern Russian Poets on Poetry», ed. C.Proffer., Ann Arbor, 1976.

Маргиналии к Мандельштаму

1. Французская тематика у Мандельштама в сколько-нибудь полном, развернутом ее виде, кажется, непременно включает тему революций. Особенно характерно в этом отношении появление темы «июльской улицы»¹ в стихотворении «Я молю, как жалости и милости». В этой связи важна отмеченная Р. Д. Тименчиком перекличка между «парикмахером Франсуа» стихов 1931 года и «картавыми ножницами» из только что названного стихотворения: если *Франсуа* среди прочего можно понимать и в нарицательном смысле, как «француз», то *картавые* (= французские) *ножницы* вполне синонимичны «французу-парикмахеру». Р. Дутли в докладе на вторых Мандельштамовских чтениях сопоставил имя *Франсуа* с Вийоном и с упоминанием парикмахера в его «Завещаниях». Эта тема была продолжена в нашем докладе: слово, обозначающее парикмахера, оказалось омонимом фамилии О. Барбье², а стихи Барбье в переводах Мандельштама — главный источник революционной топики.

В стихотворении «Язык булыжника мне голубя понятней» сочетание *фригийская бабушка* читается в первую очередь как обозначение Свободы во фригийском колпаке (что-то вроде «То дева бурная, бастильская касатка» из «Собачьей склоки» Барбье). Однако несомненно, что наряду с этим вторичным значением здесь присутствует и исходное значение, чисто этническое. Не случайно «эллыны боялись флейты и фригийского лада» (в этих словах из статьи «Пушкин и Скрябин», или «Скрябин и христианство», которые мы в свое время уже комментировали³, отразилось, кроме уже названных источников, и словоупотребление Аристотеля). Эта «дионисийская» тема развита в лексике переводов из Барбье. Так финал «Мятежа»: «Кричит как женщина тяжелая от хмеля» — перекликается с финалом «Это зыбь»: «И, *корбанткою*⁴, вконец перебесившись, <...> Кидает с кровью нам, обратно в ил свалившись, / горсть человеческих голов», тогда как джин, названный в одноименном стихотворении «Северным Вахмом» (ср. «Но северные скальды грубы...»), находит отзвук в заключительной строфе стихотворения «Рояль» («соната джина») рядом с нагне-

тением топики французской революции в первых двух строках этого стихотворения. Не на правах источника, но в качестве важной параллели сошлемся на слова Розанова: «В революции есть бездна иррационального, скорее в ней затаена какая-то вакхическая струйка»⁵. Ср. между прочим, позднейшую тематику разграбления революционной толпой винных погребов (например, в «Лебедином стане» Цветаевой).

Как мы пытались показать в названной работе, одним из важных источников дионисийской темы у Мандельштама является трагедия Иннокентия Анненского «Фамира-кифаред», в частности, в связи с противопоставлением бескровной погребальной жертвы («Только мед, вино и молоко») жертве кровавой, в том числе и человеческой. На этом фоне примечательно, что «нежные львята» из стихов о французских революциях вскормлены молоком и кровью («и молоко и кровь давали нежным львьятам»). Это сочетание восходит к той же самой трагедии Анненского, именно этим питьем предлагает сатир-«переводчик» напоить мертвеца — вызванную тень Филаммона:

*Филаммон! Ваше величество!
А кровки! Или молочка с винцом? 6*

Трудно удержаться от того, чтобы привести весьма неожиданное продолжение этого мотива: «Где, как не здесь, досказать и судьбу Блюмкина, в его чекистском всемогуществе когда-то бесстрашно осажённого *Мандельштамом* <...> поглощен был пастью чудовища, которое сам выкармливал из рук еще первым *кровавым молочком*» («Архипелаг ГУЛАГ»).

2. В контексте изучения акмеистической цитаты и на фоне многочисленных отзывов современников (и в особенности — акмеистов) о роли архитектурной топики у Мандельштама можно полагать, что фигурирующий в его стихах архитектурный объект: собор, дворец, город — выступает не как реалья, подлежащая описанию, но изначально как самостоятельный текст со своей структурой и семантикой, подлежащий не описанию, а «цитированию», пересказу, то есть функционирует именно как *архитектурный подтекст*. Это относится и к интерпретации городского пространства, и прежде всего к «архитектурному» циклу стихов, хотя, вероятно, дело не исчерпывается такими случаями. Не исключено, что не только «рукотворные» объекты, артефакты могли выступать в такой роли, так, например, едва ли не всякий, кто знаком с коктейбельским пейзажем, должен был предположить, что «подтекстом», скрытой мотивацией строк «Земли девической упругие холмы / Лежат, спеленутые туго» является гора с вершинами, обычно называемая «Верблюд».

В уже упоминавшемся стихотворении «Я молю, как жалости и милости» встречаются следующие архитектурные строки: «Там где с розой на груди в двухбашенной испарине / Паутины каменеет шаль». Они, конечно, относятся не вообще к «французским двухбашенным соборам», как считает комментатор⁷, а именно к парижскому Notre Dame. На это указывают переключки с ранними стихами Мандельштама и та самая строфа, в которой появляются упоминавшиеся выше *картавые ножницы* (а с ними переключается «воздух стриженный» в третьем двустишии), а именно: «безбожница / С золотыми глазами козы». Каковы бы ни оказались другие подтексты этой строки, очевидно, что *коза* попала сюда из романа Гюго, что и заставляет говорить о Notre Dame de Paris, как основной теме этих строк.

С этой точки зрения описание довольно понятно и узнаваемо. *Роза на груди* описывает розетку и переключается с описанием другого собора («с разрезанною розой в колесе»). *Каменеющая паутина* воспроизводит готическую тематику ранних стихов: «Кружевом камень будь / И паутиной стань»⁸. Загадочной, однако, остается *каменеющая шаль*; очевидная переключка с «Спадая с плеч окаменела / Ложноклассическая шаль» ничего, по-существу, не проясняет, так как все ассоциации стихотворения «Вполоборота, о, печаль...» ведут как раз прочь от готики, к классицизму или античности (Федра). Таким образом, вопрос, на который должен ответить комментатор, нужно сформулировать так: каким образом парижский собор Notre Dame ассоциируется с Ахматовой. А на этот вопрос есть простой ответ: на двух порталах собора стоят скульптурные изображения *Адама* и *Святой Анны*. Эти фигуры не только объясняют ассоциацию французского собора с именем Ахматовой, но и показывают, что сравнение с Адамом в ранних стихах о Notre Dame имеет мотивировку в самом «изображаемом» здании — тексте.

¹ Кстати, она не обязательно относится только к июлю 1830 г., как считают некоторые комментаторы; Бастилия тоже была взята в июле.

² См. Г.Левинтон, М.Мейлах. Вторые мандельштамовские чтения в России // Русская мысль. №3885, 28 июня 1991, Литературное приложение №12.

³ См.: Г.А.Левинтон. «На каменных отрогах Пизэрии» Мандельштама // Russian Literature, Vol. V, No. 2, 1977.

⁴ Важно напомнить, что это слово фигурирует в том месте платоновского «Иона», которое самым непосредственным образом связано со стихами Мандельштама, см. Г.А.Левинтон. Указ. соч. с. 135.

⁵ В.Розанов. Религия и культура. Спб. 1899, с. 111.

⁶ *Иннокентий Анненский*. Стихотворения и трагедии. Л. 1990, с. 535, в нашей работе (На каменных отрогах... с.146) текст иной, о различии см. комментарий А.В.Федорова в указанном издании Анненского, с. 601.

⁷ *О.Мандельштам*. Сочинения в 2-х тт. М. 1990, т. 1, с. 565.

⁸ Между прочим, на фоне отмеченных выше переключек с Анненским небезинтересно, что тема *пустого неба*, прямо связанная с цитируемыми строками («Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань» и т. е.), имеется наряду с Жан-Полем, Нервалем и Пушкиным также и в «Фамигре-кифаред».

М. С. Павлов (Москва)

К теме движения в поздних стихах

О. Мандельштама.

Мотивы шага и полета

Эта работа не концептуального, а, скорее, накопительного характера. Ее цель состоит в сборе материалов к описанию семантического поля движения в стихах Мандельштама 1930-х годов. В одной из недавних работ мною был разобран мотив *шага* как частная реализация темы движения. Коротко повторю некоторые выводы этой работы. *Шаг* в «Новых стихах» выполняет несколько функций:

а. Является мерой упорядоченного движения, вплоть до превращения в военный, строевой шаг. Примеры: *Уж я не выйду в ногу с молодежью; Идут года железными полками.*

в. *Шаг* как поступок по преодолению некой моральной, временной или пространственной грани: *Чтоб звучали шаги, как поступки; Я ... вхожу // К шестипалой неправде в избу* (нарушается запрет «входить к неправде, которая»); *Я без пропуска в Кремль вошел; Я, кажется, в грядущее вхожу; Я в мир вхожу; Я выхожу из пространства.*

с. Связь *шага* с мотивом *лестницы* позволяет переходить с «нейтрального» уровня («земли») вверх или вниз в физическом, моральном или трансцендентном смысле. Например, в стихотворении «Ламарк» физическая деградация представлена в образе *лестницы живых существ*, в стихотво-

рении «Рим» моральное восхождение также предстает в образе лестницы: *Морщинистых лестниц уступки // ...Поднял медленный Рим-человек.*

d. Тема *шага*, введенная в стихи или в рассуждение, является автометаописательной, т. е. отражает высказывание само на себя. Мандельштам обыгрывает это, например, сталкивая в одной лексеме омонимичные значения: *стопа* как «ступня ноги» и «стопа стихов», или *шаг* в прямом значении и *шаг* как логический ход. Например, У Данте философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах ... *Стопа стихов — вдох и выдох — шаг. Шаг — умозаключающий, бодрствующий, силлогизирующий* («Разговор о Данте»). Другие примеры: *Баратынского подошвы // Изумилъ прах веков; Дав стопе упор насильственной земли; об А. Белом: Его ступала зрячая стопа; Гамлет, мысливший пугливыми шагами.* Во всех примерах актуальны оба значения слов *стопа* и *шаг*.

Шаг характерен тем, что это движение ритмичное, регулярное, поддающееся дисциплинированию. Если в стройном ритме шага появляется какой-либо сбой, изъян, то это, как правило, служит знаком неблагополучия, даже страдания. Например: *Шли НЕСТРОЙНО — люди, люди, люди* (о похоронах погибших летчиков); *И стучит по околицам века // КОСТЫЛЕЙ деревянных семейка; СПОТЫКАЯСЬ, мертвый воздух ем, и др.*

Шаг самым тесным образом связан с земной поверхностью. Под *полетом*, напротив, будет подразумеваться всякое движение, происходящее не на земле.

Образы полета неизбежно придают стихам метафизическую направленность. Они как бы отрывают их от земли, лишают логической поступательности. Даже при описании конкретных явлений, таких, как полет ласточки, полет аэроплана в небе, смысл образа не закрепляется за реальным событием, а остается свободен и допускает различные отвлеченные прочтения. (Ср., например, знаменитую многозначность мандельштамовского образа ласточки). В стихах 1910-1920-х годов тема полета у Мандельштама универсальна, свойством «окрыленности», способности летать обладают самые разные явления. Несколько примеров: *Пусть говорят: ЛЮБОВЬ крылата, — // СМЕРТЬ окрыленное стократ; Достигает звезд полет веретена; Кряжистого Лютера незрячий // Витают ДУХ над куполом Петра; КОЛОКОЛЬНИ я люблю полет; БОЖЬЕ ИМЯ, как большая птица, // Вылетело из моей груди; ХЛОПЬЯ ЧЕРНЫХ РОЗ летают; В суматохе БАБОЧКА летает; Летают ВАЛЬКИРИИ; ЗЕЛЕНАЯ ЗВЕЗДА летает; Словно пух лебеджий, // Уже БОСАЯ ДЕЛИЯ летит; ЧУДОВИЩНЫЙ*

КОРАБЛЬ на страшной высоте // Несется, крылья расправляет, и мн. др. Себя как поэта Мандельштам характеризует тоже в образах полета: *Будет и мой черед — // Чую размах крыла; Так вот кому летать и петь* (стих. «Автопортрет»). Самая яркая эмоция, сопровождающая полет в ранних стихах — это страх. Ср.: *Паденье — неизменный спутник страха, // И самый страх есть чувство пустоты; На СТРАШНОЙ высоте блуждающий огонь; ЧУДОВИЩНЫЙ корабль на СТРАШНОЙ высоте.*

В отличие от ранних стихов, в стихах 30-х годов полет предстает как отчетливая образно-оценочная система, причем, центр тяжести этой темы приходится на конец Воронежского периода и достигает кульминации в «Стихах о неизвестном солдате» (март 1937). В этот период в стихах Мандельштама очень заметно усиление влияния «Божественной комедии» Данте, особенно «Чистилища» и «Рая». Вот некоторые опорные моменты семантики полета в поздних стихах.

1. ПОЛЕТ КАК СВОЕОБРАЗНЫЙ ИНДИКАТОР САОЩУЩЕНИЯ ПОЭТА. Значимым оказывается признак «направления»; четко разграничиваются «взлет» и «падение» с соответствующей оценочной дифференциацией.

1). ПУТЬ ВВЕРХ, ВЗЛЕТ — это, как правило, движение к вечности, оно не ограничено, не имеет предела. До Воронежа образ использован в переводах из Петрарки: душа возлюбленной, *вырвавшись наверх, в очаг лазури*, и с стих. «Ариост»: *И прямо на луну взлетает враль плечистый*. В обоих случаях образ продиктован итальянскими оригиналами. В Воронеже: *О, как же я хочу; нечуждый никем, // Лететь вослед лучу, // Где нет меня совсем*. Это также путь души, обретающей бессмертие.

2). ПАДЕНИЕ — это всегда движение к пределу. Часто этим пределом оказывается гибель. Одновременно это движение вниз и по оценочной шкале.

а. Падение ЗВЕЗДЫ — традиционный образ угасания, конца: *Вот звезда скатилась; И под ударом тарана // Осыпаются звезды без глаз.*

в. Падение как знак ПРЕДЕЛЬНОЙ СТЕПЕНИ КАЧЕСТВА, например, предельной искренности, *последней прямоты: Как землю где-нибудь небесный камень будит, // УПАЛ опальный стих, не знающий отца; Я УПАДУ тяжестью всей жатвы, // Сжатостью всей рвущейся вдаль клятвы. Или: И слушает земля — другие страны — бой, // Из хорового ПАДАЮЩИЙ короба.*

с. ПАДЕНИЕ — движение к абсолютному концу: дну, могиле, аду. Например: *И с пенных лестниц ПАДАЮТ СОЛДАТЫ*, которые до этого кидались на луну, были частью

янычарской ПУЧИНЫ. Мотив погружения, характеризующий глаголами ТОНУТЬ, ПРОВАЛИВАТЬСЯ и сопровождаемый образами ямы, рва, могилы: Я глубоко ушел в немеющее время; Я в ЛЬВИНЫЙ РОВ и в крепость погружен // И опускаюсь ниже, ниже, ниже; И в ЯМУ, в бородавчатую темь // Скользю к обледенелой водокачке. ПРОВАЛИВАТЬСЯ способно даже НЕБО (стих. «Тайная вечеря»).

д. Блаженно-легкое падение, подобно снегу или пуху, медленное погружение в небытие: И век бы падал, векиши легче.

3). Амбивалентное смещение ВЕРХА и НИЗА.

а. Совмещение на основании метафорического представления о небе как океане. Например, об адресате сонетов Петрарки: Без оболочки В НЕБЕ ПОТОНУЛА. Или: Он раздастся И ГЛУБЖЕ И ВЫШЕ — // Отклик НЕБА — в остывшую грядь.

в. Другой случай: представление о НЕБЕ как МОГИЛЕ: Как мне с этой ВОЗДУШНОЙ МОГИЛОЙ // Без руля и крыла совладать; Я отдам ... отчет, // Как сутулого учит МОГИЛА // И ВОЗДУШНАЯ ЯМА ВЛЕЧЕТ. Образ воздушной могилы оценивается вдвойне отрицательно: здесь смешиваются и страх неба, и страх могилы.

4). Образы ГОРИЗОНТАЛЬНОГО ПОЛЕТА наиболее привязаны к реальности, не несут устойчивой оценки и чаще всего описываются глаголами ИДТИ, ПЛЫТЬ. Например: ШЛО цепочкой в темноводье // Протяженных гроз ведро; И ПЛЫВЕТ углями неба // Восхитительная мощь; Всплываю, как ПЛЫВЕТ // Светлый хмель над головами; Пароходик с петухами // По небу ПЛЫВЕТ.

5). ПОЛЕТ, наделенный семантикой агрессивности: НАЛЕТЕЛИ на мертвого жирные карандаши; А КОРШУН где и желтоглазый ГОН // Его КОГТЕЙ, ЛЕТЯЩИХ ИСПОДЛОБЬЯ; И НАЛЕТИТ пламенных лет сталь.

2. ПОЛЕТ тесно связан с темой ИНФОРМИРОВАНИЯ, ВЕСТИ. Ср.: Я обращался к воздуху-слуге, // Ждал от него УСЛУГИ или ВЕСТИ.

а. Традиционной вестницей СМЕРТИ у Мандельштама служит ЛАСТОЧКА. Например: И твердые ласточки круглых бровей // Из гроба ко мне прилетели; Смертоносная ласточка шустрился.

в. Особый случай, когда вестником является СВЕТОВОЙ ЛУЧ («Стихи о неизвестном солдате»). Здесь неоднократно обыгрывается паронимия *весть-свет*, например: ВЕСТЬ летит СВЕТОпыльной обною. Свет как вестник втягивает в свой полет все, о чем он сообщает: поля битвы и сами битвы, миллионы убитых, звезды.

с. Свободно летящий в пространстве, свет может служить трансцендентным *строительным материалом* (стих. «Может быть, это точка безумия»).

3. Наконец, ПОЛЕТ может выступать об руку с ШАГОМ. Шаг привносит в небесное движение а) признак «материальности» и в) дифференциацию по признаку «упорядоченности-неупорядоченности».

а. Своими косыми ПОДОШВАМИ // Свет СТОИТ на сетчатке моей; Миллионы убитых ... // ПРОТОПТАЛИ ТРОПУ в пустоте, и др.

в. Где больше неба мне — там я БРОДИТЬ готов; ЗАБЛУДИЛСЯ я в небе — что делать? и др.

Т.В.Цивьян (Москва)

К анализу «акмеистической прозы»:

Мандельштам

Здесь опущены те положения, которые сейчас представляются общеизвестными; они касаются прежде всего подхода к прозе Мандельштама как к единому («художественному») тексту, обортоном которого является автометаописание — на содержательном уровне оно представлено темой памяти—воспоминания. В данном случае речь будет идти о конструировании прозы Мандельштама в собственном смысле слова, т. е. о принципиально новых способах монтажа текста (см.: Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 1974). Эта «новая проза» имеет нечто вроде скитного построения; тема дается не дискурсивно, а прерывно; прерывность подчеркнута, но таким образом, что читатель ожидает объяснения (восстановления линейности) на следующем шаге, однако, обманывается в ожиданиях, поскольку этот шаг ведет к новому, столь же автономному фрагменту текста. Если говорить о крупных блоках — главах, то так построен «Шум времени», где 14 глав (*Музыка в Павловске. Ребяческий империализм. Бунты и французенки. Книжный шкаф. Финляндия. Хаос иудейский* и т. д.), строго говоря, совершенно самостоятельны, а единство образуется на ином уровне.

В определенном смысле это приложение к прозе основного принципа акмеистической поэтики — составление текста из «разлетевшихся осколков». Правильное складывание осколков означает прочтение того, что стоит за эллипсисом. В случае прозы прочтение усложняется тем, что стыки «осколков» подчеркнуты, связок практически нет, а цельность возникает как бы за пределами текста, в дополнительной дистрибуции с ним (ср. «текст Петербурга», возникающий из разрозненности впечатлений-воспоминаний «Шума времени»).

Мандельштам формулирует принципы «прозаического искусства», в частности, в своих размышлениях о 19 веке («Деятнадцатый век») и о русской прозе («Литературная Москва»). Конструированию прозы из автономных блоков придается почти абсолютное значение: «Вся «Мадам Бовари» написана по системе танок. Поэтому Флэбер так медленно и мучительно ее писал, что через каждые пять слов он должен был начинать сначала. Танка — излюбленная форма атомистического искусства, — она не миниатюрна, и было бы грубой ошибкой благодаря краткости смешивать ее с миниатюрой. У нее нет масштаба, потому что в ней нет действия. Она никак не относится к миру, потому что есть сама мир и постоянное внутреннее вихревое движение внутри атома». Та же мысль, но *sub specie* цельности — в рассуждениях Мандельштама о безымянности прозы: «Это — организованное движение словесной массы, цементированной чем угодно. Стихия прозы — накопление. Она вся — ткань, морфология... Всякий настоящий прозаик — именно эклектик, собиратель...».

Говоря об общем определении прозы Мандельштама (и шире — вообще «акмеистической прозы») в соответствии с этими «самоописывающими» принципами, кажется уместным предложить термин *фасетчатость*, связанный как с особым типом зрения—видения, так и с концептом зеркала. Такая трактовка термина заимствуется из современной рецепции неоплатонического восприятия мифа о младенце Дионисе, растерзанном титанами. В зеркале, которым отвлекли Диониса титаны, дробится его отражение, и это, по предположению неоплатоников, соответствует его дроблению во вселенной. Современный исследователь, в свою очередь, предполагает, что в таком случае зеркало должно быть *фасетчатым* (Пепин 1970). *Фасетчатость* означает умножение образа, многократное его повторение, при том, что в каждой единице он остается самостоятельным и равным самому себе (это и принцип танки, и принцип собирания, о котором говорит Мандельштам в связи с прозой).

