

и бессмерт
наго

РОССИЙСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

МАНДЕЛЬШТАМОВСКОЕ ОБЩЕСТВО



В. Давыдов

Смерть

и бессмертие поэта

*Материалы
международной
научной конференции,
посвященной 60-летию
со дня гибели
О.Э.Мандельштама
(Москва, 28–29 декабря
1998 г.)*





UTAMOD

ББК 83.3(2Рос.-Рус.)6
С 50

Конференция проведена
и материалы изданы
при поддержке
института «Открытое общество».
Грант № ААВ 843.

Записки
Мандельштамовского общества № 11.

ISBN 5-7281-0547-5

© Мандельштамовское общество, 2001
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2001

ОРГКОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ

С.С. Аверинцев (Вена)

Ю.Н. Афанасьев

(Москва)

Н.И. Басовская

(Москва)

Л.Л. Батова (Москва)

Г.А. Белая (Москва)

М.З. Воробьева

(Москва)

М.Л. Гаспаров (Москва)

С.И. Гиндин (Москва)

И.Б. Делекторская

(Москва)

Л.Ф. Кацис (Москва)

Г.А. Левинтон

(С.-Петербург)

О.А. Лекманов

(Москва)

Е.М. Мелетинский

(Москва)

П.М. Нерлер (Москва)

М.В. Соколова

(Москва)

Л.Г. Степанова

(С.-Петербург)

Р.Д. Тименчик

(Иерусалим)

Л.С. Флейшман

(Стэнфорд)

Ю.Л. Фрейдин

(Москва)

Издание подготовлено
Кабинетом мандельштамоведения
Научной библиотеки РГГУ

Составители:

М.З. Воробьева
И.Б. Делекторская
П.М. Нерлер
М.В. Соколова
Ю.Л. Фрейдин

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От составителей</i>	13
Доклады	
<i>С. С. Аверинцев</i> (Вена)	
Страх как инициация: одна тематическая константа поэзии Мандельштама	17
<i>И. Л. Багратион-Мухранели</i> (Москва)	
О словнике «Египетской марки»	24
<i>Н. Н. Богданов</i> (Москва)	
Осип Мандельштам: опыт реконструкции психического облика личности	37
<i>И. Вольф</i> (Мюнхен)	
«Ленинград» как продолжение стихотворного диалога О. Мандельштама и М. Цветаевой	40
<i>М. Л. Гаспаров</i> (Москва)	
«Восьмистишия» Мандельштама	47
<i>Е. А. Гольдина</i> (Новосибирск)	
Маятник слова и воплощение «малой секунды» в поэзии Мандельштама	55
<i>Л. Л. Горелик</i> (Смоленск)	
Тема поэта-теурга в стихотворении Мандельштама «Если б меня наши враги взяли...»	62
<i>Л. Ф. Кацис</i> (Москва)	
Вокруг «Фагота» и «Египетской марки» (к теме «Мандельштам и Шолом-Алейхем»)	73

<i>В.В. Кравец</i> (Киев)	
Мандельштам и хлебниковское понимание смерти и бессмертия (к истолкованию «Как по улицам Киева-Вия»)	83
<i>М.К. Кшондзер</i> (Тбилиси)	
Реминисценции из Эдгара По в лирике Осипа Мандельштама	89
<i>Т. Лангерак</i> (Амстердам)	
Поэт о музыке («Я в львиный ров и в крепость погружен...» О. Мандельштама)	101
<i>Д.Г. Лахути</i> (Москва)	
«Домби и сын» Мандельштама — «перевод» или метасюжет? (о точности и неточности в поэзии)	110
<i>О.А. Лекманов</i> (Москва)	
Письмо о русской поэзии (к теме «Мандельштам и Гумилев»)	131
<i>Д.М. Магомедова</i> (Москва)	
Мотив «пира» в поэзии О. Мандельштама	134
<i>В.Б. Микушевич</i> (Москва)	
Эстетика Осипа Мандельштама в «Разговоре о Данте»	144
<i>В.В. Мусатов</i> (Новгород)	
О фольклорном подтексте сталинской темы в воронежских стихах Мандельштама	155
<i>П.М. Нерлер, Н.Л. Поболь</i> (Москва)	
Дело Мандельштама	162
<i>Ю.Б. Орлицкий</i> (Москва)	
Стиховое начало в прозе Мандельштама (к постановке проблемы)	174
<i>Л.Г. Панова</i> (Москва)	
Метафора движения в поэзии О. Мандельштама	182
<i>Н.А. Петрова</i> (Пермь)	
Семантика черемухи в поэзии О. Мандельштама	190
<i>С.Ю. Преображенский</i> (Москва)	
«Метонимические» прилагательные у Мандельштама в свете «тесноты стихового ряда»	197

<i>А.М. Ранчин</i> (Москва)	
Византия и «Третий Рим» в поэзии Осипа Мандельштама (к интерпретации стихотворений «Айя-София» и «На развалнях, уложенных соломой...»)	206
<i>С.Н. Руссова</i> (Киев)	
К истории одного кощунства (О. Мандельштам и В. Маккавейский)	215
<i>А.Ю. Сергеева-Клятис</i> (Москва)	
Певец Дафны (к прочтению одной строки стихотворения Мандельштама «Батюшков»)	224
<i>Ю.Л. Фрейдин</i> (Москва)	
«Просвечивающие» слова в стихотворениях О. Мандельштама	235
<i>Д.И. Черашняя</i> (Ижевск)	
Гудок, гудки, гудочки... (к семантике единственного и множественного в воронежских стихах Мандельштама)	242
<i>С.Г. Шиндин</i> (Саратов)	
Фрагмент поэтического диалога Мандельштама и Хлебникова	254

In memoriam

<i>Ю. Табак</i> (Москва)	
К столетию со дня рождения Н.Я. Мандельштам	271
<i>Ж. ван дер Энг-Лидмейер</i> (Амстердам)	
Памяти Надежды Мандельштам	275

Классика мандельштамоведения 1970-х годов

<i>От редакции</i>	
Юбилейная републикация	279
<i>Ю.И. Левин, Д.М. Сегал, Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян</i>	
Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма	282

Традиция международных мандельштамовских конференций была заложена в г. Бари (Италия) в конце 1988 года в связи с 50-летней годовщиной гибели поэта. Как и всякая традиция, она возникла незаметно: в то время не было оснований считать, что такие конференции будут повторяться. Однако 1991 год, год столетнего юбилея О.Э. Мандельштама, вошедший в календарь ЮНЕСКО, показал, что это возможно. Тогда прошло целых четыре конференции: в январе в Москве (незадолго до того вышло в свет первое отечественное двухтомное собрание сочинений поэта, в юбилейные дни была открыта мемориальная доска на Тверском бульваре, образовано Мандельштамовское общество), в те же дни — в Ленинграде (где также была установлена мемориальная доска), летом — в Лондоне и в конце года — снова в Москве. Замечательная выставка в Государственном литературном музее, вместившая много новых материалов, стала достойным обрамлением года столетия Мандельштама. Со временем вышли и три сборника трудов мандельштамовского года, достаточно полно отразившие материалы каждой из конференций («Поэтика и текстология», «Слово и судьба» и «Столетие Мандельштама»; последний, лондонский сборник вышел в 1994 году).

В июне того же 1994 года в Воронеже — там на одном из домов, приютивших поэта, была установлена памятная мраморная доска, — прошла конференция, отметившая 60-летие начала воронежской ссылки. Ее материалы нашли отражение в двух разных сборниках, а также в трудах Воронежского университета. Начало ссылки — дата, которую обычно не принято отмечать, но как раз в случае Мандельштама, автора «Воронежских тетрадей», торжественно отметить годовщину воронежской ссылки показалось достаточно оправданным.

Однако юбилейные поводы обладают очевидным календарным недостатком. И до следующего траурного юбилея пришлось ждать четыре с половиной года. Правда, за это время завершился выпуск практически полного четырехтомного собрания сочинений.

Наша конференция тоже стала не только юбилейной, но и мемориальной. Она совпала с установкой памятника О. Мандельштаму во Владивостоке — городе, в черту которого входит территория бывшего пересыльного

концлагеря «Вторая речка», ставшего местом гибели поэта. Об этом на первом заседании рассказал писатель Андрей Битов, привезший и документальный видеофильм о памятнике, об истории его создания и траурном торжестве открытия. К сожалению, ни видеофильм, ни рассказ о нем по понятным причинам не вошли в сборник трудов конференции. С горечью приходится сказать и о том, что памятник вскоре стал жертвой вандализма, и его пришлось снять с пьедестала.

За десятилетие юбилейных конференций в судьбе творческого наследия на родине поэта произошли изменения закономерные, но, тем не менее, трудно представимые в былые годы. Его издают и переиздают, и общий тираж давно перевалил за пресловутый миллион. Он вошел в школьные и вузовские программы. О нем пишут сочинения, курсовые и дипломные работы, статьи, монографии, публикуют посвященные ему воспоминания и стихи. Его произведения цитируют по случаю и исполняют с эстрады. Творчество Мандельштама по-прежнему остается загадкой и привлекает к себе внимание читателей и исследователей самых разных возрастов и уровней.

Все эти изменения в существенной мере отразили и наша конференция, и материалы данного сборника.

Дни проведения конференции (27 – 29 декабря 1998 года), как и в прежние юбилейные годы, выбрали в себя две траурные даты: 27 декабря 1938 года погиб О.Э. Мандельштам, 29 декабря 1980 года скончалась его вдова, Н.Я. Мандельштам. 30 октября 1999 года друзьям предстояло отметить ее столетний юбилей. Ей, ее скромному подвигу, ее книгам, которые стали первым памятником поэту, было посвящено последнее заседание конференции. Соответственно и в нашем сборнике помещены два материала о Надежде Яковлевне и небольшой фотоальбом.

Последний раздел сборника – юбилейная републикация статьи, которая является одной из наиболее цитируемых и в то же время наименее доступных работ, посвященных творчеству О. Мандельштама. За четверть века, прошедшие с момента ее создания, она стала классикой современной науки.

Конференция была организована и проведена, да и настоящий сборник издан при поддержке Института «Открытое общество» (грант ААВ843).

К сожалению, по техническим причинам издание материалов конференции удалось осуществить со значительной непредвиденной задержкой. Приносим в этой связи извинения читателям и авторам сборника.

