

~~Осип Мандельштам~~  
~~вспоминание~~  
~~написано~~

Мандельштам Осип  
родился 10 декабря 1891 года в Витебске  
Белоруссия. Поэт, переводчик, критик.  
Учился в гимназии, затем в университете.  
В 1921 году переехал в Москву.

# Осип Мандельштам

и  
XXI  
век

Век XXI  
Мандельштам  
родился 10 декабря 1891 года  
в Витебске. Поэт, переводчик,  
критик. Учился в гимназии,  
затем в университете. В 1921  
году переехал в Москву.

Мандельштамовский центр школы филологии НИУ ВШЭ  
Мандельштамовское общество  
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН  
Государственный литературный музей





*О. Мандельштам*

# Осип Мандельштам и XXI век

Материалы международного симпозиума.  
Москва. 1–3 ноября 2016 г.

Москва, 2016



УДК 821.161.1.09(082)  
ББК 83.3(2=411.2)6я43  
М 23

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта  
№16-04-14106/16.

Редакторы-составители:

Л. Видгоф, Д. Зуев, О. Лекманов, П. Нерлер

М 23

**Осип Манделъштам и XXI век:** материалы международного симпозиума. Москва. 1–3 ноября 2016 г. / Ред.-сост. Л. Видгоф, Д. Зуев, О. Лекманов, П. Нерлер. – Москва: ООО «АРМПОЛИГРАФ», 2016. – 296 с.: ил.  
ISBN 978-5-9909626-0-6

В сборник включены статьи участников московского Манделъштамовского симпозиума (1-3 ноября 2016 г.). Среди представленных материалов – статьи, посвященные поэзии и прозе Манделъштама, его предшественникам и современникам, переводам его произведений на иностранные языки, биографии Надежды Манделъштам, рецепции ее мемуаров за рубежом и др.. Книга адресована не только специалистам, но также всем, кого интересуют произведения Манделъштама, его окружение и его личность.

УДК 821.161.1.09(082)  
ББК 83.3(2=411.2)6я43

ISBN 978-5-9909626-0-6

© Редакторы-составители, 2016  
© Коллектив авторов сборника, 2016  
© Оформление, ООО «АРМПОЛИГРАФ», 2016

## Содержание

<i>Павел Нерлер.</i> Манделъштамовский юбилей как жанр: предварительные итоги	7
<i>Владимир Микушевич.</i> Современность Манделъштама (Манделъштам – антимодернист)	15
<b>Предшественники и современники</b>	
<i>Ольга Седакова.</i> Прощальные стихи Манделъштама. «Классика в неклассическое время»	23
<i>Лада Панова.</i> «И сладок нам лишь узнаванья миг»: о манделъштамовском переводе 164-го сонета Петрарки (тезисы)	51
<i>Анастасия Петрова.</i> Изумление как художественный прием в прозе Г. Аполлинера и О. Манделъштама	62
<i>Олег Лекманов.</i> Об одном «манделъштамовском» стихотворении Сергея Нельдихена	71
<i>Галина Загянская.</i> Манделъштам и Фаворский	74
<i>Елена Куранда.</i> «Знаю я теперь, что такое артиллерийские позиции»: письма А.М. Зельмановой к Н.Э. Казанской	89
<b>О поэзии</b>	
<i>Елена Пенская.</i> О.Э. Манделъштам: еще раз к интерпретации стихотворения «Домби и сын»	97
<i>Анн Фэвр Дюпэвр, Юрий Фрейдлин.</i> О манделъштамовском инструментарии: стихотворение «Рояль»	106
<i>Виктор Есипов.</i> «Нет, не спрятаться мне от великой муры...»: просоветские и антисоветские мотивы в поэзии Осипа Манделъштама 1930-х годов	116
<i>Делир Лахути.</i> О так называемых «ошибках» Манделъштама	124
<i>Александр Жолковский.</i> О возможном шекспировском подтексте «Бессонницы»	130
<i>Людмила Савинич.</i> Просодия стихов Осипа Манделъштама	138
<i>Юрий Орлицкий.</i> Гетероморфный вектор развития стиховой культуры Манделъштама	146
<i>Наталья Петрова.</i> «Если» и «когда»: «варианты судьбы» в поэзии О. Манделъштама	155
<b>О прозе</b>	
<i>Ирина Сурат.</i> Откуда «ворованный воздух»?	160
<i>Вера Калмыкова.</i> «Без фабулы и героя»: нарративные стратегии в прозе О. Манделъштама и Г. Иванова	169
<i>Леонид Видгоф.</i> «Египетская марка» Осипа Манделъштама. Заметки и комментарии	177
<i>Валерий Мерлин.</i> Разговор глухих под аркой Генерального штаба: лингвистический подтекст «Египетской марки»	184

## **Биография**

- Виктор Драницин.* Осип Манделъштам и Николай Гумилев.  
К истории первых лет знакомства (1908–1912) 194
- Дмитрий Дьяков.* Воронежский Союз писателей:  
испытание Манделъштамом 209

## **Надежда Яковлевна**

- Наталья Громова.* Надежда Яковлевна Манделъштам  
в Ташкенте 216
- Михаил Михеев.* Из предисловия к публикации дневников  
Александра Гладкова о Надежде Манделъштам 221
- Дмитрий Нечипорук.* Рецепция мемуаров Н.Я. Манделъштам в США 233
- Алексей Наумов.* Рисунки Н.Я. Манделъштам на черновиках «Египетской  
марки»: новонайденный портрет Осипа Манделъштама 239

## **Рецепция**

- Себастьян Моранта Мас.* Осип Манделъштам на Пиренейском  
полуострове: от Сефарада до «лесной Саламанки» 245
- Эндрю Рейнольдс.* Переводы и переводчики Осипа и Надежды Манделъштам  
на английский язык 254

## **Материалы круглых столов**

- I. Акмеизм и акмеисты
- Александр Закуренко* 265
- Сергей Долгов* 266
- II. Осип Манделъштам и XXI век – парадигмы и векторы изучения
- Александр Закуренко* 271

## **Материалы «Манделъштамовской энциклопедии»**

- Арина Пенкина.* Архитектура 273
- Олег Лекманов.* Жирмунский В.М. 281
- Леонид Видгоф.* Петровых М.С. 283
- Павел Нерлер.* Париж 288
- Павел Нерлер.* Парнах В.Я. 291

## **Мандельштамовский юбилей как жанр: предварительные итоги**

15 января 2016 г. исполнилось 125 лет со дня рождения Осипа Мандельштама. Разговор о нынешнем юбилее следует начать с разговора о предыдущем – столетнем, нагрянувшем в 1991 г., еще при СССР. Одним из его знаковых событий стало открытие 15 января 1991 г. мемориальной доски в Москве работы Д. Шаховского, причем речи держали не только Е. Сидоров и Р. Рождественский, но и С. Михалков, а как только белое полотно соскользнуло, государство поделилось с собравшейся толпой своим самым сакральным: грянул михалковский гимн СССР.

Другим знаковым событием стало учреждение назавтра Мандельштамовского общества (МО), первым председателем которого стал академик С. Аверинцев. В дальнейшем именно в МО – из Комиссии по литературному наследию О.Э. Мандельштама при Союзе писателей СССР – переместился центр большинства мандельштамовских усилий и хлопот. В 1993 г. решением ректора Ю. Афанасьева общество приютил у себя Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ). В качестве страхующей и официальной его ипостаси в 1998 г. был создан Кабинет мандельштамоведения при Научной библиотеке РГГУ. Конструкция оказалась долговечной: худо-бедно, меняя этажи и крылья, отбиваясь от хозяйственников, и при Афанасьеве клавиших глаз на все, что может быть сдано в аренду, МО просуществовало в РГГУ двадцать долгих и по-своему счастливых лет! И спасибо за это огромное!

Но в феврале 2014 г. другой ректор РГГУ, Е. Пивовар, учинил «рокировка»: Кабинет при библиотеке был ликвидирован, а вместо него была создана Учебно-научная лаборатория мандельштамоведения при Институте филологии и истории – на кадровой базе технических сотрудников Кабинета и с добавлением двух докторов наук. После чего МО, по-рейдерски отрешенное от своих прав, помещения и штатных сотрудников и насильно опущенное в атмосферу дурно пахнущего конфликта, оказалось организацией-бомжем.

В поисках новой гавани и с иной поддержкой от души помогали очень многие: особо выделю общество «Мемориал», куда перебазировалось большинство заседаний МО, Московский библиотечный центр при Правительстве Москвы, выразивший готовность синтезировать МО с детской библиотекой им. О.Э. Мандельштама, и Государственный литературный музей (ГЛМ), задумавшийся о собственной мандельштамовской ячейке. Истинным же спасителем МО стал Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики» (ВШЭ) и его ректор – Я. Кузьминов. В июне 2015 г. ученый совет ВШЭ принял решение: начиная с 1 сентября 2015 г. создать в составе Школы филологии ВШЭ Мандельштамовский центр (МЦ), выделив под него помещение и штатное обеспечение. Что позволило МО, перевезя в МЦ из РГГУ

свою библиотеку, архив и коллекции, как бы заново родиться<sup>1</sup>. «Катакомбный период» МО продлился 20 месяцев.

Пишу об этом бегло и здесь лишь потому, что без швартовки у дружеского причала «Вышки» нормальная спокойная работа над юбилеем как своеобразным «жанром» была бы невозможна, и многое из того, о чем я здесь пишу, просто не состоялось бы. Тем более что на повторение государственной поддержки, как в 1991 г., казалось, рассчитывать не приходилось.

Впрочем, у неофициальной «гlorификации» Мандельштама уже имелись своя небольшая традиция и своя предыстория, никак не связанные с государством. Январская книжка «Нового мира» за 1961 г. – то есть как бы к 70-летию – содержала в себе именно тот фрагмент воспоминаний Ильи Эренбурга «Люди. Годы. Жизнь», в котором впервые и на всю страну говорилось о Мандельштаме. 27 декабря 1963 г., или 25-летие со дня смерти, застало Н.Я. Мандельштам в Пскове: здесь она получила ахматовские телеграмму («Пусть и мой голос голос старого друга прозвучит сегодня около вас») и письмо («Думали ли мы с Вами, что доживем до сегодняшнего Дня – Дня слез и Славы. Нам надо побыть вместе, давно пора. У Вас, то есть у Осипа Эмильевича, все хорошо»), сюда к ней приезжали Кома Иванов и еще несколько друзей, а также Иосиф Бродский и еще несколько поэтов из Ленинграда.

80-летие в январе 1971 г. снова аукнулось эпистолярией – письмом Ефима Эткинда, написанным как бы от лица целого поколения: «Дорогая и глубокоуважаемая Надежда Яковлевна! Пишу Вам эти строки накануне знаменательного дня – 80-летия Осипа Эмильевича Мандельштама – с надеждой, что они попадут в Ваши руки в самый день юбилея. Мне хочется сказать Вам, Надежда Яковлевна, не только то, что Вы знаете и так – что и наше поколение 50-летних, и следующие за нами несколько поколений видят в Осипе Мандельштаме одну из высших вершин поэзии нашего века и нашего языка, что мы и в часы радости, и в часы тревоги твердим вслух и про себя немеркнущие стихи Мандельштама – от “Звук осторожный и глухой” до “Меня только равный убьет”. Мне хочется сказать спасибо Вам, – сохранившей, вопреки безмерным трудностям и препятствиям, стихи Мандельштама и его прозу для нас и наших внуков, и не только сохранившей, но и сделавшей бесконечно много для их объяснения, и для их жизни. Мне хочется, чтобы в этот день все, знающие поэзию Мандельштама, помнили его вещие строчки:

*Есть ценностей незаблемая скала  
Над скучными ошибками веков.  
Неправильно наложена опала  
На автора возвышенных стихов...*

Пусть 3 января 1971 г. молчат газеты, молчит радио, пусть еще ни в одном городе нет “улицы Мандельштама”, нет памятника ему – его слава выше таких признаков: это слава тем более прекрасная, что она не имеет ни единого материального

---

<sup>1</sup> Как общественная организация без образования юридического лица МО в Едином государственном реестре юридических лиц (ЕГРЮЛ) не фигурирует.

воплощения – даже такого, как книга, не говоря уже о бронзе и мраморе. Но эта духовная слава крепче и долговечнее металла и камня.

Дорогая Надежда Яковлевна, примите мое крепкое рукопожатие и мое неизменное восхищение. Всегда Ваш Е. Эткинд. 30 декабря 1970»<sup>2</sup>.

А в 1981 г., на 90-летие, когда уже вышел первый советский томик Мандельштама, еще один робкий шаг навстречу поэту сделало и советское государство, решившись к 15 января на крошечную публикацию из 6 стихотворений в «Литературке»<sup>3</sup>.

В 1991 г., к 100-летию, государственная поддержка охватила уже три мемориальные доски (в Москве, Ленинграде и Воронеже), две масштабные выставки (в ГЛМ и Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме), Торжественный вечер в Колонном зале Дома Союзов, а также крупнейшие за всю историю Мандельштамовские чтения, стартовавшие в Москве и закончившиеся в Ленинграде.

Но ничего подобного в 2016 г. от Министерства культуры, с гордостью преобразившегося в Министерство пропаганды, ожидать не приходилось. Поэтому по призыву МО и ГЛМ 29 июня 2015 г. в ГЛМ собралась инициативная группа по проведению в 2016 г. юбилея О. Мандельштама (координаторы Д. Бак и П. Нерлер). Ее условный девиз: все, кто хочет внести вклад в достойное проведение юбилея поэта, делайте это – объединяйтесь «по горизонтали» и помогайте друг другу кто чем сможет! Вместе с Баком мы от души радовались живому отклику со стороны музеев, архивов, общественных организаций и отдельных неслучайных лиц.

Но даже мы недооценили тот резонанс и ту прочность славы, которые по праву уже приобрел гениальный Мандельштам как один из общепризнанных великих поэтов XX века. И это же в лице руководителя Роскомпечати М. Сеславинского, культурного человека и энтузиаста-коллекционера, признало и государство, создав свой Оргкомитет при председателе Сеславинском и Баке и Нерлере как заместителях. Он вобрал в себя большинство членов инициативной группы (правда, не всех), а также представителей структур, в инициативную группу не входивших. Любо-дорого, например, было слушать на заседании Оргкомитета коллегу из Минсвязи, с явным удовольствием рассказывавшего о почтовых знаках, которые министерство выпустит к юбилею поэта, и об ожидающих филателистов спецгашениях! Конечно же, Минсвязи в инициативную группу нам никогда бы не заполучить!

Немедленно в фейсбуке разгорелась дискуссия: а не приручить ли и не при-своить ли собралось государство Осипа Эмильевича и насколько запахло сотрудничать с таким вот официозным Оргкомитетом? Но уже фейсбук показал широчайший разброс мнений и суждений. Ведь Мандельштам не Жуков и не Маяковский – ни на коня его не подсадишь, ни на пьедестал «лучшего и талантливейшего» не возведешь. Он у каждого свой и мой, и верилось, что ни общественность, ни государство – никто не упустит своего шанса на его достойный юбилей. На юбилей без задней мысли, как знак уважения к памяти великого поэта, автора бессмертных стихов, одно из которых – о стране, не чуемой под собою, – стоило ему жизни. Так оно в целом и произошло:

---

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 1893. Оп. 3. Ед. хр. 277.

<sup>3</sup> О деталях ее подготовки см.: *Нерлер П. Con amore. Этюды о Мандельштаме. М., 2014. С. 747–759.*

праздничный императив высокой нормальности и неказенности сопровождал практически все события<sup>4</sup>.

Собственно юбилей как таковой, а точнее – первое простимулированное им событие, стартовал в день официального рождения МЦ – 1 сентября 2015 г. В Твери на стене школы № 29 (переулок Никитина, 12) была открыта мемориальная доска О.Э. Мандельштаму и фактически Н.Я. Мандельштам. Текст на ней: «В этом районе г. Твери (Калинина) с ноября 1937 г. по март 1938 г. (3-я улица Никитина, дом 43) жил выдающийся поэт XX века Осип Эмильевич Мандельштам». Школа № 29 расположена вблизи того места в Калининне, где поэт с женой снимали комнату у семьи Травниковых. На открытие собралось около 250 чел. – учителя и ученики школы, их родители, жители окрестных домов, тверская интеллигенция. Доску открыли директор школы О. Нестерова и зам. председателя МО Л. Видгоф. Выступали также зам. главы администрации Твери и председатель Комиссии по топонимике Л. Огиенко, главный библиотекарь областной библиотеки Т. Лобачева, доценты Тверского госуниверситета Е. Беренштейн, С. Глушков и И. Корпусов. Старшеклассники читали стихи Мандельштама, пели песни на его стихи и возложили к доске цветы. Главными инициаторами и организаторами этого события стали координатор инициативной группы по поиску мандельштамовских мест и увековечению памяти О. Мандельштама в Твери Т. Андреева, писательница Т. Ровенская, краевед К. Литвицкий и Т. Лобачева.

Эстафету из рук тверяков переняли жители Амстердама – города, где, как оказалось, уже 15 лет существует улица Надежды Мандельштам (единственная улица Осипа Мандельштама – в Варшаве, но сейчас вновь ставится вопрос об улицах Мандельштама в Москве, Воронеже и Хабаровске). Именно из Амстердама к Надежде Яковлевне приезжали за интервью голландские «киношники» – Ф. Даманд и К. Верхейл: снятый ими фильм оказался единственным профессиональным видеодокументом с ее участием и был показан, согласно ее воле, только после ее смерти. В Лейдене уже несколько лет существует так называемая Мандельштамовская стенка – торец дома с нарисованным по-русски стихотворением «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» (воля владельца дома, потомка старых русских эмигрантов). А в Амстердаме местные энтузиасты, скульптор Ханнеке де Мунк и художник Ситце Беккер, влюбившиеся в мандельштамовские стихи и потрясенные как судьбой их автора, так и их, усилиями любви, спасением, предложили свой «Памятник любви». Этот двойной памятник – Осипу и Надежде Мандельштам – их работы (цоколь со стихами – вклад российского скульптора Х. Белого) отныне стал двукратной реальностью. 25 мая 2010 г. он был поставлен в Санкт-Петербурге<sup>5</sup>, а 25 сентября 2015 г. – и в Амстердаме, напротив дома № 16 по улице Надежды Мандельштам (Nadezjda

---

<sup>4</sup> Сведения и материалы о работе Оргкомитета см. в сети: <http://fapmc.ru/rospechat/newsandevents/newsagency/2015/09/item22.html>

<sup>5</sup> На Васильевском острове, в университетском дворе, в Саду скульптур – см. в сети: <https://www.youtube.com/watch?v=tjWYW8rukqU&feature=youtu.be>

Mandelstamstraat). Это шестой по счету памятник Мандельштаму в мире и первый вне России (остальные – в порядке установки – во Владивостоке, Питере, Воронеже, Москве и еще раз в Питере). 24 сентября в амстердамском центре поэзии *Perdu* («Потерянные») состоялся Мандельштамовский поэтический вечер с подведением итогов анонимного Конкурса переводчиков стихов Мандельштама на нидерландский язык (в нем принял участие 31 человек!) и презентацией специального буклета, выпущенного к этому дню издательством *Pegasus*. Вечер завершился выступлением Н. Тархан-Моурави – лучшей на сегодняшний день переводчицы Мандельштама на нидерландский (феноменально и то, что это не родной для нее, а выученный язык!). А 25 сентября – торжественное и многолюдное (около 150 человек) открытие самого «Памятника любви». Он расположен в центре большого, 80-тысячного городского района с весьма пестрым и небогатым населением, главным образом – выходцами из Суринама. Ученики местной школы читали и слушали стихи Мандельштама, они же – вместе с профессором В. Вестхейном – снимали с памятника покрывало. Юная темнокожая актриса представила целый спектакль – композицию из стихов и мемуаров (так и хотелось перефразировать шутку поэта: «И, может быть, в эту минуту / Меня на голландский язык / Антилец какой переводит / И в самую душу проник»). Выступали авторы памятника, голландские и русские филологи, представители местной власти. Отныне между Санкт-Петербургом и Амстердамом, между Голландией и Россией растянут своеобразный мандельштамовский мост – на вантах энтузиазма и любви к поэзии и поэтам.

В октябре 2015 г. – 12-го числа в Москве и 14-го в Санкт-Петербурге – главным событием юбилея стали премьеры фильма Р. Либерова «Сохрани мою речь навсегда». Позднее он будет показан еще на многих клубных просмотрах (в ВШЭ, «Мемориале» и др.), а 16 января 2016 г. – еще и по Первому каналу, порождая дискуссию, эхо которой еще долго не затухало. К открытию мандельштамовской выставки в ГЛМ, а точнее на ней самой, было показано еще два кинопродукта: фильм Е. Якович «Тайна архива Мандельштама. Рассказ Сони Богатыревой» (15 января 2016 г. он был показан на телеканале «Культура») и фильм В. Уларкиной и др. «Творческая лаборатория», в котором С. Василенко рассказывает о мандельштамовской текстологии и о тех головокружительных задачах, которые поэт оставил своим текстологам.

Нынешний юбилей носил совершенно иной характер, нежели предыдущий – 100-летний. Тогда, в 1991 г., еще существовал СССР, полный творческий корпус Мандельштама был еще не собран и не издан. Правда, одна за другой выходили все новые и новые публикации текстов поэта и материалов о его жизни, появились первые его бесцензурные поэтические книги, причем самые первые даже не в Москве, а в Таллине, Ереване, Тбилиси и... Магадане! Москва же и Ленинград стали местами выхода первых критических изданий Мандельштама, в частности сборника его критической прозы «Слово и культура» в «Советском писателе» (1987), «Камня» в ленинградских «Литпамятниках» (1990) и «черного двухтомника» в «Худлите» (1990, 200-тысячный тираж разошелся за две недели!). Сам же Мандельштам при этом непременно



воспринимался в первую очередь как автор антисталинского стихотворения «Мы живем, под собою ни чужа страны...» и, соответственно, как герой и жертва творческого сопротивления сталинской диктатуре.

В 2016 г. коннотации у юбилея уже другие: поэт широчайшего диапазона, Мандельштам раскрывается уже не на гражданственном пафосе, а на философской лирике, ищущей глубину не в повседневности, а в вечности, в бесконечном культурном космосе. Бесспорным лидером по количеству штудий стал мандельштамовский дистих, обращенный к Н.Е. Штемпель.

Собирание мандельштамовского корпуса практически завершилось, надежды найти новые, неизвестные тексты поэта нет (кроме разве что элементов эпистолярной), и наступило время подводить итоги – готовить и издавать «Мандельштамовскую энциклопедию», новое – академическое – собрание сочинений Мандельштама, создавать на безартефактной основе Мандельштамовский музей (он единственный из поэтов первого ряда, у кого до сих пор «своего» музея и в помине нет!).

Мандельштамоведение ушло на глубину, продолжая служить, в частности филологии, экспериментальной площадкой для различных парадигм и технологий. Юбилейный год притянул к себе множество мероприятий лекционного и конференционного характера. Эстафета, начатая в декабре 2015 и январе 2016 гг. ежегодной Мандельштамовской лекцией 27 декабря (в 2015 г. ее прочел Ю. Фрейдин; тот же характер носила и лекция С. Василенко в Музее-квартире А. Белого на Арбате) и круглыми столами в редакциях «Звезды» («Петербургский Мандельштам») и «Знамени» («Мандельштам и современная поэзия»), в Литинституте («Поэт и память»), Доме русского зарубежья («Мировая мандельштамиана: переводы и рецепция»), Гейдельбергском университете («Тоска по мировой культуре») и Владивостокском государственном университете экономики и сервиса («Мандельштам во Владивостоке»), была подхвачена тематическими мини-конференциями в Пизе в феврале («Мандельштам и Италия») и в «Доме А.Ф. Лосева» в Москве в июне («Поэт-филолог»), Мандельштамовскими чтениями в Ереване и конференцией «Поэты и власть: Ахматова, Гумилев, Мандельштам, Пастернак, Цветаева» в шотландском Моффате в октябре и завершена тремя самыми крупными (каждая длительностью в три дня) конференциями в конце 2016 г.

Одна из них – «Мандельштамовские чтения» в Воронеже (7–9 ноября) – была посвящена воронежской теме у Мандельштама и проблематике увековечения памяти поэта, в частности ее музеефикации в городе ссылки. Вторая – блок из пяти заседаний под общей шапкой «К 125-летию Осипа Мандельштама: переосмысливая биографию и поэтику» на ежегодном Конгрессе Ассоциации славистических, восточно-европейских и евразийских исследований, состоявшемся в Вашингтоне 18–20 декабря. И, наконец, третья и самая масштабная – международный симпозиум «Осип Мандельштам и XXI век», организованный и проведенный Мандельштамовским центром школы филологии НИУ «Высшая школа экономики» (ВШЭ), Институтом мировой литературы им. А.М. Горького РАН (ИМЛИ), Государственным литературным музеем (ГЛМ) и Мандельштамовским обществом (МО), поддержанный грантом РФНФ № 16-04-14106. Участники симпозиума приняли резолюцию, в которой выразили беспокойство

реконструкцией сквера с памятником О. Мандельштаму в Старосадском переулке и предложили назвать прилегающий к памятнику сквер «Сквером Осипа Мандельштама», а также установить мемориальную доску на доме по Б. Черемушкинской улице, где жила Н.Я. Мандельштам. Был признан насущным выпуск нового академического собрания сочинений О. Мандельштама.

И напоследок еще несколько обобщающих наблюдений.

Первое – это широкий спектр инициаторов, среди которых самые разные институции, а частенько и вовсе энергичные индивидуумы, поддержанные на местах. Многие кооперировались с МО, но многие действовали совершенно самостоятельно.

Второе – это, без преувеличения, глобальность событий. Внутри России география юбилея вобрала в себя не только города из как бы обязательной программы (Москва, Санкт-Петербург, Воронеж, Владивосток), но и такие «факультативы», как Чердынь, Тверь, Тамбов и Задонск. Ну а вне России различные события проходили еще в десятке стран – в США (Вашингтон), Германии (Гейдельберг, Франкфурт-на-Майне), Испании (Гранада), Великобритании (Моффат), Италии (Пиза), Франции (Париж), Армении (Ереван) и на Украине (Киев и Львов).

И третье – это широкое жанровое разнообразие: памятник Осипу и Надежде Мандельштам в Амстердаме, памятные знаки в Москве («Последний адрес» на торце здания в Нашокинском переулке, в прошлом смежного с тем, где Мандельштама арестовывали), Твери и Чердыни, выставки-монографии Гослитмузея и МО «Я скажу тебе с последней прямокой...» в Москве, Гейдельберге и Гранаде, тематические выставки в той же Москве (в частности, в «Мемориале» и в Библиотеке иностранной литературы), Санкт-Петербурге и Воронеже, песенный и театральные фестивали (координаторы Л. Новосельцева и Г. Червинский), художественный фильм Ромы Либерова и документальный Е. Якович, книги О. Лекманова, П. Нерлера, М. Сеславинского и других, десятки мандельштамовских номеров различных СМИ («Новый мир» даже выдал на-гора идею конкурса эссе о поэте), теле- и радиопередачи, вечера, в том числе центральный – 15 января 2016 г. – в ЦДЛ, на который – может быть, впервые после 1991 г., – невозможно было попасть. А под конец 2016 г. судьба – в лице Москомнаследия, надругавшегося над архитектурной средой московского памятника Мандельштаму, – подбросила еще и градозащитный «жанр».

И, наконец, четвертое – креативность. Многие «жанры» родились буквально на ходу и сразу же были запущены. Например, юбилейный музыкально-поэтический фестиваль «На стихи Мандельштама». Инициированный МО и поддержанный Оргкомитетом юбилея и ГЛИМ, он был организован некоммерческим просветительским проектом Л. Новосельцевой «Возвращение. Серебряный век». Его первый вечер состоялся 14 января в Москве, в канун дня рождения поэта в Российской государственной библиотеке, представлением трехчасовой программы «Вослед лучу. Пространство, звезды и певец» – стихи и песни на стихи Осипа Мандельштама (музыка к стихам Л. Новосельцевой, исполнители: Л. Новосельцева – голос, гитара, фортепиано, и лауреат международных конкурсов М. Червинский – скрипка). Зал главной библиотеки страны собрал в этот вечер более

400 человек. Сотрудники отдела организации выставочных работ библиотеки подготовили специальную экспозицию мандельштамовских изданий, и ведущий специалист отдела С. Завадская в антракте программы провела лекцию-экскурсию по экспозиции. Следующий вечер – «Осип Мандельштам: Я вернулся в мой город...» – прошел 26 января в Санкт-Петербурге, в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. Третьей стала программа «И слово в музыку вернись» – песни И. Гельмана на стихи Осипа Мандельштама – в ГЛМ 29 января. Еще два вечера – 30 января и 5 февраля – прошли в Таллине: так что фестиваль де-факто стал международным. Проект «Возвращение. Серебряный век» показал здесь «обзорную» программу «Сохрани мою речь навсегда» (участники – Л. Новосельцева и С. Новосельцева – голос, гитара). 5 февраля в Москве в переполненном зале ГЛМ прошел еще один вечер Мандельштамовского фестиваля – совместная программа П. Старчика и М. Кривошеева «Кто время целовал в измученное темя». В ней прозвучали песни П. Старчика на стихи Мандельштама и других поэтов. А 16 февраля в ГЛМ состоялся вечер М. Кукулевича «Поэтическое поле Мандельштама». Это был концерт-беседа: Кукулевич рассказывал о поэте, читал стихи и пел свои песни на стихи Мандельштама и других поэтов, составлявших его «поэтическое поле». В концерте принимал участие В. Левочкин (гитара).

Другой пример. Федеральное агентство по печати и ГЛМ инициировали открытую акцию «Ручная работа: рукописные книги современных поэтов». Современных поэтов приглашали написать от руки книжки стихов – в двух экземплярах, один из которых отправится в ГЛМ, а второй будет продан с аукциона, причем все собранные средства пошли в пользу собираемой С. Василенко во Фрязине мандельштамовской экспозиции – потенциального музея в будущем! Вот другая инновация: в связи с юбилеем журнал «Новый мир» и МО объявили конкурс небольших (до 7000 знаков) эссе, так или иначе посвященных Мандельштаму. Все поступившие на конкурс эссе были вывешены на сайте журнала, а подборки эссе-победителей опубликованы в первых двух номерах журнала за 2016 г.. В конкурсе приняли участие 103 автора – школьники, студенты, журналисты, предприниматели, писатели, поэты, филологи и литературоведы. География авторов охватывает всю Россию – от Санкт-Петербурга до Находки, и многие города мира – от Мельбурна до Ноттингема. Сообща они представили 107 эссе, из них 12 авторов стали победителями: это Д. Фаншель, А. Иличевский, Т. Касаткина, А. Марков, Д. Кулиш, А. Кубрик (стихотворение), Л. Газизова, Т. Бонч-Осмоловская, С. Ивич-Богатырева, Д. Демидов, А. Закурено и Т. Северюхина. Сам же конкурс, по словам его модератора (В. Губайловского), стал настоящим признанием в любви к великому русскому поэту.

Для детального рассказа обо всех событиях мандельштамовского юбилея не хватило бы ни времени на симпозиуме, ни места в небольшом сборнике, к тому же еще не все юбилейные события состоялись. Так что к теме этой еще предстоит возвращаться.

## Современность Мандельштама (Мандельштам – антимодернист)

Вторая строфа «Стихов о неизвестном солдате» настораживает своей озадачивающей неожиданностью:

*До чего эти звезды изветливы!  
Все им нужно смотреть – для чего?  
В осужденье судьбы и свидетеля,  
В океан без окна, вещество<sup>1</sup>.*

Между тем неприязнь к звездам свойственна Мандельштаму на протяжении всего его творческого пути. В своем комментарии М.Л.Гаспаров говорит об отрицательном отношении к звездам, идущем от ранних стихов Осипа Мандельштама<sup>2</sup>. Эту особенность Мандельштама можно даже назвать звездоборчеством. Уже в стихотворении, датированном 1912 г., находим строки, эпатирующие не меньше, чем эскапады раннего Маяковского:

*Я ненавижу свет  
Однообразных звезд.  
Здравствуй, мой давний бред –  
Башни стрелчатой рост!*

*Кружесом, камень, будь,  
И паутиной стань,  
Небу пустую грудь  
Тонкой иглою рань<sup>3</sup>.*

Выпады Мандельштама против звезд перекликаются с пьесой Леонида Андреева «К звездам» (1905). Герой этой пьесы Лунц говорит: «Я сегодня боюсь звезд. Я думаю, какие они огромные, какие они равнодушные и как им нет никакого дела до меня... Меня пугает бесконечность. Какая бесконечность? Зачем бесконечность? Вот я смотрю на звезды: одна, десять, миллион – все нет конца. Боже мой, кому же я жаловаться буду?»<sup>4</sup> Вспоминается Тютчев:

*И от земли до крайних звезд  
Все безответен и поныне  
Глас вопиющего в пустыне,  
Души отчаянный протест?<sup>5</sup>*

<sup>1</sup> Мандельштам О. Собр. соч. в 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 123.

<sup>2</sup> Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 672.

<sup>3</sup> Мандельштам О. Собр. соч. в 4 т. Т. 1. С. 71.

<sup>4</sup> Андреев Л. Собр. соч. в 6 т. М., 1991. Т. 2. С. 351.

<sup>5</sup> Тютчев Ф. Полн. собр. соч. Л., 1987. С. 220.

В экспрессионистическом отчаянии «Стихов о неизвестном солдате» все еще брезжут слова андреевского Лунца:

*Шевелящимися виноградинами  
Угрожают нам эти миры  
И висят городами украденными,  
Золотыми обмолвками, ябедами,  
Ядовитого холода ягодами –  
Растяжимых созвездий шатры,  
Золотые созвездий жиры...<sup>6</sup>*

К Леониду Андрееву Мандельштам неожиданно возвращается в одном из своих последних писем, написанных незадолго до ареста, уподобляя ему Шостаковича<sup>7</sup>. А за несколько лет до этого Мандельштам упоминает Леонида Андреева как неуклюжего посредника между плеядой бытописателей пятого года и русским модернизмом<sup>8</sup>.

1912-м годом датировано такое стихотворение Мандельштама:

*Нет, не луна, а светлый циферблат  
Сияет мне – и чем я виноват,  
Что слабых звезд я осязаю млечность?  
  
И Батюшкова мне противна спесь:  
Который час, его спросили здесь,  
А он ответил любопытным: вечность!<sup>9</sup>*

Можно подумать, что гнетущей вечности безумного Батюшкова Мандельштам противопоставляет временность в млечности слабых звезд, но этому перечит в первой же строке циферблат, зловещий символ переходящего:

*И лихорадочный больной, тоской распятый,  
Худыми пальцами свивая тонкий жгут,  
Сжимает свой платок, как талисман крылатый,  
И с отвращением глядит на круг минут...<sup>10</sup>*

Круг минут – тот же циферблат, и отвращение к нему то же, что отвращение к вечности, возмещаемой Батюшковым в ответ на простой житейский вопрос: «Который час?» Поэт не хуже Батюшкова знает, как «вечность бьет на каменных часах», но и мгновение от нее не спасает:

---

<sup>6</sup> Мандельштам О. Собр. соч. в 4 т. Т. 3. С. 124.

<sup>7</sup> Там же. Т. 4. С. 199.

<sup>8</sup> Там же. Т. 3. С. 370.

<sup>9</sup> Там же. Т. 1. С. 74.

<sup>10</sup> Там же. Т. 2. С. 73.

*Немногие для вечности живут,  
Но если ты мгновенным озабочен –  
Твой жребий страшен и твой дом непрочен!*<sup>11</sup>

Звезды страшны тем, что они механически сочетают угрозу времени и угрозу вечности:

*Что если, вздрогнув неправильно,  
Мерцающая всегда,  
Своей булавкой заржавленной  
Достанет меня звезда?*<sup>12</sup>

Имелся более острый вариант этих строк:

*Что, если, над модной лавкою  
Мерцающая всегда,  
Мне в сердце длинной булавкою  
Опустится, вдруг, звезда?*<sup>13</sup>

«Всегда» представляет здесь безучастную вечность, а «вдруг» – внезапно атаковую временность. Таков реванш звездного неба в ответ на призыв: «неба пу- стую грудь тонкой иглою рань!»

Время и вечность не противостоят друг другу в своей безучастной античеловечности, но изживаются они в поэзии Мандельштама также одно с другой:

*Богослужения торжественный зенит,  
Свет в круглой храмине под куполом в июле,  
Чтоб полной грудью мы вне времени вдохнули  
О луговине той, где время не бежит!*<sup>14</sup>

В таком освоении-усвоении времени религиозность Мандельштама:

*У меня остается одна забота на свете:  
Золотая забота, как времени бремя изыть!*<sup>15</sup>

И высшей формой торжества над временем становится узнавание прошлого и будущего в настоящем:

*Все было встарь, все повторится снова,  
И сладок нам лишь узнаванья миг!*<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Там же. Т. 1. С. 75.

<sup>12</sup> Там же. Т. 1. С. 72.

<sup>13</sup> Там же. Т. 1. С. 239.

<sup>14</sup> Там же. Т. 1. С. 114.

<sup>15</sup> Там же. Т. 1. С. 143.

<sup>16</sup> Там же. Т. 1. С. 138.

И тогда «последней звезды безболезненно гаснет укол»<sup>17</sup>.

Подобный целительный синтез достигается первоначально в интимно-творческом опыте поэта, но тогда же Мандельштам постигает его истинные монументальные масштабы, открывая спасительное единение времени и вечности в истории, которой угрожает... часовая стрелка: «Прогресс – это движение часовой стрелки, и при своей бессодержательности это общее место представляет огромную опасность для существования истории». Отсюда зловещее значение циферблата. Средоточие истории – событие, «прообразом же отсутствия события можно считать движение часовой стрелки по циферблату»<sup>18</sup>. Эту мысль Мандельштам находит у П.Я. Чаадаева и остается ей верен до своей трагической гибели: «Единства не создать, не выдумать, ему не научиться, где нет его, там в лучшем случае – “прогресс”, а не история, механическое движение часовой стрелки, а не священная связь и смена событий»<sup>19</sup>. «Священная связь и смена событий» и есть для Мандельштама желанное единение времени и вечности, без которого отдельная человеческая жизнь теряет свою ценность. Мандельштам пронизательно видит основополагающее открытие Чаадаева в том, что история имеет форму. В этой форме прошлое, настоящее и будущее соотносятся, образуя целостность, в чем и заключается истинная ценность истории. Эта целостность-ценность присутствует в истории до самой истории. Не только к искусству относятся строки раннего Мандельштама из стихотворения *Silentium*:

*Она еще не родилась,  
Она и музыка и слово,  
И потому всего живого  
Ненарушаемая связь*<sup>20</sup>.

Но при этом истории угрожает огромная опасность. Это прогресс, механическое движение, чье оружие – часовая стрелка, разрушающая творческую целостность истории: «Мечта о духовном разоружении так завладела нашим домашним кругозором, что рядовой русский интеллигент иначе и не представляет себе конечной цели прогресса, как в виде этого исторического мира... Навеки упраздняются за ненужностью земные и небесные иерархии. Церковь, государство, право исчезают из сознания, как нелепые химеры, которыми человек от нечего делать, по глупости, населил “простой” “Божий мир”...»<sup>21</sup> Такой рай ужасает Мандельштама, потому что он бесформенный. Через двадцать лет, в «Путешествии в Армению» Мандельштам будет предостерегать от той же опасности: «Растение в мире – это событие, происшествие, стрела, а не скучное бородатое развитие»<sup>22</sup>. В этой, казалось бы, совершенно аполитичной фразе поэта «мученики догмата» не без оснований учуяли крамолу и пригрозили ему

---

<sup>17</sup> Там же. Т. 1. С. 150.

<sup>18</sup> Там же. Т. 1. С. 276.

<sup>19</sup> Там же. Т. 1. С. 196.

<sup>20</sup> Там же. Т. 1. С. 50.

<sup>21</sup> Там же. Т. 1. С. 198.

<sup>22</sup> Там же. Т. 3. С. 194.

новыми репрессиями: «Мы ему не позволим поносить развитие и прогресс, пусть он это запомнит»<sup>23</sup>. Впрочем, за десять лет до этого Мандельштам почувствует, что время, отпавшее или отсеченное от вечности, угрожает ему:

*И меня срезает время,  
Как скосило твой каблук*<sup>24</sup>.

Время в поэзии Мандельштама превращается в действующее лицо, когда нарушается соотношение временного и вечного в истории. Это происходит в начале мировой войны и принимает катастрофические масштабы после октябрьского переворота:

*В ком сердце есть – тот должен слышать, время,  
Как твой корабль ко дну идет.*

Таковы, по Мандельштаму, сумерки свободы, а сумерки – тоже явление времени. Могут быть предрассветные сумерки и вечерние, сопутствующие закату. В первой строке стихотворения сумерки явно соотносятся с рассветом:

*Восходишь ты в глухие годы, –  
О солнце, судия, народ.*

А в третьей строфе сумерки напоминают скорее закат:

*Сквозь сети – сумерки густые –  
Не видно солнца, и земля плывет*<sup>25</sup>.

О закате говорит и «сумрачное бремя» из второй строфы. В ту эпоху в слове «сумерки» угадывалось вагнеровское *Götterdämmerung*, переводившееся как закат или даже как «гибель богов». Но последняя строфа снова вовлекает нас в рассвет наступающей свободы:

*Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,  
Скрипучий поворот руля.  
Земля плывет. Мужайтесь, мужи.  
Как плугом, океан деля,  
Мы будем помнить и в летейской стуже,  
Что десяти небес нам стоила земля*<sup>26</sup>.

«Летейская стужа» возвращает скорее к закату, но «поворот руля» все-таки предвещает наступление свободы. Через пятнадцать лет, в «Разговоре о Данте» о «повороте руля» напомнит «совместное держание времени – сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его»<sup>27</sup>. К ним в 1918 году вполне может относиться и

---

<sup>23</sup> Мандельштам Н. Вторая книга. М., 1990. С. 341.

<sup>24</sup> Мандельштам О. Собр. соч. в 4 т. Т. 2. С. 37.

<sup>25</sup> Там же. Т. 1. С. 135.

<sup>26</sup> Там же. Т. 1. С. 136.

<sup>27</sup> Там же. Т. 3. С. 238.



обращение «мужайтесь, мужи». А тремя годами позже в статье «Слово и культура» поэт определит плуг, которому в «Сумерках свободы» предшествует «поворот руля»: «Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху»<sup>28</sup>. Тут же Мандельштам цитирует свое стихотворение 1920 г.: «Время вспахано плугом»<sup>29</sup>, чему предшествует «головокружительная радость». А до этого высказывание, принципиальнейшее для Мандельштама: «Серебряная труба Катулла... мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка»<sup>30</sup>. Футуризм, несомненно, одно из направлений модернизма, устремленное в будущее, ссылающееся на будущее (Хлебников переводил слово «футуризм» как «будетлянство»). Бодлер определял модернизм как стремление выделить из моды поэтическое в историческом, извлечь вечное из преходящего<sup>31</sup>. Впрочем, уже у Данте встречалось выражение *l'uso moderno*<sup>32</sup>. Но именно Данте для Мандельштама – по преимуществу антимодернист: «Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт... Дант – антимодернист. Его современность неистощима, неисчислима и неиссякаема»<sup>33</sup>. Это определение – также символ веры, всецело принимаемый Мандельштамом и относимый им к самому себе. В этом Данте для Мандельштама сочетается с П.Я. Чаадаевым, видевшим в Апокалипсисе не предсказание будущей мировой катастрофы, а единение времен, относящееся к каждому мгновению бесконечной длительности (предвосхищение Бергсона)<sup>34</sup>. Порыв, образующий поэзию Мандельштама, возникает из единого синхронистического акта истории, и потому модернизм, сводящийся к механической длительности прогресса, чужд Мандельштаму, хотя иногда интересен в отдельных своих проявлениях.

Зловещий аспект времени выступает в стихотворении, знаменательно датированном ноябрем 1917 года:

*Когда октябрьский нам готовил временщик  
Ярмо насилия и злобы*<sup>35</sup>.

Очевидно, «временщик» выступает здесь не только в своем традиционном значении, как, например, у Рылеева («К временщику»). В слове «временщик» акцентировано жестокое время «яростных личин», а «ярмо насилия и злобы» и более позднее «власти сумрачное бремя» соотносятся, то ли противостоят одно другому, то ли соприкасаются или даже друг друга дополняют.

Но время будет вызывать у поэта и сострадание: «Кто время целовал в измученное темя...»<sup>36</sup> Страдающее время тем более остается угрозой: «Время хочет

---

<sup>28</sup> Там же. Т. 1. С. 213.

<sup>29</sup> Там же. Т. 1. С. 214.

<sup>30</sup> Там же. Т. 1. С. 213.

<sup>31</sup> *Baudelaire. Oeuvres complètes*. 1961. Paris: Editions Gallimard. P. 1163.

<sup>32</sup> *Purg.* XXVI, 113.

<sup>33</sup> *Мандельштам О.* Собр. соч. в 4 т. Т. 3. С. 238.

<sup>34</sup> *Чаадаев П.* Полн. собр. соч. и избранные письма. М., 1991. Т. 1. С. 212.

<sup>35</sup> *Мандельштам О.* Собр. соч. в 4 т. Т. 1. С. 130.

<sup>36</sup> Там же. Т. 2. С. 50.

пожрать государство». И спасителем государства оказывается поэт. Не он ли народный вождь, в слезах берущий роковое бремя: «Сострадание к государству, отрицающему слово, – общественный путь и подвиг современного поэта»<sup>37</sup>. Поэт призывает к примирению с временем: «Итак, готовьтесь жить во времени»<sup>38</sup>. Но к такому призыву сразу же примешивается трагическая горечь:

*Ну что же, если нам не выковать другого,  
Давайте с веком вековать*<sup>39</sup>.

И над всем этим как будто спокойное признание, тем более скорбное в своем суровом стоицизме: «Нет, никогда, ничей я не был современник»<sup>40</sup>.

Это свидетельство изоляции подтверждается мемуарами Н.Я. Мандельштам: «Подойдя к рампе, он прочел, не надрывая голоса, но достаточно громко и четко, чтобы не пропало ни одно слово, – видно, что он давно привык к публичным выступлениям, – коротенькое стихотворение из “Камня”: “Господи, сказал я по ошибке, сам того не думая сказать. Божье имя, как большая птица, вылетело из моей груди...” Зал выслушал и даже похлопал – не слишком, конечно, но вполне пристойно, – а у меня захватило дыхание от неуместности этого человека на сцене и от несовместимости прочитанного стихотворения с общим состоянием умов»<sup>41</sup>.

Такая несовместимость не проходит для поэта бесследно: с 1926 по 1930 г. Мандельштам не пишет стихов<sup>42</sup>. Уже в 1914 году Мандельштам дает свою формулу исторического синтеза:

*Есть ценностей незыблемая скала  
Над скучными ошибками веков*<sup>43</sup>.

Эта незыблемая скала ценностей оспаривается в двадцатые годы «казуистической диалектикой» и культом новаторства, переходящего в террор. Главным при этом было разрушение ценностей. «Ведь именно люди двадцатых годов, – пишет Н.Я. Мандельштам, – разрушили ценности и нашли формулы, без которых не обойтись и сейчас: молодое государство, невиданный опыт, лес рубят – щепки летят»<sup>44</sup>. Н.Я. Мандельштам не без основания усматривает в авангардизме крайнюю форму модернизма: «Все виды авангардизма, прославляющие гимнастический шаг, оплеуху, кулак, “красивого” и молодого, силу, быстроту, толпы, вопящие по указке вождя, гряду гордых голов и барабан, будь он сердцем или просто пионерской игрушкой, классовый и национальный подход, могучую Италию, Германию, родину с грибами и обрядами – все это тоже

<sup>37</sup> Там же. Т. 1. С. 215.

<sup>38</sup> Там же. Т. 2. С. 48.

<sup>39</sup> Там же. Т. 2. С. 53.

<sup>40</sup> Там же. Т. 2. С. 52.

<sup>41</sup> Мандельштам Н. Вторая книга. М., 1990. С. 255.

<sup>42</sup> Мандельштам Н. Воспоминания. М., 1989. С. 152.

<sup>43</sup> Мандельштам О. Собр. соч. в 4. т. Т. 1. С. 101.

<sup>44</sup> Мандельштам Н. Воспоминания. С. 156–157.

кажется современникам искусством и культурой, хотя мы уже знаем, к чему они приводят»<sup>45</sup>. В письме от 10 марта 1938 года Мандельштам пишет о Пятой симфонии Шостаковича, расслышав в ней подобный авангардизм: «Не мысль. Не математика. Не добро. Пусть искусство: не приемлю!»<sup>46</sup>

В Шостаковиче он узнает Леонида Андреева, а Леонид Андреев для него – как раз представитель русского модернизма.

В последний период своей жизни Мандельштам возвращается к стихам и даже как будто пытается опровергнуть свое прежнее заявление: «Пора вам знать, я тоже современник...»<sup>47</sup>, но его современничество не понято и не признано воинствующими новаторами. Время, отпавшее от истории, суживается, сжимается до одного выморочного дня:

*Если все живое лишь помарка  
За короткий выморочный день,  
На подвижной лестнице Ламарка  
Я займу последнюю ступень*<sup>48</sup>.

Ю. Тынянов сказал о стихотворении «Ламарк»: «...там представлено, как человек перестает быть человеком. Движение обратно»<sup>49</sup>. Именно в таком «движении обратно» поэтический смысл стихотворения «Мы живем, под собою не чуя страны», приведшего к аресту и гибели Мандельштама: «Он играет услугами полулюдей»<sup>50</sup>. «Тараканьи глазища» и «глухота паучья» – явления одного и того же расчеловечивания.

Но в последних стихах Мандельштама единый синхронистический акт прорывается с новой поэтической мощью. В «Стихах о неизвестном солдате» год рождения – свидетельство торжествующего бессмертия, когда тот, кто с гурьбой и гуртом, превращается в средоточие времени, совпадающего с вечностью: «...и столетья окружают меня огнем»<sup>51</sup>. А в стихотворении, которое Мандельштам назвал «лучшим, что я написал»<sup>52</sup>, сказано: «И все, что будет – только обещанье», уникальная формула блаженного бессмертия, когда будущее, сбываясь, обещает вечность, обещающую другую, новую вечность, «и это будет вечно начинаться»<sup>53</sup>.

---

<sup>45</sup> Мандельштам Н. Вторая книга. С. 132.

<sup>46</sup> Мандельштам О. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. С. 200.

<sup>47</sup> Там же. Т. 3. С. 53.

<sup>48</sup> Там же. Т. 3. С. 62.

<sup>49</sup> Герштейн Э. Мемуары. СПб., 1998. С. 35.

<sup>50</sup> Мандельштам О. Собр. соч. в 4 т. Т. 3. С. 74.

<sup>51</sup> Там же. Т. 3. С. 126.

<sup>52</sup> Штемпель Н. Мандельштам в Воронеже. М., 1992. С. 60.

<sup>53</sup> Мандельштам О. Собр. соч. в 4 т. Т. 3. С. 138.

Ольга Седакова (Москва)

## Прощальные стихи Мандельштама. «Классика в неклассическое время»

1

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

2

*Есть женщины, сырой земле родные.  
И каждый шаг их – гулкое рыданье,  
Сопровождать воскресших и впервые  
Приветствовать умерших – их призванье.  
И ласки требовать от них преступно,  
И расставаться с ними непосильно.  
Сегодня – ангел, завтра – червь могильный,  
А послезавтра только очертанье:  
Что было поступь – станет недоступно:  
Цветы бессмертны, небо целокупно,  
И все, что будет, – только обещанье.*

Осип Мандельштам  
1937

\*\*\*

*Я вырваться хочу из нашей речи.  
О.М.*

Добрый вечер! Я очень благодарна вам, читателям моего любимого поэта, за то, что меня пригласили для такого разговора. И сразу же я хотела бы принести извинения: должна признаться, что я давно уже не занимаюсь Мандельштамом как исследователь. Я мало знакома с мандельштамовской литературой последних лет. Я, в общем-то, не знаю новейших интерпретаций, новейших попыток чтения Ман-

дельштама, за исключением прекрасной работы Ирины Сурад «Ясная догадка», к которой мы не раз обратимся сегодня. Она опубликована в «Русском журнале» (<http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/10/13s.html>). Я знаю, что вы ее прочли перед нашей встречей. Эта работа, собственно, и побудила меня к размышлениям, которые я собираюсь изложить вам. Мне захотелось дополнить это чтение (с которым я по существу согласна) тем контекстом, о котором у И. Сурад речи не идет и который очень многое открывает в этих прощальных воронежских стихах: контекстом итальянским, а точнее – тосканским. Петрарка и Данте – собеседники Мандельштама 30-х годов. В перспективе его разговора о них и с ними многое, что остается в этих строфах странным – пока оно рассматривается на фоне исключительно русской поэзии, – проясняется.

Название этого разговора о Мандельштаме – «Классика в неклассическое время» – имеет в виду одно из размышлений Мераба Мамардашвили, в котором задача современной философии формулируется как «воссоздание классического мужества в неклассическое время». О том, что такое «классика» в мысли Мандельштама, я скажу позже.

Готовясь к разговору, перелистывая стихи и прозу Мандельштама, я поняла необходимость перечитать его вновь, поняла, что – используя его любимую латинскую конструкцию, герундив – Мандельштам *mihi legendus est*. Говоря о герундии и герундive, Мандельштам часто путал; кроме того, с герундием у него конкурировала другая латинская форма, причастие будущего времени (форма, которой, заметим, в русском языке нет). В таком грамматическом изложении можно сказать, что Мандельштам для меня не *lectus* (прочитанный), а *lecturus*, то есть ожидающий прочтения.

*И это будет вечно начинаться.*

Итак, две одинаковым образом построенные сложные строфы: «*К пустой земле невольню припадая*» и «*Есть женщины, сырой земле родные*». Первый вопрос – композиционный. Каждая из двух этих частей самостоятельна, замкнута и как будто приходит к собственному финалу, к обобщению:

*И это будет вечно начинаться (I).*

И:

*И все, что будет, – только обещанье (II).*

Эти обобщения перекликаются (прежде всего словом «будет»), но говорят они (надеюсь, мы это увидим) о разном. Так что это? диптих, два самостоятельных стихотворения, идущие одно за другим (наподобие «Восьмистиший»), или же две строфы одного стихотворения? Вопрос о самостоятельности каждой части связан – вы, возможно, удивитесь – с рифменной структурой строфы. Это сложно построенное 11-стишие с женскими рифмами. В русской поэзии аналога такой строфе нет. На фоне старой итальянской поэзии мы сразу же узнаем ее – это строфа канцоны. Канцона, повторяющая сложную систему рифм в каждой своей строфе, состоит из достаточно самостоятельных строф-станц (комнат, в исходном

значении). Из строфы в строфу, из станцы в станцу мы переходим, как из комнаты в комнату. Так анфиладно построена мысль старой («классической») итальянской поэзии и ее источника – провансальской, трубадурской лирики. Даже если поэт затевает протяженный эпос, как Ариост и Тасс, его повествование движется из комнаты в комнату, из станцы в станцу – а не по открытой местности свободного рассказа в стихах. Эту квантованную поэтическую мысль мы знаем по Пушкину, по «Евгению Онегину», по октавам «Домика в Коломне». Именно с узнавания строфы этих мандельштамовских стихов как строфы канцоны и началась для меня их итальянская тема. И, конечно, сама ценность строфы как смыслового, структурного начала отсылает нас к «первой» классической поэзии – греческой и римской. Поэты еще долго помнили, что самая высокая честь стихотворца – изобретение своей строфы, которую назовут его именем (как «сапфическую» и т. п.). Ахматова горестно завершает свои покаянные стихи:

*Ахматовской звать не будут  
Ни улицу, ни строфу.*

Впрочем, строфу «Поэмы без героя» можно по праву назвать «ахматовской» (созданной на основе «кузминской» из «Форели»). Во времена господства верлибра эти старинные поэтические амбиции становятся совсем непонятны.

Строфы, о которых мы говорим, как известно, завершают цикл воронежских стихов. Об истории и обстоятельствах их возникновения мы знаем по запискам Натальи Евгеньевны Штемпель, которой эти стихи посвящены. Н.Е. Штемпель, «ясная Наташа» – правдивый мемуарист, и все, что она рассказывает, никем никогда не ставилось под вопрос. В некоторых изданиях эти строфы публикуются как «Стихи к Наталье Штемпель», но сам Мандельштам их так не называл.

Начнем с самого очевидного. Эти две строфы прежде всего поражают своей классической красотой: гармонией, говоря по-старинному. Это завораживающе гармоничные, медленные, плавные стихи, каких у позднего Мандельштама уже не бывало. Они бывали раньше, в «Тристиях» («Я изучил науку расставанья», «Чуть мерцает призрачная сцена»). Такого рода гармония («итальянская», с легкой руки Пушкина) в русской поэзии связана больше всего с именем К. Батюшкова:

*Я берег покидал туманный Альбиона...*

Или:

*Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...*

Русский петраркизм. Среди самих итальянцев некоторый предел такой гармоничности – несомненно, Петрарка. Это трудно понять из его русских переводов, как правило, синтаксически неуклюжих и оскорбляющих слух (исключение – празднично звучащие переводы Вяч. Иванова).

Гармония, *l'armonia* – это, конечно, не просто внешняя, сонорная красота. Поскольку, как вы знаете, Мандельштам называл себя «смысловиком», гармония для него – смысловая категория, и он высказался об этом прямо еще в 1915 г., в статье «Скрябин и христианство»: «Метафизическая сущность гармонии теснейшим

образом связана с христианским пониманием времени. Гармония – кристаллизовавшаяся вечность, она вся в поперечном разрезе времени, который знает только христианство».

Гармония – это работа со временем, преобразование линейного, горизонтального характера времени. По мысли К. Леви-Стросса, это делают с временем музыка – и миф. Все, что происходит в «реальном» времени, в нарративе, представляет собой разворачивание вертикали, в которую входят все элементы последовательности, в некотором согласовании между собой. Обычно время уподобляют текущей реке, но здесь оно должно предстать в каком-то другом образе: мы видим его все разом, причем в поперечном разрезе и по вертикали:

*Я видел озеро, стоящее отвесно.*

Слово «видел» здесь важно. Звучание переходит в зрительный образ. Гармония – красота почти зрительная, словно бы красота какого-то видения в словах...

...Мы почти видим эту идущую женщину. Ничего похожего на ее портрет нам не дано, и все, что мы о ней узнаем, это что она идет и какая у нее походка. У нее, как сразу же говорится, неравномерная, припадающая походка увечного человека. И это оказывается прекрасно, сладко. Она идет не одна. С ней вместе, слегка отставая, идут быстрая подруга и юноша-погодок – это, между прочим, важная деталь; в дальнейшем я буду это обсуждать. Вот из этого ее движения – вероятно, в сторону рассказчика (она приближается) – возникает прозрение самого общего характера: о собственной судьбе, вернее, о ее конце (и новом начале), и вообще – о смерти, жизни, воскресении. Здесь располагается тот момент, о котором в других стихах Мандельштам сказал:

*Узел жизни, в котором мы узнаны  
И развязаны для бытия.*

Нормальный для Мандельштама мгновенный сплав полярностей: так тесно затянут этот узел жизни, что он и есть развязка для бытия. Кстати, мотив узла и его развязывания – один из самых частых в «Комедии» Данте, этой метафорой Данте описывает всякую труднорешимую интеллектуальную и моральную проблему. «Развяжи мне этот узел!» – обращается он к собеседнику. Вот из таких немислимых сгущений, из таких узлов возникают стихи-развязки Мандельштама, «дуговые растяжки», – во всяком случае, его поздние стихи. Это не «тексты», а опыты.

*Он опыт из лепета лепит  
И лепет из опыта пьет.*

Здесь, в наших стихах это опыт встречи, которая есть извещение о неминуемой разлуке. Продолжение «науки расставания» из «Триствий»? Нет, скорее, новая «наука встречи».

В рассказе Н.Е. Штемпель об обстоятельствах появления этих стихов (я думаю, он присутствующим хорошо известен) важно отметить три момента. Первый: передавая ей эти стихи, Мандельштам говорит, что это лучшее, что он написал.

Второе, в чем она признается: это любовные стихи. И третье, что это его завещание. Он говорит, что эти стихи нужно передать в Пушкинский дом как его завещание (Пушкинский дом, понятно, сразу вызывает блоковскую ассоциацию: своего рода пантеон, заветное хранилище русской культуры).

Попробуем об этих трех моментах и поговорить.

Что касается первого утверждения (что это его лучшие стихи), я думаю, что мы должны верить автору. Но для меня на этой же вершине располагаются по меньшей мере и «Стихи о неизвестном солдате» (и все их окружение, такие вещи, как «Может быть, это точка безумия»), написанные в том же 1937 г. «Стихи о неизвестном солдате» – самое дантовское сочинение в русской поэзии. Когда мне пришлось говорить в Италии (во Флоренции) о дантовском вдохновении в русской поэзии, как высочайший образец «русского Данте» я приводила строфы из «Стихов о неизвестном солдате». Может быть, те, кто читал Данте в переводе, не совсем поймут, о чем идет речь. Потому что в переводе, который есть у нас, все, что происходит в «Неизвестном солдате», – бури, сдвиги, семантические вихри, метафоры-видения, – всего этого совершенно не различишь за гладкой речью М. Лозинского. Но как раз в этом и есть музыка Данте.

«Стихи о неизвестном солдате» и «К пустой земле...» – это стихи о «последних вещах», о конце и начале, о земле и небе, об истории и над-историческом, о смерти и бессмертии, о воскресении.

Если мы сверимся с классификацией Данте (в его «Народном красноречии», *De vulgari eloquentia*, 2, 4), это трагический род поэзии, то есть самый высокий. Трагические стихи отличает, по Данте, во-первых, очень сложная, изысканная гармония построения – и, во-вторых, крайне важная тема. Тем для трагической поэзии, по Данте, три: *salus*, *amor*, *virtus* – спасение, любовь и добродетель. Трагическая поэзия пишется высоким слогом народного языка (то есть не на латыни, а на итальянском, но «итальянском благородном» *volgare aulico*, *volgare illustre*). Если такие трагические темы, как «спасение» и «любовь», можно надеяться, понятны без особого комментария, то «добродетель» для русского читателя требует комментария. Латинское *virtus* переводится у нас как «добродетель», но русское слово звучит искусственно, оно бедно и почти комично, а *virtus* в латыни и *virtu* в итальянском – значительные и богатые слова, связанные прежде всего с «мужеством» («доблестью»), с идеей «жизненной силы» и со многими другими вещами. Иногда *virtus* переводится как «доблесть». Одна из классических «добродетелей», «доблестей», *virtus*, входящая в *Virtus Romana* – *clementia*, милосердие, а точнее – мужество щадить. Проявлять *clementia* – дело сильного по отношению к слабому, хозяина – к слуге, дело властителя. Я думаю, это одна из любимых тем Мандельштама (как и Пушкина):

*Но Пречистая сердечно  
Заступилась за него).*

У Пушкина во всей чистоте *clementia* проявляет Пугачев по отношению к Грине-ву (и уже в несколько пародийной форме – императрица: она не милует виноватого,



а всего лишь отменяет несправедливое наказание). Мы слышим тему *clementia* (без прямого названия) и в этих прощальных стихах. В своих горячечных посвящениях Сталину Мандельштам взывает к этой *clementia*, милующей силе властителя. Наш властитель, как известно, этой римской доблестью не обладал.

Прежде чем перейти к другой теме, я хочу сказать, что есть вещи, которые мне в этих стихах кажутся еще более важными, чем то, что они о «последних вещах». Это стихи о начинающихся вещах, о будущем, вот что поразительно. Вряд ли мы найдем на русском языке другого поэта, который бы так же чувствовал магнит будущего, так был заряжен будущим, как Мандельштам. Это его глубинная тема. Конечно, можно вспомнить его современников будетлян, футуристов, у которых «будущее» вообще было программой, самоназванием, но это совершенно другое будущее. Будущее футуристов располагается на той же исторической линейке, что другие времена, просто на горизонтали оно еще «впереди», и туда они заглядывают, забегая вперед. Кончается эта горизонталь утопией. В принципе это совсем не то будущее, о котором думал Мандельштам, – в связи с вертикальным срезом времени, о чем я говорила в начале. Для него будущее целиком помещено в этот вертикальный срез времени, в рассечение бессмертием, спасением. В некий простор (простор – наверное, самая устойчивая примета будущего) – из тесноты наличного. Особенно очевидно это в поздних «Воронежских стихах»: поэт – с необычайной торжественностью – выступает как свидетель будущего, ручатель за него. Он приносит некоторую клятву о будущем. Мало того, что нечто будет и он в этом клянется. Будет нечто другое. И оно не просто будет в изъявительном наклонении, как было прошлое и есть настоящее, – оно в желательном наклонении, в оптативе («пусть будет») или в наклонении долженствования («должно быть»). Словом «будет» заканчивается и первая, и вторая строфа прощальных стихов.

*И это будет вечно начинаться (I).*

*И все, что будет, – только обещанье (II).*

И здесь в русском глаголе будущего времени, «будет», мы слышим некоторый оттенок долженствования. Это как будто не совсем изъявительное наклонение. Это заклинание.

Нужно заметить, что глагол современного русского языка поразительно беден в своих грамматических возможностях выразить оттенки действия, его отношения к реальности. И это видно не только в сравнении с латынью (как у Мандельштама, которому не хватало особых форм будущего времени), но и с древнерусским и церковнославянским. Мы почти утратили глагол. Но это отдельный разговор.

Вот здесь и стоит вспомнить грамматические размышления Мандельштама о форме герундива. Его видение времени головокружительно, оно более неожиданно, чем парадоксы начальных строк «Четырех квартетов» Т.С. Элиота, также снимающих линейную последовательность времени – с неутешительным выводом:

*Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past.  
If all time is eternally present,  
All time is unredeemable.*

«Если все время вечно присутствует, Все время неискупимо». В мандельштамовской модели «все время» также перекрывает смену прошлого-настоящего-будущего, но все оно одновременно есть и не есть, оно не совсем присутствует, оно в каждой своей точке начинается или должно начаться. Это касается и прошлого: его тоже «пока нет», оно ждет своего часа. Все время ждет своего будущего. «Вчерашний день еще не родился» («Слово и культура»). То есть прямо противоположно элиотовскому все время у Мандельштама – *redeemable*, искупимо, спасемо. Оно еще будет. В перспективе будущего Мандельштам видит и то, что мы назвали «классикой». Она живет с нами «как то, что должно быть, а не как то, что уже было», – это он говорит о самой классической классике, о том, что образованный человек обыкновенно знает наизусть. Поэты и писатели, которых он перечисляет, говорят нам то, что должно быть, а не то, что уже было. Эта тема – прошлого в будущем – возникла еще в ранних статьях Мандельштама. А в «Путешествии в Армению», со всей свободой своего позднего письма, Мандельштам объявляет: «Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залоге страдательном – в долженствующем быть» – и приводит в пример латинское причастие *laudatura* (то, что следует прославить). Как причастие он, между прочим, понимает и само слово *cultura* (от *colere*, «возделывать»): это то, что еще должно быть в будущем как-то возделано, обработано... Понятно, что Мандельштаму нужна такая форма глагола, в котором есть непременно будущее, долженствование или возможность этого будущего – и пассивный залог: оно происходит с нами, не мы его делаем, а оно с нами происходит. В русской грамматике глагола такое место пусто. Наш язык не дает нам думать таким образом.

Мандельштам – совершенно особый для русской поэзии, уникальный поэт будущего. Его восторг всегда связан с тем, что то, что есть, еще только будет. Но, я думаю, и в европейской поэзии мы другого такого не вспомним. Может быть, что-то похожее есть в Гельдерлине; он говорит о прошлом и настоящем как о будущем. Это очень своеобразное вдохновение. Оно родственно вдохновению библейских пророков, свидетелей будущего. «И если извлечешь драгоценное из ничтожного, то будешь как Мои уста. Они сами будут обращаться к тебе, а не ты будешь обращаться к ним» (Иер. 15: 19).

Когда Мандельштама – среди радикального авангарда 1920-х годов – относили к «прошлому», «бывшему», к какому-то «академизму», «антологии» («мраморная муха», «художник старой школы»), то не понимали, что революция, которую он затевает, намного глубже, чем у всех футуристов. Она касается не изобретения новых слов, неологизмов, как это делали они, или даже целого «языка» из таких новых слов, как у Велимира Хлебникова. Мандельштам хотел изменения самих грамматических категорий. Как он говорил, нам

нужен другой глагол, нужен глагол в будущем времени в повелительном или желательном наклонении и в страдательном залоге. Нет такого, но он нужен.

Так же неожиданно он говорит об именах существительных: существительное в поэзии, думает он, не следует употреблять в именительном падеже, его надо видеть в дательном («Разговор о Данте»). Об этом я еще скажу.

Именительный падеж как бы выставляет перед нами слово и вещь, им названную, как некую данность. Дательный указывает направление – кому, чему. Слово должно быть понято в его направлении, в его порыве. Сам Мандельштам новых слов не придумывал, он говорил теми, какие были в словаре, – но в них менялась семантическая кровь. Они начинали не стоять в своем значении, а «лететь вослед лучу», навстречу своему значению, которого «еще не было».

Речь в этих грамматических («филологических») размышлениях Мандельштама идет, по существу, о перемене самого строя сознания, о его глубинной динамизации, об отказе от некоторых привычных механических категорий. Иначе предметное, материалистичное сознание просто не уловит распредметченной новой реальности («свет размолотых в луч скоростей»). И эта динамизация, переход вещи в энергию, в «золотую магму», в «порыв» для Мандельштама была связана с поисками и достижениями новейших естественных наук. Недаром в последние годы он так любил естественников: то, как он видел мир, он встречал скорее у них, чем у собратьев-литераторов. Ему был необходим переход от мышления в вещах – как в классической механике в телах – к новому мышлению в энергиях. Энергия, формообразующий порыв (главное слово в поэтике Мандельштама, как она выражена в «Разговоре о Данте») – а не предметность, не вещь: вещи и готовые смыслы, устойчивые символы, как замечает Мандельштам, потеряли форму, вернулись в свою золотую магму («Пшеница человеческая»). Данности, прошлого, конкретных смыслов не уже нет (как твердит наш унылый постмодернизм) – их еще нет. Они должны случиться в будущем.

Итак, если Мандельштам говорит, что стихи «К пустой земле...» – его завещание, что он хочет передать, завещать, как самое главное? Почему это завещание связано с формой любовного посвящения – и довольно странного любовного посвящения, как многие его исследователи замечают. Отстраненность этой любви вызывает к объяснению. Предмет стихотворения не «ты», как обычно в таком случае, а «она» в первой строфе, а во второй вообще-то «оне», множественное число женского рода: «Есть женщины», то есть некоторое множество женщин.

Весь этот узел тем – весны, идущей женщины или группы женщин, спасения и смерти – так же не находит прецедентов в русской поэзии, как одиннадцатистрочная строфа. Но для читателей старой итальянской поэзии эта конфигурация так знакома! Беатриче (Beatrix – делающая блаженными, ведущая к блаженству) идет в кругу подруг; Мательда, дева-мистагог, танцующим шагом ходит над рекой в Земном раю, собирая первые весенние цветы... Конца нет этим фигурам, стоит начать вспоминать. Образам этих весенних юных женщин Средневековья отвечают античные изображения Персефоны, собирающей цветы в лугах.

Вот здесь я и начну дополнять исследование И. Сурат тем аспектом, который в ее размышлениях отсутствует. Это иноязычная поэзия, а точнее, итальянская, а еще точнее – тосканская поэзия. Как я убеждена и надеюсь

показать вам: контекст этого стихотворения – это тосканская поэзия, Данте и Петрарка.

Здесь я себе позволю такое общее замечание: обычно русские стихи рассматриваются в контексте русской поэзии. Исследователь и критик не выходит из этого круга, ища переключки и источники в корпусе русских стихов. Во многих случаях это совершенно справедливо: поэты живут в кругу поэзии на своем родном языке. Но в некоторых случаях этого совсем недостаточно. Таковы, в частности, случаи Пушкина и Мандельштама. Для них (не только для них, конечно) иноязычная поэзия была жизнью в той же мере, что и стихи на русском языке. Можно вспомнить, как Мандельштам кому-то сказал, показывая на томик Данте, на «Божественную комедию»: «Вот это главное!», главное событие в его жизни. Поэты, живущие в многоязычной поэзии, не только переводят (с французского, итальянского, немецкого, английского), не только находят там темы для своих вариаций и новые образы, – другой язык поэзии проникает в само их восприятие, в формы их воображения и даже в фоникку стиха.

Итальянские комментарии, которые я приведу, – не конкретные «источники» образов Мандельштама. Это скорее то итальянское море, из которого эти стихи выходят, как Афродита из «сиреневых глин» «моря родного».

*Что когда-то он море родное  
Из сиреневых вылетел глин.*

«Родное море» заставляет вспомнить древнее название Средиземного моря – Mare nostrum, наше, родное море. То море, которого Мандельштам насильственно лишен:

*Лишив меня морей, разбега и разлета  
И дав стопе упор насильственной земли,  
Чего добились вы? Блестящего расчета:  
Губ шевелящихся отнять вы не могли.*

Отнятое родное море рождается на губах, лепится губами музыканта и поэта. На губах разыгрывается и отнятый у человека «разбег и разлет».

Стоит заметить, что стихотворный звук для Мандельштама – это в первую очередь не фоника, а артикуляция: ему важно, что в это время делают губы, язык, зубы, небо.

*Вспоминающим топотом губ –*

говорит он о флейтисте, и, произнося эту строку, мы имитируем движения губ музыканта при игре на флейте. Поэзия для Мандельштама – это произносительное усилие. Вспомним описание итальянской поэзии в «Разговоре о Данте»: «Великолепен стихотворный голод итальянских стариков, их зверский юношеский аппетит к гармонии, их чувственное вожделение к рифме – *il disio!* Уста работают, улыбка движет стих, умно и весело алеют губы, язык доверчиво прижимается к небу». Отсюда его образ «бессмертного рта» («мыслящий бессмертный рот»). Человек мыслит своим говорящим ртом.

О том, что все 1930-е гг. Мандельштама прошли за итальянским чтением, я думаю, знают здесь многие, и приводить примеры излишне. Стихи об Ариосте и Тассе, об итальянском языке («*чужого клекота почет*»), переводы из Петрарки, «Разговор о Данте»... Даже Батюшков поминается в первую очередь как «оплакавший Тасса»:

*И отвечал мне оплакавший Тасса...*

«Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг» – итальянский язык входит в самую словесную плоть Мандельштама, в «*виноградное мясо*» стихов. В Воронеже итальянский круг собеседников Мандельштама сужается. Тасс и Ариост московских стихов куда-то отошли, они уступают место тосканцам. Остались два самых больших итальянских поэтических мира – Данте и Петрарка. Миры, надо сказать, совсем не дружественные и спорящие между собой: Петрарка во многом строил свою поэзию на народном языке в противовес Данте и продолжал при этом складывать латинские стихи, на которых Данте как будто уже поставил крест (качеством своей гуманистической латыни Петрарка гордился – дантовская средневековая представлялась ему варварством). Но я предполагаю, что в прощальных стихах Мандельштама эти два контрастных мира, Данте и Петрарка, неожиданным образом соединены.

Итак, тосканская поэзия, Флоренция начального Ренессанса, то есть «второго начала» любимой Мандельштамом «нежной Европы» (первым таким началом была блаженная Эллада). «Всечеловеческое» у Мандельштама:

*От молодых еще воронежских холмов  
К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане –*

отнодье не планетарное; оно не включает в себя всего на свете – скажем, Индию, Африку, Китай... Это, в общем-то, родная средиземноморская культура с эллинским центром вначале и итальянским – во второй раз, в новом начале. Тосканское и называется у него всечеловеческим. То, что в звучании слова «Тоскана» откликается русская «тоска» («ясная тоска») – для Мандельштама с его звуковыми цепочками смысла тоже важно. Сказав однажды о «тоске по мировой культуре», он был обречен отправиться в Тоскану.

В воронежском заточении (таким парадоксальным, просторнейшем заточении: кругом немислимый размах равнин Придонья) жизнь для Мандельштама – это звуки и образы вселенской, всечеловеческой музыки. Говоря его словами, «высокого племени людей» («за высокое племя людей»). Это живопись: Леонардо («*Небо вечери в стену влюбилось*»), Рембрандт («*светотени мученик*»), Рафаэль («*Улыбнись, ягненок гневный*»), Микеланджело («*Все твои, Микель Анджело, сироты*»), Фаворский... Это музыка – Шуберт, Шопен, Брамс, скрипка, флейта. Это зодчество («*Реймс – Лаон*»), это керамика («*Мастерами богат остров синий*»), градостроительство (Рим с его фонтанами, лестницами, площадями), это культивированная природа – карликовые виноградники Франции, и так далее... Я перебрала далеко не всех «всечеловеческих» упоминаний в воронежских стихах. Что все это вместе?

Что видит Мандельштам, блуждая по «молодым еще воронежским холмам»? Гением этих мест он избирает Кольцова, народного поэта-самоучку («Я около Кольцова»). Он видит мир классики, понятой так, как он ее понимал. Не как какие-то «святые камни» прошлого, а как будущее, точнее, как превращение настоящего и прошлого в будущее. Спасаящий мир культуры, христианской культуры, мир человека в будущем времени. Человек в будущем времени – это и есть человек культуры. Из намертво завязанного «узла жизни» он выходит в свободное «бытие». Отношение Мандельштама к творческой культуре можно без натяжки назвать религиозным и его собственную позицию – исповеднической.

Не заметить, не оценить силу итальянской прививки к стихам Мандельштама можно еще и потому, что на русском из итальянской классики читать почти ничего. В переводах, даже неплохих, толковых, от всего этого, «обворожаящего нас», в общем-то, ничего не остается. Жадная гармония Петрарки становится чем-то пыльным и тусклым, а вулканическая сила Данте не дышит под гладкописью академического письма. И не в последнюю очередь из-за ритма. Сложный и неровный итальянский одиннадцатисложник у нас принято передавать регулярным пятистопным ямбом. Мандельштам в своих переводах Петрарки с первой же строки обрушивает эту ритмическую гладкость, буквально повторяя ритм оригинала, с ударением на первом слоге, поперек ямба:

*Речка, распухая от слез соленых*

(у любого переводчика на этом месте была бы метрически беспроблемная «река»). Мандельштам хочет открыть вход в реального Петрарку, то есть такого, «какого у нас не было и какой будет» (как он когда-то сказал о Катутле). Мандельштам сильно сдвигает образность Петрарки, она становится у него резкой, на грани абсурда – но этим он дает пережить «формообразующий порыв» петрарковского звука и артикуляции.

Вот пример:

*Ходит по кругу ночь с горячей пряжей –*

так Мандельштам передает петрарковский стих:

*Notte il carro stellato in giro mena,*

дословно: «Ночь звездную повозку гонит по кругу». Вместо повозки, колесницы, образа совершенно традиционного (ночь катит в своей звездной колеснице) появляется какая-то безумная «горячая пряжа». Я догадываюсь, откуда она появляется: из упряжи. Колесница – «упряжь» – «пряжа» – это вполне в духе Мандельштама, который такими звуковыми сцеплениями описывает мысль Данте. «Лед – мед – яд»... Хотя «горячая пряжа» – образ совсем не «петрарковский», для Петрарки он слишком «новый», взрывной, но зато он передает напряженную фонетику сонета. Это как бы звуковой слепок того, что называет Мандельштам «звуков стакнутых прелестные двойчатки». Эта новая метафора – портрет звука стиха: *Notte il carro stellato in giro mena*, все согласные удвоены. Эти удвоения

так восхищали Мандельштама в итальянском! Детское, почти младенческое произношение.

Тосканская гармония «Стихов к Наталье Штемпель», с которой я начинала, – несомненно, скорее петрарковская, чем дантовская. Данте в «Божественной комедии» (вообще-то уже в трактате «Пир») решительно отказывается от своих недавних опытов «нежного», «гибкого» стиха времен *dolce stil nuovo* – сладостного (или сладкого) нового стиля. Он избирает «острый и отчетливый стих» (*rima aspr'e sottile*).

Между прочим, я уверена, что странное для привычек русского языка слово «сладкая» из первой строфы:

*Неравномерной сладкою походкой –*

на самом деле калька с итальянского *dolce*. У Петрарки здесь было бы *dolce*, да и у Данте. *Dolce* буквально переводится как «сладкий», «сладостный» – но в итальянском языке у этого слова другой регистр значения. В языке Данте и Петрарки *dolce* – постоянный эпитет к музыке, *dolci suoni*, сладкие, то есть согласованные звуки. Русское «сладкий» – что-то в этом есть не совсем пристойное, почти китч. Что мы представим себе при словах «новый сладкий стиль»? Уж точно не прохладное чистое письмо «Новой жизни». В итальянском *dolce* совсем нет сюсюканья и грубого гедонизма, как в русском «сладкий». Это *dolce* – мягкий, согласованный, гибкий, нежный, учтивый, приятный... Даму, у которой нет *dolcezza* («сладости» в смысле внутренней гибкости, нежности), нельзя назвать красивой.

Итак, первая отсылка прощальных стихов Мандельштама к итальянскому «прообразу» (повторю, что здесь не имеется в виду какой-то конкретный образец) – это одиннадцатистишная строфа, построенная целиком на женских рифмах (как известно, мужская рифма в итальянских стихах почти не встречается; по-русски же сплошь женские клаузулы звучат непривычно). И. Сурат не находит прецедентов такой строфы в русской поэзии, и недаром. Это, как я уже сказала, одна из разновидностей итальянской строфы канцоны. Так что две строфы, которые повторяют одну сложную схему рифмовки, написаны по правилам классической канцоны. Как правило, строф-станц в итальянской канцоне больше, пять или шесть, но возможны и такие короткие канцоны (например, в «Новой жизни» есть канцона из двух строф). Количество строк в строфе-станце тоже варьируется; одиннадцатистишие – не самое распространенное среди них. Среди богатых версификационных экспериментов Серебряного века, возможно, найдется и попытка написать русскую канцону. Но знаменитых примеров таких опытов не найдется<sup>1</sup>. Название «Канцона» употреблялось, но рифменная схема строф этой форме не отвечала (как у Н. Гумилева; как в «Канцоне» самого Мандельштама, «Я покину край гипербореев», написанной простыми четверостишиями-куплетами). Так что, может быть, в первый раз в русской поэзии в этих прощальных стихах Мандельштама мы встречаем настоящую канцону. Имея в

---

<sup>1</sup> См.: Гаспаров М. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2004, с. 230–232.

виду ее своеобразную адаптацию (об этом скажу дальше), вполне можно назвать эту станцу «мандельштамовской строфой».

Передавая в начале нашей беседы дантовские размышления о трагическом стиле, я еще не сказала главного. Трагический стиль Данте связывает исключительно с формой канцоны. Описанием канцоны заканчиваются его разыскания о «благородном народном языке». «Благородный народный язык», поисками которого в разных диалектах занимается в своем трактате Данте, создается ради поэзии. А на вершине поэзии располагается трагический жанр канцоны. Интересно, что этот свой как будто формальный, филологический труд Данте понимает как политический, в самом практическом смысле слова. Если будет найден благородный народный язык и на нем будут написаны стихотворные сочинения о важнейших вещах, это приведет к единству Италии под властью добродетельного монарха, к концу свирепых междоусобиц.

Данте к этому времени еще не открыл терцины, которой будет написано первое великое произведение на народном языке – «Комедия». Ко времени «Народного красноречия» формой, пригодной для самых серьезных тем, Данте считает канцону. Он пробует этот жанр для философских и этических тем. Три из таких своих трагических канцон он включает в «Комедию»: первую из них, *L'amor che ne la mente mi ragiona* («Любовь, которая размышляет в моей душе») поет музыкант Казелла у подъема на гору Чистилища (Purg. II, 106–118); вторую, *Donne ch'avete intelletto d'Amore* («Дамы, искушенные в мудрости любви»), вспоминает поэт Бонаджунта (Purg. XXIV, 51), третью, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* («Вы, разумением движущие третьи небеса»), вспоминают уже в Раю, в третьих небесах, в небе Венеры (Par. VIII, 37).

Рассуждая о канцоне, Данте дает почувствовать силу станцы, строфы, поскольку канцона делится на самостоятельные строфы; у каждой строфы свои рифмы, но расположение их одинаково. В итальянской и провансальской поэзии есть и более сложные строфические формы, требующие от стихотворца исключительной виртуозности. Требования канцоны, в общем-то, умеренны, но тем не менее она сложнее, чем сонет. Можно сказать, что каждая строфа канцоны – это расширенный и усложненный сонет (она так же, как сонет, имеет внутреннее членение: она двух- или трехчастна).

Данте говорит, что канцона строится как анфилада комнат – станц. Каждая станца – отдельное пространство, вместилище. Но это вместилище не для звуков, а для мысли. Строфа – организация мысли. Многие поэты и критики замечали, что поэтическая речь, в отличие от обыденной, – это континуум, его нельзя разорвать, в нем нет смысловых пауз, и каждая его частица связана с целым. И вместе с тем этот континуум квантован: разделением на стихи. Самое сложное квантование – это строфа, сложно устроенная строфа. От строфы к строфе происходит скачок мысли.

Каждая станца делится на «вступление», *fronte* (буквально: лоб, чело), и вторую часть, которую Данте называет «хвостом», *coda* или *sirma*. Между ними может располагаться *diesis*, то есть модуляция – какая-то переходная часть, которая связана одновременно и с первой, и со второй. В строфах Мандельштама это правило



соблюдается безукоризненно. Первые четверостишия каждой строфы – это настоящие «фронты».

*К пустой земле невольно припадая,  
Неравномерной сладкою походкой  
Она идет – чуть-чуть опережая  
Подругу быструю и юношу-погодка.*

Тема задана. Дальше будет ее развитие. Так же и во второй строфе:

*Есть женщины, сырой земле родные.  
И каждый шаг их – гулкое рыданье,  
Сопровождать воскресших и впервые  
Приветствовать умерших – их призванье.*

После этого идет модуляция и кода. Модуляция – второе четверостишие строфы. Оно играет с нашим рифменным ожиданием.

*Ее влечет стесненная свобода  
Одушевляющего недостатка,  
И, может стать, ясная догадка  
В ее походке хочет задержаться...*

Мы готовы к еще одному катрену, такому же, как первый, – но вдруг последней рифмы – к слову «свобода» – в нем нет! И значит, это не четверостишие, а трехстишие! Нам приходится ждать еще несколько строчек, пока «свобода» наконец отзовется в двух рифмах: «погода» – «свода» (в предпоследней строке). А зависшая рифма на «задержаться» появится только в последней строке: «начинаться».

Рисунок рифмовки станцы дает сложно переплетенное и переплетающее время построение:

**abab cdd ессе.**

Роль «диесиса» исполняют строки 5, 6, 7: трехстишие в центре строфы.

Вторая станца точно воспроизводит этот рифменный рисунок. Их формальная однородность поддержана словесными сигналами: словом «будет» в последней строке каждой станцы (об этом мы уже говорили) и словом «земля» в их первой строке («пустой земле» – «сырой земле»).

Но дело вот в чем: сосчитать рифмы в этих строфах трудно! Дело в том, что многие строки связаны между собой еще и «рифмондами» типа «погодка» («юношу-погодка») – «погода», «погодка» – «догадка» в первой строфе и «родные» – «рыданье», «впервые» – «призванье» во второй. И даже такое созвучие, как «преступно» – «непосильно» в технике Мандельштама может исполнять функцию рифмы: сравни «Как тельце маленькое крылышком», где «зарифмованы» – наравне с правильными точными рифмами – такие краегласия, как «крылышком» – «стеклышко», «безделица» – «жужжелиц», «звенела» – «заноза». Таким образом получается, что все рифмы каждой из строф зарифмованы между собой характерными группами

согласных. Из «*походки*» возникает «*догадка*», а потом «*погода*»; из «*поступи*» возникает «*преступно*», и так далее. Созвучие «*дк*» (или «*тк*» в произношении) из второй рифмы перетекает в следующую: походка, недостатка, догадка... Эта новаторская идея консонантного созвучия как знака *рифмы* или же «рифмы в дательном падеже» (устремленной к полному созвучию, но оно для нее еще в будущем) перекликается с новой, свежей гармонией музыки XX века (скрябинские созвучия). И эти рифменные новации соединены с одной из самых строгих форм – схемой канцоны. Потому я и сказала, что итальянская станца в новом звуковом наполнении может быть названа «мандельштамовской строфой».

Вообще развернутый анализ звукового устройства этих строф обнаруживает чудеса связности и плотности перекличек. Но устно излагать такой анализ слишком трудно. Его легче показать на бумаге, в виде рисунков и схем.

Вернемся к неперменным свойствам дантовской канцоны, трагического стиля. Одним из них, как мы уже говорили, был высокий слог народного языка (то есть итальянского – не латыни).

Я думаю, нельзя не заметить, что язык этих строф не совсем обычен для позднего Мандельштама. Необычен своей «нормальностью», ровностью и определенной «старомодностью». Такие слова и словосочетания, как «влетает», «сопровождать», «приветствовать», «юноша», «поступь», «вешняя погода», «подруга быстрая», «ласки требовать» – старинные, поэтические слова. А ведь это конец 1930-х гг., время «рабочей поэзии»! Как поразительно – и вызывающе – должна была звучать эта «старинная речь» из каких-то других времен! Ее должны были переживать как высокомерную «барскую» речь «бывших»!

*И глядит он вдохновенно:  
Неземной – пророк на вид.  
Но какую в сердце тленном  
К нам он ненависть таит!*

Так воронежский поэт Рыжманов обличал Мандельштама. Но не только рабоче-крестьянская поэзия соцреализма – весь XX век утратил вкус к такой выдержанной «классической» лексике. Поэты ищут освежения словаря, включая в него нижние пласты языка (бытовую, жаргонную, блатную, «актуальную» и т.п. лексику). До наших дней это «заземление» поэтического словаря не перестает считаться новаторством.

Итак, словарь стихотворения ровный, слог его можно назвать умеренно-высоким – но при этом русским, избегающим славянизмов, обычных у нас в «высоком штиле» со времен Ломоносова. Одно исключение – псевдославянизм «целокупный», о нем я скажу позже. Здесь нет той «фантастики слова», о которой обычно говорят в связи с Мандельштамом. Здесь очень мало – для позднего Мандельштама – неожиданных, взрывных соединений слов. И наоборот: странная терпимость к тривиальным оборотам типа «вешняя погода», которых Мандельштам избегал (к его поздней поэтике вполне применим принцип А. Шёнберга – «избегание трюизма»). Удивителен мир автора с общими местами и привычностью. Все это отвечает тому

представлению о «благородном народном языке», который, по Данте, подобает трагическому стилю и канцоне. Вся неспешная просодия этих стихов, в петрарковском темпе *Lento*, как будто воплощает то желание задержаться, о котором идет речь:

*...ясная догадка  
В ее походке хочет задержаться.*

И у этой медленности тоже есть теоретическое обоснование! «Когда речь идет о неприятных предметах, слова должны бегом бежать к заключению; когда же мы трактуем предметы благоприятные, слова должны двигаться к заключению шаг за шагом, с медлительным достоинством». Это, между прочим, последняя фраза дантовского «Трактата о народном красноречии».

Особую остроту этой медленности придает контраст: задержаться – в движении, в шаге, в обгоняющем других шаге!

Быть может, лишь одно словосочетание здесь по-мандельштамовски остро: «пустая земля» из первой строки. Ирина Сурат вспоминает в связи с этим «пустую и безвидную» землю до Творения или опустевшую могилу, к которой приходят мироносицы. Но так мы можем увидеть слово «пустой» только после того, как дочитаем стихотворение до конца. Если же мы его начинаем с начала и еще не знаем, к чему дело придет, мы скорее всего слышим «пустая» как «полая» – и потому звучащая земля. Этот образ шага, заставляющего землю звучать, развивается во второй строфе:

*И каждый шаг их – гулкое рыданье.*

Здесь мы кончим наш разговор о станце, канцоне, ее языке как о форме содержания (напомню, что латинское *forma* отвечает греческой «идея»). Перейдем к некоторым мотивам этих стихов – тем, которые в русском контексте кажутся озадачивающими. Их обозначает в своей работе И. Сурат.

Первый из этих мотивов – связь весны и смерти. В русской поэзии мысль о смерти привычнее связывается с осенью. Но как раз связка весна-смерть – любимая тема классической поэзии. «Весенние» оды Горация (например, *Solvitur acris hiems, Carm. I, 4; Diffugere nives, Carm. IV, 7*), которые начинаются очаровательными пейзажами оживающей земли, явлением на лугах нагих Муз и Граций, быстро уходят в мысль о неизбежной смерти, о спуске в загробный мир, откуда нет возврата. Это движение мысли и чувства кажется странным, только если совсем забыть мифические основы образа весны и смерти. Весна – возвращение Персефоны-Прозерпины из загробья. Не только в греческой, в любой мифологии весна связана с явлением умерших. Как греческая Персефона, в славянской мифологии весна тоже приходит оттуда, из мира «душ», «дедов», «родителей». Из Аида (из Ирия-Вырия, по-славянски) прилетают птицы, из «чертога теней» – ласточки, вестницы весны; из загробья вылетают проснувшиеся весной пчелы («пчелы Персефоны»). Из темного загробья выходят на свет трава и цветы. В их свежести есть память об Эребе. Это сезонное воскресение земли, и память о покинутой на время смерти его естественно сопровождает.

С другой стороны, там, в Элизии, вечно царит ранняя весна. Та «легкая весна», «бессмертная весна», которой Мандельштам очарован в «Тристиях»:

*Из блаженного, певучего притина  
К нам летит бессмертная весна.*

В мандельштамовских цветах – «бессмертных цветах»:

*Все поют блаженных жен родные очи,  
Все цветут бессмертные цветы... –*

«бессмертных розах»:

*И бессмертных роз огромный ворох  
У Киприды на руках –*

мне всегда слышится отзвук Элизия. Цветы – оттуда. Они не просто живые, они воскресшие.

«Ясная догадка» о «вешней погоде», как о праматери «гробового свода», – это действительно античное воспоминание. Классическая античность – преобладающая атмосфера первой строфы. Во второй строфе регистр меняется, возникают христианские пасхальные мотивы Воскресения, жен-мироносиц (в этом я совершенно согласна с Ириной Сурат), приходящих к гробу приветствовать Умершего – и сопровождающих Воскресшего. Интересно, что уникальный евангельский сюжет (это случилось единственный раз в человеческой истории!) передается у Мандельштама во множественном числе, как если бы это случалось с каждым человеком, будто это такой древний обычай, «сопровождать воскресших», наподобие античного обычая женского оплакивания покойных.

Еще один мотив: походка и хромота.

В итальянском ключе нам понятнее и *походка* (во второй строфе – *поступь*) – главный сюжет этих строф. Походка – это все, что мы знаем о женщине, которую изображает Мандельштам. Я не помню (может быть, вы вспомните?) в любовных стихах русской поэзии изображения идущей женщины. Что она у нас обычно делает? Сидит, стоит, является:

*О жены севера! Меж вами  
Она является порой, –*

покоится:

*Она покоится стыдливо  
В красе торжественной своей.*

Она еще и входит:

*Ты, как будущность, войдешь.*

Но изображения идущей женщины я просто не вспомню. Разве что бегущую по саду Татьяну: «*летит, летит...*» Мне приходят в голову единственно «тяжелые шаги» княжны Марьи у Льва Толстого. Не могу вспомнить, чтобы кто-то из русских поэтов и писателей заметил, как героиня идет. Или чтобы ее походка что-то

значила. Вот только княжна Марья с ее «лучистыми глазами» и «тяжелыми шагами». Сильный образ.

Но если в русской любовной поэзии мы не найдем такого (я, во всяком случае, в своей памяти найти не могу), то для провансальской поэзии, для итальянской поэзии именно походка возлюбленной – это первое дело. Если изображать прекрасную даму, то как? Идущей. В том, как она идет, в ее походке, поступи – ее сила, которая сразу же овладевает героем. У Данте в «Новой жизни» три (!) стихотворения посвящены именно тому, как Беатриче идет и что от этого происходит!

Она идет, и все плохое, все зло в человеке умирает. И наоборот, все доброе воскресает и тянется к ней. Глядя на нее идущую, люди забывают о низком, они все прощают. Старая поэзия не любит описаний, поэтому нам никогда не говорится, как она, собственно, идет: быстро, медленно, легко... Все передается через эффекты: что происходит с людьми, которые видят, как она идет. Данте замечает в поступи Беатриче соединение торжественности и кротости, она идет царственно и смиренно. Тип красоты, описанный им, очень напоминает пушкинский:

*Она покоится стыдливо  
В красе торжественной своей.*

Красота Беатриче тоже смиренна и торжественна, но она *идет*, тогда как пушкинская красавица *покоится*.

С походки начинается ряд чудесных свойств прекрасной дамы: походка, затем взгляд (не глаза, а именно взгляд: мы не знаем, какого цвета глаза у Беатриче, об этом ничего не сказано; не сказано и о том, какого цвета у нее волосы). Походка, взгляд, потом улыбка, потом – речь. О походке, заметим, европейские поэты помнили еще долго. Шекспир:

*Не знаю я, как шествуют богини,  
Но милая проходит по земле.*

Походка – это некоторое поведение человека относительно земли и неба. Человеческий аналог птичьего полета.

Данте называет все это «балконами души». Душа человека (и особенно дамы) выходит из своих покоев на балкон походки, на балкон взгляда, улыбки и слов. Это восходящая лестница красоты и силы: шаг Беатриче Данте еще в силах вынести, взгляд – труднее, на улыбке он уже почти теряет сознание, а на приветствии Беатриче (вероятно, проходя по улице, она просто поздоровалась с ним или даже ответила на его приветствие) он просто падает в обморок. Он близок к смерти.

У Мандельштама эта лестница красоты кончается на первой ступени, на походке. Его героиня не смотрит на него, не улыбается, не заговаривает... Впрочем, у меня возникает подозрение, что вторую строфу можно прочесть как ответ на первую, как ее слова. Так, что две эти строфы – как бы обмен репликами, «отсюда» – и уже «оттуда». Первая строфа завершается

*И это будет вечно начинаться –*

и как бы в ответ, уже оттуда, звучит:

*Есть женщины, сырой земле родные...*

Кроме того, что походка прекрасной дамы – обязательная тема ранней итальянской лирики, можно здесь заметить и то, что у Мандельштама был особый, личный интерес к походке – и в том числе к походке увечной. Из «Путешествия в Армению»: «Никогда не забуду Арнольди. Он припадал на ортопедическую клешню, но так мужественно, что все завидовали его походке». Отметим: походке тоже припадающей, как у героини наших строф.

Еще один момент, тоже малоизвестный в русской любовной лирике, я замечу в мандельштамовском созерцании походки. «Она» идет у него не одна, она невольно выделяется в идущей группе, которая тоже, очевидно, прекрасна – «быстрая подруга» и «юноша-погодок». Это характерная техника итальянцев (впрочем, и античности, где мы постоянно встречаем девичьи хороводы, группы, окружающие главную героиню). В «Новой жизни» Беатриче всегда идет не одна: с подругами или однажды с донной Примаверой, которая ее не то чтобы опережает, но предваряет. А Примавера (Весна, ее настоящее имя Джованна), возлюбленная другого поэта, друга Данте, идет перед Беатриче, как (нескромное сравнение Данте) Креститель перед Христом. Мне представляется важным этот момент – какое-то существенное не-одиночество прекрасной дамы. Группы, стаи девушек («разноголосица девического хора»), девушек и юношей, поэтов и их возлюбленных – как в раннем сонете Данте о кораблике, посвященном Гвидо Кавальканти.

*Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io  
fossimo presi per incantamento  
e messi in un vasel, ch'ad ogni vento  
per mare andasse al voler vostro e mio;*

*sì che fortuna od altro tempo rio  
non ci potesse dare impedimento,  
anzi, vivendo sempre in un talento,  
di stare insieme crescesse 'l disio.*

*E monna Vanna e monna Lagia poi  
con quella ch'è sul numer de le trenta  
con noi ponesse il buono incantatore:  
e quivi ragionar sempre d'amore,  
e ciascuna di lor fosse contenta,  
sì come i' credo che saremmo noi.*

«Гвидо, я хотел бы, чтобы ты, и Лапо, и я (три поэта) однажды каким-то заклинанием были перенесены на кораблик, который при любом ветре плыл бы по вашему желанию и по моему; так что никакая случайность, никакая непогода не мешали бы нам, и, живя одной страстью, мы бы чувствовали, как растет наше желание

быть вместе. И монну Ванну, и монну Ладжу, и ту, которую я изобразил под числом тридцать (то есть Беатриче), чтобы с нами поместил этот добрый волшебник. И так, постоянно говоря о любви, каждая из них была бы довольна, так же, как, думаю, довольны были бы мы». Вот райская картина любви, соединенной с дружбой: три поэта и три их Музы плывут в заколдованном кораблике и наслаждаются бесконечной беседой о любви. Поэту Нового времени такая идиллия непонятна: Эзра Паунд пишет свою версию этого любовного путешествия, ответ Данте от лица Гвидо: Данте и Лапо мы бросим, поплывем с тобой одни и ни о чем говорить не будем, «никакой любовной чепухи»...

Но (как и в случае с походкой) в Мандельштаме говорит не только культурная память, но и его личная, очень сильная склонность видеть людей в группах, стаях, дружеских, «родных» кружках. «В Петербурге мы сойдемся снова», «и блаженных жен родные руки»... Его петербургские «европейки нежные» – они все существуют какими-то группами, стаями, хорами, хороводами. Угрюмая обособленность не в его духе. И даже, переводя Петрарку, он добавляет в его стихи этот мотив приобщенности к какой-то группе:

*И я догадываюсь, брови хмуря,  
Как хороша? К какой толпе пристала?*

(размышления о посмертной судьбе Лауры на небесах). У Петрарки же:

*Qual ella e' oggi e 'n qual parte dimora –*

«какова она сейчас и в какой части (неба) обитает».