Отличие фасетчатой конструкции от мозаики, составленной из разных осколков, в том, что осколки становятся значимыми только как элементы некоей фигуры. Здесь же каждый элемент одновременно и самодостаточен, и репрезентирует целое (ср. у Мандельштама в связи с темой Диониса: «С улыбкой говорит христианский мир Дионису: „Что ж, попробуй, вели разорвать меня своим менадам: я весь цельность, весь — личность, весь — спаянное единство!“»). Идея «цельности в дроблении» создает и особую конструкцию текста. Единицы его выделяются графически — заголовками, разбиениями на детали, абзацами, отбивкой и т. п. Для того, чтобы стыки четко ощущались, единицы текста не должны быть слишком протяженными, ср. Мандельштам о прозе Андрея Белого: «Ее периоды, рассчитанные на мафусаилов век, не вяжутся ни с какими действиями» и — как противопоставление: «а сказки Шехерезады рассчитаны на триста шестьдесят шесть дней, по одну на каждую ночь високосного года, а „Декамерон“ дружит с календарем, послушный смене дня и ночи». Тем самым сегментация текста осуществляется *извне* и связывается не с логикой сюжета, который в конце концов становится ненужным (*без фабулы и героя*), а с неким внутренним ритмом, с протяженностью дыхания (автора и/или читателя). Снятие требования дискурсивности приводит к тому, что расположение фрагментов по временной и пространственной оси осуществляется как бы случайно, подчиняясь внешним обстоятельствам, ср.: «Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы... Да, там, где обливаются горячим маслом мясистые рычаги паровозов — там дышит она, голубушка проза, — вся пущенная в длину — обмеривающая...» («Египетская марка»).

«Случайность» расположения фрагментов парадоксально создает цельность картины мира, но как справится с этим читатель, зависит от его подготовленности. Об этом решительно говорит Мандельштам в заметке о себе (т. е. «Поэт о себе»): «... современная наука не обладает никакими средствами, чтобы вызвать появление тех или иных желательных писателей... Скорее возможна заготовка читателей: для этого есть прямое средство: школа».

**Мандельштам
и его современники**

Ю. А. Арпишкин (Москва)

Из комментариев к очерку Мандельштама о Михоэлсе

1. Впервые увидеть Михоэлса на сцене Мандельштам мог в 1919-20 гг. в Петрограде. Спектакли, поставленные А.М.Грановским¹: «Грех» по пьесе Шолома Аша, «Слепые» Метерлинка, а также «Уриэль Акоста», поставленный Я.Унгери-Штеренбергом, где Михоэлс сыграл свои первые роли, имели мало общего с собственно еврейским искусством² и целиком остаются явлениями эстетики русского символизма. Перелом в жизни театра и актерской судьбе Михоэлса связан с переездом Еврейского камерного театра в Москву. Радикальная перемена культурной роли повлекла за собой изменение эстетики в сторону именно национального искусства. Таким театр и предстал Мандельштаму в 1926 году. По-видимому, очерк отражает не просто впечатления от увиденного, но от увиденного принципиально иного зрелища³. Таким образом может объясняться настойчивое утверждение бытовой природы искусства Михоэлса в начале очерка⁴.

II. На наш взгляд, легко обнаруживается связь некоторых положений мандельштамовского очерка с символистской концепцией театрального зрелища, например, в статьях Вяч.Иванова. Сравним следующие высказывания:

«Всякое творение искусства есть результат на взаимном искании основанного взаимодействия двух начал: вещественной стихии, подлежащей преобразованию, и действительной (актуальной) формы, как идеального образа, своим впечатлением на вещественной стихии, — поскольку она такое приемлет, — ее преобразующего.» (Вяч. Иванов)⁵.

«Такого актера нельзя выпускать на реалистическую сцену — вещи расплавятся от его прикосновений. Он создает предметы — иголку с ниткой, рюмку с перцовкой, быт, когда ему вздумается. Не мешайте ему: это его право.» (Мандельштам)⁶.

Очевидно, что речь идет об одном и том же свойстве зрелища. Мандельштам на примере творчества Михоэлса обостряет и конкретизирует мысль Иванова⁷.

В начале века неоднократно в символистской литературе о театре писалось о том, что актер на сцене постепенно снимает надетую за кулисами маску и в кульминационный момент роли открывает лицо (Белый, Сологуб, Яковлев и мн. др.)⁸. Такие рассуждения, вероятно, отозвались во фразе Мандельштама: «... все пьесы Госета построены на раскрытии маски Михоэлса, и в каждой из них он проделывает бесконечно трудный и славный путь...»⁹.

Наконец, первая фраза опубликованного мандельштамовского черновика очерка о Михоэлсе отсылает читателя к написанному на несколько лет раньше очерку «Комиссаржевская» из книги «Шум времени». Сравним:

«Фотографы. Приват-доценты. Ассессоры. Смешная трагедия потерянной рукописи. Аптекарю из Христиании удалось сманить грозу в профессорский курятник и поднять до высот трагедии зловеще-вежливые препирательства Гедды и Бранда»¹⁰ («Комиссаржевская»).

«... и человек-то подбитый ветром и все — суцая чепуха: просроченная командировка: удостоверение на штабной вагон да пять кусков сахара. Откуда же взялась демоническая самовлюбленность?»¹¹, страстная убедительность...»¹² (К очерку «Михоэлс»).

Сходство синтаксических конструкций подчеркивает, как кажется, сходство иного порядка. В первом и во втором текстах речь идет об артистах, в крайних проявлениях воплотивших самые популярные эстетические идеи разных времен¹³.

По ошибке издательства сноски приведены на стр. 52

Н. А. Богомолов (Москва)

Мандельштам и Ходасевич:

неявные оценки и их следствия

Известно, что в системе литературных воззрений В. Ходасевича творчество Мандельштама не занимало сколько-нибудь значительного места, хотя он рецензировал несколько

книг своего младшего современника¹⁴ Однако, как нам представляется, при обращении к известным оценкам следовало бы учитывать несколько дополнительных источников.

В письме к С.Я.Парнок от 22 июля 1916г. Ходасевич писал: «Знаете ли? — Мандельштам не умен, Ваша правда»¹⁵, а несколькими днями ранее — жене: «Мандельштам дурень: София Яковлевна права. ПРОСТО глуп. Без всяких особенностей»¹⁶. Очевидно, в этих письмах он как бы договаривал те слова, которые были не сказаны, но вполне ощутилмы в рецензии на «Камень» 1916 года¹⁷.

Однако, как нам представляется, эта оценка имеет значение и более общее, относится к тому, что представлялось Ходасевичу принципиально отличающим его поэзию от творчества Мандельштама. В воспоминаниях «Блок и Гумилев», рассказывая об одном из начальных заседаний второго (или, по другой нумерации, третьего) «Цеха поэтов», Ходасевич так оценивал прозвучавшие на заседании отрывки из поэморомана С.Нельдихена «Праздник»: «В сущности, это были стихотворения в прозе. По-своему они были даже восхитительны: той игривою глупостью, которая в них разливалась от первой строки до последней. Тот «Я», от имени которого изъяснялся Нельдихен, являл собою образчик отборного и законченного дурака, при том — дурака счастливого, торжествующего и беспредельно самодовольного». В этом рассказе Мандельштам нарочито отделен от происходящего на собрании⁶, однако, один из забытых эпизодов петербургской литературной жизни начала 1921 года, то есть как раз того времени, когда происходило действие, описанное Ходасевичем, позволяет восстановить связь между двумя поэтами, упомянутыми в мемуарах столь близко друг от друга. В газетной заметке, не учтенной в новейшей и наиболее полной библиографии Мандельштама⁷, повествуется: «17 февраля в «Доме Искусств» Вл. Пяст читал лекцию о последних (новейших) поэтах, объединяемых этим «домом» и известных, пожалуй, только ему одному²¹. Подразделив разбираемых поэтов на три группы: Ахматовой, Маяковского и Мандельштама, Вл. Пяст особенно долго остановился на некоем С. Нельдихене.

Сравнив его с тем «волшебным принцем», который призван судьбою разбудить от долгого футуристического сна «спящую красавицу» — современную поэзию, докладчик привел образцы творчества Нельдихена. <...>

После доклада Вл. Пяста состоялась дискуссия.

И вот, когда один из оппонентов из публики в своей беспристрастной речи открыто заявил, что Нельдихен не только не «волшебный принц», но даже и не поэт вовсе, то обиженный Нельдихен, а с ним вместе поэты О. Мандельщ-

там и Г. Иванов подскочили с кулаками к столу и заявили, что они не допустят в стенах Дома Искусств таких суждений о своих членах.

Изумление публики окончилось только тогда, когда оппонент уже сошел с трибуны, вынужденный прекратить свою речь»²².

Кажется несомненным, что данный эпизод, о котором Ходасевич, живший в Доме Искусств, безусловно знал, отчетливо проецируется на приведенный выше рассказ. Но при этом следует учесть и еще одно немаловажное обстоятельство.

В газетном очерке «Гумилев и „Цех поэтов“», опубликованном в 1926 г. и включавшем в себя интересующий нас эпизод, Ходасевич несколько подробнее, чем в окончательном варианте, рассказал о своем разговоре с Гумилевым по поводу стихов Нельдихена: «Пробовал я уверять его, что для человека, созданного по образу и подобию Божию, глупость есть не естественное, а противоестественное состояние, — Гумилев стоял на своем. Указывал я и на учительный смысл всей русской литературы, на глубокую мудрость русских поэтов, на серьезность как на традицию русской словесности — Гумилев был непреклонен»²³. Объект полемики здесь — предшествующая реплика Гумилева: «Не мое дело разбирать, кто из поэтов что думает. Я только сужу, как они излагают свои мысли или свои глупости». В столь важном диалоге о принципах отношения к поэзии, восходящем к продолжительному спору Ходасевича с формальным методом²⁴, подоплекой, конечно, является не столько полемика о стихах ничтожного для него С. Нельдихена, сколько о поэзии неназванного Мандельштама²⁵.

Ходасевич довольно подробно излагает содержание выслушанного им отрывка и при этом цитирует более десяти строк верлибра Нельдихена, причем весьма близко к тексту. В связи с мандельштамовскими обертонами воспоминаний достаточно вероятным выглядит имплицитное сопоставление текста Нельдихена с первым мандельштамовским верлибром «Нашедший подкову», опубликованным незадолго до того, в 1923 г., почти одновременно в «Красной нови» и в «Накануне». При сугубо отрицательном отношении Ходасевича, как почти всей эмиграции, не только к советскому журналу, но и к большевизанствующему и, по общему мнению, финансируемому большевиками «Накануне», публикация эта должна была восприниматься как «глупость», органически при-сущая Мандельштаму.

Подобные случаи «разминовений» Ходасевича с поэтами, для современного читателя явно стоящими в одном ряду с ним (Мандельштам, Пастернак, Кузмин, Г. Иванов и др.),

представляют собою чрезвычайно интересную проблему²⁶. Однако, не менее интересно, что, при всем неприязненном отношении к поэзии Мандельштама, Ходасевичу, очевидно, удалось уловить и определенное созвучие (прежде всего на ритмико-интонационном уровне) поэзии Мандельштама и Нельдихена, которое проявилось не только в «Нашедшем подкову» и «синтетической форме» Нельдихена, но и в ряде стихотворений рубежа двадцатых и тридцатых годов. Речь должна идти прежде всего о «Полночь в Москве...», «Еще далеко мне до патриарха...», «Сегодня можно снять декалькомани...» Мандельштама и довольно большой группе стихотворений Нельдихена, в одном из которых сформулировано: «Поговорить вслух с самим собою, — / Вот для чего нужны рассуждающие освобожденные словесные формы»²⁷. В стихах Мандельштама, написанных в 1931 г., явственно ощущаются лексические и ритмико-интонационные параллели с чуть ранее обнаруженными произведениями Нельдихена, причем речь идет не только о совпадениях в белом пятистопном ямбе, автоматизировавшемся к тому времени до речи Васисуалия Лоханкина, но и о резких переходах от неклассического стиха к пятистопнику и обратно. Ср. ритмическую структуру «Полночь в Москве...» с отрывком из стихов Нельдихена:

*Уставший за день спит, не раздеваясь, иль доделывает свои
дела денные,*

Зная, что беседы успешны не в конторской обстановке.

А я один сижу, досадуя: — почему, именно, на мне

Жизнь захотела вслух произдваться,

Назначила меня в показательнейшие правдолюбцы? —

Мое несчастье, что я уже был зрелым,

Когда подросткам стала жизнь принадлежать,

Жизнь обновляется неведением подростка...»²⁸

Дополнительным фактом, связывающим воедино имена Ходасевича, Мандельштама и Нельдихена, становится специальное стихотворение Нельдихена «Ум и глупость», помеченное 1927 г. и являющееся очевидным ответом на воспоминания Ходасевича (первый их вариант):

Делец зовет глупостью непрактичность романтика,

*Новаторствующий пронизывает по поводу
пушкиниста,*

Глупый всегда ошибется в подлинно умном...»²⁹

¹ Мандельштам познакомился с А. М. Грановским в 1917—18 гг. в доме у Макса Ратнера. И, вероятно, присутствовал на домашних репетициях трагедии Сократа «Эдип царь». См.: Гейзер М. М. Соломон

Михоэлс. М. 1990; а также неопубликованные воспоминания Грановского о премьере трагедии в помещении цирка Чинизелли.

² См. характерный диалог Грановского и А. М. Эфроса в кн. Гейзера: «Почему же это еврейский театр? — спросил Эфрос. — Но ведь мы играем на еврейском языке! В Москве думают, что этого мало? — последовал ответ Грановского».

³ Косвенное подтверждение мысли о полемичности очерка по отношению к раннему периоду деятельности Еврейского камерного театра можно найти в опубликованном тексте черновика Мандельштама (Сочинения, т. 2, с. 373—375). Сравнивая ГОСЕТ с театром «Березиль», он пишет, что последний, в отличие от первого, «...никак не может освободиться от обезьяньих лап экспрессионизма и театрального жесимволизма...».

⁴ Интерпретация игры Михоэлса как порождения местечкового еврейского быта чрезвычайно распространена в театральной критике 1920-х гг. В рецензии А.Клоппина на «Вечер Шолом-Алейхема» читаем: «Некоторых героев на сцене не отличишь от прохожих на киевской улице» («Жизнь театра», №35, 1922). Ср. у Мандельштама: «Да, незадолго перед этим /посещением спектакля — Ю.А./ на киевской улице я готов был подойти к /.../ почтенному бородачу и спросить его: «Не Альтман ли делал вам костюм?» (О. Мандельштам. Соч., т.2, с. 307).

⁵ Вяч. Иванов. Эстетическая норма театра // В кн.: Предчувствия и предвестия. М. 1991, с. 57.

⁶ О. Мандельштам. К очерку «Михоэлс» // Соч., т. 2, с. 373.

⁷ Впрочем, весьма характерную для символистской критики.

⁸ См.: Книга о театре. Спб. 1912.

⁹ О. Мандельштам. Соч., т. 2, с. 374.

¹⁰ Там же, с. 43.

¹¹ В т. 3 Собр. соч. Мандельштама вариант: самовластность.

¹² О. Мандельштам. Соч., т. 2, с. 373.

¹³ Подробнее об очерке «Комиссаржевская» см.: Ю. Аршикин. Мандельштам и Евреинов (в печати).

¹⁴ См. справки Дж. Малмстада и Р. Хьюза в кн.: Ходасевич Владислав. Собрание сочинений. [Ann Arbor, 1990]: Т. II, с. 512—513, 524—526. Об интертекстуальных связях творчества Мандельштама и Ходасевича говорилось в докладе А.С.Купшера на мандельштамовской конференции в Лондоне (с его текстом нас любезно ознакомил Г.А.Левинтон).

¹⁵ Вопросы литературы. 1985. №9, с. 233. Публ. Евг. Бени.

¹⁶ Ходасевич Владислав. Цит. соч. с. 512—513.

¹⁷ Утро России. 1916. 30 января. Перепечатано: Ходасевич Владислав. Цит. соч. с. 221—223; Мандельштам Осип. Камень. Л. 1990, с.219.

¹⁸ Ходасевич Владислав. Некрополь. Воспоминания. (Bruxelles), 1939.

19 См.: «Позвольте, а сами-то вы что же делаете в таком «Цехе»? — спросил я с досадой. Мандельштам сделал очень серьезное лицо: — Я пью чай с конфетами». Там же.

20 См.: Русские советские писатели: Поэты / Библиобл. указатель. М. 1990, т.13.

21 Речь, очевидно, идет о следующем событии: «Современной поэзии посвящен был доклад Вл.Пяста («Новые побеги травы»), сопровождавшийся диспутом» (Дом Искусств. 1921. №2, с. 119).

22 *Грошиков Федор* [Копейкин С.И.]. Ростки на болоте (Дискуссия о «последних» поэтах) // Красная газета. 1921. 20 февраля. Если какие бы то ни было оценки творчества Нельдихена, принадлежащие Мандельштаму, нам неизвестны, то Г.Иванов высоко оценивал его творчество. См.: *Иванов Г.* О новых стихах // Дом Искусств. 1921. №2, с. 98.

23 Сегодня. 1926. 29 августа. Перепечатано: *Ходасевич Владислав.* Избранная проза в 2 тт. Нью-Йорк. 1982, т. 1. с. 175—176.

24 Подробнее см.: *Malmstad John E. Khodasevich and Formalism: A Poet's Dissent* // *Russian Formalism: A Retrospective Glance.* New Haven, 1985, а также наше предисловие к публикации: *Ходасевич Владислав.* «Сопутники в большом и малом» / Из лит. наследия // Лит. обозрение, 1988. №8. Ср. также дарственную надпись на втором издании «Путем зерна»: «Сергею Игнатьевичу Бернштейну — союзнику в Вольфиле и врагу в Опоязе, — Владислав Ходасевич. 1921, дек«абрь». Пб.» (Собрание Л.М.Турчинского).

25 Ср. также чуть более позднюю статью Ходасевича «Глубоватость поэзии» (Современные записки. 1927. Кн. XXX). «Поэтический дар, ум и образованность» Мандельштама Ходасевич готов признать лишь в сравнении его с футуристами-заумниками (см. его рецензию на «Tristia» // Дни, 1922. 12 ноября. Перепечатано: *Ходасевич Владислав.* Собрание сочинений. С. 340).

26 Некоторые сюжеты проанализированы. См.: *Малмстад Джон В.* Единство противоположностей // Лит. обозрение. 1990. №2; *Богомоллов Н.А.* Выбор путей // Там же; *Богомоллов Н.А.* Георгий Иванов и Владислав Ходасевич // Рус. литература. 1990. №3.

27 *Нельдихен Сергей.* Он пришел и сказал. М. 1929 (30), с. 8.

28 Там же, с. 8—9.

29 *Нельдихен Сергей.* Он пошел дальше. М. 1930, с. 13. Подчеркнуто нами.

Мандельштам и Волошин

(Заметки к теме)

Читатель Мандельштама, задумывающийся над нашей темой, неизбежно попадает в очень нелегкое положение. С одной стороны: «Он (Волошин. — Л.К.) вел ударную дантовскую работу по слиянию с ландшафтом...» («Разговор о Данте». Варианты), а с другой: «При мне он (Мандельштам. — Л.К.) как-то перелистал Волошина — книгу и тетради — и со вздохом отложил в сторону. Роскошь ему претила. В странноприимный дом он не поверил — чересчур выигрышная позиция». (Н.Я.Мандельштам «Вторая книга»). В такой ситуации не остается ничего, кроме чтения текстов обоих поэтов. Чтения спокойного и непредвзятого. Тогда волошинские строчки неожиданно зазвучат сквозь давно знакомые стихи. Причем, иногда одно и то же стихотворение отзывается через много лет после того, как оно уже оставило свой след в стихах Мандельштама. К такого рода случаям относится цитирование Мандельштамом раннего стихотворения Волошина «В зеленых сумерках, дрожа и вырастая...»:

*И в первый раз к земле я припадаю,
И сердце мертвое, мне данное судьбой,
Из рук твоих смиренно принимаю,
Как птичку серую, согретую тобой.*

Очевидна близость звучания этих строк с «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...»:

*Немного теплого куриного помета
И бестолкового овечьего тепла:
Я все отдам за жизнь — мне так нужна забота —
И стижка серая меня б согреть могла.*

Однако, волошинское стихотворение содержит еще один достаточно очевидный отсыл. На сей раз к поздним стихам Мандельштама: «К пустой земле невольно припадаю...» При этом заметим, что мотив «припадания» встречается в стихотворении Волошина дважды, в первом и послед-

нем четверостишии, составляя основную тему стихотворения. Ср.:

*В зеленых сумерках, дрожа и вырастая,
Восторг таинственный припал к родной земле,
И прежние слова уносятся во мгле,
Как черных ласточек испуганная стая.*

и уже цитированные выше строки: «И в первый раз к земле я припадаю...» Так стихотворение Волошина отразилось в стихах Манделштама 1922 и 1937 гг. На первый взгляд это может показаться случайным. Но в том же сборнике Волошина «Стихотворения» (1910) сразу над процитированным стихотворением находим еще одно — «Эта светлая аллея...»:

*Эта светлая аллея
В старом парке — на горе,
Где проходит тень Орфея
Молчаливо по заре.*

Эти стихи вызывают в памяти еще одно воронежское стихотворение Манделштама:

*Эта область в темноводье —
Хлеб хлеба, гроз ведро,
Не дворянское угодье —
Океанское ядро.
Я люблю ее рисунок,
Он на Африку похож.
Дайте свет, — прозрачных лунок
На фанере не сочтешь...*

В манделштамовском стихотворении волошинские мотивы вывернуты наизнанку. Старый парк противопоставлен «не дворянскому угодью», хотя Воробьевский райком находился, кажется, в помещицьем угодье; «белое пламя тумана» на заре противостоит «темноводью»; «мягкие травы» волошинского стихотворенья превратились в «белизну снегов гагачью» и т. е. И, если Волошин размышляет:

*Кто-то вздрогнул в этом мире.
Щебет птиц. Далекий ключ.
Как струна на чьей-то лире
Завенел по ветке луч.*

то Манделштам просто указывает на Орфея этих мест:

*Где я? Что со мной дурного?
Степь беззимняя гола.
Это мачеха Кольцова.
Шутишь — родина щегла!*

Вопреки встречающемуся мнению, что в воронежских стихах (да и рецензиях для «Подъема») с явственными советско-колхозными признаками Мандельштам на какое-то время изменял себе, можно, по-видимому, констатировать, что и в этих терминах шло достаточно сложное и неоднозначное осмысление окружающей жизни и себя в ней. Еще одним свидетельством этого является «черноземная» тема у Мандельштама.