Доклады

*Страх как инициация:
одна тематическая константа
поэзии Мандельштама*

I

«**С**трах берёт меня за руку и ведёт. [...] Я люблю, я уважаю страх. Чуть было не сказал: с ним мне не страшно! Математики должны были построить для страха шатер, потому что он координата времени и пространства: они, как скатанный войлок в киргизской кибитке, участвуют в нем. Страх распрягает лошадей, когда нужно ехать, и посылает нам сны с беспричинно низкими потолками». «Египетская марка», 1927 (ЕМ).

Эти слова, встречающие читателя, как мы все помним, под самый конец ЕМ, могли бы быть чем-то вроде эпитафии к этому тексту.

Как ни реконструировать неисповедимые извивы мандельштамовской амбивалентности, сама по себе констатация определенного позитивного значения страха как экзистенциала не вызывает у меня сомнений.

Тема грозной смерти как посвящения в таинство является, вообще говоря, общечеловеческой и предполагается как само собой разумеющаяся компонента чрезвычайно различными ритуальными и мифологическими системами: от архаических обрядов примитивных народов до христианского крещения как *погружения* (буквальное значение соответствующего греческого существительного βαπτισμος). В новоевропейской цивилизации память о таких обычаях была подновлена практикой масонов и других тайных сообществ.

Но в применении к инициации поэта она, как кажется, имеет особое значение для русской поэтической традиции. Здесь в самом центре переднего плана стоит, разумеется, «Пророк» Пушкина. Но стоит вспомнить, что русская поэзия как в некотором до сих пор актуальном и естественно ощущаемом, не музейном смысле великая поэзия началась в 1779 г. с одой Державина на смерть князя Мещерского. Его же ода «Бог» смысловым поворотом на слове *нич-*

то также дает парадигму движения к истине через умственное умерщвление себя, сознаваемого *ничем* («...И через смерть я возвратился, / Отец! В безсмертие Твое!...»).

Мандельштам не был христианским поэтом в тождественном себе и очевидном конфессиональном смысле, как, скажем, помянутый им Франсис Жамм — «самый скромный современник»; и еще дальше он был от доктринальных оккультистских систем, подвергнутых им в лице теософии и антропософии таким нападением. Но это не значит, что в основе его поэзии не лежит достаточно четко определяемая мистическая презумпция. Правда, презумпция эта реализуется принципиально иначе, чем у символистов. Тем труднее и тем интереснее ее изучать.

Из опыта символизма в пору *преодолевших символизм* могло быть сделано два вывода.

Вывод первый, позитивный: настоящая тема поэзии — острое и опасное переживание мистериальной инициации, и кто это понял, тому писать о другом неинтересно; все становится интересным через это.

Вывод второй, негативный: в стихах лучше остерегаться чересчур в лоб называть мистирию — мистерией и инициацию — инициацией.

А самый выигрышный способ описывать мистирию так, чтобы сохранить минимум от ее внешней торжественности, но максимум — от ее мистериальной сущности, состоит в том, чтобы тематизировать свой испуг перед ней, свою слабость и робость.

По-видимому, молодому Мандельштаму в этом помогли биографические обстоятельства.

«Когда б не смерть, то никогда бы / Мне не узнать, что я живу» (1909).

Это очень интересная строка. Она заставляет задуматься об известном, хотя одиноким упоминании о *страшных предсказаниях о его* [Мандельштама] *судьбе (болезни)*, которое встречается в письме Д.А. Черксова к С.П. Каблукову от 14 января 1916¹. Вполне безотносительно к вопросу о том, насколько обоснованными были ожидания медицинской обреченности юноши-Мандельштама, важно, что они, судя по всему, входили в констелляцию самоосознания Мандельштама как поэта. Если так, строка приобретает достаточно буквальный смысл. Об этих переживаниях Мандельштам знаменательным образом вспоминает в начале тридцатых: «О, как мы любим лицемерить / И забываем без труда / То, что мы в детстве ближе к смерти, / Чем в наши зрелые года...» (февраль-май 1932).

¹ Мандельштам О. Камень. Л., 1990. С. 252.

Интересно, что расписывая в письме в Вяч. Иванову от 13/26 августа 1909 свой «странный вкус», а именно, несколько скандалёзную с точки зрения романтика или символиста, хотя укладывающуюся в парадигмы кузминско-акмеистские привязанность к «буржуазному, европейскому комфорту», и притом «не только физическую, но и сантиментальную», Манделъштам спрашивает: «Может быть, в этом виновно слабое здоровье?».

Разработка религиозных мотивов у раннего Манделъштама окрашена ощущением риска, опасности, страха, отнюдь не только благоговейного в конвенциональном смысле слова. В стихах июля 1910 с многозначительным посвящением Каблукову: «Убиты медью вечерней / И сломаны венчики слов. / И тело требует терний, / И вера — безумных цветов. // Упасть на древние плиты / И к страстному Богу воззвать...»

С этим связано е *contra*rio подчеркивание своей опасливой робости и осторожности: «Страшен мне подводный камень веры, / Роковой ее круговорот!» (1910).

Общезвестна мрачная окраска, которую приобретают у Манделъштама определенные образы природы — и космоса, и земли.

Звезда, колющая сердце *булавкою*, как бы соотносится с гумилевским «Звездным ужасом»; по этому поводу стоит задуматься о том, что именно тема смертельно опасного посвящения составляет общий знаменатель между образными системами обоих собратьев по Цеху поэтов, хотя гумилевская инсценировка воинской, почти спортивной хладнокровности перед лицом посвящения представляет довольно очевидный контраст тому, что мы находим у Манделъштама. Гаспаров говорит об *астрофобии*, о *звездоненавистничестве* поэта: «Я ненавижу свет / Однообразных звезд...»; «Жестоких звезд соленые приказы...»; «До чего эти звезды изветливы...».

Так же окрашены образы леса и особенно сырой, хтонической бесформенности грибов: «А она мне соленых грибков / Вынимает в горшке из-под нар. / А она из ребячьих пупков / Подает мне горячий отвар» («Неправда», 1931). Сюда же — ягоды: «...Или охватит тебя, / Только уста разомкнешь, / При наступлении дня / Мелкая хвойная дрожь. // Вспомнишь на даче осу, / Детский чернильный пенал / Или чернику в лесу, / Что никогда не сбирал» (октябрь 1930). Буколически-идилличное совсем не идиллично. Ср.: «В детстве из глупого самолюбия, из ложной гордыни я никогда не ходил по ягоды и не нагибался за грибами. Больше грибов мне нравились готические хвойные шишки и лицемерные желуди в монашеских шапочках. Я гладил шишки. Они топорщились. Они убеждали меня. В

их скорлупчатой нежности, в их геометрическом ротозействе я чувствовал начатки архитектуры, демон которой сопровождал меня всю жизнь» («Путешествие в Армению», 1931-1932). Архитектура versus хаос, готика versus русское.

Тема смерти как инициации *новичка*-посвящаемого наиболее разработана в андрей-беловском цикле:

«Когда душе и торопкой и робкой / Предстанет вдруг событий
глубина, / Она бежит виющеюся тропкой, / Но смерти ей тропина
не ясна. // Он, кажется, дичился умиранья / Застенчивостью слав-
ной новичка...» (1934).

II

Только в этой связи могут быть поняты так называемые гражданские темы у Манделъштама послереволюционного времени.

«Куда как страшно нам с тобой...» Очевидно, что как бы ни относиться к общеакмеистическому концепту *мужей* (включая разработку этого концепта у Н.Я. Манделъштам), не может мужчина так охотно и с такой эмфазой говорить о своем страхе, если это была эмоция однозначно негативная и вызываемая обстоятельствами однозначно идентифицируемыми как политические или социальные. И тем более — с эмфазой остро амбивалентной.

Того, о чем я говорю, нельзя, по моему убеждению, вытекающему отнюдь не только из респекта к поэту, свести к мазохизму, травматическим комплексам и тому подобным материям; но совершенно очевидно, что оно еще того менее сводимо к эффектам давления советского режима или, с другой стороны, к внутреннему искушению конформизма, прежде всего потому, что оно выразилось в формах, не очень приемлемых даже по нормам 20-х годов.

Вот одна из этих амбивалентностей... «Спору нет — мы должны быть благодарны Врангелю за то, что он дал нам подышать чистейшим воздухом разбойничьей средиземноморской республики шестнадцатого века...» («Феодосия», 1923-1924). Ср. также тень Леонтьева в последней главе «Шума времени». Это уж во всяком случае написано не от оглядки на цензуру, не из конформизма, хитрящего или, так сказать, идейного...

Тема *роскошной бедности, могучей нищеты* уже с «Декабриста» часто переплеталась с мотивом опасности, гибельности: «Умывался ночью на дворе...» (1921); «Крутая соль торжественных обид» (1922).

С этим связана тема мороза, в России легко становящаяся метафорой гибели, террора, репрессивности, но также нищеты и немощи (ср. «Зимние сонеты» Вяч. Иванова); мандельштамовский мороз — еще по преимуществу и ночной (ср. мистерию победы ночи над днем в «Грифельной оде» (1923–1937): «Звезда с звездой — могучий стык»... и затем: «Как мертвый шершень возле сот, / День пестрый выметен с позором, / И ночь коршунница несет / Горящий мел и грифель кормит. / С иконоборческой доски / Стереть дневные впечатленья...»).

Все это — противоположность *буржуазному, европейскому комфорту*, но становится поводом к экстатическому приятию, к наслаждению:

«И мглой, и холодом, и вьюгой» (15–16 января 1937).

«Это была суровая и прекрасная зима 20–21 года. Последняя страдная зима Советской России, и я жалею о ней, вспоминаю о ней с нежностью» («Шуба» 1922). (Трудно не вспомнить признание Ф. Степуна, что у него негативные чувства связаны не столько с воспоминаниями о разрухе гражданской войны, сколько с впечатлениями от времени нэпа.)

Этот же год: «Кому жестоких звезд соленые приказы / В избушку дымную перенести дано...» О, если бы поднять фонарь на длинной палке, / С собакой впереди идти под солью звезд / И с петухом в горшке придти на двор к гадалке. / А белый, белый снег до боли очи ест...» (1922).

«...Ночь... Власть и мороз. Тысячелетний возраст государства. Теория скрипит на морозе полозьями извозчичьих санок. Холодно тебе, Византия? Зябнет и злится писатель-разночинец в не по чину барственной шубе» («Шум времени»).

«Нельзя зверю стыдиться пушной своей шкуры. Ночь его опушила. Зима его одела. Литература — зверь. Скорняк — ночь и зима» (Последние слова «Шума времени», 1923).