Мандельштам любит человека в кругу людей, даже если это апокалиптическое «с гурьбой и гуртом» «Стихов о неизвестном солдате». «Она», идущая в первой строфе с юношей и подругой, во второй строфе присоединяется к группе женщин, чье призвание подобно призванию земли – сопровождать воскресших и оплакивать умерших. Она как бы исчезает в этой группе, становясь одной из них.

Уже это одно – приобщенность фигуры к группе – отодвигает для меня предложенную Ириной Сурат связь героини стихов «К пустой земле» с Хромоножкой Достоевского («Бесы») и с богословскими толкованиями этого образа (Земля – Богородица). С одинокой безумной блаженной. Здесь я впервые поспорила бы с И. Сурат. Мне кажется, Мандельштам в этих стихах открывает нам совсем другую стилистику мысли. Тяжелый, смутно многозначный образ Хромоножки никак не согласуется с этими ясными строфами, с рисунком женской группы, в чертах которой мерцают черты евангельских мироносиц и античных жриц или подруг Персефоны.

И, наконец, о любовных стихах. С.С. Аверинцев назвал отношение этих стихов к своему адресату «целомудренным». Женщина, бесконечно любимая, но такая, что к ней нельзя приближаться даже в мысли; ее можно почитать и ей служить. У любви такого рода есть культурная история. Беатриче и Лаура присоединяются к ряду прекрасных дам, которые требуют от своего поклонника только чистого

служения, без малейшей мысли об обладании. Это трубадурская «наука тонкой любви», *fin amor*.

*И ласки требовать от них преступно.*

В старинных трактатах эта наука излагалась вместе с искусством поэзии, так что первые «Поэтики» назывались «Искусство любви», *Ars amandi*. Такая любовь дается ее «верному» с великим трудом и мучениями. Вся «Новая жизнь» – это история о том, как Данте борется в себе с «грубой любовью», как Амор меняет его сердце так, чтобы в нем осталось только бескорыстное служение. Не только что «требовать ласки», по законам «тонкой любви» и подумать о таком было недостойно и лишало почитателя дамы звания «верного».

Канцона Петрарки 359 (*Quando il soave mio fido consorto*), тоже, между прочим, написанная 11-стишной строфой, бросает на эти отношения новый свет. Дух Лауры, которую он оплакивает уже много лет, является Петрарке, чтобы утешить его неизбывную – и недолжную – скорбь, и объясняет, почему она при жизни была «жестока», то есть никак не отвечала на его любовь. «Для твоего и моего спасения». Из ее слов, как и из слов Беатриче в «Комедии», мы можем понять, что суровая неприступная дама на самом деле любила своего паладина, но не должна была этого обнаруживать. В этом и заключается ее призвание – спасительницы души своего «верного». Возможно, для нее эта роль так же мучительна, как роль ее рыцаря. Мы ничего не знаем «изнутри» об этой роли в общей школе тонкой любви. Дама молчалива. Если же среди трубадуров обнаруживается женщина-поэт, как Гаспара Стампа, ее признания не отличаются от мужских: те же темы стремления, отвергнутости возлюбленным и т. п. Это, вообще говоря, мужская роль в искусстве тонкой любви. Что чувствует сама дама, предмет поклонения, которая только по смерти открывает «верному» свою заботу о нем, мы не знаем.

Любовь у Данте и Петрарки, как все знают, проходит под знаком смерти. «Повесть о смерти и любви». Женщины, которые так ими владеют, с первой встречи несут с собой предчувствие, знак смерти (особенно это ясно в «Новой жизни»). Но речь идет об их смерти, о ранней смерти Лауры и Беатриче. Мандельштам же в своих станцах готовится к собственной смерти – и в лице юной женщины встречает свою плакальщицу и мироносицу.

Тем не менее тема смертности этой женщины (этих женщин) вдруг тенью проходит во второй строфе, в совершенно петрарковских образах:

*Сегодня – ангел, завтра – червь могильный,*

*А послезавтра только очертанье:*

*Что было поступь – станет недоступно...*

Бренность любимой – петрарковская тема. Вторая половина «Канцоньере», «На смерть госпожи Лауры», полна lamentаций о разрушении ее прекраснейшей плоти, о ее прахе, смешавшемся с землей. Этот мотив переходит в тему бренности всего земного, в рассуждения о том, что мир и все его красоты – только сон. И в покаяние. Как во вступительном сонете:



«и ясное знание, что все, что мило в мире, – есть краткий сон». Это «ясное знание» – последний плод любовной истории Петрарки. Вероятно, можно увидеть некоторую переключку – спорящую переключку – между этой знаменитой финальной строкой Петрарки и финалом мандельштамовских строф. Между «ясной догадкой» Мандельштама и «ясным знанием» Петрарки. Петрарка узнал, что все кончается, – Мандельштам угадал, что все начинается.

Петрарка кается в своей недолжной любви не потому, что он любил Лауру «грубой любовью», а потому, что вообще все свои земные дни он употребил на любовь к «смертной вещи», *in amar cosa mortale*. Этого мотива вообще нет у Данте: ни слова о разрушенной плоти Беатриче – как будто она сразу же и целиком вознеслась в небеса. Никакого раскаяния в любви к ней (а не к вещам бессмертным) Данте не выражает: именно Беатриче ведет его в бессмертье. Кается он только в неверности ее памяти.

«Только очертанье» – тоже петрарковский образ. Когда дух Лауры является Петрарке, и она стоит перед ним такая же, как в жизни, с белокурами прядями, она объясняет: «Это только для того, чтобы ты меня узнал – всего этого нет».

Тема смертности самих плакальщиц-мироносиц – совершенно избыточная в евангельском сюжете – как бы «двоит» стихи Мандельштама. Их интимное волнение связано, несомненно, с предчувствием смерти самого говорящего. «Гробовой свод» аукается «вечному своду» и «гробовому входу» из пушкинских стихов о грядущей смерти:

*Мы все сойдем под вечны своды...  
И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть...*

И вместе с тем петрарковское расставание с недоступной и смертной женщиной каким-то образом включается в этот рассказ.

Здесь возникает двойственность, которую, я думаю, не следует выпрямлять, так же, как не следует раздвигать античного и евангельского образа в этих стихах. «Христианская культура» Мандельштама – это всегда культура эллинская.

Из всего, что уже сказано, понятно, что размышление о «первых» и «последних» вещах связывается с любовной темой вполне естественно. Мы представляем себе, что такое женское начало для Мандельштама:

*И я сопровождал восторг вселенский,  
Как вполголосая органная игра  
Сопровождает голос женский.*

Всякая душа – женщина:

*Душа ведь женщина, ей нравятся безделки.*

И вселенная, космос поет женским голосом. Мандельштам никогда не употребляет имени София, не заговаривает прямо о Софии, но думает он о чем-то близком. Поэт не «поет», как эпические авторы, а вполголосой игрой сопровождает некое другое пение. Поет (как в мысли В. Сильвестрова) сама вселенная – и поет она женским голосом. Вероятно, этот голос мы услышим яснее всего в умолчаниях поэтической речи, там, где «аккомпаниатор» деликатно приглушает свою игру. Мандельштам не договаривает многого – и не из любви к шифрам и секретам. По другой причине. Напомню о том отношении Мандельштама к слову, которое С. Аверинцев назвал «свирепым целомудрием».

Итак, рассказ прощальных стихов начинается с походки – и с ее исчезновением:

*Что было поступь – станет недоступно*

– кончается. Картина идущей женщины, идущих женщин, исчезла. Вместе с ней исчезла тема земли, которую этот шаг заставлял звучать. Остались цветы и небо.

*Цветы бессмертны, небо целокупно.*

*И все, что будет, – только обещаье.*

«Цветы бессмертны». Бессмертные цветы – это почти оксюморон. Нет более наглядного символа для того, что все прекрасное переходит, чем цветок: он раскрывается и очень скоро вянет. Из этого обыкновено следует вывод: рви цветы, пока они свежи! Когда Мандельштам говорит, что цветы бессмертны (а цветы у него всегда бессмертны, мы это уже замечали; так же как бессмертен «мыслящий рот» человека), он думает о бессмертии в особом разрезе: бессмертен миг восторга, то есть полное присутствие всего времени в одной точке. Это тот самый вертикальный срез времени, с которого мы начинали: христианское понимание времени, по Мандельштаму, когда время по вертикали рассекает вечность. Все начинается, все будет. Как в других стихах:

*И пред самой кончиною мира*

*Будут жаворонки звенеть.*

«Небо целокупно». Эпитет «целокупно» – единственный (и мнимый) славянизм в этих стихах. Это любимое слово Вяч. Иванова, слово, составленное по церковнославянской модели, но в церковнославянских текстах не замеченное<sup>2</sup>. Попытка Ф. Успенского понять это слово как макароническое (латинское *caelum*, «небо» + славянское «купно») кажется мне безвкусной. Славянское «целый» означает «единый, девственный, неповрежденный» (ср. «исцелить», «сделать целым»). «Купное» – «общее,

---

<sup>2</sup> С благодарностью привожу соображения А.А. Медведева об этом слове из неопубликованного письма: «Первые употребления “целокупности” (которые мне удалось найти) – в сербской книге 1823 г. (“целокупно тело”), а также в “Очерке путешествия по европейской Турции” (1845) В. Григоревича, который, находясь в болгарской Охриде, пишет о “целокупных” мошах св. Климента. Его также употреблял Достоевский в “Пушкинской речи” (“Пушкин был всегда цельным, целокупным, так сказать, организмом, носившим в себе все свои зачатки разом, внутри себя, не воспринимая их извне”) и в “Продростке”: “лобызать святые и целокупные мощи великих обоих чудотворцев Аникия и Григория”».

*собранное вместе». «Целокупное» – не просто «единое, цельное», но такое «единое и цельное», которое соединило, собрало несчетные множества. Небо у Манделыштама «целокупное» и в «Стихах о неизвестном солдате»:*

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

Лучшего определения для неба он не знает.

Ирина Сураг, на которую я все время ссылаюсь, прекрасно описывает позднее примирение Манделыштама с небом. Из неба и земли он всегда вызывающе выбирал землю:

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

В этом была, вероятно, и литературная полемика с предшественниками – с «небесным» символизмом (с которым и Пастернак не переставал спорить до последних лет, когда самая память о символизме и о всяком спиритуализме у нового читателя исчезла). В эпоху общеобязательного свирепого материализма оба они остаются исповедниками «одушевленного материализма», «божественной физиологии» христианского материализма.

*Только здесь, на земле, а не на небе –*

продолжает Манделыштам говорить и в воронежских стихах. Он продолжает воспевать землю, «переуваженный» чернозем, клясться «клятвoprеступной землей».

Но мир с «целокупным небом» наступает, и, вероятно, в этих прощальных стихах – самый прочный мир. Стоит, наверное, уточнить, что примирение с небом происходит через небо искусства – итальянского искусства прежде всего.

*Вот оно, мое небо ночное,  
Пред которым, как мальчик, стою.*

Это не небо над придонской степью, это ночное небо с фрески Леонардо («Небо вечера в стену влюбилось»). Это небо Данте и небо Петрарки, куда уходят их любимые, где они ждут своих поэтов.

И, наконец, последнее и главное утверждение манделыштамовского завещания:

*И все, что будет, – только обещанье.*

Прежде, чем попытаться «понять» этот стих, я предлагаю его «принять»: с ним, не раздумывая, побыть. То, что он сообщает, – какая-то особая, ни с чем не граничащая счастливая свобода: мы слышим, что здесь

*мы узнаны  
И развязаны для бытия.*

Мы слышим, что веет ветер смысла.

Теперь о понимании. Эту строку можно прочесть двояко, по-разному толкуя наречие «*только*». Можно понять его так: *только* – «всего лишь», «не более чем» (как в предыдущей строке – «*только очертанье*»). Все, что будет, – не более чем обещание: ничего достоверного, ничего определенного. Остается только надеяться на обещание.

Но эта финальная строка может быть прочитана и по-другому: *только* – «единственно», «ничего другого, кроме». Все будущее будет сплошь состоять из обещания, все в нем будет *обещать*. Иначе говоря, будущее – чистое блаженство возрастания.

Эта двойственность напоминает мне знаменитый финал пушкинского восьмистишия «Я вас любил»:

*Как дай вам бог любимой быть другим,*

который толкуют – осмелюсь сказать – в меру собственной испорченности. Говоря грамматически, «дай бог» понимается или как прямое высказывание (тогда орфография должна быть «дай Бог»), или же как фразеологический оборот, который употребляют, говоря о чем-то возможном, но маловероятном. В связи с этим стих понимают как бескорыстное пожелание или же как скрытый укор (то есть никто вас так не полюбит, вы еще увидите!). Вторую версию, еще вульгаризируя ее, принимает Бродский:

*как дай вам бог другими... но не даст.*

В случае Мандельштама, я бы предположила, что два толкования его финала не исключают друг друга. «Всего лишь обещание» – и «ничего другого, кроме обещания во всей его силе».

*Обещание* в каком-то смысле противоположно *завещанию*. Завещание дает уходящий; оно действительно в отсутствие завещателя: без меня, после меня, в случае моего ухода делай то-то и то-то, обладай тем-то и тем-то. А обещание дает тот, кто его исполнит: он что-то обещал, поэтому он придет, он еще будет присутствовать. В любовную историю, как она изложена у Данте и Петрарки, тема обещания включена. Это обещание спасения.

В той канцоне, о которой мы говорили, дух Лауры, явившийся Петрарке, обещает ему, что если он справится с собой и не будет так нечестиво горевать, то после кончины у него, как и у нее, будет две ветви: пальмовая и лавровая. Петрарка спрашивает, что они значат. Лаура отвечает: «Уж ты-то, воспевший лавр, должен это знать. Пальма – это победа над миром. А лавр – это триумф: триумф близости ко Христу». Она обещает, что после смерти Петрарки они будут вместе, в прекрасных небесах эмпирея. Нужно только претерпеть до конца.

И Беатриче обещает Данте спасение: мало того, она едва ли не силой ведет Данте к его спасению через три загробных царства. Она вытаскивает его из гибельной ситуации, из «частой чаши». И прощаясь в небесах, она обещает ему встречу в спасенном мире. Но ее условие спасения тяжелее, чем у Лауры: Данте должен не только вернуться к памяти о ней и претерпеть разлуку до конца:

вернувшись в мир, он должен рассказать живущим о том, что он видел, чтобы – словами самого Данте из «Письма Кан Гранде» – «вывести человечество из его мизерного состояния и привести к состоянию счастья».

То обещание, о котором говорится в стихах Мандельштама, ничем предметно не наполнено – «только обещание». Бессмысленно рассуждать о том, кто и кому его дает.

Я уже говорила о том грамматическом перевороте, который предлагал Мандельштам: все именительные падежи нужно заменить указующими направление – дательными. Так вот, *обещанье* – как раз такое «дательное» слово, даже если оно стоит в именительном падеже; это слово-направление. Оно, вообще говоря, точнее отвечает апофатически выраженному обещанию Нового Завета: «не видел того глаз, не слышало ухо, и не приходило то на сердце человеку, что приготовил Бог любящим Его» (1 Кор. 2 : 9). А пальмы, лавры, девять небес, девять «атлетических дисков» Данте – только символы этого приготовленного. И Мандельштам ничего не уточняет. Он завещает (обещает) нам образ ветра, «приносящего утешение» –

*Ветер нам утешенье принес –*

и тем по-своему исполняет задание Данте: «привести человечество к состоянию счастья». (На миг? На обещание мига? Это несущественно. Здесь мы, как говорил В.В. Библихин, вне метрики.) Это и есть задание – и дар – того, что мы здесь называем классикой.

Напоследок вернемся к объявленной теме. Я назвала этот разговор о «тосканских стихах» Мандельштама «Классика в неклассическое время».

Первое, что приходит на ум (и к чему сразу же склоняет фотография О.Э. Мандельштама из его следственного дела, помещенная на афише нашей встречи), это думать о «неклассическом времени» как о времени крайнего беззакония, варварской жестокости и всеобщего одурения, о временах Нового Ирода. Классика в этом окружении невидима и ненавистна. Это описал Мандельштам в стихах о муссолиниевском Риме в Воронеже в марте 1937 г., за полтора месяца до прощальных строф к Н. Штемпель.

*Все твои, Микель Анджело, сироты,  
Облеченные в камень и стыд, –  
Ночь, сырая от слез, и невинный  
Молодой, легконогий Давид,  
И постель, на которой несдвинутый  
Моисей водопадом лежит, –  
Мощь свободная и мера львиная  
В усыпленьи и в рабстве молчит.*

Из «советской ночи» он смотрит в «европейскую ночь», в «заново вырытые ямы». Какие здесь скульптуры? Какие «бессмертные цветы»?

Стоит вспомнить, что эпоха Данте и Петрарки в этом отношении тоже не была идиллической. Оба поэта были беженцами и изгнанниками из родной Флоренции.

Время было мутное, жестокое, темное. И все же представляется – и, я думаю, справедливо представляется – что XX век принес с собой какую-то новую «неклассичность», новую бесчеловечность. Новизна тоталитарной жестокости и варварства состояла не столько в практике (современники и соотечественники Данте в такой практике тоже преуспели, как мы видим, следуя за ним по воронке «Ада») – но в самой мысли о человеке. «Новый человек», которого воспитывали при помощи всех лагерей, расстрелов и других мер воздействия (в частности, принудительным невежеством относительно классики и отрицательным отбором населения, когда явная одаренность была почти государственным преступлением), был в замысле существом, полностью противоположным мандельштамовскому «высокому племени людей». Классическая система этики отменялась. Вместе с ней отменялось благородство человека, «новое благородство», о котором столько думали и Данте<sup>3</sup>, и Петрарка. Человек неблагородный, человек, отказавшийся от «доблести», не способен ни воспринимать, ни создавать живую творческую культуру. Верность классике в неклассическое время становится подвигом и исповедничеством. Сам Мандельштам так понимал свою жизнь:

*За высокое племя людей.*

Но есть и другой аспект «неклассичности», который я тоже имела в виду. Это новое неклассическое, динамическое мышление, которое для Мандельштама яснее всего выражалось в новейших естественных науках. Мышление в энергиях, а не в предметах, мышление, которое меняет представления о пространстве и времени, физика макро- и микромира – то, с чем наше обыденное сознание не справляется. Это особенно ясно выражено в «Стихах о неизвестном солдате» и в «Восьмистишиях»:

*Большая вселенная в люльке  
У маленькой вечности спит.*

Обыденные представления величины и ориентации, вещества и энергии, покоя и движения смещены. Это новая картина мироздания, в котором с человеческими мерками делать нечего. Нежилое пространство,

*Аравийское месиво, крошево,  
Свет размолотых в луч скоростей...*

Мандельштам с трагическим восхищением принимает такую картину мира и ищет ей поэтических соответствий. В эту заумную, «заочную» (то есть не воспринимаемую

---

<sup>3</sup> Связь благородства и доблести (добродетели) у Данте выглядит так: «Всякая добродетель (virtude)... происходит из благородства (nobilitate). Если мы возьмем за образец цвета, то как черной происходит из черного, так и добродетель происходит из благородства. Черной – цвет, смешанный из черного и пурпурного, но побеждает в этой смеси черный, потому он так и именуется; подобно тому и добродетель – вещь, смешанная из благородства и страсти (passione); и поскольку благородство в ней преобладает, это отражается в именовании добродетели, которая называется благостью (bontade)» (Conv. IV, 20).

человеческим зрением и слухом) «неклассическую» реальность он вносит восторг и нежность классики.

С этой, второй «неклассичностью» для меня и связана хромота героини. Мы не можем вообразить прекрасных дам Петрарки и Данте увечными. Они чудесно безупречны, о чем бесконечно говорится. Хромать они, безусловно, не могут – и никакая хромота не будет названа «сладкой», dolce. В строфах Мандельштама мы видим новую мысль о красоте – энергетическую, я бы сказала, мысль об одушевляющем недостатке и стесненной свободе.

*Ее влечет стесненная свобода  
Одушевляющего недостатка...*

Не убивающего, а наоборот, одушевляющего недостатка. Стесненной свободы, до удушья затянутого узла, в котором и «узняется», и «развязывается» человек. Для бессмертия, для воскресения, для обещанья.

**«И сладок нам лишь узнаванья миг»:  
о мандельштамовском переводе 164-го сонета Петрарки  
(тезисы)**

Сонет 164 был отобран европейской культурой благодаря нетривиально преподнесенному сознанию влюбленного. Его лирический герой испытывает психологическую раздвоенность, своего рода *odi et amo*, вызванную, правда, не плотской страстью (случай Катутла), а платонической. Раздвоенность облечена в парадоксалистские утверждения, построенные по принципу «X и одновременно antiX». Постепенно они складываются в серию, которая чем дальше развивается, тем становится абсурднее. Эти риторические эффекты придают сонету 164 черты интеллектуальной фути. Интеллектуальность – лишь одна из проявившихся в нем сигнатурных черт Петрарки. Есть и другая: самолюбование. Они, а также богатейшая интертекстуальность, в сущности, изгоняют из повествования любовную эмоцию. Получается парадокс, известный и по другим произведениям «Канцоньере»: лирический герой клянется, что потерял голову от любви, однако его рассуждения на эту тему носят подчеркнуто рассудочный характер.

Так сонет 164 понимается в современной петраркистике. Прежде чем перейти к мандельштамовской версии этого сонета – «Когда уснет земля и жар отпышет...» (1933; дальше – КУЗ), – обратимся к тому, что и как в нем говорится.

**1. Сонет 164 в оригинале:  
структура, содержание, интертексты, риторика**

В сонете 164 Петрарка выказывает блестящее владение сонетной формой. Он разводит октаву и секстет не только за счет смены одной рифменной схемы на другую, но также за счет синтаксиса и темпоральности.

Октава посвящена ночному «сейчас» – моменту, когда по законам природы все засыпает. В это время бодрствуют двое: ночь, как ей и положено, и лирический герой, томящийся от любовной муки. Он, хотя и полон страданий, переживает ночь под знаком «остановись, мгновенье!». Это содержание составило одно сложное предложение, открываемое наречием *or* [сейчас]. В секстете опыт любовной муки возвеличен до чудесного явления, нарушающего законы природы и достойного аллегорической репрезентации. Синтаксически секстет тоже представляет собой одно сложное предложение. Открывает его наречие *così* [так], подчеркивающее аллегорический модус изображения всего происходящего. С *or* оно перекликается и принадлежностью к одной части речи, и отмеченным – начальным – местоположением, и отбрасыванием присущей ему семантики на идущее далее повествование. Что касается темпоральности секстета, то это широко понимаемое «теперь» – время, на которое пришла любовь лирического «я».

Выдающимся сонет 164 делает риторика, замешанная на богатой интертекстуальности. Благодаря их союзу чувство *odi et amo* разрастается, фактически, до многоактной



драмы, повествующей о жизни, смерти и ранах легендарных любовников, воинов и мучеников. Лирический герой с его платонической, т.е. недействительной любовью, возвышается до истинных героев, проживших исключительную жизнь и увековеченных в литературе. Начало этой психологической драмы отмечено контрастом, показывающим, что лирический герой не заметил смены ночи и дня, а остальные два «акта» – пятью более сложными парадоксами. В катрене 2 и терцете 1 эти антитезы выдержаны в экзистенциально-военном коде и коде любовного страдания, а в итоговом терцете 2 – в коде ритуального мученичества.

Такова структура сонета 164 в целом. Присмотримся теперь к каждой из его четырех частей.

Катрен 1 представляет собой картину умиротворенной неподвижности, для изображения которой применен особый риторический прием: проведение через все разное. С наступлением ночи, как показывает Петрарка, покой нисходит на землю, море и ветер, на животных и птиц – словом, на все.

В интертекстуальном плане катрен 1 написан поверх «Энеиды» (IV, 522 сл.), где всеобщий ночной покой составляет контраст к бодрствованию Дидоны, брошенной Энеем – будущим основателем Рима, ради главной миссии его жизни. Дидона переживает любовные муки и стыд такой невероятной силы, что в избавление от них готова взойти на костер и погибнуть. Забегая вперед, отмечу, что в катрене 2 аналогом страдающей Дидоны станет лирический герой – бодрствующий и испытывающий внутреннее горение, аналог того костра, на который предстоит взойти Дидоне.

Катрен 1 готовит бодрствование лирического «я» и приемом контраста. Своими антропоморфными предикатами – молчания, скованности сном и лежанием в постели без движения, а также своим размеренным вплоть до убаюкивания синтаксическим ритмом, держащимся принципа «одна ситуация – один синтаксический период – одна строка», он настраивает читателя на то, что и лирическому герою в ночное время пристало, лежа в постели, молчать и забываться сном. Однако лирический герой не лежит в постели и не молчит, а напротив, «говорит» через сочинение вот этого сонета.

На кого из объектов катрена 1 лирический герой похож, это на ночь, чей триумфальный выезд на звездной колеснице выписан по-тибулловски («Элегии», II, 1, 87). Чтобы аналогия между лирическим героем и ночью не прошла незамеченной, Петрарка прибегает к олицетворению ночи. Подобные в одном, ночь и лирический герой расходятся в том, что ее действия – физические, а его – душевные.

В катрене 2 эмоциональной возбужденности лирического «я» под стать вздыбленный синтаксис первой строки, нарушающий синтаксическую гармонию катрена 1. Из катрена 2 мы также узнаем о виновнице душевных мук лирического героя. Противостояние двух главных действующих лиц сонета, героя и героини, вводится уже в первой строке. Лирический герой присутствует в ней благодаря четырем предикатам, динамично сменяющим друг друга, а Лаура – благодаря одному: переходному и имеющему своим объектом, причем подлежащим разрушению, лирического героя. Высказывание о Лауре-врагине не умещается в этой строке и перетекает в следующую, чем создается анжамбман – дополнительный способ иконизации хаоса, вошедшего в сонет вместе с катреном 2. Былой принцип «одна

ситуация – одно предложение – одна строка» восстанавливается лишь к его концу.

Из других сильных ходов, предпринятых в сонете 164, выделяется паронимическая рифма *pena* [мúка] и *piena* [полная] – фоносемантический символ мучений, дошедших до максимума.

В катрене 2 появляются первые антитезы. Будучи выдержанными в двух разных кодах, они по сути описывают одно и то же: психологическую раздвоенность лирического героя при мыслях о Лауре. Первая антитеза – сладость муки, вторая – противопоставленность бессонницы, гнева и войны миру, он же покой (*pace*).

В терцете 1 лирический герой пытается взглянуть на свое безвыходное положение со стороны, т.е. не как любящий, а как философ-гуманист, рефлектирующий о воздействии любви на душу мужчины. В параллель к Лауре он ставит водный источник, из которого исходит и сладкая, и горькая струя. Вода к тому же осмысливается в экзистенциальном коде, как подательница жизненной силы. Благодаря этой топике в сонет проникает аллегория, проходящая по «Канцоньере» в разных вариациях: возлюбленная, будучи сладкой/ сладостной и горькой (*dolce et amara*), внушает соответствующие переживания лирическому герою. По своей функциональной нагрузке источнику подобна и рука – синекдохическая заместительница Лауры. В духе овидиева «*Лекарства от любви*» (44) лирический герой сравнивает руку любимой с пронзающим орудием и целительной силой. Эта аллегория кивает и в сторону военной терминологии, развернутой в катрене 2, и в сторону мученической, из терцета 2.

Подхватывая из катрена 2 антитезу сладкой муки, в терцете 2 Петрарка, фактически, уподобляет свою любовную страсть христианскому мученичеству. С этим концептом, по-видимому, согласована и самая запоминающаяся строка сонета, средняя: *mille volte il di moro et mille nasco* [тысячу раз в день [я] умираю и тысячу рождаюсь]. Она была подсказана провансальской любовной лирикой – *Non es meravelha s'eu chan...* Вентадорна: *cen vetz muer lo jorn de dolor/ e reviu de joy autras cen*. Петрарка сохраняет день – временную меру для измерения страданий, но в то же время учащает ритм умираний и последующих возвращений к жизни, а заодно лишает их мотивировки печалью и радостью.

Терцет 2 окрашен нарциссическим самолюбованием лирического «я». Несмотря на то, что Лаура остается виновницей его психологического смятения, ее образ в терцете 2 не фигурирует. Таким образом, в терцете 2 лирический герой остается в свете юпитеров один – и выглядит таким святым Себастьяном, под градом стрел мучителей то умирающим, то возвращающимся к жизни.

В заключение разбора сонета 164 отмечу параллелизм между катреном 1 и всеми остальными частями. Каждый раз берется один мотив, который далее проводится через все разное. Другой ход, использованный в сонете, – отказное движение. Петрарка начинает повествование на умиротворенной ноте, а в катрене 2 и терцетах 1 и 2 устраивает настоящую бурю. Бушует эта буря, правда, в стакане воды, ибо речь идет все-таки лишь о психологическом восприятии любимой, а не о гибели всерьез. Налицо риторическое искусство Петрарки, состоящее в возгонке любовного чувства до космических и одновременно экзистенциальных масштабов.

## 2. Перевод Мандельштама: потери и приобретения

В переводе Мандельштама сонет 164 лишается примерно половины черт, которыми его наделил Петрарка, но обогащается новыми. Самая большая потеря – риторическая стройность, на смену которой приходит герметизм, а самое впечатляющее приобретение – замена петрарковской «упоминательной клавиатуры» на собственную.

Начать с того, что композиционная разбивка сонета 164 на октаву и секстет в КУЗ поддержана только рифмовкой, но не синтаксисом и темпоральностью. В плане синтаксиса Мандельштам обходится без наречий «сейчас» и «так», маркирующих начало октавы и секстета соответственно, а в плане темпоральности оставляет практически не разработанными мотив «остановись, ночное мгновенье!» в октаве и обобщающую интеллектуальную рефлексию в секстете. Более того, в КУЗ бессонница на почве любовной муки подана как имеющая место постоянно, вроде мотива умирания-возрождения к жизни в течение дня в терцете 2.

Из риторических построений сонета 164 Мандельштам удержал лишь два парадокса вместо четырех, по одному на каждый терцет. Более того, эти парадоксы, да и другие риторические ходы, лишились своей нацеленности на психологическую раздвоенность лирического «я». Так, в КУЗ мы не найдем ни сладкой муки, доходящей до мученичества, ни состояния войны-и-мира, ни раняще-целительной руки, а лишь умирание-воскресание в течение дня. С другой стороны, сохраняя верность антитетической поэтике Петрарки, Мандельштам ввел в катрен 2 собственный парадокс: «милая близка, но далека». Объясняются эти переделки тем, что Мандельштама-переводчика занимали не психология и не риторика, дорогие Петрарке. На «чужом» материале он разрабатывал собственную тему – образ двучленной возлюбленной, манящей и ускользающей. По-видимому, имелась в виду Ольга Ваксель (1905–1932).

«Упоминательная клавиатура» сонета 164 представляет для переводчика определенный вызов, и Мандельштам поднимает эту перчатку – сохраняет присущий оригиналу эффект палимпсеста.

Такова в самых общих чертах работа Мандельштама-переводчика с сонетом 164. Присмотримся теперь к тому, как каждая из четырех частей КУЗ выглядит на структурном фоне оригинала.

Мандельштамовский катрен 1 вторит оригиналу синтаксически и композиционно. В частности, в нем везде, кроме первой строки, выдержан принцип «одна ситуация – одно предложение – одна строка». С этой явно нетрудной задачей справились и мандельштамовские предшественники – М. Кайсаров, Д. Мин и Г. Блох. В то же время топикой катрена – с наступлением ночи все засыпает – Мандельштам распорядился иначе, чем Петрарка. В КУЗ с приходом ночи активность всего живого и неживого лишь спадает, полностью же в сон погружена только земля.

В переводе катрена 1 Мандельштам отдал должное и петрарковской расстановке образов. Его первая строка содержит землю (но без неба); вторая – зверей и эпитет *лебяжий*, аналог птиц; третья – Ночь со звездами, т.е. идею неба; четвертая – воду

и воздух, перебравшийся сюда из первой строки оригинала. В то же время, в катрен 1 произвольно внесены два слова, передающие процесс горения. Благодаря этому в нем возникает античное и средневековое представление о четырех стихиях: *земле*, *воздухе* (в виде *Зефира*), *воде* и *огне* (в виде *жара* и *горящей пряжи*), в оригинале не задействованное.

Полуотдалением-полуприближением к Петрарке может считаться оборот *покой на душе*. Он подхватывает топику сонета 164 в плане изображения всеобщего ночного бездействия, но в остальном диссонирует с поэтическим миром «Канцоньере». В самом деле, в сонете 164 проблематика покоя соотнесена не с природой (*зверьями*), а с лирическим героем, от которого, однако, покой бежит. Аналогично, в «Канцоньере» наличие *души* – прерогатива человека, а не животных. В сонете 164 соответствующее слово не представлено, но концепт души налицо: там и разворачивается драма лирического героя.

Обзор расхождений перевода с оригиналом в катрене 1 можно продолжить.

Мандельштамовские *вода* и *морской Зефир* не пассивны, как в сонете 164, а пребывают в кольхательном движении, по-видимому, минимальном в сравнении с их бурными дневными проявлениями.

Ночь Мандельштама – не то же самое, что ночь Петрарки. С одной стороны, и в оригинале, и в КУЗ она представляет собой активное начало мира, в темное время суток выходящее на небесную «арену» и тем самым поданное приемом олицетворения. С другой же, Мандельштам переводит ее из возниц в пешеходы, а вместо звездной колесницы наделяет таким аллегорическим атрибутом, как *пряжа*, кстати *звездная*. Переделки вызвали к жизни образ ночи как Парки, прядущей и обрезающей человеческую жизнь. Такое прочтение поддерживают *Пряха-Парка*, незаконно проникшая в мандельштамовский перевод сонета 311, а также строки *По милости надменных оболъщений/ Ночует сердце в склепе скромной ночи* в мандельштамовском переводе сонета 319, где *склеп ночи* – переводческая «отсебятина».

Далее, в КУЗ ночь-Парка получает дополнительную смысловую поддержку со стороны эпитета *пряжи звездная*: по традиции звезда ассоциируется с судьбой человека, а в поэтическом мире Мандельштама она еще и коннотирует силу, враждебную человеку (наблюдение И.М. Семенко).

В целом в катрене 1 петрарковский образ – ночь как «темное время суток» – соединяется со смыслом «вечная ночь». Так в КУЗ проникает летальный мотив, который дальше получит развитие не только в связи с лирическим «я», что оригиналом предусмотрено, но и – новаторски – с героиней.

У Мандельштама катрен 1 не готовит сюжетного поворота, который произойдет в катрене 2. Хотя в катрене 1 имеется *уснуть*, рефлекс петрарковского «сна», слова «молчать» и «лежать в кровати», образующие вместе с ним единый кластер мотивов, не представлены. Непосредственно в катрене 2 отсутствует предикат «бодрствую», знаменующий сюжетный поворот, зато там «незаконно» фигурирует *ночь*, причем в значении «время любви». В результате петрарковский контраст между сном в своей постели, которому лирический герой должен был бы предаваться в ночное время, и мучающей его бессонницей оказывается смазан.

Первая строка катрена 2 в пределах от *чую* до *плачу* – калька с сонета 164, тогда как все остальное привнесено Мандельштамом от себя. Эти три с половиной строки – самая герметичная часть КВЗ. Для их понимания мало что дают как оригинал, так и сохранившийся черновик.

Сначала о кальке. Следуя Петрарке, нанизавшему четыре коротких (в 1–2 слога) энергичных предиката, ср. *veggio, penso, ardo, piango*, Мандельштам создал серию *Чую, горю, рвусь, плачу*. Попытки передать это поразительное место делались Мином: *Я бодрствую, горю и плачу в вечном споре*, и Блохом: *В душе – сомненья, пыль, тоска, зарницы*, но не столь успешно. Один не дотянул серию предикатов до четырех, а второй заменил глагольную серию номинативной, наполнив ее лексикой из репертуара русских символистов и переместив из первой половины строки во вторую.

Что касается переделок катрена 2, то Мандельштам не проговаривает, в чем состоит вина возлюбленной, а вместо петрарковских антитез «сладость муки» и «война и мир» вводит свою: «далекость и близость милой». Не менее важна и смена субъектно-объектной перспективы. Мандельштамовский катрен 2 сосредоточен за исключением первой строки не на внутреннем мире лирического «я», реагирующего на свою возлюбленную, а на самой возлюбленной.

Можно сказать, что в катрене 2 намечается следующий сценарий взаимоотношений лирического «я» и героини. Между ними возникает контакт – *неудержимая близость*; героиня, хотя бодрствует и обращена к герою, не слышит того, что он ей говорит; своим благостным расположением духа она обязана пребыванию не с героем, но вдали от него. В то же время модус существования героини не ясен. Если она жива, то читательское воображение дорисует этот сценарий одним образом; если мертва, то другим; если же она из загробного далека посещает своего возлюбленного в видении, то третьим. Речь об этих модусах заходит главным образом в связи с интертекстуальными ориентирами Мандельштама – переводчика/перелagателя Петрарки и почитателя Пушкина. Один такой ориентир – это, разумеется, «Канцоньере», где Лаура выступает во всех трех ролях. Другой – любовная лирика Пушкина, которая у Мандельштама традиционно идет в связке с Петраркой, тем более что Пушкин разрабатывал репертуар, доставшийся ему от Петрарки и последующей традиции.

Выбрать один из трех модусов существования мандельштамовской героини позволяет глагол *дышать*. Начать с того, что его субъект – сама героиня, косвенным дополнением к нему служит *счастье*, а его возможный адресат – лирический герой. При таком раскладе получается, что героиня где-то там далеко либо (а) вдыхает счастье, либо (б) навевает состояние счастья на лирического героя. Далее, глагол *дышать* этимологически родственен душе, которая фигурирует в мандельштамовском катрене 1 в связи с ночным покоем зверей. Принадлежность героини к миру природных явлений, изображенному в октаве, подчеркнут и перекличкой ее *счастья* со звериным *покоем*. Важнее, впрочем, параллелизм, который объединяет героиню с *жаром* и *Зефиром* благодаря тому, что «ее» предикат *дышит* поставлен в рифменную, а тем самым и смысловую цепочку с глаголами *отпышет* и *колышит*, субъекты которых – две только что названные нематериальные субстанции.

Из этой сложной семантической конструкции явствует, что Мандельштам свою героиню мыслит скорее мертвой, но появляющейся в мире в виде ветра. Вот и объяснение тому, почему она так странно взаимодействует с лирическим героем: *близка ему, но неудержима; стоит на страже, но не слышит*. Поддерживает такое прочтение «Возможна ли женщине мертво хвала...» – петраркистская эпитафия Ольге Ваксель, написанная по следам четырех мандельштамовских переводов из «Канцоньере». Там брови-ласточки Ваксель, упокоившейся в земле, являются с вестью от нее к лирическому герою.

Переходя к секстету, отмечу тот логический и сюжетный отрыв от катрена 2, который происходит при упоминании водного источника (*ключа*), открывающего эту часть. Параллелизм между источником и героиней, предусмотренный оригиналом, будет установлен лишь к концу терцета 1, и то не очень основательно.

Из других отклонений перевода от оригинала стоит указать на то, что у Мандельштама *ключ* – аллегорическая проекция не руки героини, а ее речей (ср. *вода разноречива*) и поведения (ср. *двулична*). В свою очередь, от петрарковской антитезы, описывающей руку Лауры, в терцете 1 ничего не остается. (Зато этот мотив в объеме одного, но ключевого, слова переходит в мандельштамовский перевод сонета 319: *Пленять и ранить может, как бывало.*)

КУЗ отходит от сонета 164 и в трактовке противоречий. Если Петрарка в терцете 1 (а также в катрене 2 и терцете 2) держится принципа «X и одновременно antiX», то Мандельштам в терцете 1 следует своему инварианту «полуX, полуY». В духе «полу-полу» выдержаны как *двулична*, эпитет героини, так и *полужестка-полусладка*, эпитеты источника.

Секстет позволяет осмыслить еще одно расхождение между сонетом 164 и КУЗ. Петрарка, желая дожать тему психологической раздвоенности любящей души до риторического максимума, насыщает повествование неправдоподобными – во всяком случае, для человека XX в. – деталями, которые Мандельштам подправляет в сторону реалистической обрисовки мира. Так, море не бывает неподвижным, и вот в КУЗ на него насылается легкий ветерок. Вода из источника не может быть одновременно сладкой и горькой, и Мандельштам меняет горьковатость на жесткость. Наиболее сильная поправка такого рода наблюдается в терцете 2, к которому мы и переходим.

Напомню, что у Петрарки антитеза смертей-рождений занимает среднюю строку терцета 2, а в двух крайних, пусть и по-разному, проводится мысль о невозможности спасения для лирического героя с его судьбоносной любовью. В рамках такой конструкции разбираемая антитеза прочитывается не буквально, а как еще одна риторическая фигура. Мандельштам, в свою очередь, старается сделать эту антитезу максимально реалистической, для чего вводит два синонима, *себе на диво* и *сверхобычно*, оговаривающие чудесность происходящего.

Чтобы завершить сонет 164 на этой высокой ноте, Мандельштам растягивает антитезу умираний-воскресений на целых три строки. Для еще одного мотива оригинала – «неспасенности лирического “я”» – места в терцете 2 уже не находится. Соответственно, о том, что лирический герой доведен до экзистенциального кризиса своей сладостно-горькой милой, читатель должен догадываться по контексту.

Рецептура перевода самого поразительного пассажа сонета 164 – о многократных умираниях и возрождениях к жизни – активно разрабатывалась в переводах мандельштамовских предшественников. Кайсаров, Мин и Блох постарались уложить парадоксалистскую антитезу в среднюю строку терцета 2. При этом трехсложное числительное *mille* [тысяча], которое, будучи повторено в составе оборота *тысячу раз*, заняло бы большую половину строки, заменялось более скромной гиперболой – односложным *сто*. Слова, выражавшие петрарковскую мысль, представлялись согласно предусмотренной оригиналом симметрии, и всякий раз это приводило к тому, что строка звучала не идиоматично, как бы на ломаном русском:

*Сто раз я в день рожусь, сто раз и умираю; Сто раз во dniu я мру и столько ж возрождаюсь; Стократ я гибну в день, живу стократ.*

Более удачно мысль Петрарки была передана Ходасевичем в стихотворении «Мы все изнываем от жизненной боли...», где парадокс растянут на две строки:

*Я тысячи раз умирал против воли –/ И тысячи раз воскресал подневольно.*

Другие достоинства ходасевичевского решения – сохранение числительного *тысячи* и симметрии, которой, правда, охвачены не две половины одной строки, а две строки. Каждая из этих строк устроена по принципу «счетная конструкция – экзистенциальный предикат – наречие (наречный оборот) с корнем *воля* и под отрицанием».

Речь о стихотворении Ходасевича зашла потому, что, по всей видимости, Мандельштам вдохновлялся им, переводя сонет 164. Подобно Ходасевичу он позволил себе расширить афоризм Петрарки, причем до рекордных трех строк; он также ввел пару обстоятельств образа действия, *себе на диво* и *сверхобычно*, одно из которых, *сверхобычно*, сохраняет ритмические и морфологические контуры ходасевичевского *подневольно*. Наконец, он придал умираниям-воскресениям реалистический характер, но только с мотивировкой не «против воли», а «чудесным образом».

От Ходасевича (а также провансальцев – Сорделя и Вентадорна) в терцете 2 – и антитетическая пара *умирать-воскресать* как аналог петрарковскому *умирать-рождаться*. Правда, у Ходасевича *умирать* и *воскресать* формально сходны своей трехсложностью, грамматикой (несов. вид, прош. вр., 1-е лицо, ед. ч.) и фоникой (ударное *а*, наличие *р*, общее окончание). Не то у Мандельштама, отказавшегося от соблюдения симметрии. *Должен умереть* и *воскресаю* парой никак не назовешь, а *тысячу раз на dniu* появляется лишь единожды.

### 3. Бессонница, она же вигилия

В предыдущем разделе недообъясненными остались такие откровенно непетрарковские детали, как *лебяжий* и *горящий*, мотивы ночного свидания двух любящих и их разлученности, лейтмотив смерти, да и тактика перевода в целом. В поисках ответа на эти вопросы я попробую реконструировать концептуальный повод мандельштамовского обращения к сонету 164.

Богатая интертекстуальность этого сонета и, конкретнее, постановка античных и средневековых прецедентов на службу «современной» любовной ситуации привлекла

Мандельштама по созвучию с собственной элегией *Tristia*, ставшей на долгие годы его «визитной карточкой». С сонетом Петрарки она схожа:

– латинскими мотивами ночного бодрствования любящего (у Мандельштама, как известно, поверх «Скорбных элегий» и «Науки любви» Овидия, «Элегии из Тибулла» Константина Батюшкова и т.д.);

– картиной битвы, привлеченной для разговора о любви;

– формулировками, почерпнутыми из Овидия (типа *tristia, наука (расставанья)*);

– сигнатурными дантовскими словечками (*disface* у Петрарки, *новая жизнь* у Мандельштама);

– эпитетом *dolce/ сладкий*;

– поведением животных и птиц как аккомпанементом к человеческим горестям и радостям;

и

– переходом от ночного бодрствования в первой половине текста к смерти в финале.

Как тут не вспомнить самые прогремевшие строки *Tristia*: *Все было встарь. Все повторится снова./ И сладок нам лишь узнаванья миг.* Этот *сладкий миг узнаванья* и вызвал к жизни особую – соавторскую – тактику и логику перевода, которую мы обнаружили в КУЗ, но до сих пор как следует не эксплицировали. Мандельштам перевел сонет 164 согласно духу и букве *Tristia*.

Но в чем же конкретно выразилось следование духу и букве *Tristia* в КУЗ?

Прежде всего, петрарковская бессонница превращается в вигилию. Само слово *vigilia* в КУЗ не появляется, зато его смыслы – «ночное бдение», «бессонница», «караул», «стража/ состав стражи» и «время караула» – повлияли на топику октавы. Говоря конкретнее, *последний час вигилий городских*, выражение из *Tristia*, в КУЗ вызвал к жизни оборот *на страже*. Далее, *огонь*, появляющийся в *Tristia*, дал *горящие* звезды; мотив «двое любящих перед долгим расставаньем вместе проводят ночь» – мотив соединения его и ее, а также их разобщенности смертью; наконец, предикат *длиться*, об *ожиданье*, – дважды повторенное *целую ночь*. Через *Tristia* явственно, а через КУЗ менее отчетливо проходит мысль о том, что мужчина и женщина умирают каждый своей смертью. Но важнее, пожалуй, другое. Из *Tristia* в КУЗ перешла *пряжа*, с коннотациями Парки и смерти, а вместе с ней – и ее рифменный партнер *лебяжий*.

В сонете 164 (в оригинале и в переводе) и в *Tristia* где-то на дальнем плане фигурируют животные и птицы. Правда, в *Tristia* это не самые общие классы, как у Петрарки, но конкретные существа, предающиеся своим типовым действиям (*вол жует, а петух бьет крыльями*). Применена там и зоологическая метафорика (ср. *петушиная ночь, пух лебяжий, белчья распластанная шкурка*), которую наследует КУЗ.

Наконец, элегия *Tristia* отпечталась в КУЗ фонетически – своими Ж, З и Ш, т.е. шипяще-свистящей фонетикой.



## Приложение:

### 1. Франческо Петрарка, 164-й сонет

Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace  
et le fere e gli augelli il sonno affrena,  
Notte il carro stellato in giro mena  
et nel suo letto il mar senz'onda giace,

veggio, penso, ardo, piango; et chi mi sface  
sempre m'è inanzi per mia dolce pena:  
guerra è 'l mio stato, d'ira et di duol piena,  
e sol di lei pensando ò qualche pace.

Così sol d'una chiara fonte viva  
move 'l dolce et l'amaro, ond'яio mi pasco;  
una man sola mi risana e punge;

et perché 'l mio martir non giunga a riva,  
mille volte il di moro et mille nasco,  
tanto da la salute mia son lunge.

### 2. Буквальный перевод

Сейчас, когда небо и земля и ветер молчит, / а зверей и птиц сдерживает [= обудывает] сон, / ночь ведет по кругу свою звездную колесницу, / и в своей постели море лежит без волны,

[я] бодрствую, думаю, горю, плачу; и тот, кто меня уничтожает [= Лаура], / всегда передо мной на мою сладостную муку; / война, полная гнева и боли, – мое состояние, / и какой-то покой [или: мир] я испытываю, только думая о ней.

Так из одного и того же чистого живого источника / исходит сладость и горечь, которыми я питаюсь; / одна рука меня исцеляет и ранит;

и чтобы мое мученичество не достигло предела [= берега], / тысячу раз в день [я] умираю и тысячу рождаюсь; / настолько я далек от своего спасения.

### 3. Осип Мандельштам

Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace...

Petrarca

Когда уснет земля и жар отпышет,  
А на душе зверей покой лебяжий,  
Ходит по кругу ночь с горящей пряжей  
И мощь воды морской зэфир колышет, –

Чую, горю, рвусь, плачу – и не слышит,  
В неудержимой близости все та же,  
Целую ночь, целую ночь на страже  
И вся как есть далеким счастьем дышит.

Хоть ключ один, вода разноречива –  
Полужестка, полусладка. Ужели  
Одна и та же милая двулична?

Тысячу раз на дню, себе на диво,  
Я должен умереть на самом деле  
И воскресаю также сверхобычно.

(1933)

## Изумление как художественный прием в прозе Г. Аполлинера и О. Мандельштама

В 1913 (1912?) г. в манифесте «Утро акмеизма» Осип Мандельштам писал: «Способность удивляться – главная добродетель поэта. Но как же не удивиться тогда плодотворнейшему из законов – закону тождества. Кто проникся благоговейным удивлением перед этим законом – тот несомненный поэт. Таким образом, признав суверенитет закона тождества, поэзия получает в пожизненное ленное обладание все сущее без условий и ограничений. Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически значит непрерывно удивляться»<sup>1</sup>. Пассаж Мандельштама об удивлении фактически предвосхищает мысль, высказанную Гийомом Аполлинером в 1918 году в трактате «Новое сознание и поэты»: «Новое, однако, действительно существует, даже не являясь прогрессом. Все оно – в изумлении. Новое сознание тоже коренится в изумлении. Это самый живой, самый свежий его элемент. *Изумление – могучая новая сила*. Именно благодаря изумлению, благодаря той значительной роли, какую отводит оно изумлению, новое сознание отличается от всех предшествовавших художественных и литературных движений»<sup>2</sup>. И далее: «Поэт – это тот, кто находит новые радости, пусть даже мучительные»<sup>3</sup>. И в продолжение: «... Вот почему современный поэт не гнушается никакими движениями естества и его разум стремится к открытиям как среди самых огромных, самых необозримых целокупностей, так и в гуще простейших на первый взгляд фактов: роющаяся в кармане рука, чиркнувшая и вспыхивающая спичка, крики животных...»<sup>4</sup>.

Будучи не только известным поэтом и прозаиком, но и выдающимся культурологом, мечтавшим синтезировать искусства и совершить прорыв в языке литературы, Аполлинер стремился достичь так называемой «новизны» при помощи нестандартного взгляда на стандартные ситуации и привычные вещи: «Ведь уже сделали рентгеновский снимок моей головы. Я, живой человек, видел собственный череп, и в этом нет никакой новизны? Полноте!»<sup>5</sup>. В прозе Аполлинер добивается эффекта неожиданности, иначе говоря, вызывает у читателя чувство изумления (*la surprise*) двумя способами. Первый: описание психологических странностей абсолютно нормальных, на первый взгляд, персонажей, то есть привлечение внимания аудитории к психическим аномалиям, свойственным подавляющему большинству героев рассказов («Голубой глаз», «Посмертная

---

<sup>1</sup> Мандельштам О. Утро акмеизма // Собр. соч. в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 144.

<sup>2</sup> Аполлинер Г. Новое сознание и поэты // Писатели Франции о литературе. М., 1978. С. 58 (пер. В. Козового).

<sup>3</sup> Там же. С. 59.

<sup>4</sup> Там же. С. 59.

<sup>5</sup> Там же. С. 58.

невеста», «Наш друг Тортумарт» и так далее) и романов («Сидящая женщина», «Три Дон Жуана» и др.). Создается впечатление, что вселенная у Аполлинера состоит из личностей сугубо ненормальных и, следовательно, способных вызывать чувство изумления. Второй способ: мистификация языка и реалий, то есть синтаксическая и смысловая путаница. Недаром целый сборник рассказов у Аполлинера называется «Ересарх и К°» (1910). Аполлинеровская «ересь» – неотъемлемая часть нового сознания, жаждущего познавать мир через изумление<sup>6</sup>.

Осип Мандельштам предвосхитил многие положения аполлинеровской теории. И несмотря на то, что Мандельштам в своем тексте сосредотачивается именно на задачах акмеистов, противопоставляя акмеизму другие литературные течения, а Гийом Аполлинер, наоборот, мыслит любое творчество (в частности и литературное) как эксперимент, игру без правил, манифесты двух поэтов изумляют своей созвучностью и дают возможность предположить, что французская и русская литературы в определенный период могли развиваться в одном ключе.

Взгляды Аполлинера и Мандельштама сходятся во многом. Так, можно сопоставить высказывание Аполлинера о «мучительных радостях поэта» с сентенцией Мандельштама: «Акмеизм для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы»<sup>7</sup>. Относительно акмеизма отметим, что его закон тождества не что иное, как пристальное внимание приверженцев «нового сознания» к простейшим предметам и явлениям жизни.

Диалог с «Новым сознанием» продолжается на страницах «Разговора о Данте». Рассуждая о Данте, Мандельштам фактически анализирует самого себя, причем умозаключения его применимы и при разборе поэзии, и при разборе прозы: «В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей. Здесь нам мешает привычка к грамматическому мышлению – ставить искусство в именительном падеже. Самый процесс творчества мы подчиняем целевому предложному падежу и мыслим так, как если бы болванчик со свинцовым сердечком, покачавшись как следует в разные стороны, претерпев различные колебания по опросному листику: о чем? о ком? кем и чем? – под конец утверждался в буддийском гимназическом покое именительного падежа. Между тем готовая вещь в такой же мере подчиняется косвенным, как прямым падежам. К тому же все наше учение о синтаксисе является мощнейшим пережитком схоластики ...»<sup>8</sup>. И в самом конце «Разговора»: «... Предметом науки о Данте станет, я надеюсь, изучение соподчиненности порыва и текста»<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> И.Н. Голенищев-Кутузов описывает способ достижения аполлинеровского изумления так: «Эта цель достигалась при помощи неожиданного алогического смещения тем и сюжетов или обрывков реальности, взятых наугад, нарушением законов перспективы и гармонии». *Голенищев-Кутузов И. Романские литературы. М., 1975. С. 418.*

<sup>7</sup> Там же. С. 142.

<sup>8</sup> *Мандельштам О. Разговор о Данте // Собр. соч. в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 231.*

<sup>9</sup> Там же. С. 254.

Аграмматизм, о котором пишут исследователи Мандельштама, например, М.И. Шапир в статье «Время и пространство в поэтическом языке раннего Мандельштама»<sup>10</sup>, и в прозе, и в стихах поэта можно назвать художественным приемом. Синтаксические «ошибки» регулярно повторяются, более того – из «Разговора о Данте» ясно, что порождает их Мандельштам сознательно. Аполлинер лишь намекает на свое отношение к правилам грамматики: «Ибо до сих пор литературное поприще было связано узкими рамками. Одни писали прозой, другие – стихами. Что касается прозы, ее форма определялась грамматическими правилами»<sup>11</sup>. Далее поэт воспекает литературный эксперимент и поиски «новизны», которая обнаруживается благодаря изумлению. Изумление, порыв дает толчок к открытию, а для того чтобы изумиться, необходимо увидеть объект – в нашем случае текст, то есть, череду грамматических построений, – неподвзято, «ошибочно».

Представляется важным, что в аполлинеровской паре «изумление + новизна» изумление – первично. Аполлинер говорит: «Поднебесье населено странными человеческими птицами. Машины, которые рождены человеком, но у которых нет матери, живут жизнью, лишённой страстей и чувств, – и в этом нет ничего нового?»<sup>12</sup> Ответ на этот риторический вопрос – нет, в том, что человек изобрел машину, нет никакой новизны. Машина уже изобретена. Самолеты уже изобретены, а потому не воспринимаются как нечто новое, способное изумлять. Новизна краткосрочна, вчерашняя новость сегодня уже не изумляет. Именно поэтому изумление играет роль главного рычага и двигателя прогресса: новизна не в том, что человек изобрел машину, а в том, что поэт изумился – у машин нет матери! Подобное заявление абсурдно, но именно такая смысловая игра, перевернутое мышление – повод изумиться.

Смысловые «ошибки», которые Аполлинер именовал «предположительными истинами»<sup>13</sup>, встречаются в его прозе постоянно. Точь-в-точь как и в прозе Мандельштама, чьи «литературные истины» (еще одно выражение Аполлинера) в российском литературоведении досконально изучены – в частности М.Л. Гаспаровым и Г.А. Левинтоном. Тем не менее никто из исследователей не акцентирует аграмматизм мандельштамовской прозы. И в статье М.И. Шапира, и в статье И.Н. Бушман «Поэтическое искусство Мандельштама»<sup>14</sup>, где целый раздел посвящен безглагольности мандельштамовских текстов, рассматриваются исключительно синтаксические *неровности* в стихах Осипа Эмильевича. Интересно, что ни во Франции, ни в России синтаксические странности прозы Аполлинера, в отличие от смысловых, тоже не исследованы. Факт примечателен, поскольку как раз в поэзии языковые эксперименты зачастую воспринимаются естественнее, нежели в прозе, – эту закономерность Гийом

---

<sup>10</sup> Шапир М. Время и пространство в поэтическом языке раннего Мандельштама // Евразийское пространство: звук, слово, образ. М., 2003. С. 371.

<sup>11</sup> Аполлинер Г. Новое сознание и поэты. С. 53.

<sup>12</sup> Там же. С. 58.

<sup>13</sup> Там же. С. 58.

<sup>14</sup> URL: [http://www.lib.ru/POEZIQ/MANDELSHTAM/bushman.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/POEZIQ/MANDELSHTAM/bushman.txt_with-big-pictures.html) (Дата обращения 26.08.2015)

Аполлинер продемонстрировал, написав «Кладбище» (другое название «Дом мертвых», 1907) – текст, существующий одновременно в прозаическом и поэтическом вариантах.

Можно было бы предположить, что неизученность некоего явления объясняется тем, что явление, например, не существует или не достойно внимания. Однако второе предположение опровергается уже хотя бы тем фактом, что в трактате «Новое сознание и поэты» Аполлинер всецело отстаивал свое право на эксперимент, в том числе и с грамматикой прозы, а Мандельштам в «Разговоре о Данте» практически воспел синтаксическую путаницу, в которой рождается порыв, изумление.

Попробуем привести несколько примеров изумления в прозаических текстах Мандельштама.

«Шум времени» («Книжный шкаф»): «Нижнюю полку я помню всегда хаотической: книги не стояли корешок к корешку, а лежали, как руины: рыжие Пятикнижия с оборванными переплетами, русская история евреев, написанная неуклюжим и робким языком говорящего по-русски талмудиста»<sup>15</sup>. В данной фразе внимание привлекает непривычное выражение «лежали, как руины». Руины<sup>16</sup>, то есть развалины чего-то, не лежат. Более естественным было бы выражение «книги лежали руинами». Лежать может нечто, превратившееся в руины. Например, сами книги могут лежать. Получается, что за счет необычного использования глагола происходит сближение образов и усиление сравнения – не книги уподобляются руинам, а руины книгам. Перед читателем нетривиальный образ: руины как книги. На усиление сравнения нацелено и «ошибочное» употребление глагола в следующем примере: «Эта старинная библиотека, как геологическое напластование, не случайно отлагалась десятки лет»<sup>17</sup>. Библиотека словно отложения глины, поэтому «отлагалась», а не «складывалась».

Другой пример из «Книжного шкапа», смысловой и грамматический перевертыш, усложняющий образ: «До сих пор мне кажется запахом ярма и труда проникающий всюду запах дубленой кожи, и лапчатые шкурки лайки, раскиданные на полу, и живые, как пальцы, отростки пухлой замши – все это, и мещанский письменный стол с мраморным календариком, плавает в табачном дыму и обкурено кожами»<sup>18</sup>. Сочетание «обкурено кожами» похоже на «книги лежали, как руины». В данном случае происходит сближение образов и перенос качества одного объекта на другой. Сами кожи, согласно значению глагола «обкуривать», действия обкуривания выполнять не могут. Зато обкуривать можно кожи – очевидно, имеется в виду процесс выделки кожи, в результате которого кожа начинает источать особый запах. Кстати, переводчица Эдит Шеррер во французском издании Мандельштама под редакцией Н. Струве не удерживается

<sup>15</sup> Мандельштам О. Шум времени // Собр. соч. в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 14.

<sup>16</sup> В «Словаре современного русского литературного языка» под ред. В.П. Фелицына и И.Н. Шмелева (М.–Л., Издательство Академии Наук СССР, 1961) отсутствуют примеры употребления существительного «руина» в сочетании с глаголом «лежать».

<sup>17</sup> Мандельштам О. Шум времени // Собр. соч. в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 14.

<sup>18</sup> Там же.

от переводческого рефлекса (применения метода экспликации) и переводит: ... *baigne dans la fumée de tabac et est imprégné de l'odeur des peux*<sup>19</sup>. Буквально «обкурено кожами» переводится как «пропитано запахом кожи» – то ли переводчик намеренно объясняет читателям текст, то ли принимает художественный прием автора за «ошибку». Подобный пример аграмматизма с целью сближения образов и метафоризации читатель встретит в главе «Финляндия»: «Маленькие гимназистки и кадеты в обтянутых курточках, расшаркиваясь с великовозрастными девицами, танцевали па-де-катр и па-де-патинер ...»<sup>20</sup>. Очевидно, «кадеты в обтянутых курточках» это «кадеты в обтягивающих курточках». Использование отглагольного прилагательного «обтянутый», характеризующего курточки, искажает грамматический смысл – получается, что обтянуты не кадеты, а курточки. Возникает яркий образ мускулистого стройного кадета, на котором эта самая «курточка» буквально лопается. Кадет в данном случае воспринимается как действующее лицо по отношению к своему одеянию, которое принимает форму его фигуры. Эдит Шеррер в переводе оставляет возможность лишь одной трактовки текста: *Des petits collégiens et des cadets dans leurs vestes ajustées ...*<sup>21</sup> – «кадеты в приталенных/облегающих курточках» (А.П.).

Интересный пример, напоминающий скорее игру слов и, однако, тоже являющий собой синтаксический курьез: «В этом мальчике я не узнавал себя и всем существом восставал на книгу и науку»<sup>22</sup>. Поэт играет с управлением глагола. Ясно, что имеется в виду «восстать против», поскольку «восстать на» означало бы буквально физически ногами встать на книги. Грамматическая «ошибка» в данном случае создает юмористический подтекст. Опять же в переводе на французский Эдит Шеррер теряет эффект изумления, представляя многогранные возможности синтаксиса в виде единственно возможного смыслового варианта: *Je ne me reconnaissais pas dans ce petit garçon et de tout nom être m'insurgeais contre le livre et contre cette étude*. «Восставал на» переводится как «восставал против». Сопоставляя оригинал с признанным авторитетным переводом, убеждаешься в том, что зачастую художественные приемы Мандельштама (и как мы увидим позже – Аполлинера) воспринимались как ошибки, описки.

Часто синтаксическая невнятность у Мандельштама кажется необходимой не только для того, чтобы создать подтекст, усилить метафору или сравнение, наделив образ дополнительными качествами, но и для того, чтобы изумить читателя недоволощенностью текста, иначе говоря, невозможностью его (текст) до конца понять. Эту недоволощенность можно объяснить лишь цитатой из самого Мандельштама: «Семантическая удовлетворенность равна чувству исполненного приказа. Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу: чем они сильнее, тем уступчивее, тем менее склонны задерживаться.

---

<sup>19</sup> *Mandelstam O. Le Bruit du temps. Traduit et annoté par Edith Scherrer. Préfacé par Nikita Struve. Paris: Editions D'Age d'Homme, 1972. P. 22.*

<sup>20</sup> *Мандельштам О. Шум времени. С. 17.*

<sup>21</sup> *Mandelstam O. Le Bruit du temps. P. 30.*

<sup>22</sup> *Мандельштам О. Шум времени. С. 14.*

Иначе неизбежен долбеж, вколачивание готовых гвоздей, именуемых “культурно-поэтическими” образами»<sup>23</sup>. Читая прозу Мандельштама, поневоле вспоминаешь фразу, которую часто повторяют переводчики: «Все слова поняты, смысл – нет».

Например, в главе «Книжный шкаф» встречается такая фраза: «Здесь же я признавал чужое и сознательно отделял»<sup>24</sup>. Из контекста можно догадаться, что «отделял» Мандельштам Пушкина от Лермонтова, а вот Гете и Шиллера считал близнецами. Однако фраза сама по себе строится так, чтобы ее приходилось расшифровывать: где «здесь»? что от чего «отделял»? Или другой пример из главы «Финляндия»: «Только здесь они щебетали, как птицы небесные, и молодели душой, а дети сбивались и путались в странных забавах». Как трактовать окончание приведенной фразы? Дети сбивались с ног, играя в догонялки? Сбивались / собирались гурьбой? Почему они путались в забавах? Забав было слишком много? Почему забавы были странными? Странными с точки зрения взрослого человека или действительно странными? На все эти вопросы автор не дает ответа.

Есть основание полагать, что идея намеренного смыслового затемнения тех или иных конструкций с целью изумить читателя, заставить его додумать или переиграть описываемую ситуацию, возникла у Мандельштама спонтанно, благодаря языковой среде, в которой поэт вырос. Вот как Осип Эмильевич рассказывает о речи своего отца: «У отца совсем не было языка, это было косноязычие и безязычие. Русская речь польского еврея? – Нет. Речь немецкого еврея? – Тоже нет. Может быть, особый курляндский акцент? – Я таких не слышал. Совершенно отвлеченный, придуманный язык, витиеватая и закрученная речь самоучки, где обычные слова переплетаются со старинными философскими терминами Гердера, Лейбница и Спинозы, причудливый синтаксис талмудиста, искусственная, не всегда договоренная фраза – это было все что угодно, но не язык, все равно – по-русски или по-немецки»<sup>25</sup>. И чуть раньше Мандельштам говорит: «Речь отца и речь матери – не слиянием ли этих двух питается всю долгую жизнь наш язык, не они ли слагают его характер?»<sup>26</sup>. Язык матери поэт описывает как очень простой и чистый.

Возможно, странность речи Эмиля Вениаминовича отчасти и объяснялась его происхождением, но причудливый синтаксис самого поэта, несомненно «впитавший» витиеватость отцовского языка, наводит на мысль, неоднократно высказанную Варламом Шаламовым, о том, что «писатель должен быть немного “иностранцем” по отношению к описываемому материалу»<sup>27</sup>. В буквальном смысле ни Мандельштам, ни Аполлинер не являлись иностранцами по отношению к языкам, с которыми работали, но их взгляд на язык, словно у иностранцев,

---

<sup>23</sup> Мандельштам О. Разговор о Данте. С. 215.

<sup>24</sup> Мандельштам О. Шум времени. С. 15.

<sup>25</sup> Там же. С. 20.

<sup>26</sup> Там же. С. 19–20.

<sup>27</sup> URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1999/4/solgen-pr.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/4/solgen-pr.html) (Дата обращения: 29.08.2015).



был полон творческого изумления, а потому и тексты их поражают грамматическими и смысловыми курьезами.

Чаще всего в критике 1910–1911 гг., затем 1916–1917 гг. в связи с прозой Аполлинера проскальзывает слово *bizarrierie* (странность, причудливость). Многие литературоведы сравнивают Аполлинера с мэтрами XIX века, *les conteurs et romanciers de l'étrange*<sup>28</sup> (повествователями и романистами изумления), Гофманом, Эдгаром По, Вилье де Лиль-Аданом. Жюль Берто в журнале *La Revue* от первого декабря 1910 года пишет о «странных текстах-абракадабрах чудаковатого писателя»<sup>29</sup>; Туни-Лерис в журнале *Poésie* (осень 1910 г.) говорит о «воображении невиданной силы»<sup>30</sup>. Эрнест-Шарль (*Excelsior*, 12 декабря 1910 г.) утверждает, что Аполлинер «от природы вовсе не писатель, поэтому вынужден выходить за рамки общедоступного и мучить себя, чтобы добиться оригинальности мысли и слова»<sup>31</sup>.

Изумление критиков понятно. В прозаических текстах Аполлинера слова то и дело «борются» друг с другом, создавая странные синтаксические конструкции.

Уже первая фраза романа «Сидящая женщина» ставит читателя и переводчика в тупик своей грамматической нетривиальностью: *Née à Maisons-Laffitte, Elvire Goulot a un goût déterminé pour les chevaux qu'elle peint d'une façon remarquable et pour l'équitation*<sup>32</sup>. В этой абсолютно рядовой конструкции с подлежащим и сказуемым интерес представляет придаточное предложение. Оно воспринимается как вставное, разбивающее главные члены, но на самом деле таковым не является. Для французского уха привычным вариантом фразы была бы такая последовательность, в которой косвенное дополнение *équitation* стояло бы после сказуемого и перед вторым косвенным дополнением *chevaux*, тогда придаточное предложение завершало бы фразу. Главный вопрос в подобной ситуации – возможно ли и стоит ли в переводе сохранять «трещину» между первым и вторым дополнениями? На первый взгляд общий смысл фразы не изменится, если перевести ее гладко: «Эльвира Гуло родилась в Мезон-Лафитт, а потому имеет пристрастие к верховой езде и к лошадям, которых отменно рисует». С другой стороны, как верно заметил известный переводчик русской литературы Андрей Макович: *Il s'agit dans cette phrase d'une femme qui se casse*<sup>33</sup>. В прямом смысле героиня «Сидящей женщины» вовсе не разбивается и даже не падает с лошади, но судьба ее действительно оказывается изломанной – несколькими неудачными романами, интеграцией в разные культуры, утратой ценностей и смешением религий. Поэтому название «Сидящая женщина» своего рода антоним упавшей и даже падшей женщины, которой Эльвира становится с ранней юности. Итак, сохраняя

---

<sup>28</sup> Цит. по: Delbreil D. Apollinaire et ses récits. Paris: Schena – Didier Érudition, 1999. P. 32.

<sup>29</sup> Там же. P. 32.

<sup>30</sup> Там же. P. 32.

<sup>31</sup> Там же. P. 32.

<sup>32</sup> Apollinaire G. Oeuvres en prose complètes. La femme assise. Paris: Editions Gallimard, 1977. P. 411.

<sup>33</sup> «Речь идет о женщине, которая разбивается». Из устной беседы.

смысл, вложенный в грамматику, переводчик вправе калькировать структуру предложения: «Родом из Мезон-Лафитт, Эльвира Гуло имеет пристрастие к лошадям, которых отменно рисует, и к верховой езде». Или, избегая слова «который», можно в переводе воспользоваться знаком тире: «Эльвира Гуло из Мезон-Лафитт имеет врожденное пристрастие к лошадям – отменно их рисует – и к верховой езде».

Разумеется, приближая структуру перевода к структуре оригинала, переводчик рискует на выходе получить довольно корявый текст. Тут мы упираемся в вечный вопрос «красивых, но неверных»<sup>34</sup>.

С другим любопытным примером инверсии читатель сталкивается в романе «Три Дон Жуана». Когда рассказчик описывает лабораторию астролога, о самом астрологе говорится: *Dans un grand livre ouvert, posé sur un vieux pupitre, lisait l'astrologue*. Дословно эту фразу можно перевести так: «В большой раскрытой книге, стоящей на старом попитре, астролог читал». С точки зрения грамматики, структура предложения не вызывает вопросов. Тем не менее относительно текстового фрагмента, ему предшествующего и за ним следующего, инверсия воспринимается как нечто чужеродное. На подсознательном уровне подлежащее начинает трактоваться как дополнение, будто бы не астролог читает, а самого астролога кто-то читает.

Несмотря на экстравагантность фразы, она в точности передает ситуацию и взаимоотношения астролога с его посетителями, графиней (матерью Дон Жуана) и братом ее мужа Доном Хорхе. Герои обращаются к астрологу, чтобы узнать будущее Дон Жуана, но правду слышать не хотят, поэтому астролог вынужден лукавить, выдавая желаемое за действительное. Астролога заставляют играть не свою роль, выражаясь метафорически, он становится книгой, которую графиня и Дон Хорхе читают, извлекая из нее тот смысл, который им нужен.

Примеры аполлинеровских и мандельштамовских аграмматизмов, а также созвучность русского и французского манифестов («Утро акмеизма» и «Новое сознание и поэты») позволяют сделать предварительный вывод о том, что именно стремлением изумлять объясняются многочисленные синтаксические «ошибки» в прозе Аполлинера и Мандельштама.

#### Литература:

- Аполлинер Г. Новое сознание и поэты // Писатели Франции о литературе. М., 1978.  
Голенищев-Кутузов И. Романские литературы. М., 1975.  
Мандельштам О. Утро акмеизма // Собр. соч. В 2 т. Т.2. М., 1990.  
Мандельштам О. Разговор о Данте // Собр. соч. В 2 т. Т.2. М., 1990.  
Мандельштам О. Шум времени // Собр. соч. В 2 т. Т.2. М., 1990.  
Шанир М. Время и пространство в поэтическом языке раннего Мандельштама // Евразийское пространство: звук, слово, образ. Ответств. ред. Вяч. Вс. Иванов. М., 2003.  
Словарь современного русского литературного языка / Под ред. В. Фелицына и И. Шмелева. М.-Л., 1961.  
Apollinaire G. Oeuvres en prose complètes. La femme assise. Paris: Editions Gallimard, 1977.

<sup>34</sup> Имеется в виду: Mounin G. Les belles infidèles. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994.

*Delbreil D.* Apollinaire et ses récits. Paris: Schena – Didier Érudition, 1999.

*Mandelstam. O.* Le Bruit du temps. Traduit et annoté par Edith Scherrer. Préfacé par *Nikita Struve*. Paris: Editions D'Age d'Homme, 1972.

*Mounin G.* Les belles infidèles. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994.

URL: [http://www.lib.ru/POEZIQ/MANDELSHTAM/bushman.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/POEZIQ/MANDELSHTAM/bushman.txt_with-big-pictures.html) (Дата обращения 26.08.2015)

URL: [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/1999/4/solgen-pr.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/1999/4/solgen-pr.html) (Дата обращения: 29.08.2015)

## Об одном «мандельштамовском» стихотворении Сергея Нельдихена

Любовь «лейтенанта флота» (Из кино-драмы)

*Вс. Рождественскому*

*На загражденья минные кривые  
Четыре миноносных корабля  
Наткнулись ночью. Сбоку, у руля,  
Рассыпались обломки огневые.*

*Корабль передний сразу же ко дну  
Пошел с командой, грузом, капитаном,  
Тяжелым задом, как тупым тараном,  
Прорезал, взрыл морскую глубину.*

*Второй и третий, шедшие с ним рядом,  
Машины не успели повернуть,  
Вскочили на бурлящий белый путь;  
Запахло море толовым снарядам.*

*Корабль четвертый медленно назад  
Пополз и вылез из огня и пыли,  
Сирены сумасшедшие завывли,  
По палубе прогромыхал канат... –*

*На первом миноносце был ваш муж,  
А на последнем я. Прошла неделя  
С тех пор. Прозрачный траур вы надели,  
Как дама на экране «Мулен-Руж».*

*Наш миноносец в гавань возвратился:  
Счастливый, праздничный и молодой,  
Я выбежал на берег «городской» –  
И никогда я так не веселился.*

*И захотелось мне увидеть вас, –  
Не мог же думать я о чьем-то горе, –  
Я «бешено помчался на моторе»,  
Но вас нашел я только лишь сейчас.*

*Вы не прогоните меня, Мария, –  
Ведь что случилось, значит суждено...  
Как хорошо у вас, полутемно,  
Надушено, обои голубые;*

*А на море так холодно и жутко,  
И кажется все липким, как тюлень,  
Норд-ост проклятый дует целый день,  
Торчат везде лебедки, трубы, будки!!! –*

Это стихотворение Сергея Нельдихена вошло в его отпечатанную в 1920 г., но так и не дошедшую до читателя-современника книгу «Ось», составленную из стихов предшествующего, 1919 г. Также (но без заглавия и посвящения) оно было включено Нельдихеном в авторский сборник «Органное многоголосье», выпущенный в Петрограде в 1922 г. Я привожу это стихотворение по новому собранию произведений Нельдихена, любовно подготовленному Максимом Амелиным<sup>1</sup>.

В примечаниях к стихотворению Амелин предполагает, что оно, «скорее всего, является автобиографическим <...> и отсылает к службе автора во флоте. С адресатом посвящения Н<ельдихен> находился в дружеских отношениях <...> Закавыченная цитата, вероятно, отсылает к какому-то раннему ст-нию Вс. Рождественского»<sup>2</sup>.

На самом деле две закавыченные в заглавии и в тексте стихотворения Нельдихена цитаты («лейтенанта флота» и «бешено помчался на моторе») отсылают к следующим (выделенным мною курсивом) микрофрагментам из «Кинематографа» (1913) Осипа Мандельштама:

*Кинематограф. Три скамейки.  
Сентиментальная горячка.  
Аристократка и богачка  
В сетях соперницы-злодейки.*

*Не удержать любви полета:  
Она ни в чем не виновата!  
Самоотверженно, как брата,  
Любила лейтенанта флота.*

*А он скитается в пустыне,  
Седого графа сын побочный.  
Так начинается лубочный  
Роман красавицы-графини.*

*И по каштановой аллее  
Чудовищный мотор несется,  
Стрекочет лента, сердце бьется  
Тревожнее и веселее<sup>3</sup>.*

Без большого труда удастся реконструировать ход творческой мысли Нельдихена как автора процитированного стихотворения. Он, вероятно, «опознал» себя в

---

<sup>1</sup> Нельдихен С. Органное многоголосье / Вст. статья Д. Давыдова; сост., подгот. текста, примеч. и подбор иллюстраций М. Амелина. М., 2013. С. 33–34.

<sup>2</sup> Там же. С. 355.

<sup>3</sup> Первые: Новый Сатирик. 1914. № 22. С. 7.

«лейтенанте флота» из мандельштамовского «Кинематографа» (ибо действительно служил лейтенантом на Балтийском флоте в 1917 г.) и далее вписал свои собственные биографические обстоятельства в заданный Мандельштамом жанр – в имитацию кинематографического лубка<sup>4</sup>.

Можно вполне правдоподобно объяснить и главную причину посвящения стихотворения Нельдихена именно Всеволоду Рождественскому: в конце 1910-х – начале 1920-х гг. этот участник (как и Нельдихен, как и Мандельштам) третьего «Цеха поэтов» числился едва ли не главным продолжателем и подражателем автора «Камня». Здесь напомним только о том фрагменте из дневника А.И. Оношкович-Яцыны (середина февраля 1921 г.), в котором рассказывается, как Владимир Пяст в своей лекции «Новые побеги», прочитанной в присутствии Рождественского и Мандельштама, провозгласил, что молодой поэт «превзойдет Мандельштама», от чего Рождественский потом публично, «мило, молодо и напрасно отказывался».

---

<sup>4</sup> Подробнее о мандельштамовском «Кинематографе» и его жанре см., в первую очередь: *Зоркая Н.* «Страшное, правдивое и мстительное искусство»: О. Мандельштам о кинематографе // *Искусство кино.* 1988. № 3.

## Мандельштам и Фаворский

Удивительно, но никто из специалистов по творчеству Мандельштама не задавался до сих пор простым вопросом: почему из современных ему отечественных художников только о Фаворском говорит поэт в двух стихотворениях? Возможная причина неисследованности данного вопроса в том, что понимание жизненной и творческой судьбы Владимира Фаворского отнюдь не лежит на поверхности, а казенная справка из энциклопедии легко уводит по неверному пути. В справочниках после фамилии и годов жизни (1886–1964) идут многочисленные регалии: академик, лауреат, народный и т.д. На этом основании легко представить себе Фаворского как маститого художника-соцреалиста. Не сразу становится понятно, что получены награды и звания практически перед смертью. В начале оттепели к нему, давно объявленному формалистом и отлученному от выставок и преподавания, потянулись молодые художники. При всей востребованности творчества Фаворского на рубеже 1950–1960-х гг. жить и работать ему оставалось недолго – вскоре Фаворский был парализован и стал безопасен для власти не только работами, но и теоретическими идеями, доказательно обосновывавшими ложность пути натурализма и соцреализма.

В творческой жизни Фаворского, пожалуй, только 1920-е и самое начало 1930-х гг. были благополучными. Тогда были созданы его лучшие гравюры к таким книгам, как «Книга Руфь», «Домик в Коломне», *Vita nuova*, «Лирика» Гете. Его выбрали ректором знаменитого Вхутемаса, причем он пребывал в этой должности в самые плодотворные годы существования уникального вуза (1923–1926). Там же он вел практические занятия со студентами и читал интереснейшие лекции по проблемам формы в изобразительном искусстве, которые были запрещены к публикации вплоть до перестройки. В это время один из крупнейших художественных критиков Николай Пунин писал в дневнике 1925 г. о Фаворском: «Могущественный человек. Духом его мое сердце просветлено»<sup>1</sup>.

С середины тридцатых Фаворского периодически обвиняют в формализме и начинают отрешать от работы со студентами. В марте 1936 г. на заседании правления Московского союза художников его председатель А. Вольтер (не отсюда ли фамилия председателя МАССОЛИТа Берлиоза) называет Фаворского «центром теоретических и идеологических установок формализма». К этому можно добавить еще одно выступление, а скорее донос скульптора С. Тавасиева, где он обнаруживает у Фаворского «связь», «вплоть до Бухарина»<sup>2</sup>. Естественно, что периодически, как вспоминают его ученики, возникают слухи об аресте художника. Как мы знаем, часто в выборе жертв не было определенной последовательности. Фаворского любили многие, а крупные архитекторы (И. Леонидов, А. Буров, В. Кринский и др.) иногда давали ему работу. Но все, что создал Фаворский в

<sup>1</sup> Пунин Н. «Мир светел любовью» М., 2000. С. 237.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 990, оп. 2, ед. хран. 6.

монументальном искусстве, в советское время было уничтожено с формулировкой «малохудожественные произведения». В книжном деле, где Фаворский стал основателем московской школы гравюры, ему начиная с середины 1930-х гг., перестали давать сколь бы то ни было значительные заказы (это распространялось и на его учеников); в крайнем случае он получал работу, когда не успевал к сроку более подходящий художник, и Фаворскому предлагали гравировать лишь заставки и концовки. Но он брался за любую работу, проявляя интерес и видя пластическую задачу даже в оформлении этикетки для катушки ниток, которая могла стать у него величественной, как античная роспись. Неудобным и даже вредным для официального искусства художник считался вплоть до «оттепели» середины пятидесятых годов, когда начались послабления, когда уже предлагали выбор книг для иллюстрирования.

Позже в известном американском издательстве «Ардис», специализировавшемся на публикации литературы на русском языке, в качестве марки издательства был взят фрагмент гравюры Фаворского для книги П. Муратова «Эгерия». Скорее всего это была идея поэта Иосифа Бродского, который в разговорах с С. Волковым заметил, что долго «обожал» Фаворского.

Думаю, что сказанное выше поможет понять, что о Фаворском и его позднем официальном признании нельзя говорить однозначно, как это делают некоторые специалисты, и оценка творческой судьбы художника гораздо сложнее, чем может показаться на первый взгляд.

Чтобы нагляднее проследить не всегда бросающиеся в глаза внутренние связи Мандельштама и Фаворского, хотелось бы пунктирно остановиться на той чрезвычайно значительной роли, которую изобразительное искусство играло в жизни и творчестве Мандельштама. На протяжении всего творческого пути поэта отчетливо видно стремление питаться зрительными впечатлениями, а в некоторых случаях, как перед поездкой в Армению, желание «ощупать реальность глазами». Даже в армянском алфавите поэт получал прежде всего образные визуальные впечатления. При этом он замечал такие особенности пластического языка, которые понимает не каждый художник или историк искусства.

И, конечно, все это переплавлялось в удивительные, казалось бы, парадоксальные, но на самом деле удивительно точные слова, как, например, «складки бурного покоя» в стихотворении «Улыбнись, ягненок гневный...», обнаруживая важное, практически профессиональное восприятие движения пространства и ритма там, где другие видят статику образа. Интересно было бы проследить, как складывалось столь тонкое восприятие. Ведь у поэта не было возможностей попасть в художественную атмосферу с детства, как у сына художника Пастернака или дочери основателя Музея изящных искусств (ныне Государственный музей изобразительных искусств имени Пушкина) Цветаевой.

В именном указателе четырехтомного собрания сочинений Мандельштама (2009) можно встретить около сотни имен художников. И это не считая «включения» в поэзию и прозу поэта почти всех основных периодов развития искусства от древности до наших дней. Мало осталось крупных явлений или имен в истории искусства, которые не были бы так или иначе затронуты поэтом в стихах и прозе. Он «не



чувствовал дистанции» во времени, как говорил один из первых исследователей творчества Мандельштама Кларенс Браун. Причем эта общность с мировой художественной культурой сохранялась вплоть до последних дней и строк, оставшихся на столе после последнего ареста в Саматихе: «Но уже отворили ворота молодые микенские львы». «Львиные ворота» в Микенах, как и другие произведения искусства, были для Мандельштама конкретными и весомыми зрительными образами, противостоящими своей устойчивостью зыбкой сиюминутности. Культура, явленная в зрительных образах, была для поэта вечной и подлинной реальностью.

Возможно, не существовало в России поэта, который бы так остро видел в обыденном скрытую пластическую форму, перерастающую в высокую поэзию. Причем здесь вовсе не имеется в виду смысл известных ахматовских строк – «Когда б Вы знали, из какого сора...». У Мандельштама поэтическое переживание органично вырастает из непрерывного созерцания произведений искусства и архитектуры – «я изучал твои чудовищные ребра» (о парижском соборе Нотр-Дам), – когда наслаждение формой, логичной громадой готического собора переходит в желание самому быть создателем чего-либо величественного. И уже потом воспринимается, что Адам в стихотворении не случайно упоминается как первый человек, ведь Нотр-Дам не просто один из ранних готических соборов, пусть и самый известный, но он первый, где появился крестовый свод, столь любимый поэтом. Или отметим удивительное мандельштамовское чувство органичности пространственных форм, когда колонны Казанского собора «выбегают» на площадь, и они «одушевленное стократ», чем гигант, «что скалою целой к земле беспомощно прижат». Здесь скорее всего подразумевается тяжелая громада Исакия. И опять же образно сказано о неосуществленном до конца строительстве этого (Казанского) собора. Если бы осуществился замысел автора собора Андрея Воронихина, вторая колоннада (так и не построенная позади) должна была бы придать храму еще большее сходство с пауком («как легкий крестовик-паук»).

А вот еще пример из стихотворения «Айя София» – Эфесская Диана (имеется в виду храм Дианы в Эфесе) позволяет взять у себя колонны для нового христианского храма – при этом указывается даже их точное количество. Шире и точнее строить образы поэту помогало образование, полученное в Гейдельбергском университете, где он слушает два спецкурса по изобразительному искусству. Страсть к визуальным образам шла по нарастающей. «Смотри картины», – писал в ссылке поэт жене, поехавшей по делам в Москву. И сам смотрел, найдя в воронежском музее уникальные критские вазы («Гончарами велик остров синий»). Ссылный поэт прикрепил в Воронеже к ветхим стенам съемной хибарки репродукции малых голландцев с их гармоничными бытовыми сюжетами, представлявшими собой резкий контраст с его «безытной» жизнью (воспоминания Н. Штемпель). И все это богатство искусства поэт чувствовал своим.

С таким широким диапазоном деятельной любви к различным периодам истории искусства поэт мог жить «на культурную ренту», как он о себе шуточно говорил. Мандельштам постоянно вспоминал мощные пласты древних цивилизаций. Изобразительное искусство было для него «вещественным доказательством бытия», о чем он пишет в «Путешествии в Армению». Это свойство

иногда подтверждают всего несколько стихотворных слов: «Загробных радостей вещественный залог» – и сразу же выражается суть древнеегипетского искусства. В Воронеже поэт, делая радиопередачу о Гете, передает свои убеждения герою; Мандельштам, в сущности, пишет о собственном взгляде на мир: «понять для него значило увидеть, проверить осязанием»<sup>3</sup>.

«Вещественные доказательства» искусства снова и снова нужны были поэту как постоянная поддержка. Бедствуя в Воронеже и еле набрав 25 рублей на дешевую пару туфель, потому что не в чем было ходить, поэт в тот же день просит продавца книжного магазина отложить для него понравившийся альбом «Сасанидский металл», (V–VI вв.), стоивший в два раза дороже необходимой обуви. Через несколько дней появятся в письме горестные строки, что об альбоме придется забыть.

Изобразительное искусство давало ему также возможность включать произведения в необъятный, по его собственным словам, «скрещенный процесс», ставший важной составляющей его творчества. Его избирательность не всегда понятна тем, кто больше ценит содержательную сторону в изображении. Мандельштам не был всеяден. Известно одно из посещений поэтом Третьяковской галереи, когда он, пробежав насквозь многие залы, остановился только перед «Троицей» Рублева. Ее репродукцию он с детства мог видеть в доме своего друга с тенишевских времен Льва Бруни. Также возможно, что на него повлияла известная мысль отца Павла Флоренского «Если есть “Троица” Рублева, то есть и Бог».

Но были и еще впечатления детства, связанные с искусством. Он бывает в квартире № 5 при Академии художеств, где жили его друзья по Тенишевскому училищу братья Бруни. Нам представляется, что в формировании поэта их роль недооценена. Особенно младшего, Льва. Николай Бруни был одногодком поэта, а Лев – на три года моложе. Мандельштам был дружен с обоими братьями, а старшего, как известно, вывел в «Египетской марке». Поэт знал его непростую биографию – от поэта до санитара во время Первой мировой войны (в подражание ему и Мандельштам хотел быть санитаром), а затем и летчика, который, пережив чудо исцеления после падения своего самолета, становится священником.

Николай Пунин, как и Мандельштам, всю жизнь дружил с младшим Бруни, прозвал его «неутомимым» в плане общения с людьми. Училище, как известно, было не очень большим, и почти все, особенно близкие по возрасту, друг друга знали. Здесь опять же нужно учитывать необычайную общительность Льва Бруни, который старался всех тенишевцев «затащить» к себе домой и, по слову того же Пунина, «сталкивать их лбами». «Левушка», как до самой смерти друзья звали младшего, привел в свой дом Пунина, хотя между ними была большая разница в шесть лет, то есть большая, чем с Мандельштамом. Переписка Бруни и Пунина продолжалась до самой смерти Бруни в феврале 1948 г. Именно из нее мы узнаем о знакомстве Мандельштама и Фаворского. К сожалению, не вся переписка опубликована. Приехавший на похороны Пунин пророчески отмечал, что его так торжественно хоронить не будут. Видимо он предвидел свой скорый арест и смерть в лагере.

---

<sup>3</sup> Мандельштам О. Полное собр. соч. и писем в 3 т. Т. 3. М., 2011. С. 308.

Служившая Бруни домом квартира № 5 была расположена в боковом флигеле уникального здания Академии художеств на Васильевском острове. Некоторые гости воспринимали и саму квартиру как музей. В расположенном на нескольких уровнях жилье-мастерской еще с XIX в. жил и работал хранитель музея Академии художеств, дед братьев Бруни А. Соколов с семьей. А после деда в начале XX века помощником хранителя музея стал отчим братьев С. Исаков. Среди посещавших в первой половине десятых годов квартиру № 5 и присутствовавших на традиционных четвергах бывали люди, группировавшиеся, как и хозяева, вокруг журнала «Аполлон», где, как известно, появилась первая публикация стихов Мандельштама. Постепенно к ним добавлялись представители авангардных течений. Здесь возникла и существовала особая художественная атмосфера. В этой богемной обстановке росли братья Бруни. Легко предположить, что они еще в ранние годы помогали врожденному стремлению Мандельштама видеть и чувствовать образы искусства. Окна флигеля выходили на 4-ю линию Васильевского острова; на нем одно время снимал квартиру и Мандельштам. Думается, что отнюдь не случайно уже упоминавшийся Кларенс Браун назвал Льва Бруни лучшим другом поэта.

Отчим братьев Бруни С. Исаков принимал активное участие в издании «Нового журнала для всех». Этим журналом (так же как и «Аполлоном», печатавшим Мандельштама) руководил С. Маковский, первым напечатавший стихи юного поэта. Так что Мандельштам пришел к Маковскому не совсем с улицы, как об этом часто пишут, а возможно, по рекомендации отчима братьев Бруни (Маковский позже мог об этом и забыть). Следы косвенного влияния братьев Бруни при желании можно увидеть во многих фактах биографии поэта. Так, с 1911 г. Лев Бруни был завсегдаем Коктебеля. В своих эмигрантских воспоминаниях Марина Цветаева, познакомившаяся с Мандельштамом в Коктебеле, называет Льва Бруни среди лучших друзей хозяина знаменитого коктебельского дома поэта М. Волошина. Вполне вероятно, что именно Бруни посоветовал Мандельштаму, с которым он в ту пору часто встречался в квартире № 5, поехать в Коктебель, что стало некоей вехой в жизни поэта.

Лев Бруни напечатал в упомянутом «Новом журнале для всех», в № 4 за 1915 г., статью, посвященную художнику Н. Альтману. В ней есть замечательные строки о Мандельштаме, который смог «сделать из русского языка латынь» – поэт добился известной емкости и одновременно краткости. В совершенстве владея формой, Мандельштам, по мнению Бруни, «выливает свои чувства в абстрактные, т.е. органические формы». Столь точные суждения о поэзии молодого Мандельштама, знание его поэзии говорят о том, что поэт мог видеться с Львом Бруни и бывать у него не только тогда, когда в квартиру приходили его собратья по «Цеху поэтов».

В 1923 г. Бруни, по приглашению тогдашнего ректора Вхутемаса Владимира Фаворского, переехал в Москву. У Мандельштама, бывавшего в это время в Москве достаточно часто, могло быть несколько разных причин для знакомства с Фаворским – как бытовых, так и творческих. Так, почти сразу же после переселения в Москву поэт публикует свою статью «Буря и натиск» в журнале «Русское искусство» (№ 1 за 1923 г.), и в этом же номере была помещена статья Абрама Эфроса

«Фаворский и современная ксилография». Можно предположить, что поэт прочитал эту статью, где творчеству Фаворского придается огромное значение (вплоть до того, что он назван там «Сезанном отечественной ксилографии»), и познакомился с ним. Как известно, Эфрос был хорошо знаком с обоими художниками и помогал им с заказами, а у Бруни есть несколько его зарисовок. Он принадлежал к многочисленному числу общих знакомых, и даже друзей, Фаворского и Мандельштама. Среди которых, кроме уже названных Бруни, Пунина и Эфроса, были писатель Б. Пильняк, пианистка Мария Юдина, художники Александр Осмеркин, Александр Тышлер, а за ними и многие другие обитатели вхутемасовского дома на Мясницкой; позже у поэта в одной из статей появится описание двора этого дома.

Льву Бруни, отправившему семью в Оптину пустынь, негде было жить, и Фаворский предложил Бруни раскладушку в своей маленькой комнате в квартире № 69 того же дома на Мясницкой. Об этом пишет в своих воспоминаниях о Фаворском Нина Бруни<sup>4</sup>.

Оба работают за одним столом – Бруни рисует, а Фаворский гравюрует. Скорее всего Мандельштам приходил туда общаться со старым другом, который до конца жизни поэта помогал ему материально. Весьма вероятно, что поэт мог наблюдать, как по вечерам (днем оба преподавали) за одним и тем же столом одновременно гравюрует Фаворский и рисует Бруни. Предположение может быть подкреплено тем, что как раз в это время у Мандельштама, как свидетельствовали современники, возник интерес к различным печатным техникам. Как известно, для деревянной гравюры используется самшит – это поперечный срез дерева твердой породы, и необходимый художнику нажим штихеля приводил к тому, что общий стол начинал несколько сотрясаться. Следовали извинения гравера. Но Бруни в своих импровизационных рисунках захотел использовать эти колебания и отвечал Фаворскому: «А ты еще потряси». Интерпретаторам, незнакомым с графическими техниками, не так просто увидеть разницу между быстрым импровизационным рисунком, к которому был склонен Бруни, и продуманной гравюрой Фаворского.

И позже в стихотворении памяти Андрея Белого, где говорится о том, что среди толпы «стоял гравировальщик», поэт оказал предпочтение более строгой, устойчивой по форме гравюре перед рисунком – наброском, с быстрым изображением того, что «обугливший бумагу рисовальщик лишь крохоборствуя успел запечатлеть». Но это не означает, что он не любил технику рисунка. Поэт с восторгом писал о рисунке в других стихах.

Кстати, отец Павел Флоренский также предпочитал гравюру, и у него есть по этому поводу достаточно убедительные высказывания. Мандельштам интересовался Флоренским и его книгой «Мнимости в геометрии», которую оформлял Фаворский. Обложка книги в художественной форме представляет пространственную идею о разных мирах, это могло заинтересовать поэта.

До последних лет жизни Лев Александрович не только заботился о своей огромной семье, но и постоянно помогал также большой семье сидевшего в тюрьме, а позже расстрелянного брата. Для нее он купил дом в Малом Ярославце, где

---

<sup>4</sup> Бруни Н. Воспоминания о художнике // Фаворский В.А. Воспоминания о художнике. М., 1990. С. 41.

предлагал после Воронежа поселиться и Мандельштамам. Но им показалось там темно и уныло.

Из переписки Пунина и Льва Бруни следует, что Мандельштам постоянно бывал в Москве у Бруни. Художник, сам бедствуя, всегда старался помочь. Последнее публичное платное московское выступление поэта состоялось в Союзе художников – скорее всего оно было организовано Львом Бруни, которого, благодаря его коммуникабельности и харизме, часто выдвигали в правление. Надежда Яковлевна Мандельштам в своей первой книге воспоминаний отзывалась о нем очень хорошо, что было не столь характерно для нее: «Леву все любили. Он продолжал жить и быть человеком, несмотря на все испытания, которые ему послала судьба». К Фаворскому она также относилась с почтением и стихи, ему посвященные, вырезала из так называемого «Ватиканского списка», чтобы подарить художнику. Следы частого общения поэта с Львом Бруни многообразны. Так, поэт позировал художнику для одного из лучших ранних своих портретов. Характерно, что именно жена Бруни Нина Бруни-Бальмонт вспомнила местонахождение одной из ранних рукописей Мандельштама 1906 г.

Пунин написал в 1932 г. воспоминания, названные «Квартира № 5», опубликованы они были в 12-м выпуске художественного альманаха «Панорама искусств» лишь к столетию Пунина в 1988 г. После этого в «Иллюстрированном словаре русского искусства» было дано определение «квартиры №5» как литературно-художественного кружка<sup>5</sup>. В Государственном Русском музее в 2016 г. прошла выставка «Квартира № 5». Можно добавить, что Мандельштам был постоянным участником этого кружка, активно работавшего с 1911 г. Оказавшись в гуще художественной жизни, он позировал здесь для двух своих лучших портретов, созданных Петром Митуричем (графика) и Львом Бруни (живопись). Здесь также были написаны многие известные работы музейного уровня: портрет Ахматовой работы Н. Альтмана, портреты композитора А. Лурье, написанные Л. Бруни и П. Митуричем, и другие. Здесь же Мандельштам познакомился с К. Малевичем, В. Татлиным, В. Хлебниковым, многими футуристами и другими представителями новейших течений как в литературе, так и в живописи. С некоторыми из них, например с В. Татлиным, знакомство продолжалось до конца жизни.

Здесь, в квартире № 5, часто бывал Н. Гумилев, беседы с которым многое дали Мандельштаму. Гумилев был одним из первых, кто определил, что Мандельштам был «своим» «во всех временах и пространствах». При этом он отметил, как по-разному Мандельштам «кристаллизует» свои чувства «в поэтическую идею-образ». Гумилев считал, что именно «любовь ко всему живому и прочному приводит Мандельштама к архитектуре»<sup>6</sup>. Гумилев был прав – мы уже говорили, насколько одушевленно воспринимал Мандельштам архитектуру.

Пунин описывает, что в квартире лежали груды разнообразных материалов, из которых Лев Бруни одно время мастерил свои рельефы. Здесь, возможно,

---

<sup>5</sup> Иллюстрированный словарь русского искусства. М., 2001. С. 194–195.

<sup>6</sup> Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 329.

сказывалось некоторое влияние на Бруни татлинских рельефов и контррельефов. Несмотря на влияние на Бруни авангардных течений, А. Бенуа все же назвал Льва Бруни «академическим футуристом», вспоминая, наверное, ортодоксально настроенного далекого родственника Льва Александровича академика Федора Бруни с его «Медным змием».

На поэта, друга Бруни и Татлина, материал в его разнообразном выражении вкупе с наблюдением за работой художников оказывал свое воздействие. Е. Кантор в своей интересной статье о роли искусства в поэзии Мандельштама отмечает его пристрастие к различным фактурам в самом материале<sup>7</sup>. Попутно отметим, что в мыслях Фаворского об искусстве материал всегда занимал большое место. Есть даже его определение искусства, сформулированное «как мысль, выраженная через материал».

В раннем «Адмиралтействе» поэт дает емкое определение красоты, которая «не прихоть полубога, но хищный глаз глазомер простого столяра». Эта активная позиция сейчас звучит остро современно в век вездесущей гламурной красоты и затейливой прихотливости. В 1921 г. К. Чуковский отмечает у Мандельштама «чувство физической сладости слова», данное «ему, как никому из поэтов»<sup>8</sup>. Эта способность соединять простое и сложное, сладость сложной словесной ткани вместе с «хищным» глазомером «простого» столяра, демонстрирует глубокое понимание поэтом амбивалентной природы искусства.