В стихотворении «Чернозем» обращают на себя внимание необычные лирические ходы и образы:

*Переуважена, перечерна, вся в хале,
Вся в холмах маленьких, вся воздух и призор,
Вся рассыпаючись, вся образуя хор, —
Комочки влажные моей земли и воли.
Тысячехолмие распаханной молвы...*

...

*Гняющей флейтою настраживает слух,
Кларнетом утренним зазывает ухо.*

...

*Ну, здравствуй, чернозем, будь мужествен, глазаст,
Черноречивое молчание в работе.*

В этом стихотворении апреля 1935 года поражает сочетание античных образов «хора» и «флейты», народовольческого словосочетания «земля и воля» и уже почти сюрреалистического «глазастого» чернозема. Конечно, проще всего вспомнить хлебниковского «сеятеля очей», но здесь, похоже, другой генезис. Снова обратимся к Волошину:

*Быть черною землей. Раскрые покорно грудь,
Ослепнуть в пламени сверкающего ока,
И чувствовать как плуг, вонзившийся глубоко
В живую плоть, ведет священный путь.*

...

*Быть вспаханной землей... И долго ждать, что вот
В меня сойдет, во мне распнется Слово.
Быть Матерью-Землей. Внимать, как ночью дождь
Шуршит про таинства возврата и возмездья,
И видеть над собой алмазных рун чертеж,
По небу черному плывущие созвездья.*

(Ср.: «Грифельная ода»:

*На мягком сланце облаков
Молочный грифельный рисунок —
Не ученичество миров,
А бред овечьих полусонок.)*

Если образ поэта, распаханного как чернозем, в этом стихотворении Волошина очевиден, то нет в нем никаких признаков античной образности. Они появятся в другом стихотворении — «Зеркало». Но прежде чем к нему обратиться, напомним другое мандельштамовское стихотворение: «Где связанный и пригвожденный стон?»:

*Тому не быть — трагедий не вернуть,
Но эти наступающие губы,
Но эти губы сводят прямо в сущь
Эсхила — грузчика, Софокла — лесоруба.
Он — эхо и привет, он — вежа, нет, — лемех...
Воздушно — каменный театр времен растущих
Встал на ноги, и все хотят увидеть всех,
Рожденных, гибельных и смерти не имущих.*

Эти странные губы, выступающие из земли, и находим в стихотворении Волошина «Зеркало»:

*Я — глаз лишенный век. Я брошено на землю,
Чтоб этот мир дробить и отражать...*

...

*И часом с сумеркаж, когда дымятся трубы
Над синим воробом, а в воздухе гроза —
В миг слабеют бессонные глаза
И черное тоской заплещешь губы.*

...

*И снова приходит день с обычной суетой,
И бледное лицо лежит на дне глубоко...
По время, наконец, застынет надо мной,
И тусклой плевой мне затянет око.*

Сочетание волошинских образов из двух процитированных стихотворений не только проясняет содержание «черноземных» стихов Мандельштама, но позволяет понять и еще одно: «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» Это стихотворение о Красной площади, где «всего круглей земля», оказывается предшественником глобального образа «Стихов о неизвестном солдате» с его вложенными друг в друга черепами Адама на Голгофе (Лобной горе, ср. с Лобным местом из мандельштамовского стихотворения), разрывом земли на Голгофе, разверзанием небосклона.

Вообще необходимо отметить, что рассмотренные нами стихи Мандельштама образуют последовательное развитие темы земли, земледелия, реализацию метафор творческого роста, почвы вплоть до образного переосмысления «пути зерна» (ср.: «гниющей флейтою»).

В связи с этим нельзя пройти мимо недавно опубликованных колхозных очерков, вернее, их черновиков. Разбор этих текстов представляет особую задачу. Здесь отметим лишь два момента. Замечание Мандельштама о языке из 3 главки: «Лексика: совпадение словаря с инвентарным кругом... словарь земледельческого цикла (лексика машинной и немашинной обработки земли, механической...)», по-видимому, проясняет строку из «Чернозема»: «И безоружная в ней зиждется работа, —/ Тысячехолмие распаханной молвы: Знать, безокружное в окружности есть что-то», связывая и эту «технологическую» с виду строку с проблемой поэтического творчества. И второе — 7-я главка: «Мы стояли ночью на улице вор<обьевского> зерн-хоза и говорили о том, что у нас называют культурой, т. е. о глубине деятельной социалистической жизни. Начполит дал этому ночному разговору неожиданный оборот: «Вот и мы ведем борьбу, даже объявляем кампанию: „За культурную тряпку для тракториста“: она вся промаслена, пыль на нее садится.»

Звезды культуры и эта тряпка. ... Звездам чуточку стыдно: достаточно ли они конкретны?»

Размышления такого рода связывают эти неоконченные очерки с традиционным пастернаковским мотивом «Но разве я не мерюсь пятилеткой?» с одной стороны, а с другой, как и всегда у Мандельштама, любой незначительный внешний повод может породить глобальные размышления поэта, если совпадет в чем-то с его размышлениями (ср. хотя бы «звездную пыль»).

В очередной раз хочется сказать, что по внешней словесной ткани даже самых «просоветченных» стихов практически можно сказать, что ждет нас в художественном мире поэта, какие мостки и между какими текстами восстановят скучные, неинтересные в виду, снисходительно прощаемые порой Мандельштаму тексты.

Мандельштамовские подтексты

романа Ю.Н.Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара»

Уже указывалось на присутствие в прозе Тынянова цитат из произведений, не имеющих отношения к самому действию романа. Г.А.Левинтон предполагает возможность скрытых («подтекстных») сюжетных линий — как одного из аспектов «проекции романа на XX век»¹. Но реже обращалось внимание на то, что нечто подобное можно обнаружить на уровне персонажей. В данном сообщении сделана попытка угадать современный Тынянову подтекст такого персонажа как Сенковский. На наш взгляд, в тыняновском Сенковском можно различить черты Мандельштама.

Резкость и задиристость тыняновского Сенковского, парадоксальность и неожиданность его реплик напоминают известную по мемуарам манеру поведения Мандельштама, которую Тынянов хорошо знал и любил пародировать, разыгрывая сценки в лицах. В воспоминаниях В.Каверина воспроизводится одна такая миниатюра, в которой фигурируют экзамен, профессор и студент — Осип Мандельштам. На просьбу профессора Церетели рассказать об Эхиле студент Мандельштам якобы сказал: «Эхил был религиозен». (Формула, подобная — по конструкции и смысловой неожиданности — фразе о Семирамиде, с которой начинается знакомство читателей романа с профессором Сенковским: «Семирамида была великая стерва».) «Ю.Н. рассказал мне этот случай, изображая то Мандельштама, то Церетели, хохоча и спрашивая не то меня, не то себя:

— Ведь по его же стихам прекрасно видно, что он знал классическую литературу»².

Экзамен по восточным языкам в романе Тынянова — это, собственно, экзамен по восточной поэзии. «Сенковский прерывал бормотание учеников и сам кричал, захлебываясь, старые слова... Он действовал как маленький восточный деспот ... — вызывал и кричал. ... Резким криком он задавал вопросы ученикам...».

«По какой причине бедуинские стихи хороши, по собственному мнению бедуинских поэтов?» (После «литературного» ответа ученика) «Сенковский фыркнул: — Не то. Главной причиной бедуины выставляют то, что у бедуинов не бывает насморка». Сравним со стихотворением Мандельштама «Отравлен хлеб и воздух выпит...», где говорится о бедуинах, слагающих стихи и поющих «полной грудью».

«Крики разбоя и жесты маленького деспота» на экзамене, резкость Сенковского по отношению к «молодым» напоминают предания о том, как реагировал Мандельштам на произведения начинающих поэтов. «Это был худенький узкоплечий среднего роста человек с высоко запрокинутой головой. Он выслушал мои стихи и сказал: — От таких, как вы, надо защищать русскую поэзию»³. Очень похожа и манера горячиться, отстаивая свое мнение в любой аудитории. «Ах, как он кричал на людское стадо, сбившееся в круглом деревянном загоне Политехнического... как кричал»⁴. «Он (Сенковский — Р.М.) кричал словами Шанфари...» «Неправда, — закричал отчаянно Сенковский, — так нельзя переводить арабов...» Сенковский был знатоком восточных языков, острым критиком, известным переводчиком. Но и Мандельштаму труд переводчика не был чужим и ему принадлежит ряд резких статей о проблемах перевода. Восток и собственно Персия тоже были для Мандельштама «своей темой»: он путешествовал по Кавказу был в Баку и Тифлисе, видел шествие шиитов на празднике Шахсей-Вахсей. Более поздний цикл стихов об Армении открывается упоминанием Гафиза, персидского поэта.

Кажется, у Тынянова спародирована и свойственная Мандельштаму манера одеваться. «Он был неправдоподобен. Светлобронзовый фрак с обгрызенными фалдочками, шалевый жилет и полосатый галстучек выдавали путешественника-иностранца». Так в романе об Осипе Сенковском. А так вспоминает облик Осипа Мандельштама Е.Осмеркина-Гальперина «...галстук был завязан хотя и старательно, но смотрел набок, костюм воспринимался как-то отдельно от него, он был выбрит, но отнюдь не тщательно»⁵.

У тыняновского Сенковского огромная волочащаяся по земле шуба. Шуба возникает и в воспоминаниях о Мандельштаме: «... в магазин вошел Осип Мандельштам — маленький, но в очень большой шубе с чужого плеча до пят...»⁶. О шубе вспоминает и М.Пришвин в очерке «Сопка Майра»: «В Москве я поселился в такой маленькой и сырой комнате — хуже разве только в окоп! Мебелью была лавка, и на ней вместо матраца енотовая, съеденная молью шуба поэта Мандельштама». Этой легендарной шубе, купленной на ростовском базаре, сам Мандельштам посвятил очерк «Шуба»

(1922г.), а в 1925 году увековечил ее в «Шуме времени» (глава «В не по чину барственной шубе»), где шуба превращается в символ российского литературного наследия.

* * *

После отказа Грибоедова от сотрудничества в замышляемом Сенковском журнале «профессор Сенковский судорожно метнулся назад, наскочил на пса, стал в позицию перед Грибоедовым.

— Простите, — жеманно и медленно сказал он, приподнимая светлую шляпу с ярким бантом, — Александр Сергеевич, свидетельствую мое глубокое почтение.

И быстро пошел прочь, волоча по грязи шубу, увлекаемый псом.»

Одинокий, маленький, смешной человек в огромной шубе, становящийся в позицию. Дуальная поза и подчеркнуто этикетные фразы. И это кажется связанным с преданием о Мандельштаме. Сохранился удивительный для 20-х годов документ: «Протокол о поведении В.Шершеневича и его секундантов после вызова О.Мандельштамом В.Шершеневича». В 1921 году в советской Москве едва не состоялась дуэль.

* * *

— Вы изучаете древности? — спросил Грибоедов.

— Так же как геологию и физику. Говоря в собственном смысле, я музыкант.

Чудак Сенковский в самом деле отличался разнообразием интересов. Среди его чудачеств был и упомянутый в романе «клавнооркестр», создание которого в действительности относится к 40-м годам. Отношение к музыке поэта Мандельштама также было очень серьезным и неординарным⁸.

* * *

Поводом к литературному сближению могли послужить не только репутации «чудаков» и совпадение имен, но и некоторые совпадения биографий. И Осип Сенковский, и Осип Мандельштам — инородцы, оба родились в Польше. Творческая жизнь обоих тесно связана с Петербургом. Оба путешествовали по Востоку и изобразили его в своих произ-

ведениях. И, наконец, другом и сотрудником Сенковского была переводчица Елизавета Ахматова, Мандельштам на всю жизнь сохранил дружбу с другой Ахматовой — Анной.

Но сложность игры Тынянова, на наш взгляд, состоит в том, что в образе Сенковского просвечивает не только поэт Мандельштам, но и его антипод, антагонист, воплощающий власть. В романе есть удивительная фраза, обращение Грибоедова к «маленькому деспоту» Сенковскому: «Иосиф Иоаннович, вы слишком строги».

Внешность реального Осипа Сенковского имела неназванную в романе черту, которая могла напомнить о другом его тезке — Иосифе Сталине, достойном преемнике Иоанна Грозного. Осип Сенковский был рябым.

Тему власти и напоминание о «тезке» можно расслышать в нейтральном разговоре Грибоедова и Сенковского о «пороках в архитектуре», в сравнении Исаакия с архитектурой Египта. Здесь различимы, как минимум, два мандельштамовских подтекста. Во-первых, Исаакий, о котором идет речь, «строится три поколения». Это автоцитата из главы «Петровская площадь» романа «Кюхля», главы, близкой по образному строю статье Мандельштама «Кровавая мистерия 9 января»⁹, где Исаакий назван «саркофагом». Во-вторых, египетская тема вообще «своя» для Мандельштама, как и тема петербургской архитектуры. Ср. также поворот головы, делавший Мандельштама похожим на египтянина, а в данном фрагменте, в частности, вновь возникает мотив из уже упоминавшегося стихотворения о «бедуинских поэтах» (обыгранного, как нам кажется, в предыдущей главке тыняновского романа): «Иосиф, проданный в Египет...». Перед Исаакием Иосиф-Осип рассуждает о Египте. Мандельштамовские подтексты расширяют нейтральный разговор о прочности архитектуры до размышления о том, что неизбежность власти (*камня*) иллюзорна¹⁰.

Сенковский начала романа — «вольнодумец», водящий на лекции пса, шумный, несуразный и незащищенный. Он рвется в бой. Грибоедов, напротив, «отложился, отпатнулся от всякого письма». Он, кажется, знает, как уцелеть в чужом времени. В финале романа, после гибели Вазир-Мухтара, профессор Сенковский переводит восточные надписи на гранях алмаза, обретенного Государством взамен Грибоедова («Цена крови»). Сенковский строг и важен. Никакой шубы, никакого пса: ни стихов, ни ссор с царями. В 1927 году Тынянов еще не знал, как «поладит» со своим державным тезкой поэт Осип Мандельштам.

Присутствие Мандельштама в «Смерти Вазир-Мухтара» не ограничивается фигурой Сенковского. Лейтмотивы тыняновского романа о Грибоедове: время, вечность, смерть, забвение — любимые темы Мандельштама. В московских главах на беседующих друзей, Грибоедова и Бегичева, «смотрят... во весь циферблат» часы. Образ времени как действующего лица. И неоднократно повторяющийся мотив остановившегося времени: «Казалось, время осталось за стенами... Вечность». Ср. «вечность» у Мандельштама, также материализованную в циферблате и подчеркнутую синтаксически: *Нет, не луна, а светлый циферблат // Сияет мне, и чем я виноват, // Что слабых звезд я ощущаю млечность // И Батушкова мне противна спесь // «Который час?» его спросили здесь — // А он ответил любопытным: «вечность».*

¹ Левинтон Г.А. Грибоедовские подтексты в романе «Смерть Вазир-Мухтара» // Четвертые тыняновские чтения, с. 29—30.

² Вениамин Каверин. Встречи с Мандельштамом // О.Э.Мандельштам. «И ты, Москва, сестра моя, легка...» М. 1990, с. 285.

³ Там же, с. 285.

⁴ Наталья Соколова. 14 марта 1933 г. Вечер Осипа Мандельштама // «И ты, Москва, сестра моя, легка...» с. 441.

⁵ Елена Осмеркина-Гальперина. Мои встречи // «И ты, Москва, сестра моя, легка...», с. 445.

⁶ Валентин Катаев. «Трава забвения» // «Святой колодец», «Трава забвения», М. 1969, с. 281.

⁷ П.Нерлер. «Поэт и город» // «И ты, Москва, сестра моя, легка...» с. 8—9.

⁸ См. об этом в работах Б.А.Каца, в том числе «Защитник и подзащитный музыки» // Осип Мандельштам.: Полон музыки, музы и муки...» Л. 1991.

⁹ Указано Ю.Л.Фрейдлиным. Возможно, оба текста восходят к какому-то общему источнику.

¹⁰ Нет прямых свидетельств о том, как расшифровывались читателями такого рода аллюзии. Время не располагало к откровенности. По нашему мнению, игра Тынянова была понята и продолжена М.А.Булгаковым в его «грибоедовском» романе «Мастер и Маргарита».

Из комментариев

к мандельштамовским текстам.

Артур Яковлевич Гофман

Уже один из первых рецензентов «Египетской марки» обратил внимание на то, что в ней использованы подлинные имена современников¹. Это относится не только к главному герою, Парноку (имя которого привлекло в текст намеки на стихи и биографию его современника, в конвое аллюзий на другие стихи и биографии десятых годов²), но и к другим участникам вымышленных событий. Так, независимо от возможных семантических компонентов и житейских прототипов Мервиса³, само его имя не скомбинировано Мандельштамом⁴. В книге Сергея Горного (Александра Авдеевича Оцуца; 1882-1948) «Санкт-Петербург /Видения/» (Мюнхен, 1925) среди других воспоминаний детства читатель встречает «гимназические шапки на вывесках с огромною, покатою тульей, «военного и статского портного» с полковничьим мундиром в старинных густых эполетах, каких больше не носят, и с тремя молодыми людьми в безукоризненных пиджаках, жестикулирующими деревянными руками» (с.21). Через двадцать страниц мастер кройки обретает имя: «При заказах у Мирвиса («военный и статский портной») касторовых брюк много раз и повторно указывалось: «Так не забудьте. Маленький кармашек для часов.» — «Помилуйте. Как всегда.» (Как замечали критики, у Сергея Горного была «клиническая память»⁵).

Артур-Эрист-Карл Яковлевич (Гаврилович) Гофман, как известно, существовал в Петербурге 1910-х годов и в Ленинграде 1920-х годов. Он ровесник Мандельштама (родился 8 мая 1891г.), из семьи потомственного почетного гражданина, окончил училище при реформатской церкви, в 1910г. поступил в Петербургский университет на историко-филологический факультет, тогда же стал участником пушкинского семинария С.А.Венгерова и одним из составителей пушкинского словаря. С 1908 года изредка печатал стихи⁶. Писал

статья по литературоведению, философии, славяноведению для журнала «Вестник знания» и для энциклопедического словаря. Печатался в газетах «Русская воля», «Сельский вестник», «Эхо» (1918), в петербургских немецких газетах. Был близок к кружку поэтов «Трирема» (1915-1916гг.), сборник его стихов не вышел в издательстве этого кружка из-за недостатка бумаги⁷. В 1920 году вступил в Союз поэтов в Петрограде, и стихи его оценивал квартет экспертов (Блок: «Очень подражательно, но лирика», Лозинский: «Рука еще очень неуверенна», Гумилев: «Мне определенно нравится», Кузмин: «По-моему, ничего себе. Вполне допустимо, хотя и скучно»⁸).

Когда Мандельштам писал «Египетскую марку», А. Я. Гофман работал в иностранном отделе «Ленинградской правды». Сослуживец вспоминал о нем: «...полунемец по происхождению, юрист по образованию, литератор-поэт по вкусам, страстно любивший русскую литературу и прекрасно знавший немецкий язык, который он преподавал в техникумах, погиб во время блокады Ленинграда»⁹.

Отчуждение имени этого человека понадобилось для целей «Египетской марки» отчасти потому, что направляло читателя в сторону той литературной традиции, которая первая приходила на ум слушателям мандельштамовского текста — как сообщал В. А. Рождественский в 1927 году: «О. М. [...] пишет повесть, так странно перекликающуюся с Гоголем „Портрета“¹⁰. Тезоименитство мандельштамовского персонажа отсылает к Гоголю «Невского Проспекта», в котором некогда уже появлялся Гофман — «не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы». Именно «писатель Гофман» через своего тезку участвует в смысловой стройке мандельштамовской петербургской повести, как ранее составлял семантическую подпочву петербургских повестей Гоголя и Достоевского. Уже в 1916 году В. Жирмунским было предъявлено Мандельштаму подобное сопоставление с Э. Т. А. Гофманом как с другим «реалистическим фантастом»¹¹. Десятилетие спустя в черновиках «Египетской марки» появляются «гофманские носы»¹² — то есть, в числе их и острый нос крошки Цахеса, литературного прародителя гоголевского Носа, достоевского «двойника» и ротмистра Кржижановского, уезжающего в пролетке «с той самой девушкой, которая назначила свидание Парноку»¹³. Неудивительным образом этот эпизод в черновых набросках начинает вращаться вокруг слова «гоголь-моголь»¹⁴, а потом «задачок любимого прозаического бреда» начинает чудиться автору «даже в простом колесе»¹⁵ — уж не в том ли, которое вызвало бредовую дискуссию о возможности сво-

его самостоятельного путешествия в Казань, раскрутив этим ход гоголевской поэмы в прозе?¹⁶

К петербургской гофманиане Гоголя и Достоевского автор адресует нас, вводя за собой в пространство «Книги отражений», развивая метафору из статьи «Умиравший Тургенев»¹⁷ — «Ведь и я стоял с Ин.Фед.Анненск. в хвосте», «все мы стояли», «стою, как тот несгибающийся старик»¹⁸ — и привнося этим в оркестровку «Египетской марки» то переплетение авторского голоса с голосами литературных персонажей, на котором строятся «виньетки» Иннокентия Анненского к «Носу», «Портрету» и «Двойнику».