«Если выйти на двор в одну из тех ледяных крымских ночей и прислушаться к звуку шагов на бесснежной глинистой земле, подмерзшей, как наша северная колея в октябре, если нащупать глазом в темноте могильники населенных, но погасивших огни городских холмов, если хлебнуть этого варева притушенной жизни, замешанной на густом собачьем лае и посоленной звездами, — физически ясным становилось ощущение спустившейся на мир чумы — трид-

цатилетней войны, с моровой язвой, притушенными огнями и страшной тишиной в домах маленьких людей» («Феодосия»).

Грандиозный риторический период!

В числе других лишений — также и культурная нищета, конец культурной индустрии: «Пусть лучше наступит в России книжный голод, пусть над нами развернется пустая лазурь бескнижья» («Жак родился и умер», 1926). Опять-таки, какой яркий образ пустой лазури вспыхивает вдруг посреди полусоветской статьи о переводческой халтуре!

Снова и снова — тема казнителя как источника того посвящения, которое нужно поэзии.

«Не забывай меня, казни меня, / Но дай мне имя, дай мне имя!» («Как тельце маленькое крылышком», 1923).

«Я с дымящей лучиной вхожу / К шестипалой неправде в избу» с очень характерным концом: «Ничего, хороша, хороша... / Я и сам ведь такой же, кума» (4 апреля 1931).

«И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый, / Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье, — / Обещаю постоить такие дремучие срубы, / Чтобы в них татарва опускала князей на бадье. // Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи — / Как прицелясь на смерть городки зашибают в саду» (3 мая 1931).

Фигура палача:

«Тычут шпагами шишиги, / В треуголках носачи, / На углах читают книги / С самоваром палачи. // И еще грибы-волнушки / В сбруе тонкого дождя, / Вдруг поднимутся с опушки — / Так, немного погодя» («Стихи о русской поэзии», 1932).

Варианты 10-й строки в стихотворении «Нет, не спрятаться мне...» («Ты как хочешь, а я не боюсь/не рискну»).

Ода: «Я б воздух расчертил на хитрые углы / И осторожно и тревожно [...] Гляди, Эсхил, как я, рисуя, плачу! [...] Лес человечества за ним поет, густея [...] Я у него учусь — к себе не знать пощады». (Это совсем не эзопов язык, а полная его противоположность.)

«Что ни казнь у него — то малина..» (1933) — «Непобедимого, прямого, / С могучим смехом в грозный час, / Находкой выхода пря-

мого, / Ошеломляющего нас» (Стансы, 1937). Так ли уж одно непохоже на другое?

И Сталин в «Мы живем, под собою не чуя страны» — монструозный гигант, жестокий сверхчеловек, в описании которого с низким *жирны* рифмуется высокое *верны*; и Сталин «Оды» и «Стансов» страшен, нестерпимо жуток.

Тема готовности посвящаемого к жизни и смерти:

«На всех готовых жить и умереть / Бегут, играя, хитрые морщинки» («Ода»). «К жизни и смерти готовые» («С примесью ворона — голуби», 1937).

И под конец — о савеловском стихотворении «На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь», где нетрудно, конечно, вслед за Э.Г. Герштейн увидеть связь с русской фольклорной традицией. Однако возникает также мысль (принадлежащая, собственно, не мне, а не идентифицированному мной слушателю одного моего доклада на мандельштамовские темы) об отдаленном эхе того самого стихотворения Вяч. Иванова «Мэнада», которое было на слуху у нескольких поколений и которое Мандельштам читал по памяти Вл. Боцяновскому (Боцяновский Вл. Афины на Неве // Утро России, 1911. 10 сент. С. 2). «Волга, хлынь — словно лань...». Стихотворение Вяч. Иванова трактует тему жертвенной инициации у последнего порога, называя все своими именами, как это обычно у символистов и запретно у Мандельштама.

Смесь вина со смирной — одуряющий напиток, который давали из милости осужденным на распятие; Христос отказался его пить. «Так и ты, встречая бога, / Сердце, стань... / Сердце, стань... / У последнего порога, / Сердце, стань... / Сердце, стань».

Мандельштам, наследуя символистской чуткости к теме жертвенной инициации, отталкивался от символистской практики лобового подхода к этой теме. Его стремление сохранить минимум от внешней претенциозности темы и максимум от ее сути естественно вело его к тематизации своих аффектов страха, что определяет разработку в раннем творчестве поэта религиозных, а также пейзажных и космических мотивов. В послеоктябрьский период та же парадигма в определенной мере сказывается в так называемой гражданской лирике: контраст между «Мы живем, под собою не чуя страны...» и «Одой» отчасти осложнен общностью черт ужасающего и монументального совершителя инициации.

О словнике «Египетской марки»

«Зачем собирать много марок?»

Нужно собрать одну марку — и любить ее».

Э. Бабаев — В. Берестову

Зададимся вопросом, чем была вызвана необходимость писать именно петербургскую повесть «Египетская марка» языком и стилем, отличным от «Шума времени», с одной стороны, и «Четвертой прозы», «Путешествия в Армению» — с другой? Что послужило причиной, какая глоссолалия фактов в основании этой «повести с ключом»?

Она продиктована сознательным и самобытным замыслом, который отразился в особом словаре ЕМ, состоящем из слов-концептов, слов — пучков смысла, новаторском характере связи их с образом автора и героями, в чем проявилась органическая поэтика акмеизма, «преодолевшего символизм» также и в прозе, о чем речь пойдет во второй части статьи. Сначала — конкретные слова и предметы, превращение слов литературного языка в мифологемы, «словарные слова» языка ЕМ.

«Семья моя, я предлагаю тебе герб: стакан с кипяченой водой».

1. Рассмотрим, что это такое — «Герб — стакан с кипяченой водой».

Стакан воды приходит в ЕМ из «Шума времени», из желания найти ключ к эпохе 90-х годов, составить генеалогию умственной жизни семьи. «Как много мне тут помогли дневники и письма Надсона: все время литературная страда, свечи, рукоплесканья, горящие лица; кольцо поколенья и в середине — алтарь — столик чтеца со стаканом воды» («Книжный шкаф»).

Дальше во II главе этот образ получает развитие и раскрытие. «Ведь есть же на свете люди, которые никогда не хворали опаснее инфлуэнцы и к современности пристегнуты как-то сбоку, вроде котильонного значка. Такие люди никогда не почувствуют себя взрослыми... Им бы всю жизнь прожить где-нибудь на даче, слушая звон

чашек на балконе, вокруг самовара». Таким образом, дачные чашки у самовара — образ жизни, легкий и безответственный, близкий к стилю людей Каменноостровского проспекта.

Высокое понимание быта, если он становится предметом описания в литературе, было свойственно Манделъштаму и до ЕМ. Он находит пластичные образы, естественно являющиеся «жильцами двух миров». Например, в 1911 году поэт писал:

Я давно полюбил нищету
Одиночество, бедный художник.
Чтобы кофе варить на спирту
Я купил себе легкий треножник.

В ЕМ образы вещей — «вещи не на своих местах» — существенная часть развертывания сюжета. Хотя сам Манделъштам говорил о том, что у него нет дара связного рассказа и он не заботится о выстраивании связной фабулы, образы в ЕМ получают движение и развитие, превращение. Вслед за стаканом кипяченой воды дальше в повести начинают действовать отдельно «содержимое» стакана, наполнение образа — кофе, чай, вода, «молоко, должно быть миндальное» на сцене балета, «наваждение, раскальывающееся как простокваша» и отдельно — «серебрянные стаканчики» — следы лошадиных копыт на снегу, «неудобные стаканчики-наперстки». Важное средство выразительности также и температура воды.

Антагонист и alter ego автора, Парнок живет в окружении иных стихий — парикмахер опрокидывает ему на макушку лейку с кипятком, в прачечной его окружает «горячее облако пара».

Характерно, что в стихотворении 1914 года «Морожено! Солнце. Воздушный бисквит» похожий предмет, почти такой же «прозрачный стакан с ледяною водою». Но лед, ледяная вода — несет положительную окраску, и в буквальном, и на символическом уровнях. «Путешественник-глаз вручает сознанию свои посольские права. Тогда между зрителем и картиной устанавливается холодный договор, нечто вроде дипломатической тайны» («Французы», с. 200).

Если сравнивать, стакан с ледяною водой — бодрит, дает ощущение свежести, как результат природного, родникового источника, чистого, незамутненного, строгого, аскетического существования. Стакан кипяченой воды — лишен всех этих свойств.

Оппозиция кипяченой и ледяной воды существенна. Графин кипяченой воды появляется там, где автор говорит об упущенных после Февральской революции возможностях истории России. Пе-

тербург и Дворцовая площадь в мае месяце напоминают «адресный стол, не выдающий справок», хотя «все до ужаса приготовлено к началу исторического заседания с белыми листами бумаги, с отточенными карандашами и с графином кипяченой воды».

Кипяченая вода — результат взаимодействия льда государственности с пожаром революции («страшная государственность — как печь, пышущая льдом», образ, восходящий к пониманию государства К. Леонтьевым — «В не по чину барственной шубе»). Лед — помимо «льда государственности», может предстать как «божественный лед» («Морожено! Солнце. Воздушный бисквит»). Гармония — музыка сфер, добытая вверх.

В главе ШВ «Концерты Гофмана и Кубелика» Мандельштам пишет: «Я никогда ни у кого не слышал такого чистого, первородно ясного и прозрачного звука, трезвого в рояли, как ключевая вода, и доводящего скрипку до простейшего, неразложимого на составные волокна голоса: я никогда не слышал больше такого виртуозного, альпийского холода, как в скупости, трезвости и формальной ясности этих двух законников скрипки и рояля».

В V главе ЕМ среди многоголосия реплик безымянных петербуржцев: «Нет, что ни говорите, а в основе классического танца лежит острастка — кусочек “государственного льда”».

Гармония — «глас хлада тонка». Мандельштам ценит аполлоническое начало музыки, продолжая размышления Вяч. Иванова и Гете, учитывая, но не разделяя вагнерианско-дионисийское понимание Ницше музыки и мифа («*Но музыка от бездны не спасет*»). «Книги тают, как ледяшки, принесенные в комнату. И Гете тает»... Но мысль, как палаческая сталь коньков «Нурмис», скользивших когда-то по голубому с пупырышками льду, не притупилась.