В 1923 г. Лев Бруни, так же как и Мандельштам, переехал в Москву. И здесь «неутомимый» Бруни продолжает знакомить его с широким кругом творческих людей. И, естественно, прежде всего с теми, кем сам Бруни восхищался. Среди них был, конечно, Владимир Фаворский. Сам Бруни сначала больше спорил с ним, но постепенно заинтересовался не только его личностью и творчеством, но и теоретическими взглядами на искусство. Многие, включая жену Бруни, пишут о том большом воздействии, которое оказывал на Бруни Фаворский-теоретик. Всегда остро ощущалась близость этих людей, вспоминала дочь Николая Бруни Анастасия<sup>9</sup>. Естественно, что Лев Александрович со свойственной ему открытостью делился с друзьями, в том числе и с Мандельштамом, своими увлечениями.

Существует важный для нашей темы документ – письмо Бруни-младшего Пунину, где Лев Александрович (утром 8 июля 1932 г., в день своего рождения) пишет, что вечером «будут Фаворский и Мандельштам»<sup>10</sup>. Это окончательно подтверждает их знакомство. Бруни к этому времени уже переехал из дома на Мясницкой, где временно жил с семьей в квартире № 99 и где соседом его был художник А. Осмёркин. Теперь Бруни жил на Большой Полянке в двух комнатах коммуналки. Но, не теряя своей общительности, любил звать гостей. Фаворский продолжал до 1939 г. жить в своей комнатухе на Мясницкой, все в том же доме,

---

<sup>7</sup> Кантор Е. В толпокрылатом воздухе картин // Литературное обозрение. 1991, № 1.

<sup>8</sup> Чуковский К. Дневник 1930–1969. М., 1995. С. 100.

<sup>9</sup> Бруни А. Воспоминания о художнике // Фаворский В.А. Воспоминания о художнике. М., 1990. С. 161.

<sup>10</sup> Частичная переписка Бруни-младшего и Пунина опубликована в сборнике: Пунин Н. «Мир светел любовью» М., 2000.

где пути поэта и художника могли неоднократно пересекаться. Мандельштам продолжал там бывать и иногда оставался ночевать у разных художников, в частности, у Осмеркина или старого киевского знакомого Н. Мандельштам А. Тышлера.

В высказываниях Мандельштама и Фаворского мы встречаем поразительные совпадения (эта тема ждет более подробного исследования). Одна из главных мыслей художественной теории Фаворского мысль о решающей роли пространства в искусстве и напряженном противоборстве с пустотой; он отмечал, что лишенный таланта художник (чаще всего академического плана) изображает «предмет в пустоте».

Автор московского памятника Мандельштаму и зять Фаворского скульптор Д. Шаховской неоднократно беседовал с ним об искусстве. Скульптор считал, что для Фаворского пространство было «той “живой водой” искусства, без которой никакие – сами по себе прекрасные – качества не связываются в целый живой организм художественного произведения»<sup>11</sup>. Отвечая на вопрос о том, что его отличает как художника, Фаворский говорил: «Строю пространство, другие этого не делают». «Предмет в пустоте» – самое негативное, что мастер мог сказать о принципах другого художника. Пространственные размышления Фаворского пересекаются с мыслью Мандельштама о необходимости бороться с пустотой, «гипнотизировать пространство» в постоянно меняющейся природе («Разговор о Данте»).

Творчество обоих мастеров проникнуто тонкостью и глубиной понимания пространственного начала. Так, поэт увидел, что красота узора в кружеве заключается отнюдь не в красоте самих орнаментов, а в промежутках между ними. Это наблюдение, а также «дощатый» или «толпокрылатый» воздух, о котором он писал, – тоже по-новому увиденное пространство.

При всей определенности в теории Фаворского не было жесткой регламентации. Сформулировав пластическую задачу и высказав мысль, художник предлагал отпустить ее «бессловесное мышление». Равно как и Мандельштам подчеркивал другую грань такого мышления и говорил о таком типе стихотворения, в котором еще нет слов, но уже звучит мелодия.

Поэта и художника объединял глубокий интерес к проблемам художественной формы. Фаворский заинтересовался формальным методом в искусствоведении еще в молодости, обучаясь в Германии в 1905 г., а позже перевел (вместе с Н. Розенфельдом) книгу одного из отцов-основателей формального метода – немецкого скульптора и теоретика Адольфа фон Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве». Генрих Вельфлин назвал эту книгу «евангелием нового искусства». Перевод успел выйти перед Первой мировой войной в 1914 г. Формулировки Гильдебранда поначалу во многом использовались в курсе «Теория композиции», который Фаворский с 1921 г. читал во Вхутемасе и о котором Мандельштам мог слышать от Бруни. А Мандельштам мог узнать о формальном методе еще раньше, когда два семестра

---

<sup>11</sup> Шаховской Д. Воспоминания о художнике // Фаворский В.А. Воспоминания о художнике. М., 1990. С. 217.

в 1909 г. изучал в Гейдельберге историю искусства, ведь именно немецкие теоретики в начале XX в. развивали «науку об искусстве» (Kunstwissenschaft), делая акцент на вопросах художественной формы.

Вернувшись, поэт почти сразу же в 1911 г. знакомится с Борисом Эйхенбаумом. Будущий формалист зачитывается Вельфлиным, как он пишет в дневниках; и позже он отмечает это в статье 1925 г. «Теория формального метода». (Правда, со ссылкой на немецкого ученого Р.Унгера, заметившего, что «в Германии именно теория и история изобразительных искусств, наиболее богатая опытом и традициями, заняла центральное положение в искусствознании и стала оказывать влияние как на общую теорию искусства, так и на отдельные науки – в частности, например, на изучение литературы»). При этом он отмечает отечественную специфику: в России «очевидно, в силу местных исторических причин, аналогичное положение заняла литературная наука»<sup>12</sup>. Эйхенбаум, а также В. Жирмунский несколько раз говорят о сильном влиянии Вельфлина на немецкую науку<sup>13</sup>.)

Если продолжать разговор о связи искусствоведческой и литературоведческой науки, то любопытны здесь некоторые переключки в определении формы. Эйхенбаум в уже цитированной статье о формальном методе пишет: «Понятие формы явилось в новом значении не как оболочка, а как полнота, как нечто конкретно-динамическое, содержательное само по себе, вне всяких соотносительностей» – и далее выступает против символизма, для которого «сквозь форму должно было просвечивать нечто уже содержательное». Его ровесник Фаворский в статье «Содержание формы» пишет о том, что «материальное содержание формы достаточно, чтобы в ней мыслилось какое-то содержание»<sup>14</sup>.

Известно, что Мандельштам много и тесно общался со многими представителями формального метода – Эйхенбаумом, Жирмунским, Шкловским и другими. Отметим и другие совпадения во взглядах Мандельштама и Фаворского, в частности, о роли материала, его принципиальном значении в искусстве, о чем в ином ракурсе мы уже говорили выше. Своего рода парадоксальным итогом размышлений о роли материала стала идея Мандельштама в «Разговоре о Данте» о создании памятника граниту<sup>15</sup>. В то же время Фаворский емко определяет основное противопоставление в искусстве не как «содержание и форма», а как «содержание и материал»<sup>16</sup>. Эта проблема материала у обоих связана с вопросом памяти – у поэта «вспоминающий тот же изобретатель». У Фаворского «бумага помнит, что была деревом».

Первое стихотворение О. Мандельштама, где упоминается Фаворский, посвящено смерти Андрея Белого. Поэт выделяет Фаворского среди многих художников, пришедших рисовать с натуры лежащего в гробу А. Белого. Стихотворение существует в нескольких вариантах.

---

<sup>12</sup> Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 375.

<sup>13</sup> Жирмунский В. Избранные труды. Л., 1981.

<sup>14</sup> Фаворский В. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. С. 239.

<sup>15</sup> Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. С. 17.

<sup>16</sup> Фаворский В. Указ. соч. С. 238.



Давно замечено, что варианты некоторых стихотворений Мандельштама могут рассматриваться как самостоятельные произведения. Не вдаваясь в подробности текстологических споров относительно стихотворения, посвященного Андрею Белому, скажем, что для нашей темы ближе варианты, опубликованные Н.И. Харджиевым в «Библиотеке поэта» как промежуточные редакции. Кстати, Харджиев знал и любил Фаворского и написал о нем замечательные воспоминания, где рассказал о своих неоднократных встречах с мастером и о том, как тот оформил, по просьбе автора, его книгу «Янычар». Мемуарист был на похоронах Фаворского и сравнил его руки в гробу с руками микеланджеловского Моисея<sup>17</sup>.

Как известно, Мандельштам считал, что Н.И. Харджиев обладал безошибочным слухом на поэзию. В выбранных Харджиевым различных вариантах можно увидеть проявление известного мандельштамовского «скрещенного процесса». Вот эти примеры из основного харджиевского варианта:

*А посреди толпы, задумчивый, брадатый,  
Уже стоял гравер, друг меднохвойных доск,  
Трехъярой окисью облитых в лоск покатый,  
Накатом истины сияющих сквозь воск.*

Здесь строчка «трехъярой окисью...» явно относится к Фаворскому. Но есть еще вариант:

*Ему солей трехъярусных растворы,  
И мудрецов германских голоса,  
И русские блистательные споры  
Представились в полвека, в полчаса.*

Здесь переплетаются факты, имеющие отношение и к Андрею Белому, и к Владимиру Фаворскому. Первая строка явно имеет отношение к Фаворскому. А «И мудрецов германских голоса», а в следующей строфе «И европейской мысли разветвление/ Он перенес, как лишь могущий мог» – это и про Белого. и его увлечение Р. Штейнером, и про Фаворского, переводившего Гильдебранда. В двух последующих строфах, явно посвященных Фаворскому – «А посреди толпы стоял гравировальщик» и т. д. – в вариантах происходит некоторое скрещение фактов из творческой жизни Андрея Белого и Фаворского.

«Ему солей трехъярусных растворы», – это, вероятно, имеет отношение к одному из видов печати гравюр. Но эти же «солей трехъярусных растворы» встречаются два раза в различном контексте. Один раз там, где все о Фаворском, в другом – о Белом. В строке «Накатом истины сияющих сквозь воск» поэт развивает мысли Данте о том, что саму основу произведения, сияющего «накатом истины», создает Бог, а художник лишь печатает оттиск с этой твердой основы. Можно отметить здесь также некоторое сходство с мыслью Фаворского о том, что «правда утверждается как вещь в материале».

---

<sup>17</sup> Харджиев Н. Воспоминания о художнике // Фаворский В.А. Воспоминания о художнике. М., 1990. С. 156.

Из «скрещенного процесса» у поэта возникает сложное звучание, не обязательно педантично совпадающее с деталями того, что можно увидеть в реальности. «Меднохвойные доски», так же как и «яворова медь дерева» – это скорее поэтический образ, Фаворский гравировал на самшите, имеющем на поперечном спиле дерева медный оттенок.

Во втором варианте заключительного четверостишия читаем:

*Как будто я повис на собственных ресницах  
В толпокрылатом воздухе картин  
Тех мастеров, что насаждают в лицах  
Порядок зрения и многолюдства чин!*

Все это об изобразительном искусстве, а слова поэта «порядок зрения» близки мыслям Фаворского о процессе восприятия. Даже если это слово не «порядок», а «подарок», как у Харджиева. Уже неоднократно говорилось, что поэтические образы допускают неточности. Здесь есть своя пластическая логика зрения, которая преображалась в высокую поэзию. Читая различные варианты стихов, посвященных смерти Андрея Белого, мы видим, как смешиваются знания о герое стихотворения Белом с отдельными фактами из жизни Фаворского.

О втором стихотворении, где возникает имя Фаворского, «Как дерево и медь...», также существуют споры. Оно написано в Воронеже 11 февраля 1937 г. Уже первая строчка «Как дерево и медь – Фаворского полет» звучит парадоксально. Нам кажется, что в преддверии освобождения из воронежской ссылки и во многом страшась его, поэт ищет, как и другие в это страшное время, свою «формулу принятия действительности» (А. Гладков). Три года находясь в изоляции, в какой-то момент Мандельштам понимает, что не хочет больше быть отверженным. Поэт стремится найти какие-то приемлемые варианты союза с реальностью. Возможно, ему показалось, что некоторым его подлинным собратьям по искусству (как, например, Фаворскому) удалось заключить такой союз, поверив в миф о строительстве новой счастливой жизни заодно со своим народом, и не заплатить за это своей потерей себя. Достаточно изгнать страх, тогда сердце уже не будет, как «лишь испуганное мясо». Поэт видит у художника эту своего рода «формулу счастья».

Мандельштам в Воронеже почти ежедневно ходит в библиотеку, читает газеты и журналы о всеобщем энтузиазме людей на демонстрациях, о строительстве и пуске новых линий Московского метрополитена. Еще до последнего ареста он написал рецензию на сборник стихотворений метростроевцев. «Ну как метро?» – это строка из воронежского стихотворения «Наушнички» 1935 г. Там же он вспоминает звуки боя часов с Красной площади, где проводятся массовые праздничные демонстрации.

Исследователи заинтересовались, какая же работа Фаворского стала своего рода толчком для написания стихотворения. Большинство из них знали Фаворского преимущественно как гравера. И поэт вспоминает в первой строке «дерево и медь» – гравюрные материалы. Потому в поисках прообразов стихотворения исследователи имеют в виду гравюры с самолетами; обращают внимание даже на упоминания в газетах о плавках меди(!).

А между тем к 1937 г. Фаворский и Бруни уже несколько лет занимаются монументальным творчеством. В 1935 г. ими организована Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры. Через нее поступают заказы на монументальные работы. В это время Фаворский одновременно преподает в Архитектурном институте, где завязываются контакты с архитекторами, которые предлагают ему писать фрески для их строящихся объектов. Появляется новая концепция синтеза искусств, когда в общественно значимых объектах необходимы монументальные росписи. Смена материала – в данном случае, гравюры на фреску – может пойти на пользу любому художнику: она обостряет его взгляд на мир.

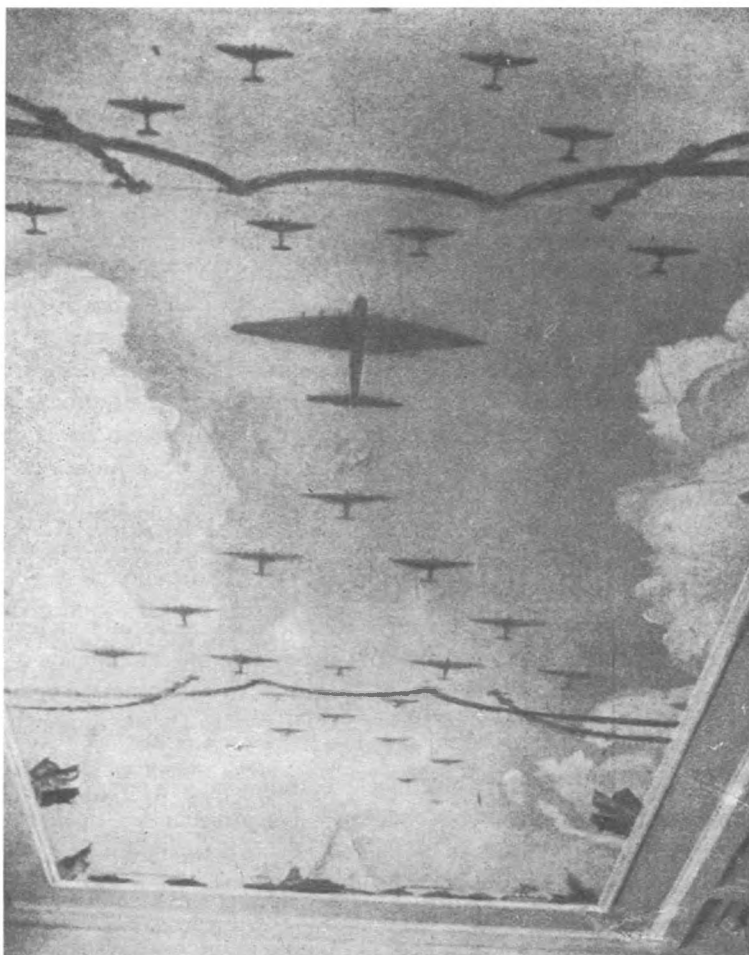
Поэт, в основном, особенно поначалу, знал Фаворского как гравера (среди толпы стоял «гравировальщик»), поскольку знакомство состоялось после того, как художник обратился к монументальному виду искусства. Фрески мало кому известны – все они были уничтожены в разгар борьбы с формализмом как «малохудожественные», а некоторые погибли из-за перестройки самих объектов, хотя давно существует метод сохранения фресок, отделяемых от стен<sup>18</sup>.

В начале 1935 г. Фаворский пишет сграффито (это более лаконичный, в два-три цвета вид фрески) для северного вестибюля станции метро «Комсомольская» (архитекторы В. Кринский и А. Рухлядев). После войны при строительстве нового вестибюля фрески были уничтожены. Вот описание сюжета по репродукции: в центре плафона в сильном ракурсе изображен парад авиации – летят самолеты. Вокруг них силуэты отдельных башен Кремля, мавзолеей и развевающиеся знамена. По периметру – силуэты метростроителей. В торце вестибюля – мозаика А.Т. Иванова «Рабочая демонстрация». Поэт мог видеть в воронежской библиотеке вышедший в 1936 г. альбом «Архитектура московского метро» (автор-составитель Н.Я. Колли), где помещена фотография вестибюля. Через год в составе «бригады художников» под руководством архитектора Ивана Леонидова Фаворский участвует в масштабном проекте оформления (первого в своем роде) московского городского дома пионеров и октябрят вместе с Львом Бруни и другими. Здание (до революции особняк чаеторговцев Высоцких, архитектор Р.Клейн) расположено в переулке Стопани, ныне Огородная слобода, недалеко от вхутемасовского дома на Мясницкой. Бруни выполняет там роспись зимнего сада с изображением зверей, а Фаворский расписывает потолок зрительного зала (140 кв.м).

Так же, как и на плафоне «Комсомольской», пространство потолка заполнено летящими в несколько слоев эскадрильями военных самолетов («слоистый флот»). Но здесь полет представлен Фаворским гораздо ощутимее. В это время все увлекаются авиацией, а незадолго до написания фрески, 1 мая 1935 г., был большой воздушный парад в честь нового праздника – Дня воздушного флота. Общее настроение в духе мажорного, весьма пафосного энтузиазма. Масштаб такого явления, как парад, представлен наглядно. И Мандельштам,

---

<sup>18</sup> Два фрагмента фресок Фаворского из Музея охраны материнства и младенчества на Пречистенке удалось сдублировать со стены, и они находятся в экспозиции Третьяковской галереи.



*В. Фаворский. «Парад авиации». Роспись потолка зрительного зала Московского дома пионеров и октябрят. Фрагмент. 1936 г. Фреска (не сохранилась.)*

обладая способностью «переживать прошлое как настоящее, чужое как свое, воображаемое как действительное»<sup>19</sup>, вероятно, представлял тогда, что и он будет на таком параде.

Вот как описывает впечатление от фрески в своей большой статье в октябрьском номере журнала «Архитектура СССР» за 1936 г. известный критик А. Чегодаев: «Главное внимание привлекает гигантский плафон Фаворского “Парад авиации”. Высокое голубое небо покрыто летящими эскадрильями самолетов и

---

<sup>19</sup> Розенталь Л. Воспоминания и документы // «Сохрани мою речь». М., 1991. С. 32.

спускающимися парашютами. По коротким сторонам плафона изображены демонстрация на Красной площади и дом СНК (Совет народных комиссаров – Г.З.) среди зелени. Небо пересечено двумя гирляндами из красных (написанных по голубому) лент и цветов, расчлняющих полет аэропланов на мерные отрезки. Они сразу дают плафону и ритм, и глубину. Пучки красных знамен (вспомним мандельштамовское “всей этой площади с ее знамен лесами” – Г.З.), помещенные по длинным сторонам, также содействуют расширению огромного пространства». Замыкают длинный прямоугольник, видные из углубления на потолке лишь наполовину, ликующие зрители со «счастливыми глазами», по выражению Мандельштама. Так, подчеркивая общую атмосферу радости, пишет критик Андрей Чегодаев. Он отмечает смелые ракурсы башен Кремля и его стен, когда «создается впечатление спокойной и мощной силы»<sup>20</sup>. И этот мажорный текст Мандельштам скорее всего читал.

А гравюра Фаворского с летящими самолетами, которую иногда приводят как вероятный источник стихотворения «Как дерево и медь», была опубликована в рекламном «Альбоме, иллюстрирующем государственное устройство и национальную экономику в СССР» и изданном Институтом статистики лишь в 1939 г.; соответственно, Мандельштам видеть ее не мог<sup>21</sup>. В юбилейном каталоге к столетию Фаворского эта гравюра названа «Городской пейзаж» и ошибочно датирована 1937 г.

Резонно встает вопрос о том, как поэт, находясь в ссылке, мог видеть фрески. Возможностей для этого было несколько. Опубликование материалов о Доме пионеров в журнале «Архитектура СССР» практически совпадает со временем написания стихотворения в феврале 1937 г., если учесть время доставки почты в Воронеж.

Наконец, жена В. Шкловского Василиса вспоминала, что поэт с женой «из Воронежа приезжали потихонечку» в Москву<sup>22</sup>. Так это или нет, проверить невозможно. А вот Надежда Яковлевна, которая не была ссылкой и не раз посещала Москву, могла привезти фотографии работ или рассказать о них. А если тайно наезжал сам поэт, то можно напомнить, что из Воронежа поезд приходил на Казанский вокзал, откуда путь лежал через станцию «Комсомольская». Кроме того, Лев Бруни мог повести его смотреть фрески Дома пионеров, ведь там была и его работа. Так что каким-то образом – в журнале, на фотографиях или воочию (что мало вероятно) – поэт мог видеть фрески.

Хочется надеяться, что приведенные нами факты и подходы, более тесно связывающие творчество поэта с историей и теорией искусства, в частности с формальным методом в искусствознании, помогут в дальнейшем осмыслении и толковании творчества поэта; ведь, по словам Сергея Аверинцева, «Мандельштама так заманчиво понимать – и так трудно толковать»<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Чегодаев А. Фрески Дома пионеров // Архитектура СССР. 1936. № 10. С. 5.

<sup>21</sup> USSR. An album illustrating the state organization and national economy of the USSR. Ivan Sautin and Ivan Ivanitskii. Moscow, Scientific Publishing Institute of Pictorial Statistics. 1939.

<sup>22</sup> Из беседы Никиты Шкловского-Корди с Василисой Шкловской-Корди 27 октября 1974 года // Независимая газета, приложение Exlibris от 17.05.2001.

<sup>23</sup> Аверинцев С. Поэты. М., 1996. С. 273.

## **«Знаю я теперь, что такое артиллерийские позиции»: письма А.М. Зельмановой к Н.Э. Казанской**

Публикуемый документ из фонда Б.В. Казанского Отдела рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ) представляет интерес как свидетельство, во-первых, факта биографии Анны Михайловны Зельмановой<sup>1</sup>, во-вторых, как феномен переплетения биографий и судеб современников Мандельштама, принадлежавших к одному из петербургских кружков. Кружок этот может быть назван семейным, так как центром, из которого «расходится» переписка и отношения людей, была семья Радловых, а именно дети Э.Л. Радлова: Наталья и Сергей.

Наталья Эрнестовна Радлова (1887–1938), в замужестве (с 1913 г.) Казанская. Через брата, Сергея Эрнестовича, она была знакома с Валерианом Адольфовичем Чудовским, а через него – с Анной Михайловной Зельмановой.

Сохранившийся след этих взаимоотношений – публикуемые письма А.М. Зельмановой к Н.Э. Казанской.

При публикации писем в начале письма, в угловых скобках, приводятся место и время его написания; их авторское расположение при этом также сохраняется в тексте письма. Орфография писем приведена к современным нормам, за исключением случаев характерного авторского написания. В этом случае оно сопровождается пометой «[так!]» в скобках рядом со словом. В квадратных же скобках приведены также авторские зачеркивания или вставки. В угловых скобках дается расшифровка авторских сокращений.

Знаки препинания в письмах А.М. Зельмановой, доступных в российских архивах (а это чаще всего деловые письма-записки<sup>2</sup>), почти отсутствуют, и тем более их практически нет в приводимых письмах, написанных в условиях фронтовой жизни. Поэтому при публикации проведена редакторская работа по восстановлению пунктуации в письмах в соответствии с современными нормами, однако характерный авторский знак – двойное тире – оставлен.

Купюры в цитируемых архивных документах отмечаются многоточием в угловых скобках.

Список условных сокращений:

ОР РНБ – Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.

РО ИРЛИ (ПД) – Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом).

РО ГРМ – Рукописный отдел Государственного Русского музея.

---

<sup>1</sup> Об А.М. Зельмановой как адресате первого опыта любовной лирики О. Мандельштама см.: *Лекманов О. Жизнь Осипа Мандельштама*. СПб., 2003. С. 56–58.

<sup>2</sup> См., например: Письмо А.М. Зельмановой к Э.К. Спандикову. 7.07.1910 // РО ГРМ. Ф. 121. Ед. хр. 30; Письмо А.М. Чудовской к И.С. Школьнику. 22.04.1913 г. // РО ГРМ. Ф. 121. Ед. хр. 70; Письмо А.М. Чудовской-Зельмановой к Д.Н. Кардовскому. 9.01.1914 г. // РО ГРМ. Ф. 25. Ед. хр. № 354.

1. А.М. Зельманова (Чудовская) – Н. Э. Казанской<sup>1</sup>  
<Тересин. 2.01.1915 г.>

Тересин, под Сохачевом, обстреливаемый немцами. 2 января 1915 года.

Дорогая Наташа, пишу Вам с эвакуационного пункта, в шести верстах от позиций. Здесь стоит наш автомобильный отряд, и здесь мы живем в вагоне, на пути. С утра до вечера и с вечера до утра слышны пальба и раскаты тяжелых орудий. Из этапных госпиталей возим раненых сюда на станцию, где их и перевязываем. Сейчас, благодаря размытым, утопающим в грязи дорогам автомобилями проехать к самим позициям нельзя, но вчера я ездила на блиндированном<sup>II</sup> автомобиле, взятом у немцев, по пути железной дороги (поезда туда, конечно, не ходят больше) к Сохачеву, который горит и еще обстреливается. Хотели доехать до самого Сохачева, но должны были остановиться у наших артиллерийских позиций, т<ак> к<ак> дальше путь был разворочен взорвавшимся незадолго до того челомаданом [так!]. Знаю я теперь, что такое артиллерийские позиции и как разрываются снаряды, взвивая клубы дыма до небес и разрывая людей на клочки. Разорванных или увеченных людей вчера не было, т<ак> к<ак> немцы этой нашей позиции нащупать не могут и снаряды рвались в саженях 80-ти от нас. И странно, Наташа, как ничто даже не шевельнулось в груди, ничто, похожее на страх или даже опасение! Меня больше досадовало то, что я не видела результаты нашей прицелки, ибо врага ведь не видишь и стреляешь за 1 и ½, 2 версты, по карте, зная, где он находится. Побывла я у наших солдат в окопах, устроены они хорошо, месяц уже, с 5-го декабря, там живут, печки даже есть в некоторых, столы, табуретки, солома, на которой спят по два, три человека, и телефон, дающий сигнал батарее стрелять. Я им привезла папирос, а они меня поздравили с Новым Годом, подобрав куски тяжелых снарядов на память. Окопы пехоты нашей стоят еще дальше, их я не видела. Погода большей частью ужасная, дожди, туманы, грязь, и тогда невыразимо грустно все кругом, и ужасной, жестокой кажется война; но в хороший солнечный день с голубым небом (такой выдался на днях) становится бодро и весело на душе, в воздухе [вставка: немецкие] айропланы [так!], обстреливаемые, по правде сказать, неудачно нашими батареями, бесконечные обозы кажутся почти живописными, и тянущиеся войска по полям веселыми и жизнерадостными, идущими на подвиг; обуревают жажда истребления врага! И весело ехать на помощь раненым, и жутко, больно за них, но с этим миришься. Сложны, сложны все впечатления здесь. А немцы отступают, и, возможно, мы скоро двинемся им вслед. Писать мне трудно, но возможно, что дойдет письмо, если напишете. 3-й головной эвакуационный пункт, станция Тересин, сестре Чудовской,

автом<обильная> колонна имени наследника Цесаревича<sup>III</sup>.

Очень рада буду получить известия.

Целую крепко, шлю привет Борису Васильевичу<sup>IV</sup>.

Ваша Аня.

(ОР РНБ. Ф. 1393. Ед. хр. 1114. Лл. 3–6 с об.)

## Примечания.

I. Письмо написано карандашом – сплошь, без абзацев исписанные листы.

II. Блиндировать укрепление – «устроить при нем блиндажи, землянки с насыпями» (см.: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1–4. Т. 1: А–З. М., 1994. С. 239.

В связи с обилием военной терминологии в письмах «сестры Чудовской» стоит отметить, как изменился на войне стиль эпистолярного общения А.М. Зельмановой. Ср., например, с одним из ее ранних писем, с рефлексией над ключевыми символистскими ценностями:

«Carissimo,

так ли начать – но если явилось это желание, побуждение, и если оно уже написано, то пусть будет так.

Уезжать было грустно.

Вы слушали Вагнера, эту терзающую душу музыку, проникающую до самых глубин ее – а меня тихо убаюкивал ритм колес, стараясь заглушить во мне неудовлетворенность, беспокойство – –

Тихая музыка

и постепенно становилось светло и даже радостно.

<...> И грусть превратилась в ликование ибо [слово читается предположительно – *Е.К.*] оно царство Диониса. Пишу в вагоне, все поля, белые поля, тоненькие светлые березки, темные узкие полосы сосновых лесов, и до меня доносится свежий запах роз, свежих еще не завядших» (Зельманова Анна. Письмо к Флексеру (Вольнскому) А.Л. 18.03.1909 г. РО ИРЛИ (ПД). Ф. 673. Ед. хр. 55. Л. 1–1 об.)

III. Т.И. Грико дает такую информацию об Автомобильной колонне имени наследника цесаревича: «Российские автомобильные общества с первых дней войны постарались подчинить свою работу нуждам обороны. Самым главным направлением их деятельности стала организация эвакуации и перевозки раненых. Наиболее широко (в силу материальных возможностей) дело было поставлено в ИРАО (Императорским российским автомобильным обществом). 23 июля 1914 г. общество приняло решение о формировании санитарных колонн для транспортировки раненых с содержанием этих колонн за свой счет. Машины, имеющиеся в распоряжении ИРАО, сводились в колонны, каждая из которых имела своего высокого покровителя и носила его имя, например, колонна имени наследника цесаревича Алексея Николаевича, колонна имени императрицы Александры Федоровны» – Автомобильные общества России и Первая мировая война // *Известия Московского государственного технического университета МАМИ.* Выпуск № 1 (15). Т. 6. 2013. С. 57.

IV. Борис Васильевич Казанский (1889–1962) – муж Натальи Эрнестовны.



27. II. 15.

Дорогая Наташа, Ваше письмо от 14-го февр<аля> только сегодня получила, спасибо Вам. Меня очень поразила смерть beau-père'a<sup>1</sup> Сергея Эрнестовича<sup>II</sup> – представляю, какое это горе для всей семьи, п<отому> что хотя я и не познакомилась с женой<sup>III</sup> С<ергея> Э<рнестовича>, но много знаю о ней и всей ее семье, и удар этот должен быть ужасным. Прошу Вас, передайте Сергею Эрнестовичу мой самый душевный дружеский привет; я очень, очень скорбела о том, что, ввиду всех последних событий, лишена была возможности его поздравить с его свадьбой и познакомиться с его женой. Я очень поллюбила Сергея Эрнестовича и желаю ему от глубины души много, много хорошего!

Я поняла наконец, что между мной и Валерианом Адольфовичем<sup>IV</sup> уже пропасть открылась бесконечная, которая нас разъединила навсегда. Я с этим должна примириться и примирюсь.

Отряд наш сейчас на пути ж<елезной> д<ороги>, последней возможной версте Варшаво-Венской ж<елезной> д<ороги>, если бы мы продвинулись еще дальше, то подверглись бы обстрелу со стороны немцев, т<ак> к<ак> пять верст дальше уже находятся немцы. У нас в вагонах перевязочная, в вагонах же мы и живем, кругом разбили палатки, куда принимаем раненых, где их кормим и где они дожидаются санитарных поездов, для эвакуации в Жирардов и Варшаву. На нашем фронте затишье, лишь знаменательны были дни атак, имевшие последствием занятие Фольварк [так!] Мегел<sup>V</sup> – у нас тогда было много, много немецких раненых, и интересно было с ними говорить, и интересны были письма, найденные на убитых немцах. Меня поразило удивительно спокойный тон этих писем немецких женщин, никакой тревоги, никакого опасения или жалобы; они очень уверены в конечной победе сил Германии. Одна мать, у кот<орой> три сына на войне, пишет: «Мы, матери и жены, должны благодарить Бога за то, что на нашу долю выпало жить в такое великое время, как то, кот<орое> мы сейчас переживаем». И осведомленность их о ходе военных действий поразительна; о каждом крейсере они беспокоятся и следят очень за морскими действиями и борьбой с Англией. Это жены рядовых. На вздорожание жизни жалуются лишь слегка, так, уголь стал дороже на 1 pf., а бобы стоят сейчас 40 pf. фунт. Я даже улыбнулась. У нас и за эту цену их не достать. Войско превосходно снабжено всем решительно – и надо же быть правдивым – воюют немцы превосходно. А количество снарядов, кот<орыми> снабжены полки для нас, удручающе. Но что об этом писать. Тут много тревожного. И мы не достаточно думали об этом в мирное время. Но, несмотря на это, все же выйдем из этой ужасной борьбы с честью. Дай Бог скорее бы, скорее, ибо жертв ужасающее количество.

Мы надеемся, что скоро на нашем фронте начнется наступление, как я этого жду! Потом, может, переведусь в Галицию, в Карпаты, там ведь мы в завоеванном краю, испытать бы это чувство, да и страна красивая, к весне, думаю,

переведусь туда. Тут же сейчас еще зима, морозы, страшно долгая зима, немцы от нее очень страдают, больше наших.

Посылаю Вам, дорогая Наташа, эти карточки, может, они Вас заинтересуют: тут палатка, где лежат раненые, вагон-перевязочная, наше братское кладбище.

Люди, составляющие наш отряд, очень славные, простые, и чувствую я себя, слава Богу, сейчас хорошо.

Шлю Вам и мужу Вашему сердечный привет, всего-всего доброго.  
Аня.

ОР РНБ. Ф. 1393. Ед. хр. № 1114. Лл. 7–9 с об.

Л. 10 – конверт.

Ея Высокородию

Наталии Эрнестовне

Казанской

В. О. 3-я линия, 46

Петроград

Слева на конверте – гашение фиолетовыми чернилами:

Письмо от сердца

посылаю

часы минуты

ОТВЕТА ОЖИДАЮ

К письму приложены две фотографии:

Л. 11.

Фотография:

А. Зельманова в форме сестры милосердия (белый платок, на левом рукаве повязка с красным крестом) стоит на фоне деревянных свежих крестов, поставленных над свежими могильными холмиками.

Л. 12.

Фотография:

А. Зельманова-сестра на фоне одетых в военную форму четырех мужских фигур.

*Примечания.*

I. Перевод с франц.: тесть. В 1914 г. умер Дмитрий Иванович Дармолатов, отец А.Д. Радловой.

II. Сергей Эрнестович Радлов – брат Натальи Эрнестовны.

III. 20 марта 1914 г. состоялась свадьба Анны и Сергея Радловых. Знакомство А. Радловой с А. Зельмановой состоялось скорее всего летом 1917 г., в Алуште, на даче Е.П. Магденко (см.: *Тименчик Р. Кофейня разбитых сердец, или Савонарола в Тавриде // Тименчик Р. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. М.–Иерусалим, 2008. С. 440; с.508*). Знакомство и сближение А. Радловой и А. Зельмановой нашло отражение в письмах С. Радлова и В. Чудовского. В письме из Алушты к сестре Наталье Казанской С. Радлов

пишет: «Вчера начала Ньюрушкин портрет Зельманова. Мне еще не показывали, Ньюра говорит, что хорошо. Вообще у нас очень милые отношения с “Аннушкой”. Она несомненно добродушный и приятный человек, хотя и глупенькая. – Мне страшно приятно, что это уже второй портрет<sup>3</sup> Ньюры за лето» (ОР РНБ. Ф. 1393. Ед. хр. 1100. Радлов С.Э. Письмо к Казанской Н.Э. . 22 августа 1917 г.). Ср.: «На Рождестве здесь предполагается выставка<sup>4</sup>, в которой участвуют Сорин, Судейкин, Дорожинский, Коровин и Ан<на> Мих<айловна>. Она хочет выставить мой, Ольгин и Палладин портреты» (ОР РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 477. Радлова А.Д. Письмо к Радлову С.Э. 16 декабря 1917 г.).

В письмах В. Чудовского лета и осени 1917 г. высказаны горечь и озлобление в адрес бывшей жены, тем не менее кажется возможным привести цитату из них, так как она вводит в «круг А.М. Зельмановой» еще одного человека, имеющего также отношение к Мандельштаму<sup>5</sup>: «Странно, что Ты с сочувствием говоришь только об одном человеке, и это – мой враг <...> Недаром пыталась она уловить в свои сети всех моих друзей – последним, до Тебя, – Лозинский» (ОР РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 692. Чудовский В.А. Письмо к А.Д. Радловой. 24 декабря 1917 г.).

Близкие дружеские отношения между А. Зельмановой и А. Радловой завязались в Ялте осенью 1917 г., где они вынуждены были остаться из-за невозможности выехать в Петроград. По-видимому, им пришлось поселиться в одном пансионе: «Вчера бегали целый день в поисках пристанища для меня. Наконец только что с помощью Аннушки нашли крошечную комнатку, очень уютную <...> Адрес мой: Дарсановская ул., № 9. Пансион Кузьминой» (ОР РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 477. Радлова А.Д. Письмо к Радлову С.Э. 12 декабря 1917 г.).

IV. Чудовский Валериан Адольфович – первый муж А.М. Зельмановой. См. ходатайство В.А. Чудовского на имя директора Императорской Публичной библиотеки о разрешении вступить в первый брак с дочерью коллежского советника девицею Анной Михайловной Зельмановой, датированное 22 августа 1912 г. (Архив РНБ. Ф. 1. Дело № 62). Эпистолярный В.А. Чудовского дает представление о тех кругах литературно-художественной среды Санкт-Петербурга, в которых состоялось его знакомство с А.М. Зельмановой и к которым был близок и О.Э. Мандельштам в эти годы<sup>6</sup>. Так, в письме к С.Э. Радлову В.А. Чудовский замечает: «Я очень надеялся,

---

<sup>3</sup> Речь идет о портрете, написанном В.И. Шушаевым.

<sup>4</sup> Об этой выставке, открывшейся 27 декабря 1917 г. см. ее каталог: Первая выставка картин и скульптуры «Товарищества объединенных художников» в здании Ялтинской женской гимназии 1917 г. Ялта, 1917 г. Анна Михайловна участвовала в ней уже под фамилией Белокопытова. См. также: Судейкина В. Дневник: 1917–1919: (Петроград – Крым – Тифлис) // Подгот. текста, вступ. ст., коммент. И.Меньшовой. М., 2006. С. 61; и по имен. указателю – Зельманова А.М..

<sup>5</sup> Связь с Мандельштамом обнаруживается даже в случайных замечаниях эпистолярия Радловых – Чудовских 1917 г. Ср., например, впечатление С. Радлова от крымского пейзажа: «Прошли три версты по Судакскому шоссе – до “знаменитых” Судакских ворот – там, действительно, очень красиво – видно на десять верст во все стороны – Аю-Даг, Меганом и Деморджи, который был, впрочем, в тучах» (ОР РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 668. Радлов С.Э. Письмо к Радловой А.Д. 18 декабря 1917 г.).

<sup>6</sup> См. также описание салона А.М. Зельмановой и В.А. Чудовского: *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 520–521; *Штруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга. 1890–1917 гг. Словарь. М., 2004. С. 260.

что, несмотря на мое позднее приглашение, Ты еще будешь моим шафером <...> Анна Михайловна должным образом предупреждена, что Ты – мой лучший друг; она немного помнит Тебя по О. Р. Х. С.» (ОР РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 477. Л. 74об.–75. Чудовский В.А. письмо к Радлову С.Э. Лето 1912 г. [приблизительная датировка моя – Е.К.]. См. также в письме к К.А. Сюннербергу: «Жена моя, сохранившая отличные воспоминания о встрече с Вами на диспуте футуристов, поручает передать Вам привет» (РО ИРЛИ. Ф. 474. Ед. хр. 283. Чудовский В.А. Письмо к Сюннербергу К.А. 21 апреля 1913 г.).

Свидетельства «пропасти» в отношениях с А.М. Зельмановой содержатся и в письмах В.А. Чудовского: «Получил письмо от Анны Михайловны, по котором третий час от злости все внутренности трясутся. Главное – не могу принять решения» (ОР РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 688. Письмо Чудовского В.А. к Радловой А.Д. 22 января 1916 г.).

С осени 1917 г. А.М. Зельманова замужем за Б. Белокопытовым.

У. По-видимому, название местности А.М. Зельманова передает как воспринятое на слух или в собственной транслитерации; на самом деле: Могелы. Ср.: «Германский театр военных действий.

11-го февраля.

<...> На левом берегу Вислы германцы перешли в наступление в районе фольв. Могелы. Отбив огнем наступавшие части, наша пехота стремительно бросилась вперед и на плечах отступавших германцев ворвалась на их позиции и после штыкового боя захватила неприятельские окопы первой и второй линий. Нами при этом было взято в плен 7 офицеров, 1 врач, до 400 нижних чинов и захвачены пулеметы» // Разведчик, журнал военный и литературный. 1915. 1268 (24 февраля 1915 года). С. 115–116.

*Послесловие к публикации.*

«Военная» биография А.М. Зельмановой имела продолжение. Она, как и А.Д. Радлова, не смогла угадать время, когда надо было уехать из Крыма. После лета в «Профессорском уголке» А. Радлова и А. Зельманова перебрались в Ялту. Там их застали события революции и начала Гражданской войны. Одно из последних свидетельств о судьбе А.М. Зельмановой содержится в письме С.Э. Радлова к сестре, Н.Э. Казанской, в Пермь. Ниже приводится выдержка из письма, касающаяся А.М. Зельмановой.

С.Э. Радлов – Н.Э. Казанской

<Ялта. 5.02.1918 г.>

5 Фев. <1918 г.?<sup>7</sup>

Моя дорогая Наташенька,

мы не писали Тебе страшно долго и этому были многие серьезные причины. Расскажу вкратце. В начале Декабря Ньюрушка уехала лечиться в Ялту на месяц. 22 Дек<абря> услышала о начинающихся там беспорядках. Я поехал

---

<sup>7</sup> Год устанавливается по датировке соседствующих писем с цитируемым.

к ней и провел 10 дней. Севастопольские матросы не ладили с крымскими эскадронцами. Но, т<ак> к<ак> ничего не произошло и власть в Ялте осталась в руках татар, я вернулся в Алушту. 9 Янв<аря> узнаю, что Ялту взяли большевики и осадили татары. Я сразу же попытался пробраться в город пешком, но меня не пустили и я был в 9 верстах от Ялты, смотрел, как миноносец, стоявший у самого берега вплотную, расстреливал город и татар, засевших в некоторых домах во время наступления. За эти ужаснейшие дни я состарился, кажется, намного. Я почти не ел, заболел там и не понимаю, как вообще мог выдержать. В это время Нюра<sup>8</sup> была в самой настоящей опасности. Улицу, где она жила, обстреливали особенно яростно. Один снаряд разорвался в комнате над нею. Ночью они бежали из этого дома под пулеметами, вместе с Белокопытовыми (Анна Мих<айловна> должна была родить в эти самые дни, но родила после осады через 4 дня – девочку) в другой дом. Ее мужа чуть не расстреляли. 15 Янв<аря> я один из первых попал в Ялту после победы большевиков, и это испытание кончилось.

<...>

Целую вас.

Сережа.

(ОР РНБ. Ф. 1393.Ед. хр. 1100. Л. 49–50 с об.)

---

<sup>8</sup> Так в семейном кругу Радловых звали Анну Дмитриевну Радлову.

**О.Э. Мандельштам:**

**еще раз к интерпретации стихотворения «Домби и сын»**

Укорененность мандельштамовского текста, посвященного Диккенсу, в русской литературе XIX в. и его последующие проекции в XX в., на наш взгляд, не осмыслены до конца, и в настоящей статье мы попробуем наметить эти «концы и начала», связать контексты предшествующие и неочевидные литературные контуры, прорисованные этим текстом.

Освоение и присвоение диккенсовского наследия в русской культуре прошло несколько стадий, каждая из которых знает свои кульминации: 1840–1860-е, рубеж XIX и XX вв., 1930-е годы. Если XIX в. с этой точки зрения изучен достаточно подробно<sup>1</sup>, то рецепция сочинений и биографии Диккенса в XX в. осмыслена фрагментарно, в основном в связи с историей переводов, переводческих дискуссий, разгоревшихся вокруг языковых и стилистических интерпретаций<sup>2</sup>.

Однако для нас важно оценить, что в каждый подобный период возвращения особого интереса и симпатии к Диккенсу создаются прецедентные тексты – в поэзии, прозе, публицистике, каждый раз заново осваивающие и словно бы «приватизирующие» его фигуру, диккенсовскую модель письма, созидающего особый мир. Об одном из видов поэтической рефлексии по поводу этой «диккенсовской болезни» на русской почве пойдет речь.

Смысловое и образное притяжение к Диккенсу в XX в. в полной мере может быть рассмотрено на примере анализа стихотворения О.Э. Мандельштама «Домби и сын».

Поэтическая природа Мандельштама близка Диккенсовой. Мандельштам ведь тоже работал схожим образом: слышал жужжанье готового стихотворения и не мог успокоиться до тех пор, пока текст не выходил полностью и каждое слово не занимало свое место – оставалась отделка. Физическое присутствие почти материального лирического образа – вот что сближает Диккенса и Мандельштама.

Стихотворение «Домби и сын» – убедительное подтверждение этой близости и родства. Текст вроде бы понятный. Что в нем на первый взгляд? Узнаваемые приметы диккенсова мира. Вроде бы знакомый пейзаж. Знакомый репертуар. Правда, что-то смущает. Смущает скороговорка. Говор. Перебор или перебор деталей, словно бы образующих предметник – «монтажный стол», плоскость для сборки. Но если взглядеться, то становится ясно, что все указатели сами собой перепутались. М.Л. Гаспаров объясняет это устройство мандельштамовского стиха его тяготением «к пропуску связующих звеньев между опорными

<sup>1</sup> Катарский И. Диккенс в России. М., 1966.

<sup>2</sup> Азов А. Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. М., 2013.

образами». Именно поэтому стихотворение «Домби и сын» – это и есть набор емких образов-фрагментов, внешних маркеров: «свистящий язык, грязная Темза, дожди и слезы, контора и конторские книги, табачная мгла, “на шиллинги и пенсы счет”, судебная интрига, железный закон, разорение и самоубийство» (М.Л. Гаспаров, см. ссылку ниже). Все образы – диккенсовские, но к роману «Домби и сын» они не сводимы. Оливер Твист – персонаж из совсем другого романа; в конторе он никогда не работал; Домби-сын с клерками не общался; судебной интриги в «Домби и сыне» нет; банкрот в петле явился скорее всего из концовки третьего романа, «Николас Никльби»; но любвеобильная дочь опять возвращает нас к «Домби и сыну». Получается монтаж отрывков, дающий как бы синтетический образ диккенсовского мира, – все связи между ними новые. Читатель, воспринимая их на фоне заглавия «Домби и сын», ощущает все эти образные сдвиги с особенной остротой. « “Домби и сын” – легкое стихотворение для “Нового Сатирикона”, но мы увидим, какое серьезное развитие получила эта поэтика пропущенных звеньев у Мандельштама в дальнейшем. И не только в стихах, но и в прозе, где у него почти невозможно уследить за сюжетом; и даже в обиходной речи...»<sup>3</sup>. Наглядные результаты «поэтики пропущенных звеньев» в стихотворении «Домби и сын», о которых говорит М.Л. Гаспаров, практически повторяют интерпретацию Честертонна, подтверждающую законность и уместность таких «перемахиваний» героев из одного диккенсовского романа в другой. Эту же черту мандельштамовских искажений подмечает и Л.Я. Гинзбург: он «сознательно изменял реалии. В стихотворении “Когда пронзительнее свиста...” у него старик Домби повесился, а Оливер Твист служит в конторе – чего нет у Диккенса... Культурой, культурными ассоциациями Мандельштам насыщает, утяжеляет семантику стиха; фактические отклонения не доходят до сознания читателя»<sup>4</sup>. Мандельштам о Диккенсе и не совсем. Мандельштам «по поводу Диккенса»... И Честертон, и Мандельштам каждый по-своему показали условность границ между текстами и какую-то особую природу персонажей и этого не только литературного мира, больше, чем литературного. В этом мире герои и речь легко открепляются от своих изначальных, природных авторских корней, порывают с привязью и живут своей жизнью, не зависимой от автора, критиков, переводчиков и читателей. Мандельштам, как видим, наглядно выполнил в стихотворении «программу Честертонна», переложил на другой, поэтический язык честертоновский способ чтения, осуществил его идею, его понимание того, как устроен диккенсовский роман. И в честертоновской версии, и в версии Мандельштама – роман Диккенса – это роман-клуб, где не столько важны условия романного повествования, сколько персонажи и читатели, получившие

---

<sup>3</sup> Гаспаров М. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 5–64.

<sup>4</sup> Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 42; Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982.

допуск в это клубное пространство и существующие в нем на правах равноправных членов, свободно перемещающихся внутри, согласно своим представлениям о сюжете, и по собственному усмотрению выбирающих себе партнеров. При этом следует учесть, что Мандельштам скорее всего не читал Честертона. Так что совпадение получилось отчасти случайное, но оттого не менее знаковое, «капканное». Сквозь мандельштамовский «пронзительный свист» просвечивает метафора Гоголя в «Мертвых душах»: «Впрочем, если слово из улицы попало в книгу, не писатель виноват, виноваты читатели, и прежде всего читатели высшего общества: от них первых не услышишь ни одного порядочного русского слова, а французскими, немецкими, английскими они, пожалуй, наделят в таком количестве, что и не захочешь, и наделят даже с сохранением всех возможных произношений: по-французски в нос картавя, по-английски произнесут, как следует птице, и даже физиономию сделают птичьей, и даже посмеются над тем, кто не сумеет сделать птичьей физиономии».

Диккенс – Честертон – Мандельштам – Гоголь. Эта линия образует некую «ловушку», куда с особой охотой попадают толкователи мандельштамовского «Домби и сына» и продолжатели-практики.

Этот «карманный» Диккенс, сжатый, спрессованный, если прибегнуть к компьютерному термину, «заархивированный», «зипованный» в шесть мандельштамовских строк, этот «Диккенс» у Мандельштама отчетливо структурирован. Получилась «морфология» диккенсовского романа. На 14–15 лет раньше «Морфологии волшебной сказки» В.Я. Проппа. «Морфология» Мандельштама и образует «метасюжет», о котором пишет Д.Г. Лахути. Только этот «сверхтекст» отчасти больше, чем просто реферативная формула романа, хотя ее, безусловно, предполагает. Этот «сверхтекст» имеет несколько направленностей. Первая – если пользоваться термином Д.Г. Лахути – реферат, abstract мандельштамовского поэтического мира в том его состоянии, как он сложился к 1910-м гг., и в том, что лишь намечено, угадывается и чему еще предстоит состояться. Вторая касается «русской болезни» – «заболевания Диккенсом», выздоровления. Диккенсовский материал сам по себе и пропущенный сквозь поэтический фильтр Мандельштама, а затем и других «инфицированных» до и после, иммунитет культуры после Диккенса и благодаря ему – вот какую сложную перспективу открывает обсуждение мандельштамовского стихотворения «Домби и сын».

Словосочетание «английский язык» («Горе от ума»: «Ну что ваш батюшка? все Английского клоба Старинный, верный член до гроба?») с давно апробированным намеренным сдвигом ударения на первый слог уводит в нарочитое просторечие, искажение, ерничество, открывает панорамную общедоступность конспективных набросков-формул диккенсова мира, удивительным образом совпавшего, вросшего в мир мандельштамовской поэзии и русской речи. Свист, свист английской речи – устойчивая черта русской журналистики, особенно сатирической, второй половины XIX в. «Свисток» – юмористическое приложение к журналу «Современник» (1858) – «просвистел читательский слух» и из номера в номер предлагал все новые «концепции свиста»:



«Свисток». Ad se ipsum (к самому себе):

*Свободный, как птица, не связанный сроком  
Журнальной подписки и выхода книжек,  
Являюсь я редко, всегда ненароком, –  
Но яркими буквами след свой я выжесг  
В сердцах благодарных российских сограждан<sup>5</sup>.*

«О свистах»:

«Различные бывают свисты: свистит аквилон (северный ветер), проносясь по полям и дубравам; свистит соловей, сидя на ветке и любуясь красотами творения; свистит хлыстик, когда им сильно взмахиваешь по воздуху; свистит благонравный юноша в знак сердечного удовольствия; свистит городской на улице, когда того требует общественное благо... Спешим предупредить читателей, что мы из всех многообразных родов свиста имеем преимущественную претензию только на два: юношеский и соловьиный»<sup>6</sup>.

В.С. Курочкин. Явление гласности (1860):

*Дай, чтоб я мог,  
Обзаведясь влияньем и мылоном,  
Не трепетать —  
Когда придешь, со свистом и трезвоном,  
Меня карать.*

Н.А. Некрасов. Что поделявает наша внутренняя гласность (1860):

*За публицистом публицист  
В Москве являлся вдохновенный,  
А мы пускали легкий свист,  
Порой, быть может, дерзновенный...*

П.В. Шумахер. Российский турист (1861):

*Про англичан и их свободу  
Что «Русский вестник» ни пиши,  
А все у этого народу  
На первом плане барыши:  
Везде конторы и амбары,  
И свист, и копоть от машин...*

Как видим, «свист» 1850–1860-х гг. становится отчетливо узнаваемым атрибутом журнальной поэзии и публицистики, приучая аудиторию к определенному стилю «свистящего» поведения авторов, к устойчивым «свистящим» коннотациям.

---

<sup>5</sup> «Свисток». 1862. № 1.

<sup>6</sup> «Свисток». 1859. № 1. С. 1–2.

«Домби и сын» вообще не про Диккенса, не про Домби и сына, а про Диккенса по-русски, про английский, англицкий<sup>7</sup>, а не английский, такой особый язык – английский русский, которым насквозь пропитана отечественная словесность, и все эти фонетические события – звуковые матрицы, элементарные частицы сросшегося двуречия – факты прорастания диккенсова художественного пространства как эталона всего, главного представителя, ответчика за все английское – в русскую плоть сознания, русские языковые привычки и культуру.

Не случайно поэт Всеволод Некрасов, обсуждая это стихотворение, обращал внимание на его акустический и визуальный каркас, с самого начала закреплённый глагольной парой: «слышу английский язык» – «вижу Оливера Твиста»... Некрасов отчасти «рифмовал» мандельштамовский ход «слышу-вижу» с собственной формулой: «Живу-вижу»:

*я хотя  
не хочу  
и не ищю  
живу и вижу*

Получается, что «Домби и сын» – смотровая площадка, с которой открывает-ся богатый вид, панорама глубинных пересечений, а стихотворение – словесная, звуковая карта, взятая в «карманном», журнальном, удобном масштабе. Думается, показателен в этой связи почти буквальный отзыв-повтор:

Н. Асеев. «Ответ» (1918):

*Пусть твой хозяин злобно туп,  
но ты, свободный англичанин,  
ужель не понял ты молчаний,  
струящихся со стольких губ?*

*И разве там, средь бурь и бед,  
и черных брызг, и злого свиста,  
не улыбался тебе  
виденье Оливера Твиста?*

Мандельштамовская речевая и образная острота особенно ощутима на фоне других текстов, где «присутствует» Диккенс:

---

<sup>7</sup> Андрей Белый. Петербург (1913–1914):

«Со времен стародавних этот сад опустел, посерел, поуменился; развалился грот, перестали брызгать фонтаны, летняя галерея рухнула и иссяк водопад; поуменился сад и присел за решеткой, за той самой решеткой, любоваться которой сюда собирались заморские гости из англиских стран, в париках, зеленых кафтанах; и дымили они прокопченными трубками».

Садовской Б. Три встречи с Пушкиным (1914):

«Когда мы стали приближаться к Невскому, нам навстречу показался верховой на отличной англиской лошади, как сейчас помню, серой в яблоках».

И.Л. Сельвинский. «Лирика отмирает. Пауза. Так...» (1926):

*Черный матрос, о котором Диккенс сказал бы,  
Что его неизвестность известна по всей России;  
Черный матрос в парусах суровой бушлатки,  
Имевший манеру хмуриться при улыбке  
И часто зевать (ему не хватало ветра),  
В античной позе качался на ножке стула  
С обнаженными мышцами голоса и рук.*

Б.Л. Пастернак. «Январь 1919 года» («Тот год! Как часто у окна...»):

*Тот год! Как часто у окна  
Нашептывал мне, старый: «Выкинься».  
А этот, новый, все прогнал  
Рождественскою сказкой Диккенса.*

Вс.А. Рождественский. «Диккенс» («Привычные покинув стены...») (1919):

*Привычные покинув стены,  
Клуб, погруженный в сонный транс,  
Пять краснощеких джентльменов,  
Кряхтя, влезают в дилижанс.*

Мандельштамовский «Домби и сын» – на общем фоне, поэтическом, и шире – культурном – сгусток, концентрация и рубеж переживания русской культурной плотью диккенсова присутствия в ней – ее здоровой зараженности Диккенсом. Важны не только узнаваемые приметы диккенсовского романного мира в стихотворении, но и «сочиненные», те, что в диккенсовский мир переселяются из России, те, что маркируют вроде бы нечаянный, а на самом деле законный взаимообмен. Так, прилежные читатели заметили, что у Диккенса нигде нет упоминаний о «желтой» воде, тогда как у Мандельштама именно «Темзы желтая вода». Желтый цвет – это знак культурной оптики городского, преимущественно петербургского пространства, хорошо освоенный русской словесностью и вполне узнаваемый к 1910-м. Так сквозь образ лондонской жизни вдруг проглянули знакомые петербургские черты. Пятистопный ямб Мандельштама «просвистел» по-английски и по-русски, предложив третье речевое измерение и косвенно открыл дорогу новому продолжению русского Диккенса в XX в.. Подтверждением странной «пророческой» судьбы отдельного русско-английского мандельштамовского стиха может служить «анонимное» прокрадывание его в «Повесть о пустяках» Ю.П. Анненкова (Б. Темиряева), собравшую московско-петербургские описания словно бы сквозь книжные реминисценции кукольных, игрушечных декораций театра Диккенса. «Над Петербургом плывет туман. Петербургский туман похож на лондонский, как канцелярия Акакия Акакиевича на контору Скруджа. Туман порождает чудесные вещи. ...Нынче чудес не бывает, но туман остался таким же. Его хлопья, лоскутья – серо-желтые призраки заволакивают город, медленно изгибаясь, меняя очертания, становясь все плотнее

и непроницаемое. Город плывет, покачиваясь, пустой, холодный, беззвучный. Плывет воспоминание о городе, пропавшем в тумане». Это из первой главы. Свист, разные виды свиста, улюлюканье пререзает повествование, сопровождая рассыпающиеся осколки старого и нового быта. Они складываются в новую мозаику, и неожиданно, как на фотографии отчетливо и безмянно – песенкой или какой-то самостоятельной речевой органикой, частью речи – от слова до слова – проговаривается мандельштамовский кусок, к 1934 году, времени написания повести, ставший почти что ничейным, фольклорно-городским:

«Над петербургским Пантеоном плывет холодный, желтый туман. В тумане маячат бесплотные контуры, вырезанные из картона подобия людей, серые, бесцветные, недокрашенные. Они движутся, как заводные куклы. Они маячат в туманных улицах города, как куклы в комнате игрушечного мастера Калеба. Нуся Струкова в гарсоньерке, насвистывая “Интернационал”, разглаживает пижаму своего мужа.

*У Чарльза Диккенса спросите,  
Что было в Лондоне тогда –  
Контора Домби в старом Сити  
И Темзы желтая вода... –*

так читает вполголоса озябший политрук, пробираясь в тумане, и ямбы опадают к ногам оранжевым листопадом, и – пока в квартире доктора Френкеля гости отгадывают смысл советских сокращений (Р.С.Ф.С.Р. означает: “Разная Сволочь Фактически Сгубила Россию”; Совнарком означает: “Совет Народных Комиков”; ВЧК – “Век Человеческий Короток”; ВСНХ – “Всероссийский Слет Новопеченных Хапуг”; РКП(б) – “Редкая Картина Подхалимства (безграничного)” или “России Капут Пришел (безусловного)” и т.д.), пока гости пробавляются отгадыванием, заменившим распространенную игру в шарады, пока – в угоду дочкам Френкеля и бабушкам – ведутся разговоры о балете, об императорском Театральном училище, о выездах юных воспитанниц на дворцовой линейке, о Петипа и Чекетти, о Павловой и Карсавиной, о парижских триумфах и превосходстве классики над пластическими импровизациями Дункан, – в передней раздается громкий звонок хозяина»<sup>8</sup>.

Хотя труд А. Данилевского заслуживает высокой оценки, «Повесть о пустяках», на наш взгляд, «недокомментирована». И дело здесь не в том, что наряду с дотошностью, а порой даже некоторой избыточностью сообщаемых сведений, комментарий содержит ряд очевидных лакун. (Так, вскользь упоминаемая Анненковым среди жильцов и посетителей Дома искусств переводчица «Гамсуна, Гауптмана, Сельмы Лагерлеф и Бьернсона» – это, без сомнения, Анна Васильевна Ганзен; а в парном портрете «активного безбожника товарища Бабанова» и «товарища Цапа», комсомольца «с лицом Христа», который «отправил в “Красную газету” обстоятельную корреспонденцию о том, что комсомолец Бабанов <...> ходит к девочкам», распознается издевательская карикатура на поэта Александра Ивановича Тинякова.)

---

<sup>8</sup> Анненков Ю. Повесть о пустяках. СПб., 2001.

Гораздо существеннее, что комментатор не всегда аккуратно регистрирует отсылки к чужим текстам, которыми прошита насквозь цитатная «Повесть о пустяках». Приведем только один пример. В одном месте своей повести ее автор следующим образом изображает приневскую столицу: «Туман лондонского Сити лижет перила моста». Эту реминисценцию из «Домби и сына» Данилевский фиксирует. А вот в связи с анненковской фразой о «клетчатых панталонах» художника Г. Курбе комментатор вспоминает только о рисунке Анненкова 1921 г., на котором Курбе предстает «в черном долгополом пиджаке и клетчатых брюках». Между тем было бы совсем нелишним процитировать здесь финал все того же «Домби и сына»: «И клетчатые панталоны, / Рыдая, обнимает дочь». А если учесть, что Мандельштам позаимствовал «клетчатые панталоны» не из романа Диккенса, а из иллюстраций художника Физа (Физ «клетчато» заштриховывал темные поверхности своих рисунков), мы будем вправе говорить об интереснейшей ситуации: поэт Мандельштам, изображая старого Домби, ориентируется на художника Физа, художник Анненков, изображая Г. Курбе, ориентируется на поэта Мандельштама. Но и это еще не все. Возвращаясь к «Повести о пустяках», обратим внимание на то обстоятельство, что «клетчатые панталоны» Курбе возникают у Анненкова в обрамлении характерно «мандельштамовских» мотивов: «Князь Петр видел под аркой Генерального штаба – тучного, бородатого человека <...> в бархатном пиджаке и клетчатых панталонах, закинувшего голову [едва ли не самая выразительная деталь мандельштамовского облика, отмечаемая всеми мемуаристами – А. Г.], чтобы разглядеть парящего в небе ангела [ср. в мандельштамовском стихотворении “Дворцовая площадь”: “Столпник-ангел вознесен” – А. Г.]». (Беллетристические мемуары художника-постмодерниста. Анна Горенко <http://old.russ.ru/krug/kniga/20011226-pr.html> 26 Декабря 2001 г.)

«В мемуарной “Повести о пустяках” Б. Темиряева (Ю.П. Анненкова) цитируются политические куплеты, “трактирные песни – бумажные розы своего времени”, блатные и флиртные романсы (Анненков 2001: 35–37, 54–55, 79, 166–167, 191, 310–309)»<sup>9</sup>. Закономерно, что мандельштамовское стихотворение присутствует анонимно в повести на правах «ничейного» фольклорного текста. Мир Диккенса в поэтической транскрипции уживается где-то рядом с частушкой, бродячим преданием, куплетом.

Следы вкрапления мандельштамовского стихотворения удалось обнаружить в повести «Оттепель» (1952–1953) Ильи Эренбурга. Там Диккенс как персонаж и один из любимых «советских» авторов присутствует в повествовании как лейтмотив, символ человечности:

«Когда у нее свободный вечер, она сидит одна, что-то шьет, или читает Диккенса, или лежит и плачет в подушку...

---

<sup>9</sup> Неклюдов С. «Сообщающиеся сосуды» традиций в российской культуре и словесности начала XX века. Дело авангарда // The Case of the Avant-Garde. ed. Willem G. Weststeijn. Amsterdam: Pegasus, 2008 (Pegasus Oost-Europese Studies 8), p. 327-346.

По утрам он проглядывал газету, разговаривал с матерью, рисовал; вечерами сидел у себя, читал Диккенса, иногда засыпал с книгой...

Отдам деньги маме и съезжу на месяц в Москву. Нельзя же вечно читать Диккенса! Я уехал из Москвы, как мальчишка, которого высекли, а приеду в качестве крупного периферийного художника.

Удивительно – все на месте: панно, мама, лужа под окном, роман Диккенса...

У Диккенса люди вначале обязательно тонут, а в конце обязательно выплывают.

... Читал Диккенса, теперь решил перейти на Стендаля.

У Ильи Эренбурга в записных книжках есть фрагменты повести «Оттепель».

Один из них начинается так:

«По утрам он проглядывал газету, разговаривал с матерью, рисовал; вечерами сидел у себя, читал Диккенса, иногда засыпал с книгой...» – и продолжается так: «Он насвистывал: “У Чарльза Диккенса спросите, что было в Лондоне тогда...”»<sup>10</sup>. Имя Мандельштама не названо.

«Домби и сын» Мандельштама – кульминация, пик, культурный рубеж в этой показательной истории переживания чужого как своего. Морфология русского «употребления Диккенса», куда, собственно, и ведет мандельштамовский текст, – это совсем не коллективный «читательский сон» об Англии диккенсовской поры, а явь, активно вмешивающаяся в реальность. Мандельштамовский простой коллаж или метатекст удобен, чтобы суммировать – хотя бы условно – формы этого постоянного участия и диккенсовского вмешательства в русские дела.

---

<sup>10</sup> Эренбург И. Записные книжки. 1952 г. РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 390. Л. 14–15, 15об.

## **О мандельштамовском инструментари: стихотворение «Рояль»**

В начале 1930-х гг. появляется в мандельштамовском творчестве стихотворение, опубликованное в «Новом мире» в 1932 г. и посвященное музыкальному инструменту, знакомому поэту с детства – роялю<sup>1</sup>.

Поводом к сочинению этих стихов стало посещение в 1931 г. (скорее всего, в апреле – под стихотворением стоит дата: 16 апреля 1931 г.) концерта пианиста Генриха Густавовича Нейгауза, выдающегося педагога и гениального исполнителя.

Стихотворение написано в сложной ассоциативной манере, все более характерной для творчества Мандельштама в 1930-е гг. Этой загадочной, но прекрасной сложности мы посвящаем настоящий доклад, в котором стараемся пролить свет не только на обстоятельства, породившие сюжет, но и на более глубокий этико-экзистенциальный пласт, к которому относятся некоторые из образов, переплетающихся на протяжении всего стихотворения<sup>2</sup>.

### **1. Повествовательный пласт: обстоятельства, породившие сюжет**

Мандельштам, знаток и любитель музыки, в период с начала 1920-х и до первой трети 1930-х гг. включительно был частым посетителем московских концертов, в частности, в Большом зале Московской консерватории, где, как и все преподаватели консерватории, выступал по несколько раз в году профессор Нейгауз, переехавший сюда из Киева в 1922 г.

В стихотворении Мандельштама Нейгауз появляется под точным собственным именем «Мастер Генрих».

Стихотворение создано в тяжелый для Нейгауза период, когда в его жену Зинаиду Николаевну бурно влюбился друживший с Нейгаузом Борис Пастернак. В итоге Зинаида Николаевна, как известно, ушла к Пастернаку, также оставившему свою прежнюю семью.

Душевные потрясения сказывались на игре пианиста, лишая его нужного внутреннего спокойствия и, следовательно, способности стремиться с успехом к художественной цели, которую он ставил перед собой при каждом выступлении. Про концерт, породивший стихотворение, Надежда Яковлевна Мандельштам вспоминает: «Концерт Нейгауза. Он часто проваливал концерты. Это был один из таких». [Мандельштам Н. 1987: 155]. Сама Зинаида Николаевна записала в своих «Воспоминаниях» несколько случаев, показывающих, как переживания 1930–1932 гг. сказывались на музыкальной

---

<sup>1</sup> «Рояль» // [Мандельштам 2009: 159, 476 (неопубликованное четверостишие), 601 (прим.)]. Стихотворение было напечатано в 6-м номере «Нового мира» за 1932 г.

<sup>2</sup> Авторы выражают особую благодарность всем тем, кто оказал ценную помощь на разных этапах работы: Нонне Алихановой, Анне Богомяковой, Вячеславу Всеволодовичу Иванову, Светлане Ивановой, Анне Николаевой, Александру Серафимовичу Скрябину, Ольге Шамфаровой.

деятельности пианиста [Пастернак З. 1993: 268; 277]. Это душевное расстройство длилось как минимум до конца 1932 г., пока официальный развод с женой не позволил Генриху Густавовичу жениться на своей бывшей невесте Милице Сергеевне.

Мандельштамовское стихотворение воспроизводит тот момент прерванного концерта, когда, неожиданно перестав играть, пианист встал со стула и ушел со сцены, оставив за собой замолкавший инструмент и недоумевающую публику: «Вяло дышит огромный зал, / <...> / Не звучит рояль-Голиаф, <...> / <...> вскочил, отряхивая фалды, / Мастер Генрих – конек-горбунок». В зале воцарилась атмосфера раздражения, оскорбления и вместе с тем бессильного поражения, вызванная бунтом пианиста против самого себя, против своих непослушных пальцев, а заодно и против рояля, чье сопротивление его оскорбляет как артиста, не позволяя ему воплотить в звуках задуманную музыкальную мысль; перестав играть и бороться за чистоту и красоту звука, музыкант признает себя пораженным, чем в свою очередь наносит оскорбление самому инструменту, заставляя его молчать тогда, когда все готовы восхищаться его прекрасным звучанием. Таким образом, оскорбленный рояль становится и оскорбителем публики, которую он лишает вожаемой красоты. Игра на инструменте превратилась в столкновение, в борьбу хрупкого человека-Давида против могучего рояля-Голиафа, и на этот раз, в отличие от общеизвестного библейского рассказа и в противоположности тому, что бывает при успешных выступлениях, Голиаф-рояль оказался победителем. Но это – мнимая победа: перестав звучать, он перестал зачаровывать публику, которая видит теперь в этом черном «ящике»<sup>3</sup> лишь пример бесполезного «звукотлюбца» и «душемутителя». Без пианиста самый прекрасный рояль не стоит ровно ничего, и Мандельштам, сын пианистки, столько же убежден в этом, сколько сам Нейгауз.

Образ Голиафа наводит на мысль, что пианист на сцене выступал солистом, без сопровождения оркестра или любого другого музыканта. Это было поединком Давида-пианиста с исполином-инструментом без вмешательства посторонних. И в самом деле, в стихах нет следа от присутствия на сцене какого-либо оркестра, и вряд ли ушел бы Нейгауз со сцены, если бы ему аккомпанировал целый оркестр под управлением дирижера, или даже скрипач, или виолончелист – собрат по музыке.

Наиболее вероятной представляется нам дата 10 апреля 1931 г., когда Нейгауз, согласно объявлению, напечатанному в «Вечерней Москве» 6 апреля, должен был выступать в сборном концерте в Большом зале Московской консерватории. Имя Нейгауза вместе с пометкой об общедоступности цен могли привлечь внимание вечно безденежного и вместе с тем бесконечно влюбленного в музыку Мандельштама... Форма сборных концертов была в то время довольно популярной, и данное объявление позволяет нам более конкретно представить себе обстоятельства, породившие у Нейгауза кризисный момент с внезапным отказом от выступления. Собрались семь «артистов» (в широком понимании этого слова), и концерт должен был состоять из чередования довольно коротких номеров – можно считать,

---

<sup>3</sup> Так называл иногда свой инструмент сам Нейгауз [Наумов 2002: 46].



что каждому выступлению уделялось не более 20 минут, чтобы общее представление не превышало норм обычных концертов. Пианисту пришлось составить программу из коротких пьес для публики, привлеченной сюда, возможно, скорее увлечением другими видами искусства (театром, пением или танцем), чем любовью к фортепьянной игре...

## 2. Повествовательный пласт: инструмент и программа

Без рояля пианисту не обойтись, и гениальное исполнение подразумевает глубокое знание и умное использование музыкантом возможностей его инструмента. В стихотворении отражается близкое знакомство Мандельштама с характерными качествами рояля, его материальным устройством и условиями правильного обращения с ним пианиста. Поэт знает по личному опыту, что качество звука зависит не от одного инструмента и не от одного исполнителя, а от взаимоотношения пианиста с механизмом рояля. Не последнюю роль в этом взаимоотношении играют, конечно, пальцы: «Десять пальцев – мой табунок!» – говорит себе исполнитель, когда ощущает, что руке не хватает той легкости и гибкости, которая позволяет играть виртуозно. Неприятное ощущение скованности и тяжести заставляет его недоумевать: «Разве руки мои – кувалды?» Для того чтобы получался красивый звук даже при игре fortissimo, а звук у Нейгауза обычно был идеальным, нужно, чтобы руки не били по клавишам подобно тому, как кувалды бьют по металлу, а двигались, как запомнил Лев Наумов, в соответствии со сложной «формулой, учитывающей массу, высоту падения и скорость, с которой опускается рука на клавиатуру. <...>И эту формулу надо знать, желательно следить, а главное – понимать, чтобы факторы были в соответствии друг с другом, органично использовались, и звук был бы достаточно сочным, разнообразным и естественным». [Наумов 2002: 45]. С тем, кто следует этой формуле, может случиться то, о чем рассказывает сам Нейгауз в своей знаменитой книге «Об искусстве фортепианной игры»: «После одного удачного концерта <...> одна артистка сделала мне приятный комплимент; выразив свое восхищение, она прибавила: ваши руки, как птицы, летают над роялем» [Нейгауз 2007: 170].

Игра на рояле – это встреча человека с механическими силами инструмента. На механизм рояля исполнитель действует мышцами не только пальцев, но еще и всего тела, чтобы производить тот уникальный звук, который будет соответствовать его внутреннему музыкальному идеалу. С другой стороны, в этой игре физических сил каждая частица инструмента играет свою роль, и это тоже сказывается на качестве исполнения. В двух последних четверостишиях Мандельштам намекает на некоторые из этих механических деталей. Именуя «клавиши» в предпоследней строфе, он дает понять, что далее под «позвонками» подразумеваются скорее всего те же клавиши – хотя можно предполагать, что речь идет и о деревянных молотках внутри открытого корпуса, если вспомнить другое стихотворение, написанное Мандельштамом для детей в период 1924–1926 гг. под тем же названием «Рояль», где «костяными» являются как раз молотки: «Целый город костяной, / Молотки стоят горой» [Мандельштам 2009: 427].

«Костяными» молотки называются, возможно, метонимически – в силу их близости с клавишами из дерева, покрытого слоновой костью; с ними они составляют одно целое, именуемое, собственно, «механизмом» рояля. Но молотки «костяны» еще и метафорично: их деревянная головка покрыта войлоком (цвета слоновой кости) аналогично тому, как головка человеческой кости покрыта мягким белым хрящом.

В механизме крайне важна, между прочим, «пружина», т.е. тонкая продолговатая металлическая пластинка, расположенная позади каждой клавиши между двумя из деревянных движущихся частей той сложной конструкции, которая управляет движением молотка<sup>4</sup>. Благодаря этой «пружине» рычаг,двигающий молотком и продвигающий его к струне, может занять свое прежнее место еще до того, как палец пианиста перестанет нажимать на клавишу. Как только молоток вернулся на место, механизм уже готов снова привести его в движение под новым давлением пальца, что способствует быстрой и энергичной игре. Ту пружину поэт называет «нюрнбергской» не столько в память о деревянных игрушках вроде щелкунчиков, которыми действительно славится со Средних веков немецкий город Нюрнберг<sup>5</sup>, сколько оттого, что при помощи такого типа «пружины» – очень тонкой и чувствительной металлической ленточки – работает механизм, обеспечивающий регулярное движение часовых стрелочек: как раз в Нюрнберге, который также славится своей часовой промышленностью, был в начале XVI в. применен недавно изобретенный новый часовой механизм с пружиной к производству карманных часов в виде «яиц». Их изобрел мастер Петер Хенляйн, и «нюрнбергские яйца» оставались знаменитыми во всей Европе вплоть до конца XIX–начала XX в, пока их не вытеснили наручные часы.

«Мертвецы» в последней строке стихотворения «Рояль» это, конечно – молотки, которые сами по себе не способны ни на какое движение, но которым пальцы, если только они не тяжелы как «кувалды», могут передать живость и экспрессивность через правильное действие на клавиши и на весь механизм. Заметим, что движение «выпрямления» связано у самого Мандельштама с творческим актом, появлением художественной формы и рождением текста, как это показывает восьмистишие 1933–1935 гг. «Люблю появление ткани...», где появление текста (напомним, что слово «текст» происходит от латинского глагола «ткать») уподобляется поднятию парусной ткани, надутой ветром [Мандельштам 2009: 184].

А образ «смолы» связан с тем, что в рояле преобладает дерево, клавиши и молотки сделаны в основном из дерева, а резонансная дека сделана из пихты – хвойного дерева, обладающего нужными акустическими качествами.

О программе. Кроме стихов, напечатанных в «Новом мире», сохранилось и еще одно четверостишие стихотворения «Рояль», которое не вошло в печатный вариант:

---

<sup>4</sup> Именно на это предположение, излагаемое нами в частных беседах, и намекает Леонид Видгоф в своем капитальном труде [Видгоф 2012: 235].

<sup>5</sup> Так полагает Надежда Яковлевна в письме к Никите Алексеевичу Струве [Н. Мандельштам 1987: 325].

*Не прелюды он и не вальсы  
И не Листа листал листы,  
В нем росли и переливались  
Волны внутренней правоты.* [Мандельштам 2009: 476]

Здесь повторное отрицание, как это бывает в народных песнях, означает не столько отвержение описанных в отрицательной форме действий (играть прелюды, вальсы, листать ноты Листа), сколько усиление следующего утверждения («росли <...> волны внутренней правоты»). Поэтому можно с полным правом предположить, что в мандельштамовском стихотворении имя композитора Листа и названия определенных жанров фортепьянной музыки подсказаны поэту именно тем, что играл – или хотел играть – Нейгауз. Какова была программа его выступления во время концерта в апреле 1931 г. Выступление было относительно коротким, и в программу входили скорее всего пьесы небольшого размера. На ум приходят, конечно, «прелюды» и «вальсы» любимого Нейгаузом Шопена. И Листа что-то. Из одного письма 1929 г., перечисляющего все сочинения, которые Нейгауз играл во время киевских гастролей, видно, что «прелюды» могли быть еще и баховскими (зато в транскрипции Листа), и скрябинскими, а «вальсы» – вполне листовскими («Мефисто-вальс», «Забытый вальс») [Нейгауз 2009: 202]. Не исключено, что пианист участвовал в совместном концерте 10 апреля 1931 г. с программой из относительно коротких пьес и транскрипций одного Листа.

Приходится на этот раз оставить в стороне поиски концертных реалий. Также и описание исторического пласта стихотворения, ощутимого с самого названия<sup>6</sup>. Обратим внимание на метафоры, составляющие самый глубокий, этико-экзистенциальный пласт стихотворения.

### **3. Этико-экзистенциальный пласт: положение артиста и чувство собственной правоты**

О том, что в центре внимания поэта стоит именно художественная деятельность пианиста, а через него любого артиста, говорит символический смысл «смолы», на который обратил внимание Леонид Видгоф, когда он заметил, вслед за О. Роненом, что с образом смолы тесно связаны пастернаковское «Лето», опубликованное в апреле 1931 г., и мандельштамовское «Сохрани мою речь...», датированное маем того же 1931 г. В обоих стихотворениях смола ассоциируется с терпением, и она, таким образом, делается для Мандельштама символом поэтического искусства [Мандельштам 2009: 160; Видгоф 2010: 57–59; 69].

Если прототипом художника является в данном случае Генрих Нейгауз, то еле заметным образом стоит за ним другой артист, художник слова, чья первая годовщина гибели как раз отметилась 14 апреля 1931 г., за два дня до указанной даты написания мандельштамовского стихотворения: Владимир Маяковский. В те дни видимая артистическая неудача музыканта естественным

---

<sup>6</sup> Вспомним, что в переводе с французского «рояль» значит «королевский».

образом связалась в подсознании Мандельштама с трагической судьбой другого поэта, чей гений зашел в художественный тупик. Соответственно, образ позвонков в последнем четверостишии «Рояля» приобретает дополнительный смысл, вытекающий непосредственно из опубликованной в 1915 г. поэмы Маяковского «Флейта-позвоночник», где в прологе разочарованный в любви поэт объявляет: «Сегодня я / на всякий случай / даю прощальный концерт» (ст. 9–11). Позвоночником у Маяковского является флейта, а не рояль, но дальше в поэме мелькает метафора о том, как Бог надумал «на рояль положить человечьи ноты» (ст. 50): рояль тут – образ игры судьбы с человеческой жизнью, выражение любовной боли поэта, которого покидает любимая. Нет ли прямой связи с положением пианиста Нейгауза, провалившим концерт из-за семейной драмы?

Тогда и намек Мандельштама на «сонату джина» в этом же четверостишии получает особую окраску, если вспомнить, что первая строфа поэмы Маяковского кончается словами: «как чашу вина в застольной здравнице / подъемлю стихами наполненный череп» (ст. 4–5). В стихах Мандельштама речь идет не о вине, а о более крепком спиртном напитке, и можно понять это так: подобно тому, как у Маяковского череп поэта, наполненный стихами, сравнивается с чашей вина, рояль уподобляется Мандельштамом черепу музыканта, наполненному звуками, а звуки, извлеченные Нейгаузом из внутренности инструмента, напоминают своей живостью и непосредственностью скорее джин, чем вино. Определяющую роль в построении метафоры о «сонате джина» сыграло, несомненно, воспоминание о тех строках из стихотворения Барбье «Джин», переведенного Мандельштамом, где можжевелевая водка англичан успешно соперничает с вином: «И потом, после джина вино – это пресно» [Мандельштам 1924].

Таким образом, тематика рояля скрещивается здесь с тематикой спиртных напитков и вин, которая встречается и в переводах 1920-х гг., и в других стихотворениях того же периода, что и «Рояль» – март-апрель 1931 г., – где появляются «коктейли» (а джин входит в состав разных коктейлей) и «шерри-бренди»<sup>7</sup>, или же «веселое асти-спуманте иль папского замка вино»<sup>8</sup>. С концертом Нейгауза связываются как бы воспоминания поэта о «прежней жизни», которой больше нет.

Но является ли Нейгауз в мандельштамовских стихах в самом деле двойником Маяковского? Чтобы ответить на этот вопрос, нам нужно вернуться к повествовательной линии стихотворения. От описания зала и публики, замершей в недоумении перед внезапным уходом пианиста (1-я строфа), затем и замолкнувшего рояля (2-я строфа), мы возвращаемся в третьем четверостишии ко внутреннему монологу исполнителя, непосредственно предшествовавшему его уходу со сцены. Четвертая, пропущенная в журнальной публикации строфа, передает впечатления поэта-слушателя, полученные от игры Нейгауза, а пятое четверостишие (четвертое в журнальной публикации) возвращается к внутреннему монологу пианиста, к которому присоединяется голос самого лирического героя-поэта с призывом не отречься от «сложности

<sup>7</sup> «Я скажу тебе с последней / Прямой...» [Мандельштам 2009: 154-155].

<sup>8</sup> «Я пью за военные астры...» [Мандельштам 2009: 158].

мировой». Последняя строфа подводит итоги пережитого на уровне обобщающего закона художественного творчества от имени поэта.

Неизвестно, отчего Мандельштам исключил первоначальную четвертую строфу из окончательного текста (если только это не одностороннее решение журнальной редакции). В ненапечатанном четверостишии речь идет о том, как в музыканте «росли и переливались / Волны внутренней правоты» [Мандельштам 2009: 476], и Надежда Яковлевна считает такое суждение бессмысленным в данном контексте, поскольку концерт провалился [Мандельштам Н. 1987: 155]. Но так ли оно «бессмысленно»? Ведь отказываясь идти навстречу ожиданиям публики, которая хочет, чтобы пианист сыграл обещанное, хотя бы и плохо, музыкант в какой-то мере демонстрирует свою художественную правоту, которая не позволяет ему дальше изменять своим собственным артистическим требованиям<sup>9</sup>.

И в самом деле, если не брать во внимание смысл ненапечатанного четверостишия, следующая за ней строфа в семантическом отношении действительно сложна и трудно поддается последовательной интерпретации: «Чтобы в мире стало просторней, / Ради сложности мировой, / Не втирайте в клавиши корень / Сладковатой груши земной». Из комментариев Н.Я. Мандельштам известна конкретная реалия: «сладковатая груша земная» – это «земляная груша», топинамбур, мелкий корневого овощ американских индейцев, появившийся тогда в продаже в московских магазинах. Его сладковатый вкус был неприятен Мандельштаму, который «говорил, что это просто мороженая картошка» [Мандельштам Н. 1987: 155]. Таким образом, две последние строфы стихотворения, если их сопоставить с опущенной «ключевой» четвертой строфой, звучат как завет пианиста и выражение его артистического идеала, полного экспрессивной силы и энергии и противоположного вялости, с которой ассоциируется образ «сладковатой» земной груши.

Последние два четверостишия подлежат в конце концов довольно логической расшифровке, если уловить в этих стихах еще и отклики актуальных тогда для Мандельштама философических и научных понятий. Призыв к сохранению «сложности мировой» объясняется в свете не только дорогой с юных лет Мандельштаму философии Бергсона, но и научных убеждений Ламарка, с которыми поэт недавно познакомился благодаря разговорам с биологом Б. Кузиным. Бергсон в «Творческой эволюции» объясняет, что основная сила, движущая всем живым, – «жизненный порыв» – действует в физическом мире подобно снаряду, взрывающемуся и производящему при этом множество осколков, которые в свою очередь взрываются и производят новые осколки, разлетающиеся в разные стороны, и так далее, без конца [Bergson 1986: 99]. Этот же образ сам Мандельштам приводит в «Разговоре о Данте», превратив снаряд в более мирный самолет [Мандельштам 2010: 173]. Нарастающая сложность мира – это знак того, что жизнь идет дальше и ее творческая сила не иссякла.

Ламарк же еще в начале XIX в. включил «стремление к нарастающей сложности» в основные понятия, при помощи которых описывал и объяснял развитие

---

<sup>9</sup> Вспомним, как Мандельштам объявил в статье «О собеседнике», опубликованной в 1913 г.: «Ведь поэзия есть сознание своей правоты» [Мандельштам 2010: 8].

и изменчивость видов животных на протяжении всей истории жизни на земле. Поэтому строка: «Ради сложности мировой» звучит как призыв к сохранению чего-то ценного, жизненно важного.

Итак, понятно, что «сложность мировая» никак не противоречит желанию, чтобы «в мире стало просторней». Скорее наоборот. Знал ли Мандельштам, что именно в том 1931 г., когда писались стихи, Альберт Эйнштейн после долгих лет сопротивления примирился с теорией о постоянном расширении вселенной, выдвинутой впервые в 1922 г. советским физиком и математиком Александром Фридманом? Тем самым Эйнштейн подтвердил, что данная теория вполне совместима с его собственной общей теорией относительности. Понятие о мировой сложности как признаке «жизненного порыва» и восприятие пространства как измерения, движимого постоянным расширением и призванного включать в себя все больше простора, – а в воображении обитателя земного шара это значит: все больше воздуха – действуют на поэта одинаково: расширяют грудь, дают ощущение полноты жизни и соприкосновения с потаенной ее силой, с ее глубинными законами. Такое же действие имеет игра пианиста, когда из инструмента извлекается прекрасная музыка. А прекрасной она бывает лишь тогда, когда исполнитель отдает себя музыке без остатка и следует своему внутреннему художественному замыслу с беспощадной требовательностью к самому себе.

Именно на такой смысл указывает образ «не-втирания» в клавиши «кор<ня> сладковатой груши земной». Глагол «втирать» намекает скорее всего на движение пальцев, рук и даже плеч русского пианиста, когда, нажимая полновесно на клавиши для игры *legato* какой-то мелодической линии, например, или для полнозвучного исполнения ряда аккордов, он действительно чем-то похож на человека, старающегося пальцами втирать что-нибудь в клавиши. «Не втирать в клавиши корень сладковатой груши земной» означает: не допускать бесцветного, безвкусного («сладковатого»), безжизненного исполнения, лишённого музыкальной «злости», аналогичной той «литературной злости», которую юный Мандельштам высоко ценил в своем учителе В. Гиппиусе<sup>10</sup>. Такое исполнение, хотя бы и безупречное с точки зрения виртуозности, не в силах приобщить слушателя к полноте жизни с ее сложностью и ее свободой («простором»). Итак, притие все-речь опущенного ключевого звена, кажется, рассеивает все сомнения: вся строфа является призывом не поступиться сложностью живого искусства, отражающей «сложность мировую», и не довольствоваться посредственностью лжепищи вроде пустой виртуозности вместо правдивого исполнения, равного творческому акту, исполненному духовной силой.

Последнее четверостишие приводит новые метафоры и ассоциации, однако главная смысловая линия остается прежней. «Соната-смола», которая проступает из позвонков-клавиш, на которых играет пианист – это, конечно, сама музыка, извлеченная из инструмента. Сонатой «джина», сонатой с опьяняющей мощью можжевеловой водки она достойна называться лишь в том случае, если исполнитель не «втира<л> в клавиши корень сладковатой груши земной», а играл с полной

<sup>10</sup> В «Шуме времени», см.: [Мандельштам 2012: 253–254].

отдачей, рискуя промахнуться и сфальшивить, или же будучи готовым прервать игру в том случае, если она будет недостаточно артистична. Как раз для извлечения такой живительной музыки и создан рояль с его сложной конструкцией, с его механизмом, в котором пружины «выпрямляют» молотки одновременно с тем, как клавиши возвращаются в исходное положение, когда пальцы перестают нажимать на них. Подобно тому, как фортепьянные пружины возвращают на место молотки, выпрямляя по горизонтали как внутренний механизм каждой клавиши, так и всю линию невидимых под струнами молотков, артистическая бескомпромиссность выпрямляет моральный стержень музыканта или поэта и спасает в нем способность возродиться как артист в полную силу вместо того, чтобы сломаться и погибнуть, как это случилось с Маяковским.

### Заключение

Итак, «Рояль» дает пример композиционной и семантической конструкции, аналогичной той, что проанализирована М.Л. Гаспаровым в работе «“За то, что я руки твои...” – стихотворение с отброшенным ключом» [Гаспаров 1997: 187–196]. Действительно, в отброшенной строфе утверждается, что пианист отказался от плохо звучащей игры и предпочел потерпеть явное поражение перед публикой, чтобы остаться верным тому прекрасному звуку и исполнению, которые он слышит в своем внутреннем мире, но которые ему не удастся осуществить сейчас во внешней, публичной сфере. Тогда, возможно, эпизод с Нейгаузом мог привлечь творческое внимание Мандельштама глубинным сходством с его собственным опытом поэтического молчания (1925–1930 гг.), когда он, несмотря ни на что, оставался поэтом и, как вспоминала Н.Я. Мандельштам, отказывался от приходивших к нему порой, но не удовлетворявших его строк [Мандельштам Н. 2006: 210–211]. Тем самым поэт сделал из рояля, королевского инструмента, символ торжества артиста и в социальных бурях, и в личных драмах, и в творческих неудачах, и даже в конечном счете в самой смерти.

#### Литература:

- [Bergson 1986] – *Bergson Henri*. L'Evolution créatrice. Paris: Presses Universitaires de France, 1941, rééd. 1986, coll. «Quadrige».
- [Видгоф 2010] – *Видгоф Л.* Статьи о Мандельштаме. М., 2010.
- [Видгоф 2012] – *Видгоф Л.* «Но люблю мою курву-Москву». Осип Мандельштам: поэт и город: Книга-экскурсия. М., 2012.
- [Гаспаров 1997] – *Гаспаров М.* Избранные труды. Т. 2. О стихах. М., 1997.
- [Мандельштам 1924] – *Мандельштам О.* Переводы из Барбье: Джин // Звезда. 1924. № 2. С. 145–146.
- [Мандельштам 2009] – *Мандельштам О.* Полное собр. соч. и писем в 3 т. Т. 1. Стихотворения. М., 2009.
- [Мандельштам 2010] – *Мандельштам О.* Полное собр. соч. и писем в 3 т. Т. 2. Проза. М., 2010.
- [Мандельштам 2014] – *Мандельштам О.* Полное собр. соч. и писем в 3 т. Приложение. Летопись жизни и творчества. М., 2014.
- [Мандельштам Н. 1987] – *Мандельштам Н.* Книга третья. Париж: YMCA-Press, 1987.

- [Мандельштам Н. 1989] – *Мандельштам Н. Воспоминания*. М., 1989.  
 [Мандельштам Н. 1990] – *Мандельштам Н. Вторая книга*. М., 1990.  
 [Мандельштам Н. 2006] – *Мандельштам Н. Книга третья / Сост. Ю. Фрейдин*. М., 2006.  
 [Наумов 2002] – *Наумов Л. Под знаком Нейгауза: Беседы с Катериной Замоториной*. М., 2002.  
 [Нейгауз 2007] – *Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры*. М., 2007.  
 [Нейгауз 2009] – *Нейгауз Г. Письма*. М., 2009.  
 [Пастернак З. 1993] – *Пастернак Б. Второе рождение. Письма к З.Н. Пастернак. Пастернак З. Воспоминания*. М., 1993.

О. АФ.

10  
 АПРЕЛЯ

**БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ**  
 (Улица Герцена, 13)

**БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТ**

Участвуют: (по алфавиту)  
 Нар. арт. Респ. Роберт и Рафаил  
**АДЕЛЬГЕЙМЫ**  
 (сцены на УРИЗЛЬ АКОСТА)  
**А. И. ЗАГОРСКАЯ**  
 Засл. арт. Респ. Викторина КР. ГЕР  
**Г. Г. НЕЙГАУЗ** (пьянкет)  
 Засл. арт. Респ. Н. А. ОБУХОВА  
**Александр ПИРОГОВ** (бас)  
 Призв.-балерина **М. Т. СЕМЕНОВА**

Начало в 6 час. 30 мин. вечера. ≡ Пенки  
 общедоступны. ≡ Оставшиеся билеты  
 продаются в Петровск. кассе (Петровка, 5)  
 с 11 до 6 час. и в кассе Консерватории  
 с 3 до 9 час. вечера.

**КИНО УНИОН** СЕГОДНЯ  
 6-го АПРЕЛЯ  
 американский при-

*Объявление в «Вечерней Москве» от 6 апреля 1931 г. о концерте 10 апреля в Большом зале Московской консерватории с участием Генриха Нейгауза (фото Анн Фэвр Дюпэгр)*



**«Нет, не спрятаться мне от великой муры...»:  
просоветские и антисоветские мотивы  
в поэзии Осипа Мандельштама 1930-х годов**

В 1934 г. на следствии после первого ареста Осип Мандельштам заявил по поводу стихотворения 1917 г. «Когда октябрьский нам готовил временщик...»: «На советское правительство смотрю (в то время. – В.Е.) как на правительство захватчиков, и это находит свое выражение в моем опубликованном в “Воле народа” стихотворении... В этом стихотворении я ...идеализирую Керенского, называя его птенцом Петра, а Ленина называю временщиком»<sup>1</sup>.

«Временщик» и созданный им режим задержались надолго, вследствие чего отношение поэта и к родоначальнику этого политического строя, и к самой политической системе становятся в последующие годы более сложными<sup>2</sup>, а после ареста 1934 г. знак минус в ряде воронежских стихотворений даже меняется на плюс. Но первоначальная оценка Мандельштамом советской власти, приведенная выше, послужит фоном для всех наших дальнейших рассуждений.

Тридцатые годы ознаменовались для Мандельштама возвращением к стихам после длительного периода поэтической немоты. В этих «новых» стихах (об Армении, «волчий цикл» и др.) поэт следует провозглашенному им в «Четвертой прозе» принципу не писать «разрешенных вещей»:

«Писателям, которые пишут заранее разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове...» и т. д.

В первом же стихотворении, в котором после длительного перерыва реализовалась вновь возникшая у Мандельштама тяга к поэтическому творчеству, неприятие советской действительности явлено откровенно:

*Куда как страшно нам с тобой,  
Товарищ большепотый мой!*

*Ох, как крошится наш табак,  
Щелкунчик, дружок, дурак!*

*А мог бы жизнь просвистать скворцом,  
Заест ореховым пирогом...*

*Да, видно, нельзя никак.*

За ним последовал цикл «Армения», «напряженность и тревога в образном строе» которого, по утверждению А.Г. Меца<sup>3</sup>, вызваны «актуальными политическими

---

<sup>1</sup> Мандельштам О. Летопись жизни и творчества, М., 2014. С. 427. (Приложение к Полн. собр. соч. и писем О.Э. Мандельштама в трех томах).

<sup>2</sup> См., например: «Сумерки свободы» (1918), «Грифельная ода» (1922), «Нет, никогда ничей я не был современник...» (1924).

<sup>3</sup> Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб, 1995. Комментарии. С. 574.

событиями: в это время шел процесс “Промпартии” и началось следствие по делу группы Ломинадзе<sup>4</sup>. Член ЦК Ломинадзе оказывал в это время помощь Мандельштамам в Тифлисе.

В стихах, последовавших за стихами об Армении, отчужденность от окружающей действительности, ее неприятие, ощущение неприкаянности не покидают поэта.

По поводу стихотворения «Ленинград» («И всю ночь напролет жду гостей дорогих, / Шевеля кандалами цепочек дверных») доброжелатель, сотрудник «Известий», предупреждал Мандельштама: «Поменьше читайте эти стихи, а то они в самом деле придут за вами»<sup>5</sup>.

В том же ряду стихотворения 1931 г. «Мы с тобой на кухне посидим...», «Помоги, Господь, эту ночь прожить...», стихи так называемого «волчьего цикла»: «Ночь на дворе. Барская лжа...», «Колют ресницы, в груди прикипела слеза...», «За гремячую доблесть грядущих веков...», «Нет, не спрятаться мне от великой муры...», «Неправда», «–Нет, не мигрень, – но подай карандашик ментоловый...», «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...».

В безобидном на первый взгляд в политическом смысле стихотворении «Я скажу тебе с последней прямокой...» – безусловная отсылка к пушкинскому «Пиру во время чумы». «А чума ощущалась полным ходом», – напишет по поводу этих стихов через полвека с лишним Надежда Мандельштам<sup>6</sup>.

«Век-волкодав», «великая мура», «шестипалая неправда» (с намеком на физиологические особенности нижних конечностей Сталина) – все, конечно, уже тянуло на статью УК СССР, но для этого не пришло еще время.

Вместе с тем в конце мая – первой половине июня 1931 г. вдруг наступает кратковременная смена настроения, возникает желание преодолеть свое изгойство, опять, как провозглашено семь лет назад в стихотворении «Нет, никогда ничей я не был современник...» (1924), – попытаться «с веком вековать». Появляются стихотворения «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», «Еще далеко мне до патриарха...», «Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем...», «Сегодня можно снять декалькомани...» – прекрасные стихотворения!

Правда, в этот же промежуток времени возникает как отзвук поездки в Армению «Фазтонщик», где опять ощутим отголосок пушкинского «Пира во время чумы»:

*И над нами неба мреет  
Темно-синяя чума.*

Очень быстро примиренческие устремления сменяются вновь принципиальным отрицанием происходящего и чувством безысходности, о чем можно судить по некоторым сохранившимся отрывкам из уничтоженных летом 1931 г. стихов:

*В Москве черемухи да телефоны,  
И казнями там имениты дни.*

<sup>4</sup> Ломинадзе В. В. (1897–1935) – член ЦК ВКП(б) в 1930 году; в 1935–м, предвидя арест, застрелился.

<sup>5</sup> Мандельштам Н. Книга третья. Paris: YMCA-Press, 1987. С. 148.

<sup>6</sup> Там же. С. 150.

И там же отдельная строка: «Из раковин кухонных хлещет кровь».

А в написанном в мае 1932 г. «Ламарке» трагическое осознание гибели культуры:

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

Параллельно в том же году пишется ряд стихотворений без явной политической подоплеки. Некоторые из них, такие как «О, как мы любим лицемерить...» (май), «Там, где купальни-бумагопрядильни...» (май), «Батюшков» (середина июня), «К немецкой речи» (первая половина августа), вместе с отмеченными ранее стихотворениями «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» и «Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем...» в том же 1932 г. даже появляются в печати («Новый мир» и «Литературная газета»).

По недосмотру цензуры вместе с названными стихотворениями публикуются «Ленинград» (декабрь 1930) и «Ламарк» (май 1932).

Публикации не способствуют выходу Мандельштама из состояния изгойства. В апреле 1933 г. «Литературная газета» печатает критический обзор Осипа Бескина, в котором автор вполне обоснованно, с точки зрения партийной критики, пишет о «Ламарке» и других стихотворениях поэта: «Нужна ли особая бдительность, чтобы распознать обычное враждебное нашей действительности утверждение о гуннах, разрушителях тонкости человеческих переживаний и т. д.»<sup>7</sup>.