¹ Д.Святополк-Мирский. «Проза поэтов». — Евразия: Париж, 1929. №34, 24 августа.

² Например, мотив бабашки, содержавшей «библиотеку для чтения», который находим в черновиках повести (Наше наследие. 1991. №1, с. 75), восходит к биографии другого петербургского неудачника — Владимира Пяста, а описание египетской марки / «отдыхающий на коленях верблюд» — там же, с. 73 / вторит стихотворению Марии Моравской «Марка»: «И купила марку Судана / С верблюдом, бегущим по пустыне» (М.Моравская. На пристани. — Пб. 1914, с. 13).

³ Вдова Бенедикта Лившица сказала комментатору, что прототипом Мервиса был портной В.В.Кубовец (О.Мандельштам. Сочинения. Т. 2. — М. 1990, с. 408). Заметим, что она могла отвечать только за реалии 1920-х годов, хуже помня предреволюционный быт — так, она давала неверное объяснение названию действительно существующего мыла «Ралде» (там же, с. 411).

⁴ См.: А.Фейнберг. «Каменноостровский миф». — Литературное обозрение. 1991. №1, с. 44.

⁵ Эту цитату А.А.Оцуп с гордостью приводит в письме к М.В.Добужинскому 1931 года. — Национальная библиотека Литвы, ф. 30, оп. 2, ед.хр. 494.

⁶ Дебют — в нескольких номерах журнала «Весна» за 1908 год.

⁷ См.: Автобиографическая анкета. — ИРЛИ, ф. 291, №98; университетское личное дело — ЛГИА, ф. 14, оп. 3, д. 56363; Пушкинист. 1. Спб. 1914, с. 234.

⁸ Литературное наследство, т. 92, кн. 4. — М. 1987, с. 694.

⁹ Н.Полетика. Виденное и пережитое. — Иерусалим, 1982, с. 237.

¹⁰ О.Мандельштам. Сочинения. Т. 2, с. 405.

¹¹ В.М.Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л. 1977, с. 128.

¹² Наше наследие. 1991. №1, с. 73. Ср.: «О.Э.Мандельштам живет сейчас в Царском в здании Лицея. Очень доволен снежной тишиной, много читает — главным образом, немецких романтиков.» (В. А. Рождественский — Е. Я. Архипову. ЦГАЛИ). Тезка главного героя был причастен петербургскому гофмановскому культу 1910-х го-

дов через близость к одержимой Э.Т.А.Гофманом мейерхольдовской Студии на Бородинской. Ср. его письмо к В.Э.Мейерхольду из Берлина 2 июня 1922г.: «Кто я: поэт Парнок, с рыжими волосами, друг М.Ф.Гнесина, бывал как друг Вашей студии почти на всех занятиях Студии в 1913—1914г. и первой половине 1915; Вы мне предлагали играть в «Балаганчике» А.Блока. [...] Моя литературная фамилия теперь: Парнах» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед.хр. 2163, лл. 2, 5). В автобиографической анкете 1924 года он отметил наряду с посещением уроков движения в Студии Мейерхольда свое присутствие на собраниях Общества ревнителей художественного слова, «или «Академии» Вяч.Иванова» (ИМЛИ, ф. 516, оп. 1, №60). См. о нем заметку *Омри Ронена*: *Encyclopaedia Judaica. Decennial Book. 1973-1982. Jerusalem. 1982, pp. 501—502.*

¹³ Наше наследие. 1991, №1, с.74. Ср.: *Ю.Фрейдлин*. «Закон сохранения энергии» — там же, с. 61.

¹⁴ Там же, с. 74. Напоминаем об очевидных и неоднократно отмечавшихся переключках с «Шинелью».

¹⁵ Там же, с. 76.

¹⁶ Возможно, что «ямбический гоголь-моголь петербургских дрож» (там же, с. 74) отсылает к началу другого петербургского текста — к четырехстопному ямбу онегинской строфы, складывающейся под доканье почтовых.

¹⁷ См.: *И.Анненский*. Книги отражений. — М. 1979, с. 36—37. Мотив «похорон Тургенева», таким образом, входит в подтекст «Египетской марки», присоединяясь к сквозному варьируемому мотиву «похорон писателя» — Бодлера, Некрасова, Анатоля Франса (Наше наследие. 1991. №1, с. 65, 70, 74), по-видимому, восходящему к теме «умирающего Пушкина» (ср. иконостас в доме Мервиса).

¹⁸ Наше наследие, 1991. №1, с. 74. Возможно, что содержащееся в этом пассаже уподобление театра «курной избе», «где совершилось зверское убийство», навеяно теми страницами «Книги отражений», где речь идет о «Горькой судьбине» и «Власти тьмы».

О. В. Шиндина (Саратов)

К отзвукам статьи «Слово и культура»

в художественном мире Вагинова

1. Одной из важнейших особенностей творческого метода Вагинова является предельная актуализация смыслопорождаю-

щих возможностей интеллектуального «бриколажа». Высокая степень цитатности вагиновских произведений — естественное следствие широты авторского мировоззрения, сформировавшегося под влиянием самых разнообразных культурных источников. В этом отношении Вагинов может быть определен как прямой продолжатель акмеистической традиции, интертекстуальный характер которой он в полной мере реализовал в своем художественном мире. Уже современники отмечали определенную зависимость Вагинова от поэтики Мандельштама, что подтверждается и явными текстуальными параллелями.

2. Первым прозаическим произведением Вагинова стала опубликованная в 1922 году повесть «Монастырь Господа нашего Аполлона» — своеобразный индивидуальный миф, трактат о поэтическом творчестве. В ней начинающий автор в метафорической форме выразил свою точку зрения на современную ему культурную ситуацию: *Лето от лета сады поэзии хирели и иссыхали. <...> Дряхлая Муза с глухой лирой своей обходила грады и веси, стучала в окна и двери, но неразумные старцы и отроки смехом ее изгоняли.* Сюжетной основой повести становится создание своего рода последнего вместилища культуры, должного сохранить и восстановить прерывающуюся традицию: *Братья художники, образуем монастырь Бога нашего Аполлона. Будем трудиться во славу его. Тяжел путь, но радостна вера в воскрешение его.*

Несколько ранее, в статье «Слово и культура», напечатанной в 1921 году, сходной образностью воспользовался Мандельштам, так охарактеризовавший отношения старой культуры и нового государства: *Культура стала церковью. Произошло отделение церкви-культуры от государства. Светская жизнь нас больше не касается, у нас не еда, а трапеза, не комната, а келья, не одежда, а одеяние.* Однако, несмотря на близость образных систем обоих авторов¹, конкретная семантическая наполненность используемых средств имеет некоторые различия. Если для Мандельштама отделение культуры от государства — явление глубоко положительное (*наиболее значительное событие нашей революции*), дарующее внутреннюю свободу, *настоящее внутреннее веселье*, то Вагинов ощущает это как прекращение преемственности, гибель культуры как таковой (см. слова повествователя: *родина моя в земле, <...> больше нет родины моей*; ср. финал повести: *Иногда мы сваливаем ритмы и образы в узелок, выходим и продаем, хотя мы и призраки, но нам надо есть*). Сравнивая отделение культуры с отделением церкви, Мандельштам не только уподобляет ее христианству, но и оставляет для нее возможность косвенного влияния на общество: *намечается и органический тип новых взаимоотно-*

шений, связывающий государство с культурой наподобие того, как удельные князья были связаны с монастырями. Князья держали монастыри для совета. <...> Внеположность государства по отношению к культурным ценностям ставит его в полную зависимость от культуры². В противоположность такой точки зрения, для Вагинова культура связывается с античным миром, а христианство становится метафорой наступающего века цивилизации (см. «определение» христианства через ради, паровоз, Пикассо, данное в повести; там же старец Нектарий <...> Иисусу своему, из плоскостей и палок состоящему, кадит и молится. Аполлона, Господа нашего, разлагает).

3. Противопоставление языческого, античного мира и христианства с предельной полнотой представлено в романе «Козлиная песнь», в восприятии героев которого Петербург предстает как центр гуманизма, Рим, центр эллинизма. В таком контексте наступление новой исторической эпохи осознается героями романа как приход христианской эры; так, неизвестный поэт вспоминает ночь, <...> когда Нева превратилась в Тибр, по садам Нерона, по Эсквиланскому кладбищу мы блуждали, окруженные мутными глазами Приапа. Я видел новых христиан, кто будут они? Я видел дяконов, раздатчиков хлебов, я видел неясные шолпы, разбивающие кумиры. Звеню, связывающим героев романа с исчезающей культурной традицией, выступает филология (неизвестный поэт говорит об этом так: Филологическое образование и интересы — это то, что отличает нас от новых людей), а мир цивилизации, символом которого выступает Америка (в Америке сейчас происходят чудеса), несет в себе угрозу культуре; см. рассуждения неизвестного поэта о том, что остаткам гуманизма угрожает опасность <...> с нового континента. Что бывшие европейские колонии угрожают Европе³.

4. Одной из существенных составляющих «античного» слоя романа Вагинова является мотив священного безумия и опьянения; так, неизвестный поэт ищет опьянения <...> как средства познания, как средства ввергнуть себя в то священное безумие (*atabilis insania*), в котором раскрывается мир, доступный только прорицателям (*vates*)⁴; ср.: Снова, как коробочки, для него раскрылись слова. Он входил в каждую коробочку, в которой дна не оказывалось, и выходил на простор, и оказывался во храме. В основе механизма глубинного поэтического смыслообразования находится интуитивное соединение слов, организуемых ритмом, чем достигается разрушение устоявшейся семантики слова; см. высказывание неизвестного поэта: возьмешь несколько слов, необыкновенно сопоставишь и <...> над сопоставленными словами думаешь. И замечаешь: протягивается рука смысла из-под од-

ного слова и пожимает руку, появившуюся из-под другого слова, <...> и поглощает тебя совершенно новый мир, раскрывающийся за словами. Таким образом, именно сумасшествие понимается как обязательное условие художественного постижения мира; см. рассуждения неизвестного поэта о необходимости заново образовать мир словом, о нисхождении во ад бессмыслицы, во ад диких и шумов и визгов, для нахождения новой мелодии мира⁵.

Сходный комплекс присутствует и в мандельштамовской статье «Слово и культура», где возникают образы опьянения (*поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином*) и священного безумия (*Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур*; ср. в «Козлиной песне» слова автора, одновременно являющегося и персонажем: *я перетираю книги и <...> читаю их, сегодня одну, завтра другую. Сейчас десять строчек из одной, через несколько минут — несколько строчек из другой. Сейчас из политики по-французски, затем какое-нибудь стихотворение по-итальянски, потом отрывок из какого-нибудь путешествия по-испански, наконец какое-нибудь изречение или фрагмент по-латыни, — это я называю перебежкой из одной культуры в другую*; здесь же см. сцену встречи ирландского поэта героями романа, когда разговор ужю велся не на одном языке, а на всех языках одновременно).

5. Приведенные содержательные совпадения не исчерпывают всех параллелей между статьей Мандельштама и художественным миром Вагинова (тем более — творчеством этих авторов в целом). Явные отзвуки мандельштамовской статьи в вагиновской прозе дают основания предполагать, что «Слово и культура» оказала заметное влияние на мировоззрение Вагинова и вошла в его активный интеллектуальный фонд, поскольку метапоэтический аспект художественного творчества был значим и для Мандельштама, и для Вагинова.

¹ В частности, ср. мотивы голода и пищи у Мандельштама (*Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время*) и повесть, герои которой становятся «пищей» Аполлона; уподобление слова плоти важно для обоих текстов.

² Идея зависимости государства от культуры, вероятно, находится в связи с гумилевскими представлениями о необходимости участия деятелей культуры в управлении государством; см.: *Тименчик Р.Д. Комментарии. // Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М. 1990, с. 356, 361—362. Ср. слова героя «Козлиной песни» Вагинова: Нам нет дела до политики, мы не управляем, мы отставлены от управления, но мы ведь и при каком угодно режиме все равно были бы за-*

наты или науками или искусствами. ... Правда, в пятнадцатом, в шестнадцатом веках гуманисты были государственными людьми, но ведь то время прошло.

³ Ср. в статье Мандельштама «О природе слова»: *Европа без филологии — даже не Америка; это — цивилизованная Сахара*; см., в свою очередь, образ пустыни в первой главе «Козлиной песни».

⁴ В «Козлиной песне» наследуется весь комплекс значений употребляемого в «Поэтике» Горация термина *vates* и связанных с ним ассоциаций (см.: *Гаспаров М.Л. Поэт и поэзия в римской культуре // Культура древнего Рима, т. 1. М. 1985, с. 331 сл.*). Это слово образовано от индоевропейского корня **uat-*, используемого для обозначения жреческого экстаза и семантически близкого фразеологическим сочетаниям, призванным воспеть кого-либо (см.: *Иванов Вяч.Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М. 1976, с. 254*), что позволяет отметить широко представленные в романе Вагинова мотивы воспевания, музыки и пения, связанные с образом неизвестного поэта (см. также: *Неизреченной музыкой было полно все существо Филострата*, — двойником которого является неизвестный поэт). Ср. в статье Мандельштама: *Стихотворение живо ... тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение.*

⁵ Более подробно о сакральных качествах слова и его магической функции у Вагинова см. в работе автора: *К интерпретации романа Вагинова «Козлиная песнь» // Russian Literature (в печати).*

Анализ текста

В. М. Живов (Москва)

Космологические утопии как подтекст

в «Стихах о неизвестном солдате»

О. Мандельштама

1. В осмыслении (как положительном, так и негативного характера) революционного процесса большую роль играли религиозно-утопические концепции, выработанные русской культурой начала века. Особое место в ряду этих теорий занимает философствование Н. Ф. Федорова и его последователей, сконцентрировавшее в себе темы религиозного утопизма предреволюционной эпохи, существенные для осмысления последующего исторического процесса. Определяющими моментами утопического мышления вообще можно считать: (а) *Социально-прагматическую установку*, которая предполагает, что преобразование человека и космоса произойдет не от неподвластного человеку Промысла, но в силу (или при участии) человеческого социального творчества; (б) *Космологизм*, т. е. усвоение человеку миссии преобразования не только социума, но и космоса; (с) *Антиисторизм*, т. е. понимание истории, временного бытия человечества как его наказания, исключения из космической гармонии; (д) *Общинность*, вхождение в Царство космической гармонии совершается не каждым в отдельности, но общинно. Очевидно, что у Федорова эти идеи выразились наиболее ярким, можно сказать, гротескным образом.

Литература послереволюционной эпохи активно развивала федоровские идеи, осмысляя в их рамках новый исторический процесс. Федоровский пласт отчетливо выделяется у Хлебникова и Маяковского, у Брюсова и поэтов «Кузницы», у Заболоцкого и Платонова. Однако, это направление литературного процесса было обречено. По мере того как новый человек становился реальностью и приходилось осознать, что «поэтический труд» никак не вливается в созидание преобразованного человечества, поэзия (живопись, музыка, философия) умолкала. Поэтому необходимой предпосыл-

кой нового творчества, обретения голоса в «паучьей глухоте» осуществившейся утопии делался пересмотр основных жизненных установок. И это вновь обращало к Федорову как символическому воплощению данного комплекса. Этот пересмотр становится, по-существу, рубежом новой эпохи (новой поэзии и новой мысли), поэтому выделить в литературном процессе его начальные элементы оказывается важнейшей исследовательской задачей.

2. Наиболее яркое выражение этот пересмотр находит в стихах О. Э. Мандельштама о неизвестном солдате (1937 г.). В этих стихах Мандельштам пробегает по всем темам интересующего нас спектра — космология, человеческое братство и его судьбы, война и смысл истории, смерть и воскресение. Фабульная основа стихов обнаружена и описана О. Роненом, однако, она является лишь отправной точкой для построения совершенно нового смыслового пространства. Координаты этого пространства были исследованы Ю. И. Левиным, но цельный смысл стихотворения, их глубинная полемичность требуют обращения к «утопическому» подтексту.

«Стихи о неизвестном солдате» предстают как своего рода мистериальный спор о душе между жизнью и смертью, в котором противоплагаются неповторимость личности и безымянность космоса. Это обуславливает и само название стихотворения: тема неизвестного солдата сталкивает обобщенную синтетическую личность (представителя всех погибших солдат), не имеющую собственного имени и обличья, и отдельного человека с неповторимой судьбой. Могила неизвестного солдата, не вписывающаяся в христианскую традицию с ее принципиальным персонализмом, — это одно из наиболее ярких свидетельств замены живой органической взаимосвязи общества социальной абстракцией. Эта замена лежит у истоков заката Европы и является в то же время одной из составляющих религиозного утопизма. Она прямо связана с проблемой бессмертия: обобщенное абстрактное бессмертие противостоит бессмертию для каждого отдельно (ср. эту же тему в балладе В. Ф. Ходасевича «Джон Боттом»).

3. Противопоставление «безымянного» космоса и трагической уникальности отдельного человека задается в первом же фрагменте «Стихов о неизвестном солдате». Космос как пристанище «оптовых» смертей племенчески соотнесен с космосом как пространством оптового же, безличного воскрешения, о котором грезил Федоров. Космос описывается как «океан без окна» (т. е. слепой), пожирающий без разбора («всеядный и деятельный») «холодных и хилых» людей в их «землянках» (или — позднее — окопах) и обращающий их в космическое «вещество». Это федоровская мотивика, с

самого начала обозначающая подтекст стихотворения: темы холода, голода, военных бедствий и бессилия человека присутствуют у Федорова постоянно и связываются с непреобразованностью космоса, с тем, что «солнечная система остается слепой, не свободной, смертоносной силой».

Упоминание неизвестного солдата вводит второй полюс семантической структуры стихотворения — неповторимость личности. Это подчеркнуто появлением речи от первого лица и означено лермонтовской темой (с соответствующими подтекстами: «воздушный океан», «без руля и без ветрил» из «Демона», «воздушный корабль»). Лермонтовская тема полемически обращена против статьи В. С. Соловьева «Лермонтов», написанной в развитие федоровских идей. Соловьев осуждает ницшеанский демонизм Лермонтова, противопоставляя его «общему делу» и при этом говорит о его загробной судьбе и об обязанностях потомков в отношении усопшего Лермонтова, одного из наших «отцов в человечестве»: «Обязанность сыновней любви к такому отцу, — утверждает Соловьев, — конечно, потребует от нас не того, чтобы мы восхваляли его заслуги и дарования, а того, чтобы мы помогли ему снять с себя или, по крайней мере, облегчили удручающее его бремя... Обличая ложь воспетого им демонизма, только останавливающего людей на пути к их истинной сверхчеловеческой цели, мы, во всяком случае, подрываем эту ложь и уменьшаем хоть сколько-нибудь тяжесть, лежащую на этой великой душе».

Подобное «исправление в могиле», предлагаемое Соловьевым, и приводит на ум пословицу «горбатого могила исправит», которую парафразирует Мандельштам в строке «Как сутулого учит могила». Мандельштам отрицает самую мысль о таком исправлении и готов на этом посмертном судилище дать за Лермонтова «строгий отчет». Этот отчет о судьбе и смерти Лермонтова оказывается частью разговора поэта с душой (ласточкой) о трагедии личности. Лермонтов и появляется здесь как поэт трагический, по преимуществу, в своем трагическом влечении сознательно искавший смерти («воздушная яма [т. е. небесная могила] влечет»). Содержание «строгого отчета» составляет, видимо, самоценность трагедии поэта и завершенность его судьбы, противопоставленные федоровскому коллективистскому видению, в котором «сыны по человечеству» исправляют своих усопших отцов. Это и есть та апология личности, которая не оставляет места для устремлений в безымянный космос.

4. Последующие части «Стихов о неизвестном солдате» являются как бы разработкой тем первого фрагмента. Во второй части слепой космос дан как видение неба в облаках газовой атаки, причем «шевелиющиеся виноградины» можно

интерпретировать как слепые глаза космоса, а мираж ядовитых облаков — как жизни, которые космос пожирает («города украденные»). Третья часть дает как бы противоположную перспективу — перспективу космоса, глядящего на землю. Она начинается с картины космоса «в себе» с реминисценциями Эйнштейна, а затем, во второй строфе, космос как бы встречает летящих в него погибших солдат («А за полем полей поле новое / Треугольным летит журавлем»); вслед за полями мертвых появляется «весть», от которой «будет свету светло» — о мире или о последней войне («Я не Лейпциг, не Ватерлоо»). И здесь соотнесение с пацифистской утопией (в частности, федоровской) представляется достаточно правдоподобным. Появляющаяся в этом контексте наполеоновская тема вряд ли поддается однозначной пацифистской трактовке, как это предлагает О. Ронен: Наполеон как трагическое личное воплощение войн начала XIX в. может быть противопоставлен неизвестному солдату как безличному воплощению новой мировой войны. Эта тема группирует вокруг себя образы гаснущего «огонька Аустерлица», «чумного песка Египта» (как реминисценции из «Воздушного корабля»), и т. е.

Четвертая часть вводит голос поэта и зрение поэта, соотнося их с оптовыми смертями и надеждой воскресения и предвосхищая финальный фрагмент стихотворения. Она начинается с того же видения космоса мертвецов. Это видение предстает как задача поэзии и ее оправдание: поэзия, а не космос сохраняет подлинную жизнь и является тем самым формой бессмертия. Поэт «несет ее губами», т. е. своим словом вслед за «миллионами убитых задешево» как их голое, остающийся жить в стихе. Этот ход мысли также, видимо, содержит полемический антифедоровский момент: бессмертие создается поэзией, а не космологическими утопиями. Пятая часть представляет собой интермеццо на тему военного братства — братства в судьбе и смерти, причем Швейк и Дон Кихот олицетворяют подчеркнуто человеческое начало в противоположность космическому. Шестая часть — стихи о черепе. Их тематическая структура в значительной степени выяснена: темы черепа как микроскосма, человеческого родства, торжества человеческого духа и т. е. (Ронен, Иванов). В этом перечне недостает одной важной составляющей — биологической темы, значимость которой для позднего творчества Мандельштама очевидна. И эта тема звучит у Федорова как раз в рассуждениях о форме черепа. Шестая часть является, таким образом, как бы повторением федоровского вопроса об эволюции с подчеркиванием федоровской же темы бессмысленности войн («Не могли не вливаться войска»).