Определив систему связей, существующих в мире до текста, Мандельштам позволяет себе возвращаться к ним, чтоб посмотреть в новом ракурсе. Лед государственности связан не только с «печью, огнедышащей льдом» (ШВ). Лед — замороженная «река времен» Державина. Время связано с переменами, метаморфозами, изменениями, текучестью.

Лед — снег — таяние — вода — река времен.

Но река, взбаламученная весной 1917 года революционными событиями, превращается в нечто непотребное и противоположное. «Тысячи глаз глядели в нефтяную радужную воду, блестящую всеми оттенками керосина, перламутровых помоев и павлиньего хвос-

та. Петербург объявил себя Нероном и был так мерзок, словно ел похлебку из раздавленных мух». Пожар революции, вместе с керосином (вероятно — митинговые речи), лишают людей человеческого облика, превращая их в саранчу. Сами по себе горючие средства могут быть разными в пределах разных ситуаций. В мирное время, на Каменноостровском «жирный запах добряка керосина», так же, как и «самолюбивый и обидчивый бензиновый дух» «стерегут квартиру, уязвимую с кухни, куда врываются дворники с катапультами дров». Пожар, вспышки разного рода страстей — угроза стабильности и порядку, домостроительству.

«В феврале он запомнил такое событие. По городу на маслостройной 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. Черный сахар снега проваливался под ногами, но деревья стояли в теплых луночках оттаявшей земли».

Слово «февраль» дает непосредственную отсылку к Февральской революции, весне демократии, оттепели. Но помимо событий символических, «словарик» может описывать события сугубо личные, интимные, скрывая их житейскую основу от посторонних глаз. Этот пласт лично-житейского опыта может быть прочитан через связь с прототипом, мемуарно-документальными материалами.

В РГАЛИ, в фонде Парнаха, в материалах «Пансиона Мобер» (л. 12-13) карандашная пометка В. Парнаха, прототипа главного героя ЕМ Парнока, позволила определить, что этот эпизод имеет биографическую подоснову: «молодая гречанка в открытом гробу» существовала в действительности. На экземпляре воспоминаний рукой В. Парнаха о событиях времени его юности написано: «Дикий и нежный взгляд Мариетты Мавромати. Слава твоей [ее] красоте и после твоей [ее] смерти!».

При работе над словником ЕМ труднее всего поддается расшифровке именно пласт личных событий. Но этот документальный ряд также строго выверен и пригнан к символической части «повести-иероглифа», как события исторической или общекультурной жизни. Образ молодой гречанки в открытом гробу зеркален по отношению к смерти молодой итальянки, певицы Анджиолины Бозио.

В семейном гербе — мизерность усилий, искусственность, сектантская замкнутость — восходящая к выражению «буря в стакане воды», противопоставленная воде природной, родниковой. В «Четвертой прозе» еще резче: «Писателям, которые пишут заведомо раз-

решенные вещи, я хочу плевать в лицо, бить их палкой по голове и всех посадить за стол в Доме Герцена, поставив перед каждым стакан полицейского чаю и дав каждому в руки анализ мочи Горнфельда».

Парнок в последней главе, после пережитого за день «не вернулся домой обедать и не пил чаю с сухариками, которые он любил как канарейка». Сухарики, так же, как крошки хлеба на скатерти, восходят к идее всеединства, народу, хлебу. «Никакое количество русских, французов, англичан еще не образует народ, те же зерна в мешке, та же пшеница человеческая... Состояние зерна в хлебах соответствует состоянию личности в том совершенно новом и не механическом соединении, которое называется народом». Поскольку метафора хлеба и пшеницы была подробно проанализирована Е.А. Тоддесом, вернемся к выяснению того, какое место принадлежит в символическом мире ЕМ мифологеме стакана воды.

Образ стакана воды не случайно занимает место эмблемы. В последней главе ЕМ автор нарушает запрет и обращается непосредственно к читателю, причем предложение это снабжено восклицательным знаком: «Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому! Это все равно, что после мелких и неудобных стаканчиков-наперстков вдруг махнуть рукой, сообразить и выпить прямо из-под крана холодной сырой воды». Это обращение в прямом контрасте с началом повести: «В резиновом привкусе петербургской отварной воды я пью неудавшееся домашнее бессмертие».

Вода — вода, нагретая на примусе — стакан с кипяченой водой (герб семьи) — кипяченая — лишенная природной свежести, одомашненная — влага, остуженная, соприкоснувшаяся с внешним миром.

Есть еще одно место в ЕМ, связанное с водой и принципиальное для понимания повести и метода Мандельштама. Во время описания второго сна, сна-исхода, возможно, принудительной депортации — такое прочтение диктует содержание оперы, арию из которой исполняет перед смертью Бозо: герой «Duo Foscaŕi» осужден на принудительную эмиграцию, — автор видит: «И меня ввели в постылую варшавскую комнату и заставили пить воду и есть лук».

Здесь иносказание связано с ключевым понятием «варшавская комната». Это отнюдь не воспоминание о городе и месте рождения. Польский колорит носит резко негативный оттенок, поскольку он связан с Кржижановским — начальником петроградской милиции в марте 1917 года — и Дзержинским. Первое предложение ЕМ — «Прислуга-полька ушла в костел Гваренги — посплетничать и помолиться Матке Божьей» — расшифровывается таким образом: в Петербурге нет (за исключением Мальтийской капеллы) ни одного като-

лического храма, построенного Джакомо Кваренги. Зато в помещении дома 6/2 на углу Адмиралтейского пр. и Гороховой (ул. Держинского), построенном в 1788-1790 гг. по проекту Д. Кваренги, разместилась Чрезвычайная комиссия по борьбе с контрреволюцией и саботажем. Руководитель ВЧК Ф.Э. Держинский работал здесь с 20 декабря 1917 по 23 марта 1918. Если прочитывать эпитет «польский» словарно-иероглифическим образом, применяя его и для «польской прачечной», ротмистра Кржижановского, и для «варшавской комнаты», то предложение «заставили пить воду» — посадили на хлеб и воду и «заставили есть лук» — довели до слез, заставили плакать на допросе.

Мотив допроса — из семантики обуви: «Я то и дело нагибался, чтоб завязать башмак двойным бантом и все уладить, как полагается, — но бесполезно».

Обувная цепочка — семантически связана с языковой, восходит к понятию «шаг стиха». В сниженной лексике это означает то, что туфли имеют кожаный язычок под шнурками, язык. В «Путешествии в Армению»: «Армянский язык — неизнашиваемые каменные сапоги». Резиновые галоши господ литераторов — тупая, лишенная языка и природной свежести (резина, «жевать резину — повторяться»), вторичная (одеваются поверх ботинок, туфель, сапог) — бездарная речь. Острые лакированные копытца Парнока — остроумный и резковатый язык героя.

Но прежде, чем перейти к обуви и одежде, посмотрим еще с одной стороны семантику стакана.

Стакан воды, вода — как источник жизни, — приобретает космогонические черты в ЕМ еще и потому, что Мандельштам связывает с водой, обретшей форму в стакане, — тему поэзии. Традиционное рассуждение школьной эстетики, противоположное динамическому пониманию единства формы и содержания (как выжимки из концепции), форма — стакан, содержание — вино, вода, в стакане. Мандельштам учитывает эти употребления стакана с содержимым. Чайная ложечка приравнена к оружию писательского труда. Перо — снимающее пленку с петербургского воздуха, — «как чайная ложечка доктора, зараженная дифтеритным налетом. Лучше к нему не прикасаться». Этому бытовому и вместе с тем мистическому предмету, обнажающему истинную суть и глубину вещей, противопоставлено перо, потерявшее свое назначение и достоинство.

В III главе, во время посещения двумя героями прачечной, упомянут мешочек жареного мокко; кофе, затем чай с лимоном у еврейца-часовщика (гл. IV); Мервис «снял визитку с плечика, подул на нее,

как на горячий чай» (гл. VII); чай с сухариками, который Парноку не приходится выпить (гл. VIII) и «неудобные стаканчики-наперстки», вместо которых автор готов пить сырую воду из-под крана. Наконец, один из центральных образов — орудие письма, перо. Мандельштам не хочет приравнять его к штыку. В ЕМ оно сравнивается с чайной ложечкой доктора — то есть перо годно для того, чтоб поставить диагноз.

2. Певица итальянской школы.

Музыка — проявление законов гармонии истории, законности. «Сама певица Бозио будет петь в моем процессе» (ЧП). «Герцен, чья бурная политическая мысль всегда будет звучать как бетховенская соната»; Гофман и Кубелик — «Эти два законника скрипки и рояля» (ШВ).

Музыкальные инструменты помогают шум времени превратить в произведение искусства, «музыку революции».

Рояль — парламент («рояль—Голиаф / Звуколюбец, душемути-тель, / Мирабо фортепьянных прав»).

«Узловатых дней колена нужно флейтою связать».

Нотное письмо — замыслы, готовые к исполнению, к воплощению исторических (политических) законов.

Глухонемые — прямая противоположность людям, обладающим музыкальным слухом, — связаны с «демонами глухонемыми» Тютчева, бесами Волошина и «душой глухонемой» Вяч. Иванова.

Глухота — сосредоточенность, возможность преодолевать хаос «творящей силой естества»; глухой рыцарь; шестилетний ватный Бетховен, вооруженный глухотой (ЕМ); музыка революции — шум времени.

3. Шевиотовая визитка.

Семантика одежды связана с социальным статусом и зависит от характера и качества материи: «Темная, с детства идущая, геральдика нравственных понятий: шварк раздираемого полотна может означать честность и холод мадаполама — святость».

Полотно — честность («И покинув корабль, натрудивший в морях полотно / Одиссей возвратился, пространством и временем полный»; «И бездыханная, как полотно, / Душа висит над бездною проклятой»).

Нитка — нить судьбы.

Пряжа, плетение — биография.

Моток, веревка — удавка — петля — виселица. «Петля из тончайшей прачешной веревки», накинутая на старое дерево «неумелыми исполнителями гнусного приговора» (ПВАрм). «Митька Благой... сторожит в специальном музее веревку удавленника Сережи Есенина» (ЧП).

Шевиот — тонкая шерсть. Ткань, которая соткана, плетется из — нитей руна (золотое руно) — «бедной овчины» агнца, — самим материалом связана с христианской жертвой агнца. В поэтике Мандельштама это синонимично счастью. Похищенная визитка Парнока улеглась в чемодане ротмистра Кржижановского «шаловливым шевиотовым дельфином, которому она сродни покровом и молодой душой» — потерянное счастье.