А в 20-х числах июля 1933 г. осведомитель сообщает в ОГПУ: «На днях возвратился из Крыма О. Мандельштам. Настроение его резко окрасилось в антисоветские тона <...> Его очень угнетают картины голода, виденные в Крыму, а также собственные литературные неудачи...»<sup>8</sup>.

И вскоре, летом того же года Мандельштамом создается совершенно крамольное стихотворение «Холодная весна. Голодный Старый Крым...», вызванное голодомором на Украине, Кубани, в Крыму – везде, где происходило так называемое раскулачивание и у крестьян изымался последний хлеб. А осенью появляется стихотворение «Квартира тиха, как бумага...» с отзвуками той же темы и с ощущением безысходности и страха. А за ним – отчаянно безрассудные с точки зрения житейской логики антисталинские стихи «Мы живем, под собою не чуя страны...». Видимо, внутреннее напряжение, внутренний протест против бесчеловечных действий власти и лично Сталина, олицетворявшего всю эту чудовищную по жестокости политическую систему, достигли в сознании Мандельштама такой силы, что невозможно стало удерживать это в себе. Потребность высказывания по поводу происходящего в стране стала непреодолимой, и оно (это высказывание) осуществилось. Это был катарсис, после которого наступило некоторое успокоение.

<sup>7</sup> Мандельштам О. Летопись жизни и творчества. С. 407.

<sup>8</sup> Там же. С. 409.

Из стихов, написанных в промежутке времени между антисталинским стихотворением и арестом, ушли (или свелись к минимуму) политические аллюзии.

Наступило осмысление совершенного поэтического поступка, губительного для собственной судьбы. Именно к этому моменту (февраль 1934) относится известное признание Мандельштама, сделанное Ахматовой, спокойное и бесстрастное, будто речь шла о чем-то будничном: «Я к смерти готов»<sup>9</sup>.

Вполне ожидаемый арест, последовавший в ночь на 17 мая<sup>10</sup> 1934 г., обозначил конец рассмотренного нами периода в творчестве Мандельштама.

Не будем останавливаться на известных фактах, о неожиданно мягком приговоре, о ссылке в Чердынь, о звонке Сталина Пастернаку и т.п. – все это хорошо известно и не имеет прямого отношения к нашей теме. Для нас важно, что арест катастрофически повлиял на состояние психики поэта.

Эмма Герштейн запечатлела в воспоминаниях облик Мандельштама после Чердыни: «Осип был в состоянии оцепенения, у него были стеклянные глаза. Веки воспалены, с тех пор это никогда не проходило, ресницы выпали. Рука на привязи...»<sup>11</sup>

В Чердыни Мандельштам пережил приступы умопомешательства, во время одного из них он выпрыгнул из окна и, падая, сломал руку.

В телеграммах от 3 и 6 июня 1934 г. из Чердыни, адресованных матери и брату, Надежда Яковлевна сообщала о бреде и галлюцинациях у мужа.

Осознание болезни отразилось поэтом в «Стансах»:

«Стук дятла сбросил с плеч. Прыжок. И я в уме».

По замечанию Сергея Аверинцева, «помрачение сознания ушло, но временами возвращалось...»<sup>12</sup>

Стихи пришли вновь почти через год после ареста – в Воронеже, в апреле 1935 г. Внешние обстоятельства были таковы: выжить можно было, только преодолев былую отстраненность от советской действительности, став активным участником происходящего, как это продекларировано в уже упомянутых «Стансах»:

*Но, как в колхоз идет единоличник,  
Я в мир вхожу – и люди хороши.*

Чтобы выжить, поэту необходимо было не только войти в «мир», но и в советскую литературу, обретя новое лицо. Отсюда любование «шинелью красноармейской складки», желание самому «в долгополой шинели стеречь, охранять» свою страну, приятие «молодых любителей белозубых стишков», воодушевление от звуков заводских гудков и от ощущения простора совхозных полей; и даже для такого словечка советского новояза, как «трудодень», находится место в новых стихах Мандельштама.

<sup>9</sup> Ахматова А. Листки из дневника // Анна Ахматова. Соч. в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 211.

<sup>10</sup> Мандельштам О. Летопись жизни и творчества. С. 426.

<sup>11</sup> Герштейн Э. Мемуары, СПб, 1998. С.15.

<sup>12</sup> Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама – В кн.: Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 57.

В лексике поэта, кроме уже упомянутого трудодня, появляются совершенно чуждые его прежней поэтике слова советского агитпропа: «совхоз», «боец», «большевик», «товарищи», «краснознаменная», «ленинско-сталинское слово», «ленинский октябрь», «наши враги», имена советских вождей и т. п.

Уже в мае Мандельштамом составлена подборка новых стихотворений, с которой он посылает жену в Москву. Он лелеет надежду стать советским поэтом и полноценным сыном советской страны. Казалось бы, такая «смена веков» должна была стать губительной для творчества Мандельштама.

Но каким-то образом, несмотря на эти внешние привходящие обстоятельства, воронежские стихи поэта поражают, по признанию Ахматовой, «красотой и мощью» (к сожалению, не ко всем воронежским стихам это можно отнести, исключений коснемся чуть позже).

Такой результат стал неожиданным даже для Ахматовой, заметившей в своих воспоминаниях о друге-поэте: «Поразительно, что простор, широта, глубокое дыхание появились в стихах Мандельштама именно в Воронеже, когда он был совсем не свободен.

*И в голосе моем после удушья  
Звучит земля – последнее оружие...»<sup>13</sup>.*

И действительно, многие стихи одушевлены радостным приятием жизни как таковой (вне политических и социальных обстоятельств). Приведем лишь один пример в подтверждение этого тезиса:

*Я должен жить, хотя я дважды умер,  
А город от воды ополоумел:  
Как он хорош, как весел, как скуласт,  
Как на лемех приятен жирный пласт,  
Как степь лежит в апрельском провороте,  
А небо, небо – твой Буонаротти...  
Апрель 1935*

По-видимому, время ареста и ссылки в Чердынь отложилось в подсознании и памяти Мандельштама таким мраком, что каждый миг возвращенной ему неподконвойной (в прямом смысле этого слова) жизни, несмотря на социальные и правовые лишения, несмотря на возникающие временами размышления о возможности самоубийства, стал для него драгоценным...

А что касается взятого на себя обязательства «войти в колхоз», то в этом Мандельштам был весьма и весьма непоследователен. Основной массив стихов, составивших три «Воронежские тетради»<sup>14</sup>, написан без оглядки на возложенные им на себя творческие вериги. По нашим подсчетам, в первой тетради, состоящей из 21 стихотворения, таких стихотворений 16; во второй,

---

<sup>13</sup> Ахматова А. Листки из дневника. С. 216.

<sup>14</sup> Состав «Воронежских тетрадей» взят по книге: Мандельштам О. Полное собр. стихотворений / Вступ. ст. М. Гаспарова и А. Меца. Сост., подгот. текста и присеч. А. Меца. СПб, 1995.

состоящей из 45 стихотворений, – 38, в составе третьей нет ни одного стихотворения просоветской ориентации! Стихотворений «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...» и «Если б меня наши враги взяли...», не включенных в состав «Воронежских тетрадей», но написанных одновременно с ними (февраль 1937), мы коснемся чуть позже.

Важно отметить, что и здесь, в условиях ссылки и продекларированной внутренней «перековки», пишутся иногда стихотворения столь крамольные, что Надежде Яковлевне приходится записывались их шифром. Вот одно из них:

*Лишив меня морей, разбега и разлета  
И дав стопе упор насильственной земли,  
Чего добились вы? Блестящего расчета –  
Губ шевелящихся отнять вы не смогли.*

*Май 1935*

Кто эти «вы», кого поэт имеет в виду – совершенно очевидно!

Причем писались эти стихи параллельно с такими, например, выдержанными в просоветском тоне, как «На Красной площади всего круглой земля...».

Не менее крамольно стихотворение, написанное в декабре 1936 г. и тоже зашифрованное:

*А мастер пушечного цеха,  
Кузнечных памятников швец,  
Мне скажет: ничего, отец, –  
Уж мы сошьем тебе такое...*

Да и во вполне советских «Стансах» легко обнаружить смысловую натужность:

*Я должен жить, дыша и большевая...*

Ведь сказано «не хочу», а «должен» – эта модальность очень значима.

Таким образом, хотя в Воронеже написан ряд совершенно просоветских стихотворений, появление которых у Мандельштама до ареста 1934 г. невозможно было себе представить, большая часть его творчества воронежского периода, вопреки намерениям самого поэта влиться в советскую поэзию того времени, свободна от советской тенденции. При этом даже в Воронеже написаны стихотворения антисоветской направленности. Иначе говоря, Мандельштам сумел сохраниться как поэт, и время воронежской ссылки оказалось для него неожиданно счастливым в творческом отношении.

Но наша тема не была бы завершенной, если бы мы не остановились еще на нескольких просталинских стихотворениях, написанных в Воронеже как бы во искупление того одного антисталинского 1933 г., трагически переломившего жизнь поэта.

Восхваляющие Сталина стихи действительно стали искуплением в полном смысле слова. Это был результат психологического и психического воздействия на сознание поэта, произведенного чекистскими профессионалами заплочных дел. О том, как велось следствие, поэт оставил красноречивую запись: «Следователь мне заявил, что я должен пройти через устрашающие минуты, но что для

поэта страх, конечно, ничто... В карцере не давали пить, когда я подходил к глазку, брызгали в глаза какой-то вонючей жидкостью. Эти восемь часов оказались решающими для всего психического заболевания»<sup>15</sup>.

Этого воздействия, по-видимому, оказалось достаточно для того, чтобы сломить волю Мандельштама. В феврале 1934 г. в уже упомянутом нами разговоре с Ахматовой он признался, что к смерти готов, но оказалось, что в силу своего психического и физиологического склада он не был готов к пыткам. На заключительном допросе он признал, что стихотворение «Мы живем, под собою не чуя страны...» – это «гнусный, контрреволюционный, клеветнический пасквиль», в котором «сконцентрированы огромной силы социальный яд, политическая ненависть и даже презрение к изображаемому, при одновременном признании его огромной силы»<sup>16</sup>.

Вот причина, по которой появились стихи-покаяния:

*И к нему – в его сердцевину –  
Я без пропуска в Кремль вошел,  
Разорвав расстояний холстину,  
Головою повинной тяжел...  
«Средь народного шума и спеха...» (январь 1937)*

Это стихотворение очень искреннее, что и обусловило его поэтические достоинства. Иначе обстоит дело с умозрительным сплошь и даже, не побоимся употребить это слово по отношению к Мандельштаму, ходульным стихотворением «Если б меня наши враги взяли...» (февраль 1937):

*И налетит пламенных лет стая,  
Прошелестит спелой грозой Ленин,  
И на земле, что избежит тленья,  
Будет будить разум и жизнь Сталин.*

У нас, переживших крах советской системы и развенчание Сталина, эти стихи Мандельштама вызывают сожаление, как и восхваляющее Сталина стихотворение «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...», нередко коротко называемое «Одой».

По поводу последнего сломано немало копий, о нем оставили свои заключения многие крупные литературоведы и поэты. Тем из них, кто всерьез рассматривал «Оду» как большое поэтическое достижение Мандельштама, хочется, помимо упомянутых выше обстоятельств, обусловивших его покаянные стихи, напомнить свидетельства двух небезызвестных современников поэта.

В воспоминаниях Анны Ахматовой сообщается: «О своих стихах, где он хвалит Сталина: “Мне хочется сказать не Сталин – Джугашвили” (1935?)»<sup>17</sup>, он сказал мне: “Я теперь понимаю, что это была болезнь”»<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Мандельштам О. Летопись жизни и творчества. С. 427.

<sup>16</sup> Там же. С. 427–428.

<sup>17</sup> Ахматова указала неверную дату, нужно 1937.

<sup>18</sup> Ахматова А. Листки из дневника. С. 213.

Указание на болезнь находим и в воспоминаниях Всеволода Иванова о Пастернаке: «Как-то Борис Леонидович, как обычно, заглянул к нам <...> В этом разговоре Пастернак рассказал, что после воронежской ссылки Мандельштам приезжал к нему в Переделкино. Он старался уверить Пастернака, что тот недооценивает Сталина. На Пастернака он произвел впечатление сумасшедшего»<sup>19</sup>.

Наиболее объективной оценкой «Оды» представляется мнение Сергея Аверинцева: «...это не совсем пустая версификация, а нечто, хотя бы временами, отдельными порывами и проблесками, причастное мандельштамовскому гению <...> Поэтическая система Мандельштама дошла до такой степени строгости и последовательности, что она как бы срабатывает сама, отстраняя от себя ложь, создавая между ложью и собой дистанцию, при которой ложь, независимо от намерения поэта, выступает как объект наблюдения. Поэт может пытаться принудить себя солгать, но его поэзия солгать не может»<sup>20</sup>.

В общем, в воронежских стихах на фоне постоянно ощущаемой беды прослеживаются беспрестанные колебания между свободным вдохновением и долгом, диктуемым страхом, что так точно выразила Ахматова в стихотворении «Воронеж»:

*А в комнате опального поэта  
Дежурят страх и Муза в свой черед.  
И ночь идет,  
Которая не ведает рассвета.*

После Воронежа Мандельштам был занят беспрестанными поисками пристанища, его творчество пошло на убыль, а судьба была предрешена...

В 1965 году, через четверть века после гибели Мандельштама, Владимир Набоков дал яркую характеристику его творчеству и погубившей его эпохе: «Возможно, одним из самых печальных случаев был случай Осипа Мандельштама – восхитительного поэта, лучшего поэта из пытавшихся выжить в России при Советах, – эта скотская и тупая власть подвергла его гонениям и в конце концов загубила в одном из далеких концентрационных лагерей. Стихи, которые он героически продолжал писать, пока безумие не затмило его ясный дар, – это изумительные образчики того, на что способен человеческий разум в его глубочайших и высших проявлениях»<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Иванов В. Перевернутое небо. С. 61: [detectivebooks.ru/Книги/18386767](http://detectivebooks.ru/Книги/18386767)

<sup>20</sup> Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама. С. 58–59.

<sup>21</sup> Набоков В. Из интервью, данного нью-йоркской телепрограмме *Television-13*. 1965 г.



## О так называемых «ошибках» Мандельштама

Для начала стоит отметить, что никому бы не пришло в голову написать доклад или статью на тему «Об ошибках Пастернака», или Блока, или Белого, или какого-то другого замечательного поэта; в случае же Мандельштама это не вызывает удивления. Можно насчитать по крайней мере пять или шесть «ошибок», найденных у Мандельштама разными авторами; некоторые из них упоминаются в литературе неоднократно, причем самое замечательное в этом то, что – за одним исключением – они не являются ошибками, во всяком случае ошибками Мандельштама, а представляют собой ошибки тех, кто их «обнаруживал». Мне уже приходилось писать об этом, и мои соображения на этот счет даже публиковались, однако такими тиражами (последний раз «массовым» тиражом в 100 – сто – экземпляров) или в столь специализированных изданиях, что до многих читателей Мандельштама они попросту не дошли<sup>1</sup>. Поэтому мне кажется уместным изложить – хотя бы кратко – эти соображения на столь представительном мандельштамовском симпозиуме.

Самая первая по времени (и самая растиражированная) из «ошибок» Мандельштама – это Пенелопа в стихотворении 1917 г. «Золотистого меда струя из бутылки текла...», которая у него якобы вышивала, вместо того, чтобы ткать (погребальный покров своему свекру Лаэрту), как у Гомера. Первым, по-видимому, отметил ее С.И. Липкин в начале 1930 гг. и прямо высказал это автору. Мандельштам отmel эту претензию, не обосновав этого дискурсивно<sup>2</sup>. Много позднее Липкин смягчил свою претензию: «Поэтика Мандельштама зиждилась на тогда мне неизвестных, да и сейчас не всегда мне ясных основаниях. Прежде всего, <...> Мандельштам излагал не эпизод гомеровского эпоса, а свое, которое долженствовало стать нашим, ощущение эпоса, мифа, эллинистической культуры, достигшей Таврии, дикой и печальной, где всюду “Бахуса службы”»<sup>3</sup>. Однако и тогда он упустил из вида, что на самом деле Пенелопа в рассматриваемом стихотворении вовсе не вышивает, а именно ткет, а вышивает там совсем другая женщина (о чем ниже).

Кто только не обращал внимания на то, что у Мандельштама Пенелопа не ткет, а вышивает! И какие люди! Кларенс Браун в 1973 г.: «Разве Пенелопа (чье имя, как кажется, ускользает от говорящего) “пряла” или “вышивала”? <...> она ткала на ткацком станке погребальное покрывало для Лаэрта»<sup>4</sup>. Гинзбург Л.Я.: «Так, Пенелопа у него вышивает, вместо того, чтобы ткать»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> С наиболее полным электронным изданием на эту тему можно ознакомиться по адресу: <http://elibr.lib.rsuh.ru/elibr/000009792>.

<sup>2</sup> Мандельштам О. Собр. соч. в 4 т. Т. 3. 1994. С. 19–20.

<sup>3</sup> Там же. С. 20.

<sup>4</sup> Brown C. Mandelstam. 1973. P. 265.

<sup>5</sup> Гинзбург Л. О старом и новом. Л. 1982. С. 281.

Ю.И. Левин: «...на самом деле Пенелопа не вышивала, а ткала»<sup>6</sup>. Русский эмигрантский поэт Николай Моршен в 2001 г.<sup>7</sup> Русский поэт Илья Фаликов в 2007 г., добавив: «Мандельштамовские aberrации известны»<sup>8</sup>. Б. Филевский в предисловии «... Вечные сны, как образчики крови...» к «Стихотворениям» Мандельштама приписывает это тому, что «Мандельштам сознательно изменял реалии. В стихотворении “Когда пронзительнее свиста...” у него старик Домби повесился, а Оливер Твист служит в конторе – чего нет у Диккенса. А в стихотворении “Золотистого меда струя...” Пенелопа вышивает вместо того, чтобы ткать»<sup>9</sup>. В 2012 г. два доктора филологических наук плюс член Союза писателей СССР (В.П. Казарин, М.А. Новикова и Е.Г. Криштоф) в своей в целом интересной и основательной статье сочли все-таки, что Мандельштам в этом стихотворении, сказав, что Пенелопа вышивала, нарушил «правду мифологического предания»<sup>10</sup>. Примеры можно было бы и продолжить.

Мне кажется, что столь долгая жизнь ошибочного предположения, будто Пенелопа у Мандельштама не ткала, а вышивала, связана с тем, что Мандельштам в нем применил оригинальный прием, который можно было бы назвать «разведением синтаксиса с семантикой», когда некоторое имя или местоимение синтаксически обозначает один предмет, а семантически, по смыслу – другой. Ни у кого из других известных мне поэтов я такого приема не встречал. И сам Мандельштам применил его всего три раза в двух стихотворениях.

Первые два раза это было в стихотворении «Домби и сын» (1913). Сначала – в третьей и четвертой его строках:

*Я вижу Оливера Твиста  
Над кипюю конторских книг.*

Синтаксически автор, бесспорно, видит над кипюю конторских книг именно Оливера Твиста (прямое дополнение к сказуемому «вижу»). Но семантически, по смыслу, этого быть не может, ибо на протяжении всего романа Оливеру Твисту не больше десяти лет – кто бы допустил его до священных в викторианской Англии конторских книг? Вспомним, что говорит о них в следующем романе Диккенса «Жизнь и приключения Николаса Никльби» старый клерк Тим Линкинуотер, когда героя романа впервые допускают к этим книгам: «Вот что приятно! Как вы полагаете, мало я думал о том, какова будет судьба этих книг, когда меня не станет? Как вы полагаете, мало я думал о том, что дела здесь могут пойти беспорядочно и неаккуратно, когда меня не будет? Но теперь, – продолжал Тим, вытягивая указательный палец в сторону Николаса, – теперь, еще после нескольких моих уроков, я буду удовлетворен. Когда я умру, дело будет идти так же хорошо, как при жизни

<sup>6</sup> Левин Ю. Заметки о «крымско-эллинических» стихах О. Мандельштама // Мандельштам и античность. М., 1995. С. 82–83.

<sup>7</sup> <http://www.svoboda.org/programs/OTB/2001/OBT.102001.asp>

<sup>8</sup> Газета «Культура». 25–31 янв. С. 5.

<sup>9</sup> М., 2009. С. 10–11, 21–22.

<sup>10</sup> «Стихотворение О.Э. Мандельштама “Золотистого меда струя из бутылки текла...”» – «Знамя». 2012. № 5. разд. IX.

моей, – точно так же, – и я буду иметь удовольствие знать, что никогда еще не бывало таких книг – никогда не бывало таких книг, да, и никогда не будет таких книг! – как книги “Чирибл, братья!”»

С другой стороны, читатель мог видеть Оливера Твиста вот именно что «над кипю книг», только не конторских, а учебных, в одной из центральных глав романа о нем: «С особым рвением он принялся за уроки ... и работал так усердно, что даже сам был удивлен своими быстрыми успехами. <...> Маленькая комнатка, где он обычно сидел за своими книгами ...» (гл. XXXIV). А за конторскими книгами, как мы только что убедились, он, читатель, мог видеть Николааса Никльби. Так что строчки «Я вижу Оливера Твиста / Над кипю конторских книг» могли возникнуть как контаминация строчек «Я вижу Оливера Твиста / Над кипю учебных книг» со строчками «Я вижу Николааса Никльби / Над кипю конторских книг»<sup>11</sup>.

Этого, кстати, не учла и Цветаева, в «Моем ответе Осипу Манделъштаму» упрекнувшая его: «А в прекрасном стихе о Диккенсе, который у всех на устах – помните?

*Я помню Оливера Твиста  
Над кипю конторских книг.*

Это Оливер Твист-то, возвращенный в притоне воров! Вы его никогда не читали»<sup>12</sup>. Читал, читал. И понимал, и помнил лучше, чем кто-либо другой.  
«Домби и сын», немного дальше:

*Белокурый  
И нежный мальчик Домби-сын;  
Веселых клерков каламбуры  
Не понимает он один.*

Синтаксически «он», очевидно, – Домби-сын. Но семантически это столь же очевидно невозможно, поскольку маленький Поль Домби не только никогда не был, но и не мог быть – как сын и наследник великого мистера Домби – в подобной ситуации. А был в подобной ситуации такой же маленький и нежный мальчик – Дэви Копперфильд – во второй главе романа о нем – одной из самых знаменитых сцен Диккенса. Так что местоимение «он» в этом контексте относится сначала – по ходу чтения – к Домби-сыну, а затем – но и одновременно! – к Дэви Копперфильду.

(В свое время в докладе для манделъштамовской конференции «Смерть и бессмертие поэта» 1998 г. я постарался показать, насколько скрупулезно Манделъштам знал и помнил все одиннадцать романов Диккенса «о Лондоне тогда»).

И точно так же в подфразе:

*«Помнишь, в греческом доме, любимая всеми жена –  
Не Елена, другая, как долго она...»*

<sup>11</sup> Ср. в 4-й строфе так наз. «Оды Сталину» («Когда б я уголь взял...»): «зоркий слух» как контаминация устойчивых оборотов «зоркий глаз» и «чуткий слух».

<sup>12</sup> Цветаева М. Избранные соч. В 2 т. Т. 2. Автобиографическая проза. Воспоминания. М., 1999. С. 474.

местоимение «она» относится к Пенелопе (которая, разумеется, долго ткала), а в подфразе «как долго она вышивала» – к хозяйке крымской комнаты, которая вышивала, чтобы «совсем не скучать».

Больше Мандельштам к этому сложному и красивому приему в своих стихах не прибегал. Почему? Возможно, потому, что при первом его применении никто на него внимания не обратил, а при втором – никто не понял. Как не понял Георгий Иванов, «спародировавший» Мандельштама («Ну а в комнате белой, как палка, стоит тишина», чем немало его потешил), что «прялка» в этом стихотворении рифмуется не фонетически с «палка», а семантически – с неявно присутствующим «ткала» и явно присутствующим «вышивала». А разжевывать свои поэтические приемы Мандельштаму было, по-моему, – уж простите мне вульгарное выражение – запахло.

О других, менее растражированных «ошибках» О.М., учитывая ограниченное время доклада, скажу коротко, отсылая интересующихся к моей статье «Вышивала ли Пенелопа» во втором из упомянутых выше электронных изданий.

Цветаева сказала Мандельштаму о его строчках «Пока ягнята и волы / На тучных пастбищах плодились» («Зверинец», 1916): «... волы и ягнята – не плодятся! <...> достоверно знаю, что не плодятся»<sup>13</sup>, забыв, что в русском языке слово «плодиться», кроме «давать приплод» – чего, конечно, ни волы, ни ягнята не умеют, – имеет еще значение «умножаться в числе», ср. слова Фамусова в «Горе от ума» Грибоедова: «В Москве ведь нет невестам перевода. Чего! Плодятся год от года». Мандельштам послушался ее и заменил «плодились» на «водились». Не учтя, что, вообще-то говоря, «водятся» не домашние животные, а дикие. Волки в лесу водятся, львы в саванне водятся, а овцы на лугу или коровы на пастбище – нет. (Можно, конечно, сослаться на третье значение слова «водиться» – как в обороте «у него водились денежки», но, по-моему, это не то, что имел в виду Мандельштам.)

«Уличил» Мандельштама в «ошибке» (в стихотворении «Когда Психея-жизнь спускается к теням / В полупрозрачный лес вослед за Персефоной...») и В. Брюсов в рецензии на его «Вторую книгу» (она же *Tristia*): «Персефона <...> никогда сама не водила душ в царство теней»<sup>14</sup>, позабыв, что русское слово «вслед (вослед)» не означает «непосредственно вслед», ср. пушкинское: «что вслед Радищеву восславил я свободу».

В заключение следует особо остановиться на «ошибке», обнаруженной Максимилианом Волошиным в статье Мандельштама «VULGATA» и заклеянной им в гневном письме редактору опубликовавшего ее журнала. «Особо» потому, что ее «разоблачение» проникло в сборник статей, предназначенных для Мандельштамовской энциклопедии<sup>15</sup>. Речь шла о том, что в своей статье 1922 г. «VULGATA» (в позднейшем варианте «Заметки о поэзии») Мандельштам написал: «Не хотим латинской Библии, дайте нам вульгату», хотя «Вульгатой»

<sup>13</sup> Цветаева М. Там же.

<sup>14</sup> Брюсов В. Среди стихов // Печать и революция. 1922. Книга 6 (октябрь-ноябрь). С. 63–70.

<sup>15</sup> Мандельштам, его предшественники и современники. М., 2007. С. 59–60.

(«общедоступной») называется именно латинский перевод Библии, принятый в католической церкви. Сам Волошин объяснил эту неточность так: «Он как филолог просто перевел заглавие, а как историк никогда не встречался с этим термином и не подозревал о том легком “искривлении” смысла, которое лежит в этом имени»<sup>16</sup>. Тем не менее, как рассказывает Волошин, он написал об этом редактору журнала, где была помещена статья (насколько можно судить по его «Воспоминаниям», не дав об этом знать Мандельштаму, которым незадолго до того был обижен): «Нельзя Вам как редактору допускать такие вопиющие ошибки: нельзя, чтобы наши невежественные поэты помещали у Вас заглавием статьи такие имена, смысл которых им самим неясен. За это ответственны Вы как редактор». Итак, незнание «легкого “искривления” смысла» стало «вопиющей ошибкой», Мандельштам – одним из многих «наших невежественных поэтов», а Волошин и редактор – эрудитами, которые неспособны (как Волошин) или не должны (как редактор) столь вопиющие ошибки совершать.

Однако дело в том, что не Мандельштам, а именно Волошин допустил здесь достаточно существенное «искривление смысла»: как он правильно отметил, *Vulgata* по-латински означает «общедоступная», и это стало собственным именем латинской Библии потому, что латынь в то время была общим языком грамотных людей; но ко времени Лютера она потеряла эту свою роль, «Вульгата» перестала быть общедоступной, превратилась, так сказать, в собственную противоположность, потеряла право на свое имя («lost the name of» *Vulgata*, как мог бы сказать принц Гамлет), перестала быть «Вульгатой», а новыми «Вульгатами» XVI–XVII вв. стали немецкая Библия Лютера, английская «короля Иакова» и т. д. – библии на родных языках грамотных людей, что и имел в виду Мандельштам. Это подтверждается тем, что в исходной журнальной публикации статьи Мандельштама слово «вульгата» («Не хотим латинской библии, давайте нам вульгату») набрано не с заглавной буквы, а со строчной, т. е. не как имя собственное, а как нарицательное. А в заглавии статьи «VULGATA» все буквы заглавные, как и положено в заглавии. Я не знаком с рукописью волошинских воспоминаний, но в письме Волошина, приведенном в упомянутом сборнике статей для Мандельштамовской энциклопедии, как название мандельштамовской статьи «Вульгата», так и слова Мандельштама (которые Волошин цитирует как «дайте нам, наконец, Вульгату») приведены с выделением заглавной буквы, т. е. как имена собственные, что не соответствует оригинальному тексту (и, как мне представляется очевидным, мысли) Мандельштама. Его слова, собственно, следовало бы читать так: «Довольно нам Библии на латинском языке, дайте нам, наконец, общедоступную (общепонятную)». Так что Мандельштам употребил слова *vulgata* и «вульгата» совершенно правильно, как нарицательные со значением «общедоступная», а ошибку (если не подтасовку текста Мандельштама) допустил сам Волошин.

---

<sup>16</sup> Волошин М. Воспоминания // Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 113–117.

Что же касается позднейшей беседы Мандельштама с Волошиным, в которой он якобы признал свою ошибку, то мы знаем ее содержание в пересказе одного Волошина, а известно, какие штуки может выкидывать с людьми память... Даже Николай I для привлечения подозреваемых к следствию по делу декабристов требовал минимум двух независимых уличающих показаний.

И совсем уж наконец, для порядка, о единственной известной мне реальной ошибке Мандельштама – в неоконченной статье 1917 г. «Скрябин и христианство», где он сказал о похоронах Пушкина: «Мраморный Исаакий – великолепный саркофаг – так и не дождался солнечного тела поэта». Ошибка эта состояла в том, что Пушкина первоначально предполагалось отпевать в Исаакиевском соборе, как и было сказано в приглашениях на отпевание, – но не в современном, мраморном, который только еще строился, – так называлась церковь в здании Адмиралтейства, прихожанином которой был Пушкин (см., напр., В. Вересаев «Пушкин в жизни»).

Хотелось бы, чтобы изложенное было учтено в будущей Мандельштамовской энциклопедии.

## О возможном шекспировском подтексте «Бессонницы»

1. К представлениям о цитатной подоплеке «Бессонницы» (1915/1916)<sup>1</sup> я хочу добавить еще одну полускрытую аллюзию<sup>2</sup>.

Речь пойдет о небольшом фрагменте текста:

...Когда бы не Елена,

**Что Троя вам одна, ахейские мужи?**<sup>3</sup>

1. Этот несколько выисканный вопрос заставляет задуматься о его языковой приемлемости. Но, как свидетельствует Национальный корпус русского языка, к 1915 г. формула «*Что* + Сущ. им. пад. + Личн. местоим. (реже – Сущ.) дат. пад. + ..?/!» свободно употреблялась в русской поэзии и прозе. В роли местоимения чаще всего выступало *мне*, но встречались и другие, а в роли существительного – чаще абстрактные (*жизнь, судьба, страх, тоска...*), но также обозначения явлений природы, отрезков времени, лиц, предметов, мест. Ср.:

*Что вам тучи, что нависли Над победной головой?! [Коринфский 1894];  
О, что мне закатный румянец, Что злые тревоги разлук? [Блок 1907];  
Что вам утро! Утром глянет Беспощадный свет [Брюсов 1908]; Сердце  
бьется ровно, мерно. Что мне долгие года! [Ахматова 1913]; Что мне  
люди безумного города <...> Что мне город с дворцами да храмами, С беспо-  
койно гудящей толпой? [Катаев 1914].*

В связи с «Бессонницей...» особенно примечательны упоминания исторических и литературных персонажей и названий городов. Ср.:

*О, что вам, дети? что вам, дети, Племя несчастное старца Кадма?  
[С.М. Соловьев 1906]; Правда, правда. Что мне этот грязный Аккерман?  
[Бунин 1907]; Что вам Ромео и Джульетта, Песнь соловья меж темных  
чащ! [Цветаева 1913]; Ой, левада несравненная Украинския земли! Что мне  
Рим? И что мне Генуя, Корольки и короли? [Нарбут 1910].*

Ясно, что оборот, использованный Мандельштамом, – обкатанная традицией формула, и сам по себе не вызывает интерпретационного беспокойства, как это было бы при наличии некоторой неправильности, толкающей на поиски альтернативных осмыслений, в частности интертекстуальных. Но «неграмматичность»

---

<sup>1</sup> См. пионерскую работу [Nilsson 1974] и исчерпывающий на сегодня свод интертекстов [Безродный 2007] (с дополнениями, внесенными автором и его корреспондентами в блогах <http://ru-mandelstham.livejournal.com/11295.html> и <http://m-bezrodnyj.livejournal.com/35564.html>); о проблематике интертекстуального комментирования в связи с «Бессонницей» см. [Капинос 2012].

<sup>2</sup> Предварительную разработку темы см. [Жолковский 2016].

<sup>3</sup> Согласно [Безродный 271] (со ссылкой на [Террас 258]), это место восходит к строкам из «Илиады»: *Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы / Брань за такую жену и беды столь долгие терпят* [Гомер 1990: III, 156–157].

не является необходимым условием подобной установки. Вопрос не в том, обязательна ли та или иная отсылка, а в том, что она, будучи привлечена, дает для понимания текста в целом.

2. Гипограмма, которая, как мне представляется, стоит за данным оборотом, – это знаменитые слова Гамлета о Гекубе, вошедшие в русском языке в поговорку. В поэзии начала XX в. обнаруживается всего один, зато знаменательный пример – из полемического послания В.И. Иванова к М.А. Кузмину, кстати, тоже начинающегося с наложения античных мотивов на современные:

*Союзник мой на Геликоне, Чужой меж светских передраг, Мой брат в дельфийском Аполлоне, А в том – на Мойке – чуть не враг! Мы делим общий рефекторий И жар домашнего огня. Про вас держу запас теорий: Вы убегаете меня. И замыкаетесь сузубо В свой равнодушный эгоизм. Что вам общественность? – Гекуба! И род Гекаты – символизм!..* («Соседство», 1912).

А художественная и деловая проза того времени вообще пестрела применениями гамлетовской формулы. Ср.:

<О>н заставил <...> плутоватого чиновника Лебедева молиться за упокой души графини Дюбарри (казалось бы, что ему эта Гекуба?) [Айхенвальд 1913]; <Вы> думаете про себя: «Что ему Гекуба?» [Горький 1901]; Зачем вы ездите сюда? Что вам здесь у монахов нужно, позвольте вас спросить? **Что вам Гекуба, и что вы Гекубе?** [Чехов 1889].

Знакомство с шекспировским источником, по-видимому, принималось за данное, а возможно, иногда речь непосредственно шла о нем самом:

**Ему чужда Гекуба, она ему не нужна** – а бедному актеру она, при одном лишь воспоминании, внушает такое глубокое сострадание, что он плачет о ней [Шестов 1898];

– В самом деле хорошо? <...> Впрочем, у меня другое место выходило еще лучше <...> и <...> зачитал: – *Комедиант! Наемщик жалкий <...> плачет, бледнеет, дрожит, трепещет! Отчего и что причиной? <...> Какая-то Гекуба. Что ж ему Гекуба? Зачем он делит слезы, чувства с нею?* [Писемский 1858].

3. И, конечно, эти слова регулярно звучали со сцены. Начиная с 1828 г., когда появился первый полный эквилинейный перевод М. Вронченко, «Гамлет» более или менее непрерывно шел в театрах. С 1837 г. он ставился в сравнительно вольном переводе Н. Полевого, и «в течение XIX в. цитаты из “Гамлета” Полевого стали поговорками» [Горбунов 1985: 11–12].

Другим влиятельным переводом был сделанный А. Кронебергом в 1844 г., а затем – перевод Константина Романова (1899).

В наиболее авторитетных изданиях Шекспира «Гамлет» печатался в переводе Кронеберга <...> В 1899 году К. Р... <...> опубликовал свой перевод <...> Впервые после Полевого к трагедии обратился <...> поэт, хотя, может быть, и не первого ряда [Горбунов 1985: 16–18].



Ближе ко времени создания «Бессонницы» нашумела постановка «Гамлета» в Художественном театре, осуществленная Станиславским совместно с Гордоном Крэгом.

23 декабря 1911 года в МХТ состоялась премьера «Гамлета» в постановке Г. Крэга (Кино-Театр.РУ: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/history/y1911/1270/print/>).

В Музее МХАТ хранятся режиссерские экземпляры «Гамлета» 1910 г. В переводе А. Кронеберга кое-где сделаны изрядные купюры; в некоторых случаях <...> вставлены фрагменты из перевода К.Р. [Бачелис 1983: гл. 7. «Московский “Гамлет”»].<sup>4</sup>

4. Таким образом, слова Гамлета о Гекубе были на слуху у современников автора «Бессонницы» и воспринимались как своего рода пропись всей риторической парадигмы: *Что мне..?!* Известны они были в нескольких вариантах, но очень сходных друг с другом и близких к английскому оригиналу (от которого отличались, однако, характерным русским эллипсисом глагола-связки). Ср.:

*Что он Гекубе, иль ему Гекуба..?* [Вронченко; [http://az.lib.ru/s/shekspir/w/text\\_1110oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/s/shekspir/w/text_1110oldorfo.shtml)];

*Что ж ему Гекуба?* [Шекспир 1985: 162] – пер. Н. Полевого;

*Что он Гекубе, что она ему?* [Шекспир 1985: 263] – пер. А. Кронеберга;

*А что Гекубе он или ему Гекуба..?* [К. Р.; <http://lib.ru/SHAKESPEARE/hamlet3.txt>).

Гамлет говорит это под впечатлением той вовлеченности, с которой актер только что прочитал монолог Энея о страданиях Гекубы, жены троянского царя Приама, убитого на ее глазах ахейцем Пирром. Гамлета восхищает способность актера лить слезы за героиню, до которой тому лично нет никакого дела, – по контрасту с его собственной неспособностью действовать в непосредственно касающейся его, Гамлета, реальной ситуации.

Вероятность обращения Мандельштама к «Гамлету» подкрепляется отсылками к нему в других его текстах. Ср.:

*Век мой, зверь мой, кто сумеет <...> И своею кровью склеит Двух столетий позвонки? <...> Узловатых дней колена Нужно флейтою связать <...> Но разбит твой позвоночник, Мой прекрасный жалкий век!* («Век», 1922);

*И Шуберт на воде <...> И Гамлет, мысливший пугливыми шагами...* («Восьмистишия», 1933–1934).

*Развивается череп от жизни – Во весь лоб – от виска до виска <...> Звездным рубчиком шитый чепец – Чепчик счастья – Шекспира отец...* («Стихи о неизвестном солдате», 1937).

---

<sup>4</sup> Согласно [Сегал 625], «повторяющийся образ *черного бархата*» в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920) могли подсказать «опыты с использованием черного бархата в сценических экспериментах Гордона Крэга в Московском художественном театре».

О проблеме «Мандельштам и Шекспир» см. [Лекманов 2005], [Сергеева-Кляпис, Лекманов 2014], [Чекалов 2014].

А «анонимность» данной отсылки – ни Гекуба, ни Гамлет, ни Шекспир в тексте не появляются – была сродни тому «шекспиризму» в духе Анненского (ориентировавшегося на Роберта Браунинга и влиявшего на Мандельштама), который пропитывает стихотворение без прямого цитирования<sup>5</sup>.

Что же делает предполагаемую аллюзию на пассаж о Гекубе особенно уместной в мандельштамовском стихотворении – и потому вероятной?

5. Прежде всего, на самом поверхностном уровне, – употребление высоко поэтического, и тоже античного, собственного имени *Троя*. Более того, *Гекуба* была царицей именно *Трои*, что дополнительно мотивирует подстановку одного имени на место другого. А подмена, перепутывание и даже забывание имен, собственных и нарицательных, было излюбленным ходом Мандельштама. Ср.:

*Не Саломея, нет, соломинка скорей! <...> Нет, не соломинка – Лигейя, умира-  
нье, – Я научился вам, блаженные слова* («Соломинка. 1»; 1916);

*Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, – Не Елена – другая, – как  
долго она вышивала?* («Золотистого меда струя из бутылки текла...»; 1917; имеет-  
ется в виду не Елена, а Пенелопа, и, кстати, не «вышивала», а «пряла и распу-  
скала пряжу»);

*Я слово позабыл, что я хотел сказать <...> И мысль бесплотная в чертог  
теньей вернется* («Я слово позабыл, что я хотел сказать...»; 1920).

Правда, в «Бессоннице» имя героини подменяется названием города, одна-  
ко имя женщины, другой, но тоже связанной с сюжетом «Илиады», только что  
появилось в тексте: *Когда бы не Елена...*, так что в целом получается нечто  
вроде: *Что вам Гекуба...?* Странно. Другое дело, Елена, – вот *что́ вам она́*,  
понять можно!

Связка *Гекуба/Елена* естественно оказывается в фокусе «Бессонницы», посвя-  
щенной теме любви в ее разных поворотах, и вносит трагическую ноту, впрямую  
не проговариваемую. Любопытно, что под пером одного – самого вольного – пе-  
реводчика «Гамлета», Полевого, имя Елены появляется в тексте рядом с именем  
Гекубы, правда, не в монологе самого Гамлета, а в декламируемом актером моно-  
логе Энея:

*Толико унижен Гекубы тяжкий рок! Из уст ее летит проклятия поток  
На тяжку жребия и счастья измену, На бедствий всех вину, коварную  
Елену...* [Шекспир 1985: 161].

Ни в шекспировском оригинале, ни в остальных русских переводах ничего по-  
добного нет. Но такая интерполяция отчасти мотивирована – подсказана? – со-  
ответствующим местом из поэмы Вергилия, где Эней видит не только гибель  
Приама и страдающую Гекубу, но и прячущуюся Елену, и загорается мыслью  
отомстить ей за страдания троянцев, см. «Энеида», II, 499–588 [Вергилий 1979]<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> О влиянии статей Анненского на поэтику раннего Мандельштама см. [Чекалов 2014], в связи с «Бессонницей» – [Сегал 140–141].

6. Вернемся, однако, к вопросу о тех свойствах гамлетовской формулы, которые оказываются востребованными в рамках «Бессонницы».

Наиболее созвучна новому контексту и потому особенно выигрышна, конечно, ее метатекстуальность. Подобно тому, как лирический субъект «Бессонницы» размышляет о содержании Песни II «Илиады» и мотивах поведения ее персонажей, Гамлет задумывается над переживаниями актера, исполняющего монолог Энея из трагедии на родственный сюжет. У Шекспира эта рефлексивность даже более многослойна: Гамлет завидует актеру, который переживает за Энея, проникающегося страданиями Гекубы.

Одновременно в обоих текстах делается акцент на собственных проблемах героев: Гамлет стыдится своей апатии, а лирический герой Мандельштама пытается осмыслить свое место в развертывающейся вокруг него и в нем самом экзистенциальной ситуации, которую эмблематизирует *море черное*, подступающее к его *изголовью*<sup>7</sup>. Как Гамлет колеблется между литературными впечатлениями и своей судьбой, так и герой «Бессонницы» задается вопросом, *кого же ему слушать – море черное или Гомера*, и, по-видимому, делает выбор в пользу *моря* (то есть реальности), поскольку *Гомер молчит*. Гамлет, как мы знаем, сделает в конце концов такой же выбор. Но сначала он поставит литературный эксперимент над антагонистом – так наз. «Мышеловку», и литература еще адекватнее продублирует и протестирует реальность. Причем Гамлет предстанет соавтором этой пьесы (присочинив к ней *стишков десяток*), то есть, как и автор «Бессонницы», поэтом<sup>8</sup>.

Гамлетовский элемент вообще органично вписывается в контекст стихотворения: Гамлет, как мы знаем, тоже любитель чтения (театральных пьес, слов, слов, слов, чужих писем), а главное, произнесения речей, изобилующих вопросами к мирозданию и к собственной совести. Таков его самый знаменитый монолог «Быть или не быть?..», таков и тот, где фигурирует Гекуба:

*Комедиант, наемщик жалкий <...> Мне выражая страсти, плачет и бледнеет, Дрожит, трепещет... Отчего? И что причина? <...> Что ж ему Гекуба? Зачем он делит слезы, чувства с нею? Что, если б страсти он имел причину, Какую я имею? Залил бы слезами Он весь театр, и воплем растерзал бы слух <...> А я? Ничтожный я, презренный человек, Бесчувственный*

---

<sup>6</sup> К связке Гекуба + Елена (+ пена + Троя) ср. еще:

*И вот рождается Елена, С невинной прелестью лица, Но вся – коварство, вся – измена, Белее, чем морская пена, – Из лебединого яйца. И слышен вопль Гекубы в Трое И Андромахи вечный стон...* (Мережковский «Леда», 1895) ср. [Безродный 271].

Имена Гекубы и Елены соседствуют и в «Гекубе» Еврипида, переведенной И. Анненским, но перевод увидел свет лишь в 1916 г. и, даже если был каким-то образом известен Мандельштаму в 1915-м, вряд ли особо релевантен для «Бессонницы».

<sup>7</sup> Тот факт, что это вторжение разыграно на излюбленной поэтом интертекстуальной клавиатуре (в частности – пушкинской, из «Путешествия Онегина» и «Клеветникам России») и море представлено литературно и архаично витийствующим, не отменяет решительного перехода от перелистывания ветхой классики к вслушиванию в грохот современных стихий.

<sup>8</sup> Понимание Гамлета как артиста, рефлектирующего об окружающих так, как если бы это были плоды его воображения, было развито в статье И. Анненского «Проблема Гамлета» (1909) [Анненский 162–172].

– молчу, молчу, когда я знаю, *Что преступленья погубило жизнь и царство Великого властителя – отца!.. Или я трус? Кто смеет словом оскорбить меня <...> Чтоб за обиду не вступился я <...>? И что же? <...> Быть может, привиденье это было, Мечта, коварство духа тьмы?* (пер. Н. Полевого) [Шекспир 1985: 162–163, I, 2].

«Бессонница» не столь назойливо вопросительна, но 3 вопроса (*Куда плывете вы? <...> Что Троя вам одна, ахейские мужи? <...> Кого же слушать мне?*) на 3 четверостишия – тоже немало. (У Полевого 9 вопросительных знаков на 48 строк, у Шекспира – 9 на 55.) Разумеется, вопросы не обязательно почерпнуты у Шекспира, но предполагаемая ориентация на гамлетовские монологи могла способствовать вопросительно-медитативной организации текста.

Кстати, не исключено, что выбор глагола во фразе: Гомер *молчит*, сверхдетерминированный рядом подтекстов [Безродный: 272–273; <http://m-bezrodnyj.livejournal.com/35564.html>], подпитывается и гамлетовским – словами из только что приведенного монолога (...*Бесчувственный – молчу, молчу, когда я знаю...*), а также знаменитой предсмертной репликой принца: *Молчанье* (фигурирует в большинстве переводов). Оно завершает перевод всего случившегося в метанарративный план – план повествования, теперь обрываемого Гамлетом-рассказчиком. Подобный дискурсивный модус типичен и для Мандельштама, в частности для «Бессонницы» с ее открытым финалом.

7. Переключки с пассажем о Гекубе не сводятся к сходствам, – налицо и характерные различия.

Гамлет произносит свой монолог наедине с собой и взволновавшего его актера поминает заочно в третьем лице (*Что ему Гекуба?..*). Но взаимодействует он не с литературным персонажем, а с самим актером, и в дальнейшем переходит ко все более решительным действиям в актуальном времени.

Мандельштам, напротив, обращается вроде бы непосредственно к героям литературы (*Что Троя вам..?*), но эта непосредственность – отчетливо метатекстуальная, отчужденно-эстетская, в жанре «Над книгой Гомера/Данте/ Шекспира/Пушкина/...», хотя современная действительность (*море черное*) в конце концов тоже подаст голос. Более того, обращаясь с гамлетовским вопросом к *ахейским мужам*, Мандельштам лишь играет в прямоту, а на самом деле как бы переводит своих адресатов из разряда реальных действующих лиц в разряд актеров, примеряющих роли покорителей то ли Трои, то ли Елены. Градус литературной рефлексии – вполне в духе раннего Мандельштама – от этого только повышается.

Именно раннего: при последующих вариациях на троянскую тему драматичность совмещения античных мотивов с современными личными резко возрастала. Ср.:

«За то, что я руки твои не сумел удержать» (1920), опять с вопросительными интонациями, но на этот раз с полной автопроекцией из собственной любовной коллизии в гомеровскую: *Где милая Троя? Где царский, где девичий дом? Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник; и*

«Я скажу тебе с последней...» (1931) – в сущности, горький ремейк «Бессонницы»: *Там, где эллину сияла Красота, Мне из черных дыр зияла Срамота. Греки сбондили Елену По волнам, Ну а мне соленой пеной По губам. По губам меня помажет Пустота, Строгий кукиш мне покажет Нищета...*

О «Бессоннице» напоминают не только реалии и собственные имена, но и словесные метки: в первом стихотворении – *ахейские мужи (Ахейские мужи во тьме снаряжают коня)*, а во втором – *пена*, которая теперь не остается на *головах царей*, а жестоко мажет нищего поэта *по губам*, доводя до предела потенциал, заложенный в приближении моря к *изголовью* в *финале* «Бессонницы». В свою очередь, *губы* – и мотив *соленого* – связывают друг с другом оба поздних стихотворения: *За то, что я предал соленые нежные губы – Ну а мне соленой пеной По губам.*

В среднем из трех стихотворений («За то, что я руки...») гомеровская ситуация подается с однозначно троянской точки зрения, а в двух крайних – более амбивалентно. В «Я скажу тебе...» утверждение *Греки сбондили Елену* двусмысленно, ибо *сбондили* ее все-таки троянцы, которым и завидует поэт, но называет он их *греками*. Элементы подобной путаницы есть и в «Бессоннице», где точка зрения поэта вроде бы близка к ахейской, но предполагаемая отсылка к Гекубе сдвигает ее в сторону Трои.

#### Литература:

- [Анненский 1979] – Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
- [Бачелис 1983] – Бачелис Т. Шекспир и Крэг. М., 1983 ([http://teatr-b.ru/Library/Bachelis\\_t/craig/](http://teatr-b.ru/Library/Bachelis_t/craig/)).
- [Безродный 2007] – Безродный М. «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»: Материалы к комментарию // *Varietas et Concordia: Essays in Honour of Professor Pekka Pesonen On the Occasion of His 60th Birthday*. Ed. by B. Hellman et al. P. 265–275.
- [Вергилий 1979] – Вергилий Буколики. Георгики. Энеида / Пер. С.А. Ошерова. М., 1979.
- [Gillespie 2004] – Gillespie Stuart A Dictionary of Shakespeare's Sources, New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2004.
- [Гомер 1990] – Гомер Илиада / Пер. Н. Гнедича. Л., 1990.
- [Горбунов 1985] – Горбунов А. К истории русского Гамлета. Комментарии [Шекспир 1985: 7–26, 579–640].
- [Жолковский 2016] – Жолковский А. Что Троя вам?...: К подтекстам мандельштамовской «Бессонницы» // Звезда. 2016. № 4. С. 250–260.
- [Капинос 2012] – Капинос Е. Голос и хор: «Бессонница...» О. Мандельштам в интернет-комментарии М. Безродного и монографических интерпретациях Г. Амелина, И. Сураг, Ю. Чумакова // Критика и семиотика. 2012. Вып. 16. С. 323–332.
- [Лекманов 2005] – Лекманов О. Мандельштам и Шекспир: опыт обобщающего сопоставления // Вестник истории, литературы, искусства. М., 2005. Т. 1. С. 263–268.
- [Nilsson 1974] – Nilsson Nils Åke «Bessonnica...» // Он же. *Osip Mandel'stam. Five Poems/ Stockholm, Sweden: Almqvist & Wicksell International, 1974. P. 35–46.*
- [Сегал 1998] – Сегал Д. Осип Мандельштам. История и поэтика. Ч. I. Кн. 2. Jerusalem & Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1998.
- [Сергеева-Клятис, Лекманов 2014] – Сергеева-Клятис А., Лекманов О. Мандельштам // Шекспировская энциклопедия / Сост. И. Шайтанов. М., 2014. С. 548–549.

[Сошкин 2015] – *Сошкин Е.* Шекспира отец (К вопросу о визуальных подтекстах «Стихов о неизвестном солдате») // Сошкин Е. Гипограмматика. Книга о Мандельштаме. М., 2015. С. 165–175.

[Terras 1965] – *Terras Victor* Classical Motives in the Poetry of Osip Mandel'stam // *Slavic and East European Journal* 10 (3). P. 251–267.

[Чекалов 2014] – *Чекалов И.* Поэтика Мандельштама и русский шекспиризм начала XX века: историко-литературный аспект полемики акмеистов и символистов // Чекалов И. Русский шекспиризм в XX веке. М., 2014. С. 17–122.

[Шекспир 1985] – *Шекспир У.* Избранные переводы / Сост. А. Н. Горбунов. М., 1985.

## Просодия стихов Осипа Мандельштама

### Введение

В лингвистике *просодией* называется совокупность характеристик звучащей речи. В данной работе анализируются просодические особенности чтения Осипом Мандельштамом стихотворений, записанных на восковые валики выдающимся лингвистом Серебряного века Сергеем Бернштейном, основателем аудиоархивистики. Рассматриваются ритм, фразовая акцентуация [Кодзасов 2009: 364–373], изменения интенсивности, паузация, темп, мелодика, которая практически не исследовалась. При обработке звучащих стихотворений использовалась компьютерная программа Speech Analyzer. Все примеры сопровождаются аудиозаписью.

Как возникла эта тема?

Манера авторского чтения стихов описывалась в литературе многократно. Например, в своей книге «Курсив мой» Нина Берберова, вспоминая поэтический вечер 1915 г. в зале Армии и Флота, писала:

*«Кузмин, с мягкой прядью волос на лбу, читал долго и, несмотря на маленький недостаток речи, читал прекрасно. Он сильно пел, но пение это было тогда чем-то почти обязательным для поэтов. Об этом пении (не Кузмина только) Мережковский говорил мне однажды (в Париже, в 1928 году), что “оно идет от Пушкина” – так ему объяснил когда-то Я. Полонский, которого он знал в молодости глубоким стариком. <...> Пушкин читал неподвижно, с напевом, выделяя пиррихии и спондеи довольно сильно, выделяя цезуру и перенос. Кузмин пел, Сологуб хмуро и глухо читал со своим хмурым и глухим напевом.*

*Блок читал почти не разжимая зубов, без мелодии, но с удивительным рисунком ритмического смысла. Его манера была некоторым преувеличением неподвижности. Идеальный баланс в этом смысле был у Ходасевича. Гумилев преувеличивал пафос, и его чтение портило то, что он не произносил нескольких звуков. Белый нажимал на свою собственную, раз навсегда усвоенную мелодию. Ахматова читала <...> сложив руки у груди, медленно и нежно, с той музыкальной серьезностью, которая была в ней так пленительна» [Берберова 1996: 99–101].*

О манере чтения Осипа Мандельштама вспоминает племянница Сергея Бернштейна: *«Осип Мандельштам с гордо закинутой головой бродил по коридорам, по огромной елисеевской кухне, бормотал, а иногда и звонко-певуче произносил строки стихов – они рождались у него всегда на ходу – и утверждал их ритм движениями руки, головы. <...> Помню, как в нашем доме отец рассказывал <...>: “С Мандельштамом я тогда часто встречался. Совершенно необыкновенно читал Мандельштам. Он читал певуче”» [Богатырева 2015].*

### Размер и ритм

Прежде, чем непосредственно перейти к характеристике чтения поэта, необходимо отметить, что в стихосложении параллельно с привычным размером стиха – метром (основанным на чередовании ударных и неударных слогов) – как бы накладывается

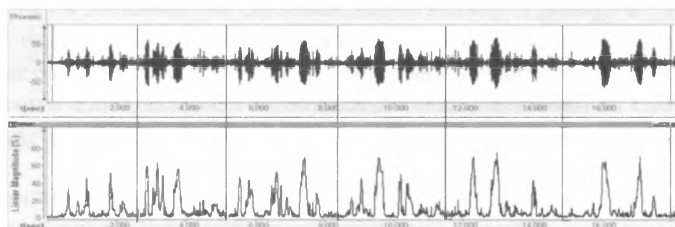
«вторичный ритм» (чередование часто ударных и редко ударных стоп<sup>1</sup>). Первым на отсутствие акцента на ударном слоге стопы обратил внимание Андрей Белый [Белый 1910]. Позднее данное явление в стихосложении было названо «вторичным ритмом» нашим крупнейшим ученым, филологом М.Л. Гаспаровым [Гаспаров 1993: 78].

Так, например, выглядит условная схема «вторичного ритма» в первой строфе стихотворения Осипа Мандельштама «Сегодня ночью, не солгу...» (1925), написанного четырехстопным ямбом (двухсложный размер с ударением на втором слоге):

<i>Сегодня ночью, не солгу,</i>	x x x X x x x X
<i>По пояс в тающем снегу</i>	x X x X x x x X
<i>Я шел с чужого полустанка,</i>	x X x X x x x X (x)
<i>Гляжу – изба, вошел в сенцы –</i>	x X x X x X x X
<i>Чай с солью пили чернецы,</i>	X X x X x x x X
<i>И с ними балует цыганка.</i>	x x x X x x x X (x)

Во второй колонке прописными буквами отмечены ритмические акценты в соответствии с авторским чтением. Обратите внимание, что в первой и последней строках нет ритмического акцента на ударных слогах словоформ *сегодня*, и с ними. Данное произнесение подтверждается Тонограммой 1. На нижней панели тонограммы изображен график изменения интенсивности звучания – акустическо-го коррелята громкости. Вертикальные линии фиксируют границы строк строфы.

### Тонограмма 1



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

Пики графика приходятся на ударные слоги – носители акцентов. Для сравнения приведем измерения интенсивности звучания словоформ, например, последней строки: *И с ними* (-18 дБ) *балует* (-4,0 дБ) *цыганка* (-3,0 дБ). Следует пояснить, почему данные величины интенсивности приводятся со знаком минус. Децибел (дБ) – логарифмическая единица отношения сигнала приемника (воспринимаемого сигнала) к сигналу источника (посылаемого сигнала). Если сигнал приемника меньше сигнала источника, то в данном случае мы получаем отрицательное значение децибела. Абсолютная величина числа | 18 | больше абсолютной величины чисел | 4,0 | и | 3,0 |. Но эти числа со знаком

<sup>1</sup> В русском силлабо-тоническом стихе стопой называется группа слогов, состоящая из одного ударного и одного или нескольких безударных, повторение которых определяет размер стиха [Словарь литературоведческих терминов. М., 1974].

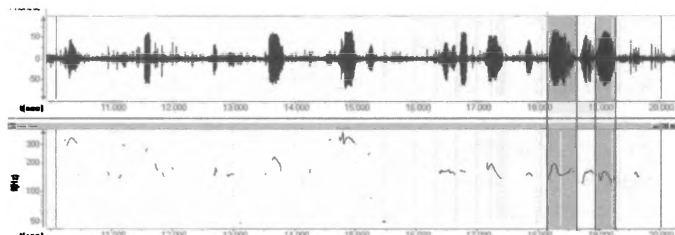




Данную особенность отмечал известный советский исследователь в области поэтики Б.М. Эйхенбаум: «Лирика отличается специальной “лирической” интонацией. По сравнению с интонацией эпической или специально сказовой, лирическая интонация характеризуется бóльшим разнообразием голосовых модуляций и большей напевной выразительностью» [Эйхенбаум 1969: 330–331].

Другой выразительный прием чтения поэта можно назвать «колебанием звука». Он заключается в изменениях движения основного тона в пределах одного ударного гласного. На нижней панели тонограммы 3 курсорами выделены колебания тона в пределах ударного гласного [о] словоформы «двор» (первый сегмент). Движение начинается на частоте 155 герц (Гц), продолжается подъемом тона до 193 Гц, далее изменяет направление и понижается до 143 Гц и вновь повышается до величины 171 Гц. Во втором сегменте курсорами ограничено колебание тона на гласном [а] во второй словоформе «горбатый». Пример взят из завершающей строки третьей строфы указанного стихотворения.

### Тонаграмма 3



*Через окно на двор горбатый.*

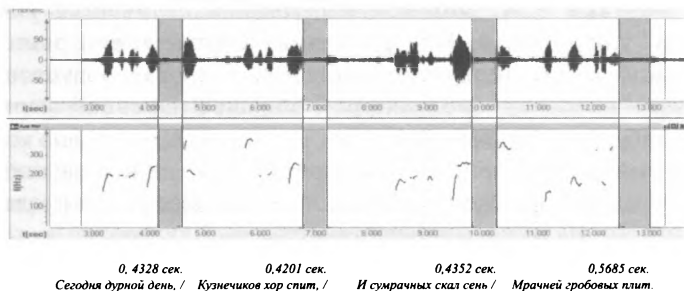
### Паузация

Стихотворение «Сегодня дурной день» (1911) написано двустопным амфибрахией (трехсложный размер с ударением на втором слоге):

<i>Сегодня дурной день,</i>	xXx xXX
<i>Кузнечиков хор спит,</i>	xXx xXX
<i>И сумрачных скал сень</i>	xXx xXX
<i>Мрачней гробовых плит.</i>	xXx xXX

В схеме вторичного ритма, во второй стопе строки, последний слог, вместо ожидаемого безударного, – всегда ударный. Таким образом, в конце строки встречаются два ударных слога. Между ними поэт выдерживает продолжительную паузу. Обязательный акцент на ударном слоге второй стопы и пауза после ударного слога – эта последовательность абсолютно выдержана в стихотворении и настраивает читателя на ожидание следующего словораздела как цезуры, т.е. «постоянного словораздела внутри строки, повторяющегося в стихотворении и облегчающего восприятие его ритма» [Гаспаров 1993: 70]. На Тонаграмме 4 указаны продолжительности пауз второй стопы процитированного четверостишия.

## Тонограмма 4



### Мелодика стиха

В начальный период творчества, в одном из писем Валерию Брюсову, Николай Гумилев отмечает обнаруженные законы мелодики в стихах учителя:

*«Все это время я читал “Пути и перепутья”, разбирал каждое стихотворение, их специальную мелодию и внутреннее построение, и мне кажется, что найденные мною по Вашим стихам законы мелодий очень помогут мне в моих собственных попытках»* (Гумилев Н. Письмо Валерию Брюсову. Париж. 19 декабря 1907 г. / 1 января 1908 г.).

Мелодикой в музыке называется «совокупность мелодических закономерностей и специфических черт, проявляющихся в отдельном произведении» [МЭ 1976: 511]. Б.М. Эйхенбаум, изучая звуковую инструментовку русского лирического стиха, так определял мелодику: «Под мелодикой я разумею не звучность вообще и не всякую интонацию стиха (который всегда звучит “мелодичнее” разговорной речи, потому что развивается в плане эмоциональной интонации), а лишь развернутую систему интонирования, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования и т. д. <...> Наблюдая закономерности этих построений, можно говорить о приемах мелодизации» [Эйхенбаум 1969: 333].

В качестве первого примера рассмотрим стихотворение поэта «Я по лесенке приставной» (1922), написанное трехстопным анапестом (с ударением на третьем слоге):

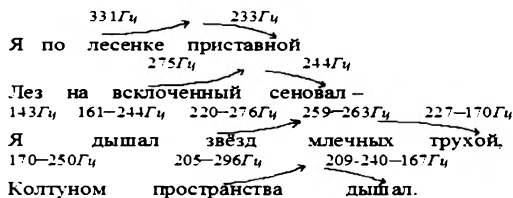
<i>Я по лесенке приставной</i>	‘ ‘ ‘	xxX xxx xX
<i>Лез на включенный сеновал –</i>	‘ ‘ ‘	xxX xxx xX
<i>Я дышал звезд млечной трухой,</i>	‘ ‘ ‘ ‘ ‘	xxX Xxx xX
<i>Колтуном пространства дышал.</i>	‘ ‘ ‘	xxX xXx xX

Вторая колонка представляет метрическую схему строфы, а третья – схему вторичного ритма с двумя акцентами. В третьей и четвертой строках возникает третий акцент.

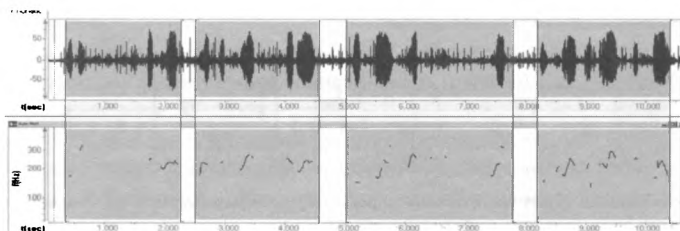
Вообще ритмическая схема стихотворения неоднородная: в первой строфе все строки заканчиваются ямбической стопой, с ударным слогом, который называется ударной константой [Гаспаров 1993: 60]. В мелодике данного стиха завершающая стопа всегда несет на себе акцент нисходящего тона. Первый же ритмический акцент строки сопровождается восходящим тоном и приходится или на первую стопу, или на вторую стопу (как в третьей и четвертой строках). Аналогичный мелодический рисунок, подобный напеву, сохраняется практически в каждой строке

стиха.<sup>3</sup> Ниже приводятся показания колебаний частоты основного тона в герцах над акцентоносителями первого четверостишия. Тире между цифрами означает движение тона в указанных пределах одной словоформы или слога.

На тонограмме 5 вертикальными линиями выделены сегменты, соответствующие каждой строке строфы. На нижней панели первого сегмента отчетливо выделяется кривая основного тона, соответствующая словоформе приставной, с повышением тона на ударном слоге и равным движением после ударного слога (по типу ИК-6)<sup>4</sup>, маркируя незавершенность.



**Тонoграмма 5**



*Я по лесенке приставной / Лез на всключенный сеновал – / Я дышал звезд млечных трухой, / Колтуном пространства дышал.*

Во втором сегменте первый и второй тональные пики словоформ «лез» и «всключенный» фиксируют повышение тона на ударных слогах и понижение на заударных, если они есть (по типу ИК-3). Третий пик («сеновал») отражает повышение на ударном слоге, дальнейшее небольшое понижение и равное движение тона (по типу ИК-6), маркируя незавершенность. Третий и четвертый сегменты повторяют рисунок предыдущих, кроме последнего акцента на словоформе «дышал», на которой тон повышается на предударном слоге, а затем понижается на ударном (по типу ИК-1), маркируя конец предложения.

Иной тип мелодической композиции, более сложный, наблюдается в уже упомянутом выше стихотворении «Сегодня ночью, не солгу...». Он распространяется не на одну строку, как в предыдущем примере, а уже охватывает всю строфу,

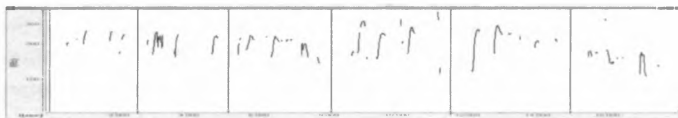
<sup>3</sup> Если обратиться к музыкальной терминологии, то слышимая «напевность» звучит в наиболее естественном среднем регистре человеческого голоса: начинается с ноты фа малой октавы, повышается до ноты ре бемоль 1 октавы (интервал малая секста), затем опускается на малую терцию до ноты си бемоль малой октавы.

<sup>4</sup> Обозначение интонационных конструкций представлено в формулировке Е.А. Брызгуновой [Брызгунова 1980: 96–122].

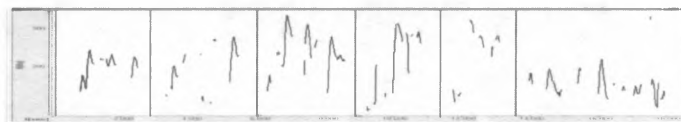
состоящую из шести строк. В каждой последующей строке наблюдается нарастание высоты звука, т.е. повышение частоты основного тона. А в завершающей строке строфы звучит понижающаяся интонация (по типу ИК-1) на каждом носителе акцента, маркируя конец предложения. Данное окончание можно соотнести с каденцией в музыкальном произведении, подобной заключительному мелодическому обороту, завершающему музыкальное построение и придающее ему законченность.

На тонограмме 6 представлены шесть панелей, иллюстрирующих графики каждой строфы стихотворения. Вертикальными линиями выделены сегменты, соответствующие каждой строке строфы. Отчетливо видно, что пики акцентоносителей повышаются к середине и существенно понижаются к окончанию строки.

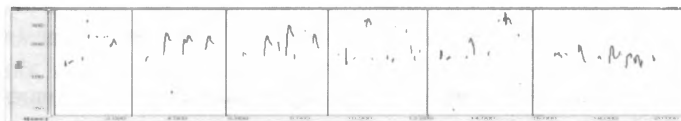
### Тонаграмма 6



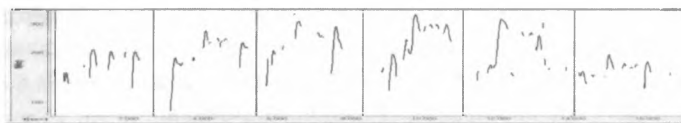
*Сегодня ночью, не солгу, / По пояс в тающем снегу / Я шел с чужого полустанка, / Гляжу – изба, вошел в сенцы – / Чай с солью пили чернецы, / И с ними балует цыганка.*



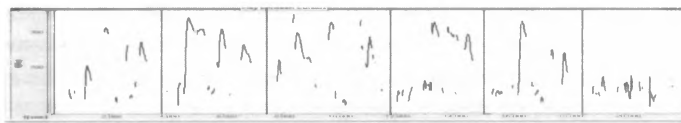
*У изголовья, вновь и вновь, / Цыганка вскидывает бровь, / И разговор ее был жалок. / Она сидела до зари / И говорила: «Подари / Хоть шаль, хоть что, хоть полушалок».*



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



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



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

Таковы некоторые просодические особенности авторского чтения стихов Осипа Мандельштама. Как заметил один из ведущих в просодии стиха лингвистов, С.В. Кодзасов, «мы только начинаем понимать, что магия стиха обеспечивается не менее сложным арсеналом просодических средств, чем магия музыки» [Кодзасов 2009: 409].

*Литература:*

- [Белый 1910] – *Белый А.* Символизм. М., 1910.  
[Берберова 1996] – *Берберова Н.* Курсив мой. Автобиография. М., 1996.  
[Богатырева 2015] – *Богатырева С.* Уход. Из истории одного архива // Знамя. 2015. № 2.  
[Брызгунова 1980] – *Брызгунова Е.* Интонация // Русская грамматика. Т.1. М., 1980.  
[Гаспаров 1993] – *Гаспаров М.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993.  
[Кодзасов 2009] – *Кодзасов С.* Просодия стиха // Исследования в области русской просодии. М., 2009.  
[ЛЭС 1990] – Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.  
[МЭ 1976] – Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т.3.  
[Фаустова 2006] – *Фаустова Н.* Эмфаза и ее интонационное выражение // Вопросы филологии. 2006. № 6.  
[Фаустова 2009] – *Фаустова Н.* Интонационное выражение иллокутивных значений (на материале русского, французского и английского языков). Дис. на соискание ученой степени канд. филолог. наук. М., 2009.  
[Эйхенбаум 1969] – *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха // О поэзии. Л., 1969.  
[Янко 2001] – *Янко Т.* Коммуникативные стратегии русской речи. М., 2001.  
[Янко 2008] – *Янко Т.* Интонационные стратегии русской речи в сопоставительном аспекте. М., 2008.  
[Galperin 1977] – *Galperin I.* Stylistics. Moscow: Higher School, 1977.

## Гетероморфный вектор развития стиховой культуры Мандельштама

Не будет преувеличением сказать, что тенденция к гетероморфности – то есть целенаправленному и вполне осознанному нарушению единообразия стиховой культуры на всех ее уровнях – является основным вектором эволюции русского стиха в XX веке<sup>1</sup>. Именно поэтому стихосложение многих крупнейших поэтов так поздно стало предметом изучения в стиховедческой науке – не хватало адекватного инструментария.

Не миновал увлечения гетероморфностью и Мандельштам, причем индивидуальная стиховая практика становится со временем все более неупорядоченной, что во многом объясняется стремлением уйти от жестких норм силлаботоники, а затем и умеренной тоники; при этом автор «Камня» не выбирает для себя радикальный нигилистический путь футуристов, к творчеству которых он испытывал явную симпатию и серьезный профессиональный интерес<sup>2</sup> (особенно это относится к Хлебникову, автору, по сути дела, введшему в современное русское стихосложение гетероморфный стих<sup>3</sup>).

Особенно отчетливо тяготение к гетероморфности сказывается в творчестве Мандельштама в 1930-е годы, когда многие из его стихотворений оказывается просто невозможно описать в рамках традиционной теории стиха без постоянных указаний на отклонения того или иного уровня.

Мы остановимся на двух важнейших уровнях структуры мандельштамовского стиха, подвергшихся воздействию гетероморфной тенденции – на его метрике и строфике.

Простейшее проявление гетероморфности, достаточно часто встречавшееся в русской поэзии и в предыдущем веке, – неравноstopность, так называемый вольный стих (который – например, в басне – может стать системой, то есть особой формой гомоморфности). Так им написаны уже стихотворения 1917 г. «Когда на площадях и в тишине келейной...», «Кассандре», «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» (их строки колеблются от 4 до 6 стоп ямба), «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (1920) и т. д.; вольным хореем написаны стихотворения 1920 г. «В Петербурге мы сойдемся снова...» и «Чуть мерцает призрачная сцена...». В 1930-е гг. вольного стиха еще больше: им написаны два восьмистишия

---

<sup>1</sup> О гетероморфном стихе см.: Орлицкий Ю. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛЮ. 2005. № 73. С. 187–202; Андреева А., Орлицкий Ю. Гетероморфный стих в современной русской поэзии // Славянский стих. VIII. Материалы междунауч. конф. М., 2008. С. 365–389.

<sup>2</sup> Об этом писали уже современники Мандельштама (см., напр.: Левидов М. Бессильные // Жемчужина. № 7. 1914. С. 15). Также см.: Парнис А. Штрихи к футуристическому портрету О.Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991. С. 183–204.

<sup>3</sup> См.: Орлицкий Ю. Гетероморфный стих Хлебникова // Художественный текст как динамическая система // Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева. М., 2006. С. 563–575.

и «Мы живем, под собою не чуя страны...» (1933), стихотворения 1937 г. «Обороняет сон мою донскую сонь...», «Как дерево и медь – Фаворского полет...», «Я молю, как жалости и милости...», «На доске малиновой, червонной...», «Не сравнивай: живущий несравним...», «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...». Очень редким силлабо-тоническим размером – вольным трехсложником с переменной анакрусой – написано одно из самых сложных в метрическом отношении стихотворение «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» (на нем мы подробно остановимся позднее). Интересно, что в ранней лирике стих с переменной анакрусой поэт использовал в стихотворении 1911 г. «В лазури месяца новый...»; однако здесь это не ТПА (трехсложник с переменной анакрусой), как ошибочно определил Гаспаров<sup>4</sup>, а силлаботоника, в которой несистемно используются разные метры, как трех-, так и двусложные – то есть, в терминологии того же ученого, микрополиметрия<sup>5</sup>.

Еще одно стихотворение – «Помоги, Господь, эту ночь прожить...» – Гаспаров относит к пятисложнику так называемого «кольцовского типа» – очень неожиданному в репертуаре такого «книжного» поэта размеру<sup>6</sup>.

В нескольких стихотворениях Мандельштам применяет также цезуру, затемняющую – особенно в условиях тонического окружения – силлабо-тоническую природу текста: таково короткое стихотворение «Ночь на дворе. Барская лжа...» (1931), которое следует определить как четырехстопный анапест с регулярными усечениями двух слогов на четных строках, знаменитое «Если б меня наши враги взяли...» (пятистопный дактиль с двумя регулярными цезурами и усечениями на них, а также с рядом небольших отклонений от этой строгой схемы) 1937 г., а также упоминавшееся уже стихотворение 1935 г. «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...», в котором поэт использует несистемную, передвижную цезуру.

Отступлений от силлаботоники у Мандельштама – неожиданно для его времени – очень мало. По подсчетам Гаспарова, они занимают всего 7% его репертуара: это три дольника, три тактовика, один акцентный и один свободный стих<sup>7</sup>. В отличие от классика нашего стиховедения, мы склонны относить к свободному стиху не только стихотворение «Нашедший подкову», но и еще несколько переходных форм<sup>8</sup>, однако общей картины это ничуть не меняет.

Особое место в метрическом репертуаре Мандельштама занимают логазды. Даже если не разделять крайне расширительной трактовки этого типа русского стиха, предложенной Плунгяном (как известно, он находит у поэта достаточное количество стихотворений, написанных этой формой, – в отличие от Гаспарова, описавшего всего три), логаздическую тенденцию тоже следует отметить особо, в том числе и как намеренно нарушающую общую гомоморфность стиха Мандельштама.

---

<sup>4</sup> Гаспаров М. Стих О. Мандельштама // Гаспаров М. Избр. труды. Т. 3. М., 1997. С. 494.

<sup>5</sup> Гаспаров М. Очерк истории русского стиха.. М., 2002. С. 223–226.

<sup>6</sup> Гаспаров М. Стих О. Мандельштама // Там же.

<sup>7</sup> Там же. С. 493.

<sup>8</sup> Орлицкий Ю. Свободный стих Осипа Мандельштама // Сохрани мою речь... Вып. 4. М., 2008. С. 451–462.



Обратимся теперь к нескольким стихотворениям поэта, для метрики которых гетероморфный вектор оказывается определяющим, так что позволяет отнести их к фактам ГМС (гетероморфного стиха).

Прежде всего это «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...». Большинство строк здесь написано нерифмованным пятистопным ямбом (46 из 59) с мужскими или женскими окончаниями; однако остальные 16 имеют другую природу. Причем стихотворение и начинается не ямбом, а тремя строками разных трехсложников: первая строка представляет собой композит, состоящий из полустрочий двустопного дактиля и трехстопного амфибрахия, вторая – семистопный дактиль, третья же – пятистопный анапест – то есть налицо все три трехсложных размера. Таким образом, основной размер стихотворения – ямб – начинается только в третьей строке.

Соответственно, этим размером написаны строки 4–14, 16–22, 24–27, 35–51 и 53–59. То есть в ямбическом монолите обнаруживается три однострочные ямбические аномалии («Где спичечные ножки цыганочки в подоле бьются длинным...») (полустрочие трехстопного ямба и строка пятистопного, объединенные в одной строке – пятнадцатой), «А все-таки люблю за хвост его ловить» (строка шестистопного ямба, 23-я) и 52-я строка – «Уже светает. Шумят сады зеленым телеграфом...» (двустопное полустрочие вместе с пятистопной строкой), то есть три достаточно обыкновенных отступления от модельной стопности; однако наряду с этим строки 28–34 вновь, как и в начале текста, представляют собой сложный композит. «Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?» (строка пятистопного ямба с наращением трех стоп трехстопного после цезуры), «Мы умрем как пехотинцы» (строка четырехстопного хорей), «Но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи» (полустрочие двустопного ямба, объединенное со строкой пятистопного), «Есть у нас паутинка шотландского старого плета...» (строка пятистопного анапеста), «Ты меня им укроешь, как флагом военным, когда я умру...» (строка пятистопного анапеста), «Выпьем, дружок, за наше ячменное горе...» (полустрочия двустопного дактиля и трехстопного амфибрахия) и «Выпьем до дна...» (укороченная строка двустопного дактиля); за ними вновь идет пятистопный ямб.

Наконец, все строки стихотворения не рифмованы, кроме нескольких: 4 и 6, 18 и 19, 24 и 25, 27 и 29, 40,42 и 44, 45 и 46, 49 и 50, например:

*Ведь в беге собственном оно не виновато  
Да, кажется, чуть-чуть жуликовато...*

При этом строки 18 и 19 связывает распыленная рифма (лавровишней – ни лавров нет, ни вишен) и 45 и 46 – тавтологическая.

Для стихотворения характерна также нетождественная строфика: оно состоит из одиннадцатистишия, двух восьмистиший, трех шестистиший, двух четверостиший и одного девятистишия. Все это, вместе взятое, позволяет рассматривать стихотворение если не как гетероморфное в полном смысле, то как существенный шаг на пути к этому типу организации речи.

В других стихах того же 1931 года тоже есть аналогичные сбои метра, часто теряется рифма, регулярно появляется нетождественная строфика.

Следующий выразительный пример гетероморфности – стихотворение 1935 г. «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...», которое можно определить как вольный трехсложник с переменной анакрусой (ТПА) и с передвижной цезурой. Его метрическая основа – анапест, однако шестая строка написана шестистопным дактилем, восьмая – четырехстопным, 12-я – композитом стопы хоря и пяти – анапеста. В целом же метрически аномальные строки занимают половину текста, стихотворение разделено на нетождественные строфы, а рифмовка носит несистемный характер.

Еще один интереснейший пример, иногда интерпретируемый как акцентный стих или логазд, – упоминавшееся уже стихотворение «Если б меня наши враги взяли...», на самом деле представляющее собой пятистопный дактиль с двумя цезурами и с усечениями на них, на которых регулярно встречается стык ударений, что и позволяет заподозрить здесь акцентник или логазд.

Соответственно, в строфике Мандельштама тоже в равной мере работают оба вектора, характерные для лирики его эпохи: свободный, ведущий к появлению астрофических форм и неупорядоченных строфоидов, в идеале – верлибра и гетероморфного стиха, и консервативный, сказывающийся в использовании традиционных, а иногда и изысканных строф, а также цепных строф и твердых форм.

При этом в строфике в целом решительно преобладают наиболее традиционные для русской силлаботоники и умеренной тоники (дольников), которыми написано большинство стихотворений поэта, виды строфы – катрены, а среди них преобладают четверостишия, использующие тоже наиболее традиционный способ рифмовки – перекрестный (абаб), хотя встречаются и оба других. Целиком катренами написано 275 из 437 стихотворений (нами учитывались все стихотворения по последнему «Полному собранию сочинений и писем»<sup>9</sup>, за исключением шуточных, стихов на случай, переводов и произведений для детей), то есть 62,9% от общего количества.

Четверостишиями Мандельштам писал на протяжении всего своего творчества, однако в ранних книгах они встречаются чаще, так как основные эксперименты со строфикой приходятся в основном на поздний период творчества поэта.

Всего 11 стихотворений поэта можно в полной мере считать астрофически-ми. Это прежде всего пять верлибров<sup>10</sup>, причем единственный большой из них – «Нашедший подкову» – состоит из соотносимых по объему строфоидов (от 8 до 14 строк), а остальные складываются всего из нескольких строк – так же, как шесть поздних стихотворений, написанных на две или три рифмы или содержащих холостые строки (как, например, части «Стансов»).

Наибольший интерес для нас, однако, представляют поздние стихотворения Мандельштама, многие из которых написаны вольными размерами, разными типами тоники, логаздами, содержат нерифмованные строки и т. п. отклонения от

---

<sup>9</sup> Мандельштам О. Полное собр. соч. и писем. В 3 т. М., 1999–2011. В дальнейшем по первому тому этого издания приводятся все стихотворные цитаты без указания страниц.

<sup>10</sup> См.: Орлицкий Ю. Свободный стих Осипа Мандельштама // Сохрани мою речь... Вып. 4. М., 2008. С. 451–462.

силлабо-тонического канона. Соответственно, в вертикальном строении стиха гетероморфный вектор находит выражение прежде всего в обращении к нетождественной строфике, то есть в сочетании в рамках одного, обычно небольшого произведения разнородных строфических единиц: например, четверостиший и пятистиший и т. д. (отдельные примеры подобного рода приводились выше).

Так, стихотворение «За Паганини длиннопалым...» (1935) состоит из четверостишия, шестистишия, пятистишия и еще двух четверостиший; стихотворение «День стоял о пяти головах...» (1935) – из двух катренов, четырех двустиший и катрена и т. д.

При этом Мандельштам часто использует малое число рифм: «рекордным» в этом смысле можно назвать стихотворение 1937 г.:

*Разрывы круглых бухт, и хряц, и синева,  
И парус медленный, что облаком продолжен, –  
Я с вами разлучен, вас оценив едва:  
Длинней органных фуг – горька морей трава,  
Ложноволосая, – и пахнет долгой ложью,  
Железной нежностью хмелеет голова,  
И ржавчина чуть-чуть отлогий берег гложет...  
Что ж мне под голову другой песок подложен?  
Ты, горловой Урал, плечистое Поволжье  
Иль этот ровный край – вот все мои права,  
И полной грудью их вдыхать еще я должен.*

Как видим, здесь одиннадцать строк содержат только две рифмы. Стихотворение же можно трактовать и как астрофическое, и как одиночное одиннадцатистишие, и как комбинацию цепных нетождественных строф (например, пяти- и шестистишия).

Всего на три рифменных созвучия написано и известное стихотворение 1937 г.:

*Как светотени мученик Рембрандт,  
Я глубоко ушел в немеющее время,  
И резкость моего горящего ребра  
Не охраняется ни сторожами теми,  
Ни этим воином, что под грозою спят.  
Простишь ли ты меня, великодушный брат,  
И мастер, и отец черно-зеленой теми, –  
Но око соколиного пера  
И жаркие ларцы у полночи в гареме  
Смущают не к добру, смущают без добра  
Межами сумрака взволнованное племя.*

Интересно следить, как последовательно изменяется строфика Мандельштама: сначала он использует вполне традиционные четверостишия перекрестной рифмовки, затем к ним добавляются двустишия со смежной рифмой, в результате чего образуются шестистишия на три рифмы – тоже достаточно распространенного

типа, а потом на уже использованные три рифмы начинают нанизываться новые строки; в результате складывается такая, например, формула рифмовки стихотворения: АБАБВВБАВБ. Гаспаров так описывал это явление: «Вольная рифмовка с нанизыванием рифмических цепей – прием, характерный исключительно для позднего Мандельштама»<sup>11</sup>.

В поздних стихах Мандельштама, использующих нетождественную строфику, нередко появляются также холостые строки, как, например, в этом знаменитом одиннадцатистрочном стихотворении 1935 г., где в рифменные цепи не попадает десятая строка, а первая и седьмая, а также вторая и одиннадцатая связаны тавтологической рифмой:

*Это какая улица?  
Улица Мандельштама.  
Что за фамилия чертова!  
Как ее ни вывертывай,  
Криво звучит, а не прямо.  
  
Мало в нем было линейного,  
Права он не был лилейного,  
И потому эта улица  
Или, верней, эта яма  
Так и зовется по имени  
Этого Мандельштама.*

В другом знаменитом позднем стихотворении Мандельштама чередование рифмованных и нерифмованных строк имеет еще более прихотливый, неупорядоченный характер; рассмотрим четыре первые строфы, обозначив рифмы полужирным шрифтом:

*Еще далеко мне до патриарха,  
Еще на мне полупочтенный возраст,  
Еще меня ругают за глаза  
На языке трамвайных перебранок,  
В котором нет ни смысла, ни аза:  
Такой-сякой! Ну что ж, я **извиняюсь**, –  
  
Но в глубине ничуть не **изменяюсь**...  
Когда подумаешь, чем связан с **миром**,  
То сам себе не веришь: ерунда!  
Полночный ключик от чуждой **квартиры**,  
Да гривенник серебряный в кармане,  
Да целлулоид фильма воровской.*

---

<sup>11</sup> Гаспаров М. Стих О. Мандельштама. Там же.

*Я, как щенок, кидаюсь к телефону  
На каждый истерический звонок.  
В нем слышно польское: «Дзенькую, пане!»,  
Иногородний ласковый упрек  
Иль неисполненное обещанье.*

*Все думаешь: к чему бы **приохотиться**  
Посреди хлопнушек и **шутих**;  
Перекипишь – а там, гляди, останется  
Одна сумятица да **безработица** –  
Пожалуйста, прикуривай у **них!***

Как видим, два первых шестистишия содержат по три рифмующихся строки, причем одна рифма соединяет строфы между собой; в следующих двух пятистишиях – по две пары рифм. При этом расположение рифм в каждой из строф – разное.

Дальше в стихотворении идут пять нерифмованных строф (точнее – соразмерных строфоидов): шести-, пяти- и еще три шестистишия. И завершает стихотворение снова пятистишие – на этот раз с одной парной рифмой:

*И до чего хочу я разыгаться –  
Разговориться – выговорить правду –  
Послать хандру к туману, к бесу, к ляду, –  
Взять за руку кого-нибудь: будь ласков, –  
Сказать ему, – нам по пути с тобой...*

Наконец, твердые формы, которых у Мандельштама оказывается – особенно на фоне большинства современников – чрезвычайно мало. О. Федотов насчитал у него всего 18 сонетов, включая переводы и разнообразные дериваты (безголовые сонеты, полусонеты и т. п.)<sup>12</sup>. В недавнем докладе на мандельштамовской конференции в РГГУ он представил еще пять семистиший поэта, которые можно рассматривать как своего рода подступы в полусонетам – деривату сонетной формы, получившему значительное распространение в русской поэзии XX века<sup>13</sup>. Нам представляется, что в качестве отдаленных дериватов сонетной формы можно рассматривать и еще одно стихотворение Мандельштама – вариант безголового сонета 1916 г., состоящий из катрена и двух трехстиший (или трех двустиший):

*Мне холодно. Прозрачная весна  
В зеленый пух Петрополь одевает,  
Но, как Медуза, невская волна  
Мне отвращенье легкое внушает.  
По набережной северной реки  
Автомобилей мчатся светляки,*

<sup>12</sup> Федотов О. Сонет. М., 2011. С. 256–276.

<sup>13</sup> Федотов О. От средневековой септими к полусонету // Традиционные строфические формы и их жанрово-строфические единства в русской поэзии. Ставрополь, 2013. С. 167–262.

*Летят стрекозы и жуки стальные,  
Мерцают звезд булавки золотые,  
Но никакие звезды не убьют  
Морской воды тяжелый изумруд.*

В ряду интересующих нас форм можно рассмотреть также раннее стихотворение «Бесшумное веретено...», представляющее собой своего рода вариацию на столь популярную у символистов и их последователей форму триолета, а также шуточную «Эпиграмму в терцинах» (1931):

*Есть на Большой Никитской некий дом –  
Зоологическая камарилья,  
К которой сопричастен был Вермель.  
Он ученик Барбея д'Оревиллы.*

*И этот сноб, прославленный Барбей,  
Запечатлелся в Вермелевом скарбе,  
И причинил немало он скорбей.*

*Кто может знать, как одевался Барбий?  
Ведь англичанина не спросит внук,  
Как говорилось: «дерби» или «дарби»,*

*А Вермель влез в Барбеевский сюртук.*

Разумеется, в этом произведении есть только намек на твердую форму терцин, к которым Мандельштам, признанный знаток Данте, ни разу не прибегал на практике: по терцинному признаку построены три строфы и так называемая замковая последняя строфа-строка, в то время как первая строка – холостая. Тут вспоминается, кстати, фраза Н. Мандельштам о том, что из переводов «Комедии» поэт будто бы больше всего ценил перевод дилетанта М. Горбова, выполненный метризованной прозой и строфами, очень приблизительно напоминающими терцины («Вместе с Данте пришли Ариост, Тасс, Петрарка. Они были не только в подлинниках, но и в немецких прозаических переводах. Первое время, когда О.М. еще не овладел языком, он иногда прибегал к переводам. Среди них он ценил только один, не вспомню чей – уж не Горбова ли? – русский прозаический перевод “Чистилища”, изданный в десятых годах. Стихотворные переводы он не выносил. Слишком уж редкая удача, когда перевод входит в литературу, как вошел Гнедич... Все издания были скромные, с небольшим фактическим комментарием, вроде оксфордского, 1904 года)»<sup>14</sup> – хотя к этому времени Данте уже начали переводить более или менее точно в формальном отношении<sup>15</sup>.

Кстати, Мандельштам, в отличие от многих современников, практически никогда (кроме двух сонетов) не использовал строфические названия в терминологическом смысле: так его «Канцона» (1931) не имеет ничего общего с этой твердой

<sup>14</sup> ([http://modernlib.ru/books/mandelsham\\_nadezhda\\_yakovlevna/vospominaniya/read\\_17/](http://modernlib.ru/books/mandelsham_nadezhda_yakovlevna/vospominaniya/read_17/))

<sup>15</sup> См. напр.: Орлицкий Ю. О судьбе и роли терцин в русской литературе // Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе. М., 2013. С. 134–149.

формой, достаточно точно воспроизведенной М. Кузминым и Н. Гумилевым, она написана обычными катренами с перекрестной рифмовкой; примерно то же можно сказать и о терциях, хотя их формальный отголосок И. Семенко усматривает также в стихотворении 1934 г. «Как из одной высокогорной щели...» (называя их при этом терцетами, из чего неясно, что точно она имела в виду: последние строфы сонета, терцины в строгом смысле или просто трехстишия, как это было принято в начале века)<sup>16</sup>.

Говоря же о динамике развития строфики поэта, можно заметить, что он прошел большой путь от подражания строфическим опытам символистов (сонеты, триолет) через нейтральную катренную строфику – к соответствующим его поискам в области метрики и ритмики нетождественным строфическим композициям, поддерживающим общий для поэта вектор к гетероморфности.

Кстати, и здесь, как в генезисе мандельштамовского свободного стиха, нельзя исключить влияния усложненной логаздической строфики переводов Пиндара, выполненных Вяч. Ивановым.

Подводя итоги, скажем, что настоящая работа не ставила своей целью монографическое описание строфики Мандельштама: скорее, это только постановка проблемы. Для ее более или менее точного решения необходима полная и точная статистика форм и, что еще важнее, подробное описание всех нетождественных строф поэта. Это – задача ближайшего будущего.

Однако уже сейчас можно сказать, что строфика Мандельштама так же, как и его метрика, в полной мере отражают его особое место в истории русского стиха: между наследием символизма, поисками свободы и поисками классической строгости в ее неклассическом варианте.

---

<sup>16</sup> Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама. М., 1987. С. 80.

## «Если» и «когда»: «варианты судьбы» в поэзии О. Мандельштама

Слова «варианты судьбы» принадлежат Н.Я. Мандельштам: «Если б мы могли предвидеть все возможные варианты судьбы, мы не упустили бы последнего шанса нормальной смерти – открытого окна нашей квартиры на пятом этаже писательского дома на Фурмановом переулке в городе Москве»<sup>1</sup>. В окно чердынской больницы прыгнул измученный ожиданием гибели О. Мандельштам и чудом ее избежал. Свой поступок он расценивал как приступ безумия. Судя по «Воспоминаниям», Надежда Яковлевна не раз думала о самоубийстве, но Мандельштам, сказавший А. Ахматовой, что он «к смерти готов»<sup>2</sup>, удерживал ее в жажде увидеть «завтра». Ощущение целостности жизненного пути предполагало «судьбу» и «участь» («суждено идти мне»), готовность «войти в жизнь» и невозможность поступиться своим предназначением («“Здесь я стою – я не могу иначе...”»<sup>3</sup>).

«Выбор мой труден и беден» – писал Мандельштам в 1911 году, мечтая о «Заочных, заоблачных странах <...> соблазнах, изменах и ранах», а еще раньше (1908), довольствуясь малым, объяснял свою любовь к этой «бедной земле» тем, что «иной не видал». Катастрофа войн и революций превратила проблему из умозрительной в насущную, принуждая менять сферу деятельности, образ жизни, место существования.

Для А. Ахматовой вопрос решался однозначно: судьбу России она принимала как свою судьбу. «Мне все равно, когда и где существовать!» – писал Мандельштам в 1913 году. Родившийся в Варшаве, он мог стать гражданином Литвы, но, по воспоминаниям жены, решил, что «уйти от своей участи все равно нельзя и не надо даже пытаться»<sup>4</sup>. Сама постановка вопроса предполагала существование иной реальности, осуществившейся, «если» был бы разыгран иной вариант. В 1910-е гг. Мандельштам своей судьбы не хотел. В 1930-е гг., когда приходилось «без выбора» пить «варево» последствий революционного переворота, «свободный выбор» «совести личной» стал особенно «дорог». Самоубийство, как способ избежать судьбы, не дало бы пережить «судьбы развязку».

Н.Я. Мандельштам в своем повествовании выстраивает жизненный путь О.Мандельштама как преодоление попытки впасть в историческую реальность и обретение правоты, внутренней свободы. Реализация этого процесса при вариативности выбора осуществляется в стихотворениях на всех языковых уровнях, вплоть до союзов, частиц, таких, как «если», «если бы», «когда» и «когда бы», формирующих картину мира.

<sup>1</sup> Мандельштам Н. Воспоминания. Ч. 1. М., 1999. С. 356.

<sup>2</sup> Ахматова А. Листки из дневника // Мандельштам О. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. М., 1993. С. 20.

<sup>3</sup> Цитаты из стихотворений О. Мандельштама приводятся по изданию: Мандельштам О. Собрание сочинений в 4 т. / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев (тт. 1–3); П. Нерлер, А. Никитаев, Ю. Фрейдин, С. Васяленко (т. 4). М., 1993–1997.

<sup>4</sup> Мандельштам Н. Воспоминания. М. 1989. С. 13.



Е.В. Урысон в «Опыте описания семантики союзов» отмечает, что союзы «с большим трудом поддаются» этой процедуре. Ссылаясь на многочисленные современные исследования, относящие союз «если» к «семантическим примитивам», Е.В. Урысон замечает, что в семантике союза «если» среди компонентов с определенным смыслом присутствует «странный» элемент, не поддающийся языковым обозначениям, но вполне заменимый на «когда», подразумевающий указание времени происходящего. Более того, «если» и «когда» можно считать «равнозначными высказываниями», причем «семантика “если” развивается из семантики “когда”»<sup>5</sup>. Так, «если» может заместить «когда», но и «когда» порой замещает «если» («Когда фонетика – служанка серафима»).

В художественном тексте семантика «мелких слов» в их бытовом контексте углубляется как за счет целостности отдельного стихотворения, так и за счет совокупности смыслов всего поэтического текста О. Мандельштама.

Первое «если» появляется в не включенном в книги стихотворении 1909 г. «Если утро зимнее темно». Здесь «если» явно заменяет указание времени «когда», поскольку темнота всегда сопутствует зимнему утру, а неточность употребления союза, возможно, продиктована метрикой пятистопного хорея, в которую не укладывается «когда». По замечанию Е.В. Урысон, старая орфография различала два союза: «если реального условия» и «если ирреальное». Ирреальное пространство и время в стихотворении Мандельштама двоятся: темнота сменяется светом, а за «ледяным стеклом» покоится застывшая вечность и «перед самой рамой» «содрогается» «последний лист», жаждущий и не решающийся перейти ее предел, огражденный «тихими деревьями под чехлом»<sup>6</sup>.

Двоемирие ранних стихов, сохраняющее отзвуки символизма, предстает в оппозициях холода и тепла, вечности и противостоящей ей краткости бытия, причем и вечность обнаруживает способность «струиться», не поспевающую за «трепетанием» «быстроживущих». Противоположности приобретают амбивалентный характер. Так, негативные коннотации «звезды» («Что, если, вздрогнув неправильно, / Мерцающая всегда, / Своей булавкой заржавленной / Достанет меня звезда?») сменяются чувством родства («О, если ты звезда – воды и неба брат») и музыкой мироздания («И если подлинно поется / И полной грудью, наконец, / Все исчезает – остается / Пространство, звезды и певец!»).

Проводником для связи миров становится «рука» с «тончайшими» пальцами, протянутая «оттуда», принадлежащая «таинственному миру» и воплощающая неизбежность познания «настоящего». На смену «призрачности» приходит видимая и осязаемая «явь». Условия, задаваемые «если», дают возможность примерять на себя разного рода ситуации и воплощать желания, даже сознавая их невоплотимость. Условия, которые устанавливаются «если», ирреальны по разным причинам. Они могут быть обращены в прошлое («О если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, / И выпуклую радость узнаванья») или неисполнимы без объяснения причин («О если бы поднять

<sup>5</sup> Урысон Е. Опыт описания семантики союзов. Языки славянских культур. М., 2011. С. 8 – 16.

<sup>6</sup> «Последний лист» – название рассказа О' Генри, имя которого упоминается в рецензии Мандельштама на книгу Пьера Гампа (1923).

фонарь на длинной палке»). «Если» предполагает договор с собственной участью («Если я на то имею право», «О, если эта жизнь необратимость бреда»), где реплики превращаются в своего рода максимы, диктующие кодекс поведения: «Немногие для вечности живут, / Но если ты мгновенным озабочен – / Твой жребий страшен и твой дом непрочен».

Союз «когда» встречается у Мандельштама почти в два раза чаще, чем «если» (конкорданс Л. Митюшина). Стихи с «когда» могут повторять мотивы тех, в которых присутствует «если»: узор, стекло, «потусторонний ветер», приходящий «оттуда», где «заоблачные звенья» и «заочные дворцы», вполне осязаемые руки с «гибкими пальцами». «Когда» фиксирует время события или явления, но от точки отсчета («Когда октябрьский нам готовил временщик...») мысль уходит в глубину истории, к петровским временам и дальше. Бой соборных часов («Когда показывают восемь...») переносит в чужой город и в другую эпоху, так же, как «Лихорадочный Форум Москвы» в ночи становится «Геркуланумом». Перетекающие друг в друга «если» и «когда» устанавливают условия и время, и само их различие часто представляется неопределенным.

В 1937 г. Мандельштам написал два стихотворения с перетекающими образами и мотивами: одно – <Ода> Сталину, начинающаяся с «когда», другое, нанизывающее анафорические «если б» – «Если б меня наши враги взяли...». Стихотворения проанализированы и прокомментированы в различных аспектах, но не с точки зрения смысла начальных союзов.

Ю.И. Левин называл стихи позднего Мандельштама «метрическими монстрами»<sup>7</sup>, что вполне применимо к лексике и синтаксису<sup>8</sup>.