Повторение вопроса, естественно, не означает повторения ответа.

Б. Ответ содержится в последних двух частях и состоит в утверждении абсолютной ценности индивидуальной человеческой трагедии и личного — со своим временем и со своей судьбой — воскресения. Мотив ясных и зорких звезд, которые «мчатся в свой дом» и противостоят космосу, уясняется через тождество души — звезды, интертекстуально связанное чуть ли не со всей европейской поэтической традицией. Звезды-души в своем «обморочном» (еще не просветленном воскресением) бытии и заполняют («затоваривают») космос — «Оба неба с их тусклым огнем», что вновь возвращает нас к федоровским идеям.

В рамках этой структуры становится понятной и парадоксальная антиномичность второй строфы данной части, в которой с наибольшей эксплицитностью говорится об абсолютном достоинстве человека: с одной стороны, утверждается ценность «избыточного» (видимо, в противовес необходимому), с другой — борьба за «прожиточный воздух», т. е. необходимое, объявляется беспримерной славой. Эта антиномия разрешается, если под избыточным подразумевается то самое стремление человека к преодолению себя, которое влечет его к «воздушной яме», к сверхчеловечеству (обличаемому Соловьевым и Федоровым), и создает тот неустрашимый трагизм личности, ее неповторимость, которые и служат залогом воскресения. В силу этого смерть («воздушная яма») — это «не провал, а промер», т. е. не безвременье и безымянность космоса, а время истории, мера, подводящая к воскресению. Трагедия вновь противопоставляется утопии, и выбор трагедии декларируется с предельной прямоотой. Заключительная же часть стихотворения являет воскресение, причем воскресение не в безымянности космоса, а с «годом рождения» как знаком личного и неповторимого времени. Среди череды воскресающих восстает и поэт, рожденный «в ночь с второго на третье», и его — как навечно запечатленный трагический голос эпохи — окружает пылающее время: «столетья/ Окружают меня огнем». Преодоление утопии открывает путь для новой поэзии, обретающей голос в онемевшей от оптовых смертей стране.

**«Кувшин» Мандельштама
и его поэтические гнезда**

Данное исследование предлагает рассмотрение стихотворных гнезд к восьмистишию Осипа Мандельштама «Кувшин». Таких поэтических гнезд различается три:

1. собственные созвучные стихи;
2. стихи других русских поэтов;
3. «инолитературные» произведения, а именно «Ода греческой вазе» Джона Китса.

Написанное в марте 1937 года, на биографическом уровне стихотворение «Кувшин» навеяно, по словам Надежды Мандельштам, частым посещением Воронежского музея изобразительных искусств, где выставлялась «черноокрасная микенская керамика из коллекции Дерптского университета». К числу стихотворений, входящих в поэтическое гнездо собственных произведений поэта, относятся стихи «Гончарам велик остров синий» и «Стансы».

После предварительного обсуждения восьмистишия в свете релевантных собственных и других русских поэтических гнезд, данное исследование сосредоточится на его сопоставлении с «Одой греческой вазе» Джона Китса.

А. А. Кобринский (С.-Петербург)

Стихотворения О. Мандельштама о футболе (особенности поэтики)

Два стихотворения о футболе (в автографах — «Футбол» и «Второй футбол»; названия сохранены в двухтомнике¹, а в издании «Камня» в серии «Литературные памятники»² оба стихотворения озаглавлены одинаково — «Футбол», как в первых публикациях) были написаны О. Мандельштамом в 1913 г. Оба текста восходят к одному и тому же черновому варианту (Соч., т. 1, с. 429). В качестве отправных точек стихотворений комментаторы обоих изданий указывают пристрастие к футболу, существовавшее в Тенишевском училище (а это действительно так: команда училища приняла участие в первом же кубке ОСФРУМ /Общества содействия физическому развитию учащейся молодежи/ в 1907 году, т. е. когда Мандельштам заканчивал училище), наблюдение за игрой кадетов во дворе 1-го кадетского корпуса в ноябре 1913 г. (об этом вспоминает А. Ахматова, ошибочно называя футбол тогдашней новинкой: на самом деле в Петербурге в футбол к тому времени играли уже 15 лет, а первый в городе и в России матч состоялся 13 сентября 1898 г. как раз на плацу 1-го Кадетского корпуса на Кадетской линии Васильевского острова), стих К. Случевского («Казнили. Голова отпрянула как мяч...») и, по воспоминаниям В. Пяста, образ одной из постоянных посетительниц «Бродячей собаки», спроецированный на легенду о красавице-иудейке, спасшей свой город. При более пристальном рассмотрении, как это часто бывает у О. Мандельштама, в стихотворении обнаруживается «второе дно», углубляющее и усложняющее всевозможные прямолинейные прочтения, которое реконструируется при анализе в контексте всего творчества поэта.

Прежде всего обращает на себя внимание характер эволюции творческого замысла. Движение лирического сюжета в черновой редакции определяется постепенным «вырастанием» историко-мифологических мотивов из картины футбольного матча, наблюдавшегося Мандельштамом из окна квартиры. Недостатки этой редакции видны невооруженным

глазом: тема битвы, сражения, эксплицированная в строфе IV, не имеет глубокой остроты в строфах I—III и выглядит как весьма поверхностное сравнение. Чужеродной кажется и мифологическая проекция в строфе V, ибо «двойник» Юдифи в предыдущей строфе является диссонирующим образом: это футболист, такой же, как и все остальные («чуть-чуть неловки, мешковаты...»), и Юдифь, с ее «тонко-лицемерной» улыбкой, не коррелирует с ним.

О. Мандельштам, чувствуя, очевидно, несовершенство черновой редакции, значительно ее переработал. Главный смысл этой переработки — создание двух стихотворений, которые, как мы убеждены, необходимо рассматривать как диптих. Все мифологические аллюзии оказались сконцентрированы в первом стихотворении, тогда как во «Втором футболе» перед нами — почти реалистический план выражения. Сохранив в последнем две строфы черновой редакции (I и II), Мандельштам вводит в него принципиально новую тему — постоянного предчувствия гибели. Произведенная инверсия строк 1—2 и 3—4 в III строфе и, главное, перестановка строк приводят к тому, что сквозь созданную несколькими мазками картину, изображающую увлеченного игрой юношу, рельефно просвечивает образ одиноко лежащего на земле убитого солдата («теснота стихотворного ряда» приводит к тому, что красный цвет околыша «окрашивает» брызги на мундире, превращая их в брызги крови, а сам околыш, лежащий на земле, становится своеобразной синекдохой, словно репрезентируя вынесенное в подтекст: распростертое на земле тело человека). Если в черновой редакции напряжение снималось беспечной картиной осени и дальнейшим развитием сюжета, то во «Втором футболе», с одной стороны, позиция абсолютного конца усиливает трагичность звучания, с другой — устанавливается любопытная структура динамики стихотворения: два глагола в I строфе, два во II строфе, по одному глаголу в III и IV и, наконец, полная безглагольность, статичность в строфе V. Жизнь как бы останавливается, прекращается. Аналогичный вывод можно сделать и анализируя характер глагольного действия: актуальный перфект и актуальное настоящее в I—II строфах сменяется инфинитивом со значением многократности в III строфе и абстрактным настоящим в строфе IV. Перед нами — движение из мира времени в мир вневременной. Предчувствия гибели заложены и в семантической структуре стихотворения: эпитет «военная» (школа) теперь коррелирует с финалом и придает композиции кольцевую форму. Затем мотив этот подкрепляется словно вырвавшимся у поэта «а ныне — скорбь», отсутствовавшим в первой (черновой) редакции — это скорбь предвидения; и имплицитно он при-

существует в сочетании «дети-дикари». «Дети» — понятно: кадеты — еще мальчики, одновременно мы помним о том, что у Мандельштама тема детства маркирована смертью («...мы в детстве ближе к смерти, / Чем в наши зрелые года»), но «дикари» никак не соотносится с воспитанниками военного училища, тем более, что этот эпитет возникает на фоне жестко упорядоченной жизни в корпусе («И вскакивать на жесткой койке, / Чуть свет, под барабанов дробь»). Мандельштам в этом сочетании актуализирует периферийную семантику, которая восстанавливается из контекста стихотворения «Когда удар с ударами встречаются...» (1910), раннего произведения, посвященного теме неотвратимого рока («Неутомимый маятник качается / И хочет быть моей судьбой»). Исполнение приговора судьбы ассоциируется у Мандельштама с образом дикарей, в чьих руках «отравленные дротики взвиваются». Здесь, как мы видим, имплицирован один из «мостиков» к первому «Футболу» (ср.: «Телохранилитель был отравлен...»). Первый «Футбол», таким образом, становится не только своеобразным мифологическим комментарием ко «Второму футболу», но и семантической параллелью на уровне, практически, каждой строфы. В первом стихотворении, как и во втором, композиция кольцевая («Телохранилитель был отравлен...» — «Над теплым трупом...»), замыкающая тему заданности и неизбежности гибели. Этим же предчувствием наполнена и II строфа, причем она амбивалентно указывает как на опасность, угрожающую Олоферну («Неохраняемый шатер»), так и на «беззащитную завесу», почти однозначно реминисцирующую евангельский мотив разодравшейся в момент смерти Иисуса завесы Храма (Мат. 27, 51; Мар. 15, 38; Лук. 23, 45) и, возможно, символизирующую опасность, которую несли для Иудеи полчища ассирийцев (Мандельштам, скорее всего, не знал, что при Навуходносоре, т. е. во времена Первого Храма, Святая Святых была отделена не завесой, а стеной). Семантика ш а т р а также имплицитно амбивалентна, она связывает как шатры завоевателей — шатер Олоферна, где он был убит, шатры вавилонского войска: символ угрозы, реализованный в написанном несколькими месяцами позже стихотворении Н. Гумилева «Юдифь» («...томилась Иудея... Пред красными, как зарево, шатрами»), так и шатер — скинию Завета. Такая амбивалентность заставляет поставить вопрос о единстве источника опасности, о его равной укорененности как в системе противоположной, так и в системе угрожаемой. Мы обращаем внимание и на то, что во «Втором футболе» ощущение надвигающейся гибели не просто не имеет внешнего источника, но однозначно замкнуто, оно существует в крайне ограниченном пространстве (кадетский корпус

и его двор), самодостаточно. И мы выходим на систему и г р ы как метаописание смерти (отсюда и единство названий: разделив реальное и мифологическое, Мандельштам таким образом подчеркивает их принципиальное единство, основой которого становится игра). Фоном приближающейся смерти становится игра как состязание («А в Угличе играют дети в бабки...» в стих. «На розвальнях, уложенных соломой...»), игра как п р е д с м е р т н а я ж и з н ь возникает в «Стансах» («И перед смертью хорошея — / Еще побыть и поиграть с людьми!»), театральная игра как з а м е щ е н и е смерти («Есть ценностей незыблемая скала...», «Я не увижу знаменитой Федры...» и др.), наконец, музыка: игра, в высшем своем проявлении, близкая смерти (= вечности) («Концерт на вокзале», «Жил Александр Герцевич...», «За Паганини длиннопалым...»: «Играй же на разрыв аорты...»). Параллельно включается и историко-мифологическая цепь ассоциаций, связанная с футболом. Это и известные факты о том, как в Англии играли в футбол головами казненных (мотив, подкрепленный метафорой «головамяч», вполне прозрачной и реализованной у Случевского), и линия, идущая к Иоанну Крестителю, эксплицированная в стихотворении Гумилева и позже возникающая в «Стихах о неизвестном солдате» («Свою голову ем под огнем...») как мотив самоубийства. Наконец, понять и г р у как эвфемизм табуированной смерти помогает и образ кругов Дантова ада как «атлетических дисков».

¹ Осип Мандельштам. Сочинения в двух томах. — М. 1990. Далее — Соч. — с указанием тома и страницы.

² Осип Мандельштам. Камень. — Л. 1990. Далее — Камень — с указанием страницы.

Томас Лангерак (Амстердам)

«Как светотени мученик Рембрандт...»

(Разговор поэта с художником)

С самого начала своего творчества Мандельштам обратился к другим видам искусства; в акмеистическом периоде преобла-

дают стихотворения об архитектуре или музыке, в тридцатые годы — о живописи. Стихотворения об изобразительном искусстве давно вошли в традицию европейской поэзии. В XVIII-XVIII вв. этот жанр имел характер описательный и теоретический: описание конкретного произведения искусства, как правило, сочеталось с обсуждением разницы между литературным и изобразительным искусством. Во второй половине XIX в. описание конкретного произведения уступило место поэтическому переживанию. В символической и пост-символической поэзии стихотворения об искусстве стали частым явлением: в русской поэзии они встречаются у Анненского («Офорт», «Я на дне»), Вяч. Иванова («Вечеря») и мн. др.¹

Развитие поэзии Мандельштама об искусстве соответствует развитию всего его творчества: в ранних стихотворениях об архитектурных памятниках доминирует установка на референт, который, как правило, упоминается в заглавии («Notre Dame», «Адмиралтейство» и др.), в поздних стихотворениях о живописи преобладает установка на адресата и адресанта («Импрессионизм», «Как светотени мученик Рембрандт...»)². Первые стихотворения о живописи содержат подробные описания, но упоминание конкретной картины отсутствует («В хрустальном омуте какая крутизна!», «С розовой пеной усталости у мягких губ...»)³. В поздних стихотворениях упоминаются лишь детали, отсылающие читателя к определенной картине, но рядом с ними встречаются детали из других картин. Так, в «Импрессионизме» главный подтекст является картиной К. Моне «Сирень на солнце», но упомянутые в стихотворении предметы и подробности фактуры не соответствуют реальной картине⁴.

«Как светотени мученик Рембрандт...» имеет характер беседы поэта с художником. В первой части первой строфы автор сопоставляет себя с Рембрандтом: их связывают страдание от своего художественного видения и принадлежность к прошлому. Второе сходство имеет характер оксюморона: Мандельштам — живой поэт, который в глазах официальной критики принадлежал к прошлому. Слово *немеющее* также относится к времени, в котором жил поэт. Во второй части первой строфы упоминаются детали картины: ребро, сторожа, воин, гроза. Однако, нет картины Рембрандта с такими деталями. Н. Я. Мандельштам в комментариях к данному стихотворению утверждает, что Мандельштам часто ходил смотреть картину Рембрандта, находившуюся в Воронеже⁷. Наверное, имеется в виду «Шествие на Голгофу» ученика Рембрандта Jacob Willemsz de Wet (1610 — ок. 1671). Эта картина поступила в Воронежский музей в 1933 г. и первоначально атрибутировалась как работа Рембрандта.

Однако, и эта картина не соответствует описанию в стихотворении. Подтекстом стихотворения является не одна конкретная картина Рембрандта, а целый ряд картин на евангельские сюжеты (напр., «Неверие Фомы» <ГМИИ им. А. С. Пушкина>, «Снятие с креста» <Эрмитаж>), из которого автор как бы составляет «свою» картину. На этой вымышленной картине изображен незащитный и страдающий человек. Слова *горящего* и *гроза* относятся и к рембрандтовскому освещению, и к положению изображенного (страдание, опасность). Параллель между изображенным на этой «мандельштамо-рембрандтовской» картине персонажем и реальным автором налицо: Мандельштам в Воронеже находился под охраной, но не был охранен от бедствий.

Во второй строфе автор обращается к Рембрандту с упреком, смягчая его предварительным извинением и уверением в уважении. Поводом к упреку являются изображенные на картине детали — соколиное перо, ларцы в гареме — которые смущают зрителя «не к добру» и «без добра». Подтекстом этой строфы, безусловно, является картина «Артаксеркс, Аман и Есфирь» (ГМИИ им. А. С. Пушкина), написанная на сюжет из Ветхого завета (Есфирь III: 6). На картине еврейка Есфирь, жена персидского царя Артаксеркса изображена в момент, когда она только что произнесла обвинительные слова в адрес князя Амана. Персонажи сидят почти в оцепенении, не глядя друг на друга; остро ощущается атмосфера напряженной борьбы и ясен исход, взгляд и жест Артаксеркса, на самом деле, «смущают не к добру». Однако, и во второй строфе не описывается конкретная картина Рембрандта. Из упомянутых деталей только виден ларец, на котором сидит Есфирь. Другие детали — соколиное перо, гарем — порождены картиной Рембрандта. До того как она стала царицей, Есфирь была наложницей царя (Есф. II: 9) — отсюда *гарем*, у Артаксеркса пронизательный взгляд — соколиные очи; сокол является признаком восточного деспота (сравните: «Они дарили соколов / Турецкому султану» — «Новеллино»); у Рембрандта фигуры в восточных нарядах обычно носят перо на шапке или тюрбане (напр., «Портрет мальчика», «Давид и Урия», «Давид и Ионафан», все в Эрмитаже). Эти «вымышленные» детали (одна из них — «око соколиного пера» даже противоречат действительности, ср. «Сытых форелей *усатые морды*» — «Холодно розе в снегу») как раз составляют суть упрека поэта в адрес художника: Рембрандт на картине «Артаксеркс, Аман и Есфирь» изображает во всей своей красе восточного деспота, который одним жестом своего скипетра решает судьбу людей.

Итак, в «Как светотени мученик Рембрандт...» Мандельштам противопоставляет две стороны живописи Рембрандта: живопись, которая вызывает сочувствие к беззащитному, страдающему человеку, и живопись, которая беспокоит зрителя, внушает ему страх. Опальный поэт, разумеется, предпочитает первую сторону.

¹ См.: *Kranz G. Das Bildgedicht, Köln-Wien 1981 (B. I), 1982 (B. II), 1987 (B. III).*

² О развитии см.: *Левин Ю.И.* «О некоторых особенностях поэтики позднего Мандельштама», в кн.: *Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования.* Воронеж, 1990, с. 406—416.

³ См.: *Meijer. Jan. M.* «Pictures in Mandel'stav's oeuvre» in: *Dutch Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. J.M.Meijer Ed. Lisse, 1979, p.329-337.*

⁴ См. мою статью: «Mandel'stams «Impressionizm» in: *Возьми на радость. To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier. Amsterdam. 1980, p. 139—147.*

⁵ *Мандельштам Н.Я.* «Комментарии к стихам 1930—1937 гг.» В кн.: *Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама.* Воронеж, 1990, с. 286.

А. Е. Парнис (Москва)

Мандельштам:

«...весь корабль сколочен из чужих досок...»

(О хлебниковском подтексте стихотворения

«Сумерки свободы»)

1. Эти слова Мандельштама, характеризующие Анненского¹, учеником которого он себя считал, можно отнести к нему самому. Н.Я.Мандельштам вспоминает слова поэта: «Я учусь у всех — даже у Лившица»². Несмотря на очевидную иронию и игровой характер этой фразы, ее нельзя недооценивать, а «ученичество» Мандельштама следует рассматривать прежде всего на уровне цитатности или воздействия других поэтов на его художественную систему. Сам Лившиц

в статье «В цитадели революционного слова» (1919) так оценивает этот поэтический прием автора «Камня» и «Tristia»: «...в стихах Мандельштама мы встречаем целые строки из других поэтов, и это не досадная случайность, не бессознательное заимствование, но своеобразный прием поэта, положившего себе целью заставить чужие стихи звучать по-иному, по-своему.»³

2. К теме взаимоотношений Хлебникова и Мандельштама в последнее время неоднократно обращались исследователи⁴. Связь между поэтами несомненно глубже, чем это представляется на первый взгляд. Один из современников зафиксировал слова Мандельштама, сказанные им в Киеве в 1919 году (...всегда говорил о Хлебникове и Маяковском с горячим одобрением: «Я воспринимаю Хлебникова внутренним осознанием, и он мне близок»⁵). Анализируя стихотворение Мандельштама «Сумерки свободы», исследователи останавливались, главным образом, на семантической структуре текста и почти не касались его литературных источников⁶. Между тем одним из непосредственных источников этого мандельштамовского текста является, надо думать, программное стихотворение Хлебникова «Свобода приходит наяга...», впервые напечатанное во втором «Временнике», вышедшем в Харькове в 1917 году. Приведем этот текст в первопечатном варианте:

*Свобода приходит наяга,
Бросая на сердце цветы,
И мы, с нею в ногу шагая,
Беседуем с небом на ты.*

*Мы, воины, смело ударим,
Рукой по веселым цитатам,
Да будет народ государем
Всегда, навсегда, здесь и там.*

*Пусть девы сплуют у оконца
Меж песен о древнем походе,
О верноподданном Солнце,
Самодержавном народе⁷.*

3. Оба текста — «Сумерки свободы» Мандельштама и «Свобода приходит наяга...» Хлебникова — имеют целый ряд прямых и неявных совпадений. Тема свободы, разрабатываемая Мандельштамом в своем мифопоэтическом стихотворении, образ свободы из хлебниковского текста. Кроме того, надо думать, Мандельштам заимствует из него же ключевые образы и мотивы (солнце — народ — сердце — небо), но придает им другое звучание и переосмысливает их. Несомненно Мандельштам в 1-ой строфе заимствует хлебников-

скую метафору солнце — народ, которая, в свою очередь, навеяна образом восходящего солнца из финала «Слова о полку Игореве» («песня о древнем походе»), отождествляемого с возвращением Игоря из плена. Мандельштам расширяет рамки текста-источника, он через Хлебникова обращается к «Слову», а его формула «не видно солнца» в 3-й строфе, по-видимому, перекликается с затмением солнца в 3-й главке 1-й части «Слова». В самом заглавии «Сумерки свободы» Мандельштам ставит ударение не на втором слове, ставшем у Хлебникова центральным образом, а на первом, которое дает основную сюжетную линию и придает всему тексту тревожную и роковую окраску. Мандельштам полемизирует не только с Блоком (он варьирует некоторые образы из «Двенадцати», «Возмездия» и «Скифов»⁸ — первый и третий тексты были напечатаны в эсеровской газете «Знамя труда», где было опубликовано и стихотворение «Сумерки свободы» под первоначальным заглавием «Гимн»), но прежде всего с Хлебниковым. Он как бы разбивает, полемически преломляет несколько «наивно-восторженную» тональность Хлебникова в восприятии свободы, снижает романтический пафос его утопии, а его беседу «с небом на ты» переводит в другой регистр. В отличие от Хлебникова, отождествляющего себя с воином («Мы, воины»), Мандельштам называет в первой строфе своих единомышленников братьями, которые в последующих строфах превращаются то в «легионы боевые» (вместе с ласточками), то в «мужей».