Визитка — пропуск в разные круги общества, политические кружки и партии. В черновиках ЕМ: «Без визитки нельзя было сунуться ни к германофилам, ни к теософам».

Сукно — официоз: «Над полем свесилось низкое, суконно-полицейское небо, скупно отмеривая желтый и, почему-то, позорный свет».

Портной — художник, придающий форму материи.

4. Бородатые литераторы, парикмахер.

Борода — унылое, не творческое органическое произрастание, прозябание. «Скучное бородатое развитие»; «Власть отвратительна, как руки брадобрея». Выражение «с бородой», «анекдот с бородой» — давно известный, пошлый.

Безбородый — талантливый. В ЕМ «безбородым» священник-костромич Николай Александрович, отец Бруни, назван не столько в описательном, сколько в оценочном смысле. Прототип — коренной петербуржец, член Цеха поэтов, полный георгиевский кавалер, талантливый пианист и живописец, авиатор и футболист, священник, отпевавший А.А. Блока, на фотографиях имеет бороду и усы. Н. Бруни был одним из двух свидетелей при крещении О. Мандельштама (указано С. Василенко).

Парикмахер Франсуа Вийон.

Бородатые (бездарные) литераторы имеют отношение в ЕМ к бесам, к глухонемым. Связь через цифровую символику.

«Пятеро сидели, четверо стояли за спинками ореховых стульев». На известной фотографии редакции круга некрасовского «Современника» 1856 года нет ни одного сотрудника с бородой. Если вспомнить, что Ленин именовал себя «литератором», можно предложить

толкование, связанное со словом «моток» и исторической топонимикой Петербурга: это отсылка к эмблематическому изображению вождей революции. Эпизод гл. V «В это время проходили через площадь глухонемые» тогда можно прочесть таким образом: на площади пяти повешенных декабристов Мандельштам перифрастически называет трех бородатых вождей — Маркса, Энгельса, Ленина — висельниками.

Четвертый вождь — Сталин — имеет самостоятельную атрибутику. Во-первых — усы. «Усатый» — постоянный заглазный неофициальный синоним отца народов.

«Усы», «усатый» — в сочетании с повторяющейся звукописью «Жорж Онэ», «Юдишь Джорджоне», причастностью главного беса, нерусского (анаграмматически зашифрована национальность Сталина: джорджиан — грузин) революционера — ротмистра Кржижановского — к охранке: «То не жандарм, а настоящий поручик. Тот господин и скрывался всего три дня, а потом солдаты сами выбрали его в полковой комитет и на руках теперь носят» — не случайны. Эти признаки — лишь отчасти характеризуют «революционера вообще», типичного человека новой власти — инородца, революционера. Первые два признака позволяют сделать заключение, что Мандельштам, высказывая свое неприятие новой власти, рисуя ротмистра-большевика обидчиком и обманщиком, обращается к образу Сталина уже в ЕМ, то есть в 1928 году. А когда барочная метафорика не была воспринята читателями (за редким исключением), автор перешел от барочного слова к риторическому, прямой публицистике — написал «Мы живем, под собою не чуя страны».

Семантика чая желтого цвета («китайщина», «ночью снился китаец», «полицейского чаю») связана с «чайнками усов». И с ощущением жирной грязи — копоты. «Больше всего у нас в доме боялись “сажи” — то есть копоты от керосиновых ламп. Крик “сажа”, “сажа” звучал как “пожар”, “горим” ...нюхали воздух, весь кишевший усатыми, живыми, порхающими чайнками». Мандельштам пишет о семейной шепетильности, боязни пятна сажи на белоснежных покрывалах, боязни «запятнаться», перестать быть с чистыми руками. Это свойство дано эксплицитно. Эпитет «жирный» — один из самых отрицательных для автора. Думается, что в основе его не только свидетельство Демьяна Бедного, сетовавшего на Джугашвили, испортившего страницы одолженной

ему книги следами жирных отпечатков пальцев. Государство «жмет масло» из подданных.

Кроме того, мы считаем, что к ротмистру Кржижановскому также имеет отношение и эпиграф, содержащий анаграмматические структуры, характерные для позднего Мандельштама. В тексте: *«Не люблю свернутых рукописей. Иные из них тяжелы и промаслены временем, как труба архангела»* — прочитывается: **НЕ ЛЮБЛЮ СВЕРНУТЫХ РУК ОПИСЕЙ** Иные из них **ПРО**маслены **В**ременим **КАК ТРУБА АР** хангела. «Не люблю свернутых рук, описей и провокатора» — звуковая организация последнего слова — «провокаатора» поддерживается эпитетом «промаслены» — жирный, масло, — эпитеты сцены самосуда V главы, а в дальнейшем — сталинского контекста «пальцы жирны».

Мы считаем, что уже в 1928 году, в подцензурной печати, опубликовав в журнале «Звезда» «Египетскую марку» Мандельштам начал свою дуэль с вождем, которая была продолжена триптихом стихов о Сталине. Поэт поставил вождя в сложную ситуацию — реагировать, признаваться в умении прочесть шифр (Сталин следил за всеми толстыми журналами) — означало действовать по принципу «на воре шапка горит». Возможно, что звонок Сталина Б.Л. Пастернаку был связан с характером прочтения повести — догадался ли кто-то еще о том, что Мандельштам «мастер», прочтен ли обидный тайный смысл.

В тексте последней петербургской повести можно выделить несколько семантических цепочек, которые складываются в мифологемы. Связь между ними — постоянна и нерушима во всем творчестве Мандельштама. «Опущенные звенья» связей вычитываются из всего корпуса текстов, произведения дополняют и позволяют прочесть друг друга.

Свет, пламя, дрова, электричество, жажда, лед, вода, течение времени.

Звук, музыка, пение, музыкальные инструменты, нотное письмо, слух, глухота, глухонемые.

Утварь — стакан воды, верстак, электрическая лампочка.

Карты, пироскаф, аэроплан, воздушный шар Монгольфьера, ходули, таратайки, кареты, трамвайный лепет жизни, поезд «московский, ускоренный».

Одежда: визитка, шуба, митрополичья шапка; шварк раздираемого полотна может означать честность, и холод мадеполама — святость. Плечи-вешалки.

Географические названия; улицы.

Бормашины — дантисты революции (Герцен).

Программа акмеизма реализовалась в творчестве Манделъштама очень последовательно и полно. Прежде чем дать (как новый Адам — согласно манифесту акмеизма) миру новые имена, они приведены были в единую систему. «Изобретенье и воспоминанье идут в поэзии рука об руку, вспомнить, — значит тоже изобрести, вспоминающий тот же изобретатель», — пишет О.М. в статье «Литературная Москва». Автор производит, перефразируя его оценку творчества Маяковского, «интенсивное, а не экстенсивное “расширение площади под поэзию” в лагере чистого изобретения».

Манделъштам приводит парадоксальное рассуждение о форме «Божественной комедии», показывая, что он продолжает оставаться акмеистом-«смысловиком»: «Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как-бы облекает». Форма ЕМ — тоже результат «выжимки из концепции», практическое воплощение органической поэтики акмеизма, продиктованной системой литературно-историософских идей. Если перефразировать геологически-кристаллографический образ структуры поэмы в РД («памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи») — в ЕМ — памятник городу, «знакомому до слез, до прожилок, до детских припухлых желез», в честь петербургского периода российской истории и классической литературы, о причинах гибели Петербурга, о его славе и бессмертии, рассказанный «петербургским языком».

И одновременно с этим ЕМ — есть произведение-«памятник» — перевод оды Горация в прозе. Петербургскую повесть можно считать третьим обращением Манделъштама к жанру оды. Перед тем, в 1923 году, в стихах были написаны «Нашедший подкову» и «Грифельная ода». Жанр оды определил «качество материала», из которого сделана ЕМ, — проза поэта, определил характер преобразования действительности, вытекающий «из возведения в десятизначную степень» явления действительности в поэзии, созданный той «чудовищно-уплотненной реальности, которой обладает поэтическое слово».

Город гибнет в результате Новой Смуты — революции.

В этом утверждении автор ЕМ был неодинок. Аналогии с эпохой первого исторического кризиса Московской Руси, со Смутным

временем были характерны для тех, кто осознал гибель Государства Российского как трагедию. Генерал Деникин назвал свои мемуары «Очерки русской смуты», М. Волошин в «Демомах глухонемых» обращался к образам протопопа Аввакума и раскола.

Противоположной концепции придерживались большевистские историки, литераторы и публицисты, которые описывали гибель старой России в терминах Великой Французской революции, акцентируя ее разрушительный пафос и усматривая в этом великий позитивный смысл.

Мандельштам хочет дать описание конца времен, последний миф об утраченном Петербурге. Еще январе 1917 года в докладе «Скрябин и христианство» он писал: «Нужно спасти Элладу от Рима. Если победит Рим — победит даже не он, а иудейство — иудейство всегда стоит за его спиной и только ждет своего часа — и восторжествует страшный противоестественный ход истории — обратное течение времени — черное солнце Федры» (черновик, с. 276).

За десятилетие, прошедшее с момента революции, взгляды автора ЕМ уточнялись. Самобытное понимание времени и истории Мандельштама всегда было связано с современностью сложным ассоциативным образом. Как пишет в биографическом очерке А. Морозов, уже в предшествовавшей ЕМ «Второй книге» (1923) «знаменательное виденье “черного солнца” или безумной еврипидовской Федры (в начальном стихотворении книги, запечатлевшем трагедию царского дома, “Как этих покрывал...”)) как общесимволическое выражение вины без искупления и неочищающей трагедии ставится Мандельштамом в центр его поэтической системы, существующей в опосредованных связях с действительностью последних лет имперской России». Оставаясь единым в главном, Мандельштам для описания трагедии Петербурга пользуется не только понятиями Рима — Эллады — Иудеи. Появляется Египет, «дом рабства», «нехорошие татарские мясные», «польская прачешная», итальянская певица Анджиолина Бозио и хаос — но уже большевистски-иудейский, сопряженный с онтологическим страхом.

И одновременно он искал и уточнял не только свое понимание действительности, но и способ ее описания. За десять лет Мандельштам нашел прозаический стиль, соответствующий масштабу задачи, создал систему выразительных средств «Египетской марки».