В <Оде> «когда» выполняет функцию «если», иррационального и неисполнимого, поскольку уголь может быть взят и использован для рисунка, но для этого говорящий должен быть художником и рисовать на чем-то не столь эфемерном, как воздух. Основой для воспроизводимого рисунка служат портреты, кинокадры, газеты, плакаты с изображением Сталина<sup>9</sup>, иногда выглядящего крайне неловко, несмотря на то что или как раз потому, что «свесился с трибуны, как с горы, – / В бугры голов». Лицо Сталина разрастается до невероятной величины, мультиплицируется и смотрит на всех, «готовых жить и умереть», «из миллиона рамок». Весь мир превращается в Джугашвили (что звучит интимнее, чем Сталин), поэт же, очевидно, выполнив свою функцию, растворяется в «людских головах буграх» («Я уменьшаюсь там. / Меня уж не заметят»), чтобы потом воскреснуть и «сказать, что солнце светит».

Для обозначения времени у Мандельштама есть маркеры с неопределенными границами: «еще», «уже», «пока». «Еще» означает то, что «еще не состоялось,

---

<sup>7</sup> Левин Ю. Заметки о поэзии О. Мандельштама 30–х годов, 1 // Slavica Hierosolymitana. 1978. Vol. 3. P. 110–173.

<sup>8</sup> Например: «Он улыбается улыбкою жнеца / Рукопожатий в разговоре».

<sup>9</sup> По мнению М. Гаспарова, «Герой крупным планом на трибуне и многоголовая толпа без края внизу – это схема популярнейшей картины А. Герасимова “Ленин на трибуне” (1928–1930), в основе – кадр из хроники». Гаспаров М. О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. М., 1996. С. 90.

но вероятно сбудется». «Уже» – «совершение, исполнение, окончание»<sup>10</sup>. Первое устремлено в будущее, второе – в прошлое, «пока» балансирует между ними на стыке времен, наделенных разной степенью длительности и значимости. Стихотворение 1917 года «Меганом» дополняет «пока» и «еще» указанием «на самом деле», призванным доказать реальность происходящего<sup>11</sup>.

В <Оде> Сталин не явлен, но «чудится в шинели и картузе / На чудной площади с счастливыми глазами». Существительное «настоящее» в стихотворениях Мандельштама присутствует только в <Оде>, оно призвано преобразовать видение так, «Чтоб настоящее в стихах отозвалось». «Настоящее» обозначается частицей «вот» и глаголом «есть», различающимися как по функции, так и по семантике. В ранних стихах «вот» останавливает мгновение – «великолепный миг» «вне времени», – наполняя его метафизической значимостью, открывающей возможность интуитивного постижения «связи» с миром и собственной природы говорящего: «Так вот кому летать и петь...». В поздних – «вот» служит констатации непреложных обстоятельств, порожденных судьбой и историей: «Иль этот ровный край – вот все мои права...»; «Вот “Правды” первая страница, / Вот с приговором полоса». «Есть» и в ранних и в поздних стихах свидетельствует о наличии не менее вечных законов, не подверженных ходу времени: «Есть в тяжести радость...»; «Есть ценностей незыблемая скала»; «Есть блуд труда и он у нас в крови». Смысловой наполненности и изменчивости, ориентированных на время («когда») и возможность («если»), противостоит «есть» – не вероятность, но воплощение.

<Ода> состоит из семи двенадцатистрочных строф, из которых две первые посвящены возможному созданию портрета, призванного передать «мира близость», превращающую Сталина в частного человека – Джугашвили. Три следующие строфы возлагают на художника парадоксальную функцию охраны бойца – отца, мудреца, чтеца, – и для того, чтобы, учась у него, «к себе не знать пощады». Две последние возвращают Сталину его партийную кличку, а говорящему – роль свидетеля «труда, борьбы и жатвы»<sup>12</sup>, визионера, перед которым проходит «Его огромный путь». Прошлое состоялось, будущее наступает («Да будет жизнь крупна. / Ворочается счастье стержневое»), неуловимое «настоящее» протекает «как завтра из вчера» и становится прошлым («Его мы слышали»), вдохновленным и освященным фигурой Сталина. <Ода> завершается элегией.

Стихотворение «Если б меня наши враги взяли...» начинается перечислением унижительных актов насилия, лишаящих говорящего «всего в мире». Сослагательное наклонение не предполагает реализации описываемых страданий, они представимы, а не причинены, но реакция оказывается непредсказуемой. Возмездие переносится в будущее (можно было бы сказать: «Я б не

<sup>10</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М., 1978–1982. Т. 1. С. 353. Т. 4. С. 476–477.

<sup>11</sup> Так, в стихотворении «Из табора улицы темной...» облик женщины невосстановим, но ее присутствие подкрепляется бытовыми деталями: «Но все же скрипели извозчицких саней полозья...»

<sup>12</sup> «Жнецом» может быть и хлебороб, и палач – «Созрела жатва, жнец готов» – «Теперь тебе не до стихов...» Ф. Тютчева.

смолчал, не заглушил бы боли» вместо уверенного: «Я не смолчу, не заглушу боли»), предположение превращается в своего рода клятву, а герой – в добровольную жертву, готовую на гибель для преображения мира и установления всеобщего братства. Главной объединяющей силой является слово: «Я запрягу десять волов в голос» (Маяковский); «Мгновенной жатвой поколенья, / По тайной воле провиденья, / Восходят, зреют и падут; / Другие им вослед идут» (Пушкин); «Сжатостью всей рвущейся вдаль клятвы» (Герцен и Огарев)<sup>13</sup>.

Имя Ленина соотносится с прошлым («Прошелестит спелой грозой»), Сталина – с будущим («Будет будить»). Гибельно и «настоящее» поэта: «Я упаду тяжестью всей жатвы».

Два этих стихотворения не могут быть обозначены как двойчатки, поскольку они различны метрически (4 и 6-стопный ямб и сложный логаздический размер<sup>14</sup>), но семантически они представляют собой два утопических варианта мирового устройства: один – en masse «с гурьбой и гуртом», второй – жертвенный подвиг разночинца, носителя мировой культуры.

---

<sup>13</sup> О подтекстах и их смыслах см.: *Freidin G. Mandelstam's Ode to Stalin: History and Myth // Russian Review*, 1982. Vol. 41. P. 400–426; *Гаспаров М. О. Манделъштам. Гражданская лирика 1937 года. М., 1996. С. 193–197*; и др.

<sup>14</sup> *Гаспаров М. О. Манделъштам. Гражданская лирика 1937 года. М., 1996. С. 87, 105.*

### Откуда «ворованный воздух»?

«Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух»<sup>1</sup> – эта известная мандельштамовская формула настоящей литературы как будто не нуждается в комментарии. Она совершенно согласна с общим духом «Четвертой прозы», при том что есть там и совсем другие метафоры литературы, не менее замечательные: «дикое мясо», «дырка» в «бубличном тесте», «брюссельское кружево» [2, 358)]. Эти контрастные, полемически заряженные образы относятся к литературе самой, а «ворованный воздух» говорит скорее о ее природе, природной свободе и одновременно о насущной необходимости ее для самого пишущего. Мандельштамовская формула органична, самодостаточна и понятна, и все же кажется не лишним поделить догадки о ее происхождении, которые могут немного сдвинуть восприятие и самих этих слов, и, может быть, всей «Четвертой прозы».

Тема воровства восходит к жизненной истории, давшей импульс тексту, – это известная история публикации в сентябре 1928 года перевода «Легенды об Уленшпигеле» с ошибочной надписью на титульном листе: «Перевод с французского Осипа Мандельштама», тогда как Мандельштам был не переводчиком романа Де Костера, а редактором и компилятором переводов В.Н. Карякина и А.Г. Горнфельда. Ошибку допустило издательство, но Мандельштам оказался в эпицентре грандиозного скандала и сразу же был обвинен в воровстве. 18 октября Горнфельд писал Р.М. Шейниной: «Вышел “Уленшпигель” в переводе якобы О. Мандельштама (поэта), но на самом деле краденый у меня и другого переводчика. Мандельштам – талантливый, но безпутный человек, умница, свинья, мелкий жулик, бомбардирует телеграммами, моля о пощаде (я могу посадить его на скамью подсудимых)...»<sup>2</sup>; той же корреспондентке 28 октября: «С “Уленшпигелем” не старая история, а совсем новая: из него выкрал часть Мандельштам...»<sup>3</sup>. В дальнейшем он Мандельштама иначе как «жуликом» не называет, из частной переписки это обвинение попадает в публичное пространство – в открытом письме, опубликованном через месяц в «Красной газете», Горнфельд пишет: «Но когда, бродя по толчке, я вижу, хотя и в переделанном виде, пальто, вчера унесенное из моей прихожей, я вправе заявить: “А ведь пальто-то краденое”» [2, 698]. Именно эту задевшую его фразу Мандельштам берет

<sup>1</sup> Произведения Мандельштама, за исключением особо оговоренных случаев, цитируются по изданию: Мандельштам О. Полн. собр. соч. В 3 т. / Сост. А. Мец. М., 2009–2011, с указанием в скобках тома и страницы.

<sup>2</sup> Цит по: Мандельштам О. Полн. собр. соч. В 3 т. Приложение. Летопись жизни и творчества. Сост. А. Мец при участии С. Василенко, Л. Видгофа, Д. Зубарева, Д. Лубянской. М., 2014. С. 334–335.

<sup>3</sup> Там же. С. 337.

эпиграфом к своему объяснительному открытому письму в редакцию «Вечерней Москвы» в декабре 1928 г., именно на это он реагирует наиболее остро: «...как мог он унизиться до своей фразы о “шубе”?» [3, 461, 463]. Затем следует фельетон Д.И. Заславского в «Литературной газете» с теми же и другими обвинениями – на все это Мандельштам пытается ответить в неотправленном «Открытом письме советским писателям» (начало 1930 г.): «А ну-ка поставим вопрос в дискуссионном порядке, кто из нас вор... Выходи, кто следующий!.. Но меня на этом вороньем празднике не будет» [3, 491].

Мандельштам был совершенно затравлен. Из этого состояния он вышел текстом-поступком «Четвертой прозы» – беспрецедентным художественным высказыванием, в котором и тема воровства нашла свое отражение. Здесь он объявил ворами своих гонителей: «Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины писательского отродья. Еще ребенком меня похитил скрипучий табор немых романес и столько-то лет проваландал по своим похабным маршрутам, тщетно слясь меня научить своему единственному ремеслу, единственному занятию, единственному искусству – краже» [2, 354–355]. Горнфельдовское «краденое пальто» Мандельштам перелицевал в шубу и одновременно – в шинель Акакия Акакиевича: «Я, скорняк драгоценных мехов, я, едва не задохнувшийся от литературной пушнины, несу моральную ответственность за то, что внушил петербургскому хаму желание процитировать как пасквильный анекдот жаркую гоголевскую шубу, сорванную ночью на площади с плеч старейшего комсомольца – Акакия Акакиевича. Я срываю с себя литературную шубу и топчу ее ногами. Я в одном пиджачке в тридцатиградусный мороз три раза пробегу по бульварным кольцам Москвы» [2, 356].

Этим радикальным жестом поэт вывел себя за рамки профессионального писательского сообщества, бросил ему вызов, разорвал все связи с ним. Травле, судилищу он противопоставил художественный текст небывалой освобождающей силы, на криминальные обвинения дал ответ художественный, проведя границу между настоящим творчеством и всем остальным. Этот текст-поступок имеет большую предысторию в жизни Мандельштама, и смысл его далеко выходит за пределы скандала с «Уленшпигелем» – в «Четвертой прозе» закреплена иерархия вещей и ощущение свободы художника, которую нельзя отнять, но и взять ее не каждому дано, вот она-то и есть «ворованный воздух», и слово «ворованный» тут повернуто своим полемическим смыслом («кто из нас вор»), а словом «воздух» означено то, что принадлежит всем и никому, из чего проистекает свободное слово и что входит в текст как признак качества, «на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы» [2, 358]. Шулерству и склоке литературных «романес» противостоит само творчество, его «выпрямительный вдох».

При чтении «Четвертой прозы» бросается в глаза смешение этического с эстетическим или, точнее, настойчивое замещение одного другим, и это не путаница, а твердая, осознанная и артикулированная Мандельштамом позиция. Мы знаем о ней не только из «Четвертой прозы», но и, например, из воспоминаний Надежды Яковлевны об участии Мандельштама в судьбе пяти банковских служащих,

приговоренных к казни: «О.М. случайно узнал на улице про предполагаемый расстрел пяти стариков и в дикой ярости метался по Москве, требуя отмены приговора. Все только пожимали плечами, и он со всей силой обрушился на Бухарина, единственного человека, который поддавался доводам и не спрашивал: “А вам-то что?” Как последний довод против казни О.М. прислал Бухарину свою только что вышедшую книгу “Стихотворения” с надписью: в этой книге каждая строчка говорит против того, что вы собираетесь сделать... Я не ставлю эту фразу в кавычки, потому что запомнила ее не текстуально, а только смысл»<sup>4</sup>.

Смысл в том, что террор не совместим с искусством, и другие низости тоже с ним не совместимы, и те, кто причастен к травле, доносам, казням, не имеют отношения к искусству. «Четвертая проза» стала «последним доводом» Мандельштама в борьбе за правду и свое достоинство – доводом стало само качество этого ни на что не похожего текста. Первая глава утрачена, известный нам текст начинается с той самой истории о спасении банковских служащих, в общую картину самосуда и террора встроена и собственная мандельштамовская история – всему этому в смысловой структуре «Четвертой прозы» противостоит настоящее искусство. Слово «настоящее» здесь – мандельштамовское: «Есть прекрасный русский стих, который я не устану твердить в московские псиные ночи, от которого как наваждение рассыпается рогатая нечисть. Угадайте, друзья, этот стих: он полосьями пишет по снегу, он ключом верещит в замке, он морозом стреляет в комнату: ...Не расстреливал несчастных по темницам.

Вот символ веры, вот поэтический канон настоящего писателя – смертельного врага литературы»<sup>5</sup>.

Схватку с «рогатой нечистью» Мандельштам переводит в план эстетический, нравственную чистоплотность называет «поэтическим каноном», а бездарность и дурной вкус приравнивает к преступлению, к убийству, хоть и «литературному»: «Человек, способный назвать свою книгу “Муки слова”, рожден с каиновой печатью литературного убийцы на лбу» [2, 352], – это сказано про Горнфельда. Так что противопоставление плохой и настоящей литературы получает в «Четвертой прозе» самый радикальный нравственный смысл. В связи с этим вспоминается поведение Мандельштама в более позднем бытовом конфликте с Амиром Саргиджаном: во время товарищеского суда он вел себя с обывательской точки зрения странно: «Вместо того, чтобы разумно объяснить, как обстояло дело в действительности, он, нервно и звонко, почти певуче вскрикивая, напирал на то, что Саргиджан и его жена – ничтожные, дурные люди и плохие писатели, вовсе не писатели»<sup>6</sup>, т.е. вместо доводов по существу конфликта предъявлял аргумент эстетический. Такой же эстетический аргумент представляет собой и «Четвертая проза» – манифест личной независимости одновременно оказывается и манифестом настоящего искусства.

---

<sup>4</sup> Мандельштам Н. Воспоминания. М., 1999. С. 134–135.

<sup>5</sup> Этот фрагмент цитируется по изд. Мандельштам О. Соч. В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 94 («Четвертая проза» напечатана по списку А.А.Морозова).

<sup>6</sup> Липкин С. Угль, пылающий огнем // Липкин С. Квадрига. М., 1997. С. 380.

Комментируя 12 – 13 главки «Четвертой прозы», М.Л. Гаспаров уточнил, что слово «литература» употребляется здесь в «унижающем, верленовском смысле»<sup>7</sup>.

Это важнейшее замечание отсылает к знаменитому стихотворению Поля Верлена «Искусство поэзии» (*Art poétique*, 1874), к его финальному стиху, который в переводах Валерия Брюсова, Бориса Пастернака, Вильгельма Левика звучит одинаково: «Все прочее – литература!», в переводе Георгия Шенгели чуть по-другому: «А прочее все – литература». Приведем эти стихи в оригинале и в переводе Валерия Брюсова:

### Art poétique

À Charles Morice

*De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*

*Il faut aussi que tu n'aïles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise:  
Rien de plus cher que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint.*

*C'est des beaux yeux derrière des voiles,  
C'est le grand jour tremblant de midi,  
C'est, par un ciel d'automne attiédi,  
Le bleu fouillis des claires étoiles!*

*Car nous voulons la Nuance encor,  
Pas la Couleur, rien que la nuance!  
Oh! la nuance seule fiancée  
Le rêve au rêve et la flûte au cor!*

*Fuis du plus loin la Pointe assassine,  
L'Esprit cruel et le Rire impur,  
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,  
Et tout cet ail de basse cuisine!*

*Prends l'éloquence et tords-lui son cou!  
Tu feras bien, en train d'énergie,  
De rendre un peu la Rime assagié.  
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'ou?*

---

<sup>7</sup> Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М. 2001. С. 830; ср. у Аверинцева: «Характерно, что самое слово “литература” и у Верлена, и у Мандельштама употребляется как бранное» // Аверинцев С. Поэты. М., 1996. С. 10–11.



*Ô qui dira les torts de la Rime!  
Quel enfant sourd ou quel nègre fou  
Nous a forgé ce bijou d'un sou  
Qui sonne creux et faux sous la lime?*

*De la musique encore et toujours!  
Que ton vers soit la chose envolée  
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres cieux à d'autres amours.*

*Que ton vers soit la bonne aventure  
Éparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym...  
Et tout le reste est littérature<sup>8</sup>.*

#### Искусство поэзии

*О музыке на первом месте!  
Предпочитай размер такой,  
Что зыбок, растворим и вместе  
Не давит строгой полнотой.*

*Ценья слова как можно строже,  
Люби в них странные черты.  
Ах, песни пьяной что дороже,  
Где точность с зыбкостью слиты!*

*То – взор прекрасный за вуалью,  
То – в полдень задрожавший свет,  
То – осенью, над синей далью,  
Вечерний ясный блеск планет.*

*Одни оттенки нас пленяют,  
Не краски: цвет их слишком строг!  
Ах, лишь оттенки сочетают  
Мечту с мечтой и с флейтой рог.*

*Страшись насмешек смертных фурий  
И слишком остроумных слов,  
(От них слеза в глазах Лазури!)  
И всех приправ плохих стихов!*

*Риторике сломай ты шею!  
Не очень рифмой дорожи.  
Коль не присматривать за нею,  
Куда она ведет, скажи!*

---

<sup>8</sup> Французская поэзия в переводах русских поэтов 10–70-х годов XX века. М., 2005. С. 418–420.

*О, кто расскажет рифмы лживость?  
Кто, пьяный негр, иль кто, глухой,  
Нам дал грошевую красивость  
Игрушки хриплой и пустой!*

*О музыке всегда и снова!  
Стихи крылатые твои  
Пусть ищут за чертой земного,  
Иных небес, иной любви!*

*Пусть в час, когда все небо хмуро,  
Твой стих несется вдоль полян,  
И мятою и тмином пьян...  
Все прочее – литература!<sup>9</sup>*

У Брюсова была задача перенести на русскую почву идеи французского символизма, и действительно «Искусство поэзии» стало манифестом символизма не только французского, но и русского. Мандельштам, конечно, смолodu знал брюсовский перевод – он рано увлекся Брюсовым и даже воспринимался как «будущий Брюсов» (так охарактеризовал Мандельштама Максимилиан Волошин, впервые увидевший его в феврале 1907 года)<sup>10</sup>, а Верлена он полюбил во время учебы в Сорбонне: Михаил Карпович, познакомившийся с Мандельштамом в Париже в декабре 1907 года, вспомнил, что «он с упоением декламировал “Грядущих гуннов” Брюсова. Но с таким же увлечением он декламировал и лирические стихи Верлена и даже написал свою вариацию Gaspard Hauser’a»<sup>11</sup>. В каком-то смысле верно, что «Верлена он отчасти воспринимал через посредничество Брюсова»<sup>12</sup>, хотя для понимания французских стихов перевод ему не был нужен.

Первый отчетливый след «Искусства поэзии» обнаруживается в письме Мандельштама к его учителю В.В. Гиппиусу из Парижа от 14 (27) апреля 1908 г.: «... Вам будет понятно мое увлечение музыкой жизни, которую я нашел у некоторых французских поэтов, и Брюсовым из русских» [3, 358] – связь этих слов с первым стихом верленовского манифеста очевидна, на нее указал переводчик, биограф и исследователь творчества Мандельштама Ральф Дутли<sup>13</sup>; в том же письме Мандельштам упоминает какой-то свой текст о Верлене, который до нас не дошел.

Сходный мотив звучит в стихотворении 1910 г. «Silentium» – тютчевская тема молчания сочетается в нем с верленовской темой музыки, и это было слышано и отмечено Николаем Гумилевым в рецензии на второе издание «Камня»: «“Silentium” с его колдовским призыванием до-бытия – “останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись” – не что иное, как смелое договаривание

<sup>9</sup> Верлэн П. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. М., 1911. С. 97–98.

<sup>10</sup> Лекманов О. Осип Мандельштам: ворованный воздух. М., 2016. С. 38.

<sup>11</sup> Карпович М. Мое знакомство с Мандельштамом // Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 41.

<sup>12</sup> Лекманов О. Осип Мандельштам: ворованный воздух. С. 40.

<sup>13</sup> Дутли Р. «Век мой, зверь мой». Осип Мандельштам. Биография. СПб., 2005. С. 43; ранее: Dutli R. Ossip Mandelstam. «Als riefte man mich bei meinem Namen». Dialog mit Frankreich. Zürich, 1985. S. 67.

верленовского “L’art poétique”»<sup>14</sup>. Впоследствии Мандельштам цитирует «Искусство поэзии» в статье «Слово и культура» (1921), отмечена и перекличка с ним в одном из стихотворений 1922 г.<sup>15</sup> – так или иначе, с юности этот текст прочно присутствует в его сознании, поворачиваясь разными своими смыслами. Из них важнейший – противопоставление «поэзии» и «литературы»; оно как ось проходит через все верленовское стихотворение и оформляется в двух его последних строфах. Мандельштам развивает, «смело договаривает» это противопоставление в программной статье «О собеседнике» (1912?): «Разница между литературой и поэзией следующая: литератор всегда обращается к конкретному слушателю, живому представителю эпохи. Даже если он пророчествует, он имеет в виду современника будущего. Литератор обязан быть “выше”, “превосходнее” общества. Поучение – нерв литературы. Поэтому для литератора необходим пьедестал. Другое дело поэзия. Поэт связан только с провиденциальным собеседником. Быть выше своей эпохи, лучше своего общества для него не обязательно. Тот же Франсуа Виллон стоит гораздо ниже среднего нравственного и культурного уровня культуры XV века» [2, 10–11].

Эта цитата возвращает нас к «Четвертой прозе» – в ней противопоставление настоящего писателя и литературы доведено до предельной остроты: «настоящий писатель» назван «смертельным врагом литературы», «ибо литература везде и всюду выполняет одно назначение: помогает начальникам держать в повиновении солдат и помогает судьям вершить расправу над обреченными», «тюремщики любят читать романы и больше, чем кто-либо, нуждаются в литературе» [2, 355]. Верленовское эстетическое разграничение поэзии и литературы здесь трансформировалось в противостояние социальное и нравственное. В том же «унижающем, верленовском смысле» слово «литература» фигурирует у Надежды Яковлевны – и там, где она комментирует статью «О собеседнике», и там, где выстраивает парадигму отношений писателя и общества на примерах Пастернака и Мандельштама<sup>16</sup>.

Для Мандельштама в этой парадигме важны были личности двух его любимых поэтов – Поля Верлена и Франсуа Вийона. Мы не знаем, что он написал в утраченной статье о Верлене, но опубликованный очерк «Франсуа Виллон» (1910–1912) начинается со слов об их глубинном родстве: «Астрономы точно предсказывают возвращение кометы через большой промежуток времени. Для тех, кто знает Виллона, явление Верлена представляется именно таким астрономическим чудом. Вибрация этих двух голосов поразительно сходная. Но кроме тембра и биографии, поэтов связывает почти одинаковая миссия в современной им литературе» [2, 13], и в том же очерке он формулирует кредо Вийона измененным первым стихом верленовского «Искусства поэзии»: «Du mouvement avant toute chose!» («Движение прежде всего») [2, 19]. В этом раннем очерке создан

<sup>14</sup> Мандельштам О. Камень. Л., 1990. С. 220–221.

<sup>15</sup> Левинтон Г., Тименчик Р. Книга К.Ф.Тарановского о поэзии Мандельштама // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 52–54, 408–409, 413–414; см там же с.52–53.

<sup>16</sup> Мандельштам Н. Воспоминания. С. 317, 178.

портрет «вора... и поэта» [2, 18]<sup>17</sup>, комментируя его, Надежда Яковлевна отмечает его сходство с самим Мандельштамом<sup>18</sup>. И, кажется, это никогда не изменилось – о родстве с Вийоном и верности ему Мандельштам говорит в воронежском стихотворении 1937 года: «любимец мой кровный», «беззаботного права истец», «рядом с готикой жил озоруючи», «наглый школьник и ангел ворующий», «рядом с ним не зазорно сидеть» («Чтоб, приятель и ветра и капель...»), [1, 237–238]). Это стихотворение возникло в тот момент, когда «усилилась травля О.М. воронежской писательской организацией»<sup>19</sup> – в образе и судьбе Вийона Мандельштам видел близкую ему модель поведения в отношениях с литературным сообществом и обществом в целом. Так было в 1937 году, но так было и раньше, во время истории с «Уленшпигелем», когда он часто повторял: «Теперь нужно виллонить»<sup>20</sup>. Вийоновское начало сильно в «Четвертой прозе» – оно сказалось и в общем духе озорства и беззакония, в насмешках над благопристойностью и «так называемой порядочностью» [2, 346], в сквозной теме воровства, которой Мандельштам дразнит своих преследователей: «Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет. Какой я к черту писатель? Пошли вон, дураки! Зато карандашей у меня много – и все краденые и разноцветные»; «Халды-балды! Я бы читал в дороге самую лучшую книжку Зоценки, и я бы радовался, как татарин, укравший сто рублей» [2, 350, 351]. В том же ряду стоит и «ворованный воздух» – творчество как «метафора преступления», как определил суть этого образа Ральф Дутли<sup>21</sup>. Тут хочется напомнить пушкинские слова о Байроне: «Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал и мерзок – не так, как вы, – иначе» (письмо П.Вяземскому, вторая половина 1825 г.). Если я и вору, как будто говорит Мандельштам, то не так, как вы – иначе.

В сочетании «ворованный воздух» есть острая парадоксальность – подобная парадоксальность организует и мотивный ряд стихов о Вийоне: «наглый школьник и ангел ворующий», «разбойник небесного клира». В «ворованном воздухе» Мандельштам резко совмещает сомнительное действие с той самой стихией, которая определяет высшее качество литературы, и здесь вийоновские коннотации не отделимы от верленовских. «...Виллон для него важен не как историческая индивидуальность, а как повторяющийся тип поэта: Виллон был прообразом Верлена, а Верлен был осознанным образцом самого Мандельштама (“...суровость Тютчева с ребячеством Верлена...”)<sup>22</sup> – этот тезис М.Л. Гаспарова находит подтверждение в «Четвертой прозе», в ее вийоновско-верленовском духе ребячества и озорства, в вызывающей интонации и конкретно – в микросемантике ключевой формулы творчества.

<sup>17</sup> Ср. с образом «старика, похожего на Верлена» в стихотворении «Старик» (1913).

<sup>18</sup> Мандельштам Н. Вторая книга. М., 1999. С. 309.

<sup>19</sup> Замечание М.Л. Гаспарова: Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 812.

<sup>20</sup> Григорьев А., Петрова И. Мандельштам на пороге 30-х годов // Russian Literature. 1977. V. 5. Is. 2. P. 188.

<sup>21</sup> Дутли Р. 1. Еще раз о Франсуа Вийоне. 2. Хлеб, икра и божественный лед: о значении еды и питья в творчестве Мандельштама // Сохрани мою речь. Вып. 4. М., 1993. С. 83.

<sup>22</sup> Гаспаров М. Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама // Гаспаров М. О русской поэзии СПб., 2001. С. 275.

Текстуально она восходит к верленовскому «Искусству поэзии», ко второму стиху предпоследней строфы: «Que ton vers soit la chose envolée» – буквально это значит: «пусть твой стих будет вещью улетевшей, парящей, поднявшейся в воздух». *Envolée* здесь – форма причастия прошедшего времени женского рода (*participe passé*) от глагола *s'envoler* – взлетать, улетать, который в свою очередь образован от глагола *voler* – летать; при этом во французском языке есть и отглагольное существительное *envolée*, означающее сам полет, порыв, и, в частности, порыв вдохновения.

Брюсов перевел «Que ton vers soit la chose envolée» как «Стихи крылатые твои», и этот брюсовский вариант фигурирует у Мандельштама в той же статье «О собеседнике», где мы уже отметили верленовское противопоставление литературы и поэзии – в контексте этого противопоставления, как и у Верлена, возникает у Мандельштама тема стихов крылатых и бескрылых: «обращение к конкретному собеседнику обескрыливает стих, лишает его воздуха, полета. Воздух стиха есть *неожиданное*» и дальше, по поводу Некрасова: «отличный стих, летящий на сильных крыльях к провиденциальному собеседнику» [2, 9–11]. Для Мандельштама тема крылатости неслучайна – он вводит ее как черту собственного образа в программный «Автопортрет» (1914): «В поднятьи головы крылатый / Намек...»; «так вот кому летать и петь...»; тут, очевидно, отразилась и увлеченность Мандельштама бергсоновскими идеями «порыва» и «движения», с которыми он познакомился во время обучения в Сорбонне (позже они будут развиты в «Разговоре о Данте»<sup>23</sup>), и напомним, что именно движение Мандельштам называет «поэтическим *credo*» Вийона, формулируя его строкой из того же стихотворения Верлена об искусстве поэзии.

В приведенных мандельштамовских цитатах, прозаических и стихотворных, воздух и полет оказываются синонимами стиха, «летать» и «петь» – почти одно и то же. Но дело в том, что во французском языке есть два омонимичных глагола: *voler* – *летать* и *voler* – *воровать*. И причастие от второго глагола выглядит как *volé* (ворованный) или *volée* (ворованная). В верленовском *envolée* Мандельштам как будто расслышал оба слова сразу и совместил их в своем «ворованном воздухе» – совместил полет, порыв, принадлежность стихии воздуха и «ворованность», неразрешенность. Это органичный для Мандельштама пример работы с иноязычным словом – извлечение из него дополнительных смыслов при переносе в русский поэтический контекст. И, как часто у него бывает, смысловые соответствия закреплены звуком, в данном случае – консонантными созвучиями: **Верлен–vers** (стихи)–**ворованный**.

Как видим, в тяжелый период жизни Мандельштаму пришлось не только «виллонить», но и «верленить» – его поэты-спутники, любимые с юности, вместе живут в тексте «Четвертой прозы», и в самом определении настоящей литературы слышны их слившиеся голоса.

---

<sup>23</sup> См. об этом: Пак Сун Юн. Соподчиненность порыва и текста (Идеи А. Бергсона в «Разговоре о Данте» О. Мандельштама) // Известия Российского Государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. Т. 11. Вып. 32. С. 157–164.

## «Без фабулы и героя»: нарративные стратегии в прозе О. Мандельштама и Г. Иванова

Термин «нарратив» и производные традиционно применяются к повествовательным текстам<sup>1</sup>, т.е. к обладающим, в разной терминологии, фабулой и сюжетом (в данной работе в связи со спецификой материала эти термины не определяются и не разделяются). Меж тем предметом анализа станут тексты не повествовательные в традиционном смысле, относящиеся к так называемой «бессюжетной прозе» – произведения Осипа Мандельштама «Египетская марка» и Георгия Иванова «Распад атома». Сразу встает вопрос о правомерности использования термина «нарративные стратегии». Как кажется, это возможно, хотя и с соответствующими оговорками.

К 1920 гг. размышления о сюжетной и внесюжетной прозе стали занимать умы и литераторов, и теоретиков литературы. В статье «Конец романа» (1922) О.Э. Мандельштам как охарактеризовал сам жанр, так и сформулировал причины, по которым, как он считал, роман в XX в. не может развиваться по законам, утвердившимся в предыдущий период, т.е. не может быть сюжетным и тем самым заинтересовывать читателя судьбой героя<sup>2</sup>. Ни сам Мандельштам, ни Иванов, конечно, не писали романов. Их произведения могут быть рассмотрены как попытка найти вариант замены «устаревшей» прозаической формы чем-то новым, более соответствовавшим современности<sup>3</sup>.

В традиционном романе пробудить интерес к герою, пишет Мандельштам, можно двумя способами: превратив биографию в фабулу и введя психологическую мотивировку. В эпоху, когда человек «выброшен» из своей биографии, у него нет чувства «времени, принадлежащего человеку для того, чтобы действовать, побеждать, гибнуть, любить» [Мандельштам, 274]<sup>4</sup>, а читатель более не проявляет «светский интерес к судьбе персонажей» [Мандельштам, 271–272]. Правда, Мандельштам связывает биографию Парнока и вещный мир<sup>5</sup>: есть некий намек на жизненную историю, и выброшен Парнок оказывается из одежды, Кржижановскому не нужна его биография.

Соответственно, утрачивается роль событийной канвы повествования, т.е. собственной нарративной основы, нельзя превратить биографию в фабулу, т.е. «диалектически

---

<sup>1</sup> Падучева Е. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива. 2-е изд., испр. и доп. – М., 2010.

<sup>2</sup> Леонтьева А. Особенности романной структуры «Египетской марки» О.Э. Мандельштама: Культурол. аспекты. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Моск. пед. гос. ун-т им. В.И. Ленина. М., 1992.

<sup>3</sup> Земскова Е. «Египетская марка» Мандельштама – роман о конце романа // Русская филология: Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту. ун-т. Тарту, 1995. Вып. 6. С. 121–124.

<sup>4</sup> Здесь и далее цит. по: Мандельштам О. Собр. соч. в 4 т. Т. 2. М., 1993.

<sup>5</sup> Алексеева Н. «Египет вещей» в художественной структуре «Египетской марки» О. Мандельштама (опыт анализа) // Проблемы взаимодействия эстетических систем реализма и модернизма. Ульяновск, 1998. С. 16–24.

осмысленное повествование» [Мандельштам, 272], насыщенное временем. С другой стороны, для Мандельштама фабула – личность, действующая в принадлежащем ей времени.

Следует указать, что сходным образом рассуждали и близкие к Мандельштаму ученые-филологи В.Б. Шкловский и Ю.Н. Тынянов. Тынянов в статье «О литературной эволюции» (1927) писал: «Если “стерта” так называемая сюжетная проза, то фабула <...> может быть только мотивировкой стиля или способа развертывания материала»<sup>6</sup>. У Шкловского в статье «К технике внесюжетной прозы» (1928) сюжет уподобляется анекдоту, бытующему из века в век, при этом «сюжетные схемы очень приблизительно соответствуют бытовому материалу, который они оформляют. Сюжет искажает материал уже тем самым фактом, что он его выбирает – на основании довольно произвольных признаков»<sup>7</sup>. Об искусственности сюжета Шкловский пишет и далее: «И в факте отбора, и в факте оформления сюжет играет деформирующую роль»<sup>8</sup>. Однако, как и Мандельштам, Шкловский указывает, что именно в событийной канве раскрывается личность героя, привлекающая читателя: «от сюжета, причем от сюжета фабульного, основанного на кольцевом построении судьбы героя, просто отказаться нельзя. Герой играет роль крестика на фотографии или щепки на текущей воде – он упрощает механизм сосредотачиванием внимания»<sup>9</sup>. Возможность «разроманивания» Шкловский видит так: «Элементарной заменой является метод передвижения точки рассказывания, пространственное в путешествии»<sup>10</sup>, «соединение материала не героем, а рассказчиком»<sup>11</sup> и остранение посредством неожиданного подхода.

Неудивительно, что, принадлежа к одному и тому же кругу, Мандельштам, Шкловский и Тынянов мыслили в одном и том же направлении. С их точки зрения, сюжетной прозе вообще суждено уйти из писательско-читательского обихода. Однако параллельно с таким ходом рассуждений существовал и другой, менее радикальный и вместе с тем более историчный. Реализован он в исследовании «Теория романа» (1928) Бориса Александровича Грифцова (1885–1950), тематически и проблемно во многом пересекающемся с работами Мандельштама, Шкловского и Тынянова. При этом зачастую Грифцов шел дальше современников и рисовал для романа более широкие перспективы, чем в их работах; в частности, он был уверен, что роману как жанру свойственна «неумираемость»<sup>12</sup>.

Наследие Грифцова изучено пока мало, мы не знаем, каковы были его контакты с указанными авторами, однако его работа в ГАХН, как и занятия французской и итальянской литературой, позволяют предположить по крайней мере близость профессиональных интересов. Интересно, что многое, о чем писал Грифцов, практически реализовано в прозе Мандельштама. Также нужно

---

<sup>6</sup> Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 274.

<sup>7</sup> Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе. М., 1990. С. 408.

<sup>8</sup> Там же. С. 410.

<sup>9</sup> Там же. С. 410.

<sup>10</sup> Там же. С. 411.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Грифцов Б. Теория романа. М., 2012. С. 24.

заметить и сходство целого ряда выводов о сущности прозы в целом и романа как жанра в частности.

В главе VII «Современный роман» Грифцов опирался главным образом на эстетику Достоевского, считая его основоположником жанра в современном бытовании. Он указывал, что персонажи Достоевского «не характеры, а узлы сил, и помимо той драмы, которая завязывалась от столкновения нескольких персонажей, каждый из них, будучи не раз навсегда данным, но подвижным и многотемным, представляет собою драму со своими кульминациями, перипетией и катартикой»<sup>13</sup>. Развивая эту идею, исследователь уточнял, что герои показаны «не в характере, но в движении, не в результативном облике, но в постоянном противодействии сил». В основе образов – «сумбур, путаница высокого и низкого, срывы, эксцессы, лишённые всякой приятности»<sup>14</sup>, причем «они связываются иногда с оскорбительными для человеческого достоинства концепциями, с вульгарностью и готовностью на весьма рискованные открытия. К Достоевскому применим едва поддающийся переводу термин *aventurier spiritual*... Авантюры в сфере психологии – так может быть обозначена область Достоевского»<sup>15</sup>.

Далее Грифцов обращается к анализу творческих принципов Марселя Пруста, который, с его точки зрения, разрабатывает то же направление, что и Достоевский, но еще смелее и резче отказываясь от событийности. «“Поиски”, имея фабулу небогатую, почти ускользящую, повествуют о состояниях. <...> Но не отнести ли тогда и Достоевского к той же рубрике? Его герои также не Ставругин и не Карамазов (ибо все они изображены одинаковым способом), а противоречивость психологического механизма. <...> Пруст восстанавливает противоречивость и многопланность самых обыкновенных переживаний. <...> Он вообще сомневался бы в том, что у человека есть определенное лицо и окончательный характер. Он дает их не как константные облики, а как средоточие борющихся сил. <...> ...Сам воспринимающий аппарат оказывается движущимся, изменчивым. Получается двойная контрверза: не только герои вступают в борьбу и спор между собой, но и восприятие этого спора также изменчиво и полно своей собственной борьбой»<sup>16</sup>. Кстати, Мандельштам в статье «Конец романа» упомянул принцип относительности Эйнштейна, что доказывает схожую логику рассуждений обоих авторов.

Если умозрительно представить себе задачу реконструкции представлений о романе в 1920-е гг., соединив, снимая явные противоречия (смерть – бессмертие романа и др.), теорию романа Мандельштама–Шкловского–Тынянова, с одной стороны, и Грифцова – с другой, то станет понятно несколько моментов. Во-первых, Грифцов, рассуждавший в том же ключе, что и его современники, но не скованный их методологией, шел дальше них. Во-вторых, отсутствие сюжета в случаях, подобных прустовскому, снималось, с точки зрения Грифцова, не «газетностью»

<sup>13</sup> Там же. С. 145.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же. С. 146.

<sup>16</sup> Там же. С. 153–154.



или «литературой факта», как предлагали Мандельштам и Шкловский, а как раз психологизмом, от которого отказался Мандельштам в статье, при этом в самом широком смысле используя его как литератор-практик. В-третьих, наконец, нарративные стратегии в прозе подразумевают опору на художественную деталь, о чем также не пишет Мандельштам как автор статьи и что он использует как художник. В связи с мандельштамовским пониманием фабулы как личности, действующей во времени, стоит отметить, как по-особому в данном контексте звучит заглавие романа Пруста<sup>17</sup>.

Создание «бессюжетной прозы» характерно не только для Мандельштама, но и для многих его современников, в частности Георгия Владимировича Иванова, чья дружба-вражда с Мандельштамом, равно как и близость решения ряда поэтических задач, известны и подробно описаны<sup>18</sup>. Его прозаическое произведение «Распад атома», созданное позже, к 1938 г., также бессобытийно, и в нем использованы те же стратегии, что и в прозе Мандельштама, конкретнее – в «Египетской марке».

Эмоциональным лейтмотивом обоих произведений оказывается непонимание жизни, ощущение, что под воспринимаемой бессмыслицей существует недоступный глубинный смысл, до которого необходимо добраться, хотя добраться нельзя: «Атом, точка, глухонемой гений и под его ногами глубокий подпочвенный слой, суть жизни, каменный уголь перегнивших эпох» [Иванов, 10–11]<sup>19</sup>. Эта внутренняя диалектика («Мы скользим пока по поверхности жизни» [Иванов, 10]) заменяет «диалектически осмысленное повествование», как смена лирических состояний и ассоциаций заменяет развитие сюжета.

В известном смысле «Египетская марка» более событийна, чем «Распад атома», происходящее до поры до времени прослеживается в ней. Еще одно явное отличие одного произведения от другого в том, что в «Распаде атома» едина объектно-субъектная организация повествования, чего не происходит в прозе Мандельштама. При этом главный персонаж, которого и сам Мандельштам отказывается называть героем («Страшно подумать, что наша жизнь – это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнзного бреда» [Мандельштам, 493]), «рассказчик», если пользоваться терминологией Шкловского, с которым связано не действие, а состояние, может быть в обоих случаях также назван «лирическим героем», если мы согласимся с оценкой Ходасевича, что «Распад атома» – «поэма в прозе»<sup>20</sup>, и соотнесем

---

<sup>17</sup> Сулова И. Роман о романе в творчестве М. Пруста («В поисках утраченного времени») и О. Мандельштама («Египетская марка») // Традиции и взаимодействия в мировой литературе. Пермь, 2004. С. 92–102. (Поэтика импрессионистского «романа о романе» в творчестве М. Пруста и О. Мандельштама).

<sup>18</sup> См.: Пелькова А. Образ розы в поэтическом мире Г.В. Иванова и О.Э. Мандельштама // Сборник тезисов докладов научной конференции студентов Курганского государственного университета. Курган, 2001. Вып. 2. С. 39–40; Тузова Е. Поэтика неба в лирике акмеистов: (Н.С. Гумилев, О.Э. Мандельштам, Г.В. Иванов) // Проблемы филологии и преподавания филологических дисциплин. Пермь, 2005. С. 161–165.

<sup>19</sup> Здесь и далее цит. по: Иванов Г. Распад атома // Иванов Г. Собр. соч. в 3 т. Т. 2. Проза. М., 1993.

<sup>20</sup> Крейд В., Мосешвили Г. [Комментарии] // Иванов Г. Собр. соч. в 3 т. Т. 2. Проза. М., 1993. С. 443.

это жанровое определение с «Египетской маркой». В «Египетской марке» героем в собственном смысле может считаться обреченный самосуду человек, которого толпа ведет к Фонтанке и за судьбу которого так беспокоится Парнок. Третий момент – акцентированная соотношенность субъект-объектного персонажа (Парнок и рассказчики – «я» у Мандельштама и «я» у Иванова) с противоположным полом, у Иванова педалированная через образы сексуального характера и профанированная у Мандельштама. Также у Иванова отсутствует апелляция к вещному миру, явно присутствующая у Мандельштама – «милый Египет вещей» [Мандельштам, 465], составляющих основу жизни «египетской марки», «лимонной косточки» – маленького человека.

В остальном же авторы проявляют заметное единство в построении произведений, основанных на цепи сменяющих друг друга эмоциональных состояний и ассоциативных ходов, заменяющих в прозе такого рода события и, соответственно, «фабулу» («сюжет») в собственном смысле. Эти моменты составляют внутреннее время личности, принципиально отличное от линейного, и фиксируют ее как центр, вокруг которого наматывается цепь состояний и ассоциаций. Каковы, таким образом, общие «нарративные стратегии» – или то, что их заменяет, – у обоих авторов?

1) Центральным в произведениях становится образ «маленького человека», заявленный в заглавиях обоих произведений. Об этом образе как о вершине классического романа Мандельштам писал в статье «Конец романа», и символично, что этот же образ возникает и в бессюжетной прозе, как бы принимающей эстафету у сюжетной. У Мандельштама он акцентирован как «безделица», «ничего», «человечек», у Иванова – как «человек, человечек, ноль», а с другой стороны – как средоточие всех остальных мотивов, прежде всего связанных с мировой культурой: «Часть, ставшая больше целого, – часть все, целое ничто. <...> Догадка, что огромная духовная жизнь разрастается и перегорает в атоме, человеке, внешне ничем не замечательном, но избранном, единственном, неповторимом. Догадка, что первый встречный на улице и есть этот единственный, избранный, неповторимый. <...> История моей души и история мира. Они переплетены... Они срослись и проросли друг в друга» [Иванов, 10–11]. И далее: «точка, атом, сквозь душу которого пролетают миллионы вольт» [Иванов, 25].

2) Художественное пространство обоих произведений – столичный культурный город, у Мандельштама это Петербург, у Иванова – Париж, и обе столицы в равной степени и сакральны, и профанны, в их описании соединены моменты «высокого» и «низкого». «Места, в которых петербуржцы назначают друг другу свидания...» и далее [Мандельштам, 470]; «Вот и Фонтанка – Ундина баракхольщиков и голодных студентов с длинными сальными патлами, Лорелея вареных раков, играющая на гребенке с недостающими зубьями; река – покровительница плюгавого Малого театра – с его облезлой, лысой, похожей на ведьму, надушенную пачулями, Мельпоменой» [Мандельштам, 477]. У Иванова: «Я думаю о Франции вообще. О девятнадцатом веке, который задержался здесь. О фиалочках на Мадлен, булках, мокнущих в писсуарах, подростках, идущих на первое причастие, каштанах, распространении триппера, серебряном холодке аве Мария. О дне перемирия

в 1918 году. Париж бесился. Женщины спали с кем попало. Солдаты влезали на фонари, крича петухом. Все танцевали, все были пьяны» [Иванов, 9].

3) В бессюжетной прозе художественное время не проходит вместе с событиями жизни героя, но движется параллельно рассказу, будучи фактически эквивалентно времени читателя<sup>21</sup>. Если мы можем понять, «где» происходит действие, то «когда» оно происходит – даже в случае, если, как в «Египетской марке» или в «Распаде атома», описание привязано к конкретному историческому моменту, – мы понять не можем. В обоих случаях настоящее так тесно переплетено с прошлым, что они принципиально неразличимы. У Мандельштама эта идея вводится через мотив «неудавшегося домашнего бессмертия» [Мандельштам, 465], у Иванова – через мотив точки-секунды: «Мысль, что все навсегда кончается, переполняет человека тихим торжеством. Он предчувствует, он наверняка знает, что это не так. Но пока длится эта секунда, он не хочет противиться ей. <...> Уже не принадлежа жизни, еще не подхваченный пустотой... На самой грани. Он раскачивается на паутинке. Вся тяжесть мира висит на нем, но он знает – пока длится эта секунда, паутинка не оборвется, выдержит все. Он смотрит в одну точку, бесконечно малую точку, но пока эта секунда длится, вся суть жизни сосредоточена там. Точка, атом, миллионы вольт, пролетающие сквозь него и вдребезги, вдребезги плавящие ядро одиночества» [Иванов, 33]. Мотив одиночества в данной статье не рассматривается, поскольку он характерен и для сюжетной прозы<sup>22</sup>.

4) Рассказчик существует в континуальной неразличимости реальности и сна. «Ночью снился китаец, обвешанный дамскими сумочками, как ожерельем из рябчиков, и американская дуэль-кукушка...» [Мандельштам, 465]; «История моей души и история мира. Они переплетены, как жизнь и сон» [Иванов, 11]. Мандельштам также задействует традиционную для русской культуры ассоциацию Петербурга с миражом, сном: «Юдифь Джорджоне улизнула от евнухов Эрмитажа. Рысак выбрасывает бабки. Серебряные стаканчики наполняют Миллионную. Проклятый сон! Проклятые стогны бесстыжего города!» [Мандельштам, 482–483]. То же происходит и у Иванова: «Человек бродит по улицам, думает разные вещи, заглядывает в чужие окна. Его воображение работает помимо него. Он не замечает его работы. Он сидит в кафе, пьет пиво и читает газету. Прения в палате депутатов. Автомобили в рассрочку. Он дремлет, ему снится чепуха. Чернило пролилось на скатерть. Рыба проплыла – чернило исчезло. Надо закрыть дверь, но ключ не лезет в скважину. Общественное мнение Англии. Циклон. Оказывается, рыба и есть ключ, оттого-то он и не подходил. Спящий вдруг просыпается. Ни рыбы, ни общественного мнения» [Иванов, 22].

5) Все вышеперечисленное соединяется и реализуется через мотив «тоски по мировой культуре», у Мандельштама бытующий в качестве «упоминательной клавиатуры», а у Иванова через принцип прямого цитирования и выстроенного

---

<sup>21</sup> Кафидова Н. В поисках утраченной целостности (проблема героя и читателя в «Египетской марке» О. Мандельштама) // На пути к произведению. Самара, 2005. С. 130–141.

<sup>22</sup> Леонтьева А. Пространство и время в «Египетской марке» О. Мандельштама // О Мандельштаме: [Сб. докладов]. Даугавпилс, 1991. С. 41–43.

диалога рассказчика с содержанием процитированного отрывка. «Дикая парабола соединяла Парнока с парадными анфиладами истории и музыки» [Мандельштам, 470]. Сама идея маленького человека является аллюзией на целый комплекс представлений, со времен Н.М. Карамзина устоявшихся в русской литературе.

6) Со смысловым комплексом мировой культуры связано понимание искусства как среды обитания рассказчика в обоих произведениях и у Мандельштама – субъект-объектного персонажа Парнока. Музыка и живопись в первую очередь становятся метапространством, в котором разворачивается внутренняя жизнь рассказчиков. Отсюда берут начало их основные ценности, базовые представления о мире.

7) Очень важно, что, формально пребывая в очень ограниченном пространстве (Парнок передвигается по петербургским улицам; рассказчики пребывают столько же в реальном мире, в кафе, в родном доме, в концертном зале, сколько и внутри собственной личности), рассказчики за счет уродненности в метапространстве мировой культуры и искусства пребывают в разомкнутом мире собственного насыщенного всеобщими смыслами и образами сознания. Так реализуется в обоих произведениях мотив путешествия, включающий в себя и путешествия в область значений слов (наиболее яркий пример – семантика «Египта» у Мандельштама, где одним и тем же словом обозначается и нечто огромное, неизменное и вечное, и исчезающе малая величина).

Благодаря указанным стратегиям – главным образом вовлечению рассказчика в метапространство мировой культуры, его связи с искусством, мотивирующим его существование, расширению жизненного пространства за счет активизации ментальной компоненты – рассказчики и у Иванова, и у Мандельштама превращаются в то, что Грифцов назвал «узлами сил». Они не в состоянии однозначно оценивать то, что их окружает, что с ними происходит, их точка зрения изменчива, текуча; диалектика связана не с событиями их жизни, а с их подвижным сознанием и восприятием. Благодаря пульсации их сознания осуществляется связь явлений, разрозненных, казалось бы, и принадлежащих к разным семантическим рядам. Биография внешняя, таким образом, вытесняется биографией внутренней, составленной из причудливо связанных и неразрывных ассоциаций.

Объем настоящей статьи не позволяет подробно раскрыть оставшиеся стратегии, среди которых укажем акцентирование связи жестокости (убийства у Мандельштама и сексуальной агрессии у Иванова) с мотивом нежности, жалости, детскости, ненужности. У Иванова это «зверьки» с их смешанным языком. У Мандельштама детская игрушка-подсвечник, связывающий миры реальности и сна, детского и взрослого: «Я то и дело нагибался, чтоб завязать башмак двойным бантом и все уладить, как полагается, – но бесполезно. Нельзя было ничего наверстать и ничего исправить: все шло обратно, как всегда бывает во сне. Я разметал чужие перины и выбежал в Таврический сад, захватив любимую детскую игрушку – пустой подсвечник, богато оплывший стеарином, – и снял с него белую корку, нежную, как подвенечная фата» [Мандельштам, 493]. Еще одной общей стратегией становится введение связанного с жестокостью мотива порядка как, с одной стороны, выхода из жизненной катастрофы, а с другой – усиления жестокости. Все обозначенные противоположности оказываются неразрывны, их неразрывность и слияние – еще

одна стратегия, общая для обоих авторов. Следует отметить также, что образы воздуха и света, весьма важные в «Распаде атома», играют большую роль если не в «Египетской марке», то в других произведениях Мандельштама.

Можно сделать вывод, что нарративные стратегии в бессюжетной прозе все же возможны, если под ними понимать показ диалектической взаимосвязи смысловых комплексов в сознании рассказчика, а не событий в его внешней биографии.

## «Египетская марка» Осипа Мандельштама. Заметки и комментарии

В одном из начальных фрагментов повести (создавалась в 1927 – 1928 гг.) Мандельштам сообщает об отношении своего героя Парнока, в его ранние годы, к географической карте:

«Вначале был верстак и карта полушарий Ильина...

Парнок черпал в ней утешение. Его успокаивала нервующаяся холщовая бумага. Тыча в океаны и материки ручкой пера, он составлял маршруты грандиозных путешествий, сравнивая воздушные очертания арийской Европы с тупым сапогом Африки и с невыразительной Австралией. В Южной Америке, начиная с Патагонии, он также находил некоторую остроту» [Мандельштам 2010: 272].

Рассматривая процитированный фрагмент в своих «пояснениях для читателя» [Пояснения 2012: 85–87] авторы подробного комментария к мандельштамовской повести указывают на то, что слово «Вначале» отчетливо проецируется на зачин Евангелия от Иоанна: “В начале было Слово”. Думается, однако, что более существенна здесь (имея в виду и «географический» аспект) связь с первым предложением библейской книги «Бытие» (это, собственно, вообще первая фраза Библии): «В начале сотворил Бог небо и землю» (Бытие 1: 1). Автор данной работы принимает во внимание, конечно, что сотворение мира, как оно описано в первой главе «Бытия», происходит посредством речений Всевышнего: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (Бытие 1: 3). Именно к началу первой книги Библии и отсылает зачин Евангелия от Иоанна. Но тем не менее с большим основанием можно утверждать, что мандельштамовская фраза о верстаке и карте полушарий соотносится с первым предложением Библии: речь у Мандельштама идет о начале жизни Парнока, о начале его бытия; не без иронии и в то же время серьезно сотворение неба и земли сопоставляется, таким образом, с появлением мира отдельного человека, – ведь каждый человек это целый свой мир. Отметим также, что у Мандельштама не «В начале», а «Вначале», в одно слово, что дает основание полагать, что он был знаком с этим предложением не только по православной Библии, но и с еврейским оригиналом – «Берешит бара Элохим эт ха-шамаим вэ эт ха-арец». «Берешит» – «вначале», по-еврейски это одно слово, это первое слово Торы, и вся первая книга Торы (которая в православной традиции именуется «Бытие») называется «Берешит». К мальчику Осипу Мандельштаму ходил, как известно, учитель еврейской истории и языка, и представляется очень маловероятным, что не было прочитано первое, открывающее Тору предложение. Конечно, правомерно предположить, что мандельштамовское слитное написание «Вначале», а не «В начале» (как в русском Синодальном переводе) может объясняться вмешательством редактора или просто тем, что так напечатали текст «Египетской марки» в типографии. Это вполне возможно, и доказательств обратного у нас нет. В рукописях Мандельштама, хранящихся в Принстонском университете (США), интересующий нас фрагмент повести не представлен (за эту справку автор статьи благодарит С.В. Василенко). Нет его и в

просмотренных нами черновиках «Египетской марки», которые находятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). Тем не менее нельзя было не обратить внимания на эту деталь. Но это не главное в нашем суждении. Так или иначе, мандельштамовское предложение отсылает, по нашему мнению, к самому началу Библии.

Хотелось бы также обратить внимание на еще одну важную деталь данного фрагмента «Египетской марки». Комментаторы указывают, естественно, на несомненную связь этого абзаца со стихотворением Мандельштама «Европа», которое было написано в 1914 г.:

*Как средиземный краб или звезда морская,  
Был выброшен водой последний материк;  
К широкой Азии, к Америке привык,  
Слабеет океан, Европу омывая.*

*Изрезаны ее живые берега,  
И полуостровов воздушны изваянья;  
Немного женственны заливы очертанья:  
Бискайи, Генуи ленивая дуга.*

*Завоевателей исконная земля,  
Европа в рубище Священного союза;  
Пята Испании, Италии медуза,  
И Польша нежная, где нету короля;*

*Европа цезарей! С тех пор, как в Бонапарта  
Гусиное перо направил Меттерних, –  
Впервые за сто лет и на глазах моих  
Меняется твоя таинственная карта!*

[Мандельштам 2009: 77–78]

Упомянуты в «Пояснениях для читателя» и другие тексты, с которыми фрагмент мандельштамовской повести может быть связан. Однако, как представляется автору данных заметок, не дана отсылка к одному из самых вероятных источников. Это Гоголь, точнее, статьи Гоголя из его сборника «Арабески». При этом отметим очевидный факт, что мандельштамовская повесть пронизана гоголевскими мотивами. Не забудем также, что и само слово «арабески» встречается в тексте «Египетской марки»:

«Так на полях черновики возникают арабески и живут своей самостоятельной, прелестной и коварной жизнью» [Мандельштам 2010: 284].

Естественно, авторы «пояснений для читателя», говоря о фрагменте повести, где встречается это слово, обратили внимание на то, что «Арабесками» называется книга сочинений Гоголя (и сборник статей Андрея Белого, озаглавившего свою книгу в подражание Гоголю) [Пояснения 2012: 238]. Комментаторы приводят определение арабесок, данное в словаре Брокгауза и Ефрона: «род орнамента в архитектуре и живописи, причудливое сочетание листьев, цветов, животных

и орудий, иногда людей и вымышленных фигур, процветали у арабов (мавров)» [Пояснения 2012: 238]. Несомненно, повесть Мандельштама может быть сопоставлена с арабесками. Тем более есть основания для того, чтобы посмотреть на гоголевские «Арабески» более пристально.

Итак, в самом начале статьи Гоголя «О движении народов в конце V века» читаем: «Средняя Азия совершенно противоположна южной, юго-западной, африканским и европейским берегам Средиземного моря, где цветущее разнообразие природы, почвы, произведений, смесь земли и моря, куча бесчисленных островов, мысов, заливов, казалось, были созданы нарочно для того, чтобы быстро развить деятельность и ум человека» [Гоголь 1978: 126]. Далее: «Это переселение [народов. – Л.В.] совершилось бы гораздо быстрее, если бы Европа состояла из таких гладких, открытых равнин, какими исполнена Азия. Но в ней, напротив того, природа на небольшом пространстве показала страшную нерегулярность и разнообразие. Со всех сторон она *изрыта* морями, *берега* ее все из *полуостровов* и мысов, середина почти нигде не имеет ровной поверхности: она идет то вверх, то вниз, то подымается безобразными высокими горами, то опускается долинами, как будто провалившимися между ними» [Гоголь 1978: 128]. Сопоставим гоголевское описание с характеристикой очертаний Европы в «Египетской марке» и со строками из стихотворения «Европа»: «*Изрезаны ее живые берега, / И полуостровов воздушны изваянья...*» (курсив в обоих случаях мой. – Л.В.).

Глядя на географическую карту Ильина, мальчик Парнок сравнивает изящество и прихотливость береговой линии Европы с «тупым сапогом Африки». В «Арабесках» Гоголь высказывает мысль об определяющем влиянии географии на историческую судьбу народов: «Преподаватель должен призвать в помощь географию, но не в том жалком виде, в каком ее часто принимают, то есть для того только, чтобы показать место, где что происходило. Нет! География должна разгадать многое, без нее неизъяснимое в истории. Она должна показать, как положение земли имело влияние на целые нации; как оно дало особенный характер им; <...> как это могущее положение земли дало одному народу всю деятельность жизни, между тем как другой осудило на неподвижность; каким образом оно имело влияние на нравы, обычаи, правление, законы» («О преподавании всеобщей истории») [Гоголь 1978: 41]. И ниже, в этой же статье «Арабесок» Африка противопоставляется Европе: «Потом (после рассуждения о Европе. – Л.В.) об Африке, представляющей, в противоположность Европе, смерть ума, где природа всегда деспотически властвовала над человеком; где она во всем своем царственном величии и всегда почти возвращала его в первобытное состояние, в жизнь чувственную...» [Гоголь 1978: 51]. В таком же ключе трактуется Африка в еще одной статье из «Арабесок» – «Мысли о географии (Для детского возраста)», в которой, заметим, Гоголь говорит, в частности, о том, что для учеников были бы полезны специальные карты, которые бы показывали «расселение просвещения по земному шару». И особенно эти карты требуются детям при изучении Европы: «Эта польза превращается в необходимость, когда проходят они Европу» [Гоголь 1978: 115].

В следующем фрагменте из «Египетской марки», к которому хочется обратиться, речь идет о том, что герой повести, пытавшийся безрезультатно что-то



предпринять, чтобы спасти человека от самосуда толпы, осознает собственное бессилие и страх:

«Что делать? Кому жаловаться? Каким серафимам вручить робкую концертную душонку, принадлежащую малиновому раю контрабасов и трутней?» [Мандельштам 2010: 289].

Мир музыки для Парнока – рай; и, конечно, в этот рай Парнок спрятался бы от Петербурга 1917 года, который «объявил себя Нероном и был так мерзок, словно ел похлебку из раздавленных мух» [Мандельштам 2010: 283].

Но почему «рай» малиновый?

Кажется, еще не отмечалась связь «малинового рая» из «Египетской марки» со стихами из более позднего стихотворения «Канцона» (1931) – во всяком случае, авторы «Пояснений для читателя» ее не отмечают:

*Я скажу «села́» начальнику евреев  
За его малиновую ласку.*

Автор данной работы совершенно уверен в том, что в этих строках мандельштамовского стихотворения говорится о красоте музыки и пения и о наслаждении музыкой и пением, а точнее – в конкретном случае – церковным пением, которое Осип и Надежда Мандельштам слышали в Армении.

«Начальник евреев» в «Канционе» – царь Давид, псалмопевец; «малиновая ласка» – выражение, созданное по модели «малиновый звон». О том, что образ псалмопевца возникал в сознании поэта в связи с теми впечатлениями, которые вызывали у него древние армянские храмы, свидетельствует «Путешествие в Армению» (1931–1932):

«Аштаракская церковка самая обыкновенная и для Армении смиренная. Так – церквушка в шестигранной камиллавке с канатным орнаментом по карнизу кровли и такими же веревочными бровками над скупыми устами щелистых окон.

Дверь – тише воды, ниже травы. Встал на цыпочки и заглянул внутрь: но там же купол, купол!

Настоящий! Как в Риме у Петра... <...>

Кому же пришла идея заключить пространство в этот жалкий погребец, в эту нишую темницу, – чтобы ему там воздать достойные псалмопевца почести?» [Мандельштам 2010: 336–337].

Более подробно о «Канционе» – и, в частности, о загадочном слове «села», которое, кстати, встречается во множестве именно в псалмах и больше почти нигде, т.е. однозначно указывает на Давида и, соответственно, на псалмы – см. в нашей специальной работе [Видгоф 2015: 32–54].

Одно из немногих мест, где Мандельштамы могли в Армении побывать на церковной службе, – и, видимо, самое вероятное, – Кафедральный собор в Эчмиадзине. Кстати, утверждение Н.Я. Мандельштам, что она и Осип Мандельштам слушали в Армении «одноголосые хоры Комитаса» [Третья книга 2006: 467], неточно. У Комитаса нет одноголосых хоров. Напротив, Комитас, обрабатывая армянские одноголосые народные песни, превращал их в многоголосые, главным образом в четырехголосые. Мандельштамы могли слышать в Армении

в 1930 г. обработанные Комитасом народные песни и сочиненную им литургию («Патараг» – «Литургия»). Отметим, что Комитас положил на музыку знаменитый псалом (по-армянски «Ар гетс Бабелацвоц»; в синодальном переводе Библии это псалом 136 – «При реках Вавилона»). Слышать сочинения Комитаса Мандельштамы могли также у Мартироса Сарьяна. (За информацию о Комитасе приносим благодарность литератору, автору работ о Мандельштаме Георгию Кубатьяну и музыковеду Светлане Саркисян.)

Представляется, что определение музыкального мира в «Египетской марке» – «малиновый рай» – имеет тот же смысл, что «малиновая ласка» в позднейшей «Канцоне»: речь не о цвете (хотя в отношении к выбору эпитета в «Египетской марке» можно предположить, что зрительные впечатления имели значение – см. ниже), а о наслаждении музыкой и пением. В Александринском театре (начнем с него) обивка кресел была красная, но все же не малиновая. Первоначально была голубая, но по желанию Николая I-го ее заменили в 1849 г. на красную. Правда, у Лермонтова в «Княгине Лиговской» (1836) встречаем (речь идет об Александринском театре): «Занавес взвился, – и в эту минуту застучали стулья в пустой ложе; Печорин поднял голову, – но мог видеть только пунцовый берет и круглую белую божественную ручку с божественным лорнетом, небрежно упавшую на малиновый бархат ложи» [Лермонтов 1976: 269]. Лермонтов пишет об Александринском театре еще до перемены обивки, но это все-таки деталь убранства именно ложи. В вариантах к стихотворению Мандельштама «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920) встречаем: «Где-то грядки красные партера, / Пышно взбиты шифоньерки лож...» и «Мы вспахали грядки красные партера / Пышно взбили шифоньерки лож...» [Мандельштам 2009 : 459]. В стихотворении упоминаются «хоры сладкие Орфея» (а опера Глюка «Орфей и Эвридика» шла на сцене Мариинского театра), но «грядки красные партера» ассоциируются прежде всего именно с Александринским. В стихотворении «Чуть мерцает призрачная сцена...» того же 1920 г. отразились впечатления поэта от «Орфея и Эвридики». Спектакль был создан М.Фокиным и В.Мейерхольдом, художник – А. Головин. Премьера состоялась 21 декабря 1911 г. «Спектакль прошел всего девять раз, последний – 19 февраля 1913 года» [Хмелева 2003: 89]. В 1919 г. постановка в Мариинском театре была возобновлена (1 мая 1919 г.). В сезон 1920 – 1921 гг. опера ставилась только дважды [Гаспаров – Ронен 2003: 210]. В Мариинском театре была голубая обивка кресел и лож. Но в первом четверостишии стихотворения говорится об убранстве окон: «Захлестнула шелком Мельпомена / Окна храмины своей», а другие редакции проясняют, что речь идет о красной ткани: «Снова Глюк из призрачного [версии: «сумрачного» / «греческого» / «жалобного»] плена / Вызывает сладостных теней / Захлестнула окна Мельпомена / Красным шелком храмины своей» [Мандельштам 2009 : 460]. Не связан ли этот шелк с фрагментом из «Египетской марки», о котором мы пишем – ведь, как указывают авторы «Пояснений для читателя», в черновиках к повести Мандельштам характеризовал «душонку» своего героя как «...запугавшуюся в <?> принадлежащую шелковому раю контрабасов и трутней» [Пояснения 2012: 290]? Если да, то и «малиновый рай» из «Египетской марки» отсылает, возможно, к постановке «Орфея и Эвридики».

В труппе Александринского театра в 1919-1923 гг. выступала О.Н. Арбенина (Гильдебрандт), в которую вернувшийся после скитаний по югу России Мандельштам был влюблен в последние месяцы 1920 г. Оба стихотворения, и «В Петербурге мы сойдемся снова...», и «Чуть мерцает призрачная сцена...», написаны в период увлечения Арбениной и соотносятся, несомненно, с ее театральным миром. Черновые строки из стихотворения «В Петербурге мы сойдемся снова...» могут представлять собой контаминацию впечатлений от убранства Александринского и Мариинского театров: «Через грядки красные партера / Узкою дорожкой ты идешь / И старинная клубится голубая сфера / Не для черных душ и низменных святош» [Мандельштам 2009 : 459]. Если в Александринском театре можно было видеть «красные грядки» кресел, то в Мариинском над зрительным залом парит созданный венецианцем Козроэ Дузи (1803 – 1860) плафон: нимфы и амурсы ведут хоровод в небесах. Не исключено, конечно, что кресла Мариинского театра были изготовлены из дерева, имевшего красный или красноватый цвет, благодаря чему можно было назвать ряды для зрителей красными грядками, несмотря на голубую обивку. 19 сентября 1941 г. в здание театра попала 250-килограммовая фугасная бомба. «Чудесная мебель зрительного зала была почти полностью уничтожена» [Холмовская].

Несомненно, надо принять во внимание, что в цветовом решении «Орфея и Эвридики» свою роль играл и красно-малиновый занавес: «Мягкий главный портал сцены, все кулисы и падуги первых двух планов были расшиты орнаментами из золотой и серебряной тесьмы по окрашенному оранжево-красному холсту», – пишет Н. Хмелева. Передний занавес представлял собой кружево, «“вшитое, – как писала “Петербургская газета” в 1911 г., – в розовые матерчатые рамки, также расшитые золотом и серебром. По середине завесы – парчовый орел, расшитый жемчугом”».

Первый занавес был подъемным, «но существовал и второй – внутренний занавес спектакля... Он был раздвижным из малиново-красного холста и украшен золотыми орнаментами» [Хмелева 2003: 92].

Вообще, как сообщает Н. Хмелева, художник А. Головин создал «свой рококо-модерн. Это вымышленно-театрализованное рококо вступает в не подобострастные, а острые отношения с декором второго рококо зрительного зала Мариинского театра. Цветовой контраст сине-золотого рококо зала и красно-серебряно-золотого рококо декорации также настаивал на современности образа головинских орнаментов» [Хмелева 2003: 92].

И все же, думается, определяющее значение эпитета в словосочетании «малиновый рай» в «Египетской марке» не состоит в соотношении «рая» с цветом обивки кресел, портьер и т. п. в каком-либо театре; «малиновый» здесь указывает на то наслаждение, упоение и счастье, которые дарят музыка и пение. (Конечно, восприятие театра как «рая» может быть поддержано и наименованием одной из частей зрительного зала: «раёк», галерка. За это указание приносим благодарность Г.А. Левинтону.) Сцена «призрачная» («Чуть мерцает призрачная сцена...»), и плен «призрачный» («из призрачного плена»); реально же только повторяющееся музыкально-вокальное счастье: снова Глюк «вызывает *сладостных* теней» [курсив мой. – Л.В.]. Фамилия композитора не может не вызывать в сознании представление о счастье (по-немецки «das Glück»).

Но рай – это и есть место наслаждения и счастья. Пушкин, говоря о сочинениях Глюка, использует определение «пленительные»: «Когда великий Глюк / Явился и открыл нам новы тайны / (Глубокие, пленительные тайны)...»; музыка же Моцарта прямо соотносится Пушкиным с раем: «Он несколько занес нам песен райских...» [Пушкин 1980: 266, 269]. Нас, разумеется, не должно смущать, что и том, и о другом композиторе в «маленькой трагедии» у Пушкина говорит Сальери. Слова о Глюке из «Моцарта и Сальери» Мандельштам цитирует в своей статье «Vulgata (Заметки о поэзии)» (1923): «А как же Глюк? – Глубокие, пленительные тайны? ...» [Мандельштам 2010: 142].

Думается, что «малиновый рай» и город Малинов, о котором сообщается в одной из завершающих частей повести, если и соотносятся каким-то образом, то по контрасту: «малиновый рай» есть место сладостных и вечных снов искусства, а город Малинов (отсылающий читателя к герценовским «Запискам одного молодого человека» – что отмечено О. Роненом и, конечно, упомянуто в «Пояснениях для читателя») мы встречаем в страшном, угнетающем сне повествователя.

Почему в «малиновом раю» пребывают контрабасы и трутни? Говоря о трутнях, можно предположить, что речь иронически идет о людях, не имеющих нужды в поте лица добывать свой хлеб – в том числе и таких эфемерных, «порхающих» жителях Петербурга, как Парнок, – а повествователь решительно отделяет себя от героя повести: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока!» [Пояснения 2012: 22]. Придворные, гвардейцы, влиятельное чиновничество... Сам «рай» этой иронией не уничтожается. На вопрос же о контрабасах (отчего упомянуты именно контрабасы, а не, например, скрипки и т. п.) мы не можем дать точного ответа. Во всяком случае, трутни жужжат громче, чем рядовые пчелы. А говор зрителей, гудение зрительного зала перед спектаклем, и звуки настраиваемого оркестра могут вызвать в сознании образ жужжащего пчелиного роя (роя – в малиновом раю).

#### *Литература:*

- [Мандельштам 2010] – Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем в 3 т. Т. 2. М., 2010.
- [Пояснения 2012] – Мандельштам О. Египетская марка. Пояснения для читателя / Сост. Лекманов О., Котова М., Репина О., Сергеева-Клятис А., Синельников С. М., 2012.
- [Мандельштам 2009] – Мандельштам О. Полное собр. соч. и писем в 3 т. Т. 1. М., 2009.
- [Гоголь 1978] – Гоголь Н. Собр. соч. в 7 т. Т. 6. М., 1978.
- [Видгоф 2015] – О «начальнике евреев» и «малиновой ласке» (два шага на пути к пониманию «Канцоны» О. Мандельштама) // Видгоф Л. Статьи о Мандельштаме. М., 2015.
- [Третья книга 2006] – Мандельштам Н. Третья книга. Сост. Фрейдлин Ю. М., 2006.
- [Лермонтов 1976] – Лермонтов М. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. М., 1976.
- [Хмелева 2003] – Хмелева Н. Райское виденье // Наше наследие. 2003. № 66.
- [Гаспаров–Ронен 2003] – Гаспаров М., Ронен О. Похороны солнца в Петербурге. О двух театральных стихотворениях Мандельштама // Звезда. 2003. № 5.
- [Холмовская] – Холмовская Т. Воспоминания. Машинопись. (Архив Мариинского театра) // [https:// www.mariinsky.ru/about/ww2/1941](https://www.mariinsky.ru/about/ww2/1941)
- [Пушкин 1980] – Пушкин А. Моцарт и Сальери // Избранные соч. в 2 т. Т. 2. М., 1980.

## Разговор глухонемых под аркой Главного штаба: лингвистический подтекст «Египетской марки»

### 1

Вероятно, самая цитируемая цитата – «сохрани мою речь». Цитата цитируется и тем самым достигает своей цели – сохраняется навсегда: «Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна». *Сохрани мою речь*: поэт говорит о своей речи в тот момент, когда он ее артикулирует: речь превращается в цитату в самом акте речи. Речь поэта обращена к языку [Гаспаров 1995: 356]. Ее обращение есть «орудийная метаморфоза» – «изменение самих орудий поэтической речи, возникающих на ходу в ее порыве» («Разговор о Данте»). Рудаков называл Мандельштама «работающей машиной» и «дивной конструкцией»: работа машины заключается в том, что она себя конструирует. «Египетская марка» – историческая проза, переходящая в лингвистический трактат, и тема этого трактата – устройство прозы, в частности ее языковые *маркеры* – «бредовые частички и скобяные предлоги».

В «Курсе общей лингвистики» Соссюр конструирует свой объект тем же способом, каким этот объект функционирует, – очищая его от всего, чем объект не является. Язык очищается от речи и тем самым конструируется через речь. Ценность знака (*valeur*, в русском переводе – «значимость») определяется «не положительно – своим содержанием, но отрицательно – своими отношениями к прочим членам системы». Последний остаток редукции – нулевой знак: «Язык может ограничиться противопоставлением чего-либо ничему», то есть ограничиться самим ограничением [Соссюр 1999: 88, 117]. Нулевой знак производится операцией вычитания: в нем нет ничего кроме вычитания. Мандельштам определяет ценность через отсутствие: «Для меня в бублике ценна дырка», и это определение появляется в «Египетской марке»: «Пустота и зияние – великолепный товар». Товар – это вещь, обладающая ценностью, но ценность этой вещи в том, что ее нет. Филологический инстинкт велит заполнять лакуны, но Мандельштам оставляет пробелы – не в судьбе или среди бумаг, а в чистовом тексте. Прежде всего нужно очистить сам нулевой жест: только тогда можно говорить об остатке<sup>1</sup>.

### 2

Р. Якобсон определяет нулевой знак через невыраженность признака – как формального, так и семантического. При этом невыраженность означающего

---

<sup>1</sup> О знаках пустоты в «Египетской марке» говорилось не раз – в связи с «остановкой истории» [Ямпольский 1998], «посттравматическим письмом» [Липовецкий 2008], «дисгармоничной моделью мироустройства» [Высоцкая 2012]. Все эти трактовки предполагают, что пустота имеет смысл. Не было замечено, что пустота – это место смыслов, что в тексте Мандельштама много пустот и что функция пустоты – редукция знака к числу и текста к счету.

соответствует маркированности означаемого и наоборот. Нулевое окончание выделяется не только в парадигме *бог, супруг*, но и в парадигме *нога, супруга*: окончание -а соответствует как женскому, так и мужскому роду, как в слове *слуга*, тогда как *супруг* однозначно указывает на мужской род [Якобсон 1985, 223]. Иллюстрации Якобсона шире его тезиса. Он соотносит не флексии, а словоформы в целом. *Бог, нога, слуга, супруга* соотносятся так же, как *Парнок* и *марка*. Это тоже парадигма, но такая, в которой нечеткая морфология соотносится с неустойчивой семантикой.

В «Египетской марке» нет египетской марки, но имеется множество ее близнецов – *голландские тарелки, венские стулья, американская дуэль-кукушка* – словосочетания, построенные по той же модели, что *гамбургский счет, парижская зелень, польский гамбит*. «Что же! Египетский мост и не нюхал Египта, и ни один порядочный человек в глаза не видал Калинкина!» Если в Египетском мостике нет ничего египетского, то египетский мостик – это то, чего нет, и хотя египетские марки существуют, *египетская марка* такой же языковой фантом, как *поручик Кижже* и *папского замка вино*.

Другой ряд параллельных конструкций – *рачьа клешня, птичье око, собачья голова, кроличья кровь, цыплячи пориши*. За пределами повести его продолжают *щучья косточка, овечье тепло, птичье копые, игольчатые бокалы*. Ряд сходится в точке Ч – скорее графической, чем фонетической: «Пропала крупинОчка: гомеопатиЧЕСкое драже, крошеЧная доза холодного белого вещества»; «Он – лимонная костоЧка, <...> и выпьет его с Черным турецким кофеиМ налетающая ноЧь». Предел схождения – минимальное означающее, аналогичное бесконечно малой величине в математике (*касаемся крЮЧьями малых, как легкая смерть, велиЧин*). В этом контексте египетская марка – минимальная морфема, знак, обладающий значимостью, но лишенный значенья. МАРка – это коМАРик: ей свойственна назойливость: «Я маленький князь-раскоряка – я нищий Рамзес-кровопийца – я на севере стал ничем – от меня так мало осталось – извиняюсь!» Песенка комариного князя звучит за порогом слуха: ее звон равен зиянию.

Минимальное означающее – это пробел в цепи означающих: *фонАРиК с зазубРинКой, «щеРбатая бесшвейцАРная лестница, гРебенКА с недостающими зубьями*. Вместе с тем последний остаток редукции не поддается редукции. Пропавшая крупиночка – гомеопатическая доза смерти и прививка бессмертия, а *египетская МАРка* – протез бессмертия, подобный пломбированному зубу, *дРАКоньим ошметкам и лАКиРованным копытцам* Парнока. В остатке редукции – уменьшительные суффиксы. Имя Парнок не содержит суффикса, но уподобляет суффиксу носителя этого имени. Парнок – субморф, фонетический элемент, который похож на суффикс, но не является им.

Субморфам посвящен доклад Якобсона на московском конгрессе славистов 1958 г. Здесь он употребляет термин Мейе *marque*, переводя его как «примета». Задачей лингвистики Якобсон считает поиск языковых квантов [Якобсон 1985: 32]. В 1930 г. Якобсон считает квантом дифференциальный признак фонемы, но позже приходит к понятию маркированности – признаковости как

таковой. Поскольку выраженность признака нуждается в каком-либо признаке, чтобы быть выраженной, ускользающая марка остается неустранимой.<sup>2</sup>

В 1921 г. Якобсон пишет о зауми Хлебникова: «Такие слова как бы подыскивают себе значение» [Якобсон 1987: 313]. Мандельштам как бы цитирует Якобсона: «Вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но незабытого тела» («Слово и культура», 1921). «Египетская марка» – текст о блуждающем слове, и это слово блуждает по тексту как знак своего отсутствия. «Прислуга-полька ушла в костел Гваренги – посплетничать и помолиться Матке Божьей»; «Память – больная девушка-еврейка, убегающая ночью тайком от родителей на Николаевский вокзал: не увезет ли кто?»: слово-ласточка, слово-Психея и слово-двойчатка уходит в молитвенный шепот и растворяется в болтовне железнодорожной прозы.

Нулевая степень высказывания – это состояние языкового знака. В таком состоянии находится слово в поэзии Мандельштама: «Я слово позабыл, что я хотел сказать»; «Среди кузнечиков беспмятствует слово», «И слово замирает на устах»; «Наши речи за десять шагов не слышны». Невысказанное слово возвращается в пространство языка. Но проза – это тоже нулевая степень речи. «Железнодорожная проза <...> развязана от всякой заботы о красоте и округленности», распущена и надута («широкие, как пневматические колокола, панталоны литераторов»). Проза *развязана* со смыслом, поэтому прозаическое слово более *самовито* и более поэтично, чем сама поэзия. *Голубушка проза* – заместитель слова-Психеи, ее *любимый бред* узнаваем. Проза больна поэтическим бредом, и можно определить авторство этого бреда: «Тогда, признаться, я не выдерживаю карантина и смело шагаю, разбив термометры, по заразному лабиринту, обвешанный придаточными предложениями» («Египетская марка»). «Так, размахивая руками, бормоча, плетется поэзия, пошатываясь, головокружа, блаженно очумелая» («Борис Пастернак»).

«Ночью снился китаец, обвешанный дамскими сумочками»; «Железнодорожная проза, как дамская сумочка <...> полна инструментами сцепщика, бредовыми частичками, скобяными предлогами». Здесь узнается советская «китайщина», то есть аббревиатуры (тема «Четвертой прозы»), школьный инвентарь «бредовых частиц» («то, либо, нибудь, кое, таки, ка, с») и сама грамматическая терминология – при-ставки, при-частия, при-даточные предложения и пред-логи. В этот ряд входит почтовая марка – отделяемая приставка письма. Египетская марка определима только через ряд аналогий, и среди этих аналогий – известный физикам *энион* (от англ. *any one*), элементарная

---

<sup>2</sup> Я не говорю здесь о семиотической проблематике, связанной с нулевым знаком и его коррелятами. Речь идет о «кружковой семантике» – в том смысле, что Мандельштам и Якобсон – члены Московского лингвистического кружка. В 1923 г. в кружке обсуждался трактат Соссюра в переводе А. Ромма [Толдес 1981: 237]. В том же году Н.Марр провозгласил «Новое учение о языке». Летом 1923 г. Мандельштам организовал в помещении кружка несколько бесед о поэзии и новейших методах ее изучения, проявив при этом «исключительную настойчивость» [Якобсон 1996: 363]. Учитывая интенсивность лингвистических аллюзий в «Египетской марке», можно предположить, что первые наброски повести относятся к тому же году.

частица, существующая в двухмерных системах, которая реализуется как множество элементарных частиц.

Парнок мечтает стать драгоманом, то есть переводчиком. Слово *драгоман* – калька с фарси (это слово употребляет Шкловский в «Сентиментальном путешествии»), а имя *Парнок* – реплика *марки*. Тему смешения языков [Лекманов 2012: 54] иллюстрирует кража костюма, то есть одежды души, формальной оболочки смысла. Редупликация знака лишает его субстанциональности: «Что же, – подумал Парнок, – может, так и нужно, может, *той визитки уже нет*, может, он в самом деле ее продал, как говорит, чтобы *заплатить за шевииот*». Эта иллюстрация в свою очередь заимствована из «Курса общей лингвистики»: «Противопоставим этим двум примерам совсем иной случай, а именно *кражу у меня костюма, который я затем нахожу у торговца случайными вещами*. Здесь дело идет о материальном характере сущности, заключающейся исключительно в инертной субстанции: *сукне, подкладке, прикладе*» [Соссюр 1999: 109].

Накрахмаленная рубашка Парнока попадает в прачечную – душа проходит через чистилище (замечено в: [Гервер 2001: 191]) и воплощается в новом теле. Новый хозяин «уложил в чемодан визитку Парнока и лучшие его рубашки. Визитка, поджав лапы, улеглась в чемодан особенно хорошо, почти не помявшись». Слово-ласточка вернулось на землю, оснащенное набором смыслов. Сумасшедшая беглянка нашла похитителя. Слово, забытое поэтом, удачно воплотилось в железнодорожной прозе.

### 3

«Язык как система знаков <...> ничего фонетического в себе не содержит» [Соссюр 1999: 26]. Редукция речи к языку эквивалентна оглушению голоса: «Мальчиков снаряжали на улицу, как рыцарей на турнир: *гамаШи, ватные Шаровары, баШлыки, науШники*»; «От *науШников* шумело в голове и накатывала глухота»; «В темной зелени *ШурШали* велосипеды – металлические *ШерШни* парка». Певицу отпевают. Охрипшее горло кутают в меха. Пушкина несут в шубе. Утопленница-речь не звучит. Тараканий шелест толпы отражается в зеркальных витринах. Улица играет с Парноком в глухой телефон: «трубка шелушится и голос обесцвечивается»<sup>3</sup>.

Беззвучным голосом говорят сами вещи, поскольку голос вещей – феноменология: вещи говорят на языке феноменологической редукции. Обеззвучивание – это овидиева метаморфоза, сублимация говорящего тела в немой голос текста. Четвертая редукция – метафизическая: «... И в бездревесности кружились листья». Идеи Платона содержат в себе все вещи, но в идее нет ничего вещественного: идея – это пустое множество [Badiou 2007: 23–28]. Фонетическая тень слова – это языковой знак, несущий в себе схемы вещей.

<sup>3</sup> Частотный анализ текста показывает усиление спирантов [ф], [ш] и [ж] и субморфа [к]. В переложении сонета Петрарки повышены частоты [ч], [ш] и [ж] [Пильшиков 2015], в «Сохрани мою речь» – [ш], [х], [з], [ж] [Мерлин 2016]. В шепелявой дикции Петрарка присутствует не больше, чем Соссюр, и Соссюр не больше, чем Мандельштам. В конечном счете статистика всего лишь иллюстрирует строку «Быть может, прежде губ уже родился шепот».



«В феврале он запомнил такое событие: По городу на маслобойню везли глыбу хорошего донного льда. Лед был геометрически-цельный и здоровый, не тронутый смертью и весной. Но на последних дровнях проплыла замороженная в голубом стакане ярко-зеленая хвойная ветка, словно молодая гречанка в открытом гробу».

Вечнозеленый мирт – дерево Персефоны. «С веткою зеленой» возвращается в чертог теней слово-ласточка. («Я слово позабыл...») Чертог теней – это Египет вещей, царство чистых форм, самой чистой из которых является нулевая: прозрачный цилиндр, в котором заморожена хвойная ветка – это выемка из полыньи (возможно, той самой, в которой будут топить вора) – фактически дырка от бублика. *Геометрически-цельные* куски льда – правильные многогранники, иначе – платоновы тела. В повести упоминаются *бриллиантовый карат, пифагоровы штаны, шахматы торцов, пирамидальная фиоль, пирамида для починки трамвайных столбов*.

Замороженная выемка – образ цитаты, и здесь действительно есть цитата:

*Из сада, с качелей, с бухты-баракты  
Вбегают ветка в трюмо!*

В предыдущем эпизоде повести «трюмо плывет боком по лестнице <...> во весь свой пальмовый рост». «Поэзия Пастернака – это блестящая “Нике”, перемещенная с Акрополя на Воробьевы горы», пишет Мандельштам в очерке о Пастернаке. Подразумевается Ника Самофракийская: согласно реконструкциям, в руке у статуи была пальмовая ветвь. Гречанка уже переместилась в зеркало Пастернака. Мандельштам цитирует «цитату». Зеркало отражает зеркало, поэтому в зеркале не отражается *ничего*.

«У него были ложные воспоминания. Например, он был уверен, что когда-то, мальчиком, прокрался в пышную конференц-залу и включил свет. Все гроздь лампочек и пачки свеч с хрустальными сосульками вспыхнули сразу мертвым пчельником. Электричество хлынуло таким страшным потоком, что стало больно глазам и он заплакал».

Но фоне того, что Парнок запомнил в феврале, ложные воспоминания – это анамнезис. Сияние блага Платон уподобляет солнцу: прямой взгляд на солнце может ослепить, но сияние идеи отражается в зеркале вещей.

Мертвый пчельник – цитата из стихотворения Гумилева «Слово», взятого в эпиграф в «Разговоре о Данте»: «И как пчелы в улье опустелом, Дурно пахнут мертвые слова». Оболочки слов – это знаки, а знаки можно сосчитать. «Невзрачное сухое ожерелье из мертвых пЧел» («Возьми на радость из моих ладоней») – это счетный ряд, а гроздь лампочек и пачки свеч – счетные множества. Пустое означающее обладает не одним, а множеством смыслов, но ценность множества – число. Единица счета – буква Ч, первая буква слова *число*. «Потому что все оттенки смысла Умное число передает», – сказано в том же стихотворении Гумилева. Нестерпимым светом вспыхивает *живое* число. В последних песнях «Божественной комедии» ангелы кружат над источником Света, как пчелы над цветком:

*Свет был так резок, зренья не мрача,  
Что, думаю, меня бы ослепило,  
Когда я взор отвел бы от луча.*

Математическое резюме «Божественной комедии» – квадратура круга. Площадь круга выражается иррациональным числом, то есть непостижимой бесконечностью. Круговое восхождение заканчивается обнулением.

*Как геометр, напрягший все старанья,  
Чтобы измерить круг, схватить умом  
Искомое не может основанья,  
Таков был я при новом диве том.*

Немая метаморфоза задана уже эпитафией повести: «Не люблю свернутых рукописей. Иные из них тяжелы и промаслены временем, как труба архангела». Свернутая рукопись – труба Апокалипсиса: в конце времен звук сворачивается в трубку с дыркой так же, как дирижерская палочка «содержит в себе качественно все элементы оркестра» («Разговор о Данте»). Сюда же – «калач, задуманный пекарем, как российская лира из безгласного теста» и «макушка, облысевшая на концертах Скрябина». Лира обезголосела, голос облысел: русский нарратив обнажает свой инвариант – редукцию высказывания к несказуемому.

Развернутый вариант немой метаморфозы – «самосуд». Можно увидеть в этой сцене иллюстрацию к строке «Не звучит утопленница речь» и реализацию фигуры Левинтона: taub – «глухой», tauchen – «тонуть», taufen – «крестить». Это не исключает исторической фактографии [Лекманов 2012: 192]: в оружейной метаморфозе одновременно присутствует речь и язык, факт и схема этого факта.

Толпа ведет топить в проруби вора, укравшего вещь, и знак, потерявший значение: «Нет, лицо на нем было, хотя лица в толпе не имеют значения, но живут самостоятельно одни затылки и уши». Значение, по Соссюру, это отношение между лицевой и обратной стороной знака. Тиражирование означающего разрушает эту связь. Лица не имеют значения, потому что их заслоняют затылки и уши: «Но в этой отдушине, сквозь которую просвечивали шахматы торцов, был свой порядок, своя система». Сквозь отдушину просвечивает соссюровское сравнение языка с игрой в шахматы.

«Шли плечи-вешалки, вздыбленные ватой, апраксинские пиджаки, богато осыпанные перхотью. <...> “Все эти люди – продавцы щеток”, – успел подумать Парнок». Шествуют писатели – чесатели словесной перхоти, ворошители дохлых пчел. Апраксинский пиджак – марка РАППа. Напостовские штампы пахнут кровью. Пролетарские лица штампованы как пуговицы, но этот штамп никого не убьет, потому что штампуются буква Ш, два раза по три зубца: «Зеркала перебрасывались отражениями домов, <...> замороженные кусочки улицы, кишевшие тараканьей толпой, казались в них еще страшней и мохнатей». В зеркалах отражается слово *шершень*, но также буква Ш и цифра 6. «Там выступали пять-шесть человек, как бы распорядители всего шествия». Пять или шесть человек охраняют карэ, в котором заключена отдушина, просвечивающая в

пустоту. Пять или шесть человек – безразлично, потому что единицы счета – нули.

«Самосуд» – то же самое, что шучий суд: речь уже утонула, «государство уснуло, как окунь»: государство беззвучно окает. Следующая сцена – разговор глухонемых – это человеческая речь, увиденная глазами птицы: птичье око отражает воздушный чертеж смысла.

«В это время проходили через площадь глухонемые: они сучили руками быструю пряжу. <...> Они говорили на языке ласточек и попрошаек и, непрерывно заметывая крупными стежками воздух, шили из него рубашку». В конце эпизода глухонемые исчезают под аркой Главного штаба. Звучащая речь редуцируется к жесту, а жест – к нулевому знаку: «Уснула чернь. Зияет площадь аркой». При этом нельзя быть уверенным, что глухонемые не слепы: все, что они говорят, можно пощупать руками.

Среди «птичьих» сравнений «Божественной комедии», которые перечисляет Мандельштам – *военные фаланги ласточек*. То же военное построение использует сам поэт: «Мы в легионы боевые Связали ласточек» («Сумерки свободы»). Сеть ласточек, покрывающая небо, подобна джонкам на реке Янцзы: «Надо перебежать через всю ширину реки, загроможденной подвижными и разноустремленными китайскими джонками». Поэма Данте читается не как *ленточный глист*, а как музыкальная партитура – связками и по вертикали, то есть *синхронно*: поэтический текст – орудийная метаморфоза языка.

В трактате Соссюра язык глухонемых служит моделью чистого семиозиса: «Язык <...> можно сравнивать с письменностью, с азбукой для глухонемых, с символическими обрядами, с формами учтивости, с военными сигналами». Мандельштам использует это сравнение, чтобы подчеркнуть разницу между символизмом и акмеизмом: символистов интересует смысл, акмеистов – форма смысла, и эта форма *не* музыка: «Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов... Глухонемые отлично понимают друг друга, и железнодорожные семафоры выполняют весьма сложное назначение, не прибегая к помощи слова» («Утро акмеизма»).

«Значенье – суета, и слово только шум, Когда фонетика – служанка серафима». Вопрос в том, говорят ли серафимы или слово серафима – это сигнал семафора, так же как слово «Божественной комедии», которое «сигнализирует светом внезапное желание высказаться».

Азбука глухонемых – язык без морфологии, то есть «китайщина». Знаки этого языка – идеограммы (значения «ходить» и «ноги», «театр» и «зрелище» в жестовых языках не различаются). Смысл, как и звук, не отражается зеркалом. Жестикуляция артикулирует *форму* смысла: она позволяет схватить Невидимое. Ласточки кроют и перекраивают воздушные закрома, нищий взвешивает на пустой ладони милость неба.

Глухонемые «заметывают крупными стежками воздух», «засылают в разные стороны почтовых голубей». В руках глухонемых – поэтические орудия Данте: «Композиция его песней напоминает расписание сети воздушных сообщений или неустанное обращение голубиных почт». Глухонемые декламируют поэму Данте

в той мере, в какой Данте ее артикулирует. «Если следить внимательно за движением рта у толкового чтеца, то покажется, будто он *дает уроки глухонемым*, то есть работает с таким расчетом, чтобы быть понятным и без звука, артикулируя каждую гласную с педагогической наглядностью».

Речевая артикуляция формирует два смысловых орудия. Первое орудие – сосуд: пустота ладоней и округлость губ (отсюда *голубиная почта*) – формирующий объем, имеющий количественную меру: *амбары воздуха и света, полторы воздушных тонны, океан без окна, вещество*. Второй инструмент – лезвие артикуляции, диа-лектика и диа-логика, мелок закройщика и уголек чертежника: «Я б воздух расчертил на хитрые углы И осторожно и тревожно»; «И дугами парусных гонок Открытые формы чертя». Смысл формируется в пустоте. Пустота – это воздух смысла. Но воздух не совсем пуст. Амбары воздуха содержат пшеницу сытого эфира. Теплые ладони пересыпают песок вечности. Пустоту насыщает трансфинитное число.

Данте – мастер орудийной метаморфозы, но все его орудия немые: минералогия, кристаллография, товарный ассортимент, упоминательная клавиатура – это языки с нулевым вокализмом, и это множество языков, содержащее множество знаков. В «Египетской марке» за разговором глухонемых следует фрагмент о нотном письме и затем два «зеркальных» эпизода – симфония мирового пожара и песня казачьей сотни. «Ведь Невский в семнадцатом году – это казачья сотня в заломленных синих фуражках, с лицами, повернутыми посолонь, как одинаковые косые полтинники». Сотня – кавалерия нулей, а казачья песня – ноль, прибавленный к нулям: «она свободный приварок к мелкому топоту, теньканью и поту». «Черныши фортепьянной гаммы» – такое же счетное множество, как «тараканий шелест толпы» и «мертвый пчельник». Звучащая речь отражается в зеркале как число – не только потому, что знаки письма можно сосчитать, но и потому, что Мандельштам ведет счет.

В зеркале отражается МАРКА, то есть ТРОЙКА: «*Тридцать лет* лизало холодное белое пламя спинки зеркал»; визитка скупает «по зеркальному *триптиху*»; «Температура эпохи вскочила на *тридцать семь и три*». Цифра 3 – первое простое число – множество, взятое как целое, но для полноты множеству не хватает еще одного – нулевого элемента. Отсюда формула  $n + 1$ , характерная для Мандельштама вообще и для «Египетской марки» в особенности: «Лед был геометрически-цельный и здоровый, не ТРОонутый смеРТью и весной». На последних дровнях проплывает *гречанка*, то есть *четверка*. «Ехали ТаРаТайки, двадцать одна и еще *четыре*». «На них на всех – их было *четверо* – полагалось, очевидно, пять мотков»; «Висячие пАРКи с КурТИнами Моцарта, дрожащие на пяти проволоках» (кварта разрешается в квинту); «Три черта было, ты четвертый», «Не три свечи горели, а три встречи... Четвертой не бывать»; «Когда после двух или трех, а то четырех задыханий». Восходящая последовательность редуцируется к *последнему* элементу, то есть к нулю.

Тройка отражается в зеркале как шестерка и девятка: «Этим не танцующим королем и королевой только что играли в шестьдесят шесть». Цифра 66 – перевернутая 99: этой цифрой можно играть в карты.

Железнодорожная проза наматывает «все шестьсот девять николаевских верст». 609 верст можно проехать в обоих направлениях, от этого цифра не изменится.

«Подозрительный чех-зеркальщик, сберегая свою фирму, незапятнанную с тысяча восемьсот восемьдесят первого года, захлопнул перед ним дверь». Цифра 1881 разделяется невидимым зеркалом на 18 и 81 или на 9 и 9. При этом  $9 + 9 = 18$ , а  $9 \times 9 = 81$ . О. Лекманов обнаружил, что на Гороховой действительно жил чех-зеркальщик. И вместе с тем можно утверждать, что чех живет в зазеркалье, а его чешский язык, *šeština* – отражение зеркальной честности и чистоты.

«В девять тридцать вечера на московский ускоренный собрался бывший ротмистр Кржижановский»: поезд отправляется из тридевятого царства, тридесятого государства. Структура дерева сфирот –  $(3 \times 3) + 1$ . Структура «Божественной комедии» –  $(33 \times 3) + 1$  (дополнительная сотая песня изображает нулевой уровень Ада, где пространство выворачивается наизнанку). При этом девять кругов Ада и Рая – это девять окружностей – *Легче было вам дантовых девять Атлетических дисков звенеть*, а цифры 3, 6, 9 могут быть вписаны в овал: эти цифры «вылупляются из нуля». Скорее всего подтекст «Египетской марки» – именно «Божественная комедия»: спуск по лестнице Соссюра – это восхождение слова к числу [ср. Ронен 2010].

В редукционизме «Египетской марки» участвует теория Марра. Разговор глухонемых соотносится с *ручной речью*, а лебединая песнь Бозио – с *производственно-магическими выкриками*. Первыми членораздельными звуками Марр считал *диффузоиды* – прежде всего аффрикаты. С этой точки зрения наиболее архаическим языком следует признать польский. Марр этого не утверждал, но он высказывался о том, что новые языки проходят те же этапы развития, что и «пережиточные».

«Египетская марка» начинается и заканчивается польской темой. В конце повести поручик КРЖИЖАновский уезжает в Москву и останавливается в номере «с шикарной стеклянной витриной вместо окна, невероятно нагретой солнцем». В зеркале отражется поЖАР – марровское тотальное событие и платоновское сияние Блага, которое для пугливых душ так же невыносимо, как солнце<sup>4</sup>. Путешествие из Петербурга в Москву – воплощение души в тело. Место отражения – шиКАРное зеРКАло – соотносится с АРКой Главного штаба, с бриллиантовым КАРатом, с пустым КАРе, с четырьмя платоновыми телами, составленными из треугольников и четырьмя трехбуквенными элементами Марра. На египетской марке изображена пирамида. Триграмма символизирует тетраду. Две несовместимые лингвистические концепции – структурализм и «палеонтология» – совмещаются в зеркале математического платонизма.

---

<sup>4</sup> Гервер [2001: 182] находит в «Египетской марке» сквозную анаграмму слова «вор», но скорее всего это слово входит в ряд мАРка – поЖАР – железнодоРОЖная ПРОЗа – ЗЕРкало: множественный морф подыскивает себе ключевое слово [2001: 182].