4. Стихотворение Хлебникова «Свобода приходит нагая...» является непосредственным откликом на Февральскую революцию (текст написан 19 апреля 1917 года). Оно навеяно, вероятно, известной картиной Э.Делакруа «Свобода, ведущая народ» (имеет и другие названия: «Свобода на баррикадах», и «28 июля 1830 года»), аллегорически изображающей Свободу в виде полуобнаженной женской фигуры⁹. Мандельштам же пишет свое стихотворение через год после Февральской и Октябрьской революций («великий сумеречный год»). И, конечно же, поэт, ставший свидетелем метаморфоз свободы, уже в середине 1918 года пронизательно оценивает родившуюся год назад свободу, которая превратилась в полусвободу — он провидчески ощущает и «слышит время», понимает, что корабль времени «ко дну идет». Его характеристики свободы и стихии поразительно точны (это стало ясно современникам намного позже), они не светлые и радостные, как у Хлебникова, а наоборот — усугублены мрачными, вернее — сумрачными эпитетами, которые словно канализуются один на другой («кипящие ночные воды», «грузный лес тенет», «глухие годы», «роковое и сумрачное бремя», «невыносимый гнет», «сумерки густые», «ог-

ромный, неуклюжий, скрипучий поворот руля», «летейская стужа»). Тема сумеречного времени, ассоциируемая со свободой, «эсхатологические предчувствия» (по Н.Я.Мандельштам¹⁰ отсылают нас к образам еще одного антивоенного стихотворения Хлебникова «И когда земной шар выгорев...», впервые напечатанного (вместе с другим текстом) под общим заглавием «Бой в лубке» в 1916 году:

*Ведь в треугольниках — сумрак души!
Это над людом в сумрачной тризне
Теней и углов Пифагора ковши¹¹.*

Интересно, что это стихотворение сюжетно перекликается с текстом «Свобода приходит нагая...» и начинается с задачи, которую Хлебников ставит перед собой: «Мы создадим «Слово о полку Игореве» / Или же что-нибудь на него похожее».

Впоследствии Хлебников включил это стихотворение вместе с программным «Свобода приходит нагая...» в поэму «Война в мышеловке» (1919).

Б. Мандельштам вводит в текст образ корабля, очевидно, связанный с расхожим клише «корабль времени» и восходящий к контексту «Пьяного корабля» Рембо (помимо заглавного образа ср. также мотивы руля-колеса, солнца, моря-океана, небес, деревьев, метафорически преобразованной зари, цифровой символики «десять», эпитет сумрачный — *brun* и образ бурлящей воды: *des écroulements d'eaux* — «кипенье бурных вод» в переводе Лившица). Рембовский подтекст нельзя не учитывать при анализе «Сумерек свободы». Мандельштамовский образ корабля, вероятно, дополнительно сопрягается и с хлебниковским (и шире — футуристическим) образом «Парохода Современности» из знаменитого манифеста «Пощечина общественному вкусу», с которого началась экспансия футуристов в искусстве, их *Sturm und Drang*¹². Мандельштам словно пытается ответить на сакраментальный пушкинский вопрос: «Куда ж нам плыть?» (Ср.: «Куда плывете вы?» — в раннем стихотворении «Бессонница. Гомер...»). Ответа, однако, у него нет, да и кто его мог дать в то время — земля плывет в неизвестность.

Илья Эренбург, которому Мандельштам в 1919 году в киевской греческой кофейне читал «Сумерки свободы», писал уже через несколько лет в своем очерке о поэте: «Писатели встретили русскую революцию буйными выкриками, кликушескими слезами, плачем, восторженными беснованиями, проклятиями. Но Мандельштам, бедный Мандельштам, который никогда не пьет сырой воды, и, проходя мимо участка — комиссариата, переходит на другую сторону, — один понял пафос событий. Мужички голосили, а маленький

хлопотун петербургских и других кофеен, постигнув масштаб происходящего, величие истории, творимой после Баха и готики, прославил безумье современности: «Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, скрипучий поворот руля»¹³.

6. Важно отметить также связь «Сумерек свободы» с текстами поэтов-современников, с которыми Мандельштам встречался в Харькове и Киеве в 1919 году. Появление этого стихотворения в печати и устное его бытование в чтении автора оказывало, как выясняется, несомненное воздействие на тексты местных и приезжих поэтов. Прежде всего надо отметить стихотворение о свободе харьковского поэта Г.Н.Петникова, написанное в 1918-1919 годах, оно имеет целый ряд параллелей, а первая строка прямо отсылает к зачину мандельштамовского текста: «Мы прославляем наших былей...»¹⁴. Молодой киевский поэт Р.С.Скоморовский посвятил Мандельштаму стихотворение «И только нам удел Дамокла...», которое перекликается с «Сумерками свободы» (ср., например, «перегибающийся год» с «сумеречным годом»), что подтверждается очевидными цитатами из Мандельштама и Блока. Его финал непосредственно восходит к заключительно строфе текста-источника: «И только нам в скрипучих латах // Неугомонными итти // И в ночь, и в день, и в час заката // В потусторонние пути.»¹⁵ Но самый разительный пример — прямое воздействие Мандельштама на Эренбурга, послужившее толчком для создания нескольких его текстов. Кроме «Сумерек свободы», Мандельштам читал Эренбургу и другие стихи, но провидческие строки о сумеречном времени буквально потрясли Эренбурга, по свидетельству мемуаристов, он постоянно бредил ими¹⁶. Это подтверждают прямые и скрытые цитаты из этого текста в различных произведениях Эренбурга. В 1919 году он напечатал статью «На тонущем корабле», само название которой наваяно символическим образом из «Сумерек свободы» и в которой он развивал основную тему мандельштамовского текста¹⁷. Примечательно, что загадочный образ вождя, который исследователи поэта интерпретируют по-разному, для Эренбурга однозначно, это — Керенский. По все видимости, Эренбург толкует этот образ, основываясь на сведениях, полученных непосредственно от самого автора стихотворения. Во всяком случае, это свидетельство крайне важное и решающее для интерпретации текста. Уже после отъезда Мандельштама из Киева, Эренбург в сентябре 1919 года напечатал еще одну статью «Звездная буря и фешенебельные гостиные»¹⁸, вся идея и пафос которой непосредственно связаны с образным строем «Сумерек свободы». Эта малоизвестная статья Эренбурга заканчивается формулировками, источник ко-

торых не вызывает сомнений: «Наша земля переживает двойное чудо в одних свершениях, два лика единой эпохи... Смысл знамений наших дней велик. Он, конечно, не по плечу идеологам коммунизма. Мы трепещем на перевале. В небесах пылают две зори, закатная и восходная. Новый день, омытый нашей кровью, встает в негаданной красоте... Нет пророка, который ныне мог бы прочесть письма небес и угадать, куда мчится земля. Быть может нашим внукам эта революция будет казаться темным сумеречным кануном, наше искусство — предрассветным томлением. Но есть у нас иная радость, ее не предадим. Это искупительная гибель, муки родов, потеря всего, светлая нищета и щедрость безумия. Наша земля действительно приняла огонь и мечется в звездной буре». То, что Мандельштаму удалось высказать в замечательном стихотворении, Эренбург «перевел» на язык публицистики.

В 1920—1921 годах Эренбург планировал издать сборник стихов под названием «Новые зори» или «Две зори»¹⁹, которое перифрастически связано с центральным образом «Сумерек свободы». В 1922 году в Берлине Эренбург выпустил антологию «Портреты русских поэтов», где перепечатал «Сумерки свободы», а во вступительном очерке о поэте написал уже процитированные ранее слова о том, что Мандельштам относился к немногим из русских интеллигентов, кто оказался способен правильно понять и отразить пафос революционных событий²⁰. Образ сумерек свободы возникает и в романе «Необычайные приключения Хулио Хуренито и его учеников» (гл. 23). Эренбург не только сам находился под воздействием стихов Мандельштама, но и оказал на него определенное влияние, но эта тема отдельного исследования. Приведенный анализ еще раз подтверждает существование связи с этим текстом ряда современных Мандельштаму произведений.

7. Связь анализируемого стихотворения Мандельштама с текстом Хлебникова подтверждается еще одним обстоятельством. Находясь в Харькове весной 1919 года, Мандельштам перепечатывает «Сумерки свободы» в местных «Известиях» — на полосе «Литературно-художественной недели», редактируемой Г.Н.Петниковым, рядом с хлебниковским текстом «Свобода приходит нагая...»²¹. Причем, Мандельштам меняет первоначальное заглавие своего стихотворения, вместо эмфатического «Гимн» дает новое — «Сумерки свободы», подчеркивая и выявляя тем самым связь своего и хлебниковского текста и полемически заостряя их соположения. Примечательно, что стихотворение «Свобода приходит нагая...» отдал в печать не сам автор (Хлебников приехал в Харьков через месяц), а Петников,

который перепечатал его из «Временника» в виде группового стихотворного манифеста и поставил под ним три фамилии — Хлебникова, Каменского и свою.

Таким образом, то, что исследователям удастся выявить путем сопоставительного анализа текстов, то для самого Мандельштама и единомышленников Хлебникова было очевидно — оба стихотворения представляют собой поэтический диалог на тему свободы.

¹ *О. Мандельштам. Письмо о русской поэзии* // В кн.: Мандельштам. Сочинения. т. 2, М. 1990, с. 226.

² *Н. Мандельштам. Вторая книга*. М. 1990, с. 72.

³ *Б. Лившиц. В цитадели революционного слова* // Пути творчества. Харьков. 1919, №5, с. 45.

⁴ См., например: *Ж. К. Ланн. В поисках нового классицизма: Хлебников и Мандельштам* // Русская мысль. Париж. 1988, 24 июня /Лит. приложение №6/; *Е. А. Тоддес. Мандельштам и опоязовская филология* // Тыняновские чтения. Рига. 1986, с. 78-102; *Влч. Вс. Иванов. «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии* // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990, с. 356-366; *А. Е. Парнис. Штрихи к футуристическому портрету О. Э. Мандельштама* // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М. 1991.; *В. Я. Мордерер, А. Е. Парнис. Хлебников и Филонов: к истории взаимоотношений /новые материалы/* — Мир Велимира Хлебникова. М. 1991.

⁵ *А. Гатов. Уроки мастерства*. // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж. 1990, с. 18.

⁶ Об этом тексте Мандельштама написано очень много, отметим последние работы: *Д. Сегал. «Сумерки свободы»: о некоторых темах русской ежедневной печати 1917-1918 гг.* // Минувшее. Париж. Вып. 3, с. 131-198; *О. Смолга. Заметки к теме «Мандельштам и революция»* // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж. 1990; *Н. Струве. Осип Мандельштам*. Лондон. 1990, с. 26-27; *Е. А. Тоддес. Поэтическая идеология* // Литературное обозрение. 1991, №3, с. 36; *М. Л. Гаспаров. Труд и постоянство в поэзии Осипа Мандельштама* // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М. 1991, с. 374-377; *В. Б. Миклушевич. Опыт личного бессмертия в поэзии Осипа Мандельштама* // Там же, с. 313-315.

⁷ *Временник*. М. [Харьков], 1917. В последней редакции этого стихотворения Хлебников дает форму «Солнца» // *В. Хлебников. Творения*. М. 1986, с. 461.

⁸ Ср. также, например, первую строку из перевода Мандельштама стихотворения О. Барбье «Джин»: «Сумрачный гений, бог наших веселий», которая восходит, вероятно, к образу «сумрачный германский гений» из «Скифов» Блока.

⁹ Идем синкретизма постоянно интересовали Хлебникова, а произведения художников нередко служили решающим импульсом для создания поэтических текстов. В данном случае обращение к картине Делакруа мотивировано, вероятно, реакцией на события в переломный

исторический момент. Если наша гипотеза в целом верна, то неожиданно возникает связь стихотворения Мандельштама — через Хлебникова — с этим произведением Делакруа.

¹⁰ *Н.Мандельштам*. Вторая книга. М. 1990, с. 100, 232.

¹¹ См. Второй сборник Центрифуги. М. 1916. Здесь треугольники не геометрические образы, как считает исследователь Хлебникова В.П. Григорьев (*В. Хлебников*. Творения. М. 1986, с. 694), а очевидно, метафорически преобразованная теорема Пифагора $a^2+b^2=c^2$, в «основе» которой лежит прямоугольный треугольник.

¹² Ср. с мемуарным свидетельством историка Карповича, встретившего Мандельштама на футуристическом вечере, вероятно, 3 ноября 1913 г.: «На мое замечание, что я предпочитаю корабль вечности кораблю современности... он ответил мне не без раздражения: «Вы не понимаете, что корабль современности и есть корабль вечности» — Даугава, 1988, №2, с. 111-112.

¹³ *И.Эренбург*. Портреты русских поэтов. М. 1923, с. 52. И.Эренбург вспоминал: «Я уже говорил, как в 1918 году он меня поразила глубоким пониманием грандиозности событий: стихи о корабле времени, который меняет курс» (*И.Эренбург*. Люди, годы, жизнь. Кн.1, М., 1961, с. 502).

¹⁴ Известия Рабоче-Крестьянского правительства и Харьковского Совета Рабочих Депутатов, №64, 1919, 9 марта, с. 6.

² Пути творчества. Харьков. 19919. №5.

¹⁶ Альм. «Дальние окна». Москва — Киев. К-во «Северные долины» 1919, с. 32.

¹⁷ Эти сведения из неопубликованных мемуаров об Эренбурге любезно сообщил нам Б.Я.Фрезинский.

¹⁸ *И.Эренбург*. На тонущем корабле. Ипокрена, 1919, №4.

¹⁹ Жизнь. Киев. 1919. №1.

²⁰ См. афишу вечера Мандельштама и Эренбурга в Тифлисе. (26 сентября) — *О.Мандельштам*. Сочинения. 1990. т.1 (между с. 160—161).

²¹ *И.Эренбург*. Портреты русских поэтов. Берлин, 1922, с. 105.

К интерпретации

«Стихов о неизвестном солдате»

К числу наиболее существенных признаков «Стихов о неизвестном солдате» относится их астральный характер, выделяющий это произведение даже среди исключительно «космологизированных» поздних стихотворений. По свидетельству вдовы поэта, в период работы над «небесной» частью «Стихов о неизвестном солдате» Мандельштам «вспомнил слова Гумилева о том, что у каждого поэта свое отношение к звездам, и сказал, что у него звезды появляются, когда кончается материал»¹. В этой связи кажется возможным сопоставить строки *До чего эти звезды изветливы! Все им нужно глядеть <...> В океан без окна* (241)² с тем фрагментом «Звездного ужаса» Гумилева, где наполняющие небо звезды уподобляются очам: *Горе! Горе! Страх, петля и яма Для того, кто на земле родился, Потому что столькими очами На него взирает с неба черный И его высматривает тайны*³. С гумилевским сравнением, в основе которого лежит универсальная мифопоэтическая метафора небесных очей, схож образ из стихотворения «Гончарами велик остров синий...»: *излучайся, Волоокого неба звезда* (252); ср.: *Подмигнув, на полуслове Запнулась зарница* (256); к сближению образов звезд и глаз см.: *Были очи острее точимой косы <...>, — И едва научились они во весь рост Различать одинокое множество звезд* (240); ср. *зрачок в небесной корке* (228); наконец, см. в «Путешествии в Армению»: *Земля и небо в книге «Шах-намэ» больны базедовой болезнью — они восхитительно пучеглазы* (II, 125).

По контрасту с мотивом зрячего неба соотносим мотив неба слепого, устойчиво присутствующий в мандельштамовском мире: *О, небо, <...> Не может быть, чтоб ты совсем ослепло* (77); *жертвы не хотят слепые небеса* (115); *близорукое шахское небо — Слепорожденная бирюза* (166) и др.⁴; ср. также *звезды без глав* (248). Противопоставление слепоты и зрения, актуальное для художественной системы Мандельштама, имеет явно выраженный метатекстуальный аспект,

поскольку оказывается связано с темой творчества, поэтического искусства: Бывают мечети живые — *И я догадался сейчас: Быть может, мы Айя-София С бесчисленным множеством глаз* (203); *Что, если Ариост и Тассо, обворажающие нас, Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз* (196); к мотиву слепоты см. авторское самоощущение: *Сам себе немил, неведом — И слепой, и поводьёр* (230); ср.: *Погляди, как я крепну и слепну* (256). Появляющийся в этом контексте образ чешуи перекликается с более ранним случаем его употребления в стихотворении «Я по лесенке приставной...», где он косвенно соединяется с образом неба и явно — с темой творчества: *Не своей чешуей шуршим, Против шерсти мира поем. Лиру строим, словно спешим Области косматым руном* (143)⁵. Здесь же должны быть упомянуты два входивших в общий цикл стихотворения — «А небо будущим беременно...» и «Ветер нам утешенье принес...», в которых максимально эксплицированы смысловые отношения между темой творчества и образами неба, чешуи, глаз. Так, первый текст содержит следующее обращение к небу: *А ты, <...> Забеременевшее лазурью, Как чешуя многоочитое, <...> чужое и безбровое* (307), — что допустимо рассматривать как указание на метафорическое осмысление звезд в качестве небесных очей. Еще более отчетлива связь названных семантических элементов во втором тексте, содержащем комбинацию мотивов слепого неба /*Есть в лазури слепой уголок/ и чешуи /В чешуе искалеченных крыл Под высокую руку берет Побежденную твердь Азраил* (144)/⁶; в связи с появлением образа крыл, косвенно соотносящихся с образом ветра /*Ветер нам утешенье принес/*, см.: *Ветер бархатный, крыластый* (256).

В обоих текстах образ неба испытывает осязаемое воздействие военной метафоричности, что в поздних стихах трансформируется в мотив враждебного, «военного» неба и связанную с ним идею борьбы, противостояния: *Неба, как палица, грозное* (174), *Стенобитную твердь я ловлю. И под каждым ударом тарана Осыпаются звезды без глаз* (248); см. также образ Рукопашной лазури шальной (249); ср. ранний «манифест»: *Неба пустую грудь Тонкой иглою рань* (78). На более полно этот мотив разворачивается в «Стихах о неизвестном солдате», где небо выступает в качестве поля боя: *Неподкупное небо окопное — Небо крупных оптовых смертей* (244)⁷. В таком контексте совершенно особую роль приобретает образ черепа, наполняющий военной семантикой: *Для того ль должен череп развиться Во весь лоб — от виска до виска, — Чтоб в его дорогие глазницы Не могли не вливаться войска?* (244); ср. в «А небо будущим беременно...»: *На лбу высоком человечества Войны холодные ладони* (307)⁸.

Возможно, в образе черепа актуализирован и мотив слепоты — см. набросок 1937 года: *Такие же люди, как вы, С глазами вдолбленными в череп* (439); с встречающимися в этом фрагменте образом судей ср. аналогичный образный ряд в «Стихах о неизвестном солдате», связываемый со зрячими звездами: *звезды изветливы! Все им нужно глядеть — для чего? В осужденье судьбы и свидетеля* (241). К соположению образов войны и глазниц см. стихотворение «Не мучнистой бабочкою белой...»: *зенитных тысячи орудий — Карих то зрачков иль голубых* (219); там же упоминаются *товарищи последнего призыва По работе в жестких небесах* (219); ср. в «Ветер нам утешенье принес...»: *Военной грозой потемнел Нижний слой помраченных небес* (144). Здесь же ср. вариант «Грифельной оды», где скомбинированы темы творчества и войны и образ ночного неба: *Ночь <...> твой желток Глядит из каменного жерла* (383).

В определенном смысле образ черепа в «Стихах о неизвестном солдате» может отождествляться с небом: *Чаша чаш и отчизна отчизне, Звездным рубчиком шитый чепец* (244); ср.: *Мир, который как череп глубок* (251). Особую роль здесь приобретает уже цитировавшееся чудовище с лазурным мозгом (196); поскольку в мандельштамовском мире лазурь — устойчивый синоним неба (см., например, «Ветер нам утешенье принес...» и «А небо будущим беременно...», где лазурь коррелирует с мотивами поэзии, войны, зрения), образуемый от нее эпитет может нести в себе не столько цветное, сколько «материальное» значение, тем самым связывая мозг с небом, а небо — с чешуей из глаз. Такое сближение позволяет иначе взглянуть на образ неба в «Стихах о неизвестном солдате» и, в частности, интерпретировать *Оба неба с их тусклым огнем* (244) как два полушария мозга. В свою очередь это предопределяет метафорическую импликацию образа черепа, приобретающего пространственные, астральные черты: *Для того ль заготовлена тара Обаянья в пространстве пустом* (245), — при том, что и здесь и при появлении образа черепа используется вводная вопросительная конструкция «для того ль». В то же время данная символика имеет отчетливый тематекстуальный аспект; так, образ *Звездным рубчиком шитый чепец* (244) в сочетании со строкой *Наливаются кровью аорты* (245) отсылает к дневниковой записи периода «Путешествия в Армению»: *В хороших стихах слышно, как шьются черепные швы, как <...> [<...> изнашиваются аорты] хозяйничает океанской солью кровь* (II, 358), что сопоставимо с тем фрагментом «Разговора о Данте», где Мандельштам пишет о дантовском Одиссее: *Эта песнь о составе человеческой крови, содержащей в себе океанскую соль. Начало путешествия заложено в системе крове-*

носных сосудов (II, 234). Последнее обстоятельство вводит в круг рассматриваемых мотивов характерную для Мандельштама идею «наполняемости» человека пространством, инвертируемую в «Стихах о неизвестном солдате», где универсум и личность уравниваются между собою.