Позволим себе высказать такое утверждение: **петербургская повесть написана литературным кодом Смутного времени «петербургского изготовления», «одическим барокко», поскольку речь в ней идет о**

гибели Петербурга, агонии империи в результате революции — новой Смуты. Этим неологизмом мы обозначаем создание в петербургской повести особой поэтики, родственной строю его лирики, но в то же время более осознанно «преодолевшей символизм». Мандельштам рассказывает о «гибельном», сиюминутном «вечными» средствами. Вся система выразительных средств ЕМ — от языка до образа автора и композиции — была продиктована содержательным замыслом повести. И Мандельштам раскрывал его на всех уровнях, сделав на несколько порядков более содержательным и значимым весь материал, изобретя для ЕМ «акмеистское слово» по аналогии с «самовитым словом» футуризма.

*Осип Манделъштам:
опыт реконструкции
психического облика личности*

Настоящее исследование является попыткой реконструкции психических черт знаменитого поэта исходя из особенностей дерматоглифической картины пальцев его рук. Основанием для проведения такого рода работ служат почерпнутые из фундаментальной биологии человека представления о тесной связи гребневой кожи со структурами нервной системы организма. Благодаря этому узоры гребневой кожи, формирующиеся еще в период внутриутробного развития организма и не изменяющиеся в течение всей его жизни, можно считать оригинальными маркерами организации, а следовательно, в какой-то мере и функционирования его нервной системы. Следует иметь в виду, что дерматоглифические исследования не имеют ничего общего с хиромантией, никак, впрочем, не доказывая ложность последней.

Материалом для анализа послужили отпечатки пальцев поэта, взятые у него при аресте в мае 1938 года (считаю своим долгом выразить благодарность П.М. Нерлеру за возможность ознакомиться с материалом). Отсутствие данных по дерматоглифической картине ладони в значительной мере обедняет возможности интерпретации. При создании картины психического облика поэта частично использованы разработки лаборатории спортивной антропологии ГЦИФКиС России (руководитель — канд. биол. наук Т.Ф. Абрамова).

Как следует из дактилокарты, Осип Манделъштам обладал пальцевыми узорами двух типов — так называемыми ульнарными петлями и завитками, причем последние располагались на больших пальцах обеих рук, а также на указательном (тип двойной петли) и безымянном правой руки. Такая картина достаточно близка к популяционной для жителей восточных областей Европы, отклоняясь в сторону увеличения числа завитков. Важный для дерматоглифических исследований показатель — гребневой счет (для завитков подсчитывался как сумма с двух сторон) составлял для правой руки 111, для

левой — 77 и вместе — 188, что близко к нижней границе нормы. Весьма существенным представляется наличие признака парциального левшества: гребневой счет на среднем пальце левой руки выше, чем на том же пальце правой.

Таким образом, дерматоглифическая картина Осипа Мандельштама характеризуется следующими признаками: наличием сложных узоров, асимметрией в их распределении, с преобладанием локализации на правой руке и парциальным левшеством по среднему пальцу. Представления о взаимосвязи особенностей дерматоглифической картины с характерологическими признаками личности разработаны крайне слабо, и предлагаемые здесь предположения носят предварительный характер. Исключительный интерес представляет то обстоятельство, что впервые в научной практике анализируются признаки личности, гениальность которой не подлежит сомнению. В таком случае, первое, что бросается в глаза, — это тот факт, что дерматоглифический тип объекта анализа не слишком сильно отличается от нормы. Однако удивительным образом сложившаяся картина оказывается сходной по всем перечисленным выше признакам с дерматоглифической картиной другого общепризнанного гения — знаменитого ученого и естествоиспытателя рубежа XIX—XX веков сэра Френсиса Гальтона. Разумеется, сугубо индивидуальные признаки, по которым идентифицируется личность и которые у каждого человека уникальны, отброшены. Но уровень сходства таков, как если бы, например, эти люди родились в один день и час, получили образование в одном и том же учебном заведении, имели жен с похожими именами и собак одинаковых пород!

Накопленные к настоящему времени наблюдения позволяют говорить, что поведение людей, обладающих на пальцах узорами завиткового типа, характеризуется весьма значительной сложностью, разнообразием и обращенностью личности «внутрь» — т. е. интравертностью. Причем эти качества выражены тем более, чем больше завитковых узоров. Очень важной характеристикой оказывается асимметрия — она указывает на неуравновешенность личности. Как видим, у поэта эти признаки не так уж выражены. Следует все же признать, что обладатели ярко выраженной асимметрии быстрее оказываются за пределами своих физиологических возможностей и в обычной жизни могут производить впечатление скорее вялых, чем буйных и вспыльчивых личностей. В таком случае далекая от максимальной, но все же довольно значительная асимметрия дерматоглифического рисунка пальцев Мандельштама, возможно, оказалось той критической мерой, что позволила ему реализоваться на грани

сумасбродства, так ярко запечатлевшегося в восприятии современников. Огромную роль здесь играла истощаемость личности поэта, определяемая его принадлежностью к так называемому астеническому типу по классификации Эрнста Кречмера.

Еще более важной характеристикой представляется наличие парциального левшества. Имеются основания полагать, что люди такого типа отличаются особой ранимостью, но в отличие от других склонны переваривать все в себе, а это уже может вести не только к скрытности, но даже к злопамятности и мстительности. В то же время, наряду с возможными музыкальными или художественными способностями, наряду с особым артистизмом натуры, подобные личности отличаются известной целостностью и верностью выработанным принципам и приобретенным ценностям. Специфическое сочетание у поэта, казалось бы, взаимоисключающих признаков — частичное преобладание гребневого счета и более сложных узоров на обеих руках — парциальное левшество или, если угодно, правшество делает его чрезвычайно сложной, внутренне очень противоречивой личностью. Проявляться это могло, в частности, в том, что реакция на любые новые, тем более неожиданные события оказывалась чрезмерно болезненной, никак, казалось бы, не вяжущейся с интеллектуальным и жизненным опытом личности. Однако со временем, как правило, наступало «отрезвление», являющее собой абсолютно четкое и адекватное восприятие действительности с полной сменой ранее выдвинутых оценок и мнений. Наряду с этим, при всей неуравновешенности и мятежности личности, существовали очень жесткие барьеры и принципы, ни переступить, ни нарушить которые она не могла.

Сложные узоры маркируют и склонность к игровому поведению, которое существует как продолжение обычной «серьезной» деятельности, поскольку только оно и может дать выход энергии личности с весьма сложными поведенческими реакциями. Такая натура всегда стремится расширить поле своей деятельности для усиления жизненных впечатлений. Но эти же качества ведут и к потребности просчитывать очередную ситуацию, что при уловлении нити ее решения может приводить и к потере дальнейшего интереса к ней.

Особенности гребневого счета указывают и на снижение резервных адаптивных способностей нервной системы, что в совокупности с астеническим телосложением поэта делало его крайне хрупкой натурой. Попав в крайне неблагоприятные условия жизни, Осип Мандельштам буквально «сгорел, как свеча»!

*«Ленинград» как продолжение
стихотворного диалога
О. Мандельштама и М. Цветаевой*

Цель предлагаемой заметки — разобрать мандельштамовское стихотворение «Ленинград» и вставить его в рамку так называемого стихотворного диалога поэта с М. Цветаевой. Для начала кратко изложим историю отношений двух поэтов, напомним основные черты их стихотворного диалога, затем обратимся к анализу конкретного текста.

Итак, на одном литературном вечере в Петербурге в январе 1916 года М. Цветаева знакомится с О. Мандельштамом¹, который впоследствии дважды посещает ее в Москве. Потом, в июне того же года, Мандельштам еще раз на один день едет к Цветаевой, жившей тогда у сестры в Александрове. Этот очень краткий визит Цветаева в своей «Истории одного посвящения» считает фоном стихотворения Мандельштама «Не веря воскресенья чуду». Традиционно литературоведение предполагает, что отъезд Мандельштама из Александрова представляет собой финал их любовных отношений и, по сути дела, их отношений вообще, поскольку после этого отъезда происходят лишь очень редкие встречи, отчасти втроем с Надеждой Яковлевной, с которой, однако, Цветаева обращается весьма надменно. Именно это невежливость Цветаевой по отношению к жене поэта считается главной причиной крайне резкой критики, которой Мандельштам подверг стихи Цветаевой в своем фельетоне «Литературная Москва». Цветаева реагирует на эту критику болезненно и в свою очередь позже будет бранить «Шум времени». После эмиграции Цветаевой в 1922 году их общение, по всем известным нам материалам, обрывается навсегда.

¹ На самом деле они впервые встретились в 1915 у Волошина в Коктебеле, но настоящее знакомство тогда не получилось.

«Стихотворный диалог» Мандельштама и Цветаевой

Обычно в него включают 9 стихотворений Цветаевой и 3 стихотворения Мандельштама, откликающиеся друг на друга и посвященные одним поэтом другому. В случае Цветаевой точный набор стихотворений определяется пометами, сделанными самим автором в одном из экземпляров сборника «Версты», который уцелел в библиотеке поэта А. Крученых: все стихотворения, посвященные Мандельштаму, там помечены буквой «М». Однако очевидно, что пометы фиксируют только стихотворения, включенные в сборник. Другими словами, наше знание о них остается неполным, потому что вполне возможно, что существуют стихотворения Цветаевой, посвященные Мандельштаму, но не вошедшие в сборник. Исходной точкой в случае Мандельштама служат два источника. Во-первых, стихотворения «В разногласии девического хора», «На розвальнях, уложенных соломой» и «Не веря воскресенья чуду» помечены Цветаевой в ее собственном экземпляре «Tristia» словом «мне». Разумеется, тут возникает та же проблема, что и с собственными стихотворениями Цветаевой; во-вторых, Надежда Яковлевна в своих воспоминаниях подтверждает правоту Цветаевой.