*Литература:*

- [Высоцкая 2012] – *Высоцкая Ю.* Значимое отсутствие: метафоры пустоты в прозе О. Мандельштама («Египетская марка») // Вестник Челябинского университета, 2012. № 2. С. 197–205.
- [Гаспаров 1995] – *Гаспаров М.* Поэт и культура: Три поэтики Осипа Мандельштама // Избранные статьи, М., 1995.
- [Гервер 2001] – *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001.
- [Липовецкий 2008] – *Липовецкий М.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М., 2008. С. 44–48.
- [Мерлин 2016] – *Мерлин В.* Русский ларингал. Поэтическая лингвистика Мандельштама // Wiener Slawistischer Almanach, 78. 2016.
- [Пильщиков 2015] – *Пильщиков И.* Традиции «русского петраркизма» и сонеты Петрарки в переводе М. Кузмина // Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда. СПб., 2015. С. 139–157.
- [Ронен 2010] – *Ронен О.* Катабасис // Звезда, 2010, № 7. С. 222–230.
- [Соссюр 1999] – *Соссюр Ф.* Курс общей лингвистики. Екатеринбург, 1999.
- [Тоддес 1981] – *Тоддес А., Чудакова М.,* Первый русский перевод «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра и деятельность Московского лингвистического кружка // Федоровские чтения 1978. М., 1981. С. 23.
- [Якобсон 1985] – *Якобсон Р.* Избранные работы. М., 1985.
- [Якобсон 1989] – *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1989.
- [Якобсон 1996] – *Якобсон Р.* Московский лингвистический кружок. Подготовка текста, публикация, вступительная заметка и примечания М. Шапира // Philologica 3 (1996). С. 363.
- [Ямпольский 1998] – *Ямпольский М.* Беспмятство как исток (Читая Хармса). М., 1998. С. 10.
- [Badiou 2007] – *Badiou A.* Being and Event. N.Y. Continuum, 2007. P. 23–38.

## Осип Мандельштам и Николай Гумилев: к истории первых лет знакомства (1908–1912)

В 1960 г., когда акмеизм – как малоизученное поэтическое направление – привлек к себе особое внимание западных славистов, Анна Ахматова решила прийти к ним на помощь и составила свою таблицу о рангах шести поэтов-акмеистов, в которой главным критерием «ранга» явилась не столько степень «акмеистичности» творчества поэтов в 1910 г., так или иначе связанного с теоретическими постулатами новой «школы», сколько степень трагичности «жизни и судьбы» поэтов уже в «постакмеистические» годы, в суровых исторических реалиях первой, кровавой половины XX века. В разряд «настоящих» акмеистов по этому критерию, наряду с самой Ахматовой, были зачислены Николай Гумилев и Осип Мандельштам; Михаил Зенкевич и Владимир Нарбут попали в разряд «поверхностных», а Сергей Городецкий, соответственно, в разряд «лишних» акмеистов<sup>1</sup>. В рамках ахматовской «концепции»<sup>2</sup>, кроме всего прочего, была инспирирована легенда о безоблачной дружбе Мандельштама и Гумилева, начавшейся якобы с их парижского (1908) знакомства. Ахматова утверждала, в частности, что Гумилев сразу («рано и хорошо») оценил Мандельштама-поэта, что именно он познакомил ее с Мандельштамом в 1911 г., что они вместе поднимали «знамя восстания» против символизма и его идеолога Вячеслава Иванова; что у Мандельштама уже в то время к последнему «не было никакого пиетета»<sup>3</sup> и т. д.

На самом деле отношения Гумилева и Мандельштама в «доакмеистический» период (да и позже) были куда более сложными, первые годы знакомства не привели их к сближению, пиетет к Вяч. Иванову Мандельштам испытывал вплоть до 1920 г. и т. д. В данном очерке «концептуальные» тезисы поздней Ахматовой проходят проверку эпистолярными и прочими документальными свидетельствами эпохи Серебряного века.

### 1

В феврале 1911 г. Осип Мандельштам (далее – О.М.) сообщил секретарю Религиозно-философского общества С.П. Каблукову, своему тогдашнему «старшему наставнику», радостную новость о второй публикации в «Аполлоне» (первая состоялась в августе прошлого года), о том, что редакцией журнала принято шесть его новых стихотворений «и уже получена им их корректура»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Именно так он будет назван и во «Второй книге» Н.Я. Мандельштам.

<sup>2</sup> Подробнее см.: *Лекманов О.* Концепция «Серебряного века» и акмеизма в записных книжках А. Ахматовой // *НЛО.* 2000. № 46. С. 225–230.

<sup>3</sup> *Ахматова А.* Листки из дневника (О Мандельштаме) // *Вопросы литературы.* 1989. № 2. С. 188–189.

<sup>4</sup> О.Э. Мандельштам в записях дневника и переписке С.П. Каблукова // *Мандельштам О. Камень / Подгот. Л. Гинзбург, А. Меца, С. Василенко, Ю. Фрейдина.* Л., 1990 (Лит. памятники). С. 244.

Речь шла о следующих стихотворениях: «В изголовье черное распятые», «Темных уз земного заточенья...», «Из омута злого и вязкого...», «В огромном омуте прозрачно и темно...», «Когда удар с ударами встречается...» и «Как тень внезапных облаков...».

Анализ этих стихотворений – на впервые зазвучавшую у Мандельштама религиозную тематику – выходит за рамки данного очерка; заметим лишь, что в целом стихотворения поэта середины 1910 – начала 1911 гг. и по «мироощущению», и по лексике разительно отличались от написанных годом ранее в Гейдельберге. «Натюрмортная» лирика О.М. образца 1909 г. строилась преимущественно на системе «парнасских» пейзажно-декоративных образов (*упоенные кристаллы; искусственные розы; искусственные небеса; тонкий тлен; выхолонный изумруд* и т. п.); в новых стихотворениях, написанных, что примечательно, накануне крещения их автора в Епископско-методистской церкви<sup>5</sup> и насыщенных уже сугубо религиозными образами (*Господь, Иудея, церковь, святые, монахи, распятый, распятые, вера, тернии* и т. п.), внешние «красивости» уступили место горьким душевным излияниям лирического героя-романтика, которому было тесно в «трех измерениях пространства» и который мечтал вырваться из «темных уз земного заточенья»:

*Темных уз земного заточенья  
Я ничем преодолеть не мог,  
И тяжелым панцирем презренья  
Я окован с головы до ног...*

Не вдаваясь здесь в анализ этой подборки, заметим лишь, что первые два стихотворения из нее были отмечены мучительной борьбой *pro et contra* «религиозного мироощущения», о котором – как о начале «дорогом и вместе [с тем] враждебном» – О.М. еще в 1908 г. писал из Парижа своему тенишевскому учителю словесности Владимиру Гиппиусу, утверждая тогда, что в свои семнадцать лет встал «окончательно на почву религиозного индивидуализма и антиобщественности»<sup>6</sup>.

Публикация подборки между тем была задержана «Аполлоном» на целый месяц – вместо нее в печать пошла подборка стихов новой знакомой О.М., Анны Ахматовой, с которой он познакомился на Башне Вячеслава Иванова в ночь с 14 на 15 марта 1911 г.<sup>7</sup> «Виновником» задержки оказался ее супруг, Николай Гумилев, вернувшийся 25 марта 1911 г. из своего второго африканского путешествия (начатого 25 сентября 1910 г.). Гумилев к тому же исключил из мандельштамовской подборки стихотворение «В изголовье черное распятые» (при жизни поэта так и не увидевшее света).

---

<sup>5</sup> Крещение, состоявшееся в г. Выборге 14 / 27 мая 1911 г., кроме всего прочего, снимало с О.М. клеймо «иноверца», давало ему полноценное право на проживание в Финляндии и вскоре (в сентябре 1911 г.) позволило на общих основаниях поступить в Императорский Санкт-Петербургский университет.

<sup>6</sup> *Мандельштам О.* Полное собр. соч. в 3 т. (далее: ПСС и П). Т. 3. Проза. Письма. Сост. А. Мец. М., 2011. С. 358.

<sup>7</sup> См.: *Ахматова А.* Листки из дневника. С. 184.



В дневнике С.П. Каблукова от 6 апреля 1911 г. читаем: «Сегодня вечером Иос<иф> Эм<ильевич> Мандельштам сообщил мне, что стихотворный отдел “Аполлона” отдан в безраздельное владение недавно вернувшегося из Абиссинии Н. Гумилева, что уже сказалось следующим фактом: предполагавшиеся к напечатанию в апрельской книге “Аполлона” стихи Мандельштама отложены на май с исключением одного стихотворения, а апрельская книга дает стихи жены Гумилева (рожд. Ахматовой<sup>8</sup>), наивные и слабые в техническом отношении. (Очевидно, что Каблуков – со стихами Ахматовой еще не знакомый – характеризует их со слов О.М. – В.Д.) Мандельштам указывает на крайнюю невежливость Гумилева и имеет намерение взять стихи обратно, вернув деньги»<sup>9</sup>. Напомним текст исключенного Гумилевым стихотворения:

*В изголовье черное распятые,  
В сердце жар и в мыслях пустота –  
И ложится тонкое проклятые –  
Пыльный след – на дерево креста.*

*Ах, зачем на стеклах дым морозный  
Так похож на мозаичный сон!  
Ах, зачем молчанья голос грозный  
Безнадежной негой растворен!*

*И слова евангельской латыни  
Прозвучали, как морской прибой;  
И волной нахлынувшей святыни  
Поднят был корабль безумный мой:*

*Нет, не парус, распятый и серый,  
С неизбежностью меня влечет –  
Страшен мне “подводный камень веры”,  
Роковой ее круговорот!*

Мотивы исключения – на фоне тогдашней внутривыпускной борьбы «кларистов» (М. Кузмин и «аполлоновская» молодежь во главе с Н. Гумилевым) и религиозных «мистиков» (в первую очередь Вяч. Иванова) – представляются нам вполне очевидными. Гумилев еще полтора года назад высмеивал в «Аполлоне» религиозную экзальтацию в стихах, например, Сергея Кречетова: «Может быть, он мистик и мечтает о Вечной Женственности, но опять-таки – зачем он тогда пишет стихи, а не читает рефераты в Религиозно-Философском Собрании?»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> О.М. и Каблуков не знали еще, что это псевдоним юной поэтессы.

<sup>9</sup> О.Э. Мандельштам в записях дневника и переписке С. П. Каблукова. С. 244–245.

<sup>10</sup> Аполлон. 1909. № 2; Гумилев Н. Полное собр. соч. в 10 т. (Далее: ПСС). Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. М., 2006. С. 42. Когда спустя несколько лет, уже в годы Первой мировой войны, Гумилев сам сорвется в ряде стихотворений в религиозную «мистику» и «экзальтацию», – О.М. получит возможность ему «отомстить» и скажет как-то: «Поменьше Бога в стихах трогай!» (О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935 – 1936) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1993 г. Материалы об О.Э. Мандельштаме. Отв. ред. Т. Царькова. СПб., 1997. С. 59.).

По поводу импульсивного намерения О.М. отказаться от публикации высказывалось мнение, что юный поэт таким образом хотел выразить не просто неудовольствие конкретным фактом самоуправства Гумилева, но и несогласие с редакционной политикой того в целом: «Весной 1911-го, узнав, что вся литературная часть “Аполлона” в руках Гумилева, Мандельштам собирался забрать оттуда свои стихи. Он уже знал, что Гумилев не в ладах с Башней, и не хотел оказаться на его стороне. Но вскоре оказался»<sup>11</sup>.

Пионер мандельштамоведения Александр Анатольевич Морозов, комментируя в свое время дневники С.П. Каблукова, напротив, исходил из поздней ахматовской посылки (получившей развитие в мемуарах Н.Я. Мандельштам), что к весне 1911 г. Гумилев и Мандельштам стояли уже на одной стороне баррикад и чуть ли не дружили, а потому данный инцидент был-де «для их отношений случайным и, видимо, ничего в них не изменил». Кроме этого, опираясь на поздние утверждения Ахматовой о том, что Гумилев «рано и хорошо оценил Мандельштама» и что «они познакомились в Париже»<sup>12</sup>, Морозов приходил к очевидному, казалось бы, выводу, что Гумилев «тогда уже (то есть в первый год знакомства – В.Д.) ценил его стихи»<sup>13</sup>. Известные нам факты это предположение, однако, не подтверждают. Да и само парижское «знакомство» поэтов как факт их биографии вызывает больше вопросов, чем ответов.

## 2

Как известно, юный Мандельштам, только что окончивший Тенишевское училище, проживал в Париже с ноября 1907 по май 1908 г. Гумилев в первый приезд (по окончании Императорской Николаевской Царскосельской гимназии) жил в Париже с июля 1906 по апрель 1907 г., во второй – с недолгими отъездами в Россию – с июля 1907 по апрель 1908 г.. Казалось бы, что пять месяцев – вполне достаточный срок для того, чтобы два русских, пусть и не слишком «радивых», слушателя Сорбонны могли где-либо пересечься. Между тем письма Гумилева к его «учителю» Валерию Брюсову, посланные из Парижа в сезон 1907 / 1908 гг., никаких следов знакомства адресанта ни со стихами О.М., ни с их автором не обнаруживают. В письме мэтру от 6 февраля 1908 г. – когда пребыванию О.М. в Париже шел уже четвертый месяц – Гумилев сетовал на полное отсутствие в Париже русских слушателей и ценителей поэзии: «Два единственные мои слушателя<sup>14</sup>, – писал он, – уехали из Парижа и остались только французы и русские, не интересующиеся стихами (едва ли О.М. мог попасть в их число – В.Д.). А я не способен без посторонней помощи судить мои стихи»<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> Шубинский В. Зодчий. Жизнь Николая Гумилева. М., 2014. С. 349. В «подтверждение» своего тезиса тот же автор утверждает, что О.М. «был многим обязан символистам и никак ими не обижен».

<sup>12</sup> Ахматова А. Листки из дневника (О Мандельштаме). С. 189.

<sup>13</sup> Морозов А. Мандельштам в записях дневника С.П. Каблукова // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 81.

<sup>14</sup> Речь шла, очевидно, о царскосельском друге поэта, Андрее Горенко, брате его будущей жены, и художнике М. Фармаковском.

<sup>15</sup> Гумилев Н. ПСС. Т. 8. Письма. С. 95.

Отметим также, что, едва познакомившись в Париже с «типично “петербургским” поэтом», графом А.Н. Толстым, Гумилев сразу оповестил об этом Брюсова: «Не так давно я познакомился с новым поэтом, мистиком и народником Алексеем Н. Толстым. Кажется, это типичный “петербургский” поэт, из тех, которыми столько занимается Андрей Белый (имеются в виду тогдашние филиппики Андрея Белого в адрес эпигонов символизма, «обозной сволочи» – В.Д.). По собственному признанию, он пишет стихи всего один год, а уже считает себя *maître*’ом. <...> Из трех наших встреч я вынес только чувство стыда перед Андреем Белым, которого я иногда упрекал (мысленно) в несдержанности его критик...»<sup>16</sup>.

Так состоялось знакомство Гумилева с Мандельштамом в Париже или не состоялось? В хронике «трудов и дней» Гумилева, составленной Павлом Лукницким, на интересующую нас тему мы находим лишь две записи, при этом никак друг с другом не корреспондирующие и даже противоречащие друг другу, хотя и имеющие ссылки в обоих случаях на О.М. как информанта (имя в скобках): «1909. Февраль – март. Знакомство с О.Э. Мандельштамом (О.Э. Мандельштам)»<sup>17</sup>; «1907 – 1908. Встречи с М.М. Богдановой (О.Э. Мандельштам)»<sup>18</sup>.

Первая запись прямо указывает на петербургское, а не парижское, знакомство поэтов, вторая – косвенно – говорит в пользу парижского: с «русской парижанкой» Марией Богдановой<sup>19</sup> Гумилев познакомился в начале апреля 1908 г., когда О.М. был еще в Париже. Но был ли О.М. на самом деле свидетелем встреч Гумилева и Богдановой? Или об этих встречах он узнал от Гумилева позже, уже в Петербурге? Ответа на эти вопросы мы не имеем – свет на них могли бы пролить воспоминания О.М. о Гумилеве, о судьбе которых нам ничего не известно. О них упоминает Лукницкий в своей «Акумиане» («*Acumiana*») 1925 г.: «Когда я читал АА воспоминания О. Мандельштама об Н.Г., АА сказала мне: “Вы смело можете не читать, если что-нибудь обо мне. Я вовсе не хочу быть вашей цензурой. Гораздо лучше, если Вы будете иметь разносторонние мнения”...»<sup>20</sup>. В своих поздних записках Ахматова не то что не жалеет о бесследной пропаже мандельштамовских воспоминаний, но просто о них не упоминает, как, кстати говоря, и Надежда Яковлевна...

Вернемся к вышеприведенным записям Лукницкого, сделанным со слов О.М. Никак не комментируя вторую (о встречах Гумилева с Богдановой), к первой Лукницкий сделал следующее пояснение: «Осип Мандельштам сказал мне, что

---

<sup>16</sup> Там же. С. 104.

<sup>17</sup> Лукницкий П. Труды и дни Н. С. Гумилева. СПб., 2010. С. 161.

<sup>18</sup> Там же. С. 125.

<sup>19</sup> Богданова Мария Митрофановна – подруга Е.А. Бальмонт (второй жены поэта); Гумилев писал о знакомстве с ней Валерию Брюсову в письме от 6 апреля (н. ст.) 1908 г. (*Гумилев Н. ПСС. Т. 8. С. 106.*). Со слов Анны Ахматовой известно, что в Париже Гумилев «был шафером какого-то анархиста по просьбе М.М. Богдановой» (*Лукницкий П. Труды и дни Н.С. Гумилева. С. 125–126.*) «Анархистом», по предположению Н. Ивановской, был Н.К. Лебедев (1879–1934), будущий советский историк (устное сообщение). В Париже Богданова позже имела встречи с М. Волошиным, М. Цветаевой и др. поэтами и писателями.

<sup>20</sup> Лукницкий П. *Acumiana*. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. 1924–1925 гг. Париж–Москва: УМСА–Press, 1991. Запись от 22.01.1925.

познакомился с Николаем Степановичем весной 1909 года на квартире у Волошина»<sup>21</sup>. Это свидетельство нуждается в уточнении, поскольку собственной квартиры в столице у Волошина в то время не было. Знакомство поэтов состоялось, очевидно, на квартире вышеупомянутого А.Н. Толстого, у которого в начале февраля 1909 г., по возвращении из Парижа, Волошин и остановился: в доме № 15 по Глазовской улице<sup>22</sup>. (Здесь же обосновалась вскоре и редакция поэтического журнала «Остров»).

Вполне доверяя записи Лукницкого о петербургском знакомстве О.М. и Гумилева, мы в то же время не можем не отметить того, что знакомство это имело сугубо формальный характер и не привело в 1909 г. ни к человеческому, ни к творческому сближению двух поэтов. Примечателен в этой связи тот факт, например, что О.М. явился в «Академию стиха» к Вячеславу Иванову (23 апреля 1909 г., уже на пятое заседание<sup>23</sup>) отнюдь не в сопровождении своего нового знакомого (посещавшего «академические» занятия с марта), а в гордом одиночестве (если не брать в расчет сопровождавшей его «бабушки»<sup>24</sup>).

Отнюдь не в пользу утверждения о том, что Гумилев «тогда уже» ценил О.М. как поэта, говорит и то, что, затеявая весной 1909 г. поэтический журнал «Остров» вместе с тем же А.Н. Толстым (при всем ироническом отношении к поэзии этого «молодого сказочника») и «сатириконцем» Петром Потемкиным (который, несмотря на подозрительную репутацию «кошкодава»<sup>25</sup>, был им рекомендован тогда же в члены «Кружка Случевского»), Мандельштам к сотрудничеству в журнале Гумилев не пригласил (хотя стихи его должен был слышать как минимум в «Академии стиха»), зато пригласил ряд совсем ему не знакомых и совсем не «оцененных» поэтов: «лишенного вкуса» Ивана Рукавишников<sup>26</sup>, Александра Кондратьева<sup>27</sup>, Владислава Ходасевича, «лунатика» Владимира Пяста, с которым познакомился в той же «Академии», и даже Сергея Городецкого, сочинявшего стихи, по тогдашней оценке Гумилева, «левой ногой»<sup>28</sup>.

Сам же О.М., похоже, проявлял к журналу живейший интерес. Так, в августе 1909 г., находясь уже за границей, в Гейдельберге, он интересовался у

---

<sup>21</sup> Лукницкая В. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990. С. 85.

<sup>22</sup> Еще в начале января 1909 года Алексей Толстой сообщал Волошину: «Мы (с С.И. Дымшиц – В.Д.) устроились на квартире, ты увидишь, удобно ли тебе будет жить у нас». А весной того же года сообщил А.А. Бострому: «Поселился я в Питере на «Глазовская ул., д. 15, кв. 18» на квартире, устроили мы с Сонечкой ателье для нее и кабинет для меня и заработали» (Переписка А.Н.Толстого. В 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 147, 151.).

<sup>23</sup> Мандельштам О. ПСС и П. Приложение. Летопись жизни и творчества // Сост. А. Мец при участии С. Василенко, Л. Видгофа, Д. Зубарева, Е. Лубянской. М., 2014. С. 25.

<sup>24</sup> Герцык Е. Лики и образы. Сост., авт. предисл. и коммент. Т. Жуковская. М., 2007. С. 174.

<sup>25</sup> См.: Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 176.

<sup>26</sup> О стихах которого Гумилев писал в том же году, что они «испещрены кляксами безобразных прозаизмов» и что их автора поэтом называть просто страшно (Аполлон. 1909. № 1; Гумилев Н. ПСС. Т. 7. С. 37).

<sup>27</sup> «Не слышали ли Вы, что это за журнал “Остров”? – обращался А. Кондратьев с вопросом к Валентину Кривичу 1 мая 1909 года. – Я прочел (в газете “Речь” от 24 апреля – В.Д.), что участвую в нем. Кто его издает?» (РГАЛИ. Ф. 5. Оп. 1. Д. 78).

<sup>28</sup> Гумилев Н. ПСС. Т. 8. С. 101.

Вяч. Иванова: «Что делает “Аполлон”? “Остров”?»<sup>29</sup> (6 апреля 1911 г., уже после «ссоры» с Гумилевым, О.М. сообщит Сергею Каблукову, что – как запишет Каблуков в дневнике – «еще недавно он (Мандельштам – В.Д.), Пястовский и Городецкий собирались издавать “Остров” вместе с Гумилевым»<sup>30</sup>. Вероятнее всего, О.М. имел здесь в виду не проект 1909 г., а проект – несостоявшийся – уже 1911 г. Проект возобновления журнала вышеназванной группой поэтов, скорее всего, был задуман еще до возвращения Гумилева из второго африканского путешествия – до 25 марта 1911 г.).

Весной–летом 1909 г. О.М. не был приглашаем, кроме всего прочего, и на литературные «встречи друзей» Гумилева в Царском Селе. Весьма показателен и тот факт, что в июне 1909 г. О.М. не стал прибегать к «протекции» Гумилева, а в одиночку, на свой страх и риск, явился в гости к Иннокентию Анненскому<sup>31</sup> – едва ли не зная, кто в то время считался своим человеком в Царскосельском доме последнего и кто «открыл» Анненского весной того же года «для Потемкина, Кузмина, Ауслендера, Маковского, Волошина и т. д.»<sup>32</sup>.

Не менее показательно и то, что в сентябре 1909 г., не получив ответа на свое письмо из Гейдельберга от Вяч. Иванова, О.М., «оторванный от стихии русского языка», попытался найти собеседника и помощника в своей «трудной работе» отнюдь не в Гумилеве, а в Максимилиане Волошине, с которым он, по его словам, «только встретился»<sup>33</sup>.

Едва ли случайно – в связи с вышесказанным – парижское «знакомство» двух поэтов не нашло отражения в «Биографической канве Николая Гумилева», составленной Анной Ахматовой и Павлом Лукницким в 1920-е гг.<sup>34</sup>, зато в 1960-е гг. Ахматова «вспомнит» не только об этом знакомстве, но и о якобы утерянном стихотворении О.М. 1910-х гг., в котором говорилось о том, что в Париже «Николай Степанович был напудрен и в цилиндре», и из которого сохранились якобы лишь две последние строки, которые Ахматова в своей записной книжке процитировала, однако, как-то неуверенно и как бы начерно, используя в тексте «поясняющее» слово в скобках:

---

<sup>29</sup> Мандельштам О. ПСС и П. Т. 3. С. 362. Подробнее об истории создания «Острова» см.: Терехов А. Второй номер журнала «Остров» // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. – СПб., 1994. С. 317–351.

<sup>30</sup> Морозов А. Мандельштам в записях. С. 81.

<sup>31</sup> Мандельштам О. ПСС и П. Приложение. С. 27.

<sup>32</sup> Лукницкая В. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. С. 81. Ахматовский миф о ранней оценке Гумилевым творчества Мандельштама, между тем, так уже впитался в плоть и кровь исследователей жизни и творчества этих поэтов, что авторы научно-популярных книг и статей о них уже «на автомате», что называется, иной раз – и зачастую ошибочно – «сопрягают» их имена. Это случилось, например, с Александром Кобринским, в своей книге о дуэльных историях Серебряного века включившим и Мандельштама – наряду с Гумилевым и А. Толстым – в группу поэтов, обратившихся к Вячеславу Иванову весной 1909 г. с просьбой об открытии «Академии стиха» (См.: Кобринский А. Дуэльные истории Серебряного века: поединки поэтов как факт литературной жизни. СПб., 2007. С. 137).

<sup>33</sup> Мандельштам О. ПСС и П. Т. 3. С. 364.

<sup>34</sup> См.: Ахматова А. Биографическая канва Николая Гумилева // Наше наследие. 1989. № 3 (9). С. 80.

*И в Петербурге Гумилев (акмеист) мне ближе,  
Чем романтический Пьеро в Париже<sup>35</sup>.*

В середине 1960-х годов о парижском «знакомстве» Гумилева и Мандельштама «вспомнит» и Надежда Яковлевна Мандельштам, о чем и сообщит в письме к профессору русской литературы парижского университета Н.А. Струве, работавшему в то время над монографией о Мандельштаме<sup>36</sup>. В развитие этой темы вдова поэта добавит, что и к участию в «Аполлоне» Мандельштама привлек «именно Ник<олай> Ст<епанович>»<sup>37</sup>.

В начале 1960-х Ахматова «вспомнит» также о том, что и с Мандельштамом ее на Башне познакомил не кто иной, как Гумилев. (На самом деле она познакомилась с О.М. на Башне, как было сказано выше, в ночь с 14 на 15 марта 1911 г. – за десять дней до возвращения Гумилева из второго путешествия по Абиссинии.)

Поэт Дмитрий Бобышев услышит от нее такую мифическую версию этого знакомства: «А ведь именно там (на Башне – В.Д.) Николай Степанович познакомил меня с Осипом Эмильевичем...

– А как это было?

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

– А вы?

– А мы с Николаем Степановичем гордились своей спортивностью и вскарабкались туда из окна»<sup>38</sup>.

А.А. Морозов, в развитие вышеупомянутых свидетельств Анны Ахматовой и вдовы поэта, предположил в свое время, что «вероятно его, Гумилева,

---

<sup>35</sup> Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino, 1996. С. 36. В мемуарном очерке А.Ахматовой о Мандельштаме имя акмеиста из этого двустушия уже исчезнет, а слово «акмеист» будет освобождено от скобок (см.: *Ахматова А.* Листки из дневника. С. 190). В 1930-е гг. воронежский знакомый О.М., поэт и филолог С.Б. Рудаков, со слов Мандельштама запишет еще такой «осколок забытого сонета Гумилеву»: «Автоматичен, вежлив и суров / На рубеже двух славных поколений – / Забыл о бесхарактерном Верлене / И Теофила принял в сонм богов... / И твой картонный профиль, Гумилев, / Как вырезанный для китайской тени...» (О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935–1936) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 г. С. 85).

<sup>36</sup> «Познакомился О.М. с Гумилевым в Париже – 1907? 1908?» (*Мандельштам Н.* Книга третья. Paris: УМСА-Press, 1987. С. 318). Н.А. Струве, впрочем, этим «фактом» пренебрег и в составленную им хронологию «дел и дней» О.М. его не включил.

<sup>37</sup> Там же. С. 319. Ныне этот «факт» активно интерпретируется в современной научно-популярной литературе. Вот лишь один пример: «Открыл Мандельштама Николай, затащил в “Аполлон”, уверял, что мальчик с ландышами умнее и старше своих эстетских стихов» (*Марченко А.* Ахматова: жизнь. М., 2008. С. 200). Как тут не посоветовать на то, что литературные мифы внедряются в умы куда более успешно, чем сухие факты «трудов и дней».

<sup>38</sup> *Бобышев Д.* Я здесь // Октябрь. 2002. № 9. С. 92. «Отметим неточность записи или, возможно, обычный прием петербургского устного рассказа (конститутивная черта поэтики этого жанра, часто неучитываемая) – “сгушение”, – комментирует это свидетельство Р.Д. Тименчик, – так как 14 марта 1911 г., когда документировано произошло знакомство Ахматовой и Мандельштама, Гумилев еще не вернулся из африканского путешествия» (*Тименчик Р.* Еще раз о поэтическом диалоге Ахматовой и Мандельштама // Корни, побеги, плоды...: Мандельштамовские дни в Варшаве. В 2 ч. Ч. 2. М., 2015. С. 345).

участию [было] обязано [и] первое появление стихов Мандельштама в “Аполлоне” в августе 1910 г.»<sup>39</sup>.

В свете вышесказанного в этом предположении тоже можно увидеть стремление исследователя выдать желаемое за действительное, однако есть в нем и свои резоны. Гумилев едва ли принимал приоритетное участие в дебютной публикации О.М., но в какой-то степени «участию» с его стороны она вполне могла быть «обязана», поскольку летом 1910 г. он находился в Петербурге (в начале июня вернувшись из свадебного путешествия) и принимал самое активное участие в редакционной работе журнала – главным образом в отделе стихов «Литературного альманаха». В этой связи стоит присмотреться к составу поэтической подборки августовского альманаха, в которой стихи О.М. следуют за стихами Бальмонта (его в том же номере журнала Гумилев характеризует как представителя «угасающего» символизма<sup>40</sup>), передавая эстафету дебютной подборке стихов Михаила Зенкевича (1886–1973), в чьей судьбе Гумилев принимал участие еще осенью 1909 г., пригласив того на заседания «Академии стиха», а затем устроив и его сотрудничество в «Аполлоне»<sup>41</sup>. Мы не знаем, таилась ли за подобной последовательностью авторов какая-либо «стратегия» редактора, но не можем исключить того, что он хотел противопоставить таким образом, как предположила А.А. Чабан, поэзии «уходящего периода» поэзию молодых, поэзию «новаторскую»<sup>42</sup>.

Существует и одно свидетельство, как будто бы подтверждающее факт участия Гумилева в «аполлоновском» дебюте О.М. Георгий Иванов в одном из поздних писем к Роману Гулю утверждал, среди прочего, что Сергея Маковского «просто палками Гумилев и Лозинский заставили напечатать “Имею тело: что мне делать с ним”»<sup>43</sup> (стихотворение О.М. из его первой «аполлоновской» публикации).

Однако в репрезентативности свидетельства Георгия Иванова приходится усомниться не только потому, что тот испытывал неизжитую в годах неприязнь к бывшему редактору «Аполлона»<sup>44</sup>, но и по причине допущенной им фактической неточности: Михаила Лозинского – по просьбе Николая Гумилева – Маковский принял в секретари «Аполлона» (вместо Е.А. Зноско-Боровского<sup>45</sup> и какое-то

---

<sup>39</sup> Морозов А. Мандельштам в записях... С. 81. Олег Лекманов, в свою очередь, предположил, что инициатором первой публикации юного поэта мог быть не кто иной, как Вячеслав Иванов (Лекманов О. Осип Мандельштам: ворованный воздух. М., 2016. С. 43).

<sup>40</sup> Гумилев Н. Поэзия в «Весах» / Аполлон. 1910. № 9. С. 43.

<sup>41</sup> Лукницкий П. Труды и дни Н.С. Гумилева. С. 182.

<sup>42</sup> См.: Чабан А. Гумилев и Бальмонт: репрезентация «старшего» символиста в журнале «Аполлон» // Русская филология [Вып.] 25. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2014. С. 148.

<sup>43</sup> Письма Георгия Иванова // Арьев А. Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование. СПб., 2009. С. 408.

<sup>44</sup> Георгий Иванов, видимо, так и не простил Сергею Маковскому того, что когда-то, в начале 10-х годов, на пару с «Жоржиком» Адамовичем, «лебезил перед ним как редактором “Аполлона”», в то время как тот «третировал их вроде как валетов» (Ляст Вл. Встречи / Сост., вступ. ст., коммент. Р. Тименчика. М., 1997. С. 104).

<sup>45</sup> Свой секретарский пост он покинул еще в августе 1912 г. 19 августа Маковский уведомлял одного из своих корреспондентов: «Е.А. Зноско-Боровский более не секретарь нашей редакции» (РГАЛИ. Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 110).

время замещавшего его Валериана Чудовского) только в 1913 г., так что «палками», как выразился Г. Иванов, друзья заставляли «папу Мако» (если вообще заставляли) печатать какое-то другое, более позднее, стихотворение О.М.<sup>46</sup>

Но при желании мы вполне можем «простить» Георгия Иванова за то, что он за давностью лет перепутал Лозинского со Зноско-Боровским, и вполне можем поверить ему в том, что он не сочинил историю про «палки»...

А теперь вернемся к истории второй «аполлоновской» публикации О.М., на месяц задержанной и сокращенной Гумилевым как редактором поэтического отдела журнала. Обиду на него Мандельштама, высказанную им 6 апреля 1911 г. в письме к Каблукову (см. выше), не сгладило даже то, что накануне, 2 апреля, он впервые был у Гумилева в гостях, в Царском Селе, где – в компании с Анной Ахматовой (которой и был приглашен?), Георгием Чулковым (одним из «первооткрывателей» Ахматовой, с кем она и явилась на Башню ночью 14 марта 1911 г.), Михаилом Кузминым, «томным поэтом-гусаром» Всеволодом Князевым<sup>47</sup>, графом А.Н. Толстым (тогда еще «аполлоновцем») и сорокапятилетним приват-доцентом кафедры западноевропейской литературы С.-Петербургского университета, литературоведом, членом масонской ложи «Возрождение» Е.В. Аничковым – праздновал 25-летие африканского «путешественника Гумми», только что вернувшегося из второго африканского путешествия<sup>48</sup>.

Не исключено, что О.М. усмотрел «крайнюю невежливость» именинника не только в том, что тот перенес на месяц публикацию его стихов с исключением одного из них, но и в том, что Гумилев – по возвращении всей компании в Петербург и совместного посещения Башни 4 апреля, где «читали много»<sup>49</sup> стихов, не пригласил его – наравне с Кузминым, Чулковым и прочими – ни на свой доклад о путешествии в Абиссинию, состоявшийся на следующий день, 5 апреля, в редакции «Аполлона»<sup>50</sup>, ни на последующий банкет в популярном

---

<sup>46</sup> В пользу этого предположения говорит эпизод из одного эмигрантского очерка Г. Адамовича (очевидно, имея в виду вышесказанное, далеко не беспристрастное) о некоем редакторе «изыскнейшего декадентского журнала», отказывающем О.М. в публикации стихотворения «Я не слышал рассказов Оссиана...» (1914): «Стихотворение было прекрасное. Но редактор недолго любил Мандельштама и не дал ему ответа. Когда Мандельштам ушел, он снова перечитал стихотворение и брезгливо, сквозь монокль глядя на листок, повторял: – “Не пробовал старинного вина! Не понима... маю, господи... не понимаю... чем же тут хвастать...”» (*Сизиф [Адамович Г.]*. Отклики / Звено (Париж). 1926. 24 дек.). Что касается «палок», то они, если и были – делу не помогли: стихотворение в «Аполлоне» так и не появилось.

<sup>47</sup> Поэтом, любовником Кузмина, Гумилевым названным «самым красивым мужчиной, которого он видел».

<sup>48</sup> На проходах Гумилева в длительное путешествие, состоявшихся в середине сентября 1910 г. в Царском Селе (на которых, по словам Кузмина, «была куча народа»), О.М. не присутствовал (да едва ли и знал об отъезде Гумилева), находясь в это время с матерью на лечении в Германии.

<sup>49</sup> *Кузмин М.* Дневник 1908–1915 / Подгот. текста и комм. Н. Богомолова и С. Шумихина. СПб., 2005. С. 271.

<sup>50</sup> На котором Гумилев «озадачивал и удивлял» слушателей, по словам поэта А. Кондратьева, рассказами про свою «охоту на африканских зверей, о неудачном подкарауливании льва, о встрече с буйволом, высоко подбросившим поэта в колючие кусты, о столкновении с разбойничьим племенем адалей и тому подобных интересных вещах» (*Кондратьев А.* Из литературных воспоминаний // Последние известия (Ревель). 1927. 20 февраля. № 48). «Вчера был в “Аполлоне”, – 6 апреля писал жене в Париж Георгий Чулков: – Гумилев вернулся из Абиссинии и читал доклад о дикарях, зверях и птицах» (РГАЛИ. Ф. 548. Оп. 1. Д. 480. Л. 80).



у «аполлоновцев» ресторане Лейнера, где поэты, как запишет Михаил Кузмин в своем дневнике, «выдумали купить эфиру, захватить за Зноской, вызвать Мейера (Мейерхольда – В.Д.), взять 4-х дам, для меня кого-нибудь (Кузмин, как известно, дамами не интересовался – В.Д.), и отправиться, устроить вечер Т. Готье...»<sup>51</sup>.

5 апреля, впрочем, О.М. вполне мог принять участие в другом мероприятии – вместе с Владимиром Пястом. Накануне, 28 марта, Сергей Городецкий писал последнему: «Дорогой Владимир Алексеевич. Очень прошу Вас читать стихи в “Обществе Единого Искусства” (Ars), членом литературной секции которого под моим председательством, надеюсь, Вы не откажетесь состоять, – 5. IV, на первом собрании. Та же просьба к Мандельштаму. Пожалуйста, ответьте мне тотчас. Ваш Городецкий»<sup>52</sup> (названное общество, организованное Николаем Евреиновым во имя «объединения всех форм искусства, искания и последовательного проведения в жизнь начал красоты», просуществовало, кажется, всего несколько месяцев, не будучи зарегистрировано Особым присутствием Сената).

Что касается майской публикации стихов О.М., то она благополучно-таки состоялась (Аполлон. 1911. № 5), о чем поэт узнал уже в Финляндии, где с мая по сентябрь 1911 года преимущественно и проживал<sup>53</sup>, лишь изредка совершая наезды в столицу.

### 3

Осенью 1911 г., «мобилизовав свои обособленные силы», Николай Гумилев и Сергей Городецкий создали, как известно, так называемый Цех поэтов – «в противовес “Академии Стиха”, где царствовал Вяч. Иванов»<sup>54</sup>, – но по сути продолжавший «академические» стиховедческие штудии, только уже под их собственным началом и руководством. Собрания Цеха поэтов с 20 октября 1911 г. по очереди происходили на квартирах Городецкого, жены Кузьмина-Караваева<sup>55</sup>

<sup>51</sup> Кузмин М. Дневник 1908–1915. С. 272.

<sup>52</sup> Цит. по: Сальман М. Несостоявшийся «Кружок для изучения поэзии» // Звезда. 2013. № 2. С. 169.

<sup>53</sup> Летом 1911 г. у О.М. случился, судя по всему, определенный рецидив политической активности: он какое-то время жил в пансионе Линде в Мустаяках, где, по словам современника, «находили приют все скомпрометированные в глазах петербургской жандармерии лица: меньшевики, большевики, бундовцы, социалисты-революционеры, анархисты» (См.: «Некий еврей Мандельштам...» По документам Департамента полиции // «Сохрани мою речь». Вып. 3. Ч. 2: Воспоминания. Материалы к биографии. Современники (Записки Мандельштамовского общества). М., 2000. С. 123).

<sup>54</sup> См.: Ахматова А. Автобиографическая проза // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 6.

<sup>55</sup> Поэтессы Е.Ю. Кузьминой-Караваевой – в то время жены «стряпчего» Цеха, «эстетствующего юриста» Д.В. Кузьмина-Караваева (1886–1959), троюродного брата Гумилева, потомственного дворянина, сына одного из лидеров кадетской партии, известного профессора-правоведа В.Д. Кузьмина-Караваева (1859–1927). В 1920 г. он принял сан католического священника византийского обряда; в 1922 г. был выслан из страны на «философском» пароходе. Е.Ю. Кузьмина-Караваева в издательстве Цеха выпустила поэтический сборник «Скифские черепки», весьма сдержанно отрецензированный Гумилевым (Аполлон. 1912. № 3/4; Гумилев Н. ПСС. Т. 7. С. 120–121). Мучимая духовными вопросами, Е.Ю. вскоре развелась с мужем и покинула не только Цех, но и «душную» столицу. Позже, уже будучи в эмиграции и приняв монашеский постриг, она писала в одном из очерков, что ни с Гумилевым, «прыскавшим в чужих экзотических странах», ни с Ахматовой, «не выходившей за

и Лозинского<sup>56</sup> в Петербурге и у Гумилева в Царском Селе<sup>57</sup>. Активно посещая в октябре 1911 г. Башню и заседания «Общества ревнителей художественного слова»<sup>58</sup> (на которых присутствовали, в том числе, и новоявленные «цеховики»: Сергей Городецкий, Анна Ахматова, Владимир Пяст и др.), Мандельштам при этом почему-то не посетил первых собраний новоявленного Цеха, о существовании которого должен был узнать еще 15 октября, на очередном заседании «Общества ревнителей художественного слова» («Академии»), на котором, среди прочих, присутствовали и Гумилев, и Анна Ахматова<sup>59</sup>; однако ни 20 октября, ни 1 ноября (даты первых заседаний) О.М. в Цехе не был, а в первой половине ноября уехал в Мустаямки. В Цехе он впервые появился то ли на 4-м заседании (20 ноября)<sup>60</sup>, то ли – что более вероятно, на 5-м – в Царском Селе, 2 декабря 1911 г.

Можно предположить одно из двух: О.М. или не получал приглашения на первые заседания (в отличие от Пяста, например, и других поэтов<sup>61</sup>), или получал, но игнорировал их сознательно, все еще будучи обижен на Гумилева за «крайне невежливую» историю с переносом весенней публикации его стихов.

На пятое заседание Цеха О.М. придет вместе с поэтом Владимиром Нарбутом<sup>62</sup>. Для появления в Царском Селе у него имелся и приятный «информационный повод»:

---

порог душевой, заставленной безделушками комнаты», ей было «не по пути» (*Кузьмина-Караваева Е.* Встречи с Блоком. К 15-летию со дня смерти // Она же. Избранное. М., 1991. С. 370).

<sup>56</sup> Лозинский Михаил Леонидович (1886–1955) – поэт, переводчик; в 1909 г. окончил юридический ф-т СПб. ун-та вместе со своим другом Д.В. Кузьминым-Караваевым, затем поступил на ф-т историко-филологический. В 1912–1913 гг. редактор-издатель журнала «Гиперборей».

<sup>57</sup> Пяст Вл. Встречи. С. 142–143.

<sup>58</sup> Поступив в петербургский университет в сентябре 1911 г., О.М. вел, по словам Сергея Каблукова, «беззаботный», божемный образ жизни, вызывавший безусловное осуждение его духовного наставника, 2 октября 1911 г. записавшего в свой дневник: «Был у меня И. Мандельштам, с которым я беседовал о современной литературе и его личном поведении, выражающемся пока в безделии и нелепом мотовстве. Доказал ему, что прежде всего ему надо учиться, т.е. неуклонно бывать на лекциях в Ун<иверсите>те» (*Морозов А.* Указ. соч. С. 81).

<sup>59</sup> Лукницкий П. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926–1927 гг. Париж – Москва: УМСА – Press – Русский путь, 1997. С. 28.

<sup>60</sup> К дате 4-го заседания, 20 ноября 1911 г., Лукницкий со слов Ахматовой сделает пометку: «В этом (или 3-м) заседании в члены Цеха поэтов выбран О.Э. Мандельштам» (*Лукницкий П.* Труды и дни Н. С. Гумилева. С. 263). Дневниковая запись Каблукова от 26 ноября 1911 г. свидетельствует, между тем, что вторую половину ноября (как и часть первой) поэт провел в Мустаямках (О.Э. Мандельштам в записях дневника и переписке С.П. Каблукова. С. 245). Примечательно его отсутствие, например, 7 ноября 1911 г. на поэтическом собрании у Вяч. Иванова (*Лукницкий П.* Труды и дни Н. С. Гумилева. С. 260).

<sup>61</sup> Вот текст персонального приглашения-повестки ему от Гумилева: «Дорогой Владимир Алексеевич, Вы приглашены в новый литературный кружок для чтения и обсуждения стихов. Первое собрание назначено в четверг в 8 часов вечера у С.М. Городецкого. Фонтанка, 143. Уважающий Вас Н. Гумилев» (*Гумилев Н.* ПСС. Т. 8. С. 161). «Кроме Пяста приглашения были разосланы А. Толстому, М. Кузмину, А. Блоку. Все перечисленные поэты не являлись приверженцами самых влиятельных поэтических центров того времени: круга Мережковских, Вяч. Иванова и В. Брюсова и, подобно Гумилеву, также на разных этапах своего пути скептически их оценивали» (*Чабан А. Н.* Гумилев и В. Пяст на пути к преодолению символизма. – <[http://www.ruthenia.ru/rus\\_fil/xxiv/Chaban.pdf](http://www.ruthenia.ru/rus_fil/xxiv/Chaban.pdf)>).

<sup>62</sup> Нарбут Владимир Иванович (1888–1938) – поэт, чей дебютный сборник уже получил в «Аполлоне» (1911. № 6) в целом положительный отзыв Гумилева; на тот момент однокурсник О.М., будущий «акмист».

в его руках был вышедший накануне литературный альманах «Аполлона», в котором были опубликованы, среди прочих, и его стихи – из все того же условно «религиозного», прошедшего осенью 1910 г. «цензуру» С.П. Каблукова, цикла: «В самом себе, как змей, таясь», «Скудный луч, холодной мерою...» и «Змей»<sup>63</sup>.

Напомним, в качестве иллюстрации тогдашнего творчества «роковистого» (по mot З.Н. Гиппиус) поэта, лишь две начальные строфы из последнего стихотворения:

*Осенний сумрак – ржавое железо –  
Скрипит, поет и разъедает плоть:  
Что весь соблазн и все богатства Креза  
Пред лезвием твоей тоски, Господь!*

*Я как змеей танцующей измучен  
И, перед ней, тоскуя, трепещу;  
Я не хочу души своей излучин,  
И разума, и Музы не хочу...*

В Царском Селе Гумилев, готовивший в то время с Городецким «восстание»<sup>64</sup> против символистов, «Академии стиха» и «ассирийского царя» Вяч. Иванова в частности<sup>65</sup>, очевидно, призывал и О.М. встать под его знамена, к чему тот еще явно не был готов и долго, по словам Гумилева, еще «упорствовал в символистской ереси».

У Мандельштама на тот момент не было ни личных, ни «идейных», так сказать, мотивов для поддержания подобного «восстания», однако и вступать в прямую конфронтацию с «всегда правым» синдиком Цеха поэтов у него, безусловно, резонансов не было.

У Анны Ахматовой в ее позднем очерке о Мандельштаме можно встретить не только утверждение о том, что «Гумилев рано и хорошо оценил Мандельштама», но и о том, как было сказано выше, что «в 1911 году никакого пиетета к Вячеславу Иванову в Мандельштаме не было»<sup>66</sup>.

Поставив в один ряд обе эти – вполне мифические – посылки, доверчивый читатель может поспешить с выводом о том, что О.М. если и не вместе с Гумилевым поднимал «знамя восстания» против символистов и Вячеслава Иванова, то как минимум этому

---

<sup>63</sup> В конце ноября с этим же альманахом О.М. был в гостях и у Вячеслава Иванова. (Это был один из последних его визитов на Башню. Весной 1912 г. Иванов с падчерицей Верой Шварсалон уедет за границу, а осенью 1913 г. поселится в Москве). 29 ноября 1911 г. С. П. Каблуков запишет в свой дневник: «Вчера вечером был у Вяч. Иванова, играл в шахматы <...>. Я ушел от В.И. в 12 ч., к какому времени приехали поэты Мандельштам и Нарбут. Они изучали только что вышедший альманах «Аполлона». Его я прочитал сегодня. В нем много хороших стихов, в том числе Мандельштама» (О.Э. Мандельштам в записях дневника и переписке С.П. Каблукова. С. 246).

<sup>64</sup> Толстой А. Н. Гумилев // Последние новости. 1921. 25 окт.

<sup>65</sup> « – Иванов в своем уборе из старых слов точно пышный ассирийский царь. Он весь красота, – с восторгом говорил О.М. в августе 1911 г. драматургу и историку литературы Владимиру Боцяновскому (1869–1943). – Мне кажется, что если бы Иванова не было, – в русской литературе оказалось бы большое пустое место» (Боцяновский В. Афины на Неве // Утро России. 1911. 10 сент. С. 2).

<sup>66</sup> Ахматова А. Листки из дневника (О Мандельштаме). С. 188.

«восстанию» сочувствовал. На самом деле пиетет к Иванову – что было отмечено еще А.А. Морозовым как первопубликатором писем О.М. к Вяч. Иванову – оставался у юного поэта неизменным не только в 1911 г., но и много позже того времени, как он занял свое место в «акмеистическом ландо»<sup>67</sup>.

В мае 1913 г. О.М. не забудет послать Иванову в Италию свой первый «Камень» с таким, не требующим комментария, инскриптом: «Вячеславу Иванову с радостным восхищением. Автор». Итальянский адрес Иванова О.М. узнал, видимо, от С.П. Каблукова, который, в свою очередь, зимой 1912 / 1913 гг. высылал Иванову обещанную посылку с переплетенным им лично сборником «Cor Ardens».

О.М., впрочем, одной дарственной не ограничился и (скорее всего, не получив ответа на первое послание) подарил Иванову еще один экземпляр «Камня», уже осенью 1913 г. – по возвращении мэтра из-за границы – с не менее трогательным инскриптом: «Вячеславу Ивановичу Иванову с глубокой признательностью и настоящей любовью. Автор. 2 октября 1913. Петербург»<sup>68</sup>.

Вернувшись в конце ноября 1911 г. из Мустамяк в столицу, О.М. в течение полутора месяцев активно участвовал в «цеховой», «академической» и прочей деятельности, будучи весьма далек, к прискорбию Каблукова, от «неуклонного» посещения университетских занятий<sup>69</sup>. 13 января 1912 г. он, кроме всего прочего, выступил и в «Бродячей собаке» – на вечере в честь 25-летия поэтической деятельности Константина Бальмонта. Однако с середины января 1912 г. поэт опять надолго исчезнет из Петербурга, до осени живя преимущественно в Финляндии (в пансионе Рабиновича), весной лишь изредка приезжая на занятия в университет или на симфонические концерты, но не посещая больше ни заседаний «Академии» (где в феврале Гумилев будет «восставать» против Вяч. Иванова в тандеме с Городецким), ни собраний Цеха поэтов.

С 20 января по 1 апреля 1912 г. включительно «цеховики» провели восемь заседаний, ни на одном из которых присутствие О.М. не отмечено<sup>70</sup>. Последнее заседание состоялось в Царском Селе – накануне дня рождения Гумилева и его отъезда с Анной Ахматовой в Италию. Непосещение Мандельштамом этого заседания вызывает особое удивление, поскольку в конце марта – что известно по дневнику С.П. Каблукова – поэт находился уже в столице: 30 марта он присутствовал в зале Дворянского собрания на исполнении знаменитым церковным хором Архангельского и симфоническим оркестром С.А. Кусевицкого Торжественной мессы ре мажор Людвиг ван Бетховена<sup>71</sup>. (Продолжительное пребывание О.М. в Финляндии было обусловлено причинами, рассмотрение которых не входит в задачу данного очерка: предполагаемая ссора с «чудовишными родителями», таинственный «тиф» и пр.)

---

<sup>67</sup> См.: Морозов А. Письма О.Э. Мандельштама к В.И. Иванову // Записки Отдела рукописей ГПБ им. В.И. Ленина. Вып. 34. М., 1973. С. 261.

<sup>68</sup> Инскрипты и маргиналии О.Э. Мандельштама. Публ. С. Василенко и П. Нерлера // «Сохрани мою речь...» (Записки Мандельштамовского общества). Вып. 5/2. М., 2011. С. 203.

<sup>69</sup> О.Э. Мандельштам в записях дневника и переписке С.П. Каблукова. С. 245.

<sup>70</sup> См.: Лукницкий П. Труды и дни Н.С. Гумилева. С. 273–282.

<sup>71</sup> О.Э. Мандельштам в записях дневника и переписке С.П. Каблукова. С. 246. Апрель, судя по всему, поэт также провел в столице. Известно, что 3 апреля он получил в дар от М. Зенкевича книгу «Дикая

Очередная встреча О.М. с Гумилевым – на этот раз уже не формальная – состоится в октябре 1912 г., в Санкт-Петербургском университете, где после почти трехлетнего перерыва в учебе (по причине двух африканских путешествий) Гумилев был восстановлен, по собственному прошению, в списке студентов историко-филологического факультета. Зачислен он был на первый курс, на котором в учебный сезон 1912 / 1913 гг. обучался и «второгодник» О.М., не сдавший требовавшийся для перевода на второй курс поверочный экзамен по греческому языку.

Начавшаяся с этих пор история почти десятилетней «дружбы-соперничества» двух поэтов – тема уже для другого очерка.

---

порфира» с посвящением: «Осипу Эмильевичу Мандельштаму. Мих. Зенкевич. 3 IV. 1912. СПб» (Инскрипты и маргиналии О.Э. Мандельштама. С. 220); а 21 апреля с Василием Гиппиусом выступал с чтением стихов в Петровском училище. Среди выступавших значился и Владимир Пяст, «тайно» уехавший в эти дни в Стокгольм – навестить смертельно больного шведского писателя Августа Стриндберга. Александр Блок писал ему на следующий день: «Вместо Вас читал Василий Гиппиус – экспромтом. Они с Мандельштамом узнали от меня, что Вас нет, и очень искренно и хорошо встревожились, но тайны я им не открыл, а только сказал, что все благополучно...» (*Блок А. Переписка с Вл. Пястом // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 2. М., 1981. С. 214*).

## **Воронежский Союз писателей: испытание Мандельштамом**

Тема «О.Э. Мандельштам и воронежские писатели» исследована достаточно полно. О взаимоотношениях опального поэта с литераторами столицы Черноземья писали В. Гыдов, О. Лекманов, П. Нерлер и другие. В их работах перечислены все известные на сегодня контакты «воронежского узника» с местными сочинителями, испытывающими к Осипу Эмильевичу разную степень приязни.

Однако неисследованным остается вопрос о том, что представляло собой писательское сообщество Центрально-Черноземной области (ЦЧО) к моменту, когда О.Э. Мандельштам поселился в Воронеже, и какие изменения претерпело оно за время ссылки поэта.

Это отнюдь не второстепенный вопрос. Сегодня мы имеем четкое представление о том, какой была страна, в которой был репрессирован поэтический гений, очерчен (в том числе и благодаря его стихам) и образ Воронежа, как места «бархатной ссылки». А вот о профессиональном объединении литераторов, которые окружали О.Э. Мандельштама почти три года, мы пока еще знаем мало.

Между тем речь идет о времени повсеместного административного превращения относительно автономных литературных групп в единое квазитворческое партийное министерство по массовому производству литературы – Союз писателей. И это производство партия намеревалась поставить на поток. Вот, к примеру, как рассуждал об этом 2-й секретарь обкома ЦЧО Иван Иванов: «Из толщи народных масс уже вышли, творят, развиваются и еще выйдут в огромном количестве такие поэты и писатели, которые по силе, красоте художественных образов далеко превзойдут и Пушкина, и Толстого, и Тургенева, и всех других писателей минувших эпох».

Эстетические задачи партии в области литературы, необходимость введения полной монополии государства на творчество бурно обсуждались партийным и писательским руководством Воронежа. Так что внезапно оказавшийся здесь О.Э. Мандельштам стал невольным наблюдателем этого процесса.

Риску предположить, что и та «тоска по мировой культуре», о которой он сказал в феврале 1935 года на лекции по акмеизму в редакции газеты «Коммуна», была реакцией на происходящее вокруг...

Рассказ о создании воронежской писательской организации начну с 14 мая 1928 г., когда ВЦИК и СНК РСФСР приняли постановление об образовании на территории бывших Воронежской, Курской, Орловской и Тамбовской губерний Центрально-Черноземной области (ЦЧО) с центром в Воронеже.

Партийным хозяином ЦЧО стал Иосиф Варейкис, имевший в большевистских кругах репутацию почитателя и знатока литературы. В середине 1920-х гг. он не только возглавлял отдел печати ЦК РКП (б), но некоторое время даже был редактором журналов «Молодая гвардия» и «Красная печать». «Наша художественная литература должна обслуживать, удовлетворять непосредственно массу, потребность миллионов, сотен миллионов трудящихся, – говорил

т. Варейкис. – Художник должен дать подлинную художественную правду, а ее может воплотить в образ только тот, кто полностью стоит на почве правды коммунизма...»

Появление Варейкиса в Воронеже сулило немалые финансовые вливания в литературный процесс края, что, естественно, сразу же уяснили идеологи губерний, вошедших в состав ЦЧО. И между ними разгорелась борьба за место у партийной кормушки.

Особый драматизм ситуации состоял в том, что к 1928 г. в Воронеже практически не осталось крупных писательских имен. Яркие и самобытные авторы, появившиеся здесь на волне революции и Гражданской войны, покинули к этому времени Воронеж, перебравшись в столицу. Среди них были Андрей Платонов, Владимир Нарбут, Андрей Новиков, Август Явич, Владимир Бахметьев и целый ряд других. Возникшая после их отъезда литературная группа «Чернозем» была очень быстро зачищена органами ОГПУ. Поэтому ко времени образования ЦЧО в Воронеже на литературном горизонте маячили лишь домашний кружок профессора ВГУ Павла Загоровского да группа журналистов «Коммуны», выпускающих с определенной периодичностью литературное приложение «Неделя».

Словом, в Воронеже в тот момент не оказалось литературного вожака, который мог бы соответствовать идейным требованиям первого секретаря обкома ЦЧО. Возглавлявшие местную ассоциацию пролетарских писателей прозаик Петр Прудковский и поэтесса Анна Русанова не подходили для этой роли: Прудковский был выходцем из дворян, а Русанова – дочь известного воронежского врача – накануне образования ЦЧО попала под подозрение все того же ОГПУ, поскольку решила издать некую крамольную книгу. Попытка эта была пресечена, набор рассыпали, и молодая поэтесса жила в ожидании ареста...

И тогда схватку за звание вожака писателей ЦЧО повели маститые литературные партийцы – руководитель Орловской Ассоциации пролетарских писателей (АПП) Иван Искра (Скрябинский) и его коллега из Курска Максим Подобедов. С помощью центрального руководства Всероссийской ассоциации пролетарских писателей (ВАПП) (Ю. Либединский и В. Киришон) они убедили Варейкиса в необходимости бюджетного финансирования местной писательской организации и, соответственно, выделении нескольких руководящих ставок. За эти ставки и шла борьба. «Вопрос с организацией нашего ВАППовского областного центра встает на очередь дня, – писал в те дни Искра Подобедову. – Сегодня я ночь не мог спать. И решил: написать в Правление ВАППа письмо, копию которого тебе посылаю. В своем письме я откровенно сказал, что Прудковский и Русанова на работу по организации областного центра не годятся. Давай будем ждать результата».

В этой схватке победил Подобедов. В 1929 г. он окончательно перебрался в Воронеж. А его менее удачливый соперник Искра был отправлен инструктором политотдела стрелкового корпуса на КВЖД.

Подобедов – знаковая фигура воронежской литературы 1930-х гг. Ответственный секретарь правления АПП ЦЧО (1928–1932), первый редактор журнала «Подъем» (1931–1935), он решил стать писателем в 1928 г. после встречи с М. Горьким, когда тот приезжал в Курск. Всю оставшуюся после

этого жизнь (а прожил Подобедов 96 лет) он старательно лепил из себя образ «воронежского Горького», демонстративно подчеркивая сходство имен.

Варейкис Подобеда не особо жаловал. Первый секретарь обкома выговаривал «первому писателю ЦЧО», что ему «никак не удастся передать широту и яркость жизни», что на подобедовской прозе «лежит печать серой однотонности». С этой партийной критикой Подобедов мгновенно соглашался, а потом долго рассказывал всем, что «колоссальную помощь и поддержку» оказал ему лично т. Варейкис, который, «несмотря на перегруженность», всегда следил за его творчеством. Когда же Варейкиса арестовали, Подобедов стал активно содействовать органам в выявлении пособников бывшего хозяина ЦЧО. В 1937 г. партийный функционер, генсек Союза писателей В.П. Ставский докладывал в Комитет партийного контроля: «Тов. Подобедов из Воронежа сообщает, что в августе 1934 г. на банкете в частной квартире Панферов провозглашал Варейкиса гением, утверждал, что Варейкис обязательно должен быть в Политбюро, “в общем, усердно стряпал вождя”»...

В 1942 г., когда гитлеровцы подходили к Воронежу, Подобедов бросил книгоиздательство, которым тогда руководил, альманах «Литературный Воронеж», который редактировал, семьсот сотрудников, писателей, которые должен был эвакуировать, и сбежал из города за Урал, погрузив на две принадлежавшие писательской организации телеги несколько мешков продуктов из Дома творчества. Его объявили дезертиром, и уже после Победы даже было партийное собрание по этому поводу. Однако Подобеда простили. И к какому-то очередному круглому юбилею даже наградили орденом Красного Знамени. Как ветерана.

Вторым по идейной благонадежности в наших краях для Варейкиса был доцент местного пединститута и по совместительству главный здешний литературный теоретик Лев Плоткин. Впоследствии он сделал головокружительную карьеру: стал профессором Ленинградского университета и официознейшим партийным критиком. В 1937 г. именно после статьи-доноса Плоткина в «Ленинградской правде» был арестован, а затем расстрелян поэт Борис Корнилов. В 1946 г. Плоткин сделал себе неплохое состояние на травле Ахматовой и даже получил дачу в Комарове неподалеку от домика поэтессы (Анна Андреевна, показывая на плоткинскую дачу, всегда говорила: «Построена на моей крови...»). Рассказывают, что на все случаи жизни у этого профессора был один ответ: «Партия требует – надо подчиниться»...

В воронежские годы Плоткин как раз и разрабатывал кодекс своего жизненного поведения. Вот цитаты из его публицистики тех лет:

«Может ли литература быть тем мирным островком, вокруг которого бушуют бури классовой борьбы? Разумеется, нет. На отдельных участках литературного фронта мы будем иметь вылазки классового врага. С этими чуждыми влияниями нам придется бороться, и бороться решительно и непримиримо».

«Необходимо, наконец, сказать о той основной струе, которая кардинально отличает советскую литературу от литературы предшествующих классов. Литература всех эпох в течение тысячелетий утверждала... идею собственности, как незыблемого закона жизни. И наша литература, быть может, впервые по-настоящему начинает разбивать эту идею»...



Воронеж Плоткин покинул в одночасье. Многие тогда недоумевали: почему? Когда же в сменившем «Подъем» «Литературном Воронеже» появился пассаж о том, что «деятельность Плоткина подлежит особому рассмотрению и пристальному изучению», что «его невзыскательному перу принадлежат клеветнические статьи о Маяковском и апология ряда авербаховских теорий», – многие в наших местах подумали, что главного теоретика ликвидированного «Подъема» арестовали.

Плоткин же к этому времени всю помогал органам искоренять врагов народа в «городе Ленина». Только-только вышла его статья-донос о Борисе Корнилове...

Умер профессор Плоткин в конце 1970-х гг., пережив множество эпох. Его с почетом похоронили на кладбище в Комарове, недалеко от могилы Анны Андреевны. В качестве надгробия профессору воздвигли памятник из огромных каменных книжных томов, громоздящихся один на другом.

Именно так должна выглядеть книжная преисподняя.

...А причину его внезапного бегства из Воронежа я обнаружил, просматривая подшивки «Подъема» тех лет. В одном из номеров журнала прямо на титульном листе была крупно набрана небольшая заметка под названием «Поправка». Вот ее текст: «В номере 3-4 журнала “Подъем” допущена следующая грубая опечатка: в статье Л. Плоткина на 93-й стр. напечатано: “Эти слова т. Сталина являются лучшим отражением злобствующих выпадов классового врага”. Следует читать: “Эти слова т. Сталина являются лучшим опровержением злобствующих выпадов классового врага”»...

Подобедов и Плоткин были наиболее приближенными к обкому партии фигурами воронежского РАППа. В 1932 г., как известно, эта организация наряду с другими творческими группировками была ликвидирована. Тогда же в Москве появился оргкомитет, который стал готовить учредительный писательский съезд. Предполагалось, что до этого отделения нового единого Союза писателей СССР (СП) возникнут в регионах, а потом уже на съезде они войдут в единый творческий союз.

Поскольку Варейкис считал себя законодателем литературной моды на большевистской верхушке (в 1934 г. он даже затеял полемику с самим Горьким по поводу современного литературного языка), то вполне понятно, что писательская организация возглавляемой им ЦЧО должна была явиться на свет едва ли не первой в стране.

Для этого уже в 1933 г. в писатели в Воронеже стали набирать отовсюду. А в самом начале 1934 г. в небывалый срок (за три дня!) в типографии издательства «Коммуна» тиражом 7 000 экземпляров был отпечатан «Альманах молодых писателей», отредактированный высланным в Воронеж из Москвы молодым филологом Павлом Калецким. Сборник объединил 19 имен, спешно отобранных для включения в местный писательский союз. Список этих имен был составлен ближайшим другом и сподвижником Варейкиса, редактором «Коммуны» Александром Швером, и утвержден лично партийным хозяином области. Сам Швер был назначен председателем оргкомитета союза советских писателей ЦЧО. В предисловии к книге он писал: «Наш писательский актив – это молодая поросль Октябрьской революции, это дети рабочих, преимущественно железнодорожников, трудовых крестьян и

советской интеллигенции. Все они воспитаны Октябрем и в значительной части прошли богатую школу партийной и комсомольской работы»...

В Москву с уставными документами для регистрации воронежского союза отправили Плоткина, как самого образованного воронежского литератора, и очеркистку Ольгу Кретову, как лично знавшую Ставского.

В столице, посмотрев тексты «Альманаха...», решили, что среди его авторов членского писательского билета достоин лишь прозаик Леонид Завадовский.

До революции он был эсером, за что его выслали в Восточную Сибирь, откуда он вернулся только в 1918 г. Прожив в тайге несколько лет, Завадовский начал писать психологические рассказы, в которых мастерски сравнивал повадки зверей и людей. Широкому читателю Завадовского «открыл» идеолог «Перевала» Александр Воронский, который в середине 1920-х гг. стал активно печатать его на страницах «Красной нови». Вскоре у Завадовского в столице уже выходило в год по книге. В 1928 г. появился фотомонтаж «Советские писатели», который был довольно популярен в то время – его печатали в журналах и на плакатах. Так вот, на нем – во втором ряду, за спиной Горького, был помещен Завадовский.

В ЦЧО Завадовский проживал в Усмани, где немного учительствовал и много охотился. В сезон к нему приезжали литераторы со всей страны. В Воронеже писатель появлялся редко, держался отстраненно, ни в каких идеологических кампаниях не участвовал, но достаточно активно публиковался. В 1933 г. в «Подъеме» в нескольких номерах печаталась его «Великая драга» – первый воронежский советский роман.

Словом, из всех воронежских литераторов в 1934 г. в Москве настоящим писателем признали только Завадовского. Еще десять человек зачислили стажерами (кандидатами) в члены союза, остальным в приеме отказали.

Однако через пару дней не без участия Ставского решено было выдать писательские билеты и приехавшим в Москву с документами Кретовой и Плоткину – в качестве аванса на будущее. Любопытно, что, узнав об этом, Подобедов вместе с ближайшим другом прозаиком Михаилом Булавиным тут же отправились в столицу и настолько разжалобили членов оргкомитета, что им тоже выдали членские билеты – в утешение.

Таким образом, к моменту появления О.Э. Мандельштама в Воронеже здесь уже был организован и действовал местный писательский союз в составе 5 членов и 6 кандидатов (кандидатами были А. Швер, М. Киреев, Б. Песков, Н. Романовский, Н. Задонский, Г. Рыжманов).

Один из этих кандидатов – писатель Николай Задонский – во время так называемой «бериевской оттепели» рискнул рассказать об атмосфере, сложившейся с первых дней в воронежском Союзе писателей. Вот что поведал он на писательском собрании в мае 1939 г..

«К формировавшемуся Союзу советских писателей общественность проявляла особый интерес, и “Коммуна”, руководимая Швером, которого избрали председателем воронежского отделения Союза, уделяла много внимания нашим писателям. Главным образом, трем членам СП – Подобедову, Булавину и Кретовой. Появлялись целые развороты в газете с портретами этих писателей и

отрывками из их произведений, выпущена была специальная газета, где всячески восхвалялись эти таланты, помпезно прошел съезд воронежских писателей».

После этих слов Задонский отметил, что «качеством произведений воронежских писателей никто не занимался, да и произведения эти состояли из нескольких поверхностных, слабых рассказов». «Членские билеты, таким образом, были пока векселями, по которым надо было платить, но вместо этого воронежские писатели спешно приняли эти векселя и начали получать по ним больше, чем следовало, – рассказывал выступавший. – После праздничного шума и бума открылся рог изобилия: крупные дотации организации, прекрасные квартиры, летние дачки и т.д. В журнале “Подъем”, в “Коммуне”, на собраниях продолжалось триумфальное шествие литераторов, приглашались московские гастролеры, вроде профессора Нусинова, который сидел и пил три дня в “Бристоли”. Эти гастролеры писали все тоже и по тем же. А новых работ не было видно...»

Задонский говорил о прозаиках. Но еще больше проблем оказалось с поэтами. В упомянутом выше «Альманахе молодых писателей», ставшем визитной карточкой местного СП, были напечатаны стихи 6 авторов. В литературном журнале «Подъем» – за все время пребывания О.Э. Мандельштама в Воронеже – со стихами выступили 15 авторов. Причем некоторые номера журнала выходили без поэтических подборок. Проблему обозначил все тот же Л. Плоткин: «Значительно слабее у нас в организации “поэтический фронт”. Здесь пока наиболее выявили себя гг. Рыжманов и Покровский».

Оба этих имени, по иронии судьбы, остались в истории литературы благодаря О.Э. Мандельштаму.

«Но легкость в пространстве / Большого крыла / Забытою дрожью / На перья легла. / За благо покоя, / За сытость кормов, / За легкую жизнь, / За отстроенный кров – / Утеряна песня; / Легчайший полет – / И землю усеял / Куриный помет...»

Это – Вадим Покровский, поэт и врач-гигиенист. В мае 1937 г. его публично заклеили за то, что он «видел в стихах Мандельштама образец для своего творчества и превозносил до небес Пастернака». Сам Покровский говорил, что пишет он о «перестройке пролетариатом окружающего мира и о борьбе человека с природой». Получалось публицистично и не всегда художественно. Но за всем этим буйством преобразований у молодого поэта порой проглядывал ужас перед ледяной бесчеловечностью истории:

«Здесь в предместиях бродят / Голодные хилые дети, / Вверх промозглую сырость / Струит городской водосток, / И бездомных прохожих / Доводит до ярости ветер, / И у ярости слово / Хватает газетный листок...»

Но главное: в стихах Покровского никогда не было культа дикости, столь модного в те годы. Культ этот во всех его разновидностях был у другого воронежского довоенного поэта – Григория Рыжманова.

При упоминании этого имени обычно вспоминают его стихотворный пасквиль на О.Э. Мандельштама – «Буржуазен, он не признан, / Нелюдимый, он – чужак, / И побед социализма / Не воспеть ему никак...»

Это стихотворение не было случайным. Мир Рыжманова вообще был густо заселен всевозможными врагами, которых он выслеживал и разоблачал.

«Но в цехах и тут и там / Бродит кличка по пятам... / Обожженным злобой ртом / Эту кличку бросил кто? / Не удар ли то предателя / В грудь изобретателя? / Знать, пролезли на завод / И с иной повадкой, / Знать, борьба везде идет. / Враг грызет украдкой»...

Этот парадоксальный оптимизм, с которым Рыжманов поначалу устраивал охоту на врагов, со временем выродился в примитивную одопись.

И если еще в середине 1930-х он писал: «Я величем эпохи / К дерзаньям разбужен, / И друзей, / И себя / Я беру на буксир. / Я здоров для труда, / Я республике нужен, / Как поэт – / Большевистских стихов бригадир» –

то уже к концу десятилетия оказался способен лишь на это:

«И день наступил... такого не знали / Народы прошедших бесправных веков / – Спасибо за счастье, товарищ Сталин! / Спасибо, партия большевиков!..»

О.Э. Мандельштам приехал в Воронеж не по своей воле и провел здесь 1057 дней. И все это время неподалеку от него были амбициозные молодые люди, называвшие себя писателями. Присутствие рядом гения было для них своеобразной проверкой.

И не только на творческую состоятельность.

Но и на гражданскую и человеческую зрелость.

К сожалению, проверку эту они не выдержали, о чем на склоне лет (кто дожил до старости) сожалели или, в крайнем случае, предпочитали отмалчиваться... Иначе пришлось бы признать: главное, что было в их долгой творческой жизни – это те 1057 дней, когда неподалеку от них жил великий поэт...

Впрочем, в 1930-х гг. об этом не думалось.

Тогда в центре внимания были как раз они, местные писатели и поэты. И критика, умиляясь от восторга, пророчила им высокое место в литературе, поскольку контроль над их творчеством теперь навсегда взяла партия:

«Писатели ЦЧО имеют все условия для творческого роста. Помощь и поддержка со стороны партийного руководства области и, в особенности, со стороны тт. Варейкиса, Рябинина, Иванова – создает самую благоприятную творческую атмосферу. Надо надеяться, что усилиями всего писательского коллектива литература ЦЧО даст подлинно большевистские высокохудожественные произведения, достойные великой эпохи строительства социализма»...

## Надежда Яковлевна Мандельштам в Ташкенте

В двух книгах воспоминаний Надежда Яковлевна Мандельштам оставила главы, посвященные своей жизни в Ташкенте в военные и послевоенные годы. Однако за страницами мемуаров, посвященных по большей части другим людям, нельзя установить последовательный ход жизни самой Надежды Яковлевны. Мы попробуем в первом приближении наметить основные вехи ее жизни в Ташкенте. Сразу надо сказать, что основным источником этого периода является ее переписка с Борисом Кузиным<sup>1</sup>.

После гибели О.Э. Мандельштама в жизни Н.Я. наступил мучительный поиск самоопределения; главной задачей для нее стало спасение творческого наследия поэта. Грянувшая война только усугубила эти проблемы. Теперь – в условиях надвигающейся общей беды – спасение архива О.Э. стало еще более важной целью; кроме того, для Надежды Яковлевны было жизненно необходимо вывезти в эвакуацию больную, стареющую мать; их общая жизнь, пусть и не налаженная, придавала безытному и бессемейному существованию Надежды Яковлевны ощущение внутренней опоры. Несмотря на сложные отношения с матерью, она оставалась для нее человеком, соединяющим ее с прошлым. Это для Надежды Яковлевны Мандельштам было тем якорем, на котором теперь держалась ее жизнь. Неслучайно и то, что на новом витке у Н.Я. происходит возвращение отношений высокой дружбы с Ахматовой, понимается их необходимость друг в друге. Все это отсылало их к тем годам, когда был жив Осип Мандельштам.

В Ташкент Н.Я. Мандельштам попала не сразу. В середине сентября 1941 г. она вместе с В.Я. Хазиной (матерью) выехала в эвакуацию из Калинина в Казахстан.

С конца ноября 1941 г. по конец июня 1942 г. Н.Я. с матерью жили в селе Михайловка Джамбульской области. 10 февраля 1942 г. Борис Кузин пишет об этих событиях своей жене А.В. Апостоловой: «Я довольно часто получаю письма от Над. Як., которая теперь почти стала моей соседкой. – Она с матерью эвакуировалась в Джамбултелекул. обл. (бывшая Алма-Ата). Живет в колхозе. Трудно даже представить это существование»<sup>2</sup>. Мать Н.Я. к тому времени была тяжело больна. Н.Я. с матерью знали, что их сын и брат Е.Я. Хазин с женой Еленой Фрадкиной эвакуировался в Ташкент, и надеялись, что родственники вызовут их туда. Но вызов не приходил. Евгений Яковлевич писал, что у него нет возможности ни поселить, ни устроить сестру на работу в Ташкенте. В письме к Апостоловой от 8 мая 1942 г. Б. Кузин с возмущением писал: «Часто

<sup>1</sup> Борис Сергеевич Кузин, биолог, познакомился с О.Э. Мандельштамом и Н.Я. Мандельштам летом 1930 г.. С этого времени их связывала друг с другом самая близкая дружба. В 1935 г. Б. Кузин был арестован, а спустя два года сослан в Казахстан – в город Шортанды Акмолинской обл.

<sup>2</sup> Кузин Б. Воспоминания. Произведения. Переписка. Мандельштам Н. 192 письма к Б.С. Кузину. СПб., 1999. С. 470.

мне пишет Н.Я. Ее жизнь ужасна. Со старухой-матерью она живет в колхозе. Весь скудный скарб, что они захватили с собой, они уже давно проели. Больная Н.Я ходит на работу – роет арыки... У Н.Я. есть нежно любимый брат. Он живет сейчас совсем недалеко от нее – в Ташкенте. И он не забирает к себе хотя бы только мать. При этом детей у него нет. Жена всегда достаточно зарабатывала. Это какое-то людоедство»<sup>3</sup>. И все-таки в начале июля 1942 г. Н.Я. с матерью приезжают в Ташкент. Вызов ей сделала живущая там с поздней осени 1941 г. А. Ахматова. В письме от 11 июля 1942 г. Н.Я. пишет Кузину: «Анна Андреевна говорила, что боялась думать о моем приезде, так хотела его»<sup>4</sup>. Спустя две недели (29 июля 1942 г.) Н.Я. сообщает Кузину, что они теперь вчетвером живут в одной комнате на улице Жуковской, 54.

Татьяна Луговская, художница и сестра поэта Луговского, соседка и приятельница Хазина и Фрадкиной, вспоминала о дворе, где все они жили: «Наши комнаты, сделанные из каких-то сараев, но зато каждая имела свой выход во двор. Был еще и дом нормальный, каменный, с фасадом на улицу, но в нем жили люди привилегированные – Погодин, Вирта, Уткин. По этому главному дому и наши лачуги назывались – Жуковская, 54»<sup>5</sup>. Здесь жила и Л.К. Чуковская в шестиметровой комнатухе под лестницей, об этой комнате она писала, что ее «смело можно было бы назвать чуланом, если бы в ней не было окна». В ее «Ташкентских дневниках» от 3 июля 1942 г. есть запись о первой встрече с Н.Я.: «В ней все привлекательно, интересно, умно; одно лишь смущает меня – ее желание во что бы то ни стало быть заместителем бога на земле, римским папой»<sup>6</sup>. Конечно же, это утверждение Л.К. Чуковской звучит в каком-то смысле автопародийно, потому что именно ее отличало – отчасти – похожее поведение. Здесь Ахматова читала ей (Н.Я. пишет в воспоминаниях, что это было летом 1942 г.) уничтоженную впоследствии пьесу «Пролог», которой Н.Я. посвятила две главы в своей «Второй книге»<sup>7</sup>.

Вскоре после приезда Н.Я. в Ташкент Ахматова заразилась и заболела тифом. «Она металась по кровати, лицо было красным и искаженным, – вспоминала Светлана Сомова. – “Чужие, кругом чужие! – восклицала она. Брала образок со спинки кровати: – На грудь мне, когда умру...” И какие-то бледные беспомощные женщины были вокруг»<sup>8</sup>. Н.Я. дежурила днями и ночами возле нее в больнице. В письме к Кузину она писала: «Болела Анна Андреевна. Ночь за ночью я проводила у нее, буквально дрожа от страха...»<sup>9</sup>. К счастью, болезнь миновала. Н.Я. с матерью были вынуждены в сентябре 1942 г. переехать на Водопадный проезд (д. 3, кв. 3) к Нине Пушкирской, которая впоследствии оставила воспоминания об

<sup>3</sup> Кузин Б. Воспоминания... *Мандельштам Н. С.* 471.

<sup>4</sup> Кузин Б. Воспоминания... *Мандельштам Н. С.* 678.

<sup>5</sup> Луговская Т. Как знаю, как помню, как умею. М., 2000. С. 314–316.

<sup>6</sup> Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. М., 1997. С. 471.

<sup>7</sup> Мандельштам Н. Вторая книга. М., 1991. С. 288–300.

<sup>8</sup> Сомова С. «Мне дали имя – Анна». Источник: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/somova-mne-dali-ima-anna.htm>

<sup>9</sup> Кузин Б. Воспоминания... *Мандельштам Н. С.* 680.

Ахматовой. Это была окраина Ташкента. Н.Я. вынуждена была надолго оставлять одной слабеющую мать, а сама уходила на весь день на заработки. Отсюда она часто заходила к брату и невестке, на Жуковскую.

«В главном доме на Жуковского, 54, жили писатели – Иосиф Уткин, Луговской, Погодин и другие, – писала ее будущая близкая приятельница Галина Козловская. – В глубине двора стояло строение, к которому с торцевой стороны примыкала снаружи деревянная лестница, ведущая наверх, на так называемую балахану»<sup>10</sup>.

В это время на балахане жила Елена Сергеевна Булгакова. Спустя годы, в 1962 г., Н.Я. писала ей из Тарусы: «Дорогая Елена Сергеевна! Хочу напомнить вам о нашем знакомстве, чтобы вы не удивились этому письму. Вы жили наверху на Жуковской улице в Ташкенте (“В этой комнате колдунья до меня жила одна”), а я приходила к брату, который жил под вами. Тогда-то я и прочла “Мастера”, которого мне очень давно хочется перечитать. Я запомнила огромное впечатление от этой книги, а вас – очень красивую – как вы спускаетесь со своей балаханы озорной походкой, надев на голову чью-то кэпку. Мы с Таней Луговской стояли внизу и смотрели на вас»<sup>11</sup>.

В начале ноября у Ахматовой случился возвратный тиф. За ней ухаживали Н.Я. вместе с Л.К. Чуковской по очереди. А время от времени Н.Я. давала уроки ее дочери Люше.

С октября–ноября 1942 г. Н.Я. уже работала в Доме художественного воспитания преподавателем английского языка. «В Ташкенте существовала такая организация – ЦДВХД – Центральный дом художественного воспитания детей. Сокращенно: вездеход, – писал в то время ее ученик, а впоследствии литературовед Эдуард Бабаев. – Здесь, в этих залах и кабинетах, на площадках под деревьями, собирались маленькие музыканты, художники, певцы, гимнасты, фехтовальщики и поэты. Их искали и находили по дворам, по школам. Вездеход попевал повсюду, видел и слышал всех. Он был спасателем, наставником, верным другом, был нашим Лицеумом.

А помещался он в правом боковом флигеле Дворца пионеров, занимавшего настоящий дворец великого князя. Здесь устраивались театральные и литературные вечера»<sup>12</sup>.

В этом Дворце пионеров Лидия Корнеевна Чуковская занималась с детьми литературоведением, Надежда Яковлевна – иностранными языками, а Татьяна Александровна Луговская преподавала рисунок и живопись.

Валентин Берестов, который учился вместе Бабаевым, набросал портрет Н.Я. тех лет:

«В кожанке, носатая, быстрая, с вечной папиросой во рту. Похожа на нестарую и, скорее, добрую Бабу-Ягу. В пустом классе школы имени Шумилова, арендованном ЦДХВД, она усадила нас троих за столы: “Ну, вундеркинды проклятые! Поэтов из вас не выйдет. Но я обязана заниматься с вами, а то останусь без карточек на хлеб и без зарплаты. Получать их зря не хочу. Кем бы вы ни стали, иностранный язык

<sup>10</sup> Козловская Г. Шахерезада. Тысяча и одно воспоминание. М., 2015. С. 107.

<sup>11</sup> РГБ. Ф. 562. Карт. 36. Ед. хр. 2. Л. 1–2.

<sup>12</sup> Луговская Т. Как знаю, как помню, как умею. М., 2008. С. 294.

вам не помешает. Какой язык хотите изучать?»<sup>13</sup> Н.Я. на выбор предложила им французский, немецкий, английский. Они решили изучать английский язык.

Некоторое время к Н.Я. ходил и Георгий (Мур) Эфрон. Именно на этих занятиях Бабаев и Берестов познакомились с необычным юношей, который, однако, близко ни с кем не сходил. Иронично и зло в мае 1943 г. он пишет об этих занятиях: «...зашел в литкружок при ЦДХВД, руководимый женой – кажется, первой – Мандельштама. Это женщина – длинноволосая, с выдающимися скулами, с толстенными губами и кривоногая. Эх, потеха! Говорит она проникновенно, взрывами (я смеюсь: поэтический мотоцикл!). Бесконечные разговоры о стихах, искусстве, жизни, войне, родине, чувствах, культуре, прошлом, будущем, чести... Уф! И все это с большой буквы. Неизлечимая интеллигенция, всегда ты будешь разглагольствовать! Я ненавижу все эти словопрения; только опыт жизни, жизненная практика может чему-либо научить, а говорить с 16–18-летними детьми о таких материях – пустое и ненужное дело»<sup>14</sup>.

В ноябре 1942 г., когда Вера Яковлевна вследствие болезни почти теряет разум, Н.Я. признается Борису Кузину, что брат совсем не заходит к ним, что они очень тяжело живут. В это время среди эвакуированных идут разговоры о возвращении в Москву, и Н.Я. боится, что все ее друзья разъедутся и она останется один на один с тяжелобольной матерью. В мае 1943 г. Н.Я. перевозит умирающую мать в комнату к брату на Жуковской. Сама же поселяется на балахане, откуда недавно съехала Елена Сергеевна Булгакова и где стала жить Ахматова. Когда же брат с женой уезжают в командировку, она отправляется жить вниз.

Именно поэтому, как вспоминал Валентин Берестов, «Надежда Яковлевна Мандельштам перенесла занятия английским языком из школы имени Шумилова на Жуковскую, 54, где они с Ахматовой теперь поселились»<sup>15</sup>.

17 сентября 1943 г. Вера Яковлевна Хазина умерла. Н.Я. очень тяжело пережила эту ожидаемую утрату. С этого времени Н.Я. жила вместе с Ахматовой на балахане вплоть до ее отъезда в мае 1944 г.

О третьей, очень опасной болезни Ахматовой, которая случилась, когда Н.Я. жила с ней под одной крышей, вспоминала Татьяна Луговская: «Ахматова заболела скарлатиной, и шлейф из дам около ее дома исчез. Я скарлатиной болела в детстве. Я скарлатины не боялась, и из-за этой скарлатины я перестала бояться и Ахматову. Каждый вечер в назначенный час, когда темнело, Надя Мандельштам кричала сверху: “Танюшо-о-ок!” Я снизу басом: “Надюшо-о-ок!” После этой переклички я отправлялась на балахану. Свет не горел. Электричество было в это время выключено, в комнате горела коптилка, ничего не было видно, мерцающий свет и тень клубились в комнате. Анна Андреевна лежала одетая на раскладушке. Темнота страшно ободряла, темнота скрывала ее строгие глаза и давала мне свободу. Не помню, что я рассказывала, помню только, что очень много смеялись. Несмешливая Анна Андреевна тоже смеялась... Горел ночник – фитиль в

<sup>13</sup> Берестов В. Избранные произведения. В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 212.

<sup>14</sup> Эфрон Г. Письма. Калининград (Моск. обл.). 1995. С. 148–149.

<sup>15</sup> Берестов В. Избранные произведения. Т. 2. С. 213.



маленькой бутылке. Прячась за темноту, я начинала рассказывать и изображать, уже не боясь Анну Андреевну. Фитиль иногда вздрагивал, вырывал из темноты Надину кофту или античную ступню Анны Андреевны, которая лежала на раскладушке, – маленькую и ровную, не только без мозолей, но и без малейшего повреждения. Закинув руки за голову, она была повержена scarлатиной на раскладушку»<sup>16</sup>.

В конце 1943 г. начинается очень плотное общение Н.Я. и Ахматовой с четой Козловских (хотя начало их знакомства с А.А. относится еще к поздней осени 1941 года<sup>17</sup>); он был замечательный композитор, а его жена Галина – автор оперных либретто. Они были сосланы в Ташкент в 1936 г. и жили здесь постоянно. Приехавший сюда в 1945 г. Б. Кузин писал жене 8 апреля: «Отыскал Н.Я. Она живет в ужасной берлоге и крайней бедности. Но Ташкентом довольна, и уезжать из него в Москву не хочет. Ей я обязан восхитительным новым знакомством. Она несколько раз писала мне про композитора Козловского»<sup>18</sup>.

Спустя годы Галина Козловская в письме Геннадию Абольянину от 29 мая 1991 г. вспоминала о Н.Я. в период, когда Ташкент покинули эвакуированные. «Еще вы меня спрашиваете о моих отношениях с Надеждой Яковлевной Мандельштам. Когда Анна Андреевна Ахматова уехала в Ленинград, Надежду Яковлевну из ее квартиры, где они жили вместе, переселили в маленькую комнату в том же доме. Надя в те годы готовилась стать преподавателем английского языка в высших учебных заведениях. Комната была неопишимо грязная, захламленная. А она лежала на постели и повторяла одно средневековое заклинание: “ин дьяволо, ин дьяволо”. Затем умолкала, начинала читать мне Осины стихи, становилась грустной и непривычно мягкой. Она была очень привязана ко мне. Затем она уехала»<sup>19</sup>.

В 1944 г. Н.Я. Мандельштам устроилась на работу в Ташкентский университет (САГУ), где она проработала на кафедре до 19 января 1949 г. преподавателем английского языка, а затем старшим преподавателем.

Так закончился ее ташкентский этап жизни, продлившийся долгих семь лет.

---

<sup>16</sup> Луговская Т. Как знаю, как помню, как умею. С. 314, 316.

<sup>17</sup> Согласно воспоминаниям Г.Л. Козловской, свой первый Новый год Ахматова встречала в их доме, где читала пролог из «Поэмы из героя».

<sup>18</sup> Кузин Б. Воспоминания.... Мандельштам Н. С.478. В следующем, от 24 мая, письме Б. Кузин пишет, как был ошеломлен известием, что Г. Козловская – двоюродная сестра Апостоловой.

<sup>19</sup> Козловская Г. Шахерезада. Тысяча и одно воспоминание. С. 487–488.

Из предисловия к публикации дневников  
Александра Gladкова  
о Надежде Мандельштам<sup>1</sup>

*Впрочем, я умею не терять пессимизма*  
(из письма Н.Я. – АКГ, 25 марта 1963 г.)<sup>2</sup>

*«Моча в норме», как любит говорить Надежда Яковлевна*  
(АКГ. Дневник. 1972 г.)<sup>3</sup>

Для Александра Константиновича Gladкова (1912–1976), в нашем веке уже практически забытого как драматург (хотя он – автор десятка пьес и когда-то знаменитой комедии в стихах «Давным-давно»), зато известного в качестве мемуариста и автора обширного дневника, своего рода *летописца эпохи* (см. Приложение), три поэта были предметом поклонения – Маяковский, Цветаева и Мандельштам. Сам он с детства запоем писал стихи, пока при личной встрече, в разговоре с Маяковским, тот не сказал ему, по-мужски, начистоту, что если он может **не писать** стихи, то это и не следует делать (почти как потом у Булгакова будет говорить *Мастер Ивану Бездомному*). Нельзя сказать, что Gladков совету классика беспрекословно последовал: стихи писать так и не перестал, они сильно выручали его, когда потом он окажется почти на шесть лет в заключении на севере, в Каргопольлаге.

Страстным любителем поэзии Мандельштама Gladков был издавна: после первого ареста поэта, в 1934 г., как мы видим из дневника, интересовался его судьбой, изо всех доступных источников добывая о нем сведения, и очень жалел, что услышать самого Осипа Эмильевича, на выступлении, ему довелось всего только однажды, 10 ноября 1932 г.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Правописание и пунктуация в целом приведены к современным нормам, исключения оговорены ниже. В публикации используются следующие аббревиатуры: А.А. – А.А. Ахматова; АКГ – А.К. Gladков; Б.Л. или Б.П. – Б.Л. Пастернак; Н.Я. или Над. Як. – Н.Я. Мандельштам; О.М. – О.Э. Мандельштам; Ю.Ф. – Ю.Л. Фрейдин.

Знак # в подстрочном комментарии замещает абзацный отступ в цитате. Списки опубликованных фрагментов из дневников АКГ даются в приложении в конце.

<sup>2</sup> Скорее всего, здесь перед нами цитата, т.е. переиначенное выражение: «Главное – не терять отчаяния» – изначально принадлежавшее Николаю Николаевичу Пунину и произносившееся им «по поводу время от времени возникавших “самообольщений” и надежд» (*Бабаев Э.* Воспоминания. СПб., 2000. С. 209). После Пунина его часто использовала Ахматова, а уже вслед за ней – и Н.Я.

<sup>3</sup> В действительности и это выражение принадлежит не самой Н.Я., а – Ахматовой (Н. Мандельштам. Об Ахматовой. М., 2008. С. 135). Это некая присказка, или одна из «пластинок», которые та любила «заводить» своим собеседникам, многие из которых подхватывались слушателями. Вот и АКГ, услышав это словечко от Н.Я., приписал его ей.

<sup>4</sup> РГАЛИ Ф. 2590. Оп. 1. Д. 73. Л. 43.

С вдовой Мандельштама Надеждой Яковлевной Гладков познакомился в начале 1960 г., когда гостил в Тарусе у Оттен<sup>5</sup>. Вместе с Николаем Оттенон он тогда писал сценарий, но в дневнике постоянно сетует, что писать приходится почти исключительно ему одному<sup>6</sup> (позднее они с Оттенон как будто совсем рассорятся, во всяком случае, общение станет натянутым). А вот завязавшемуся здесь же, в Тарусе, знакомству с Н.Я. он будет как раз несказанно рад и в дальнейшем; подводя в дневнике итоги, как делал к концу почти каждого года, будет специально это отмечать. Или же – печалиться оттого, что общение их становится все более прохладным и отдаленным:

*31 дек. 1967. <...> Меньше общался (по случайным причинам) с Н.Я. Мандельштам.*

Благодаря этой дружбе он получает доступ к архиву О.М., к его переписке и к уже написанным или пишущимся буквально на его глазах воспоминаниям самой Н.Я. Причем вдова поэта обсуждает с АКГ<sup>7</sup> свои мемуары и прислушивается к его критике. Да он и сам все время лелеет мечту – написать о Мандельштаме эссе. Вот из его письма к ней (из Комарова, 30 нояб. 1965 г.):

*Опять переделываю сценарий, чтобы разбогатеть через полтора года, и пишу еще одну статью для «Нового мира». Эти статьи – только разбег. Немного привыкнут ко мне в этой новой роли литературного критика-эссеиста и буду писать о Мандельштаме и Маяковском<sup>8</sup>.*

К сожалению, выполнить задуманное он так и не смог... Вернее, не успел оформить уже написанное во что-то законченное, для печати. После смерти АКГ, в 1976 г., статьи и о Мандельштаме, и о Маяковском останутся в его архиве неоконченными<sup>9</sup>.

Впрочем, восхищение своей собеседницей с самого начала у АКГ будет сопровождаться еще и легкой иронией – очевидно, обоюдной, подстегиваемой взаимными подтруниванием, шутками и колкостями, с переходом на более вольный регистр общения:

---

<sup>5</sup> Оттенны – Николай Давидович Оттен, (настоящая фамилия Поташинский; 1907–1983), кинодраматург, переводчик, сценарист, критик, соавтор АКГ по сценарию «Бумажные цветы»; и его жена, Елена Михайловна Гольшева (1906–1984), известная переводчица с английского. Многие годы семья жила в Тарусе, в их доме бывали К. Паустовский, И. Бродский, А. Солженицын, живали – А. Гинзбург (с семьей), Н.Я. и др.

<sup>6</sup> О совместном с Оттенон сценарии «Бумажные цветы» АКГ в дневнике напишет: «20 янв. 1960. Энергично работаю над либретто сценария. Оттен уже сам начал подтрунивать над своей пассивностью – выдумываю один я».

<sup>7</sup> Буду пользоваться этим сокращением, составленным из инициалов Гладкова, которое придумала не Н.Я., а еще одна его знакомая, итальянист Цецилия Кин.

<sup>8</sup> РГАЛИ Ф. 1893. Мандельштам. О.Э. Оп. 3 (опись Фрейдина). Ед.хр. 185 (письма от А. Гладкова – к Н.Я. Мандельштам). Л.7.

<sup>9</sup> См.: Глоссы о Мандельштаме / Публ. и коммент. М. Михеева // Мандельштам в записях Александра Гладкова. Великий поэт глазами младшего современника // COLTA.RU <http://www.colta.ru/articles/literature/7749>. А также – пока только материалы архива: «Год тридцатый. Маяковский, юность» (РГАЛИ Ф. 2590, Оп.1. Ед.хр. 30: «Планы, наброски, записи к историческому автобиографическому роману» – машинопись с правкой, в нескольких вариантах, лл. 1–84).

*...удивительная старуха с острым умом и цепкой и злой памятью (11 окт. 1960), милая старуха (дек. 1961), умная старуха (дек. 1963), на редкость умная старуха (сент. 1963), хорошая старуха! (авг. 1965); жалко старуху! (январь. 1967); упрямая старуха (31 мая 1971)...*

(Ср. ниже именование самого АКГ в письме Н.Я., адресованном его возлюбленной, Эмме Поповой, *медведем-стариком*.) Но в то время АКГ – около 50 лет, Н.Я. – слегка за 60 (многие писали, что она выглядела старше своих лет). Их знакомство в конце четвертого года осложнится сознанием непростоты характера собеседницы и будет дополнено критическим взглядом на *манеру* ее письма, хотя, сталкиваясь с этим, он будет постоянно стремиться ее оправдать:

*29 сент. 1963. <...> Есть и преувеличения, и односторонность, но как им не быть с такой каторжной жизнью.*

Через десяток лет, уже в конце этого активно дружественного общения, прозвище «старуха» с его стороны становится не просто ироничным (и несколько назойливым), но, похоже, издевательски-зловещим. Зная острый язычок Н.Я. и то, что лицо, вышедшее из сферы ее влияния (и, как правило, вместе с тем и сферы внимания), часто становится объектом резкой, порой несправедливой критики, он, видимо, всерьез опасался, что и о нем она может отозваться не совсем благоприятно:

*31 окт. 1972. <...> Полтора года, как я перестал ходить к Н.Я., и старуха могла рассердиться и напелсти что-нибудь.*

В начале 1970-х гг. их общение медленно угасает. Однако долгое время в течение первого, вполне дружественного десятилетия, с 1960-х по 1970-е гг., да и впоследствии их контакты неизменно сопровождались выражением взаимной симпатии и приязни. Как в общении с посторонними, так и в самом интимном тексте, дневнике, АКГ придерживается, как правило, чрезвычайно высоких оценок Н.Я. как личности безусловно выдающейся – особенно ценя ее ум:

*Н.Я. редкая умница и тонкий человек с широким историческим кругозором (10 окт. 1960); человек она замечательный: умница, свежая голова, образцованна – за всю жизнь я наперечет встречал равных ей (1 сент. 1966).*

И ранее:

*(17 фев. 1966) В последнем письме Над. Як. пишет, что очень по мне скучает и хочет видеть. Мне это приятно: я считаю ее замечательной женщиной.*

И чуть позднее:

*(19 сент. 1966) Перечитываю (кажется, в третий раз, если не в четвертый) рукопись Над. Яковл. Это замечательно при всей односторонности и субъективизме.*

Правда, в начале 1964 г. у них возникает довольно острый спор – из-за стихов Иосифа Бродского. Того как поэта АКГ вообще почему-то не хотел признавать,

не видя в стихах этого *еврея с рыжей бородой* серьезного таланта. Вот как он отзовется о них: *типичные старопетроградские стихи* (23 сент. 1963). К сожалению, все письма АКГ к Н.Я. за 1964 г. утрачены<sup>10</sup>, и лишь его дневник, с одной стороны, и письма самой Н.Я. к нему, с другой, сохранились и позволяют нам хоть как-то восстановить и представить их тогдашние позиции<sup>11</sup>. Из-за этой неполноты предпринята и настоящая «комбинированная» публикация – и дневника, и части их переписки.

Время общения АКГ с Н.Я. для него – источник новых и новых знакомств с людьми, как, например, с Ахматовой (в декабре 1961 г. он по просьбе Н.Я. отвозит той в больницу письмо и потом с подробностями описывает произошедшую между ними беседу). Возможно, от Н.Я. он узнает и о том, что Шаламов пишет прозу («Колымские рассказы»): а до этого он знал того только как поэта, причем не первого порядка<sup>12</sup>. У нее же АКГ познакомится с американцем Кларенсом Брауном, который первым из иностранцев станет писать о Мандельштаме, защитит первую в мире диссертацию о нем, будет участвовать в английском издании его стихов. От нее АКГ узнает и про солженицынский роман «В круге первом», который как прозу оценит очень высоко<sup>13</sup> – в отличие от самой Н.Я. (ср. зап. от 17 и 31 июля 1967 г.). В доме Н.Я. он получает свежие новости – и о процессе Синявского и Даниэля, и о последних событиях в жизни Светланы Аллилуевой, и о многом другом. То и дело знакомится там и приобретает новых собеседников – каких-то писателей, «физиков», скульпторов, художников, искусствоведов...