¹ Мандельштам Н.Я. Комментарий к стихам 1930—1937 годов // Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. Воронеж, 1990, с. 292.

² Все цитаты даны в тексте с указанием страницы по изданию: Мандельштам О. Сочинения в двух томах. М., 1990.

³ В несколько ином контексте «Стихи о неизвестном солдате» сопоставлены со «Звездным ужасом» в: Левин Ю. Заметки о поэзии О.Мандельштама тридцатых годов. II // SH. IV. 1979, с. 198.

⁴ О мотиве слепого неба см.: Левин Ю. Заметки о поэзии О.Мандельштама тридцатых годов. I // SH. III. 1978, с. 149.

⁵ В связи с появлением образа руна см. мотив его похищения: Золотое руно, где же ты, золотое руно? (116); можно предположить, что пародийной формой этого мотива выступает похищение визитки у главного героя «Египетской марки» Парнока, в имени которого *O.Ponen* /Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // Slavic Poetics. The Hague-Paris, 1973, с. 378/ видит намек на прилагательное «парнокопытный»; ср.: в школе дразнили его «овцой», «лакированным копытом» (II, 70). Контаминация сюжетов о плавании аргонавтов и Одиссее (мотивированная, возможно, эпизодом «перевоплощения» Одиссея и его спутников в овец и баранов в пещере циклопа), с одной стороны, и соединение имени Одиссея и образа дельфина, с другой (см. соответственно «Золотистого меда струя...» и «Гончарами велик остров сирий...»), вероятно, проясняет, почему в финале повести визитка Парнока, поджав лапы, улеглась в чемодан ... *шаловливым шевиотовым дельфином, которому ... сродни покроем и молодой душой* (II, 87); здесь же следует учитывать, что в своем исходном значении шевиот — порода полутонкорунных овец. Связь образов дельфина и души /ср. в раннем стихотворении: *Плывет дельфином молодым По седым пучинам мировым* (69)/ позволяет сопоставить потерю визитки не только с потерей души /см. обращение к портному: что ты наделал! Зачем лишил Парнока его земной оболочки, зачем разлучил его с милой сестрой? (II, 60)/, но и с утратой творческих возможностей /ср. в статье «Слово и культура»: Разве вещь хозяин слова? 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* (II, 171)/. Подобно тому, как ситуация потери визитки — своего рода эквивалент похищения золотого руна, стремление *Обрасти косматым руном* (143) отождествимо с процессом обретения поэтического смысла и, в конечном счете, «семантизации» существования /к сказанному см. роль образа шубы в мандельш-

тамовском мире; вплоть до: *Там хоть вороньей шубою На вешалке висеть (172)*/.

⁶ С образом побежденной тверди ср. раннее стихотворение Гумилева «После победы»: *Иль не знаете вы — завоевана твердь, К нам склонилась земля; ср.: десяти небес нам стоила земля (124)*.

⁷ В связи с уникальным образом окопного неба см. стихотворение Пастернака «Густая слякоть клейковиной...»: *это — небо Намыкавшейся властью зимы, По всем окопам и созданам*; включение данного текста в цикл «К Октябрьской годовщине», возможно, объясняет амбивалентную семантику мандельштамовского образа /см. продолжение строфы: *За тобой, от тебя, целокупное, Я зубами несусь в темноте (244)*/, «полемизирующее» с пастернаковским. — По поводу образа военного неба должна быть упомянута и статья Блока «Интеллигенция и революция»; см.: *«Что такое война? ... в солнечный день появляется немецкий фоккер; он упрямо летит одной и той же дорожкой; точно в самом небе можно протоптать и загадить дорожку»*; ср. в «Стихах о неизвестном солдате»: *Миллионы убитых задешево Протоптали тропу в пустоте (244)*. О других переключках с Блоком в связи с «авиационным» контекстом см.: *Левин Ю. Заметки о поэзии О.Мандельштама тридцатых годов. II, с. 196*. Не исключено, что блоковской статьей навеяны и другие образы воронежских стихов; ср.: *«Жизнь прекрасна. Зачем жить тому народу или тому человеку, который втайне разуверился во всем? Который разочаровался в жизни, живет у нее „на подаянии“, „из милости“?»* — и мандельштамовское: *беден тот, кто сам полуживой У тени милостыню просит (231)* и под.

⁸ Связь черепа с военной темой осуществляется и при помощи хлебниковского цитатного слоя; см.: *Иванов Вяч.Вс. «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии // Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. Воронеж, 1990, с. 362*.

**Вопросы текстологии.
Новые публикации**

Е. В. Алексеева (Принстон, США).

Радиопередача О. Э. и Н. Я. Мандельштам

«Молодость Гете»

Радиопередача «Молодость Гете» была подготовлена Осипом Эмильевичем и Надеждой Яковлевной Мандельштам в 1935 году для воронежского радио ¹. В основу ее была положена автобиография Гете «Из моей жизни. Вымысел и правда» ².

В каком виде текст передачи дошел до наших дней и как он был издан?

В архиве О. Э. Мандельштам, хранящемся в библиотеке Принстонского университета, есть скоросшиватель № 8, надписанный И. М. Семенко «Молодость Гете», с припиской неизвестного «конец не напечатан». Кроме бумаг, к радиопередаче отношения не имеющих, там находятся:

- полурассыпавшийся блокнот с подготовительными записями О. Э. Мандельштама,
- три листа черновика рукой Н. Я. Мандельштам,
- машинопись с рукописными пометами разных лиц, в том числе О. Э. и Н. Я. Мандельштам.

По своему исполнению машинопись неоднородна: большая часть листов — подкопирочные экземпляры, что-то напечатано на машинке с фиолетовой лентой, что-то — черной лентой; нумерация листов главным образом — в середине сверху («№»), в отдельных случаях — в правом верхнем углу («№»), у некоторых листов номер изменен от руки, вероятно, Н. Я. Мандельштам.

Разделена машинопись на две группы листов — основную и дополнительную. Основная группа, озаглавленная «Молодость Гете» на первом листе, оканчивается листом 32 со словом «конец»; отсутствуют листы 4, 23, 24, 25, 29. В дополнительную группу входят девять разрозненных листов.

Есть основания считать, что расклад этот был сделан Н. Я. Мандельштам, когда она восстанавливала текст радиопередачи, опубликованной впервые в 1969 году в третьем томе Собрания сочинений О. Мандельштама³. Хотя источник

текста специально и не оговаривается⁴, очевидно, что печатный текст в общем следует машинописи основной группы листов архива. Вместе с тем, кажется, что только Надежда Яковлевна — соавтор, подруга, хранитель памяти Мандельштама, записанных и незаписанных слов и вариантов — могла выпустить несколько сцен, включить в текст отрывки из рукописи и, нарушая хронологию жизни Гете, поменять эпизоды местами.

Тем не менее, публикация тома третьего — позднейшая переработка радиопередачи — может рассматриваться как источник текста именно потому, что делала ее Надежда Яковлевна — подруга, соавтор, хранитель памяти, слов и ~~идея~~. Например, откуда название «Юность Гете»? — ~~В рукописи: «Молодость Гете»~~. Конечно, 38-летний Гете так же юн, как и 3,5-летний Гете молод, но, может быть, «Юность» — домашнее название и больше соответствует замыслу поэта? Ведь в стихах 1935 года ⁵ — «Римских ночей полновесные слитки, // Юношу Гете манившее лоно...», а в жизни — Гете отправился в Рим 37-и лет от роду.

Несмотря на стремление Надежды Яковлевны сделать текст гладким, выглядит он в Собрании сочинений несколько куцым.

Это произошло в частности потому, что было снято деление на главки, названные эпизодами, а линии и отточия раздробили текст на мелкие куски. Композиция передачи оказалась деформированной, и читателю остается догадываться о пропусках слов, предложений, музыкальных пауз, сцен. Но главная причина, по-видимому, в том, что в исходной машинописи были сведены разные редакции текста.

В двух вариантах сохранились не без лакун эпизоды о кукольном театре и о страссбургском периоде жизни Гете⁶, причем текст о кукольном театре в одном варианте занимал предположительно три листа с третью, а в другом варианте — лист с третью; текст о страссбургском периоде — соответственно: пять листов и два листа.

Укорачивался текст или расширялся?

Тот факт, что Надежда Яковлевна отправила в «отходы» развернутый, подробный вариант, наводит на мысль о том, что текст сокращался. Сопоставление дополнительного листа 12 (м1. 473), который был переделан и сокращен автором, с основным листом 10 (м1. 447), где эта правка учтена, подтверждает данное предположение.

Есть еще одно, чисто формальное различие стрывков: машинопись первой (подробной) редакции выглядит плотной, убористой, а второй (краткой) — размашистой, свободной. Дело в том, что печатались они разными машинистками. Одна имела обыкновение ставить знаки препинания

впритык к слову, а другая предпочитала писать их через интервал. Существенно, что эта особенность почерка не навязана рукописью или машинкой и контролировалась силой привычки, а не разумом.

Если рассмотреть всю машинопись с точки зрения расстановки знаков препинания, то в первую редакцию попадают основные листы (1)—3, 6—8 (м1. 439—441, 443—445) и дополнительные листы 10, 12, 3.—7. (м1. 466, 473, 468, 467, 471, 474, 472), а во вторую — основные листы 5, 9—22, 26—28, 30—32 (м1.442, 446—465) и дополнительные листы (1)—2 (м1. 470, 469), относящиеся к странице 25 7.

Таким образом, восстанавливая текст, Надежда Яковлевна восполнила лакуны второй редакции листами, оставшимися от первой. При этом из первой редакции были выброшены: сцена ярмарки, описание книг маленького Гете, разговор о землетрясении, короткие абзацы о Пфейле, о шелковичных червях, диалог мальчиков 8. Вычеркнула Надежда Яковлевна «свои» куски или подгоняла первую редакцию под вторую? Вторая редакция в свою очередь сокращалась, но ближе к концу — была залатана кусками из черновой рукописи.

Какова участь текста, вынесенного Надеждой Яковлевной за скобки?

В 1981 году, в томе четвертом Собрания сочинений были впервые напечатаны «...отрывки не вошедшие в основную публикацию» 9. Подготовлены они были скорее всего Н. А. Струве «по машинописи из архива» 10, точнее — по дополнительной группе листов машинописи, и напечатаны с сокращениями, пропусками и ошибками. Отрывки из основной группы листов, не вошедшие в основную публикацию, учтены не были.

Заметки О. Э. Мандельштама и черновики рукой Н. Я. Мандельштам не издавались.

Итак, не сохранилось ни одной полной редакции радиопередачи. Неизвестно, каков был порядок оставшихся в архиве листов при жизни О. Э. Мандельштама. Имеющиеся публикации — попытка реконструкции радиопередач и дополнения к ней — не позволяют исследователю судить о состоянии текста так же, как и о том, что воронежская передача «Молодость Гете» была подготовлена О. Э. Мандельштамом при участии Н. Я. Мандельштам.

1 Н. Я. Мандельштам. Воспоминания. — 4 изд. Париж, 1982, с. 148.

2 J. W. V. Goethe. Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit. 1809 bis 1831.

³ О. Э. Мандельштам. Юность Гете. — В кн.: О. Мандельштам. Собрание сочинений: т. 3/ Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. — Нью-Йорк. 1969, с. 61—89. Далее том обозначается: СС т. 3.

⁴ См. СС т. 3, с. 359. Разве во вступительном слове к примечаниям: «Большинство публикаций третьего тома... основаны на копиях с авторских машинописей» (СС т. 3, с. 351).

⁵ О. Мандельштам. Собрание сочинений: т. 1/Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. — 2 изд., доп. и пересмотр. — Вашингтон. 1967, с. 221.

⁶ Кукольный театр: м1. 466, 473 (подробный вариант), м1. 446—447 (краткий). Страсбургский период: м1. 468, 467, 471, 474, 472 (подробный вариант), м1. 458—459 (краткий).

⁷ Не исключено, что редакций было больше: во второй редакции дополнительные листы (1)—2 (м1. 470, 469) с адресом «девятый эпизод к стр. 25» предшествуют эпизоду девятому, начинающемуся на листе 27 (м1. 461). NB. Здесь лист—странице.

⁸ м1. 440—441, м1. 442, м1. 443, м1. 444, м1. 444, м1. 445.

⁹ О. Э. Мандельштам. Из радио-передачи о Гете: Отрывки не вошедшие в основной текст. — В кн.: О. Мандельштам. Собрание сочинений: т. 4 — дополнительный/ Под ред. Г. Струве, Н. Струве и Б. Филиппова. — Париж. 1981, с. 109—114. Далее том обозначается СС. т. 4.

¹⁰ СС т. 4, с. 183.

С. В. Василенко (Москва)

Два предисловия к переводам Абея Эрмана

В 1991 году в сборнике «Осип Мандельштам. Слово и судьба» нами совместно с Ю. Л. Фрейдиным была напечатана в числе других внутренних рецензий О. Мандельштама рецензия под условным заглавием ««Abel Armand. Sceptre»»¹. Эта публикация осуществлена по списку рукой Н. Я. Мандельштам из семейного архива поэта (Принстон, США). Список сохранился неполностью: последняя его страница утрачена. Фамилия автора «Скипетра»* в этом списке приводится в транскрипции «Эрман», но на первой странице списка имеется помета Н. Я. Мандельштам: «Абель Арман. Рецензия». Учитывая это, мы, как и первопубликаторы рецензии², отдали предпочтение транскрипции «Арман». Однако вскоре после сдачи рукописи в набор Ю. Л. Фрейдin установил, что

автором «Скигетра» является на самом деле французский писатель А. Негмант (1862—1950); по техническим причинам внести соответствующее уточнение в подготавливавшееся издание оказалось невозможным. Вскоре после выхода сборника нами был обнаружен русский перевод книги Абеля Эрмана³. Внутренняя рецензия О. Мандельштама с небольшой стилистической правкой помещена в этом издании в качестве предисловия (автор его не указан). Приводим текст этого предисловия.

«Что это — оперетка или Шекспир?» — нередко спрашивает себя, в патетические минуты, не лишенный юмора и литературного образования эрцгерцог Павел. «Оперетка? — подозрительно спрашивает он и без особой уверенности решает: — Нет, Шекспир!»

Книга Абеля Эрмана — остроумное, подчас заразительно-веселое издевательство дряхлеющего буржуазно-демократического мира над обломками феодализма, над горностаем, купленным на банкирские деньги, над августейшим «интернационалом» «царствующих» династий Европы, над союзом короля и епископа, руки которых соединяет тайный агент полиции, служащий проводником в первоклассной гостинице: ловкий малый, новый Фигаро, сочиняющий под веселую руку манифесты будущего повелителя.

«Скипетр» написан в 1896 году, когда политическая карта Европы была почти сплошь выкрашена в пестрые цвета монархий, когда политическое здание капитализма было еще аккуратно облицовано тонкой феодальной фанерой.

Скандалный успех книги был вовремя погашен лояльной республиканской цензурой. Пролежав четверть века под спудом, книга Абеля Эрмана не только не утратила интереса, но даже выиграла, как гротескная картина отошедшей эпохи.

Девяностые годы — эпоха политических скандалов в республиканской и конституционной Европе: Дело Дрейфуса, похождения коронованных особ, развязка Панамы, знаменитые парламентские побоища в Будапеште и Вене и помятая в парижских барах и цирковых уборных скромная тирольская шляпа Леопольда, «короля бельгийцев», короля — прожигателя жизни, любимца кокоток и ресторанных лакеев.

Для современного читателя политическая пряность этого памфлета только подчеркивается некоторым расстоянием: автомобиль еще неизвестен, высокопоставленные лица разъезжают в ландо, велосипед — чуть ли не модная новинка. Аромат эпохи.

Невинное буржуазное зубоскальство по поводу человеческих слабостей высоких особ — вещь весьма распространенная в девяностые годы.

Властелины Монако, Люксембурга, Албании, Черногории и мелких немецких княжеств часто служили оперетке и легкой литературе в качестве благодарной мишени, но политическая соль Абеля Эрмана будет покрупнее: это — не простое бульварное зубоскальство.

Когда политическая философия монархии передается одним живописным парижским восклицанием — *zareglipopette* ⁴, когда будущий король, подписывая манифест, подсунутый ему ловким шантажистом, читает: «Мы будем по-прежнему служить прочным оплотом европейского мира, но обязуемся сокрушить наследственного врага», когда этот добродушный монарх, кроткая жертва шантажа, осведомляется у своего ментора: кого же он, собственно, должен сокрушить, и получает ответ: «так принято писать в манифестах», это — уже не оперетка, это уж, если хотите, — Шекспир.

Эрцгерцогу Павлу совершенно не хочется царствовать. Он — уклоняющийся. Он саботирует. Это помесь Леопольда бельгийского и засидевшегося в наследниках, матерого холостяка, принца Уэльского. Но — не трудящийся да не ест! Как это ни странно, и здесь оказался применим этот суровый афоризм. У Павла был простой, почти ребяческий план: такой же, как в старом анекдоте у татарина, который на вопрос: что он сделал бы, если бы был царем, ответил: «Украл бы сто рублей и убежал». Но оказалось, что инкогнито — скромная оболочка господина Леруа — не предохраняет от превратностей, не дает безопасности в удовольствиях, не спасает от банкротства и уголовной ответственности.

Комедия разворачивается с легкостью итальянской импровизации. Понемногу саботирующий наследник попадает в воронку шантажа. Он не один. Ему сопутствует маленький двор: преданный и дубоватый фельдмаршал Лютсбург, придворная старуха Эшенбах, кстати и некстати напоминающая его высочеству о том, что она его пеленали и купала, и, наконец, верный друг и спутник его походов, бежавший от своей латыни епископ, в миру буржуа Левек, опознанный в лотошном зале и присоединенный к маленькой компании.

Горько приходится бедному Павлу в буржуазной оболочке. Курортный слет коронованных семейств. Павел, по привычке, затесался в августейшую группу, позирующую фотографу. Фотограф рывкает: «Отойдите, господин, вы в поле объектива!» Даже князь Ничего его третирует, а какие-то голландские княжата, заехав ему мячом в физиономию, утешают себя: «Пустяки: ведь это глаз не кровного господина».

Судьбами Европы управляет тайный агент полиции Альфред — гид «Континенталя», Фигаро и шантажист.

Способ распутать денежные затруднения: его высочеству предлагают выступить в театре «Альгамбра» и пропеть национальный гимн своей страны. (Конечно, на афише только инициалы). На другой день, для прекращения позора, посольство вносит пятьсот тысяч франков, которые распределяются между кредиторами эрцгерцога, театром и остроумным гидом.

Альтернатива — престол или суд присяжных, престол или скандальный процесс, престол или тюрьма и банкротство — развивается бурно. Заключительное коронование — не что иное, как средство замазать скандал.

«Скипетр» Абеля Эрмана — произведение столь же беспринципное, сколь и беспощадное. Здесь неуважение к политическому укладу мишурно-монархической Европы бьет из каждой мелочи. Над судьбами мира автор задумывается не больше, чем любой опереточный либреттист, но он умеет издеваться и знает тех, над кем он издевается.

Эрман знает кухню монархии, знает, как делают толпу и приветственные клики, знает, как фабрикуют народный восторг. Монархия, прежде всего, — фирма, не стесняющаяся затратами на рекламу и на представительство. Глава фирмы получает на это деньги. Но ни копейки даром.

Впечатление высокого комизма производят заключительные слова Павла: «Чувствую, что становлюсь Богом».

Но у нас остается впечатление, что из всех европейских буржуа короли (и, в особенности, современные жалкие остатки падающих династий) — самые мелкие буржуа, потому что они — самые зависимые и наименее самостоятельные.

Нами обнаружено еще одно неподписанное предисловие к другому переводу Абеля Эрмана, опубликованному в 1927 г. ⁵ Стилистический анализ и ряд дополнительных обстоятельств (подробное их изложение — предмет отдельной работы) позволяют нам с достаточно высокой степенью вероятности предполагать, что его автором также является О. Мандельштам. Однако окончательное решение этого вопроса требует дальнейших изысканий.

Абель Эрман описал в небольшой книжке судьбу пролетарского ребенка, попавшего в Джеки Куганы, судьбу семилетней знаменитости, заласканной и замученной обезьяньими лапами буржуазного кино, с его Людовиками XV, перзрелыми актрисами из французской комедии и слезоточивыми катушками в пять тысяч метров...

Наследник гнилого театра, упадочное кино Запада недаром потянулось к ребенку, который всегда был по душе поварам мещанской драмы. Во-первых, ребенок — существо податливое: с ним можно делать все, что угодно, и он примиряет подчас самые резкие противоречия и умеряет человеческую ненависть. Во-вторых, всякий ребенок — а в особенности выразительный мальчуган из парижского предместья — фотогеничен.

Маленький Бебер пал жертвой фотогеничности и лицемерной нежности французских кино-ублюдков к ребенку-актеру.

Маленький Бебер не вундеркинд, а заурядный способный мальчик. Его очарование — в возрасте и в «классовой выразительности», в том, что можно бы назвать «фотогеничностью пролетарского ребенка». Кинодельцам понадобился именно он — чумазый херувимчик с рабочей улицы, плескавшийся в водах мутного канала... Некий Фредо (он мог бы быть и Шарло, как Бебер мог бы быть Джеки Куганом) настиг свою жертву врасплох. Крошечный человек, привыкший быть начеку и отстаивать свои интересы без нянек и опекунов, играл в ту минуту как первоклассный киноактер. Ужимки маленького пролетария нравятся буржуа: он готов любоваться ими, как чахоточной обезьянкой в зоологическом саду...