Некоторые мотивы стихотворного диалога

Не будем сейчас ни устанавливать точной хронологии стихотворного диалога, ни перечислять все моменты соприкосновения разных стихотворений обоих поэтов. На данном этапе хотим лишь указать на некоторые мотивы, играющие роль в контексте этой статьи. Часто употребляемый Цветаевой мотив — *птица* (орел, лебедь и т. д.). В стихотворении «Никто ничего не отнял», например, авторское «Я» зовет «получателя» стихотворения, т. е. Мандельштама, к полету и называет его орлом: «Лети, молодой орел!». Ту же картину мы находим в уменьшительной форме и в стихотворениях «Гибель от женщин» («Серафим! — Орленок») и «Приключилась с ним странная хворь» («А задремлет — к нему орлы / Шумнокрылые слетаются с клетотом»). С другой стороны, у Мандельштама мотив *птицы* откликается в угрожающей строчке «Сырая даль от птичьих стай чернела» так же, как и в образе реющих над кремлем голубей: «Где реют голуби в горячей синеве», которая служила источником для соответствующих строчек в стихотворении Цветаевой «Из рук моих — нерукотворный град»: «По церковке — все сорок сороков / И реющих над ними голубков». В этом последнем стихотворении автор-

ское «Я» дважды просит получателя-собеседника «принять» город в виде подарка. Мандельштам в свою очередь будет употреблять тот же глагол в конце своего как бы прощального стихотворения «Не веря воскресенья чуду»: «Прими ж ладонями моими / Пересыпаемый песок». В результате следует сделать два заключения: с одной стороны, поэт тут явно восходит к стихотворению Цветаевой «Из рук моих – нерукотворный град», где она таким же образом акцентирует передачу (города); с другой – образ пересыпаемого песка в этом контексте можно считать и подходящим символом стихотворного диалога между поэтами. Отметим, что у Мандельштама песок может означать и вечность (см. стихотворение «В таверне воровская шайка»: «У вечности ворует всякий, / А вечность – как морской песок»), так что, быть может, Мандельштам тут возлагает свою надежду если не на вечность их отношений, то, по крайней мере, на продолжение диалога.

Другой мотив, внедряющий во многие стихотворения определенную структуру пространства, – это высота. С высоты, которая кажется чудной, авторское «Я» Мандельштама в первом стихотворении смотрит вниз («Я город озирает на чудной высоте»). Однако в своем прощальном стихотворении он сознательно не верит «чуду воскресенья» на высоте. У Цветаевой отрок-Мандельштам испытывает тоску и смотрит вверх: «Все стоит и смотрит ввысь». Все птицы, описанные ею, так же, как и временами авторское «Я», летят, и, кажется, даже сам получатель-Мандельштам включен в это движение. Так, она пишет: «На страшный полет крещу Вас: / Лети, молодой орел!». Отношения с молодым Мандельштамом в это время в стихотворениях у Цветаевой воспринимаются как «небесный дар», таким образом, очередной раз подчеркивая вертикальную точку зрения. Не случайно авторское «Я» в стихотворении «Разлетелось в серебряные дребезги» получает последний знак от удаляющегося возлюбленного-лебедя – перо – с высоты («Из облачной выси выпало / Мне прямо на грудь – перо»), а в стихотворении «Из рук моих – нерукотворный град» собеседник получает покров оттуда же: «И на тебя с багряных облаков / Уронит Богородица покров».

«Ленинград» Мандельштама

Мандельштам создал «Ленинград» в декабре 1930 года за месяц пребывания в городе, приехав туда из Москвы вместе с женой. Стихотворение, кажется, широко распространилось в списках, что, ве-

роятно, было причиной официального разрешения на его публикацию в «Литературной газете» (№ 53) 23 ноября 1932 года. Его формальная структура — семь строф по две строчки — достаточно необыкновенная для Мандельштама до 1930 года, хотя в стихотворении, незадолго до этого написанном («Ах, ничего я не вижу» из цикла «Армения»), он пользуется этой формой. Однако в отличие от других стихотворений в «Ленинграде» употребляется ровный четырехсложный анапест с рифмами.

Часто упоминается, что Мандельштам познакомился с Москвой через гостеприимство Цветаевой. Умозрительно говоря, было бы возможно, что при возвращении в негостеприимный, отталкивающий, но свой родной город Ленинград поэт вспомнил это противоположное событие из собственной биографии. Но не будем заниматься «биографическим гаданием»; интересующий нас вопрос следует задать так: существуют ли на текстуальном уровне общности, которые обнаруживали бы связь стихотворения «Ленинград» со стихотворным диалогом Мандельштама и Цветаевой, развертывавшимся лет за 15 до этого?

Сначала заметим очевидное: структурно стихотворение «Ленинград» близко цветаевскому «Из рук моих — нерукотворный град», которое посвящено Мандельштаму и описывает именно то, упомянутое выше представление города ему. Так же, как и «Ленинград», стихотворение написано в двухстрочных строфах с рифмами, хотя размер (ровный пятистопный ямб) и количество строф (девять вместо семи) другие. Однако на формальном сходстве уже кончаются общности и начинаются контрасты. В стихотворении Цветаевой город очень гостеприимный: употребляются два разных термина («приют», «покров»), означающих защиту. В отличие от этого в «Ленинграде» выражается — именно вопреки тому, что он город родной, — постоянное ощущение угрозы. Мы находим в стихотворении накопление зловещих слов («зловещий деготь», «вырванный с мясом звонок», «кандалы цепочек дверных» и т. д.).

Этой первоначальной оппозиции соответствуют другие поэтические приемы. Так, если «Из рук моих — нерукотворный град» представляет собой дружеское обращение к «прекрасному брату», «Ленинград» — фиктивный разговор обособленного авторского «Я» с враждебным городом. Резкие, нетерпеливые повелительные формы («глотавай скорей», «узнавай же скорее») читаются как острая пародия на почти религиозные, напоминающие возвышенный тон Державина просьбы Цветаевой. В «Ленинграде» авторское «Я» не получает подарка, а город его заставляет пить «рыбий жир» в продолжение

образа «детских припухлых желез». Одновременно рыбий жир кажется и откликом на уже упомянутые «птичьи стаи» из стихотворения «На розвальнях, уложенных соломой». Вообще образ рыбы контрастирует частой ассоциации собеседника-Мандельштама с птицами в стихотворении Цветаевой; к тому же через рыбье существование в воде (= внизу) реализуется и оппозиция с обсуждаемым сквозным мотивом высоты.

У Мандельштама рыбий жир принадлежит «ленинградским речным фонарям». Такие речные фонари фигурируют и в посвященном Мандельштаму Цветаевой стихотворении «Ты запрокидываешь голову»: «Помедлим у реки, полощущей / Цветные бусы фонарей». Эти «бусы» в свою очередь Мандельштам уже тогда переработал в «браслет» собеседницы-Цветаевой в стихотворении «Не веря воскресенья чуду»; в «Ленинграде» же они возвращаются в виде еще раз переделанного мотива «дверных цепочек», удвоением которых являются «кандалы».

За этими цепочками и кандалами авторское «Я» «всю ночь напролет» ждет «гостей дорогих», причем общение с внешним миром делается вроде бы невозможным из-за вырванного с мясом звонка. Итак, если в «Ленинграде» ночь страшна, то она в то же время имеет свое положительно окрашенное соответствие в некоторых стихотворениях диалога. В стихотворении Цветаевой «Мимо ночных башен», например, авторское «Я» не только ночью прогуливает гостя в свободном пространстве, но ночь тут вообще рассматривается как самое эротическое время суток.

Предпоследняя строфа «Ленинграда» связывается еще более интимно со стихотворением «Из рук моих — нерукотворный град», ибо там звонок и ночь как бы слиты в едином образе: «Червонно блещут купола, / Бессонные взгремят колокола». Получается, что у Мандельштама бессонница лишь меняет относящееся к ней существительное: если у Цветаевой «бессонные колокола» звенят всю ночь, звонок в «Ленинграде» не работает вообще, но зато авторское «Я» остается бессонным. Но этим возможности интертекстуального сопоставления все еще не исчерпаны. Так, например, в стихотворении «Гибель от женщин» Цветаева формулирует мрачное предвидение насчет судьбы адресата-Мандельштама: «Голыми руками возьмут — ретив! упрямя! — / Криком твоим всю ночь будет край звонок». И здесь слова «ночь» и «звонок» представлены в тесном сосуществовании (мы тут, конечно, принимаем прилагательное «звонкий» и существительное «звонок» за слова одного и того же рода).

Обнаруживается связь между «Ленинградом» и разными стихотворениями диалога и на уровне рифм. Мы уже выделили *песок* в качестве символа диалога:

Нам остается только имя:
Чудесный звук, на долгий срок.
Прими ж ладонями моими
Пересыпаемый песок.

Однако если возможно определить рифму на –ок/-ёк как морфему, характеризующую общение обоих поэтов между собой (что-то вроде тайного шифра), то становится весьма значительным, что в четырнадцатистрочном «Ленинграде» Мандельштам четыре раза (!) прибегает к этой рифме. Итак, кажется, что сознательным повторением ссылающейся на ключевое слово стихотворного диалога рифмы автор стремится вписать «Ленинград» в тот же диалог.

Чтение «Стихов к Блоку», созданных Цветаевой почти одновременно с посвященными Мандельштаму стихотворениями, способствует еще одному подтексту употребления слова «звонок» в предпоследней строчке «Ленинграда». Цитируем из первого стихотворения этого цикла:

В легком шелканье ночных копыт
Громкое имя твое гремит.
И назовет его нам в висок
Звонко шелкающий курок.

Ситуация, лежащая в основе образа вырванного звонка, по свидетельству современников, реальная: звонок в квартиру Е.Э. Мандельштама был действительно с корнем вырван. В то же время она как бы переворачивает вверх дном ситуацию, описанную в «Стихах к Блоку»: если живое имя Блока для Цветаевой имеет воодушевляющую силу, сразу и звонко бьющую ей в висок, тот же висок в «Ленинграде» ударяется именно вырванным звонком, который становится символом полного отсутствия любого общения. Ссылка на «Стихи к Блоку», не связанные непосредственно с «Ленинградом», может быть мотивирована тем, что Блок в свое время был олицетворением петербургского поэта, и таким же образом Мандельштам воспринимался Цветаевой. В «Истории одного посвящения» она пишет, что Мандельштаму в Александрове неможется, потому что он – «петербуржец». К тому же «Стихи к Блоку» писались Цветаевой

во время ее пребывания в Александрове в 1916 году (как она отмечает в том же автобиографическом тексте).

Автор «Ленинграда», возможно, даже имел в виду конкретное имя Цветаевой, ибо спрятал в четвертой строчке, в оси стихотворения в целом, двойное анаграмматическое упоминание «Марины»:

Петербург! Я еще не хочу умирать:

У тебя телефонов моих номера.

(выделено нами. – В. И.)

Получается, что стихотворение включает в себе намек на имена обоих поэтов (в случае Мандельштама, как уже было отмечено другими, через немецкий перевод «детских припухлых желез» – Mandeln). Этот прием соответствует скрытым упоминаниям имен во всех посвященных Мандельштамом Цветаевой стихотворениях: в первом – через русский перевод итальянского города Флоренция, во втором – через ссылку на историческую Марину, а в третьем – впрямую: «Нам остается только имя».