Под влиянием аргументов и острого ума Н.Я. даже по наиболее принципиальным вопросам АКГ иной раз просто-напросто *меняет* свое мнение (будучи ею в самом деле *перубежден*) буквально на противоположное! – при том, что в интеллектуальном плане он совсем не флюгер. Однажды такое переубеждение происходит реально с плохого на хорошее (как раз в случае И. Бродского), а в другой раз наоборот – в случае И. Эренбурга. Но и она, похоже, искренне платит ему взаимностью, высоко ценя остроту его ума.

Здесь сказался, по-видимому, пристальный интерес обоих к российской трагедии 1930-х гг. и к *мемуарам*, которые стали, наконец, описывать то время. У Н.Я. – интерес в собственном значении слова *мемуары*, т.е. как к автодокументу, построенному на некоей центростремительной позиции: *я и О.М.*,

---

<sup>10</sup> Скорее всего, Н.Я. просто раздала их по знакомым: по свидетельству Ю.Ф., она очень часто именно так поступала, т.е. «раздаривала или отдавала желающим большинство получаемых ею писем». (К этому вопросу мы еще вернемся, в конце.)

<sup>11</sup> По имеющимся на сегодня данным этот вопрос был рассмотрен в публикации С.В. Шумихина: В споре о Бродском (Письма Надежды Мандельштам Александру Гладкову) / Публ. и вступ. заметка С. Шумихина // «Сохрани мою речь...». Вып. 4. [Ч. 1]. М., 2008. С. 257–273, а также: *Мухеев М.* Иосиф Бродский под защитой Надежды Мандельштам от нападок Александра Гладкова (в дневнике последнего, 1963–65 гг.) // С Днем Рождения, Андрей Анатольевич! 29.04.2015 [к юбилею А.А.Зализняка] – [http://www.inslav.ru/zalizniak80/congratulations/M\\_Mikheev.pdf](http://www.inslav.ru/zalizniak80/congratulations/M_Mikheev.pdf).

<sup>12</sup> (14 марта 1964 г.) «Книжка стихов Шаламова “Шелест листьев” – чистый тон, естественность, но... ждал много и м.б. большего».

<sup>13</sup> Как позднее, уже под конец своей жизни, и его публицистику, «Бодался теленок с дубом» – 14 июня 1975 г.

или – мы с Осей, которая неизбежно сопровождается проставлением оценок остальным «фигурантам» описываемых с этой точки зрения событий. По своей откровенной пристрастности это, конечно же, мемуары (с полемическими выходами в публицистику). А вот у АКГ его мемуары перерастут именно в дневник, т.е. будут ограничены не только записями «о себе» и «для себя»<sup>14</sup> (для узкого круга понимающих то, что происходило на самом деле, придерживаясь сходных с автором позиций), но и – с захватом помимо этого еще и огромного числа окружающих событий времени, чужих мнений, самых разнообразных точек зрения. Это не значит, что дневник обязательно объективен: у АКГ как живого человека были, конечно, свои «заморочки» (не любил, к примеру, Александра Галича, с которым когда-то раньше они были соавторами, недолюбливал еще одного друга юности, Алексея Арбузова, и т.д. и т.п.)... Но в целом, в идеале, как представляется, «мемуариста» ведь и отличает от «дневниковода» гораздо более явно выраженная авторская позиция. А тот, кто со знанием дела ведет дневник, должен уподобиться летописцу, «внимающему равнодушно» всему тому, что далее только уже читатель будет квалифицировать – как зло или как добро...

Между тем в какой-то момент своего общения с собеседницей АКГ начинает сознавать: круг общения Н.Я. серьезно тяготит его. И – уже скорее вынужден согласиться с критикой ее самой и ее текстов, доносящейся до него со всех сторон: как, например, с тем, что Н.Я. очевидно страдает манией преследования, – что было ему высказано, например, в доме Эренбургов (7 июня 1966 г.); и, видимо, с какими-то не вполне дружественными оценками в ее адрес со стороны Шаламова (28 апр. 1967 г.)<sup>15</sup>.

Он довольно рано и сам отмечает, что Н.Я. судит о других все более и более резко, порой совершенно необоснованно и предвзято – как, например, выдавая свои характеристики и толкования тем или иным поступкам Ахматовой (22 апр. 1967 г.) или Пастернака: ранее, по крайней мере дважды, он отметит, что Н.Я. заговаривала о *славолюбии* последнего (11 окт. 1960 г. и 23 окт. 1965 г.). А ведь и вправду все же любила Н.Я., что называется, «резать правду-матку», сказав нежданное для собеседника и ставя его тем самым в затруднительное положение, производя впечатление –

---

<sup>14</sup> Так названы подробные ежедневные записи журналистки Софьи Смирновой-Сазоновой (Макарова О. А.С. Суворин в дневниках С.И. Смирновой-Сазоновой // НЛО. 2014. № 6 (130). С. 131 – [http://magazines.russ.ru/nlo/2014/130/14m.html#\\_ftnref4](http://magazines.russ.ru/nlo/2014/130/14m.html#_ftnref4)). Но при этом женские дневники я бы скорее отнес к первому из названных типов (так как в них события описываются прежде всего с точки зрения «о себе»), а мужские – как раз ко второму, как описывающие события преимущественно «для себя», часто не заботящиеся о «внешнем» читателе: таков, например, в подавляющей части своих записей «Мартиролог» Тарковского (Андрей Тарковский. Мартиролог. Дневники 1970–1986. Международный Институт имени Андрея Тарковского, 2008). Впрочем, никаких серьезных «гендерных» исследований со статистикой дневников на эту тему мне неизвестно, так что мои соображения на этот счет исключительно обывательские.

<sup>15</sup> Осенью–зимой 1968 г. у Шаламова произошел разрыв с Н.Я. – по мнению Е. Муриной, из-за разногласий во взглядах на А. Солженицына (Мурина Е. О том, что помню про Н.Я. Мандельштам // «Посмотрим, кто кого переупрямит...» Надежда Яковлевна Мандельштам в письмах, воспоминаниях, свидетельствах. М., 2015. С. 382).

непредвзятостью и (возможно кажущейся) непоследовательностью своих суждений... По-видимому, младшая дочь присяжного поверенного Якова Аркадьевича Хазина, с детства, как известно, более всего любившая драться с мальчишками, унаследовала от отца не только бойцовский характер, *роскошный математический лоб и прекрасно подвешенный и очень острый язык*, но и – саму склонность к парадоксам<sup>16</sup>. У ее отца была любимой следующей поговорка: «Больше 16 часов в сутки я работать не могу»<sup>17</sup>. Многие из афоризмов, цитатно подхваченных и часто ею употреблявшихся, вероятно и воспринимались слушателями как ее собственные, на самом деле таковыми не будучи (так дело обстояло, очевидно, и с двумя высказываниями из эпиграфа к данной статье).

Но вот АКГ фиксирует в дневнике, что у Н.Я. все время *толчется народ*, причем, как ему представляется – *лишний*, от которого она заметно устает (1 сент. 1966 г.); и потом он поймет, что сам он просто «не вписывается» в компанию, которая последнее время у нее собирается, берясь оспаривать принятые в их кругу мнения и установки, – к примеру, безусловное сочувствие и преклонение всех перед Андреем Снявским:

*Я зачем-то влезаю в спор о Снявском: о том, что он неталантлив как художник. На меня обижаются (17 окт. 1968).*

Его стал явно раздражать ее «непрерывный “салон” бородатых снобов с религиозным уклоном», как он записывает в дневник в конце этого года (30 дек. 1968 г.). Здесь, похоже, самое первое упоминание о разногласиях подобного рода между ним и Н.Я. Ему как убежденному атеисту вовсе непонятны и кажутся странными вещи, к которым она в конце жизни проявляет глубокий интерес. Приведу здесь комментарий Ю.Л. Фрейдина:

«...где он пишет о раздражающей его религиозности круга людей, встречающихся ему в доме Н.Я., он в большинстве случаев резко заблуждается. <...> Следует учесть, что большинство окружавших Н.Я. молодых и не очень молодых людей были вполне верующие, воцерковленные, практикующие и, в основном, духовная паства отца Александра (Меня)»<sup>18</sup>.

Вот только тогда, уже к концу 1960-х гг., АКГ начинает бывать в ее доме все реже, а потом зафиксировать в дневнике, как догадывается, уже нечто необратимое:

*Н.Я. несколько раз задавала мне одни и те же вопросы, я отвечал, она спрашивала снова, забыв, что я ответил (26 янв. 1971).*

Впрочем, он будет откровенно рад, когда окажется, что слух, дошедший до него о возможном скором отъезде ее в Израиль, окажется неверным (ноябрь 1971 г.).

---

<sup>16</sup> *Нерлер П.* Свидетельница поэзии. Очерк жизни и творчества Надежды Мандельштам // Вопросы литературы. 2014. № 3 – <http://magazines.russ.ru/voplit/2014/3/15n.html> – со ссылками на: *Герштейн Э.* Мемуары. СПб., 1998. С. 400 и на: *Мандельштам Н.* Девочки и мальчик // *Мандельштам Н.* Третья книга. С. 459.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Здесь и далее большинство цитируемых комментариев Ю.Ф. получены публикатором по эл. почте в 2014–2015 гг.

Расстаться со столь ценной собеседницей ему было бы жаль. На самом деле, как мы можем узнать только теперь из опубликованных воспоминаний, мысли об эмиграции тогда действительно посещали саму Н.Я., она даже собрала все необходимые для этого документы. Правда, первое, что она намеревалась там, в Израиле, совершить, – *прикрепить распятие к Стене Плача* [!]<sup>19</sup>. Было ли это с ее стороны просто неким эпатажем тогдашнего собеседника или же она всерьез намеревалась проделать такое? Сказать трудно... Или вот еще один взгляд, уже ее собственный, высказанный в письме (Татьяне Фисенко), на причины изменения решения об эмиграции:

«А знаете, Танечка, я все думала, думала об этом, а потом как-то раз проснулась с таким чувством, будто я уже в Израиле и кругом меня одни евреи. И решила, что не надо этого делать»<sup>20</sup>.

Но вот услышав, по *вражескому* радио «Свобода», первую главу из «Второй книги» воспоминаний Н.Я., АКГ сразу же оценит ее как – *претенциозную* (21 авг. 1972 г.), и дальнейшие главы вовсе назовет – *откровенной х.ней*.

Не услышать по радио, а уже собственными глазами АКГ сможет прочесть всю «Вторую книгу» лишь в марте 1973 г., только после того, как придет в себя после перенесенного им в конце февраля микроинсульта. И – отзовется в дневнике о ней, как представляется, вполне искренне (но произнести ей самой это, вслух, как приговор, конечно же, не решится)<sup>21</sup>:

*25 марта 1973. Прочитал «Вторую книгу» Н.Я. Мандельштам. Очень смутное и двойственное впечатление. Наряду с блестящими страницами полно мелких сплетен, вранья, инсинуаций. Первая книга лучше, серьезнее.*

Однако в многочисленных конфликтах Н.Я. с прежними соратниками, соавторами, помощниками по изданию наследия О.М. (Н. Харджиевым, А. Морозовым, Э. Герштейн...) АКГ даже не пытается разобраться. Очевидно, в целом эта ситуация требует детального анализа: в чем была суть взаимных претензий в прошлом близких друзей, единомышленников, как напряжение нарастало и во что в результате вылилось. (Беспристрастное описание этого мандельштамоведом, наверно, еще предстоит.)

Так, в переписке с Б.Ф. Егоровым, заместителем главного редактора серии «Библиотека поэта» (в то время, к 1971 г., как будто, официально – уже бывшим), Н.Я. категорически настаивала на том, чтобы из готовящейся книги стихов О.М. была непременно изъята благодарность ей от Харджиева, проделавшего, на самом деле, основную текстологическую подготовку текстов О.М. (5 янв. 1971 г.):

«Сохраните это письмо, и, очень прошу вас, если когда-нибудь окажется, что книга все-таки выходит, используйте его как документ, чтобы снять благодарность.

---

<sup>19</sup> *Кривошеин Н.* Прощание с Н.Я. Мандельштам, 1971 год // «Посмотрим, кто кого переупрямит...» с. 579-580.

<sup>20</sup> *Дмитриева-Маймина Е.* «Милые мои Маймишата...» Письма Н.Я. Мандельштам к Е.А. Маймину и Т.С. Фисенко // Там же. С. 320.

<sup>21</sup> Кстати, в это же самое время, кажется, и сама Н.Я. перенесла микроинсульт.



Это моя громадная просьба к вам. Больше всего шансов, что книга выйдет после моей смерти. Я не отвечаю не только за состав, но и за порядок и за тексты. Это книга Харджиева, который хотел блеснуть оригинальным “Мандельштамом” и исправлял его, как мог. В примечаниях тоже много лжи – особенно в ссылках на мертвого и даже на меня, живущую. Все это мало существенно – лишь бы не было благодарности мне. Я писала об этом неоднократно, но внимания не обратили»<sup>22</sup>.

Долгожданная книга все-таки выйдет, хотя вдова поэта не могла быть в этом уверенной, при ее жизни, в 1973 г. (издание откладывалось раз за разом, в течение 15 лет, с 1958 г.).

Весьма характерна для Н.Я. самоирония в реплике, переформулированной через четыре с половиной года Б. Егоровым – как пожелание подержать в руках книжку О.М. до своей смерти – «хоть бы корочку-обложку, без содержимого». А первоначально, еще 1 апр. 1963 г., это было ею высказано в письме к нему следующим образом:

«...я очень хочу, чтобы книжка вышла в любом виде. Представьте себе просто переплет с фамилией, а внутри – ничего. И то было бы хорошо» (там же).

Или же следовало воспринимать это с ее стороны как первоапрельскую шутку? АКГ довольно точно, мне кажется, охарактеризовал жизненную позицию Н.Я. – как *бодрый пессимизм* (10 окт. 1960 г.).

Если после ее первой книги, как сам АКГ напишет (в «Глоссах о Мандельштаме»), он был будто под гипнозом – *от страстной, умной, горькой диалектики*, то «Вторая книга» этот гипноз напрочь рассеяла... Однако узнав про скандальное и откровенно оскорбительное письмо к ней В. Каверина, он признается самому себе: *«по существу, Каверин прав, но учитывая возраст и болезни Н.Я. – это все же жестокость, на которую я не был бы способен»* (28 марта 1972 г.). И в то же время зафиксировывает в дневнике резкое мнение своего друга, искусствоведа Александра Каменского, впрочем, не присоединяясь к тому, но и не высказывая критики (зап. от 2 янв. 1974 г.). Конечно, АКГ не мог знать, что потом напишет о «Второй книге» Лидия Чуковская (это будет опубликовано уже после смерти – как АКГ, так и самой Н.Я.):

«Вульгарность – родная стихия мемуаристики; а ведь ничто на свете так не оскорбляет, как вульгарность. Пересказывая чужую мысль, передавая чувство, Надежда Яковлевна переводит все на какое-то странное наречие: я назвала бы его смесью высокомерного с хамским»<sup>23</sup>.

Думаю, что и он, АКГ, мог бы присоединиться к этой резкой и беспристрастной оценке.

АКГ так же, как Лидия Чуковская, по-видимому, не разделял максимализма Марины Цветаевой, считавшей, что критика, высказанная заглазно или только

---

<sup>22</sup> Переписка Б.Ф. Егорова с Н.Я. Мандельштам / Публ. и вступ. заметка Б. Егорова // Звезда. 2013. № 11.

<sup>23</sup> Чуковская Л. Дом поэта // Соч. в 2 т. М., 2001. Т. 2. Гл. 5. С. 102.

после смерти автора, к которому обращена, безусловно проигрывает перед тем, что было сказано прямо в глаза.

И все же главное, по-моему, в том, что АКГ сразу и совершенно правильно оценил основную заслугу Н.Я.:

*Она закончила свою «книгу», осталось кое-что отделать – это замечательный памятник поэту и страстное свидетельство о времени (29 сент. 1963).*

И:

*Рукописи О.Э. сбережены, собраны, изданы за рубежом и готовятся к изданию у нас. Написана замечательная книга о поэте и его времени (1 сент. 1966).*

И даже позднее:

*Со многим хочется спорить, но все-таки какая это интересная и умная книга! (8 авг. 1971).*

Трезвость взгляда Гладкова стоило бы соотнести с тем, что ведь и Шаламова он смог оценить по тому, что тот совершил-таки в сознании современников своими «Колымскими рассказами», а не так, как подавляющее большинство *прогрессивного человечества*, отвернувшегося от него сразу же после *отреченного* письма в «Литературную газету», в феврале 1972 г. (ср. с категорической спонтанной реакцией на него Солженицына: «Шаламов умер»)²⁴.

Уже в самом конце их взаимно-заинтересованного общения АКГ продолжает помнить и прошлые остроумные замечания, и участие, и дружеское сочувствие к себе с ее стороны:

*29 сент. 1969. <...> Осень, осень... Н.Я. как-то уверяла меня, что я болею осенью в Загорянке из-за воспоминаний о маминой болезни. Может быть.*

А ведь Н.Я. была еще и «сторонницей», добровольным доверенным лицом во время многолетнего романа АКГ с актрисой Эммой Поповой²⁵, позволяя себе давать и ему, и ей такие, например, немудреные житейские советы:

«30 мая 1963. <...> # Как Эмма? Надеюсь, у вас ничего не произошло. Поезд мужа или любовника в гостиницу раньше означал разрыв, и я испугалась. # Пишите. Я представляю себе, что происходит на свете, только по вашим письмам. Остальное все чересчур субъективно. # Н.М. ##»

Или же (ей, в отдельном письме):

«30 марта <1964> # Эмма милая! # Что это вы пишете про гордое одиночество? # Ругаетесь со своим медведем-любовником-стариком? Не надо. С Мейерхольдом он

---

²⁴ См. об этом: *Михеев М.* Одержимый правдой: Варлам Шаламов – по дневникам Александра Гладкова (на сайте <http://shalamov.ru/research/215/>).

²⁵ Эмилия Анатольевна Попова (по первому мужу Бирман; 1928–2001), в дневнике часто Эмма, или просто Э., – актриса в труппе Ленинградского Большого драматического театра (БДТ); подруга АКГ в 1960–1970 гг.; хотя в последние годы между ними возникали постоянные ссоры.

молодец, а сейчас, наверное, с трудом и ужасом начинает сознавать, что он уже не молод и что подошел роковой возраст, когда все становится трудно. У мальчишек в 14 и в 50 – такие кризисы. Крутил ус, хорохорился, а вдруг понял, что все ушло... Какие там розы и лилии... хочется покряхтеть, а стыдно... Может, поэтому и боится жить вместе. Когда врозь, кажется, что еще продолжается юность. Не обижайте его... И не говорите про это письмо <...>. Н.Я.»<sup>26</sup>.

Шутливое именование собеседника *медведем* со стороны Н.Я. – здесь заглазно, но иногда и прямо в глаза (АКГ в последние десятилетия жизни действительно становился человеком грузным) было элементом все той же принятой между друзьями игры, сродни его называнию Н.Я. – *старухой* или называнию ею Харджиева – *черным жуком* (а себя самой – *даже кусачей сукой*, в письмах Б. Кузину), что никогда, впрочем, не доводилось до амикшонства.

Еще одной – возможно, странной, совсем не современной – особенностью, или все тем же проявлением парадоксализма этой женщины, с чем столкнется АКГ (ср. запись от 30 окт. 1966 г.), был ее отказ от желания оставить *след* в чужой жизни – даже в жизни такого человека, как ее муж, О.М. Здесь я имею в виду стойкое нежелание Н.Я. вызывать пересуды – с четким разграничением сферы личного, как исключительной собственности (на мужа – в том числе), и того, что неизбежно будет принадлежать уже всем. Так, она настаивала на том, чтобы все ее письма к О.М. были бы уничтожены, и сама постаралась, чтобы их после нее не осталось. (Видимо, поэтому их так мало даже в самом последнем издании<sup>27</sup>.) Здесь стоит привести один фрагмент из ее многократно повторенных почти заклинаний, обращенных к Борису Кузину, чтобы тот обязательно уничтожил ее письма к нему (9 мая 1939 г.):

«<...> Я не могу вам писать, зная, что вы сохраняете письма. Не оттого, что я горбатая пьяница, а хочу казаться прямой сильфидой. Наоборот, я ценю, когда меня любят гадкую. Но потому, что это следы моей жизни. Не вы, а какие-нибудь внуки будут их читать. Я твердо решила, что этого не будет. Не сохранилось ни одного моего письма<sup>28</sup>. Это как будто смешно – но я болезненно не хочу, чтобы жили эти листки. Я уничтожила все свои письма к Осе. Я прошу вас, исполните мою просьбу – уничтожьте мои письма хотя бы с декабря – т.е. с тех пор, как я вернулась от вас. И новых не сохраняйте. Тогда я буду спокойно писать. Иначе не могу»<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> РГАЛИ Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 502 (письма Н.Я. Мандельштам – Э.А. Поповой). Л.1. Под «Мейерхольдом» имеется в виду мемуарный текст самого АКГ – воспоминания и записи бесед с великим режиссером.

<sup>27</sup> «Посмотрим, кто кого переупрямит...». С. 41–51.

<sup>28</sup> Но следует иметь в виду, что при этом Н.Я. – что кажется уж совсем парадоксальным! – могла легко раздавать письма своим знакомым.

<sup>29</sup> Кузин Б. Воспоминания. Произведения. Переписка. Мандельштам Н. 192 письма к Б.С. Кузину. СПб., 1999. С. 588.

На самом деле (как, по-видимому, считал издатель, опубликовавший это – к нашей, т.е. к читательской, пользе) адресат ее просьбы не выполнил, и письма все-таки сохранились<sup>30</sup>.

По-видимому, у Н.Я. был некий особый душевный склад, взыскующий, с одной стороны, самого демократического диалога с любым и каждым, в том числе – *встречным-поперечным*, а в то же время, с другой, – доходящий до какой-то уникальной самоотверженности самоумаления (прежде всего, перед памятью О.М.), в поразительном сочетании, еще с третьей стороны, – с невиданной гордыней, презрением по отношению к тем, кто, по ее мнению, ее и О.М. не мог оценить. Она – безусловно человек оригинальных, подчас чисто эмоциональных реакций и самоизъявлений, осуществлявшихся как будто специально – наобум и наотмашь<sup>31</sup>. Возможно, этот характер нуждался бы в описании не филолога, но квалифицированного психолога.

Во всяком случае, в лице Надежды Яковлевны Гладков получил от судьбы драгоценный подарок – и всегда благодарно осознавал это.

#### *Приложение. Перечень публикаций фрагментов дневников Гладкова*

1. Гладков А. Из дневников и «попутных записей» (Составление и подготовка текста В. Забродина) // Гладков А. Театр. Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 9–81.
2. Гладков А. «Протоколист своего времени» (Письма А. К. Гладкова к брату) / Публ. В. Коршуновой // Встречи с прошлым. Вып. 4. М., 1982. С. 289–311.
3. Гладков А. Попутные записи. Фрагменты / Публ., предисл. и примеч. С. Шумихина // Новый мир. 2006. № 11. С.119–139 – или на сайте [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2006/11/gl10.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/11/gl10.html).
- 4–8. «Всего я теперь не понимаю...»: Всеволод Мейерхольд и 1936–1940 годы в дневниках А.К. Гладкова / Публ. и коммент. С. Шумихина // Наше наследие. 2013–2014. № С.106–111 – или на сайте журнала: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/>.
9. Гладков А. Из дневниковых записей. 1941–1945 гг. // Музы в шинелях: советская интеллигенция в годы Великой Отечественной войны. Документы, тесты, воспоминания. М., 2006. С.201–312.
10. Гладков А. «Я не признаю историю без подробностей...» (Из дневниковых записей 1945–1973) / Публ. и коммент. С. Шумихина // In memoriam. Исторический сборник памяти А.И. Добкина. СПб.– Париж: Феникс–Atheneum. 2000.
11. Дневник Александра Гладкова 1960 г. // Нева. 2014. № 4 (С. 151–167) и № 5 (С. 153–170).
12. Выписки из дневников Александра Константиновича Гладкова. 1961 // Литературная учеба. 2014. № 3. С. 106–127.
13. Выписки из дневников Александра Константиновича Гладкова 1962 г. / Подг. текста и коммент. М. Михеева // Нева. 2014. № 11. С.114–129 – или на сайте <http://magazines.russ.ru/neva/2014/11/10g.html>

<sup>30</sup> Там же. С. 516. Комментарий: Н.И. Крайнева, Е.А. Пережегина.

<sup>31</sup> Вот чем она еще и еще раз тщетно пыталась убедить Б. Кузина уничтожить их переписку: «Дамы отличаются от мужчин тем, что не отвечают за свои слова. Я, например, не отвечаю (...)» (25. IV. 1939) // Кузин Б. Воспоминания... *Мандельштам Н. С.* 584).

14. Александр Константинович Гладков. Дневник 1963 [РГАЛИ Ф. 2590. Оп. 1. Ед хр. 103. 109 лл. – от 4 янв. до 31 дек.; выписки М. Михеева] // ФИЛОЛОГОС. Вып. 22 (3). Елец, 2014. С. 78–100.
- 15–17. Гладков А. Дневник. 1964, 1965 годы / Публ. М. Михеева // Новый мир. 2014. № 1 (С. 153–161), № 2 (С. 127–161), № 3 (С. 133–167).
- 18–19. Гладков А. Дневник. 1966 / Публ. М. Михеева // Новый мир. 2014. № 10 (С. 151–168) и № 11 (С. 127–161) – в электронной форме на сайте «Нового мира»: [http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2014\\_10/Content/Publication6\\_1240/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2014_10/Content/Publication6_1240/Default.aspx) или в «Журнальном зале»: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2014/10/9gl.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/10/9gl.html)
- [http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2014\\_11/Content/Publication6\\_1261/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2014_11/Content/Publication6_1261/Default.aspx)
- 20–21. Гладков А. Дневник. 1967 / Публ., коммент. и предисл. М. Михеева // Новый мир. 2015. № 5 (С. 139–170); № 6 (С. 131–155) – [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/5/12gl.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/5/12gl.html) и [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/6/10glad.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/6/10glad.html)
22. Гладков А. Дневник. 1968 / Публ. М. Михеева // Звезда. 2015. №1. С. 160–193. <http://magazines.russ.ru/zvezda/2015/1/11glad.html>
23. Гладков А. Дневник. 1969 / Публ. М. Михеева // Звезда. 2015. №2. С. 148–185. <http://magazines.russ.ru/zvezda/2015/2/12gl.html>
24. Гладков А. Дневник. 1970 / Публ. М. Михеева // Звезда, 2015. №3. С. 135–177. <http://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=2462>
- 25–26. Гладков А. Дневник. 1971 / Публ., коммент. и предисл. М. Михеева // Знамя. 2015. №5. С. 157–176. <http://magazines.russ.ru/znamia/2015/5/11g.html> и Знамя. 2015. № 6 С. 136–159. <http://magazines.russ.ru/znamia/2015/6/10g.html>
- 27–28. Гладков А. Дневниковые записи. 1972 год / Публ., коммент. и предисл. М. Михеева // Знамя. 2016. № 3. (С. 152–175). <http://magazines.russ.ru/znamia/2016/3/dnevnikovye-zapisi-1972-god.html> и № 4. (С. 161–185). <http://magazines.russ.ru/znamia/2016/4/dnevnikovye-zapisi-1972-god.html>
29. Гладков А. Дневниковые записи. 1973 год / Публ. и коммент. М. Михеева // Нева. 2016. № 6. С. 161–202. – [http://www.nevajournal.ru/upload/tjournal/files/Neva\\_06\\_2016\\_160507.pdf](http://www.nevajournal.ru/upload/tjournal/files/Neva_06_2016_160507.pdf)
- 30–31. Гладков А. Дневниковые записи. 1974 год / Публ. и коммент. М. Михеева // Нева. 2016. № 10 (С. 169–207) и № 11.

## Рецепция мемуаров Н.Я. Мандельштам в США

Надежда Яковлевна Мандельштам известна за рубежом как автор блестящих воспоминаний, в которых она предстала вдовой, сумевшей сохранить поэзию своего мужа.

Зарубежная слава пришла к Надежде Мандельштам осенью 1970 г. После выхода в свет русского издания «Воспоминаний», мемуары в течение двух лет были переведены на 6 языков: английский (впервые – 1970), шведский (1970), немецкий (1971), итальянский (1971), нидерландский (1971), французский.

«Вторая книга» Надежды Мандельштам вышла на русском языке в 1972 г. Вскоре также последовало несколько переводов на иностранные языки.

В своей работе я буду говорить о рецепции мемуаров Надежды Мандельштам в англоязычной среде, прежде всего в годы холодной войны. С самого начала ее воспоминаниям сопутствовал большой успех среди литературных критиков и академических исследователей. Обе книги получили высокие оценки. Положительные отзывы были напечатаны в главных изданиях и газетах<sup>1</sup>. В английском языке есть специальное для таких случаев словосочетание «critical acclaim», обозначающее единодушный успех произведения у рецензентов.

Но отзывы на книги были лишь одной из форм признания важности Н.Я. Мандельштам. Ее встречи и переписка с англо-американскими исследователями, изучавшими Серебряный век и советскую литературу, сделали ее одной из ключевых фигур, кто мог помочь в изучении культурной жизни советской России на сломе двух эпох. Основатель американского издательства «Ardis Publishers» Карл Проффер отмечал, что «память Надежды Мандельштам была одним из основных источников для любого ученого, кто проводил серьезное исследование не только по Мандельштаму, но и по всему периоду»<sup>2</sup>.

Другими словами, квартира Мандельштам на Большой Чермушкинской была не только неформальным салоном для общения, но и негласным факультативным исследовательским семинаром по русской литературе, куда в полусекретном режиме «записывались» часть аспирантов и ученых из США и Великобритании, прибывавших в СССР по программам обмена<sup>3</sup>.

Очень метко выразился на этот счет американский исследователь творчества О.Э. Мандельштама и хороший знакомый Н.Я. Мандельштам, Кларенс Браун:

---

<sup>1</sup> См.: *Lehmann-Haupt C.* The Good Woman of Mandelstam // *The New York Times*. 19 Oct 1970. P. 37; *Levin E.* Memoir of a Russian Poet // *Boston Herald Traveler*. 22 Oct 1970; *Alsop J.* A book all should read // *Boston Globe*. 20 Nov 1970; *McDonald I.* A Testament of Terror // *The Times*. 24 May 1971; *Milner-Gulland R.* Mandelstam // *Guardian*. 27 May 1971; *Bone E.* The Face of Terror // *Sunday Times*. 30 May 1971.

<sup>2</sup> *Proffer C.* Nadezhda Mandelstam // *Proffer C.* The Widows of Russia and other essays. Ardis Publishers, 1992. P. 27.

<sup>3</sup> См.: *Remembering Nadezhda Jakovlevna Mandel'stam (1899–1980)* // *Russia Review*. Vol. 61. No.4. October 2002; *Бейнз Дж.* Воспоминания о Надежде Яковлевне // «Посмотрим, кто кого переупрямит...»: Надежда Яковлевна Мандельштам в письмах, воспоминаниях, свидетельствах. М., 2015. С. 547-550.

«Ее кухонный стол был форумом для получения такого образования, какое не мог предоставить даже Гарвард»<sup>4</sup>.

Третьим измерением славы Н.Я. Мандельштам в англосаксонских странах является интерес к ее личности и наследию уже после ее смерти. С конца 1980-х гг. американские слависты приступили к изучению воспоминаний и ее жизни. В 1990-е гг. вышло несколько важных исследований на английском языке, в основном в рамках гендерного подхода<sup>5</sup>.

В годы перестройки и завершения холодной войны в англоязычной прессе наблюдался небольшой всплеск роста упоминания имени Н.Я. Мандельштам. Известный американский обозреватель Дэвид Ремник назвал Надежду Мандельштам «одним из героев либеральной интеллигенции»<sup>6</sup>. Главный редактор газеты «The St. Louis Post-Dispatch» Уильям Ф. Ву подвел международные политические итоги 1989 г. с опорой на цитату из «Воспоминаний», включив в свою статью один из наиболее известных отрывков:

*«Потом я часто задумывалась, надо ли вить, когда тебя избивают и топчут сапогами. Не лучше ли застыть в дьявольской гордыне и ответить палачам презрительным молчанием? И я решила, что вить надо. В этом жалком вое, который иногда неизвестно откуда доносился в глухие, почти звуконепропускаемые камеры, сконцентрированы последние остатки человеческого достоинства и веры в жизнь.*

*Этим воем человек оставляет след на земле и сообщает людям, как он жил и умер. Воем он отстаивает свое право на жизнь, посылает весточку на волю, требует помощи и сопротивления. Если ничего другого не осталось, надо вить. Молчание – настоящее преступление против рода человеческого»<sup>7</sup>.*

Для Уильяма Ву этот фрагмент верно передавал позицию жителей Румынии, ГДР, Китая, ЮАР, не захотевших более молчать и решившихся на протест<sup>8</sup>.

В различных газетных рецензиях книги Н.Я. Мандельштам часто упоминались в числе важнейших работ по истории советского времени<sup>9</sup>. Не только в 1980-е гг.,

---

<sup>4</sup> Кларенс Браун: Воспоминания о Н.Я. Мандельштам и беседы с ней // Там же. С. 441.

<sup>5</sup> *Isenberg Ch.* The Rhetoric of Nadezhda Mandelstam's Hope Against Hope // *Autobiographical Statements in Twentieth-Century Russian Literature*. Ed. Jane Gary Harris. Princeton: Princeton UP, 1990; *Holmgren B.* Women's Works in Stalin's Time: on Lidiya Chukovskaia and Nadezhda Mandelstam. Bloomington, 1993; *Robey J.* Gender and the Autobiographical Project in Nadezhda Mandelstam's Hope against Hope and Hope Abandoned // *Slavic and East European Journal*. 1998. Vol. 42. № 2. P. 231-253; *Ingram S.* Nadezhda Mandel'shtam, Romola Nijinsky and the Literary Legacies of their Love // *Canadian Slavonic Papers*. 1999. Vol. 41. № 3-4. P. 289-308; Анализ отношения Н.Я. Мандельштам к роли интеллигенции в революции и формировании советского режима см.: *Bergman J.* Soviet Dissidents on the Russian Intelligentsia, 1956-1985: The Search for a Usable Past // *Russia Review*. Vol. 51. No.1. Jan 1992. P. 16-35.

<sup>6</sup> *Remnick D.* 'Lolita', Coming of Age // *The Washington Post*. 14 Feb 1989.

<sup>7</sup> Цитата по: *Мандельштам Н.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 118.

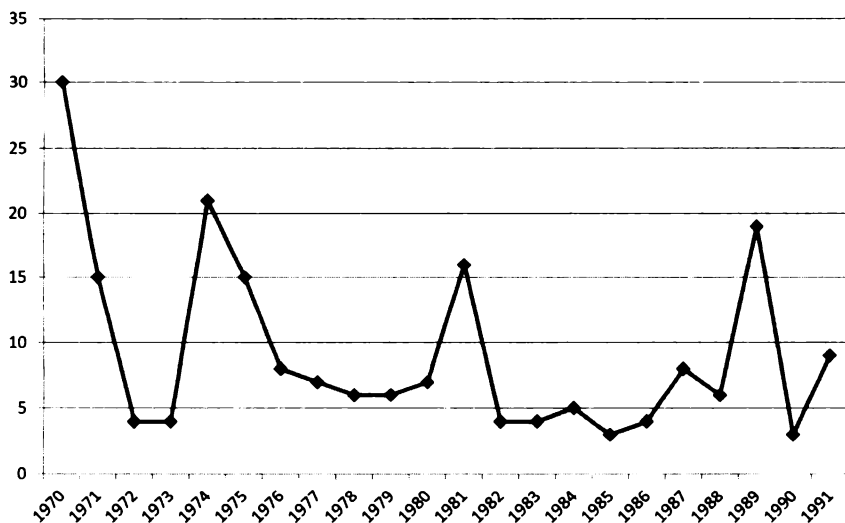
<sup>8</sup> *Woo W.F.* Be It Resolved for 1990: Silence is the Ultimate Crime // *The St. Louis Post-Dispatch*. 31 Dec 1989. P. 15. См. также: *Lehrman E.* Russian Silence // *The St. Louis Post-Dispatch*. 29 Nov 1970. P. 145.

<sup>9</sup> *Cohen Steven F.* The weapons are words // *New York Times*. 23 July 1972; 'Greatest Liar' Tells of the in Soviet Union // *The Los Angeles Times*. 6 Dec 1972. P. 123; *Fiedorov M.* From Russia with Despair // *The Courier-Journal*. 17 Feb 1974, P. 77; *Shore R.* Poet's Wife Describes Stalinization Process // *The Times-Picayune*. 14 Feb 1974. Sec. 5. P. 2.

но и в 1970-е гг. обозреватели и историки часто ставили знак равенства между Н.Я. Мандельштам и А.И. Солженицыным<sup>10</sup>.

Еще одно важное замечание, которое необходимо иметь в виду при изучении рецепции личности и работ Надежды Мандельштам за рубежом, – это контекст «холодной войны». С момента выхода первой книги в 1970 г. и до распада СССР в 1991 г. в англо-американской прессе было четыре всплеска интереса к Н. Мандельштам. Основываясь на статистике поисковых запросов, выполненных на сайтах оцифрованных газет [www.newspapers.com](http://www.newspapers.com), [www.genealogybank.com](http://www.genealogybank.com), [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com), можно выделить четыре временных отрезка, когда интерес к личности Н.Я. Мандельштам возрастал: 1970–1971, 1974–1975, 1980–1981, 1989 гг. (см. таблица 1).

**Таблица 1. Упоминание имени «Nadezhda Mandelstam» в архивных базах газет на сайтах [www.newspapers.com](http://www.newspapers.com), [www.genealogybank.com](http://www.genealogybank.com), [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)**



В первых двух случаях (1970–1971, 1974–1975) интерес связан с выходом мемуаров. Рост публикаций в 1981 гг. – это отклики на смерть Н.Я. Мандельштам. Наконец, как уже указывалось выше, в годы окончания холодной войны и разоблачения сталинских репрессий количество упоминаний Надежды Мандельштам в американской прессе выросло. Часть упоминаний связана с рецензиями на книгу английского писателя Брюса Чатвина (1940–1989) «Что я здесь делаю?», который оставил лапидарные воспоминания о своем визите к Н.Я. Мандельштам<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Silver A.Z. Sad Memoir from Russia // The Plain Dealer. 20 Jan 1974. P. 152; Yergin D. My mind on Trial // New York Times. 26 Dec 1976. P. 4; Kramer H. From Russia with Heroism // New York Times. 5 Jun 1977. P. 3; Art Editor Compares U.S., Soviet Novelists // The Bridgeport Post. 19 Oct 1977. P. 8.

<sup>11</sup> Nadezhda Mandelstam: A Visit // Chatwin B. What I am doing here? (1990) Picador, P. 83-85.  
См. Eder R. Moving Forward, Journeying Inward // Los Angeles Times. 24 Sept 1989. P. 346.



Начиная с 1990-х гг. интерес к Надежде Мандельштам на страницах печати всегда был стабильно невысоким. Однако вместе с этим в США вырос академический интерес к Н.Я. Мандельштам. В 2002 г. академический журнал *Russian Review* посвятил часть номера воспоминаниям американских славистов о встречах с Н.Я. Мандельштам<sup>12</sup>.

Всех рецензентов книг Н.Я. Мандельштам в американских изданиях можно разделить на три категории:

1) Представители различных волн эмиграции и потомки эмигрантов (Г. Струве, Юрий (George) Иваск, О. Раевская-Хьюз, С. Карлинский);

2) Западные слависты (Мартин Малия, Кларенс Браун, Карл Проффер, Майкл Мезич);

3) Журналисты и эссеисты, не занимавшиеся славистикой, но высоко оценившие книги Н.Я. Мандельштам в английском переводе (Alsop J., Lehmann-Haupt, Vernon Young, Guy Davenport).

Рецензенты, принадлежавшие к русской эмиграции – Глеб Струве, Юрий (Георгий) Иваск, Ольга Раевская-Хьюз – восприняли мемуары Мандельштам как честную и откровенную исповедь об ужасах сталинского террора, защищая право вдовы на субъективизм и пристрастность<sup>13</sup>. Иваск и Хьюз прямо ставили произведения Мандельштам в один ряд с книгами Шаламова и Солженицына. Струве назвал «Воспоминания» лучшей нехудожественной (non-fictional) работой, написанной в СССР за 50 лет. Интересно, что его больше обеспокоил односторонний взгляд Н.Я. Мандельштам во «Второй книге» на Максимилиана Волошина и оценка значения поэзии символиста Вячеслава Иванова, чем неканонический портрет Ахматовой<sup>14</sup>.

Американские слависты также высоко превозносили достоинства книги. Историк Мартин Малия в своей рецензии оценил «Воспоминания» как продолжение традиций русской гуманистической литературы:

*«Эти воспоминания не просто еще разоблачение сталинской системы террора. Они также являются оправданием ценностей Мандельштама и комментарием к его сочинениям. Книга, на самом деле, есть не что иное, как произведение искусства в своем собственном праве, в чисто русской традиции гуманистической литературы (которая до известной степени не имеет аналогов у других народов), последовательно выражая [идею], что красота и истина есть одно целое»<sup>15</sup>.*

Также рецензенты, прочитавшие мемуары в переводе, уделили много внимания анти тоталитарному пафосу мемуаров. Важность мемуаров для исследователей политических режимов отмечалась в научном политологическом журнале *Western Political Quarterly*. Шэйн Мэхони прочитал мемуары Мандельштам как

<sup>12</sup> См. сноску 3.

<sup>13</sup> *Ivask G. A Hope against Hope: A Memoir // Slavic Review. 1971. Vol. 30. № 3. P. 706–708; Struve G. Nadezhda Mandelstam's Remarkable Memoirs // Books Abroad. 1971. Vol. 45. № 1. P. 18–25; Struve G. Nadezhda Mandelstam's "Hope Abandoned" // Russian Review. 1973. Vol. 32 P. 725–728. № 4; Hughes O. Hope Abandoned // Slavic Review. 1977. Vol. 36. № 1. P. 156–157.*

<sup>14</sup> *Struve G. Nadezhda Mandelstam's "Hope Abandoned". P. 727–728.*

<sup>15</sup> *Malia M. Mandelstam's Power // New York Review of Books. 27 Jan 1972. P. 34.*

книги, содержавшие немало интересных наблюдений о практиках и механизмах власти внутри советского общества. Он, возможно, первый обратил внимание на то, что, несмотря на название, это не исторические мемуары в их привычном значении:

*«Для историка в этих книгах найдется мало действительно нового; большинство событий и персоналий, которые в них упомянуты, и так хорошо известны. <...> Для тех, кто интересуется политическим развитием, особенно применительно к советскому обществу, работы Н. Мандельштам, возможно, наведут на мысль о том, что многие предыдущие теоретические усилия <по изучению советского общества> были ошибочны»<sup>16</sup>.*

Более того, Надежда Мандельштам воспринималась как самостоятельная и талантливая писательница, создавшая высококлассный литературный текст. Наиболее подробно об этом написал еще в 1971 г. Ричард Певир в *Hudson Review*<sup>17</sup>.

В 1970-е–1980-е гг. о Н.Я. Мандельштам много писали в американской прессе как о выжившем очевидце сталинских чисток, продолжавшим жить в Советском Союзе после выхода в свет своих книг на Западе. Американцы воспринимали вдову поэта как узницу, а подчас и жертву советского режима. Кларенс Браун в одной из своих заметок в *New York Times* назвал ее «кремлевской мишенью», сообщая американскому читателю, что, по его сведениям, в самый разгар разрядки международных отношений знаменитая вдова перестала получать зарубежную корреспонденцию<sup>18</sup>. Также ее по умолчанию записывали в советские диссиденты, хотя она не участвовала ни в правозащитном движении, ни в публичных акциях протеста<sup>19</sup>. В 1977 г. президент Американской федерации труда–Конгресса производственных профсоюзов (АФТ–КПП) Джордж Мини открыто пригласил шесть советских граждан посетить съезд организации в Лос-Анджелесе в конце года. Среди приглашенных числилась Надежда Мандельштам<sup>20</sup>. Таким демонстративным шагом Мини хотел проверить Советский Союз на соблюдение международных обязательств в сфере защиты прав человека, которые были важной частью Хельсинкского соглашения по безопасности и сотрудничеству в Европе<sup>21</sup>.

В заключение я хотел бы ответить на вопрос о том, почему американцы не только высоко оценили книги Н.Я. Мандельштам как жизненный подвиг по сохранению и увековечиванию памяти поэта, но и воздали должное их содержанию. Сам по себе

---

<sup>16</sup> Mahoney S. Book reviews // *Western Political Quarterly*. 1976. Vol. 29. № 2. P. 313–314.

<sup>17</sup> Peaver R. On the Memoir of Nadezhda Mandelstam // *The Hudson Review*. 1971. Vol. 24. № 3. P. 427–440.

<sup>18</sup> Brown C. Kremlin target // *New York Times*. 12 Nov 1974.

<sup>19</sup> См. воспоминания публициста и диссидента А. Амальрика про отказ Н.Я. Мандельштам подписать коллективное письмо в поддержку академика А.Д. Сахарова в 1975 г.: «Надежда Яковлевна встретила меня любезно, долго мы говорили – о власти, о художниках – проявляла она живой ум, но и пристрастность царицы маленького кружка. Подписывать заявление она не стала, сказав, что полностью согласна с ним, но просто боится. Провожая меня, она кивнула на дверь в прихожей: “Первый раз в жизни у меня отдельная уборная”. После гибели мужа она скиталась всю жизнь по небольшим городам, проблеме сортиров там я уже описал» (*Амальрик А. Записки диссидента*. Анн Арбор, 1982. С. 329).

<sup>20</sup> В числе приглашенных также были: академик Сахаров, Александр Подрабинек, Анатолий Марченко, Владимир Борисов, Валентин Иванов.

<sup>21</sup> Meany Invites Soviet Dissidents to U.S. // *The Sunday Republican*. 16 Oct 1977. P. 6.

рассказ об ужасах сталинских репрессий в 1970 г. не мог стать сенсацией в США. Образованная публика уже была к этому времени знакома со знаменитой книгой историка Роберта Конквеста «Большой террор» и другими работами по сталинской эпохе, вышедшими в 1960-х гг. Прочный успех ее книг был связан с тем, что Н.Я. Мандельштам сумела предложить новую перспективу для пересмотра советской истории 1920–1930-х гг. Ее идеи о поддержке террора снизу были через некоторое время развиты историками-ревизионистами, не желавшими объяснять сталинские чистки исключительно злой волей Сталина и его ближайшего окружения. Исключительно важной была идея о преемственности 1920-х и 1930-х гг., также получившая впоследствии развитие в американской историографии. Таким образом, мемуары Н.Я. Мандельштам выходили за рамки жанра, а также совершенно не соответствовали советским установкам на описательность и хронологическую последовательность. По сути ее воспоминания являлись оригинальными трудами по осмыслению советской истории, когда личные переживания и собственный опыт были материалом для смелых обобщений и неожиданных выводов. В итоге книги Мандельштам были высоко оценены в Америке, где в академической среде и качественной журналистике принято неустанно заниматься поиском новых трактовок значимых явлений и событий.

## Рисунки Н.Я. Мандельштам на черновиках «Египетской марки»: новонайденный портрет Осипа Мандельштама

Предмет нашего рассмотрения – портрет Осипа Мандельштама, выявленный среди беглых набросков, сделанных Надеждой Яковлевной Мандельштам на полях черновика повести «Египетская марка», сохранившегося в архиве Мандельштама<sup>1</sup>.

Н.Я., как известно, училась живописи в Киеве, у столь разных художников, как, например, А. Экстер и А. Мурашко. Вскоре, не без влияния Мандельштама, Н.Я. отказывается видеть в живописи занятие своей жизни. При этом мы знаем, что временами она занимается рисованием: во время пребывания в Москве, в доме Герцена, и позднее – в Задонске.

Художественные работы Н.Я. в составе архива Мандельштама не сохранились; в мемуарах она упоминает об этой сфере своих занятий с предельной сдержанностью. Единственный акварельный лист, известный сегодня, находится в частном собрании<sup>2</sup>. Отдельные наброски, сделанные рукой Н.Я. на различных бумагах, никогда не становились предметом внимания исследователей из-за своего случайного характера.

Комплекс рисунков Н.Я. на листах с записями текстов «Египетской марки» (1927) не имеет аналогов<sup>3</sup>. Он отличается сравнительной многочисленностью изображений и их разнообразием – эскизы лиц, фигуры в характерных позах. Такая вспышка рисования на полях рукописей больше не повторяется. Причина появления рисунков именно здесь понятна – оно спровоцировано самим текстом «Египетской марки», где тема изображений на полях заявлена прямо: «Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что вы начертали сбоку, от скуки, от неумения и как бы во сне. Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии не пропадут в мире, но тотчас рассядутся за теньевые пюпитры...»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Изображение выявлено и атрибутировано при работе с электронными копиями документов архива Осипа Мандельштама из Файерстоунской библиотеки Принстонского университета в процессе подготовки выставки, посвященной юбилею поэта (Москва, ГЛМ, 2016).

<sup>2</sup> Алишба М. Художник Надежда Яковлевна Хазина (Мандельштам): История одной находки // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2013. № 4 (105). С. 11–12.

<sup>3</sup> Египетская марка. Фрагмент. [1927]. Список рукой Н. Мандельштам фиолетовыми чернилами на листе писчей бумаги; по левому полю листа наброски рукой Н. Мандельштам (Файерстоунская библиотека Принстонского университета. Отдел рукописей и редких книг. Архив О. Мандельштама. Vox 1. Folder 29). Хранящиеся в архиве черновики и записи к «Египетской марке» разнородны по своему составу. Ниже мы обсуждаем комплекс минимум из трех листов писчей бумаги с записями рукой Н.Я. Характер зачеркиваний и поправок позволяет предположить, что перед нами скорее фрагменты записи под диктовку, нежели позднейший список. Такого же мнения придерживается С.В. Василенко. Фотокопия обсуждаемого листа экспонировалась на юбилейной выставке Мандельштама в Москве в 2016 г.; лист описан в каталоге: «Я скажу тебе с последней прямой...»: Альбом-каталог выставки к 125-летию со дня рождения Осипа Мандельштама. М., 2017. С. 374, Кат. № 252.

<sup>4</sup> Мандельштам О. Египетская марка // Мандельштам О. Полное собр. соч. и писем. В 3 т. Т. 2: Проза / Составитель А. Мец. М., 2010. С. 302. В черновиках повести рисующей персоной оказывается то повествователь, то герой – Парнок.

Пластическим источником для Мандельштама в этом случае, вероятно, послужили рисунки А.С. Пушкина<sup>5</sup>; с ними же связан и включенный в текст микроэпиграмм маргиналий<sup>6</sup>.

Н.Я. как автор маргиналий обычно не отклоняется от текста, ее рисунки следуют за записанными фрагментами и сохраняют с ними достаточно ясную связь. Так, рядом с записью сцены посещения Парноком прачечной, на полях – кроме фигуры главного героя, предположительно, лицо Мервиса; по верхнему краю листа – часть лица с бородой – возможно, изображение третьего участника эпизода, отца Бруни<sup>7</sup>. Вполне соответствует записанному рядом тексту и фигура человека, взмахивающего руками («Тогда не было ни властей, ни полиции... <...> Страшно жить без закона...»), и набросок нагнувшейся старушечьей фигурки («...Ходила одна старушка с ведерком и детским совочком и сама для себя посыпала панель желтым царским песком, чтоб не поскользнуться»).

Интересующий нас набросок, размещенный в верхней части листа, принципиально отличается от этих иллюстрирующих повествование рисунков. Сопутствующий текст («Парнок был человеком Каменноостровского проспекта...») описывает городскую атмосферу февральских дней в Петрограде. Рядом мы видим очерк лица с выраженными портретными чертами, и тип этой портретности отчетливо отличается от способа построения лиц в рисунках Н.Я. Оценим это различие.

Практически на всех остальных рисунках персонажи даны в ясном ракурсе – анфасном или профильном. Этот путь рисования позволяет сразу наметить форму, обозначить контуры изображения. Так же Н.Я. строит и лица: при достаточно сложной форме головы – органоморфной (у Мервиса) или же геометризованной (у Парнока) – общие очертания сразу же схватываются глазом. Далее расставляются черты лица – как в детских рисунках: *точка, точка, запятая*; индивидуальность

---

<sup>5</sup> Подробно прокомментировано в книге: Осип Мандельштам. Египетская марка: Пояснения для читателей. Сост. О. Лекманов, М. Котова, О. Репина, А. Сергеева-Клятис, С. Синельников. М., 2012. С. 236–239. Что касается источников темы пушкинских рисунков, то помимо безусловно важной статьи А.М. Эфроса, на которую ссылаются авторы комментария, добавим еще один вероятный источник знакомства Мандельштама с графикой Пушкина – знаменитое венгерское издание сочинений поэта. В списке известных книг библиотеки Мандельштама (см.: *Фрейдлин Ю.* «Остаток книг»: Библиотека О.Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 231–239) конкретные издания Пушкина не указаны, но для образованного человека поколения Мандельштама сложно прожить жизнь, не держав в руках сочинений Пушкина в издании Брокгауза.

<sup>6</sup> Можно предположить, что рисунки Пушкина – не просто источник соответствующей темы в повести, а прямой, хотя и скрытый предмет описания. Мандельштам описывает конкретные рисунки пушкинских рукописей, не называя их, и неожиданное появление имени Бабеля может объясняться все же лишь его внешним сходством с пушкинским перовым портретом, например, Дельвига. Подтвердить или опровергнуть эту возможность может изучение истории публикаций пушкинских рисунков – с тем, чтобы определить круг доступных для Мандельштама изображений на момент работы над «Египетской маркой».

<sup>7</sup> Отметим, что последнее изображение расходится с образом отца Бруни в окончательном тексте «Египетской марки», где Мандельштам описывает «безбородого священника-костромича, видимо, еще не привыкшего к ярсе...» (см.: *Мандельштам О.* Полное собр. соч. и писем. В 3 т. Т. 2: Проза. С. 278).

достигается их декорированием. Н.Я. идет по тому же пути геометризации: прямолинейные элементы в линии носа (у Мервиса); рисунок глаз и бровей, рифмовка носогубных складок (у Парнока) орнаментализуют изображение.

Совсем иначе построен обсуждаемый нами портретный набросок. Овал лица очерчен нечетко – создается впечатление, что Н.Я. пыталась замкнуть уже начатую линию, жертвуя ясностью контура. Так бывает, когда художник хочет воспроизвести заданный образец, но промахивается и, как умеет, быстро поправляет рисунок. Ракурс лица неопределенный, неудобный для построения изображения с нуля – это труакар, трехчетвертной поворот, любимый фотографами. Черты лица даны крупно и в овал лица посажены практически в распор – опять похоже, что рисующий воспроизводит какое-то исходное изображение и немного ошибается масштабом. Выразительные элементы лица не расставлены, а даны слитно – бровь, нос, рот, подбородок образуют почти непрерывный линейарный поток, разделяя овал лица на две неравные части.

Набросок помещен на листе сверху, в инициальной позиции – там, где заходит речь о Парноке, при этом он содержит в себе черты конкретного сходства; резонно предположить здесь изображение прототипа. В.Я. Парнах, давший свое несколько видоизмененное имя герою «Египетской марки», не совпадает с изображенным по нескольким антропометрическим признакам: достаточно назвать, например, форму носа – немаловажный элемент внешности, часто определяющий впечатление.

Представляется, что на рисунке изображен Осип Мандельштам. Это подтверждает и портретное сходство, и – косвенно – сама ориентированность рисунка на конкретику портретного изображения.

Мы говорили ранее о типе рукописи, на которой рисует Н.Я., – это не список, а, вероятно, запись под диктовку. Портретный набросок Мандельштама вполне ожидаем – автор находится рядом. Но перед нами не набросок с натуры. Присутствие автора может служить первоначальным импульсом к созданию портрета, но ситуация записи под диктовку плохо сочетается с одновременным портретированием. Н.Я. не обращается к натуре прямо, а воспроизводит идеограмму определенного, уже существующего образа.

Речь идет об одном из фотопортретов Мандельштама, сделанных в студии М.С. Наппельбаума. Сопоставление рисунка и снимка подтверждает эту гипотезу; более того, фотография Мандельштама проясняет некоторые особенности рисунка. Описанная нами ранее слитность черт, разделяющих на рисунке овал лица, соответствует светотеневой раскладке на фотографии Наппельбаума. Можно сказать, в своем наброске Н.Я. следует не анатомии лица, а распределению светотени на фотоотпечатке.

Возникает вопрос: чем вызван выбор именно этой фотографии? Во-первых, тем, что она была сделана сравнительно недавно и в это время находилась под рукой – Н.Я. имела все основания ее хорошо помнить<sup>8</sup>. Во-вторых, отсутствием

---

<sup>8</sup> Принятая на сегодня датировка фотопортрета Мандельштама работы Наппельбаума – около 1925 г. Нижнюю границу рамки задает время переезда Наппельбаума в Москву, верхнюю – сведения о том, что портрет Мандельштама экспонировался на фотографической выставке 1927 г. Известно, что отпечатки этих фотографий долгое время хранились в архиве Мандельштамов.

альтернативы, т.е. других фотографий. Из фотографий Мандельштама первых послереволюционных лет мы знаем, помимо группового снимка 1919 г. (кат. № 50)<sup>9</sup>, только фотографию 1923 г., снятую штатным фотографом журнала «Огонек» (кат. № 51).

Но есть и другая, содержательная, причина. В целом, Н.Я. весьма высоко оценивала фотографии Мандельштама: «Как-то поразительно плохо он давался художникам, а вот на фотографиях выходил удивительно»<sup>10</sup>. Не комментируя сейчас этот достаточно необычный отзыв, отметим, что в своих мемуарах Н.Я. обозначает диапазон художественной выразительности фотопортретов Мандельштама на полярных примерах. Удачным образцом названа фотография 1923 г., пример неудачи – съемка Наппельбаума, где «...Мандельштам – утонченный молодой человек, чем даже не пахло»<sup>11</sup>; несколькими строками позже она возвращается к образу Мандельштама «на наппельбаумовских портретах, столь же слащавых, как зарисовки Эренбурга...»<sup>12</sup>.

Говоря об авторе «Египетской марки» как одной из составляющих образа Парнока, отметим, что природа этой соотнесенности лучше всего выражена прямой речью повествователя: «Господи, не сделай меня похожим на Парнока. Дай мне силы отличить себя от него»<sup>13</sup>. Парнок, человек с лакированными копытцами, совершенно лишен трагизма и трагедии неподвластен – иначе, чем в ее оперном изводе; в «Египетской марке» речь идет о конце камерной культуры, обернутой в малиновый бархат театральных лож, и конец этот описан на фоне подразумеваемых глобальных катаклизмов. Для Парнока невозможна трагедия, но возможна жалость; он способен, вероятно, вызвать ее, и сам пытается ее же проявить, хоть и не слишком успешно – его органы чувств для этого мало приспособлены. Выход за пределы подбитого плюшем мира для него не в трагедии, но именно в жалости.

Разумеется, невозможно говорить о прямом отождествлении так описанного героя «Египетской марки» и автора. Поэтому образу персонажа соответствует не натурный набросок, а образ же. Воспроизводя на полях быструю реплику фотографии, Н.Я. соотносит с Парноком ту составляющую образа Мандельштама, которая ею усмотрена в фотографии Наппельбаума и которая напрочь отрицается ею в реальности<sup>14</sup>.

---

<sup>9</sup> Здесь и далее при описании фотографий мы ссылаемся на каталог выставки «Я скажу тебе с последней прямой...»; номера фотографий даются по каталогу.

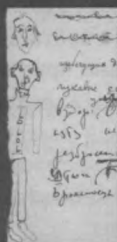
<sup>10</sup> *Мандельштам Н.* Собр. соч. Т. 1. «Воспоминания» и другие произведения (1958–1967) / Редакторы-составители С. Василенко, П. Нерлер, Ю. Фрейдин; Вступ. статья Ю. Фрейдина. Екатеринбург, 2014. С. 444.

<sup>11</sup> *Мандельштам Н.* Собр. соч.. Т. 2. «Вторая книга» и другие произведения (1967–1979). С. 223.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Египетская марка: Из черновиков (Ранние версии) // *Мандельштам О.* Полное собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 2: Проза. С. 287.

<sup>14</sup> К вопросу о сложном прототипическом составе образа главного героя «Египетской марки» обратим внимание на изображенную на полях фигуру с поднятыми руками. Не имея намерения соотносить ее с определенной персоной, отметим все же некоторое совпадение с известными нам фотографиями и графическими портретами Парнаха – совпадение прежде всего в том, что предметом изображения становится поза.





Обратим внимание еще на один беглый набросок. Чуть ниже лица Мандельштама на поле рукописи мы видим другое лицо, женское. Это опять изображение без места – в тексте, записанном рядом, ему ничто не соответствует. С портретом Мандельштама этот набросок соотносится не только пространственной близостью, но и особенностями подачи образа – ракурсом, характерной мягкостью овала лица, типом очерчивания линии носа и носогубной складки. Это очерк буквально в несколько касаний, лаконизм рисунка не позволяет говорить о выраженной портретности. Из различительных признаков можно назвать разве что ракурс, обращенный книзу взгляд и характерный наклон головы.

В связи с этим рисунком вспомним пару к фотопортрету Мандельштама – портрет Н.Я. работы Наппельбаума же, сделанный одновременно с фотографией поэта. По перечисленным особенностям он совпадает с наброском женского лица на полях рукописи. Остается решить, можно ли считать наклон головы различительным признаком.

Посмотрим на фотографию Н.Я., предположительно сделанную в Калинин в 1938 г.; от портрета Наппельбаума ее отделяет более десяти лет. Поворот и степень наклона головы на этих фотографиях практически полностью совпадают. Н.Я. описывает сцену фотографирования в Калинин: «Фотограф требовал, чтобы я подняла голову, опустила голову, наклонила голову... Мне надоело, и я сказала с раздражением: “Не мудрите, снимайте, как есть”»<sup>15</sup>. Имея возможность увидеть это «как есть», легко убедиться, что характерная манера держать голову удостоверена самой Н.Я.; увидим мы это и на других фотографиях. Вероятно, у Н.Я. существовала определенная привычная осанка или же, сознательная или бессознательная, типичная манера позировать перед камерой.

Кроме того, перед нами тот несчастый случай, когда статистические данные могут играть роль атрибуционного аргумента. Можно допустить, что сходство портретного рисунка с фотографией Мандельштама – случайность, но вероятность совпадения двух пар – рисунков и фотографий – пренебрежимо мала.

Публикуемые наброски расширяют наши знания об иконографии поэта и вводят в ее состав новый класс изображений – портретные наброски, принадлежащие руке Н.Я. Мандельштам<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Мандельштам Н. Собр. соч.. Т. 2: «Вторая книга» и другие произведения (1967–1979). С. 432.

<sup>16</sup> Еще одно изображение поэта, сделанное Н.Я., также разыскано в материалах принстонского архива Осипа Мандельштама. См. об этом: Наумов А. Профиль Мандельштама. Карандашный рисунок Н.Я. Мандельштам: проблемы интерпретации (в печати).

### Осип Манделъштам на Пиренейском полуострове: от Сефарада до «лесной Саламанки»

#### 1. Вечный жид возвращается в Испанию

Манделъштамовская связь с Пиренейским полуостровом – точнее, с Сефарадом (или Сфарадом – еврейское название Испании) и с испанскими репрессированными поэтами – имеет далекий, почти мифический семейный источник: его отец, Эмиль (Хацкель) Вениаминович, происходил, возможно, от иберийских евреев, эмигрировавших в неопределенное место современной Германии после декрета об изгнании этого народа из Испании, принятого в 1492 г. Изабеллой I Кастильской<sup>1</sup>. Или, по крайней мере, таким образом Осип Эмильевич хотел создать себе генеалогию. Общеизвестно, что отношение писателя с еврейской идентичностью на протяжении всей его жизни являлось сложным и меняющимся, при котором фазы дистанцирования чередовались с фазами сближения; в связи с этим в данном случае исконная «тяга на юг» может быть понята и как своеобразное отражение восхищения, которое испытывал поэт перед греко-римским культурным наследием.

Надежда Манделъштам свидетельствует об этой биографической и психологической черте мужа в начале главы «Вечный жид» ее второй книги воспоминаний:

«Манделъштам убеждал меня, что тяга на юг у него в крови. Он чувствовал себя пришельцем с юга, волею случая закинутым в холод и мрак северных широт. Мне казалось нелепым, что он связывает себя со Средиземноморьем: ведь предки нынешних российских евреев в незапамятные времена потеряли связь с его берегами и через владения германских князьков, через земли рассеяния и уже не первого изгнания перебрались в пределы России, чтобы поселиться на западных окраинах среди чуждых народов<sup>2</sup>».

Очевидно, эта отсылка к суровому северному климату в противопоставлении с югом, якобы цивилизованным и аполлоновским, указывает на старое общее место европейской культуры. Например, Гете в Венеции, в заметке, датированной днем святого Михаила 1786 г., относится с почтением к первым поселенцам островов Лагуны, обосновавшимся там *als noch die ganze nördliche Welt im Düstern gefangen lag*<sup>3</sup> («в то время, когда весь северный мир еще пребывал во мраке»). Еврейская

<sup>1</sup> См.: Лекманов О. Осип Манделъштам: ворованный воздух. Биография. М., 2016. С. 19: «Согласно семейной легенде, предки Манделъштамов были выходцами из Испании...». В XVIII в. предки по отцовской линии оказались в Курляндии. Как бы то ни было, Манделъштамы не принадлежали к польским евреям, прожившим «золотой век» в Речи Посполитой. См. также Dutli R. Meine Zeit, mein Tier. Ossip Mandelstam. Eine Biographie. Zürich: Ammann, 2003. S. 20–23.

<sup>2</sup> Манделъштам Н. Вторая книга. Paris: YMCA-Press, 1987 (4-е изд.). С. 562.

<sup>3</sup> Goethe J. W. Italienische Reise // Goethes Werke. Ed. E. Trunz. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. B. 11. München: C.H. Beck, 1982. S. 67.

память Мандельштама, судя по словам Надежды Яковлевны, весьма произвольная, ориентировалась на определенные культурные вехи:

«Мандельштам <...> никогда не забывал, что он еврей, но “память крови” была у него своеобразная. Она восходила к праотцам и к Испании, к Средиземноморью, а скитальческий путь отцов через Центральную Европу он начисто позабыл. Иначе говоря, он ощущал связь с пастухами и царями Библии, с александрийскими и испанскими евреями, поэтами и философами и даже подобрал себе среди них родственника: испанского поэта, которого инквизиция держала на цепи в подземелье<sup>4</sup>».

Известно, что в Воронеже во время ссылки в 1936 г. Мандельштаму попала в руки книга «Испанские и португальские поэты, жертвы инквизиции», составленная Валентином Яковлевичем Парнахом (опубликованная в 1934 г. и переизданная в 2012 г.). В результате ознакомления с работой Парнаха Мандельштам отождествлял себя с этим «родственником», испанским евреем-гуманистом, гонимым и заключенным в тюрьму инквизицией, при этом сочинявшим один сонет каждый день – нечто вроде выражения внутреннего, душевного сопротивления. Об этом пишет и переводчик Хесус Гарсиа Габальдон в статье *Los brotes gemelos: Mandelstam y España* («Ростки-близнецы: Мандельштам и Испания»), напечатанной в июне 1999 г. в мадридской газете ABC. Он считает «Воронежские тетради» «антологией изгнанных поэтов»<sup>5</sup>. Читаем дальше слова вдовы поэта во «Второй книге»:

«“У меня есть от него хоть кровинка”», – сказал Мандельштам, прочтя в Воронеже биографию испанского еврея. Узник непрерывно сочинял сонеты (“Губ шевелящихся отнять вы не могли”) и, выйдя на короткий срок, записал их. Затем он снова был посажен на цепь (повторный арест!) и опять сочинил груды сонетов. По-моему, он выбрал сонетную форму, потому что чем строже форма, тем легче запомнить стихи. Память у испанского поэта была еще лучше, чем у Мандельштама, так как он годами помнил их и, вероятно, даже не записывал. Мандельштам же под конец начал забывать собственные стихи. *А может, в подземельях инквизиции было легче, чем в наших лагерях?* (курсив мой – С.М.)»

Безусловно, интересно, до какой степени автор этих строк проводит аналогию между жертвами, репрессированными в Испании начиная с XV в. по религиозным соображениям, и зэками ГУЛАГа – как будто мы имеем дело со «сталинской инквизицией». Надежда Яковлевна уже и раньше сообщала эту информацию о загадочном испанском поэте, имя которого она тогда тоже не огласила: в первом

---

<sup>4</sup> В отличие от этого еврейское сознание Надежды Яковлевны – «православной еврейки в третьем поколении» – кажется более скептическим и отдаленным: «Я часто думаю о том, есть ли во мне хоть ген, хоть кровинка, хоть клетка, соединяющая меня если не с праотцами, то хоть с гетто старинных испанских или немецких городов» – *Мандельштам Н.* Указ. соч. С. 564.

<sup>5</sup> *García Gabaldón J.* Los brotes gemelos: Mandelstam y España // ABC Cultural. 5 Junio 1999. P. 15.

томе воспоминаний она осведомляла читателя в подобных терминах о том, что Мандельштам во время допроса в Воронеже летом 1936 г., в котором речь зашла между прочим о неотложной проблеме, как ему зарабатывать деньги на жизнь, «ответил, что, не имея никакой оплачиваемой работы, он занимается испанским языком и литературой, в частности одним поэтом, евреем по национальности»<sup>6</sup>. По-видимому, тогда даже было сделано предложение – перед ошеломленным начальником органов! – создать кружок испанского языка для воронежской молодежи под руководством Мандельштама<sup>7</sup>. Новости, прибывавшие из потрясенной Испании, где 18 июля этого же года вспыхнула Гражданская война, безусловно, увеличивали интерес нашего автора к иберийской действительности, и этот интерес теперь проявляется явно, даже порывисто в определенные моменты. Мандельштам, например, узнает о гибели Федерико Гарсиа Лорки под Гранадой от рук фалангистов – событие, о котором сообщают статьи в «Правде» и «Литературной газете»<sup>8</sup>. Если раньше подобная страсть к «зарубежной» литературе могла вызвать подозрения, то теперь Советский Союз помогал испанским республиканцам оружием и добровольцами, в результате чего поведение Мандельштама можно было понять как проявление солидарности по отношению к «испанским братьям» и решительного неприятия фашизма<sup>9</sup>. Испания являлась, в общем, весьма актуальной темой, как заметно в многочисленных русских источниках тех годов<sup>10</sup>.

Кто, однако, тот заключенный поэт, обвиненный в еретичестве, тот не упомянутый «брат по крови» Мандельштама? Принято считать, что это Луис де Леон (1527 или 1528–1591), поэт и ученый, переводчик священных текстов, профессор университета в Саламанке. Он был потомком так называемых *магпанос* («марранов», евреев, крещенных насильно, которых инквизиция обвиняла в том, что они не переставали придерживаться иудейской религии). Ральф Дутли, однако, ставит вопрос о том, мог ли Мандельштам придумать себе синтетического сефардского предка с чертами Луиса де Леона в сочетании с двумя гораздо менее известными поэтами, также представленными в антологии Парнаха: Давидом Абенатаром Мэло и Даниэлем Леви де Баррьос<sup>11</sup>.

Другой интеллигент, репрессированный на начальном этапе Гражданской войны в Испании, был не кто иной, как Мигель де Унамуно (1864–1936): писатель и философ, ректор университета в Саламанке, отстраненный декретом

---

<sup>6</sup> В письме (конца августа 1936 г.) Сергею Рудакову Мандельштам выражает желание изучать испанский язык. См.: *Dutli R. Stieglitz und blaues Pferd. Ossip Mandelstam in «Wälder-Salamanca»: Eine spanische Episode der Woronescher Verbannungszeit // Ossip Mandelstam. Wort und Schicksal / Ósip Mandelstam. Palabra y destino. Heidelberg: Das Wunderhorn, 2016. S. 252.*

<sup>7</sup> *Мандельштам Н. Воспоминания. Paris: YMCA-Press, 1982 (4-е изд.). С. 225–226.*

<sup>8</sup> См.: *Dutli R. Stieglitz und blaues Pferd... S. 256–258.*

<sup>9</sup> См.: *Dutli R. Там же. S. 254.*

<sup>10</sup> См.: *Мандельштам Н. Воспоминания. С. 297: «Никулин пил испанское вино и говорил об испанских диалектах. Он только что съездил посмотреть на испанскую революцию».*

<sup>11</sup> *Dutli R. Stieglitz und blaues Pferd... S. 264–266. См. также: Испанские и португальские поэты, жертвы инквизиции / Сост., пер. и комм. В. Парнаха. СПб., 2012. С. 67–78, 87–94.*

Франко от должности за выступление, осуждавшее мятеж против республиканского правительства. Вероятно, известия в советской прессе, где говорилось о его последних месяцах жизни при домашнем аресте, могли вызвать у Мандельштама сочувствие к судьбе баскского поэта-философа, как бы запертого в клетке. Отсюда и образ «лесной Саламанки» в стихотворении из цикла о непокорном щегле, возникшем незадолго до смерти Унамуно, которая случилась 31 декабря 1936 г.:

Когда щегол в воздушной сдобе  
Вдруг затрясется, сердцевит, –  
Ученый плащик перчит злоба,  
А чепчик – черным красовит.  
Клевещет жердочка и планка,  
Клевещет клетка сотней спиц,  
И все на свете наизнанку,  
И есть лесная Саламанка  
Для непослушных умных птиц!<sup>12</sup>

(курсив мой – С.М.)

Вероятно, в этих стихах отразился эпизод словесного противостояния Унамуно и генерала Хосе Мильяна-Астрая 12 октября 1936 г. в актовом зале университета в Саламанке при открытии учебного года, когда ректор выкрикнул во время импровизированной речи знаменитое *Venceréis, pero no convenceréis* («Вы победите, но не убедите»)<sup>13</sup>. Как бы то ни было, стихотворение явно соотносится с образом заключения в Саламанке или, должно быть, это можно понимать и так: в Саламанке-Воронеже; и в нем поэт говорит, с определенной гордостью, о преодолении барьеров, устанавливаемых авторитарными и тоталитарными режимами того времени, и о возможности все-таки выживать в «лесях» свободного ума и литературной работы.

Очередной «испанский» эпизод тех лет тесно связан с сотрудничеством между советскими властями и Второй Испанской Республикой и касается, как ни удивительно, сферы спорта. Президент Басконии («Леендакари») Хосе Антонио Агирре созвал тогда лучших местных футболистов с целью создать сборную, которая будет путешествовать по Европе для того, чтобы заработать деньги для войны и для обеспечения баскских детей едой, транспортом и т.п. Вследствие этого в июне 1937 г. в Москву прилетела сборная Эускади (Басконии) по футболу, в составе которой были девять бойцов-республиканцев. Баски были приняты как герои, сыграли серию товарищеских матчей с крупными советскими клубами, и это событие отразилось следующим образом в «Стансах», сочиненных Мандельштамом в Савелове:

Дорога к Сталину – не сказка,  
Но только – жизнь без укоризн:

<sup>12</sup> Мандельштам О. Сочинения в 2 т. / Сост. П. Нерлера. М., 1990. Т. 1. С. 223.

<sup>13</sup> Mandelstam Ó. Poesia completa. Trad. J. Creus. Barcelona, Edicions de 1984, 2014. P. 500.

*Футбол – для молодого баска,  
Мадрида пламенная жизнь*<sup>14</sup>.

(курсив мой – С.М.)

На предыдущих этапах творческого пути автора испанские мотивы были весьма sporadичны и находились на втором плане, причем иногда они трактовались шуточно. Вплоть до воронежской ссылки ему не была присуща, насколько нам известно, никакая литературная «испанская страсть» – возможно, поэт был для этого слишком занят знакомством с культурным богатством Италии, Франции, Германии или Армении. Таким образом, мы имеем дело, например, с ранним стихотворением «Актеру, игравшему испанца», где Мандельштам реагирует на пародийную пьесу «Загадка и разгадка» В.О. Трахтенберга, которую он видел в петербургском кабаре «Кривое зеркало». Вот первые строки:

*Испанец собирается порой  
На похороны тетки в Сарагосу,  
Но все же он не опускает носу  
Пред теткой бездыханной, дорогой*<sup>15</sup>.

В стихотворении-«дразнилке» – по определению Надежды Яковлевны – 1931 г. «Я пью за военные астры...» поэт якобы издевательски выдает себя за «представителя крупной европеизированной буржуазии»<sup>16</sup>. В этом маленьком общеввропейском гимне в форме застольной песенки Испания представлена одним одновременно географическим и морским элементом среди различных экзотических реалий и материально-телесных мотивов – буйными волнами Бискайского залива в этом двустиишии: «Я пью за бискайские волны (курсив мой – С.М.), за сливок альпийских кувшин, / За рыжую спесь англичанок и дальних колоний хинин»<sup>17</sup>. Тут очень уместно вспомнить, что Бискайский залив и «пята Испании» уже изображены на «карте» Мандельштама в начале Первой мировой войны в стихотворении «Европа»<sup>18</sup>.

К тому же в конце первой главы «Шума времени» автор приносит почести, хотя и скромные, коню Дон Кихота в описании городского пейзажа: в городе еще ходят старые каретки, но уже появились новые курьерские конки: «Керосиновые лампы переделывались на электрические. По петербургским улицам все еще бегали конки и спотыкались донкихотовые коночные клячи (курсив мой – С.М.)».

---

<sup>14</sup> Мандельштам О. Указ. соч. Т. 1. С. 589. Из комм. П.М. Нерлера и А.Д. Михайлова: «Футбол – для молодого баска – серия матчей московских футбольных клубов со сборной Басконии во 2-й половине июня 1937 г. (см.: Старостин А. Большой футбол. М., 1964. С. 169–178)». См. также: Видгоф Л. «Но люблю мою курву-Москву». Осип Мандельштам: поэт и город. М., 2012. С. 360.

<sup>15</sup> Мандельштам О. Там же. С. 343. См.: Испанские мотивы в русской поэзии XX века. М., 2011. С. 252.

<sup>16</sup> Лекманов О. Указ. соч. С. 258. См. также: Жолковский А. Тоска по мировой культуре – 1931 («Я пью за военные астры...») // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. М., 1991. С. 413–427.

<sup>17</sup> Мандельштам О. Указ. соч. Т. 1. С. 174.

<sup>18</sup> См.: Dutli R. Stieglitz und blaues Pferd...S. 248–252.

По Гороховой до Александровского сада ходила каретка – самый древний вид петербургского общественного экипажа; только по Невскому, гремя звонками, носились новые, желтые, в отличие от грязно-бордовых, курьерские конки на крупных и сытых конях»<sup>19</sup>.

В этом контексте тень захудалого, неуклюжего Росинанта в начале эпохи электричества драматически передает смену эпох в городе, который живет в преддверии переломных событий XX века и, по определению Карла Шлегеля, скоро станет «лабораторией современности».

## 2. Переводы и переводчики на испанский и каталанский языки

Открытие Мандельштама как самого важного поэта русского модернизма, наряду с Анной Ахматовой, Мариной Цветаевой и Борисом Пастернаком, для широкой публики происходит, как известно, только во второй половине 1980-х гг. вследствие либерализующих ветров горбачевской гласности. Это относится и к читающей публике на Западе, интересующейся крупными представителями зарубежных литератур в переводе.

Виталию Шенталинскому, благодаря его исследованиям в архивах КГБ, удалось спасти память о великих писателях, репрессированных советской властью. Первая часть работы Шенталинского была опубликована на испанском языке как раз в 1994 г. (*De los archivos literarios del KGB*; букв. пер.: «Из литературных архивов КГБ») – тогда для читателей стал доступен прежде всего полицейский профиль «дела Мандельштама» в органах государственной безопасности, что привело к тому, что эти данные стали более общеизвестны, чем художественный вклад поэта<sup>20</sup>. Особенно мы должны быть признательны Лидии Купер, одной из переводчиков с русского языка на испанский так называемой «московской группы»<sup>21</sup>, за появление в начале 1980-х гг. двух важных книг. Уже в 1981 г. престижное мадридское издательство *Alfaguara* выпустило в свет книгу, которая включала в себя *El sello egipcio* («Египетскую марку») и *El rumor del tiempo* («Шум времени») в переводе Купер. Это издание можно причислить сегодня к перечню весьма редких книг: вероятно, тогда в Испании это была слишком ранняя публикация полностью неизвестного автора, которая осталась почти незамеченной для критики и газетных рецензий. В переводе той же переводчицы (Лидии Купер де Веласко) в 1984 г. в печати *Alianza Editorial* появляется *Contra toda esperanza* (букв. пер.: «Против всякой надежды»), первый том воспоминаний Надежды Мандельштам, который, благодаря характеру повествования и

---

<sup>19</sup> *Мандельштам О.* Шум времени. М., 2002. С. 27.

<sup>20</sup> *Shentalinski V.* De los archivos literarios del KGB. Trad. V. Cazcarra y H. Kriukova. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994. Русское издание: *Шенталинский В.* Рабы свободы. В литературных архивах КГБ. М., 1995. Полная трилогия автора, посвященная «судьбе русского Слова в советское время», была опубликована в испанском переводе позднее издательством *Galaxia Gutenberg*.

<sup>21</sup> Другие выдающиеся переводчики из *Grupo de Moscú* были Хосе Лаин Энтральго, Аугусто Видаль, Арнальдо Аццати и Исабель Висенте. Они стали переводить классиков непосредственно с русского языка, и их переводы печатались в Испании начиная с 1950-х гг.

этическому масштабу произведения, до сих пор определяет восприятие биографии и творчества знаменитого поэта, а также актуальность его мифа.

Впоследствии было опубликовано несколько версий наиболее значимых прозаических произведений Мандельштама, среди которых стоит выделить *Coloquio sobre Dante* («Разговор о Данте»), переведенный Хесусом Гарсиа Габальдоном (Visor, 1995) и Сельмой Ансирой (Acantilado, 2004), а также *Gozo y misterio de la poesía* (букв. пер.: «Наслаждение и тайна поэзии»); на самом деле это перевод сборника одиннадцати литературных статей «О поэзии» 1928 г.) (El Cobre, 2003) в версии Виктора Андреско. К тому же в 2011 г. издательство Acantilado из Барселоны добавило в свой каталог книгу *Armenia en prosa y en verso* (букв. пер.: «Армения в прозе и в стихах»), составленную и переведенную Еленой Видаль. Идея книги основана на совместной презентации *una serie de obras que tienen una unidad de concepción y de impulso* («серии работ, имеющих единство концепции и импульса»)²². Ядром издания является, конечно, «Путешествие в Армению», к которому добавлены стихотворения тематического цикла об этой закавказской стране. Вдобавок читателям предоставляется обширное введение Георгия Кубатьяна.

Что касается испанских переводчиков мандельштамовской поэзии, Хесус Гарсиа Габальдон и поэт Акилино Дуке выбрали различные формальные критерии: в то время как первый отказывается принципиально от подражания ритмическим образцам и употребляет исключительно и без особых раздумий верлибр, второй стремится по мере своих возможностей рифмовать четные стихи с помощью ассонанса. Таким образом, Дуке соединяется с кастильской метрической традицией, восходящей к форме *romance*, получая тем самым некоторые достойные варианты перевода, как это заметно в томе *Poesía* («Поэзия») (Vaso Roto, 2010) – сборнике, содержащем его предыдущие переводы «Камня», «Tristia» и «Воронежских тетрадей».

Здесь мы не намереваемся давать оценку переводам русской поэзии, которая, как известно, культивирует в подавляющем большинстве случаев уважение к жестким ритмическим образцам и рифмованной речи. Мы также не можем заниматься сейчас спецификой трудностей ее адаптации к романским языкам, которые развивались в противоположном направлении. Тем не менее, зная поэзию Мандельштама в оригинале и читая имеющиеся версии на испанском языке, трудно избежать ощущения того, что перевод является подстрочником, и не вспомнить афоризм Г.К. Честертона, который Борис Унбегаун поставил эпиграфом его знаменитого трактата о русском стихосложении: *Free verse is like free love; / it is a contradiction in terms* («Верлибр [букв. пер.: «свободный стих»] – это как свободная любовь; / это противоречие в терминах»)²³.

Восприятие трудов Мандельштама имело особую судьбу в культурной сфере каталанского языка. В 1985 г. писательница Монтсеррат Роч опубликовала *L'agulla daurada* («Золотая игла») – имеется в виду «Адмиралтейская игла» в Петербурге) – книгу, находящуюся между лирической хроникой и путевыми заметками

---

²² *Mandelstam Ó. Armenia en prosa y en verso. Trad. H. Vidal. Barcelona, Acantilado, 2011. P. 31.*

²³ *Unbegaun B. Russian Versification. Oxford, Clarendon Press, 1956. P. iv.*



и написанную в связи с двухмесячным пребыванием автора в 1980 г. в Ленинграде, куда руководство издательства «Прогресс» пригласило ее с целью сбора документов для книги о блокаде города нацистами в 1941–1944 гг. Роч описывает свое прибытие поездом из Москвы, свои первые моменты на Невском проспекте и вид Адмиралтейской иглы на расстоянии, и только потом говорит следующее: *Ossip Mandelstam va escriure que les cases que hi ha vora de l'estació són grises com els gats* («Осип Мандельштам писал, что дома, стоящие рядом с вокзалом, серые, как кошки»)<sup>24</sup>. (Это намек на главу «Сергей Иванович» из «Шума времени», где написано: «Он [т.е. Сергей Иванович – С.М.] проживал в сотых номерах Невского, за Николаевским вокзалом, где, откинув всякое щегольство, все дома, как кошки, серы»)<sup>25</sup>. В другом месте писательница явно ссылается на мандельштамовскую прозу 1925 г. и сообщает о церемонном поведении детей в Летнем саду на рубеже веков, как это описано в главе «Ребяческий империализм»<sup>26</sup>. Из этого можно вывести, что Роч была знакома с этим произведением – скорее всего, в выше упомянутом переводе Л. Купер. Можно предположить, что Роч беседовала с большим интересом с теми, кто пригласил ее в Ленинград, о русской словесности. В другой части книги в качестве эпиграфа одной из глав использована цитата из знаменитого стихотворения 1930 г. о тяжелом возвращении в город, «знакомый до слез»:

*Petersburg! Les adreces, encara les tinc,  
i sabré retrobar les veus de tots els morts*<sup>27</sup>.  
(Петербург! У меня еще есть адреса,  
По которым найду мертвецов голоса.)<sup>28</sup>

Таким образом, Мандельштам – *un poeta que havia de morir en un camp de Sibèria sota l'estalinisme* («поэт, который впоследствии погиб в сибирском лагере при Сталине»)<sup>29</sup> – это одна из многочисленных фигур, которые появляются в книге словно знак и свидетельство непреходящей связи современности с литературной историей Северной столицы.

Преподаватель Барселонского университета, переводчик и распространитель русской литературы Рикардо Сан-Висенте – сын республиканцев из Страны Басков, эмигрировавших в Москву к концу испанской Гражданской войны – в 1991 г. издал на каталанском языке антологию *Poesia russa contemporània* («Русская современная поэзия»), в которой Мандельштам представлен тринадцатью стихотворениями в переводе Жасинта Бофиас-и-Альберка. Во вступительной статье сборника Сан-Висенте отсылает к *la salmòdia intemporal i les imatges alhora metafísiques i materials d'Ossip Mandelxtram* («вневременной литании и образам творчества Осипа Мандельштама, одновременно метафизическим и

<sup>24</sup> Roig M. *L'agulla daurada*. Barcelona: Edicions 62, 1985. P. 26.

<sup>25</sup> Мандельштам О. Шум времени. С. 63.

<sup>26</sup> Roig M. Указ. соч. P. 150.

<sup>27</sup> Roig M. Там же. P. 103.

<sup>28</sup> Мандельштам О. Соч. в 2 т. Т. 1. С. 168.

<sup>29</sup> Roig M. Указ. соч. P. 46.

материальным»<sup>30</sup>. Затем, после некоторых менее значимых публикаций в литературных журналах, в 2009 г. выходит в свет мандельштамовская антология *Poemes* («Стихотворения») – тщательный выбор из тридцати четырех текстов в каталоге *Quaderns Crema*, которые представляют собой явное свидетельство опыта и мастерства Елены Видаль в области художественного перевода. Она ставит две строки стихотворения «Tristia» эпиграфом к введению: «Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг» (по-каталански: *Tot va ser abans, tot torna novament / i el do de reconèixer és l'únic guia*). И под ними стоит строка каталонского поэта Джузепа В. Фоша *Res no s'acaba i tot comença* («Ничто не кончается и все начинается»), которая обозначает интертекстуальную связь между обоими авторами<sup>31</sup>. Работа Елены Видаль является попыткой «переписать» исходные тексты на каталанском, насколько это возможно отражая ритмические структуры и рифмы оригинала; переводчик увлечен трудом «поэтического воссоздания» (кат. *recreació poètica*). В итоге, можно утверждать, что она понимает данное понятие согласно теоретическому взгляду литературоведа и переводчика Арнау Понса, по мнению которого такие «воссозданные» поэтические тексты всегда находятся ближе к оригиналу, поскольку они приближаются к эстетической «программе» и смелости, которые породили изначальный текст, – хотя, конечно, они могут оказаться несколько измененными по содержанию и в них даже могут встречаться ошибки<sup>32</sup>.

Впоследствии издательство *Quaderns Crema* выпустило каталанскую версию уже упомянутой книги об Армении (*Armènia en prosa i en vers*, 2011) в версии Елены Видаль, а также первый том воспоминаний Надежды Яковлевны в переводе Жауме Креуса (*Contra tota esperança. Memòries*, 2012). Этот же переводчик несет ответственность за весьма амбициозное *Poesia completa* («Полное собрание стихотворений»), выпущенное издательством *Edicions de 1984* (2014) и дополненное подробными комментариями, занимающими более 130 страниц<sup>33</sup>.

Когда мы читаем литературные статьи Мандельштама и заново открываем его сборники стихов, опубликованные при жизни, нередко приходит на ум дух каталонского новесентизма (кат. *Noucentisme*) – таким, каким он отражается в знаменитом афоризме Эужени д'Орса: *Fora de la Tradició, cap veritable originalitat. Tot lo que no és Tradició, és plagi* («Вне Традиции нет никакой истинной оригинальности. Все, что не является Традицией, – это плагиат»<sup>34</sup>). Можно предположить, что такими словами было бы возможно выразить и веру Мандельштама во вневременной характер культуры или, если угодно, в ее вечную сохранность.

---

<sup>30</sup> *San Vicente R. Presentació // Poesia russa contemporània. Antologia*. Ed. R. San Vicente, Barcelona. Edicions 62, 1991. P. 6.

<sup>31</sup> *Vidal H. Introducció // Mandelstam Ó. Poemes*. Trad. H. Vidal. Barcelona, Quaderns Crema, 2009. P. 10.

<sup>32</sup> См.: *Pons A. La Reescriptura poetica? // Reduccions*. Revista de Poesia, 81–82, 2005. P.113–115.

<sup>33</sup> Стоит заметить, что в этом же издательстве появились *Poesia completa* (Полное собрание стихотворений) А. Ахматовой и *Poemes escollits* (Избранные стихотворения) И. Бродского в версии Жудит Диас-Барнеды (2013).

<sup>34</sup> *D'Ors E. Glosari 1910-191*. Ed. X. Pla. Barcelona, Quaderns Crema, 2003. T. IV. P. 773.

## Переводы и переводчики Осипа и Надежды Мандельштам на английский язык

Изучение переводов Мандельштама на английский представляет ценность не только как иллюстрация канонизации Мандельштама на Западе как одного из ведущих поэтов XX в., но и как путеводитель к основным спорам нашего времени по поводу переводов поэзии. Кажется, Мандельштам, как и Пушкин, занимает в них главное место и вызывает главные дискуссии насчет преимуществ и недостатков в разных подходах к переводам стихов – должны ли переводы представлять собой попытку создания новых стихов, или воспроизводить оригиналы как можно ближе к тексту (и что значит буквализм или точность в таких случаях и как достигается), или быть сочетанием разных подходов. Если опереться на трехступенные отличия Джона Драйдена как на точку отсчета, очевидно, что Мандельштама переводили по-разному, путем пересказа, метафраза и имитации. Несмотря на то что большинство критиков соглашались, что Мандельштам, в отличие от многих других русскоязычных поэтов, переводится достаточно успешно и это обеспечивает ему живое присутствие в англоязычном литературном мире (что нельзя сказать о многих других), тем не менее разногласия по поводу наиболее удачных переводов и основ для таких решений продолжают иметь место. Неудивительно, что о вкусах спорят, но, к сожалению, слишком много читателей, критиков и переводчиков слишком категорически относятся к проблемам перевода поэзии. Желательней другой подход, согласно которому, по красноречивому определению Дэниела Уэйсборта, «менее абсолютистская или более прагматическая позиция побуждает переводчиков определить и описать их подход к переводу, а не просто защищать его путем нормативных утверждений и подстраховки. (...)». Выбор общей стратегии и частностей все чаще основывается на сводке достижений и потерь, наблюдаемых на примерах использования разных подходов»<sup>1</sup>.

В наличии так много переводов Мандельштама, что бессмысленно обсуждать их по очереди, так что вместо этого сфокусируем внимание на главных (и самых влиятельных и самых спорных) переводах и на более глубоких проблемах поэтического перевода. Имеются несколько переводов в период с 1929 г. по конец 1950-х гг., но основная поэзия Мандельштама начинала появляться в переводах на английский только в конце 1950-х – начале 1960-х, и то очень медленно и частично. Наиболее значительные из них – работы Питера Рассела, Ольги Карлейль и Розы Стайрон, а также подстрочники Д. Оболенского в «Пингвинской» антологии русской поэзии. Точные переводы Оболенского, которые сопровождали русские тексты в этом издании, потом стали основой для некоторых незаконченных и неопубликованных подражаний Роберта Лоуэлла<sup>2</sup>. Наиболее интерес к

<sup>1</sup> *Weissbort D. Poetry // The Oxford Guide to Literature in English Translation. Ed. P. France. Oxford, 2001. P. 89.*

<sup>2</sup> *Cooke B. Robert Lowell's "Notebook" and the "ghost" of Mandelstam // New Comparison 19. 1995. P. 19–45.*

Мандельштаму как к поэту впервые удалось привлечь Рассела, хотя его переводы не особенно блестящи.

«Имитации» (т.е. подражания или переложения) Лоуэлла, в том числе на русских поэтов, по сей день вызывают оживленные дискуссии. Следует отметить, что его версии Мандельштама, благодаря в основном влиянию Ольги Карлейль, как ни странно, и вопреки широко распространенному, но неправильному пониманию, довольно близки к оригиналам. Другое дело – его версия «Реквиема» Ахматовой, которую сама Ахматова охарактеризовала как «наглуую халтуру». В «Реквиеме» Лоуэлл использовал рифму, но исказил во многом образы, текст пестрит отсебятиной, и тон, и выбор его решений оставляет желать лучшего и с точки зрения эстетики и этики, а для некоторых читателей вообще недопустим.

Одной из главных причин возрастающего интереса к Мандельштаму и у переводчиков, и у поэтов было стремление найти в русской поэзии и привнести в английскую поэзию поэтику и подлинность настоящего двадцатого века, которой не хватало даже в так называемой «Новой поэзии» и особенно в по-джентльменски самодовольной британской поэзии, в особенности у поэтов так называемого «Движения». Лоуэлл, как ведущий «исповедальный поэт» своего времени, был идеальным поэтом для поиска эквивалента в английском стихе мандельштамовскому «историческому чувству», его погруженности в «немецком» времени и установки на проклятые вопросы. Даже если составные элементы переводов Лоуэлла вызывают критику, надо помнить, что именно его престиж как ведущего поэта своего поколения сыграл значительную роль в утверждении Мандельштама как фигуры первостепенной значимости. Его выбор стихотворений был очень удачным, знакомя читателя с многими мандельштамовскими шедеврами – «Волк», «Стихи о неизвестном солдате», «На развалнях, уложенных соломой...» и «Сталинская эпиграмма». Даже грубые промахи Лоуэлла, за которые его так разносил Набоков (ошибочный перевод «волкодава» как «волка» или решение оставить буквальное значение слова «малина» в сталинской эпиграмме), можно рассмотреть и в более позитивном свете. В первом случае, как справедливо заметил Г. Утгоф, «вольный перевод Лоуэлла вовсе не представляет собой череду отступлений от подлинника, как хотел доказать Набоков, а обладает своей внутренней логикой»<sup>3</sup>. В последнем – образ Сталина, поедающего малину, затронул верную струну. Именно эта версия стала известна во всем мире как наиболее важное политическое стихотворение XX в., и это предполагает, что большинство читателей воспринимали этот образ как очень эффективный, превращающий Сталина в некую смесь огра, великана-людоеда из кельтских мифов (или упыря), и Калигулы. Поразительно, что Н. Мандельштам видела в лоуэлловских версиях ту встречу двух поэтов, которую она считала необходимой для хорошего поэтического перевода – даже если на самом деле лоуэлловские переводы не настолько далеки от оригинала. (Его переводы других поэтов, не

---

<sup>3</sup> Утгоф Г. «Audiatur et altera pars»: К проблеме «Набоков и Лоуэлл» // Культура русской диаспоры: эмиграция и мифы. Таллин, 2012. С. 226.

только русских поэтов – Пастернака, Ахматовой, Анненского – но и из других литературных традиций, часто гораздо более радикальны, и большинство абстрактных теоретических дискуссий о преимуществах и недостатках его подхода в английском литературном мире как раз основывалось на этих, и не на русских, примерах.) И так же поразительно, что Лоуэлл, вопреки своему обычному подходу, не пытался писать рифмованные версии мандельштамовских стихов<sup>4</sup>.

В 1965 г. были опубликованы прекрасные переводы мандельштамовской художественной прозы Кларенса Брауна, все еще непревзойденные, и в последующие несколько лет появилось много переводов мандельштамовской прозы, критической прозы, и, конечно, стихов в разных академических и литературных журналах. Сидней Монас перевел сборник *Избранные Эссе* и Джейн Гарри Харрис и Констант Линк представили замечательное издание *Полная критическая проза и письма* в 1979 г. Но только после публикации в мастерском переводе Макса Хейварда двух томов мемуаров Н. Мандельштам так называемая «Мандельштамовская индустрия» на самом деле началась. В 1973 г. вышли три книги, самые разные по подходу к переводу – У.С. Мервина и К. Брауна, Д. МакДаффа, и Б. Раффела и А. Бурого. Большинство американских читателей и критиков одобрили переводы Мервина и Брауна, но, по крайней мере, для одного читателя сотрудничество одного из самых значительных американских поэтов второй половины XX в. и выдающего мандельштамоведа являло пример неблагоприятного или неблагодарного отношения к переводу в западной практике. В своей рецензии 1974 г. *Beyond Consolation* («По ту сторону утешения»), опубликованной в престижном *The New York Review of Books* по поводу воспоминаний Н. Мандельштам и вышеназванных трех изданий переводов, Иосиф Бродский утверждает, что попытка Мервина–Брауна переводить мандельштамовскую строго формальную поэзию верлибром проблематична и эстетически, и этически.

Для Бродского «перевод суть поиски эквивалента, а не суррогата»<sup>5</sup>, и это значит, в первую очередь, что надо сохранить и размер, и рифмовку. Позже отзвуки тех же самых возражений в предисловии Бродского к переводам Бернарда Мирса и в эссе «Сын цивилизации» показывают, что он в принципе не согласен с нерифмованными стихами и верлибром в переводах Мандельштама и других поэтов. В эссе «Сын цивилизации» он пишет: «Мандельштам является поэтом формы в самом высоком смысле слова. Для него стихотворение начинается звуком, “звучащим слепком формы”, как он сам называл его. Отсутствие этого представления низводит даже самую точную передачу мандельштамовской системы образов до будоражающего воображение читателя. (...)»

И все же трудности, сопряженные с созданием приличествующего эха, слишком велики. Они чрезмерно сковывают личность. Призывы настраивать “поэтический инструмент созвучно современности” чересчур назойливы. И переводчики кидаются на поиски эрзацев. Так происходит в основном из-за того, что переводчики

<sup>4</sup> О Лоуэлле и Мандельштаме см.: *Cravens/Wachtel и Brindle*.

<sup>5</sup> *Brodsky Joseph Beyond consolation*. Trans. by Barry Rubin // *New York Review of Books*. 7 Feb 1974. P. 14.

эти сами обычно являются поэтами и собственная индивидуальность им дороже всего. Ее понимание попросту исключает для них возможность жертвы, каковая есть первый признак зрелой личности (и также первое условие любого – даже технического – перевода). Суммарный результат таков, что мандельштамовское стихотворение и в виде, и фактурой делается похожим не то на безмозглую вещьцу Неруды, не то на перевод с урду или суахили. Если оно и сохраняется, то благодаря странности образов или их яркости, приобретая в глазах читателя определенную этнографическую ценность.

“Не понимаю, почему Мандельштам считается большим поэтом, – сказал покойный У.Х. Оден. – Переводы, которые я видел, не убеждают в этом”<sup>6</sup>.

Бродского смущает тот факт, что на основе этих переводов многие читатели подумают, что Мандельштам писал верлибр:

«“Ну да, – молодой поэт или читатель в Америке может заключить, изучив эти тома, – то же происходит и в России”». Но происходит там отнюдь не то же самое. Помимо метафор русская поэзия дала пример нравственной чистоты и моральной стойкости, что выразилось более всего в ее приверженности к так называемым классическим формам без всякого ущерба для содержания. В этом коренится ее отличие от западных сестер, однако никоим образом не пристало судить, в чью оно пользу. Но все же это – отличие; и по причинам хотя бы чисто этнографическим качество сие следует сохранить в переводе, а не втискивать в общую изложницу»<sup>7</sup>.