Но этого мало: Беберу надо создать имя, из его рожицы и тщедушного тельца надо сделать грандиозный плакат, обслуживающий интересы кинокомпании. И вот сам Бебер и его родители втягиваются в воронку рекламы. Их образ жизни, их особняк, их миллионный контракт становятся известными всей Франции, как реклама автомобилей Ситроэна на облаках... К Беберу, в самом деле, примазывается и такая фирма, как охотно примазались бы к нему и всякие другие торговые предприятия... Мальчуган, увенчанный славой, говорит своей матери, наивно восторгающейся газетными статьями о ее сыне: «Разве ты не знаешь, что их посылает редакция сам господин Фредо?»

Абель Эрман — этот фельетонный иронист и скептик, для которого старая Европа всегда была театром марионеток, — сам слегка заражен духом французского кино, и вся его история о маленьком Бебере — не что иное, как замаскированный сценарий. И мы не можем с уверенностью сказать, что в эту минуту какой-нибудь другой мальчуган из стаи парижских уличных воробьев уже не снимается под отеческим руководством господина Фредо в фильме «Несчастный Бебер», который быстро подрос, утратил свою фотогеничность, был выброшен на мостовую и, изнеженный и расслабленный праздной жизнью, погиб в том же самом

мутном канале, где несколько лет тому назад его впервые увидел киноделец Фредо...

Воронеж, весна 1936 года.

(Неизвестное письмо Н. Я. Мандельштам)

В настоящей, сугубо предварительной, публикации представлен текст письма Н. Я. Мандельштам — по копии, сделанной с него С. В. Рудаковым и отправленной им жене, Л. С. Рудаковой-Финкельштейн. Копия в настоящее время хранится в ИРЛИ (ф. 803) среди писем Рудакова. Это письмо Н. Я. Мандельштам не упомянуто ни в монографической, ни в журнальной версии книги Э. Г. Герштейн «Новое о Мандельштаме». Публикуется впервые.

Н. Я. Мандельштам — тов. Магазинеру или Генкину
<Ок. 14 апреля 1936 г., Воронеж>

Тов. Магазинер!

Вчера у Мандельштама очередной тяжелый сердечный приступ. Предписано лежать.

Припадки вызываются психикой. Необходима помощь психиатра. В результате моего разговора с Каганом — его посетил психиатр, обещал вернуться, но исчез. Это было дней 10 назад.

Я связана. Я не могу отойти ни на шаг. Длится это положение я не могу. Я не врач: я не умею лечить тяжелых больных.

Поместить Мандельштама вместо санатория, который ему нужен, в психиатрическую клинику, — это значит его убить. Но другого выхода, очевидно, нет.

Я настаиваю на официальной медицинской экспертизе и на лечении.

Н. Мандельштам.

Публикация П. М. Нерлера (Москва)

¹ Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991, с. 24—25.

² Мандельштам О. Собрание сочинений в трех томах. Под редакцией проф. Г. П. Струве и Б. П. Филиппова. Том третий. Вашингтон, 1969, с. 90—93.

³ Эрман А. Скипетр. Пьеса-роман в 18 главах. Пер. с франц. и примеч. Т. А. Богданович. Л. 1925. — Французское издание под заглавием «Le sceptre» впервые вышло в Париже в 1896 г.

⁴ Непереводимое французское междометие, выражающее сильнейшую степень удивления. — Примечание О. Мандельштама.

⁵ Эрман А. Марионетка (роман из быта киноактеров). Перевод с французского Ю. Султанова. Л. 1927 («Библиотека всемирной литературы»). Французское издание; *Hermant A. La marionette. Paris, 1926.*

Ю. Л. Фрейдлин (Москва)

От подстрочника к окончательному тексту

Вначале несколько общих замечаний, затем — анализ конкретного текстологического эпизода.

1. Современное мандельштамоведение представлено, суммарно говоря, двумя основными направлениями. Условно их можно обозначить: «текст» и «комментарий».

Обозначенное как «текст» — это, действительно, тексты Мандельштама, то, что составляет предмет мандельштамовской текстологии. Оставляя в стороне чисто технические проблемы (доступ к архивам и источникам, их изучение, введение в обиход «сырого» текстологического материала; трудности эдиционной прагматики и др.), следует признать, что в каждом конкретном случае целью текстолога является: получить *окончательный текст* (ОТ) — до остального читателю, собственно говоря, нет дела.

Мандельштам — не единственный поэт, ОТ которого в ряде случаев получить довольно сложно. Помехами, на наш взгляд, являются не только общеизвестная драматичность прижизненной издательской судьбы Мандельштама, а также сложности при определении «воли автора» в отношении большого числа изданных при жизни произведений. Как нам представляется, в ряде случаев задача реконструкции окончательного текста входит в противоречие с авторской тенденцией к неокончательной завершенности произведения и его многовариантности. И то, и другое связано, конечно, с конкретными жизненными обстоятельствами, но в то же время носит и характер творческой установки, усиливающейся в последние годы жизни Мандельштама. Все это вхо-

дит в определенное противоречие с принятым в советской текстологии методом определения ОТ исходя из «последней авторской воли» и создает благоприятную почву для текстологических ошибок или — текстологического произвола, причем второе встречается в последнее время не реже первого.

Выход, возможно, лежит на пути достижения своего рода «текстологических конвенций», предусматривающих, как на это указывала в ряде случаев И. М. Семенко, известную (и строго оговоренную) условность выбора ОТ.

Можно поступать и иначе, используя в качестве мотива выбора традицию, авторитет, гипотетические предположения, личный вкус текстолога и др. В любом случае мотивы выбора ОТ необходимо формулировать не менее четко, чем это принято в отношении источников. Этим, к сожалению, нередко пренебрегают, предпочитая принцип: «окончательный текст — последний найденный источник». Такой подход был по необходимости принят зарубежными издателями Мандельштама, но для нас сейчас он очевидно неприемлем.

Мандельштам — поэт, чье творчество, как известно, побуждает к комментированию. При этом, если совокупность рукописных и печатных источников и вариантов текста сама по себе вполне замкнутый текст, в рамках которого число возможных находок заведомо конечно, то этого нельзя сказать о «филологическом» комментарии как об ансамбле контекстов и подтекстов. Ансамбль этот, особенно в своей подтекстной части, производит впечатление гораздо более открытой системы. Если, в терминах Ф. Соссюра, рассматривать ОТ как «речь» (едва ли не к этому на редкость удачно склонялся В. Вейдле в своей последней монографии), то контекстно-подтекстный ансамбль (КПА) следует расценивать как часть «языка». Существенно, что при таком подходе задача выявления максимального объема КПА (здесь, кстати, сложно сформулировать критерии «аутентичности» подтекстов, кроме тех, которые подтверждают биографическим комментарием, — мы называем их «доказательными» подтекстами; остальные могут быть лишь более или менее «убедительными») сменяется задачей структурирования КПА («центр — периферия», «свои — чужие», «из плана содержания — из плана выражения»), задачей определения характера связей КПА с ОТ (в работах И. М. Семенко можно увидеть, как при движении Мандельштама от черновика к ОТ меняется и КПА). Такой подход, быть может, позволяет выявить и авторскую иерархию элементов КПА — задача трудная, но крайне актуальная для этого направления сов-

ременного мандельштамоведения, страдающего от отсутствия обобщающих концепций, хотя четверть века назад, в работах К. Ф. Тарановского, Л. Я. Гинзбург, Ю. И. Левина, Д. М. Сегала, Р. Д. Тименчика, Т. В. Цивьян, все начиналось именно как поиск общих принципов поэтики О. Мандельштама.

Важным источником материалов для реального комментария к произведениям Мандельштама традиционно является мемуарная литература о нем.

Представляя в достаточно близком пределе «конечный текст», она легко разделяется на центральную и периферическую части. Для произведений мемуарной литературы о Мандельштаме характерны отношения реплики или полемики, тенденция к созданию повторяющихся или противостоящих друг другу легенд, сквозь призму которых нередко искаженно воспринимаются реальные факты (характерный пример — воспоминания Н. К. Чуковского о конкретных истоках конфликта Мандельштам с Саргиджаном). Все это, наряду с неоднократно описанной амбивалентностью творческого и житейского облика О. Мандельштама, препятствует созданию целостного представления о личности поэта, которая отчетливо и живо воссоздается лишь в отдельных воспоминаниях и книгах. В этой связи вполне понятным становится интерес к документальным, дневниковым и эпистолярным свидетельствам как к «неоспоримым» источникам реального комментария. Однако и эти источники требуют критического отношения, выявления установочных (легендных), а то и просто ситуационно обусловленных или субъективных aberrаций. По понятным причинам личность поэта, его идеи, воплотившиеся в текстах, определившие поступки и судьбу — привлекают обостренное внимание. Но без выявления иерархии духовных ценностей, выделения стабильных и фундирующих внутренних свойств — глубинное понимание судьбы и творчества О. Мандельштама на рациональном уровне остается недоступным. «Подстрочники» не преобразуются в ОТ. Возможно, это связано с распространенной ошибкой: одни вопросы подменяются другими по принципу поиска пропаяжи под фонарем, хотя понятно, что ни КПА, ни реальный комментарий не решают проблемы: в чем прелесть конкретного текста? или: почему он производит такое сильное впечатление?

2. О. Мандельштам переводил поэму Важа Пшавели «Гоготур и Ашпина» в Тифлисе в 1921 г., и этот перевод издавался дольше и чаще других его стихотворных переводов и переложений.

Тот факт, что последняя из прижизненных публикаций в периодике сопровождалась примечанием К. Дондуа, согласуется с поздним утверждением Г. Маргвелашвили, согласно которому «грузинский ученый-лингвист, профессор (...) Карпез Дариспанович Дондуа» оказал Мандельштаму «большую помощь» в работе над переводом. Правда, Н. Я. Мандельштам вспоминала, что подстрочник «Гоготура и Апишины» делали грузинские поэты Тициан Табидзе и Пало Яшвили. В сохраненном ею архиве поэта (АМ), хранящемся ныне в Принстонском университете в США (пользуясь случаем поблагодарить профессора К. Брауна и Е. В. Алексеву, содействие которых позволило мне в феврале этого года еще раз поработать непосредственно с материалами АМ), имеются два больших двойных линованных листа, сложенных некогда — один еще вдвое, другой вчетверо, но ныне распрямленных, хотя и потертых на сгибах.

На 1-й странице одного из листов (карандашный автограф) крупным почерком записаны, а затем обильно зачеркнуты 14 неритмизованных строк:

- 1 Если ты в самом деле Апишина
- 2 Почему ты хочешь снять с меня оружие
(отн<ать> <у> меня <о>безор<ужить>)
- 3 Ужели ты не боишься Бога
- 4 Как мне смотреть на солнце
[Разве мне не скажут]
- 5 Разве мне не скажут: (галанны <?>)
- 6 Ах ты мнешься <?> (для врага)?
[Я не вор]
- 7 Если веришь в Бога молча
- 8 Братством заклинаю не посрами меня Апишина
- 9 Не пускай меня по свету без папахы
(с обнаж<енной> головой)
- 10 Не бросай меня в пасть упрека (злословья)
- 11 Ты человек с именем
- 12 Почему же ты так враждебен со мной
- 13 Только оставь мне оружие
- 14 Что делать — буду врагом твоим

Это, несомненно, подстрочник. На обороте этой половины двойного листа — метрически выверенный, правленный перевод фрагмента поэты «О ту пору, о весеннюю...» на второй половине этого же двойного линованного листа обнаруживаем поэтическое переложение и тех строк, которые дошли до нас в подстрочнике:

- 1 «Почему ты хочешь Апишина

- [*Меня видеть безоружного*]
 2 Снять с меня оружие бранное
 3 Или в Бога ты не веруешь
 4 Стыд мне застит солнце милое
 5 Люди скажут мне: кикимора!
 [Враз тебя с лепешкой скушаетъ]
 6 Быть тебе в лепешку сплющенным
 7 [Замолчи во имя] Ты побойся Бога Апишина
 8 Брат, зачем тебе мой черный [срам] стыд
 [Снять с меня — открыть]
 [Кто папаху снял — снял голову...]
 9 Сбить папаху [с головы] [пустить] *пустить по миру*
 10 И позор скорमितь молве людской
 11 Человек ты видный, с именем
 12 А со мной враждуешь попусту
 [Не снимай с меня оружие]
 13 Не снимай с меня [честного] честной убор
 [Что врагов скосило тысячи]
 14 Так и быть начнем речь бранную»

Нам предоставляется возможность проследить, как «прозаический» текст подстрочника Мандельштам превращает в стихотворный перевод.

Отметим, что в первых полутора строках дошедшей до нас части подстрочника слышится определенный ритм, соответствующий «былинному размеру», который выбран Мандельштамом для перевода Пшавелы (ритмически сходных строк много в таком классическом источнике, как сборник Кирши Данилова; в тех же скобках заметим, что Н. Заболоцкий, переводивший «Гоготура» значительно позже, во многих деталях изложения близок к Мандельштаму — то есть, видимо, к общему для них обоим оригиналу — но при этом дает рифмованный перевод иного размера).

Первая строка перевода Мандельштама образуется простыми присоединением имени Апишины к первым трем словам 2-й строки подстрочника. Сомнение Гоготура в личности Апишины (*Если ты в самом деле Апишина*) Мандельштам отбрасывает. Другая половина 2-й строки подстрочника: ... *снять с меня оружие ...*, где автор подстрочника дал поэту возможность выбора (*отнять у меня оружие, обезоружить*) прибавлением архаического эпитета превращается во 2-ю строку перевода: *Снять с меня оружие бранное*.

Сомнение Гоготура в богобоязненности Апишины: *Ужели ты не боишься Бога* преобразуется в сомнение в его вере: *Или в Бога ты не веруешь*.

Здесь Мандельштам, безусловно, руководствовался не только «метрическим заданием», которое позволяло дать, например, такой перевод: «Или Бога не боишься ты?»

4-я строка демонстрирует типично мандельштамовский сдвиг лексики: Гоготур подстрочника укоризненно спрашивает Апшину: *Как мне смотреть на солнце...* Гоготур мандельштамовского перевода нежно и простонародно жалуется: *Стыд мне застит солнце милое.*

Зачин 3-й строки перевода (*Или..*) уже начал разрушать параллелизм 3-й — 6-й строк подстрочника (*Ужели ты... Как мне... Разве мне... Ах ты...*), Мандельштам отказывается от параллелизма и превращает вопрос: *Разве мне не скажут: (галанны <?>)* в утверждение: *Люди скажут мне: кикимора.*

Кажется, автор подстрочника не сразу нашел русский эквивалент этого слова, которое мы предположительно прочли как *галанны*, и в этой записи Мандельштам по-видимому зафиксировал русский аналог его грузинского звучания.

6-й, не очень ясной строке подстрочника *Ах ты мнешься <?> (для врага)?* Мандельштам сначала нашел отдаленный уничижительный перифраз: *Враг тебя с лепешкой скусает*, но затем приблизил его к подстрочнику, используя смысл глагола (*мять*), но не утратив и своей находки или согласовав ее с автором подстрочника: *Быть тебе в лепешку сплющенным.*

В 7-й строке, в противоположность тому, как это было сделано в 3-й, Мандельштам заменяет сомнение Гоготура в вере Апшины (*Если веришь в Бога...*) призывом к богобоязненности: *Ты побойся Бога, Апшина.*

Попытка использовать призыв к молчанию [*Замолчи во имя*], по-видимому, не удалась. В эту же строку перешло и имя соперника из 8-й строки подстрочника, которую пришлось решительно преобразить. При этом Мандельштам пытался сохранить корень глагола (*осрами — срам*), но и от этой попытки отказался, справедливо решив, что *срам* и так достаточно черен, а вот *черный стыд* эмоционально эквивалентен сраму.

9-я строка у Мандельштама имеет наибольшее число вариантов. Привлекает внимание стремление поэта дать «формулу» вместо реплики в диалоге. Это — «формула Мандельштама», ее нет ни в подстрочнике, ни в переводе Заболоцкого.

В 10-й строке Мандельштам продолжает инфинитивный, формульный оборот. Сильный параллелизм подстрочника (*Не пускай..., Не бросай...*) резко ослабляется, заменяясь параллелизмом инфинитивов. Интересно, что метафоричес-

кую *пасть упрека* (злословья) Мандельштам трансформирует в глагол *скормить*.

7—10 строки подстрочника представляют единую фразу — заклинание. Меняя ее модальность, Мандельштам тем самым резко ослабляет синтаксические связи, 7-я строка полностью отрывается от 8-й — 10-й. 9-я строка подстрочника поясняет, чем может Апшина осрамить Гоготура, 10-я — повторяет его просьбу: *не осрами*.

В переводе Мандельштама, из-за ослабленных синтаксических связей, может создаться впечатление, что *позор скормить* это не следствие, а как бы дополнительное действие по отношению к *сбить папаху*. В 10-й строке Гоготур Мандельштама едва ли не обвиняет Апшину в намерении позлословить на свой счет: *Позор скормить молве...*

В 11-й строке ритмическая задача побуждает Мандельштам к лексическим перестановкам и добавлениям, но поэт в этой строке сохраняет и всю лексику подстрочника.

12-я строка: вопрос-упрек Гоготура подстрочника приобретает у Мандельштам характер положительной угрозы. Вопросительная интонация исчезает. Эта угроза усиливается в отброшенном Мандельштамом варианте, когда 13-я строка подстрочника — умоляющая — передается у Мандельштама двумя строками, из которых 2-я, былинно-гиперболическая, имела оттенок угрозы: *Не снимай с меня оружие, / Что врагов скосило тысячи...* Мандельштам отказывается от гиперболы, оружие у него становится *честным убором*, с архаизованным былинным ударением на втором слоге эпитета. В результате оружие теряет свои характерные признаки, становится как бы частью одежды. Тем самым создается возможность подумать, будто речь здесь идет о *папаше* из 9-й строки фрагмента.

Это будет по-видимому замечено позднее, за рамками данного автографа. Во всяком случае в печатном тексте современных изданий мы читаем вместо *честной убор* — *стальной убор* (т. е. хотя все же и не совсем *оружье бранное*, а нечто могущее быть воспринятым как доспех вроде щита или кирасы, но уж, конечно, не как одежда; правда, для горца клинок — не только *оружие*, но и *убор*).

В последней строке фрагмента Мандельштам дает подчеркнуто метафорический, архаизованный перифраз подстрочника: *буду врагом — начнем речь бранную*,

Суммируя, можно сказать, что Мандельштам не только метрически трансформирует «прозу» подстрочника в «былинный стих», но и насыщает ее метафорами, архаизмами. Очевидно, за этими преобразованиями стоит соответствующий подтекстовый ансамбль.

Оглавление

Общие вопросы мандельштамоведения

Вяч. Вс. Иванов (Москва—Лос-Анджелес).
Мандельштам и биология.
4

В. Н. Топоров (Москва).
О «психофизиологическом» компоненте
поэзии Мандельштама.
7

А. Фэр-Дюпэр (Париж).
Бергсоновское чувство времени
у раннего Мандельштама.
27

Поэтика и семиотика

С. Ю. Кузнецов (Москва).
Осип Мандельштам и Иосиф Бродский.
Мотивы пустоты и молчания.
33

Г. А. Левинтон (С.-Петербург).
Маргиналии к Мандельштаму
37

М. С. Павлов (Москва).
К теме движения в поздних стихах Мандельштама.
Мотивы шага и полета.
40

Т. В. Цивьян (Москва).
К анализу «акмеистической прозы»: Мандельштам.
44

Мандельштам и его современники

Ю. А. Арпишкин (Москва).
Из комментариев к очерку Мандельштама о Михоэлсе
48

Н. А. Богомолов (Москва).
Мандельштам и Ходасевич:
неявные оценки и их следствия.
49

- Л. Ф. Кацис* (Москва).
Мандельштам и Волошин (заметки к теме).
55
- Р. П. Мошинская* (Москва).
Мандельштамовский подтекст романа Тынянова
«Смерть Вазир-Мухтара».
60
- Р. Д. Тименчик* (Иерусалим).
Из комментариев к мандельштамовским текстам.
Артур Яковлевич Гофман.
65
- О. В. Шиндина* (Саратов).
К отзывкам статьи Мандельштама «Слово и культура»
в художественном мире Вагинова.
68
- Анализ текста**
- В. М. Живое* (Москва).
Космологические утопии как подтекст
в «Стихах о неизвестном солдате».
74
- С. И. Кетчян* (Гарвард).
«Кувшин» Мандельштама и его поэтические гнезда.
79
- А. А. Кобринский* (С.-Петербург).
Стихотворения Мандельштама о футболе
(особенности поэтики).
80
- Т. Ланзерак* (Амстердам).
«Как светотени мученик Рембрандт...»
(Разговор поэта с художником).
83
- А. Е. Парнис* (Москва).
Мандельштам:
«...весь корабль сколочен из чужих досок...»
(о хлебниковском подтексте стихотворения
«Сумерки свободы».)
86
- С. Г. Шиндин* (Саратов).
К интерпретации «Стихов о неизвестном солдате».
94

Вопросы текстологии. Новые публикации

Е. В. Алексеева (Принстон).

Радиопередача О. Э. и Н. Я. Мандельштам
«Молодость Гете».

100

С. В. Василенко (Москва).

Два предисловия к переводам Абеля Эрмана.

103

Воронеж, весна 1936 г.

(неизвестное письмо Н. Я. Мандельштам).

Публикация П. М. Нерлера (Москва).

108

Ю. Л. Фрейдин (Москва).

От подстрочника к окончательному тексту.

109