Безусловно, перевод, который не сохраняет форму оригинала – большая потеря. Подобные аргументы в духе Бродского высказал один из исключительных переводчиков англоязычной поэзии, Григорий Кружков<sup>8</sup>. Но все же встает вопрос, справедливо ли не принимать во внимание нерифмованный перевод рифмованных стихов? Ведь большинство заслуживающих внимания современных поэтических произведений на английском языке, особенно в Америке, написаны верлибром, и большинство переводов тоже, независимо от формальных особенностей исходного текста. Значит ли это, что можно просто не учитывать это направление, или не стараться понять, почему многие поэты-переводчики используют верлибр? Конечно, легче все свалить на ленивость или утверждать преимущество русской поэтической традиции, но на самом деле все обстоит намного сложнее. Как заметил известный французский поэт Ив Бонфуа в отзыве на критику Бродского Брауна и Мервина, могут быть серьезные основания тому, что формальный подход к поэзии неизбежно отводит от текста оригинала. Вслед за Бонфуа подобные наблюдения о преимуществе верлибра в переводе высказывает С. Завьялов в 2008 г.<sup>9</sup> Еще важнее: было наивно со стороны Бродского предполагать, что поэтическая

---

<sup>6</sup> *Brodsky Joseph The Child of Civilization // Brodsky Joseph Less Than One: Selected Essays.* New York: Farrar, Straus, Giroux. P. 122–142. – *Бродский И. Сын цивилизации // Бродский И. Сочинения.* Т. 5. Спб., 2001. С. 92–106.

<sup>7</sup> *Brodsky Joseph The Child of Civilization.* P. 142–143.

<sup>8</sup> *Кружков Г. «Хроники вавилонского разделения» // Иностранная литература.* 2007. № 11; *Кружков, Г. «Н» и «Б» сидели на трубе. Два эссе с компаративистским уклоном // Новый Мир.* 2013. № 5.

<sup>9</sup> *Завьялов С. «Поэзия – всегда не то, всегда другое»: переводы модернистской поэзии в 1950–1980-е годы // НЛО.* № 92 (2008). С. 104–119.

традиция и языковые элементы – размер, например – могут быть легко введены в другую языковую систему. Поэтому в некотором смысле максимализм Бродского в подходе к переводу похож каким-то парадоксальным образом поэтому на максимализм Набокова, который давал убедительное доказательство, почему формальный перевод обречен на крах. Разница в том, что Бродский считал, что по-настоящему одаренный поэт способен перевести и форму, и содержание настолько аккуратно, что, по сути, это было бы не что иное, чем буквальный перевод. Может быть, кто-то вроде Йейтса, если бы он в совершенстве владел русским, мог бы достойно перевести Мандельштама, подобно тому, как можно утверждать, что пока лучшие переводы Мандельштама сделал гениальный поэт Пауль Целан, хотя можно иметь серьезные претензии и к переводам Целана.

Даже если это так, Бродский и Кружков не учитывают плату за формальный перевод. Если сохранение формы оригинала в переводах обязательное условие, как тогда объяснить тот факт, что формальные переводы стихов Пушкина (и почти все переводы Пушкина таковы), за редкими исключениями, не произвели на англоязычных читателей должного впечатления? Ведь формальные переводы не могут обойтись без «воды», с изменением порядка слов или синтаксиса и т. п. для нахождения рифмы, и ведь значительно труднее рифмовать в английском. Рифмованные переводы, особенно для американского уха, звучат нарочито-упрощенно, старомодно и даже как виршеплетство. Бродский не прав, утверждая, что стихи обязательно переводить, используя размер подлинника – разница языков и литературных традиций делает это если не невозможным, то хотя бы проблематичным; по крайней мере, нет гарантированного успеха, т.к. английский 4-стопный ямб, скажем, не идентичен с русским 4-стопным ямбом, и т.д.<sup>10</sup>

Кстати, большинство переводов Мандельштама – как и переводов вообще – содержит элементы всех трех категорий подходов Драйдена. Даже самый скромный переводчик, стараясь передать буквальный смысл, может слишком увлечься, и даже самые свободные интерпретации могут включать в себя построчные, «слово в слово» части. Наиболее «буквальными» предстают переводы МакДаффа и Ричарда и Элизабет Маккейн. Бернард Мирс больше всех старается сохранять форму и поэтому получает одобрение Бродского, даже если результаты иногда несколько неуклюжи. Неплохой сборник 1981 г. ирландского поэта-переводчика Роберта Трейси представляет собой большую ценность не только потому, что представляет весь «Камень» (и снабжен хорошим предисловием и обширным комментарием), но и из-за того, что автор сохраняет форму и содержание оригинала в большей степени, пожалуй, чем все другие переводчики Мандельштама. Правда, «Камень» благодаря своему классицизму больше располагает к формальному переводу, чем гораздо более сложные, более поздние произведения Мандельштама.

Переводы Бёртона Раффела и Аллы Бурого 1973 г. вызвали много критики, и с вескими на то основаниями. Но они имеют свои достоинства, в первую очередь

---

<sup>10</sup> Об этом см., например: *Smith G.S. A note on the equimetrical translation of Russian poetry // IJSLP. Vol. XXXIII (1986). P. 127-130.*

то, что они включают все стихи Мандельштама (хотя обидно, что нет у нас другого «полного» английского Мандельштама). Отсутствие литературного нюха, присутствие словесных паразитов и обилие своеобразных выкрутасов и неловких, неуместных фраз у Раффела иногда шокируют своим непониманием Мандельштама. Если Раффел может повторять слово, он его повторяет, даже если нет на это основания в исходном тексте. Голос его Мандельштама – это голос поэта-битника. Но, как ни странно, присущая Мандельштаму сложность и странность иногда передается более явно именно в этих несовершенных переводах, а не в более гладких, правильных версиях, и во многих случаях Раффел–Бураго (думается, это ее заслуга в первую очередь, так как, хотя он знал русский язык, она, по-видимому, выступала в роли носителя языка), демонстрируют верное понимание русскоязычного оригинала там, где другие ошибаются. Но, в основном, надо сказать, это самый худший перевод (что не исключает, однако, счастливые находки).

С тех пор появлялось много интересных и хороших подборок стихов Мандельштама, и хочется указать на несколько из них. Есть перевод целого сборника «Tristia» Брюса МакКлееланда (менее удачно перевел «Tristia» Кевин Кинселла), переводы Ю. Кайдена, Джона Глэда, известного английского поэта Дональда Дэви, Джона Райли, есть прекрасная книжка Марии Энценсбергер. Есть интересные переводы австралийских поэтов и переводчиков, например, многочисленные журнальные публикации и отдельная книга Р.Х. Моррисона и версии (сделанные с помощью подстрочников) Р. Добсон и Д. Кэмбелла.

Если американцы (и с основанием для такой точки зрения) до сегодняшнего дня предпочитают уравновешенные свободные стихи Мервина и Брауна, то британцы считают самым удачным переводчиком Мандельштама Джеймса Грина. Отчасти эта репутация Грина объясняется тем, что он избегает перегибов, часто встречающихся у других – он избегает буквальности, и ему удается создать гармоничные стихи, но в то же время он как будто не позволяет себе той поэтической вольности, которой Лоуэлл якобы так злоупотреблял. В действительности многие приемы Грина так же радикальны, как у Лоуэлла – иногда он тоже объединяет два стихотворения или переводит только часть стихотворения, если считает, что ему не под силу все стихотворение переводить, или если считает, что это пойдет на пользу в конечном итоге. Переводы, которые одобрила Н. Мандельштам, были, как он признается, ближе к оригиналу, чем версии в первом издании 1977 г., так что остается только догадываться, как она отнеслась бы к последним. (Конечно, здесь наблюдается некое противоречие – уже были ли у нее к этому времени сомнения насчет Лоуэлла или она действительно считала переводы Грина более верными оригиналам и они ей понравились не менее, чем якобы более свободные интерпретации американского поэта?<sup>11</sup>) В любом случае, 4 публикации сборников Грина (1977, 1980, 1989 и 1991) с возрастающим количеством стихотворений в каждом и с некоторыми вариациями в подборке и изменениями в текстах переводов, вместе взятые, демонстрируют тенденцию Грина к большей верности оригиналу,

---

<sup>11</sup> Об этом см.: *Cravens / Wachtel*, 2002.



поэтому важно учитывать, о каком именно издании (или о каких публикациях в журналах) идет речь при оценке работы Грина. Как следствие этого, вполне вероятно, что читатели найдут предпочитаемую версию одного стихотворения в одном издании, а другого – в другом, более раннем или более позднем. Также весьма вероятно, что последнее издание Грина в самом важном для Н.Я. Мандельштам аспекте (т. е. в верности источнику) ближе всего к его первым пробам, которые так импонировали вдове поэта.

В последние годы появилась новая волна хороших переводов Мандельштама, и наблюдается растущая тенденция (особенно среди британских переводчиков или переводчиц, для которых родной язык русский) попытаться сохранить элементы формы. Конечно, это чаще всего проявляется как использование созвучия и ассонанса и полурифм – скорее чем попытки создать полные рифмы или полную рифмованность (очень часто переводчики рифмуют, скажем, только половину рифмующихся слов), и размер (если он есть) хромает иногда, но все это производит удовлетворительный эффект на тех, кто ожидает естественного звучания стихов на языке перевода без слишком явного отступления от языка оригинала. Это такие переводчики разных поколений, как П. Франс, А. Нун, Э. Дэвис, А. Сигал, Дж. Хай, С. Зиммерман, Я. Пробштейн, Т. Бринкли и Р. Костовой и многие другие. Некоторые пытаются найти как можно полное соответствие формальным особенностям Мандельштама, например, такова отличная работа Ильи Бернштейна над «Одой Сталину» или переводы Нуна и Франса. Пожалуй, самый интересный пример – переводы Кристиана Уаймана (2012). Т.С. Элиот посоветовал Лоуэллу не называть свои имитации переводами, тогда как издательство Уаймана настаивало на том, чтобы на обложке было написано *Selected and translated by Christian Wiman*, хотя сам Уайман считает эти тексты именно имитациями. Так мы возвращаемся к первоисточкам серьезных переводов Мандельштама, на этот раз с версиями, которые гораздо больше соответствуют определению имитации в понимании Драйдена. По сравнению с лоуэлловскими переложениями главной целью Уаймана кажется стремление написать новые стихи и передать музыкальность Мандельштама, которой ему недоставало в существующих переводах поэта. И ему это вполне удалось, хотя это скорее всего музыкальность Джерарда Мэнли Хопкинса и Дилана Томаса, а не Мандельштама. Неординарность его версий можно проиллюстрировать примером из перевода «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...», где слова «татарва опускала князей на бадье» приобретает новую современную двусмысленность намеком на американские «неоконы» и «усиленный допрос» (*waterboarding* – «инсценировка утопления»): – «нео-татары пытали инсценировкой утопления нашего последнего царства квислингов» – *for neo-Tartars to waterboard our latter kingdom's quislings*.

Недавний поток и разнообразие новых переводов (и ожидаются новые публикации от ряда переводчиков) Мандельштама показывают, что именно его поэтическое слово (и наследство), а не его трагическая судьба продолжают привлекать читателей, и что именно разнообразие подходов дает возможность читателям, не знающим русского языка, в большей степени почувствовать его гениальность. Как заметил Адам Кирш, один из ведущих американских критиков современной

англоязычной поэзии: «Невозможно отгадать все образы и впечатления, отзвуки и нюансы, которые возникают у русскоязычных читателей Манделъштама. Может быть, английскому читателю доступно только предполагать оригинал на основе разных версий многих переводчиков». В этом смысле сборники, где собраны версии разных переводчиков, особенно ценны, например, *Modernist Archive: Selected Poems by Osip Mandelstam* (2008), где рядом с переводами самого редактора книги Кевина Платта можно найти переводы Евгения Осташевского, Мирса, Мервина и Брауна, или сборник «Осип Манделъштам: “Какая боль – искать потерянное слово”» (Москва, 2008).

Манделъштамовские эссе и проза приобрели много приверженцев за этот период, и в то время, как растет скептицизм у некоторых критиков по поводу того, насколько точно англоязычный читатель воспринимает стихи Манделъштама в переводе, и меньше внимания уделяется его стихам и жизни, его эссе, особенно «Разговор о Данте», все больше рассматриваются как убедительное доказательство его литературного гения.

Невозможно не признать, что именно благодаря всем этим разным переводам Манделъштам теперь является неотъемлемой частью мировой культуры, к чему он так неудержимо стремился и по которой тосковал.

### **О переводах произведений Н.Я. Манделъштам**

Трудно не согласиться с Джорджем Стейнером, что возрождение Манделъштама стало возможным благодаря удивительному совпадению чуда, углубленного изучения и гениальности. Стейнер особенно выделяет, разумеется, издания Струве и Филиппова, монографию и переводы Кларенса Брауна и, конечно, «Воспоминания» Надежды Манделъштам, называя их «нравственной классикой, с которой могут сравниться только считанные образцы в современной литературе»<sup>12</sup>. Для русских читателей важно знать, что ее книги, особенно первая, признаны выдающимися критиками и авторами (например, Клайв Джеймс, Мартин Эмис) как самые значительные книги XX в.. Многие читатели считают их лучшим свидетельством жизни поэта и более убедительным, искренним и правдивым осуждением сталинизма, чем книги Солженицына и других. Опубликованная впервые в 1970 г. на английском языке и блестяще переведенная Максом Хейвудом, «Надежда против надежды» (или, может быть, лучше передать название как «Надежде вопреки»?) немедленно получила признание и остается для многих западных читателей одной из самых значительных книг в литературе XX в.. И, принимая во внимание сложность поэзии Манделъштама, трудности перевода поэзии и его исключительно трагическую судьбу, не удивительно, что именно обличение сталинизма Надеждой воспринимается многими и как основное в творчестве Осипа. То, что ее ставят наравне с мужем, не просто отражает тот факт, что поэзия трудно проходит языковой барьер. Это объясняется тем, что ее книги раскрывают плененность творческого ума, духа и личности в «настоящем двадцатом веке» не хуже, чем «Порабощенный разум» Милоша и подобные шедевры.

---

<sup>12</sup> *Steiner G. The Blood of a Poet // The Sunday Times. 18 Nov 1973. P. 40.*

Несмотря на существующую критику перевода мемуаров, сделанного Хейвудом, большинство признают эту работу образцовой, и не удивительно, что его перевод книги «Надежда против надежды» получил премию ПЕН за лучший перевод. Этот текст свободный, увлекательный и аккуратный. Можно найти какие-то ошибки, упрощения и пропуски ради большей доступности текста (одна глава укорочена и одна опущена), стилистические изменения и редакционные исправления по усмотрению переводчика, но нельзя не признать очень позитивного впечатления от этих переводов на Западе, что и говорит о высоком качестве перевода. Повествование перевода слегка отличается от оригинала, оно не такое резкое, более ироничное, но хорошо читается; по словам Клайва Джеймса, английский Хейвуда «догоняет» ее русский. Хейвуд, несомненно, является лучшим переводчиком русской литературы своего поколения, и не удивительно, что один из критиков написал: «Наше понимание глубже и полнее благодаря переводам Хейвуда, исключительно точно передающим оригинальный текст Надежды Мандельштам, и значительному, но не наносящему вреда тексту, редакционному материалу»<sup>13</sup>.

Благодаря мемуарам Осип Мандельштам в глазах многих стал неотделимым от Надежды, и его политические взгляды отождествлялись с ее взглядами. Милован Джилас отметил, что мемуары входят в число «наиболее потрясающих свидетельств о страданиях и насилии, когда-либо записанных очевидцами», но «прежде всего эти книги представляют собой образец сложного структурного произведения исключительной поэтической и интеллектуальной силы»<sup>14</sup>. Для Джиласа «эти книги – не книги побежденных, но бескомпромиссных и некомпromетированных, никогда не признавших насилия и единомыслия»<sup>15</sup>. И одновременно это великая история любви, поэма любви. Самые серьезные рецензии напечатали «Гардиан» и «Обзервер»: критики Филипп Тойнби и Робин Милнер-Гулланд отметили, что эти книги чрезвычайно важны «как трогательное описание двух жизней, как исследование корней мандельштамовской поэзии и как свидетельство о системе репрессий в сталинской России»<sup>16</sup>.

Правда, *Вторая книга, «Оставленная надежда»*, не получила всеобщего признания, но многие сочли ее более значимой. Бродский писал: «Эпиграфом к этой книге могут быть слова Амоса “Я ненавижу, я презираю ваши празднества, и не хочу признавать ваши жертвоприношения”. Это книга гнева, отчаяния и боли. А еще больше это книга любви»<sup>17</sup>. Джек Миллер считает, что в книге 5 разных плоскостей: «Жизнь и произведения Мандельштама, сама Надежда, литературная общественность и участие в ней Мандельштама, жизнь простых людей и текущие события, а также авторские более широкие обобщения, оценки и впечатления от советского жизненного опыта»<sup>18</sup>. И хотя эта книга не получила широкого признания, она не вызвала и критики, многие просто не знали достаточно о причинах

---

<sup>13</sup> Milner-Gulland R. Mrs Mandelstam's Cause // The Guardian. 21 March 1974. P. 18.

<sup>14</sup> Djilas M. A Voice in the Silence // Encounter. July 1973. Vol. XLI. No. 1. P. 84.

<sup>15</sup> Djilas M. A Voice in the Silence. P. 85.

<sup>16</sup> Milner-Gulland R. Mrs Mandelstam's Cause. P. 18.

<sup>17</sup> Brodsky Joseph Beyond consolation. P. 13.

<sup>18</sup> Miller J. Defeating the “censorship society” // Index on Censorship. 1974. No. 3. P. 95.

тенденциозности Надежды. По мнению многих, в ней поместилось несколько книг сразу, не было такой прямоты, как в первой книге, и не было удовлетворяющего впечатления. Все согласились, что перевод Хейвуда прекрасен.

В рецензии Милнера-Гулланда читаем: «Как живое повествование о двух жизнях, как исследование истоков мандельштамовской поэзии и как свидетельство о системе репрессий в сталинской России это документ высочайшей важности, но книга выполняет и другие функции: это политический, философский и религиозный трактат о проблемах современного человека, эссе об эстетике и культуре, предъявление и сведение счетов с интеллектуальной частью общества, которая способствовала или не препятствовала мандельштамовской судьбе»<sup>19</sup>.

Как отметил журналист Маркус Уоррен в 1990-х гг., Мандельштамы «оставили в веках самый горький и личностный отчет о сталинском терроре»<sup>20</sup>. Именно то, что это был частный, персональный опыт, а не описание лагерной жизни, отдельный случай психологического террора, сделало книгу более доступной для западных читателей. И то, что это была история о человеческой любви и любви к искусству, также сделало книгу обязательной к прочтению. Конечно, главное в ее мемуарах – объяснить, как нужно читать поэзию Мандельштама. Г. Фрейдин писал: «Ключевым событием была смерть поэта в пересыльном лагере, сама по себе немедленно превратившая его кенотические топосы в пророчество. Оставалось только связать воедино факты из жизни поэта с мифологией его трудов» и тем самым «оправдать жизнь и судьбу Мандельштама»<sup>21</sup>. Политический и культурный резонанс можно оценить по тому факту, что влиятельный автор, журналист и ученый Джонатан Шнелль на страницах *The New Yorker* в 1974 г. утверждал, что ее книги так же знаменательны, как книги Солженицына, и многие с ним согласились. Поэт и критик Клайв Джеймс даже назвал «Надежду против надежды» лучшей книгой последних 50 лет.

Не менее важен вклад этих книг в понимание искусства поэзии. Для Шеймаса Хини, «Надежда против надежды» одна из самых лучших книг, когда-либо написанных о значении поэзии как призвания и движущей силы мира. Для многих книги Н. Мандельштам стали одним из самых лучших описаний творческого воображения, сравнимых с письмами Китса и «Жизнью Джонсона» Босуэллса. По мнению британского слависта Дж.С. Смита, это «не только самая важная книга, когда-либо написанная о русском поэте», но и «самая прославляющая книга о великом поэте из когда-либо мною прочитанных»<sup>22</sup>.

Очень жаль, что ее «Третья книга» не переведена на английский; но эссе «Моцарт и Сальери» переведено, хотя не очень удачно.

---

<sup>19</sup> *Milner-Gulland, Mrs Mandelstam's Cause*. P. 18.

<sup>20</sup> *Warren M. The sorry fate of Mandelstam // The Sunday Telegraph*, 28 June 1992. P. 66. (Книжное приложение, стр. XII)

<sup>21</sup> *Freidin G. A Coat of many Colors. Osip Mandelstam and his mythologies of Self-Presentation*. University of California Press, 1987.

<sup>22</sup> *Smith G.S. Russian Poetry: The Lives or the Lines? // The Modern Language Review*. Vol. 95. No. 4 (Oct., 2000). P. xxxi.

- Bonnefoy Y.* On the Translation of Form in Poetry // *World Literature Today*. 1979. Vol. 53. No. 3 (Summer). P. 374–379.
- Brindle B. N.* In pursuit of the word: Robert Lowell's interest in the work of Osip Mandelstam. Ph.D, Goldsmiths' College (United Kingdom), England. 1993.
- Brodsky Joseph.* Beyond consolation. Trans. by Barry Rubin // *New York Review of Books*. Feb 1974. P. 13–16.
- Brodsky Joseph* Introduction to the translation by Bernard Meares // *Mandelstam O.* Fifty Poems. New York, 1977.
- Brodsky Joseph* The Child of Civilization // *Brodsky Joseph* Less Than One: Selected Essays. New York: Farrar, Straus, Giroux. P. 122–142. – *Бродский И.* Сын цивилизации // *Бродский И.* Сочинения. Т. 5. Спб., 2001. С. 92–106.
- Cooke B.* Robert Lowell's "Notebook" and the "ghost" of Mandelstam // *New Comparison* 19. 1995. P. 19–45. (Brindle and Cook – same person.)
- Frank E.* Biting into glass (Translating Osip Mandelstam) // *Parnassus-Poetry in Review* 25 (1–2). 2001. P.567–584.
- Haynes K. O.* Mandel'shtam // *Encyclopedia of Literary Translation into English* (in Classe, O.). London, 2000. 2 volumes. P. 897–899.
- Nabokov V.* On Adaptation // *New York Review of Books*. 7 Dec 1969. Перевод в кн.: Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии и эссе. М., 2002.
- Rayfield D.* Russian Poetry in Current English Translation // *Poetry World*. 1986. P. 135–145.
- Rudman M. M* // *Raritan. A Quarterly Review*. 1996. 15 (4). P. 17–37.
- Rudman M.* An unexpected feast // *Index on Censorship*. 1974. No 3. P. 96–99.
- Smith G.S.* A note on the equimetrical translation of Russian poetry // *IJSLP*. Vol. XXXIII (1986). P. 127–130.
- Smith G.S.* Russian Poetry: The Lives or the Lines? // *The Modern Language Review*. Vol. 95. No. 4 (Oct., 2000). P. xxix-xli.
- Wachtel M., Cravens C.* Nadezhda Iakovlevna Mandel'shtam: Letters to and about Robert Lowell // *The Russian Review*. 2002. Vol. 61. № 4. P. 529–530.
- Translation – Theory and Practice. A Historical Reader. Ed. D. Weissbort, A. Eysteinson. Oxford: University Press, 2006.
- Weissbort D.* Poetry // *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Ed. P. France. Oxford, 2001. P. 89-96.
- Завьялов С.* «Поэзия – всегда не то, всегда другое»: переводы модернистской поэзии в 1950–1980-е годы // *НЛО*. 2008. № 92. С. 104–119.
- Кружков Г.* «Хроники вавилонского разделения» // *Иностранная литература*. 2007. №11.
- Кружков Г.* «Н» и «Б» сидели на трубе. Два эссе с компаративистским уклоном // *Новый мир*. 2013. № 5.
- Утзоф Г.* «Audiatur et altera pars»: К проблеме «Набоков и Лоуэлл» // *Культура русской диаспоры: эмиграция и мифы*. Таллин, 2012. С. 219–237.

## І. Акмеизм и акмеисты

\*

*Александр Закуренко (Москва)*

Принципы акмеизма можно сравнить с иератической лестницей: каждая следующая ступень использует предыдущую на новом этапе актуализации смыслового ядра / первообраза слова.

Первая ступень. Природа слова.

Слово имеет онтологический статус. То есть слово связано с бытием как образ с первообразом. Фонетика, морфология, этимология, грамматика – оболочки, формирующие передачу первообраза в мир. Бытие раскрывается через слово. Но слово пребывает в «свернутом» виде, пока не актуализируется поэтом. Поэзия есть поступок по актуализации бытия.

Вторая ступень. Знакомство слов.

Слово актуализирует свои смыслы в общении с другим словом / словами. Соседство слов актуализирует каждое из слов. Возникают силовые парадигмы слов – бытие в слове актуализируется и в слове актуализируются все его смыслы. Возникает семантическое гнездо слова – его начинают окружать оболочки смыслов. Можно говорить о валентности слова. Слово притягивает к себе смыслы другого слова. Возникают пучки смыслов – пересечения силовых линий значений слов.

Третья ступень. Стихотворение как малая модель бытия.

Стихотворение есть совокупность актуализаций всех используемых поэтом слов. Все отсылы к другим словам, совокупности слов – есть актуализация «актуализаций бытия» в других текстах мировой культуры. Упоминательная клавиатура – это как раз механизм актуализации. Отсюда акмеистическая работа с подтекстами и всеми видами цитатности: от прямых цитат до аллюзий.

Важно, что акмеизм включает автоцитатность как форму актуализации бытия наравне с отсылками к другим текстам внутри других эпох и культур.

Так возникает образ мировой культуры и «тоска» по ней – это интенция, требующая актуализации мировой культуры.

Стихотворение – это модель космоса как гармонизированной модели бытия. Как бытие не может быть прочитано одним способом, так и стихотворение акмеиста всегда раскрывает свои актуализируемые смыслы в зависимости от механизма их вычленения и анализа.

Четвертая ступень. Книга стихов как большая модель бытия.

Стихи складываются в книгу – но если отдельное стихотворение есть актуализация законченной формы бытия внутри определенной смысловой системы координат, то книга стихов – есть актуализация модели бытия внутри историко-культурной системы смыслов; то есть книга стихов – открытая модель бытия, выводящая за границы конкретного стихотворения в мир множественности смыслов и разных способов актуализации смыслов.

Книга – самая сложная форма актуализации бытия – в наибольшей степени приближена к бытию в его сложной структуре взаимодействий различных сегментов бытия. Знакомятся уже не только значения отдельных слов, но и смыслы стихотворений, создавая силовые линии значений / смыслов уже на новом, более высоком иератичном уровне.

\*

*Сергей Долгов (Москва)*

Для широкого круга читателей акмеизм покоится на трех китах: Гумилев, Ахматова и Мандельштам, что естественно, потому что со временем они, позаимствуя глагол у В. Жирмунского, его “преодолели”. В ранней лирике времен Цеха поэтов у нового товарищества было много общего, по большей части участники оставались в рамках общих традиций. В своей книге об акмеизме О. Лекманов приводит огромное количество взаимных реминисценций, подтверждающих это.

Тема нашего общего стола предполагает находить у акмеистов общие черты. Между тем, если мы и занимаемся сегодня этой темой, то благодаря тому, что родовыми чертами трех «китов» акмеизма была яркая индивидуальность и, следовательно, все более очевидная непохожесть.

Явно отличался от прочих Н. Гумилев своим почти показным романтизмом, а это свойственно романтикам, и сознательным продолжением лермонтовской традиции, в соответствии с ее парадоксальностью и «странною любовью». В отличие от Лермонтова романтизм Гумилева более позитивный, можно сказать, героический, но не банальный, особенно с четырнадцатого года, не ура-патриотический, а рыцарский. Но это рыцарь, прочитавший Сервантеса: и благородство, и выдвинутая на первый план даже больше, чем у Лермонтова, парадоксальность: «Жди меня, я не вернусь».

И, конечно же, чем дальше, тем больше что-нибудь да вразрез привычному преподносят стихи Вл. Нарбута, только поначалу как-то вмещааясь в акмеизм, еще используя его атрибутику:

*На след осторожно ступая,  
Уходит от юркой Весны  
Обиженно даль голубая,  
Лишь банты от шляпы видны.  
(«Гобелен», 1909)*

Ближе друг к другу не только в стремлении к классической ясности, но даже интонационно и по настроению Мандельштам и Ахматова:

*В огромном омуте прозрачно и темно,  
И томное окно белеет;  
А сердце, отчего так медленно оно  
И так упорно тяжелеет?  
(1910)*

Или:

*Воздух пасмурный влажен и гулок,  
Хорошо и не страшно в лесу,  
Легкий крест одиноких прогулок  
Я покорно опять понесу.*

(1911)

Если бы меня врасплох спросили, чьи это строки, я ответил бы не задумываясь: «Разумеется, Ахматовой». Фактически М.Л. Гаспаров подтверждает это сходство в комментариях к стихам Мандельштама того периода:

«Образы... становятся спокойнее и тише: тревога и скорбь прячется в глубину души и сказывается лишь проговорками... Обычный фон этих стихотворений – одинокие прогулки, осень, сумерки, туман, небо, отраженное в озере, в небе кружащаяся ласточка, над водой кружащиеся стрекозы (замкнутый, безвыходный мир); шелест, застывающий в тишину».

Поэтика Ахматовой – «гармонизация гласных» (термин В. Жирмунского), но без нарочитой музыкальности, как у Бальмонта, а естественно: одной или, в длинной строке, двух таких пар совпадений для Ахматовой достаточно. Ее фонетические приемы прозрачны и действуют на читателя неосознанно. Это усиливает фонетически «типический параллелизм народной песни», которым в начале двадцатых возмущался Мандельштам («синтаксическим параллелизмом»). И что справедливо назвать визитной карточкой ее стиха: интонация речи, фраза, синтаксический период совпадает со строкой, строфой, с музыкальной фразой – музыка стиха полностью сливается с интонацией.

В «Записках об Ахматовой» Лидия Чуковская приводит отзыв Ахматовой о чем-то только что опубликованном стихотворении: «автору не хватило цинизма», чтобы стихотворение было сделано. Это замечание подсказывает, как развивалась ее лирика: уже не просто монолог, а драматургия образа, выстраивание отношений.

Это, может быть, главное в поэзии Ахматовой увидел и сформулировал Мандельштам:

«Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века» («Письмо о русской поэзии», 1922).

Действительно, ее стихи, прежде всего любовные, выстраивают психологическую фабулу с лаконичной и внезапной развязкой, ради краткости часто совпадающей с финалом. Но, говоря об Ахматовой, надо сказать – вот что до сих пор почему-то не говорилось. Для наглядности возьмем, конкретно, стихотворение 1917 г. (из «Подорожника») «И вот одна осталась я...». Остановившись на этом стихотворении, литературоведы обычно акцентируют фольклорность: лебеди, заплачка, причитание – все, что в двадцатые годы стало в Ахматовой раздражать Мандельштама. В стихах Ахматовой, объясняет Мандельштам, «отнюдь не психологическая изломанность, а типический параллелизм народной песни с его яркой асимметрией двух смежных тезисов, по схеме: “В огороде бузина, в Киеве



дядька”». Не знаю, надо ли оговаривать, что и «случайность» в ее стихах не случайна тем более. А некоторый мистицизм Ахматовой в прозрачной эстетике акмеизма выглядит особенно убедительно.

Подозреваю, что Мандельштама раздражала не фольклорная песенность, а фольклорно-песенная образность – то лебеди, то голубки – и, в двадцатые годы, традиционный, дореволюционный синтаксис. Но вернемся к тексту:

*И вот одна осталась я  
Считать пустые дни.  
О вольные мои друзья,  
О лебеди мои!  
И песней я не скличу вас,  
Слезами не верну,  
Но вечером в печальный час  
В молитве помяну.*

Все, стихи получились, но там, где любой поэт, а тем паче поэтесса ставит окончаттельную точку, у Ахматовой только начинается главное:

*Настигнут смертною стрелой,  
Один из вас упал,  
И черным вороном другой,  
Меня целуя, стал.  
Но так бывает раз в году,  
Когда растает лед,  
В Екатерининном саду  
Стою у чистых вод  
И слышу плеск широких крыл  
Над гладью голубой.  
Не знаю, кто окно раскрыл  
В темнице гробовой.*

Ясный поэтический язык, внятная конкретность предметов и большинства образов, ясное движение и особенно классическая форма гармонически организованного стиха на самом деле больше, чем символизму, противопоставляет акмеизм футуризму, а также параллельным и последующим измам, похороненным вместе с эпохой. Между тем поэтика обоих: Ахматовой и молодого Мандельштама – это установление гармонии, особенность, которую нельзя установить по датам: с такого-то года по такой. Гармонические шедевры у Мандельштама есть в любой период творчества, даже в тридцатые годы, и в то время, когда Мандельштам обрушился на Ахматову и «богородичное рукоделие Марины Цветаевой» («Литературная Москва», 1922), он создает «Похищение Европы» – стихотворение, редчайшее по гармоническому ощущению обретенного счастья. Но, по сравнению с Гумилевым и Ахматовой, у Мандельштама часто бóльшая фонетическая насыщенность, особенно заботливая огласовка, инструментовка стиха. Не буду досаждать фонетическими разборами, но приведу хотя бы один

пример из «Камня» – в отличие от футуристов и в противоположность символисту Бальмонту, созвучия здесь настолько естественны, что их обилие срабатывает помимо сознания:

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

(1914)

Первая строка: каждое слово повторяет «р» и раскатывает его дальше, прибавляет выразительности, все три «р» входят в пары удвоенных согласных, и каждая пара начинает слово. Созвучие во второй строке зрительно еще очевидней: «копыта конские», парность аллитераций второй строки подкрепляет первую. Но таких или схожих примеров у Мандельштама множество. Интересней следующее: «дворники» и «деревянных». Здесь совпадение почти всех согласных ([д], [р], [в], [н]) переходит в иное качество (это можно наблюдать, в несколько иной форме, и у футуристов, а из акмеистов отличает именно Мандельштама); не только аллитерации и фонетико-синтаксический параллелизм – «простых и грубых / тяжелых шубах» (привет Ахматовой): перекличка не отдельных созвучий, а сопоставляются целые слова. Вследствие более тонкого переживания звука возникает сложная фонетическая насыщенность стиха. И все это максимально естественно, с точной рифмовкой, без тесноты заключено в четырех строках четырехстопного ямба.

В отличие от Бальмонта, экспериментов Хлебникова – это фонетика смысла, а в сравнении с Цветаевой и Пастернаком – более утонченная инструментовка, здесь он соединил несовместимое, «розу» и «жабу»: щемящую музыкальность Батюшкова и находки, продолжающие того же Хлебникова.

Открытие «Камня»: соотношения между звуками, сама фонетика могут быть выстроена тоньше. И эти, на посторонний взгляд, нюансы создают новые возможности и новый масштаб. Мандельштамовский «Камень» – это и храм, и камень. Кто, начиная с 1914 г., не употреблял слово «Россия»? Кто из поэтов не знал такого слова, как «Лорелея»? Мандельштам поставил между ними вполне обиходную в поэзии «Лету» и одарил нас, подозреваю, неперевожимой строкой:

*Россия, Лета, Лорелея.*

«Tristia» свидетельствуют, что даже в Гражданскую войну творчество Мандельштама продолжает подпитывать античная культура. Но вскоре ему начинают претить перестоявшие быть живым орудийным арсеналом, а, напротив, скорее примиряющие приемы, поэтика гармонии, пригодная для акмеизма, но больше не подразумевающая развитие. Если в 1916 г. Мандельштам писал: «Я научился вам, блаженные слова, / Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита...» («Tristia»), – то теперь его раздражает, что Ахматова ориентируется на избранный словник, гармоничность, канонизацию – это после стихов Пастернака означало заведомо занизить планку. Вспомним и запись из тетрадей Цветаевой: «Ахматова всегда

стремится к гармонии, в этом ее ограниченность». Написано не затем, чтобы уязвить Ахматову, для себя, но, как и Мандельштам, она никогда не останавливалась в развитии. Для нас главное – не столько сама критика Мандельштама в адрес Цветаевой в двадцать втором, а затем и Ахматовой, довольно жесткая, можно сказать, бесцеремонная, – это требование, говорящее о том, что для самого Мандельштама классический период пройден.

Мандельштам изначально метафоричней, но если Ахматова стремилась к гармонии, как к условию поэтического совершенства, то Цветаева стремилась к усилению, выходу более мощной энергетики, Мандельштам – к концентрации; и оба – к дальнейшему развитию, расширению возможностей стиха, меняя поэтику. Это для Мандельштама казалось невозможным при условии обращения к фольклору; наоборот, славянские заплочки и уж тем более песенная простота теперь исключались и в собственном творчестве, и для не преодолевшей акмеизм Ахматовой.

Переходные мостки, возможные подсказки между метафорами, убираются, читатель, если хочет, должен проделать этот путь сам – это постоянная черта новой поэзии Мандельштама: выражаясь нынешним языком, в начале двадцатых годов поэтика Ахматовой и Мандельштама расходятся в приоритетах. Скажу точнее: после расстрела Гумилева плач, далеко не для одной Ахматовой, перестает быть чисто фольклорным жанром, а для Мандельштама, помимо всего прочего, становится очевидным, что сроки поджимают.

## II. Осип Мандельштам и XXI век – парадигмы и векторы изучения

\*

*Александр Закуренко (Москва)*

Реконструкция интенций поэта. «Орудийный» механизм интенционален, и сама по себе «техника» у Мандельштама не важна, она всегда ради определенной цели / смысла.

Сложность понимания текстов Мандельштама не от амбивалентности прочтения. Истина – антиномична («зачитанный до дыр» о. Павел Флоренский), и поэтому даже стремление к истине не может позволить описать ее окончательно. Но амбивалентность – это отсутствие системы координат. У Мандельштама – «есть ценностей незыблемая скала» (и твердыня, монолит, и лестница: в переводе с итальянского *scala* – лестница).

Сопоставление поэтик поэтов-современников и предшественников (контекстуально-компаративный анализ). Нет абстрактных поэтик. Любая поэтика основана на аксиологии. Следовательно, чтобы описать поэтику, нужно будет найти язык описания базисных терминов поэтики. Потребуется новый герменевтический поворот, связанный с введением в герменевтический анализ личностного / интенционального участия автора.

Антропологический поворот в гуманитаристике: исследование художественных текстов приведет к усилению антропологической составляющей. Но не на уровне фрейдистского интереса к бессознательному, а на уровне описания личности автора в системе им же самим полагаемых категорий (основополагающих понятий: «слово», «свобода», «культура» и т.п.) – которые и ложатся потом в базис поэтической системы.

Историософия Мандельштама. Мандельштам – один из немногих русских поэтов, имеющих свою историософскую систему оценок исторической личности и эпохи. Отношение к Сталину или к советской власти есть часть этой системы. Следовательно, одна из будущих задач – описание историософии Мандельштама. Тут нужно будет связать взгляды поэта с историософией Хомякова, Леонтьева, Данилевского, Шпенглера.

Интерпретация оды Сталину вне восстановления «большого времени» (по Бахтину) – невозможна. «Море без морщин» и «завтра из вчера» – это две оси хронотопа (пространство и время). Хронотоп Мандельштама восстанавливается из его историософских работ (о Чаадаеве, Леонтьеве, Бергсоне и др.) и историософских стихов. Отношение к власти требует и описания метафизики власти, как ее представлял Мандельштам. И возможного сопоставления с метафизикой власти, скажем, М. Булгакова, Б. Пастернака, А. Платонова, А. Ахматовой.

Итак: восстановление и описание интенций поэта и язык их описания, словарь категорий.

Генезис идей Мандельштама: включения прочитанного и осмысленного им в русской и мировой философии (А. Хомяков, В. Соловьев, К. Леонтьев, о. Павел Флоренский, В. Розанов, В. Эртн и др.)

Составление (возможно, внутри «Мандельштамовской энциклопедии») словаря категорий Мандельштама, базисных для его поэтики. Например: понятие «свобода». Понятие «игра». Понятие «историческое событие». И еще ряд фундаментальных категорий, конституирующих его поэтику.

Реконструкция историософии Мандельштама и описание представлений о метафизике власти.

Гносеология (познание бытия через слово и образ), культурология внутри европейской культуры: через анализ категорий поэтики Мандельштама и способов воплощения его видения в художественной форме от интенций (базисных представлений о мире) через создание языка выражения (акмеистические / семантические механизмы конституирования текста) к текстам как формам, структурированным системой ценностей (интенция) и смыслов (герменевтика).

Арина Пенкина (Москва)

**АРХИТЕКТУРА** в творчестве О.М. В произведениях О.М. разных лет встречаются образы архитектуры разных эпох и стран: петербургской (см. *Петербург*), московской (см. *Москва*), византийской, армянской, западноевропейской (в основном готической), античной (см. *Античность*). Петербургские архитектурные образы присутствуют в стих. «Адмиралтейство», «Петербургские строфы», «На площадь выбежав, свободен...», и в некоторых др., в ст. «Кровавая мистерия 9 января». О московской архитектуре говорится в стих. «В разноголосоице девического хора», «О, этот воздух, смутой пьяный...», «Сегодня можно снять декалькомани...», «Квартира тиха, как бумага...». Непосредственно о византийской архитектуре речь идет в стих. «Айя-София». В стих. «Как растет хлеб опара» содержится сравнение, одной из частей которого являются купола Софии (им уподоблено поднимающееся тесто). Еще раз, но уже как «мечеть живая», Айя-София упоминается в стих. «И клена зубчатая лапа...». В стих. «Бежит волна-волной, волне хребет ломая...» метафорически, через сопоставление с набегающими друг на друга волнами изображено взятие Константинополя турками. В письме С.Б. Рудакова к жене 25 июня 1935 г. это стихотворение названо десятистишием «о море и Стамбуле» (Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1993 г. СПб., 1993. С. 70). Образы армянской архитектуры содержатся в «Путешествии в Армению», в цикле «Армения». Западноевропейская архитектура преимущественно представлена в стихотворениях О.М. готикой (за исключением стих., в которых дан образ собора Святого Петра в Риме: «На площадь выбежав, свободен», «Здесь я стою – я не могу иначе...» и стих. «Язык бульжника мне голубя понятней...», где изображены улицы современного Парижа). О готическом зодчестве говорится в стих. «Я ненавижу свет...», «Notre Dame», «Реймс и Кельн», «Я видел озеро, стоявшее отвесно...», в ст. «Франсуа Виллон», «Утро акмеизма», «Петр Чаадаев», «О природе слова». Обобщенный образ католических и православных соборов дан в стих. «Люблю под сводами седья тишины...». Образ купола, держащегося «на собственной тяге», встречается в «Восьмистишиях». Античный образ, образ «милой Трои», создан в стих. «За то, что я руки твои не сумел удержать...». Повторяющимся на протяжении всего творчества архитектурным образом является акрополь. Это не только акрополь Афинский, но и акрополь как часть античного города вообще. Так, в стих. *Tristia* лирический герой или Овидий видит огонь, горящий в акрополе, в стих. «Адмиралтейство» здание Адмиралтейства названо «фрегат или акрополь», в стих. «За то, что я руки твои не сумел удержать...» Троя названа «дремучим акрополем». В ст. «О природе слова» акрополь – символ культуры, связи и единства, структурированности, которым противопоставлены «расплывчатость, безархитектурность».

\* «Мандельштамовская энциклопедия» создается при поддержке РГНФ (грант 15-24-11210)

П. Стайнер полагает, что любовь Манделъштама к архитектуре «была следствием реакции на литературную среду, из которой вышла его поэзия», на символистское отношение к слову: «неприятие безграничной загадочности, которой слово наделяли символисты, и акцент на динамичной конкретности стали причиной того, что Манделъштам создал новое представление о слове – как о материале для поэзии». (*Steiner P. Poem as manifesto: Mandelstam's «Notre Dame» // Russian Literature. 1977. Т. 5. Vol. 3. P. 240, 242*). Л.Я. Гинзбург характеризует ранние стих. О.М. 1909–1911 гг. как произведения ученика символистов, но при том лишённые «потусторонности», всей положительной идеологии и философии символизма», и связывает его интерес к архитектуре с переходом на позиции акмеизма в 1912 г., со стремлением «вернуться к земному источнику поэтических ценностей», отображению трехмерного мира, которое объединяло составлявших эту группу молодых поэтов А. Ахматову, Н. Гумилева, С. Городецкого, В. Нарбута (см. *Акмеизм*). Буквальным выражением трехмерного мира для О.М. была архитектура. (*Гинзбург Л. Камень // Осип Манделъштам. Камень. Л., 1990. С. 261–264*). В это время О.М. написал ст. «Утро акмеизма» (вторая половина 1913 – начало 1914 г.), отражающую полемику с символистами и футуристами (см. *Символизм, Футуризм*), содержащую направленный им упрек в невнимании к «сознательному смыслу как материалу творчества», провозглашающую «равноправие» Логоса, этого «сознательного смысла», с другими элементами слова. Сознание поэтом своей правоты, посюсторонность, упорядоченность, единство объявляются неотъемлемыми условиями поэтического творчества. Слово уподобляется камню, поэт – строителю, мысль – острию шпилья, акмеизм – готике. Эти метафоры повторяются: поэт – строитель в «Notre Dame», в ст. «О природе слова»; мысль – шпиль в ст. «Петр Чаадаев», в стих. «Я ненавижу свет...». Полемика с символистами отчетливо звучит в ранних петербургских стихотворениях, в том числе в стих. «Адмиралтейство»: «...красота не прихоть полубога, / Но хищный глазомер простого столяра...» (См об этом: *Сурат И. Поэт и город. Петербургский сюжет Манделъштама. Звезда. 2008. № 5. С.179–188*).

А.Г. Мец пишет, что намерение О.М. издать свой первый сборник стихотворений относится к началу 1912 г., о ходе его подготовки известно лишь, что первоначальным было название «Раковина», повторявшее заглавие одного из включенных в книгу стих. Название «Камень» сборник получил непосредственно перед выходом, по сообщению Р.Д. Тименчика, оно было дано книге Н.С. Гумилевым (Памятные книжные даты. 1988. М., 1988. С. 186). А.Г. Мец объясняет это название тем, что оно не только отражает мотивы нескольких последних стихотворений (1912 г.), но также «внутренней мотивировкой»: «камень» – анаграмма «акме», и между этими словами существует этимологическая связь. (*Мец А. «Камень» (к творческой истории книги) // Осип Манделъштам. Камень. Л., 1990. С. 278–279*). М.Л. Гаспаров объясняет замену названия так: «Раковина» подразумевает, что поэт, «как шумящая раковина, доносит до людей туманный голос стихии», а название «Камень» – что «поэт, как зодчий, как вольный каменщик, умудренный веками – созидает свои произведения прочно и на века» (*Гаспаров М. Осип Манделъштам. Три его поэтики // О русской поэзии. СПб. 2001. С. 203*).

Слово «раквина» не отражает стремления строить, но оно отражает стремление бороться с пустотой: в одноименном стих. раковина, отвергнутая стихией, вторит ее звукам, и стихия принимает ее. Однако для О.М. значимо такое качество слова, как посюсторонность, прочность, неизменность, роднящее его с камнем. Е.А. Кантор полагает, что именно неизменность слова дает О.М. «ощущение непосредственного контакта с прошлым» при чтении гомеровского списка кораблей. (*Кантор Е.* В толпокрылатом воздухе картин. Искусство и архитектура в творчестве О.Э. Мандельштама // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 64). В ст. «О природе слова» (1922) язык предстает последним оплотом русской культуры, явлением, благодаря которому она наделена историческим развитием: «Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории, то есть что Россия принадлежит к неорганизованному, неисторическому кругу культурных явлений, упустил одно обстоятельство, – именно: язык. Столь высоко организованный, столь органический язык не только – дверь в историю, но и сама история»; для России «отлучение от языка равносильно отлучению от истории» (*Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем. В 3 т. Т. 2. М. 2010. С. 70).

П. Стейнер обращает внимание на то, что готическая архитектура и в особенности готический собор привлекли О.М. абсолютной гармонией материала и идеи, тяжести и легкости. Готический собор, представляющий собой «одновременно и выверенное архитектурное сооружение и место богослужения», «единение рассудка и веры», стал воплощением его новых идей о поэзии (*Steiner P.* Op. cit. P. 242). О важности гармонии материала и организующей идеи О.М. пишет в ст. «Петр Чаадаев» (1915): «Россия, в глазах Чаадаева, принадлежала еще вся целиком к неорганизованному миру. Он сам был плоть от плоти этой России и посмотрел на себя как на сырой материал. Результаты получились удивительные. Идея организовала его личность, не только ум, дала этой личности строй, архитектуру, подчинила ее себе всю без остатка и, в награду за абсолютное подчинение, подарила ей абсолютную свободу» (*Мандельштам О.* Указ. соч. Т. 2. С. 28).

Готика привлекала О.М. как воплощение не только неизменности, гармонии идеи и материала, но и единства, всеобщей связи. В ст. «Франсуа Виллон» (1913) О.М. подчеркивает такое качество готики, как иерархичность и подвижное единство всех элементов постройки, что роднит собор со средневековым обществом. Мысль о единстве как неотъемлемой составляющей культуры выражена в ст. «Петр Чаадаев»: «Мало одной готовности, мало доброго желанья, чтобы начать историю. <...> Не хватает преемственности, единства. Единства не создать, не выдумать, ему не научиться. Где нет его, там в лучшем случае – “прогресс”, а не история, механическое движение часовой стрелки, а не священная связь и смена событий» (там же. С. 29). Цитируя эти строки в «Воспоминаниях», Н.Я. Мандельштам пишет, что они относятся к Чаадаеву, но мысли «несомненно близки» О.М. (*Мандельштам Н.* Воспоминания // Подгот. текста Ю. Фрейдина. Предисл. Н. Панченко. Примеч. А. Морозова. М., 1999. С. 297). М.Л. Гаспаров полагает, что О.М. привлекала романская Европа, готика, Рим, поскольку «в католичестве



это единство осязаемое»: «двухтысячелетнюю цельность европейского мира» воплощает в себе фигура папы (*Гаспаров М.* Осип Мандельштам. Три его поэтики. С.195–196). О единстве, воплощенном в фигуре понтифика, о преемственности как о неотъемлемом качестве истории и культуры О.М. говорит в ст. «Петр Чаадаев» (*Манделъштам О.* Указ. соч. Т. 2. С. 29).

Идея преемственности и связи (сродни подвижной связи элементов готической постройки) нашла выражение во многих стих. – например, «О временах простых и грубых» (1914), «Европа» (1914), «Еписциса» (1914), «С веселым ржанием пасутся табуны...» (1915), «Я не слыхал рассказов Оссиана» (1914), а также в ст. «Слово и культура», «О природе слова». Она напрямую выражена в стих. *Tristia* («Все было встарь. Все повторится снова / И сладок нам лишь узнаванья миг»). В стих. «Пою, когда гортань сыра, душа – суха...» (1937) чувство «Колхиды колыханья» называется О.М. как одно из условий творчества. Идея повторения присутствует также в стих. о кремлевских соборах, о чем пишет Н.Я. Мандельштам в «Воспоминаниях»: «В кремлевских соборах он заметил их итальянскую природу: “И пятиглавые московские соборы / С их итальянскою и русскою душой” и “Успенье нежное – Флоренция в Москве...”» (*Манделъштам Н.* Указ. соч. С. 302).

Также эта идея отражена в стих. о петербургской архитектуре периода «Камня». И.З. Сурат пишет, что Петербург О.М. – это не проклятый и обреченный Петербург символистов, но город «прекрасный и благословенный», потому что пушкинский (*Сурат И.* Указ. соч. С. 179). В петербургских стихотворениях этого периода присутствуют многочисленные пушкинские реминисценции. И.З. Сурат обращает внимание на слово «опять» в строке «И правоведа опять садится в сани...» из стихотворения «Петербургские строфы» (1913). Оно, как считает исследователь, указывает на повторяемость, но это не безысходная повторяемость А.А. Блока, а «радостная и желанная», свидетельствующая о том, что жизнь продолжается (Там же. С. 180).

Желание радостного повторения звучит в ст. «Слово и культура» (1921): «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. <...> Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл» (*Манделъштам О.* Указ. соч. Т. 2. С. 51). О подобном отношении к традиции, выраженном в поэзии О. М, пишет И.А. Бродский: «Возможно, более чем кто-либо в этом столетии, он был поэтом цивилизации: он обогатил то, что вдохновляло его. <...> Цивилизация есть суммарный итог различных культур, <...> и основным ее проводником – выражаясь одновременно метафизически и буквально – является перевод. Перенос греческого портика на широту тундры – это перевод» (*Бродский И.* Сын цивилизации // Набережная неисцелимых: тринадцать эссе. Пер. с англ. Сост. В. Голышев. М. 1992. С. 43). Подобным «переводом» можно, вероятно, назвать сравнение здания Адмиралтейства с акрополем в стих. «Адмиралтейство». Оно также названо здесь фрегатом и ковчегом. Адмиралтейство как «целомудренно построенный ковчег» И.З. Сурат считает главной из этих метафор. Петербург в представлении О.М. является ковчегом «спасения у начала новой истории» (*Сурат И.* Указ. соч. С. 185–186). Эта метафора также употреблена в статье «Кровавая

мистерия 9-го января» (1922): «Первое шествие рабочих от кирпичных и деревянных застав к гранитной чаше Невы, к цельному, как дарохранильница, архитектурному слитку с ковчегом Адмиралтейства и саркофагом Исаакия, не удалось» (*Мандельштам О.* Указ. соч. Т. 2. С. 63). Уподобление Исаакиевского собора саркофагу также присутствует в статье «Скрябин и христианство» (1915). И.З. Сурат отмечает, что Исаакиевский собор в творчестве О.М. связан со смертью (*Сурат И.* Указ. соч. С. 194)

Идеей культурной преемственности открывается стих. «Notre Dame». Впервые напечатанное в 1913 г., в № 3 журнала «Аполлон», оно завершало подборку стих. акмеистов. Стихотворениям было предпослано примечание о том, что они могут до некоторой степени служить иллюстрациями к теоретическим соображениям, которые были высказаны в ст. Н.С. Гумилева и С.М. Городецкого, напечатанных в январском выпуске журнала (Аполлон. 1913. № 3. С. 30). Помимо «Notre Dame» в эту подборку была включено еще стих. «Айя-София».

Источниками «Notre Dame» были и личные впечатления О.М., путешествовавшего по Западной Европе в 1907–1910 г., обучавшегося в это время сначала в Сорбонне, затем в Гейдельбергском университете; произведения П.Я. Чаадаева и Н.В. Гоголя, открытия Виолле-ле-Дюка (*Гаспаров М.* Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама. Анализ и интерпретация // О русской поэзии. СПб., 2001. С. 263, 265); роман Ж.К. Гюисманса «Собор» (*Steiner P.* Op. cit. P. 243) и, по предположению Е.А. Кантор, «История Франции» Ж. Мишле (*Кантор Е.* Указ. соч. С. 65). О.А. Лекманов пишет, что «ключевой для “Notre Dame” образ готической души восходит к заметке Вячеслава Иванова “Экскурс I. О Верлене и Гейсмансе”», впервые опубликованной в книге В.И. Иванова «По Звездам». В ней говорится, что Гюисманс «показал впервые, под луною своей повышенной чувствительности, тончайшие ткани готической души». Исследователь обращает внимание на то, что впервые О.М. упоминает о соборе Нотр-Дам в письме Иванову от 13 (26).8.1909 в связи с этой книгой Иванова (*Лекманов О.* Об одном стихотворном манифесте акмеизма // Литература. Ежен. приложение к газ. «Первое сентября». 2003. № 40. С. 5–6). Превознося книгу Иванова, О.М. сравнивает ее с собором, а впечатление, производимое ею на читателя, – со впечатлением, производимым Notre Dame на входящего под его своды: «Разве, вступая под своды Notre Dame, человек размышляет о правде католицизма и не становится католиком просто в силу своего нахождения под этими сводами?» (*Мандельштам О.* Указ. соч. Т. 3. С. 361). Мысль о том, что не только собор обязан своим возникновением вере, но и вера собору, высказана также в стих. «Пешеход» (1912).

В 1908 г. была опубликована как 4-е «Философическое письмо» заметка Чаадаева «О зодчестве» (1832), повлиявшая на восприятие готики О.М. (*Гаспаров М.* Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама. С. 265). В данной заметке прослеживается связь между духом египетской и готической архитектуры. Рассуждения о готике, о вере, устремлявшей шпили соборов выше и выше, высказывал Гоголь в сб. «Арабески» (в фантазии «Архитектура нынешнего времени»). Возможно, определение, данное Гоголем шпилю готического собора,

«прозрачный, почти кружевной шпиц» – было источником мандельштамовской строки «Кружевом, камень, будь...» из стих. «Я ненавижу свет...».

М.Л. Гаспаров отмечает, что в «Notre Dame» впервые в литературу попадает «архитектурно-технический аспект»: Чаадаев и Гоголь в своих произведениях говорят о готике «с точки зрения праздного зрителя», ведь для того чтобы понять механизм готики, представить собор «не как стихийный романтический взлет, а как результат трудной борьбы между форсами и контрфорсами, – для этого понадобилась работа историков и теоретиков архитектуры середины XIX в. во главе с Виоло Ле Дюком...» (*Гаспаров М. Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама. С. 263*). Знакомство с принципом устройства крестового свода заметно в первой и в особенности во второй строфе этого стих.: «Где римский судия судил чужой народ, / Стоит базилика – и, радостный и первый, / Как некогда Адам, распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый легкий свод. / Но выдает себя снаружи тайный план: Здесь позаботилась подпружных арок сила, / Чтоб масса грузная стены не сокрушила, / И свода дерзкого бездействует таран» (*Мандельштам О. Указ. соч. Т. 1. С. 62*). Для того чтобы назвать крестовый свод «радостным и первым», играющим «мышцами», нужно было знать о роли ребер-нервов в его конструкции и о каркасной системе, с помощью которой был усовершенствован предшественник готического свода – романский крестовый свод.

Е.А. Кантор утверждает, что в стих. «Айя-София» описана и другая модификация данной системы – сферический купол, – и заключает, что «соборы, похожие на леса» и «куполообразные сферические храмы» стали для О.М. моделями архитектуры и творчества в целом, а понятие «состоявшегося в творчестве бытия» связано с представлением о выпуклости, вытесняющей пустоту, о чем сказано в «Восьмистишиях» (стихотворения «Люблю появление ткани...» – 1933, «Когда, уничтожив набросок...» – 1933) (*Кантор Е. Указ. соч. С. 63*).

П. Стейнер полагает, что О.М., будучи автором рецензии на «Парижские арабски» Ж.К. Гюисманса (Аполлон. 1913. № 3), вероятно, был знаком и с другими его произведениями, в том числе с романом «Собор», который содержит подробное рассмотрение готического искусства, центральное место в нем занимает образ Шартрского собора. Исследователь отмечает, что «образный ряд Гюисманса имеет сильное сходство с тем, который использовал Мандельштам. Например, Гюисманс рассматривает собор как живой организм» (*Steiner P. Op. cit. P. 243*). У О.М. такое видение готического собора отражено в «Утре акмеизма»: «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» (*Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 25*). Соборы предстают живыми существами в стих. «Реймс и Кельн», «Notre Dame». Словосочетание «чудовищные ребра» в «Notre Dame» Е.А. Кантор прочитывает как «ребра чудовищ» и считает этот образ общим для этого стих. и «Утра акмеизма» («то, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма – готический собор – ныне эстетически действует как чудовищное...»), видит в

нем отражение процесса «умирания», «опредметчивания» культуры, который изображен в статье «О природе слова» (Кантор Е. Указ. соч. С. 59). И.З. Сурат высказывает предположение, что этот образ восходит к образу из романа Д.С. Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)»: «Игла Адмиралтейства в тумане тускло рдела от пламени пятнадцати горнов. Недостроенный корабль чернел голыми ребрами, как остов чудовища» (Сурат И. Указ. соч. С. 181). Источником сопоставления готического собора и леса в «Notre Dame» («Стихийный лабиринт, непостижимый лес...») мог также послужить содержащийся в романе Гюисманса образ «леса храма».

В уже процитированном высказывании из «Утра акмеизма» о любви к организму и организации, присущей акмеизму и средневековью, М.Л. Гаспаров видит объяснение строки «Notre Dame»: «Души готической рассудочная пропасть». Исследователь пишет о противопоставлении понятий «организм» и «организация» в этом стихотворении. В «Notre Dame» для Мандельштама важнее организация, рациональность, мастерство; «но лазейку для природы, для стихии он оставляет, ссылаясь на разницу во времени», в восприятии готики современным и средневековым человеком (Гаспаров М. Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама. С. 271-272).

Видение слова О.М. со временем меняется, оно иное уже в сборнике *Tristia* (изд. в 1922 г.). Как пишет М.Л. Гаспаров, «“Логос”, которым так гордился Мандельштам-акмеист, превращается в “блаженное, бессмысленное слово”». (Гаспаров М. Осип Мандельштам. Три его поэтики. С. 225). Меняются метафоры, при помощи которых в статьях О.М. описывается поэтическая речь. В ст. «Слово и культура» Мандельштам сравнивает слово с наименее материальным предметом – душой, летающей вокруг покинутого тела. «Архитектурные» метафоры в описании поэтической речи вытесняются также «растительной» метафорикой (в ст. «О природе слова» – 1921, «Литературная Москва. Рождение фавулы» – 1922).

В ст. «Письмо о русской поэзии», написанной в конце 1921 г., О.М. снова использует метафору «поэзия – архитектура», но уже в ироническом контексте: произведения русского символизма сопоставляются в этой ст. с помпезными, но однодневными архитектурными постройками, возводимыми для выставок.

Уподобление слова камню присутствует в измененном виде в «Разговоре о Данте» (1933), где поэтическая речь сравнивается с горной породой (Глазова Е., Глазова М. «Подсказано Дантом». О поэтике и поэзии Мандельштама. М., 2012. С. 62). Стоит обратить внимание на преломление этой метафоры: в «Разговоре о Данте» «камень» – уже не элемент созданной человеком совершенной постройки, воплощающей собой структурированность и единство, как это было в ранних статьях, а кристалл, над которым трудились пчелы, «одаренные гениальным стереометрическим чутьем» (Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 168).

В позднем стих. «Я видел озеро, стоявшее отвесно...» природа и культура, организм и организация противопоставлены друг другу, но теперь природа предстает более совершенной. М.Л. Гаспаров полагает, что в подобном отношении отразилась «новая программа позднего Мандельштама: новая культура должна

вырастать не столько из старой культуры, сколько непосредственно из природы» (*Гаспаров М.* Указ. соч. С. 280); природа оказывается более структурированной и гармоничной, чем созданная человеком хрупкая культура, социальная организация – структура, иерархия, созданная человеком.

Лит.: *Гаспаров М.* Осип Манделъштам. Три его поэтики // О русской поэзии. СПб., 2001; *Гаспаров М.* Две готики и два Египта в поэзии О. Манделъштама. Анализ и интерпретация // О русской поэзии. СПб., 2001; *Гинзбург Л.* Камень // Осип Манделъштам. Камень. Л., 1990; *Глазова Е., Глазова М.* «Подсказано Дантом». О поэтике и поэзии Манделъштама. М., 2012; *Кантор Е.* В толпокрылатом воздухе картин: Иск-во и архитектура в творчестве О.Э. Манделъштама // ЛО. 1991. № 1; *Лекманов О.* Об одном стихотворном манифесте акмеизма // Литература. Ежен. приложение к газ. «Первое сентября». 2003. № 40.; *Мец А.* «Камень» (к творческой истории книги) // Осип Манделъштам. Камень. Л., 1990; *Сурам И.* Поэт и город. Петербургский сюжет Манделъштама // Звезда. 2008. № 5; *Steiner P.* Poem as manifesto: Mandelstam's «Notre Dame» // Russian Literature. Amsterdam, 1977. Т. 5. Vol. 3.

**Жирмунский Виктор Максимович** (21.7.1891, С.-Петербург – 31.1.1971, Ленинград), филолог. Познакомился с О.М. в *Тенишевском училище*, где проходил курс наук в 1900–1908 гг. В конце 1900-х–1910-х гг. регулярно встречался с О.М. в петербургском университете (на историко-филологическом факультете которого Ж. учился в 1908–1912 гг.) и в петербургском артистическом кабаре «Бродячая собака» (открывшемся в январе 1912 г.) (см. *Пяст В.* Встречи. М., 1997. С. 169). В 1912–1913 гг. Ж., О.М. и *Н.С. Гумилев* также виделись на заседаниях кружка романо-германистов, организованного на романо-германском отделении университета (см.: *Азадовский К., Тименчик Р.* К биографии Н.С. Гумилева (вокруг дневников и альбомов Ф.Ф. Фидлера) // *Русская литература.* 1988. № 2; *Лавров А.* Вступительная статья // *Письма К.В. Мочульского к В.М. Жирмунскому* // *НЛО.* № 35. [1999]. С.123–124; об О.М. см. также: С. 146, 149, 153, 154, 162, 200, 204). 31.10.1916 на собрании Неофилологического общества Ж. прочитал доклад «О новой поэзии» (в присутствии А.А. Ахматовой и других акмеистов) (см.: *Эткинд Е.* Память и верность (вместо предисловия) // *Жирмунский В.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 7; *Гинзбург Л.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 401), который затем опубликовал в кн. 12 «Русской мысли» за 1916 под заглавием «Преодолевшие символизм». Эта статья на многие годы предопределила пути изучения акмеизма как литературной школы. Разговору о ранней поэзии О.М. в этой статье был посвящен раздел III: «Пользуясь терминологией Фридриха Шлегеля, можно назвать его стихи не поэзией жизни, а поэзией поэзии (die Poesie der Poesie), т. е. поэзией, имеющей своим предметом не жизнь, непосредственно воспринятую самим поэтом, а чужое художественное восприятие жизни» (*Жирмунский В.* Преодолевшие символизм // *Русская мысль.* 1916. Кн.12. С. 43–44; чуть позже в газетной рецензии Ж. отмечал влияние О.М. на творчество Г.В. Иванова: *Русская воля.* 1917. 16 января). Свою точку зрения на поэзию О.М. как на книжную Ж. впоследствии развил в заметке: *Жирмунский В.* На путях к классицизму // *Вестник литературы.* 1921. № 4/5. С.3–5 (расширенный вариант см.: *Жирмунский В.* На путях к классицизму (О. Мандельштам. «Tristia») // *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы: Статьи 1916–1926. Л., 1928. С. 327–332). Летом 1917 в Алуште ко дню именин С.Н. Андрониковой (3 августа) Ж., О.М., К.В. Мочульский и С.Э. Радлов сложили шуточную пьесу «Кофейня разбитых сердец» (см. ее текст: *Кофейня разбитых сердец.* Коллективная шуточная пьеса в стихах при участии О.Э. Мандельштама. Stanford, 1997).

О.М. в заметке «А. Блок (7 августа 21 г. – 7 августа 22 г.)» одобрительно противопоставил «работы, именно “работы” Эйхенбаума и Жирмунского» об А. Блоке «болотным испареньям русской критики» (Собр. соч.-2. Т.2. С. 252; подразумевалась статья Ж.: *Жирмунский В.* Поэзия Александра Блока // *Об Александре Блоке: Статьи Н. Анциферова, Ю. Верховского, В. Жирмунского, Вл. Пяста, А. Слонимского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, Б. Энгельгардта.* Пб., 1921. С. 65–105). В заметке «Литературная Москва» О.М. перечислил имя Ж. в ряду виднейших представителей формальной школы русского литературоведения

(Собр. соч.-2. Т.2. С. 257; о действительном отношении формалистов к Ж. в эту эпоху см.: *Постоутенко К.* «Академический эклектизм» // Материалы международного конгресса «100 лет Р.О. Якобсону». М., 1996. С.43–45). В свою очередь, Ж. рассказывал об О.М. студентам Ленинградского университета, где Ж. с 1919 по 1949 числился профессором и заведовал кафедрой германской филологии и западноевропейских литератур (см.: *Гинзбург Л.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. С. 41).

Ж. был научным руководителем кандидатской диссертации Н.М., защищенной в 1956 при его значительном содействии. В 1960-е гг. Ж. принимал активное участие в продвижении в печать книги стихотворений О.М. в серии «Большая библиотека поэта» (см.: *Академик Виктор Максимович Жирмунский.* Библиографический очерк. Изд. третье, исправленное и дополненное. СПб., 2001. С. 159).

Соч.: *Жирмунский В.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Лит.: *Мандельштам Н.* (2). 1999 (по именному указателю).

**Петровых Мария Сергеевна** (13/26 – н.ст., 03.1908, поселок Норский Посад Ярославск. губ. – 01.06.1979, Москва), поэт, переводчик. Еще учась в средней школе в Ярославле, вступила в ярославский Союз поэтов. В коллектив. сборнике стихов «Ярославские понедельники» (1926) были напечатаны два стих. П. После окончания школы в 1925 г. переехала в Москву, где поступила на Высшие литер. курсы. Училась вместе с *Арс. Тарковским*, добрые отношения с которым сохранила навсегда. Учебу на курсах не завершила, т.к. они были закрыты; в 1930 г. П. экстерном окончила литерат. фак-т Моск. ун-та. В 1928 г. познакомилась с *Б. Пастернаком*, в 1933 г. – с *А. Ахматовой*. С 1927 г. по 1934 г. П. была замужем за П.А. Грандицким, специалистом по сельскому хозяйству, позднее профессором; в 1935 г. вторым мужем П. стал филолог В.Д. Головачев (погиб в заключении в 1942 г.). В 1934 г. П. по совету поэта *Г.А. Шенгели* занялась переводами. Переводила литовск., польск., еврейск., болгарск., индийск. и др. поэтов. Особенную роль в жизни П. играла Армения, где она впервые побывала в 1944 г.; в ее переводах пришел к русскому читателю целый ряд замечательных армянских поэтов. В 1946 г. Мартирос Сарьян создал портрет П. За переводы из армянской поэзии П. была награждена премией имени Е. Чаренца.

В 1942 г. вступила в СП; однако рукопись сборника стихов П., представленная в изд-во «Сов. писатель», не получила одобрения. Стихи были признаны «несозвучными эпохе». Первый (и единственный прижизненный) сборник П. вышел только в 1968 г. в Ереване – «Дальнее дерево». За ним последовали «Предназначение» (М., 1983) «Черта горизонта» (Ереван, 1986), «Костер в ночи» (Ярославль, 1991) и «Избранное» (М., 1991).

Поэзию П. любили и ценили *Пастернак* и *Заболоцкий*; в интервью 1965 г. *Ахматова* характеризовала ее стихи как «самобытные и точные», а стих. «Назначь мне свиданье на этом свете...» назвала «шедевром лирики последних лет» («Грядущее, созревшее в прошедшем» (Беседа с Анной Ахматовой // Вопросы литературы. 1965. № 4. С. 187). «Малопишущий» и очень требовательный к себе автор, П. создала всего немногим более ста пятидесяти стихотворений. Переводчик А.М. Гелескул отметил: «Ее слова промыты молчанием, как в старательском лотке, и лишь самые веские остались на дне» (О Марии Петровых // *Петровых М.* Избранное. М., 1991. С. 6). По словам *Арс. Тарковского*, тайна поэзии П. – «тайна сильной мысли и обогащенного слова» (Предисловие // *Петровых М.* Предназначение. М., 1983. С. 4).

Знакомству П. с О.М. и Н.М. «содействовала», по словам *Э.Г. Герштейн*, «Ахматова»; «Мандельштамы относились к ней серьезно. Осип Эмильевич ... признал ее хорошей переводчицей стихов» (*Герштейн Э.* Вблизи поэта // *Герштейн Э.* Мемуары. СПб., 1998. С. 48). «В 1933–34 гг., – пишет *А.А. Ахматова*, – Осип Эмильевич был бурно, коротко и безответно влюблен в Марию Сергеевну Петровых. Ей посвящено, вернее, к ней обращено стихотворение “Турчанка” (заглавие мое), лучшее, на мой взгляд, любовное стихотворение XX в. (“Мастерица виноватых взоров...”). Мария Сергеевна говорит, что было еще одно



совершенно волшебное стихотворение о белом цвете. Рукопись, по-видимому, пропала. Несколько строк М.С. знает на память» (*Ахматова А.А. Листки из дневника // Ахматова А. Requiem. М., 1989. С. 128*). Строки из пропавшего стиха «о белом цвете» пока, во всяком случае, неизвестны. По свидетельству Н.М., «М.П. было написано два стихотворения, одно из которых потеряно, и три письма – “о любви и смерти”, как сказал Мандельштам. По ее словам, письма она уничтожила» (*Мандельштам Н. Вторая книга // Мандельштам Н. Собр. соч. в 2 т. Т. 2. Екатеринбург, 2014. С. 233*). Зимой 1933–1934 О.М. неоднократно посещал П. и ее старшую сестру Е.С. Петровых по адресу: Гранатный пер., д.2/9, кв. 22. «Влюбленность Осипа Эмильевича в Марусю была необычайна, – пишет сестра П. Е.С. Петровых. – Он приходил к нам на Гранатный по три раза в день. Прислонялся к двери, открывавшейся вовнутрь, и мы оказывались как бы заперты. Говорил он не умолкая часа по полтора-два. Глаза вдохновенно блестя, голова – запрокинута, говорил обо всем: о стихах, о музыке, живописи» (*Петровых Е. Мои воспоминания // Моя родина – Норский Посад. Ярославль, 2005. С. 150*).

Общение О.М. с П. было в 1933–1934 гг. частым и разнообразным. Так, по свидетельству Э.Г. Герштейн, П. должна была быть среди немногочисленных слушателей, наряду с Б. Пастернаком и В. Шкловским, на чтении О.М. своего «Разговора о Данте» у Е.Я. Хазина (*Герштейн Э. Перечень обид // Герштейн Э. Мемуары. СПб., 1998. С. 408*); П. многократно бывала в квартире О.М. и Н.М. в Нащокинском переулке (имеются два групповых фотоснимка, сделанные в этой квартире, где П. можно видеть сфотографированной рядом с О.М., Н.М., отцом поэта Э.В. Мандельштамом, братом О.М. А.Э. Мандельштамом, поэтом Г.И. Чулковым и А.А. Ахматовой); О.М. ходил с П., ее сестрой Екатериной и Л. Гумилевым в Московскую консерваторию на «Страсти по Матфею» Баха (*Петровых Е. Мои воспоминания // Моя родина – Норский Посад. Ярославль, 2005. С. 151*)... Сама П. вспоминала о том, как она читала свои стихи Ахматовой, Пастернаку и Мандельштаму: «... в 1934 году вместе с А.А. Ахматовой и О.Э. Мандельштамом я была приглашена к бывшей жене Б <ориса> Л<енидовича> [Пастернака – Л.В.] – Евгении Владимировне (Твер<ской> бульвар, 25). Там я читала и слышала драгоценные слова Б <ориса> Л<еонидовича>...» (*Петровых М. Избранное. М., 1991. С. 351*). О реакции О.М. на ее чтение П. не сообщает.

Ст-ие «Мастерица виноватых взоров...» датируется 13–14 февраля 1934 г.; к П. имеют отношение также шуточные стих. О.М. «Мне вспомнился старинный апокриф...», «Марья Сергеевна, мне ужасно хочется...» (оба – начало 1934 г.), «Уста запеклись и разверзлись чресла...», «Большевикам мил элеватор...» (оба – зима 1933–1934). В первом и последнем из упомянутых шуточных стих. говорится об условном «соперничестве» с Л.Н. Гумилевым, который тоже был увлечен в это время П.

В стих. «Мастерица виноватых взоров...» героиня предстает как воплощение соблазна; ее влекущая прелесть губительна. В то же время говорится о слабости и хрупкости героини («ребрышки худые», «жалкий полумесяц губ»). Она обречена на то, чтобы вызывать влечение у очарованных ею мужчин и дарить им себя:

«Полухлебом плоти накорми» (строка отсылает к обряду причастия, но опосредованно, поскольку соотносится, в первую очередь, с любовным мотивом в «Облаке в штанах» *Маяковского*, где герой просит тело возлюбленной, «как просят христиане», причем героиню поэмы зовут Мария). Вероятно, в образе «мастерицы виноватых взоров» отразилась, в определ. мере, сложная жизненная ситуация, в которой находилась П.: О.М. и *Л. Гумилев* увлеклись П. в то время, когда она разводилась с первым мужем и намеревалась выйти замуж вторично. Героиня стих. вызывает жалость и сострадание; однако и сама она наделена даром сочувствия, сострадания («Наша нежность – гибнущим подмога» – так в автографе О.М. в архиве П.; другой публикуемый вариант строки: «Ты, Мария, – гибнущим подмога»). Стих. «Усмирен мужской опасный нор» может восходить к фразе из «редакторской статьи» рукописного журнала, который «издавала» в 1917 девятилетняя П.; О.М. был восхищен этим текстом (*Видгоф Л.* «Но люблю мою курву -Москву»). Осип Манделшtam: поэт и город. М., 2012. С.445–446, 456–457).

Возможно, к П. обращено также ст-ие «Твоим узким плечам под бичами краснеть...» (1934). Основаниями для такого предположения считаются следующие. «Узкие плечи» героини сопоставляются с «маленькими плечами» из «Мастерицы виноватых взоров». Явное чувство вины по отношению к героине стих («Ну а мне за тебя черной свечкой гореть, / Черной свечкой гореть да молиться не сметь») объясняется тем, что О.М. назвал П. на допросе после ареста в мае 1934 г. в числе тех людей, кот-ых он познакомил со стих. «Мы живем, под собою не чуя страны...». Более того, О.М. указал на следствии на П. как на единственного человека, который записал крамольное стих. (хотя, по словам О.М., П. обещала впоследствии стих. уничтожить). В то же время нельзя исключить вероятность того, что «Твоим узким плечам под бичами краснеть...» может быть обращено к Н.М.: стих. имеет то же стихотворное устройство (четырёхстопный анапест; сплошные мужские парные рифмы), что и так называемые «стихи о Каме» – «Как на Каме-реке глазу тёмно, когда...» и «Я смотрел, отдаляясь, на хвойный восток...» (оба – апрель–май 1935 г.) – в одном из которых говорится о жене, причем с характерным словесным удвоением, напоминающим «Твоим узким плечам под бичами краснеть...»: «А со мною жена – пять ночей не спала, / Пять ночей не спала, трех конвойных везла». Кроме того, строки из стих. «Твоим узким плечам под бичами краснеть...» – «Твоим детским рукам утюги поднимать, / Утюги поднимать да веревки вязать» – могут быть сопоставлены со стихами «А не то веревок собери – / Завязать корзину до зари» из стих. «Мы с тобой на кухне посидим...» (1931), обращенного к Н.М.

Н.М. пишет: «О.М. сообщил, что у следователя были стихи [«Мы живем, под собою не чуя страны...» – *Л.В.*], они попали к нему в первом варианте со словом “мужикоборец” в четвертой строке: “Только слышно кремлевского горца – Душегубца и мужикоборца”...» *Манделшtam Н.* Воспоминания // *Манделшtam Н.* Собр. соч. в 2 т. Т. 1. Екатеринбург, 2014. С. 107). И в друг. месте мемуаров: «А единственный человек, которому О.М. разрешил записать стихи, имел первый вариант, но, судя по всей жизни, этот человек вне подозрения. Может, кто-нибудь похитил у него эти стихи?» (Там же. С. 169.) О подозрениях Н.М.

упоминает Э.Г. Герштейн: «По Надиным словам, у следователя был список того варианта, который был известен только Марии Петровых и записан ею одной. <...> Она обвиняла Марусю в том, что еще до ареста Мандельштама она забыла на подоконнике машинописный список его “Новых стихов”, подаренный ей Надей» (Герштейн Э. Вблизи поэта // Герштейн Э. Мемуары. СПб., 1998. С. 55).

В следственном деле О.М. 1934 г., однако, текста со строкой «Душегубца и мужикоборца» нет. П. всегда категорически отрицала, что она записала прочитанное ей О.М. антисталинское стих. По свидетельству Э.Г. Герштейн, разговор с О.М. в 1936 г. убедил А.А. Ахматову в невиновности П. в аресте поэта: «Но после того, как Анна Андреевна повидалась с ним в Воронеже и выслушала от него самого историю следствия, подозрения относительно Маруси Петровых были раз навсегда сняты. До самой своей смерти Анна Андреевна встречалась с нею, и дружба их все последующие тридцать лет осталась неомраченной» (Там же. С. 55).

Е.С. Петровых в своих мемуарах пишет, что во время следствия 1934 г. О.М., находясь в состоянии психического расстройства, специально оговорил П.: «А безумец Мандельштам стал из-за всех сил клеветать на Марусю (о чем он сам сказал жене при свидании, отчего последняя была в ужасе) в надежде, что Марусю тоже вышлют в Чердынь, и там в уединении она оценит и полюбит его. <...> Но все узнавшие о поступке Осипа Эмильевича смотрели на Марусю как на обреченную» (Петровых Е. Мои воспоминания // Моя родина – Норский Посад. Ярославль, 2005. С. 152–153). Вероятность намеренного оговора П. с подобной целью представляется сонительной: в дни, когда проводилось следствие, О.М. не знал, очевидно, каков будет его результат, не говоря уже о пункте ссылки. Отрицать психическое расстройство, возникшее у О.М. в результате следствия, однако, не приходится.

По словам Е.С. Петровых, П. считала, что Сталин не был знаком с текстом стиха «Мы живем, под собою не чуя страны...»: «Маруся была убеждена, что Сталину не было известно об этом стихотворении, что прислужники и приспешники сами боялись ему его прочитать» (Петровых Е. Мои воспоминания // Моя родина – Норский Посад. Ярославль, 2005. С. 152).

Вполне признавая значительность поэзии О.М., П. в то же время заявляет, что О.М. – не самый близкий ей поэт: «Меня поражает и восхищает поэзия Мандельштама, но почему-то никогда не была она “кровно моей”» (Петровых М. Избранное. М., 1991. С. 350). Прозу О.М. П. ценила высоко – Л.М. Мкртчян приводит высказывание П. на эту тему: «Проза Мандельштама хорошая. Очень. Я знала “Египетскую марку”, но это не самое сильное. Я даже скажу, что проза не уступает стихам» (Мкртчян Л. Так назначено судьбой. Заметки и воспоминания о Марии Петровых. Ереван, 2000. С.80).

Среди записей, сделанных П. в последний период жизни, зафиксировано и намерение написать об О.М.: «(М<ожет> б<ыть> немного о Мандельштаме.)» – запись относится к сентябрю 1977 (Петровых М. Избранное. М., 1991. С. 363).

Не оставив, очевидно, воспоминаний об О.М., П. назвала поэта в одном из своих стихов, в котором говорится о непреходящем значении его творчества: «Ахматовой и Пастернака / Цветаевой и Мандельштама / Неразлучимы имена. / Четыре

путеводных знака – / Их горний свет горит упрямо, / Их связь таинственно ясна.  
/ Неугасимое созвездье! <...> Их правотой наш век отмечен» («Ахматовой и Па-  
стернака...»), 1962 / *Петровых М.* Избранное. М., 1991. С.112).

Лит.: *Петровых М.* Черта горизонта. Стихи и переводы. Воспоминания о Марии Петровых. Ереван, 1986; *Петровых М.* Избранное. М., 1991; *Ахматова А.* Листки из дневника // *Ахматова А.* Requiem. М., 1989; *Герштейн Э.* Мемуары. СПб., 1998; *Мкртчян Л.* Так назначено судьбой. Заметки и воспоминания о Марии Петровых. Ереван, 2000; *Петровых Е.* Мои воспоминания // Моя родина – Норский Посад. Ярославль, 2005; *Нерлер П.* Слово и «дело» Осипа Мандельштама. Книга доносов, допросов и обвинительных заключений. М., 2010; *Видгоф Л.* «Но люблю мою курву-Москву». Осип Мандельштам: поэт и город. М., 2012; *Мандельштам Н.* Собр. соч. в 2 т. Екатеринбург, 2014.

**ПАРИЖ (Paris)**, столица Франции, на р. Сена, признанный мировой центр иск-в, один из любимых городов О.М. Осенью 1907 г. родители отправили его в П. учиться, преследуя при этом побочную цель – оторвать его от увлечения революцией. О.М. приехал в П., видимо, не ранее 5.10.1907, в сопровождении Ю. М. Розенталя. В П. он записался на ф-т словесности Ун-та Сорбонны (учился в 1907–08; в 1992 г. К. Пигетти обнаружила во франц. Нац. архиве заполненный О.М. имматрикуляционный формуляр – см.: Archives Nationales, AJ16 5002). В качестве цели обучения, обозначенной О.М. в матрикуле, значилось совершенствование во франц. яз. Наряду с Сорбонной, О.М. посещал лекции, а возможно и др. занятия также и в Коллеж де Франс (College de France). Все лекции в Коллеж де Франс были публичными и бесплатными, и послушать иных профессоров собирался буквально весь культурный Париж. Для О.М. особый интерес представляли лекции двух профессоров – философа *А. Бергсона* и филолога-медиевиста *Ж. Бедье*. Поселился О.М. в Латинском квартале – первонач. по адресу: ул. Сорбонн, 14, позднее – в соседнем доме (ул. Сорбонн, 12) – напротив входа в ун-т и поблизости от бульвара Сен-Мишель и Люксембургского сада, где он проводил немало времени. Ок. 30.11.1907 он писал своему младшему брату: «Чем больше привыкаешь, тем больше скучаешь. Я нигуда не хожу – разве только музыку послушать – все читаю, да пишу, да мечтаю – чего никому не желаю». Тем не менее в П. состоялось знакомство с *Н.С. Гумилевым*, а в 24.12.1907, в католич. сочельник, в кафе – с *М.М. Карповичем*: «По соседству с нами, за отдельным столиком, сидел какой-то юноша, привлечший мое внимание своей не совсем обычной наружностью. Больше всего он был похож на цыпленка, и это сходство придавало ему несколько комический вид. Но вместе с тем в чертах его лица и в красивых грустных глазах было что-то привлекательное. Услышав, что мы говорим по-русски, он нами заинтересовался. Было ясно, что среди происходившего вокруг него шумного веселья он чувствовал себя потерянным и одиноким. Мы предложили ему присоединиться к нам, и он с радостью на это согласился. Мы узнали, что его зовут Осип Эмильевич Мандельштам. В этот вечер мы разговорились и быстро установили общность наших литературных интересов...» (Карпович, 1957. С. 258). С этого момента и до самого отъезда в Россию весной 1908 г. Карпович и О.М. виделись очень часто: «...обычно он приходил ко мне или вернее – за мной, так как беседы свои мы вели либо сидя в кафе, либо бродя по парижским улицам. Иногда мы ходили вместе на концерты, выставки, лекции... Помню, как он с упоением декламировал “Грядущих гуннов” Брюсова. Но с таким же увлечением он декламировал и лирич. стихи Верлена и даже написал свою версию Gaspard Hauser’a. Как-то мы были с ним на симфонич. концерте из произведений Рихарда Штрауса, под управлением самого композитора. Мы оба (каюсь!) были потрясены “Танцем Саломеи”, а Мандельштам немедленно же написал стихотворение о Саломее» (Там же. С. 258, 260). 23.1(5.2).1908 О.М. послал матери открытку с изображением похорон париж. архиепископа кардинала Ришара (1.2.1908): тра-

урная процессия движется мимо собора Парижской Богоматери, в сторону от фотографа; на переднем плане – О.М., единственный обернувшийся назад, в сторону фотокамеры. Наверняка О.М. участвовал и еще в одной траурной процессии – в похоронах Г.А. Гершуни на Монпарнасском кладбище 29.3.1908. В тот же или на следующий день состоялся вечер памяти Гершуни с выступлением Б.В. Савинкова: Карпович описал сильнейшее волнение, охватившее на вечере О.М. Эти события, по-видимому, произвели качеств. скачок в настроении О.М. 7(20).4.1908 он писал матери: «...Сейчас у меня настоящая весна, в самом полном значении этого слова... Период ожиданий и стихотворной горячки... Время провожу так. Утром гуляю в Люксембурге. После завтрака устраиваю у себя вечер, – т.е. завешиваю окно и топлю камин и в этой обстановке провожу два-три часа... Потом прилив энергии, прогулка, иногда кафе для писания писем, а там и обед... После обеда у нас бывает общий разговор, который иногда затягивается до позднего вечера». А 14(27).4.1908 О.М. писал В.В. Гиппиусу: «В Париже я прочел Розанова и очень полюбил его... Живу я здесь очень одиноко и не занимаюсь почти ничем, кроме поэзии и музыки. Кроме Верлэна, я написал о Роденбахе и Сологубе и собираюсь писать о Гамсуне. Затем немного прозы и стихов». Если в письме к матери примерно очерчен распорядок дня школяра, то в письме к Гиппиусу – круг его занятий и интересов. В мае или нач. июня 1908 О.М. покинул П. Не позднее 9 июня он уже был под Петербургом, в имении Дубки близ станции Преображенской Варшавской ж. д., куда ему и младшему брату Е.Э. Мандельштаму написала мать (скорее всего, из Халлензее под Берлином). 24 июня О.М. с братом приехали к ней в Берлин. Об этом она написала А.Э. Мандельштаму в Райволу: «Ося милый, хороший, только очень слаб. Париж его извел». Что именно имеется в виду – неясно, но одно обстоятельство упомянуто: «Ося возится с зубами – еще хуже, чем у тебя, Шурушка – нельзя откладывать было...». В 1926 г. В.Я. Парнах писал об О.М. и П.: «Очарование этого прекрасного города, к-рый некоторыми своими сторонами напоминает Рим, Венецию и Лондон, задело его на всю жизнь» (Собр. соч.-1. Т. 3. С. 399). П. для О.М. был тем же, что и для Ф. Вийона 5 веков назад, – «...морем, в котором можно было плавать, не испытывая скуки и позабыв об остальной вселенной. Но как легко натолкнуться на один из бесчисленных рифов праздного существования!..» (Собр. соч.-2. Т. 1. С. 171–72). Имя О.М. нечасто, но звучало в рус. и франц. П. и до войны, а его произведения, напечатанные при жизни, эпизодически переводились на франц. яз.; после войны о нем писали статьи и книги, делали доклады, представители всех волн рус. эмиграции в П. (Е.Г. Эткинд, Н.А. Струве и мн. др.) много сделали для сохранения и публикации его произведений (см.: Переводы и изучение Мандельштама за рубежом). В 1974–1976 гг. в П. хранился Архив О.Э. Мандельштама, переданный затем в Принстонский университет. Значимым результатом усилий рус. эмиграции и франц. литераторов по увековечению памяти О.М. в П. стало открытие 1.2.1992 мем. доски (скульп. Б. Лежен) на доме № 12 по ул. Сорбонн. В тот же день состоялся коллоквиум «Мандельштам и Франция» с участием Н.А. Струве, А. Фэвр Дюпэгр, Е. Эткинда и Р. Дутли.

Лит.: *Мандельштам О.* Собрание сочинений в 3 т. Вашингтон–Мюнхен–Париж, 1967–1981 (Собр. соч.-1); *Мандельштам О.* Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. М., 1993–1997 (Собр. соч.-2); *Карпович М.* Мое знакомство с Мандельштамом // НЖ. 1957. № 49. С. 258–261; *Н.С.* Мандельштам в Париже // Вестник. 1990 (III ). №. 160. С. 255–257; *Нерлер П.* Доска в честь О. Мандельштама в Париже // Вестник. 1991. № 2–3. С. 339–341; *Его же.* В честь Осипа Мандельштама [Об открытии мем. доски в Париже]. // Новое русское слово. Н.-Й., 18.2.1992. С. 15; *Его же.* Парижский семестр Осипа Мандельштама // *Osip Mandelstam und Europa.* / Hrsg. von W.Potthoff. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1999. S. 257–279.

**ПАРНАХ** (наст. фам. Парнох) **Валентин Яковлевич** (15.7.1891, Таганрог – 19.1.1951, Москва), поэт, переводчик с франц., исп., порт., итал. и нем. языков, джазовый музыкант и эксцентрич. танцовщик, мл. брат С.Я. Парнок и брат-близнец Е.Я. Тараховской. В 1914–1931 гг. много путешествовал по Европе и Бл. Востоку, часто переезжая с место на место и подолгу живя только в Париже, где П. основал содружество рус.-яз. литераторов – «Палату поэтов». В Париже вышли и первые его сборники – «Набережная», «Самум» (оба – 1919) и «Словодвиг. Motdinamo» (1920), «Карабкается акробат» (1922). Сб. «Самум» открывается стих. «Рестораны», посвященным О.М..

Во 2-й пол. авг. 1922 г. П. в очередной раз возвратился в Россию, в сов. Москву. 30.8.1922 он писал А. М. Ремизову в Берлин: «Сейчас сплю на скамье в Союзе Писателей: Тверской бульвар, 25, где меня на несколько дней устроил О.Э. Мандельштам» (Центр рус. культуры Амхерст-колледжа, шт. Массачусетс, США: фонд А.М. Ремизова). О.М. и Н.М. сами приехали в Москву из Киева незадолго до этого, в апр. 1922 г. Они не только устроили П. у себя на несколько дней, но и добились выделения ему отд. проходной комнаты в том же левом флигеле писат. общежития на Тверской (Дома Герцена), где проживали и сами (при этом у самого П. не раз ночевал, а в кон. 1923 фактически и жил А.Э. Мандельштам). Как О.М., так и П. начали здесь работу над своими «мемуарами 30-летних» – «Шумом времени» и «Пансионом Мобер» (подробное сопоставление прозы О.М. и П. см.: *Кацис Л.* Осип Мандельштам: Мускус иудейства. М., 2002; по им. ук.). «Мандельштам любил Парнаха, находил, что они похожи, называл его “мое альтер эго”» (Н. Соколова со слов самого П. // «Сохрани мою речь»-3(2). С. 93).

В 1925–1931 гг. П. жил в Париже. В 1926 г. в амер.-евр. 2-месячнике *The Menorah Journal* опубликовал ст. «В рус. лит. мире», посвященную М.О. Гершензону, Б.Л. Пастернаку, О.М., П.Г. Антокольскому и Б.М. Лапину. Об О.М. он, в частности, написал, что тот – «... дитя Санкт-Петербурга – весь принадлежит XIX в., а иногда и средневековью. Несмотря на свои попытки приспособить метод Б. Пастернака, он все время отстает от своего времени» (*Parnach V. In the Russian World of Letters // The Menorah Journal* (N.Y.). June – July 1926. Vol. 12. No.3. P. 304).

Свое близкое знание П. и знакомство с ним О.М. использовал при написании «Египетской марки», наделив гл. героя повести – неудачника Парнока – не только узнаваемыми чертами и как бы бессвязными цитатами из П. («Самум. Арабы») (Собр. соч.-2. Т. 2. С. 486), но и самим именем П.: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него» (Там же. С. 481), на что П. смертельно обиделся. Фамилия «Парнок» О.М. «очень нравилась, он говорил, что она округленная, замкнутая в себе, как змея, которая держит свой хвост во рту. И еще напоминает о прекрасном звучном слове “парнокопытные”» (Соколова со слов самого П.. С. 94). По мнению О. Ронена, строки П. «о “ладе” “египетского поворота” (Нога перед ногой, каблук / Перед носком)» «подсказали Мандельштаму пляску полотеров “с египетскими телодвижениями”» в «Египетской марке» (*Ронен О.* Поэтика О. Мандельштама. СПб., 2002. С. 146).

В 1931–1951 гг. П. занимался переводами. Гл. и бесспорным его достижением в этой области стала кн. «Испанские и португальские поэты, жертвы инквизиции»



(М.-Л.: Academia, 1934, сер. «Испанская и португальская литература»). Впечатление на современников она произвела сильнейшее: известно, как этой книгой в воронежской ссылке восторгался О.М. Из письма О.М. к С.Б. Рудакову (кон. авг. 1936 г.) известно, что поэт был потрясен ею настолько, что начал учить исп. яз. (Собр. соч.-2. Т. 4. С. 172).

Архив П. хранится в РГАЛИ (Ф. 2251), частично – в собр. его сына, А.В. Парнаха.

Соч.: Жирафовидный истукан. 50 стихотворений. Переводы. Очерки, статьи, заметки. Сост. и предисл. («Изобретатель строф и танцев...») М. Арензона. М, 2000; Пансион Мобер // Диаспора. 2005. Вып. 7.

Лит.: *Мандельштам О.* Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. М., 1993–1997 (Собр. соч.-2); *Бахрах А.* «Египетская марка» и ее герой // РМ (Париж). 1979 г. № 3230. 5 апр. С. 10; *Баташев А.* Египетский поворот // Театр. 1991 г. № 10. С. 114–29; *Нерлер П.* [В. Я. Парнах. 100 лет со дня рождения] // Памятные книжные даты. 1991. М., 1991. С. 143–46; *Его же.* «Я метался в поисках родины...» / Вступит. заметка к публ. фрагментов из восп. В.Я. Парнаха «Пансион Мобэр» // Еврейская газета (Берлин). 2003. Янв. С. 30.

## Contents

<i>Pavel Nerler</i> . Mandelstamian Anniversary as Genre: Preliminary Results	7
<i>Vladimir Mikushevich</i> . Mandelstam's Modernity (Mandelstam as Antimodernist)	15
<b>Predecessors and Contemporaries</b>	
<i>Olga Sedakova</i> . Mandelstam's Farewell Poems. "Classics in the Non-Classical Era"	23
<i>Lada Panova</i> . "And Only the Moment of Recognition is Sweet to Us": Mandel'shtam's Translation of Petrarch's Sonnet 164 (Some Notes)	51
<i>Anastasia Petrova</i> . Amazement as Device in the Prose of G. Apollinaire and O. Mandelstam	62
<i>Oleg Lekmanov</i> . About a "Mandelstamian" Poem of Sergey Neldikhen	71
<i>Galina Zagianskaya</i> . Mandelstam and Favorskiy	74
<i>Elena Kuranda</i> . "Now I know what an artillery position is": Letters of A.M.Zelmanova to N.E. Kazanskaya	89
<b>On the Poetry</b>	
<i>Elena Penskaya</i> . O.E. Mandelstam: Once Again about Interpretation of Poem "Dombi i syn"	97
<i>Anne Faivre Dupaigne, Yuri Freidin</i> . Mandelstamian Set of Instruments: on His Poem of "Roial"	106
<i>Victor Esipov</i> . "Net, ne spriatatsia mne ot velikoi mury...": Pro-Soviet and Anti-Soviet Motifs in the Mandelstamian Poetry of 1930s	116
<i>Delir Lakhuti</i> . About So-called "Mistakes" of Mandelstam	124
<i>Alexander Zholkovskiy</i> . About a Possible Shakespearean Subtext in the Poem "Bessonnitsa. Gomer. Tugiye parusa..."	130
<i>Liudmila Savinich</i> . Prosody of Mandelstam's Poems	138
<i>Yuri Orlitsky</i> . On a Tendency to Heteromorphism in the Mandelstamian Poetry	146
<i>Natalia Petrova</i> . "If" and "When": "Destiny Alternatives" in the Mandelstamian Poetry	155
<b>On the Prose</b>	
<i>Irina Surat</i> . Where is "Stolen Air" from?	160
<i>Vera Kalmykova</i> . "Without a Plot or a Hero": Narrative Strategy in the Prose of O.Mandelstam and G. Ivanov	169
<i>Leonid Vidgof</i> . "The Egyptian Stamp" of Osip Mandelstam. Some Notes and Comments	177
<i>Valery Merlin</i> . A Deaf-Mutes Talk under the General Headquarters Arch: a Linguistic Subtext of "The Egyptian Stamp"	184
<b>Biography</b>	
<i>Victor Dranitsin</i> . Osip Mandelstam and Nikolay Gumilyov: some Facts of Their Acquaintance and Relationship (1908–1912)	194
<i>Dmitry D'yakov</i> . The Writers Union of Voronezh: Testing by Mandelstam	209

<b>Nadezhda Iakovlena</b>	
<i>Natalia Gromova</i> . Nadezhda Iakovlevna Mandelstam in Tashkent	216
<i>Mikhail Mikheev</i> . An Excerpt from a Preface to Publication of Alexander Gladkov's Diaries about Nadezhda Mandelstam	221
<i>Dmitry Nechiporuk</i> . Perception of Nadezhda Mandelstam's Memoirs in the USA	233
<i>Alexey Naumov</i> . N. Mandelstam's Marginal Drawings in a Manuscript of "The Egyptian Stamp": a Revealed Portrait of Osip Mandelstam	239
<b>Mandelstam Abroad</b>	
<i>Sebastian Moranta Mas</i> . Osip Mandelstam in the Iberian Peninsula: from Sepharad to "Iesnaya Salamanca"	245
<i>Andrew Reynolds</i> . Osip and Nadezhda Mandelstam in English: Translators and Translations	254
<b>Some Materials of the Roundtables' Discussions</b>	
I. The Acmeism and the Acmeists	
<i>Alexander Zakurenko</i>	265
<i>Sergey Dolgov</i>	266
II. Osip Mandelstam and XXI Century: Trends of Further Studies	
<i>Alexander Zakurenko</i>	271
<b>Some Texts for a future Mandelstamian Encyclopedia</b>	
<i>Arina Penkina</i> . Architecture	273
<i>Oleg Lekmanov</i> . Zhirmunsky V.M.	281
<i>Leonid Vidgof</i> . Petrovykh M.S.	283
<i>Pavel Nerler</i> . Paris	288
<i>Pavel Nerler</i> . Parnach V.I.	291

This collection contains various articles provided by participants of the Moscow Mandelstamian Symposium (November 1-3, 2016). One can find here materials dedicated to the poetry and prose of Osip Mandelstam, his predecessors and contemporaries, translations of his works into foreign languages, his wife and famous author of memoirs Nadezhda Mandelstam and so on. This book can be interesting not only for specialists, but also for everybody attracted by Mandelstam's works and personality.

The publication is supported by the RFH (grant 16-04-14106/16)

Дизайн В. Ванюков  
Компьютерная верстка В. Ванюков  
Корректоры Е. Якубчик, А. Гафурьянова

Подписано в печать 22.12.2016  
Формат 70x100/16  
Гарнитура Times New Roman  
Печать офсетная. Бумага офсетная 80 г/м<sup>2</sup>  
Тираж 1500  
Заказ 5-181

Отпечатано в типографии ООО «АРМПОЛИГРАФ»  
127410, г. Москва, ул. Стандартная, д. 19,  
корп. 2, пом IV, комн. 2  
Тел. +7 (495) 909-1954