Итак, хочется думать, что Мандельштам в «Ленинграде» путем ссылок на разные мотивы из стихотворного диалога с Цветаевой облекает в словесную форму память о ней, причем наш разбор остался на чисто текстуальном уровне. Такой «подстрочник» может значительно расширить понимание данного стихотворения. Однако не следует делать выводов относительно биографии обоих поэтов. Мы только попытались доказать, что стихотворный диалог между ними возобновился после 15 лет разлуки.

«Восьмистишия» Мандельштама

Цикл «Восьмистишия» 1933 года заслуженно считается одним из самых темных произведений Мандельштама. Неизвестно его происхождение: по-видимому, это — подготовительные наброски, по крайней мере, для двух больших стихотворений: одного — амфибрахием, другого — ямбом. Неизвестно его расположение: порядок восьмистиший, кроме начальных, не установлен ни самим Мандельштамом, ни даже редактирующей его Надеждой Яковлевной. Неизвестно, наконец, главное — о чем они: сам Мандельштам, по словам НЯ, только сказал «о познании», а все остальное осмысление осталось толкователям. О «Восьмистишиях» писали немало: первой была НЯ в ее комментарии, потом Ю. Левин, и С. Шварцбанд, и Д. Черашняя, и Н. Поллак, но я бы не хотел заниматься критикой, а хотел бы только предложить порядок чтения одиннадцати восьмистиший, при котором, по-моему, яснее становится их смысл. По сравнению с тем порядком, в котором выстраивала эти стихи Н. Я. Мандельштам, предлагаемый — почти обратный: сперва, по ее нумерации, 10, 11, 9; потом — раздвоение темы: в одну сторону от 9-го — 8, 5 с 6 и 3; в другую сторону от 9-го — 7 с 4 и опять 3; таким образом, на стихотворении 3 вновь сходятся обе разветвившиеся тематические линии, а дальше следуют стихотворения 2 и 1.

Это порядок чтения; а смысл я бы предложил сформулировать так: *художественное творчество поэта есть продолжение эволюционного творчества природы*. И как всюду, где речь идет об эволюции в природе, за этой темой у Мандельштама встает образ Ламарка, а за Ламарком (о чем вспоминают реже) образ Бергсона. О влиянии Бергсона на Мандельштама писали не раз, но все как-то недоговаривая. Мы знаем, что Мандельштам слушал Бергсона в 1906 году, вез из Парижа его главную новинку — «Творческую эволюцию» — в 1907 году, что только его из современных философов он упоминает в статьях по имени (правда, не без путаницы — насчет веера синхронности), что к нему восходят два самых ярких образа из «Разговора о Данте» и т. д. Но почему Бергсон произвел такое прочное впечатление на Мандельштама, не только же из-за моды? Потому,

что Бергсон изображал процессы мироздания по образцу творческого процесса художника. В художнике происходит творческое переживание — вот так и в мире происходит жизнь, не наблюдаемая нами со стороны, а переживаемая внутренне, интуитивно, во времени. Творческое переживание находит разрядку в порыве вдохновения и материализуется в творческом акте — вот так и в природе совершается жизненный прорыв, *élan vital*, нечто создается и остается его памятниками, мертвыми остатками, наблюдаемыми нами извне, разумом, в пространстве. А творческая эволюция идет далее своим чередом. Переживание, время, интуиция — это хорошо; наблюдение, пространство, разум — это убого. Я пересказывал сейчас элементарные основы понятий Бергсона, но вы сами почувствовали, как это близко тому, что Манделъштам пишет в «Разговоре о Данте»: не нужно изучать мертвые слова, нужно улавливать то порывообразование, которое стоит за ними. «Разговор о Данте» писался одновременно с «Восьмистишиями».

Однако Бергсон избегает прямо писать о художественном творчестве и предпочитает — о жизни в природе. Он притворяется, что стоит выше противоборства ламаркистов и дарвинистов, но по всей его логике видно, что Ламарк ему ближе. У Дарвина эволюция нетворческая, пассивная: вымирают неприспособленные, выживают (без всяких к тому усилий) приспособленные. У Ламарка эволюция творческая, волевая: хрестоматийный жираф, чувствуя потребность в высоких листьях или плодах, устремляет к ним волю, от этого по телу его идут флюиды и из поколения в поколение вытягивают шею. Конечно, Манделъштаму это импонирует больше, чем дарвиновский скучный бородатый прогресс. Так старым Бергсоном он оказывается подготовлен к идеям Кузина и его молодых неоламаркистов. Свети свои мысли, с одной стороны, о природе (под знаком Ламарка) и, с другой стороны, о творчестве (под знаком Данта), он и пытается, сочиняя восьмистишия.

Прежде, чем проследить ход его мысли, — еще одна парадоксальная подробность. Для Бергсона переживаемое время было однозначно хорошо, объективированное пространство однозначно плохо. Для Манделъштама не совсем так. Как художник он дорожил процессом творчества, но ценил и то, что остается в пространстве как результат творчества: Нотр-Дам, например, или Кавказские горы. Позднему Манделъштаму важнее процесс, раннему — результат («из тяжести недоброй... прекрасное создам»), но забота о том, что «опространствливается» все временное, остается при нем всегда: он — поэт пространства, а не поэт време-

ни, гораздо в большей степени, чем, скажем, Гумилев и Ахматова, это доказано статистикой пространственной и временной лексики у всех троих. Для него поэт — и подобная поэту природа — не только упивается временем своего творчества, но и рвется развернуть свое творчество в пространстве.

Вот с этого и начинаются восьмистишия. Далее нумерация их: полужирная — по «Ватиканскому списку» (и изданиям П.М. Нерлера и А.Г. Меца), светлая — по реконструкции Н.Я. Мандельштам (и изданию Ю.Л. Фрейдина и С. В. Василенко).

Итак, начинаем читать с **10 (10) стихотворения**, [ПРОСТРАНСТВО СКОВАННОЕ]. Оно было замечательно проанализировано Ю. Левиным; я выделю в его содержании только то, что нам важно для дальнейшего.

В игольчатых чумных бокалах
Мы пьем наважденье причин,
Касаемся крючьями малых,
Как легкая смерть, величин.

И там, где сцепились бирюльки,
Ребенок молчанье хранит —
Большая вселенная в люльке
У маленькой вечности спит.

Причинность, детерминизм, т. е. временная зависимость — это наваждение, иллюзия, в мире малых, но все решающих величин она не действует. Постылые время и вечность лишь сковывают, как люлька, мир пространственного бытия.

От 10 к 11 стихотворению продолжается тема «пространство». **11 (11) стихотворение**, [ТОЧКА ЗРЕНИЯ]: из этого скованного пространства я вырываюсь в дикую, необжитую бесконечность по ту сторону начувствованной и надуманной людьми временности и причинности; это позволяет увидеть пространство и природу со стороны, с ее мерой, ее корнями.

И я выхожу из пространства
В запущенный сад величин,
И мнимое рву постоянство
И самосогласье / самосознание причин.

И твой, бесконечность, учебник
 Читаю один, без людей, —
 Безлиственный, дикий лечебник,
 Задачник огромных корней.

От 11 к 5 стихотворению продолжается тема «природа». 5 (9) **стихотворение**, [ПРИРОДА]: что я нахожу в этой подлинной, незатверженной природе? Непрерывное стонущее напряжение: пространство свернуто само в себе (как в бараний рог) и стремится развернуться, творчески реализовать свой «внутренний избыток».

Преодолев затверженность природы,
 Голуботвердый глаз проник в ее закон:
 В земной коре юродствуют породы
 И, как руда, из груди рвется стон.

И тянется глухой недоразвиток
 Как бы дорогой, согнутою в рог, —
 Понять пространства внутренний избыток,
 И лепестка, и купола залог.

Запомним про лепесток и купол, символы природы и культуры: отсюда пойдет одна из ассоциативных линий. Но сперва мы проследим другую — от 5 к 4 стихотворению через тему «развитие». 4 (8) **стихотворение**, [ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ]: развертывание, развитие природы совершается стремительным усилием, по Ламарку, как бы по приказу («записке») внешних обстоятельств, — ради этого оставляются без внимания возможности других путей, где органами шестых чувств (гумилевский образ) могут быть реснички инфузорий или недоразвитый теменный глазок ящерицы.

Шестого чувства крошечный придаток
 Иль ящерицы теменной глазок,
 Монастыри улиток и створчаток,
 Мерцающих ресничек говорок,

Недостижимое, как это близко:
 Ни развязать нельзя, ни посмотреть,
 Как будто в руку вложена записка —
 И на нее немедленно ответь.

(Ср. «В поэзии важно только исполняющее понимание... Семантическая удовлетворенность равна чувству исполненного приказа» в «Разговоре о Данте»).

От 4 к 7 стихотворению — через тему «приказ». 7 (5) **стихотворение**, [ЦЕЛЕНАПРАВЛЕННОСТЬ]: этот приказ-записка, потребность, функция, идея нового органа предшествует его явлению, как потребность толпы побуждает творца к творчеству («социальный заказ», если угодно), как шепот предшествует губам, а листы деревьям (о том, что наука предшествует интеллекту, писал Бергсон).

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме,
И Гете, свишущий на вьющейся тропе,
И Гамлет, мысливший пугливыми шагами,
Считали пульс толпы и верили толпе.

Быть может, прежде губ уже родился шепот,
И в бездревесности кружились листы,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.

Через тему «опыт» — от 7 к 9 стихотворению. 9 (6) **стихотворение**, [ФОРМА]: стало быть, стимул вызывает ответ, а ответ, в свою очередь, стимул: как шепот предшествовал губам, так бестелесный «лепет» вещественному опыту, а тот дает возможность нового «лепета». «Опыт» есть вещественная форма (как глина среди песка), и ее не стереть ветрам.

Скажи мне, чертежник пустыни,
Арабских песков геометр,
Ужели безудержность линий
Сильнее, чем дующий ветер?

— Меня не касается трепет
Его иудейских забот —
Он опыт из лепета лепит
И лепет из опыта пьет.

Понятие «формы» подводит нас от 9 к 6 стихотворению; и здесь мы встречаемся с другой ассоциативной линией, которая шла от 5 стихотворения, от разворачивавшегося творческого пространства, которое — «и лепестка, и купола залог». Заменяем «лепестки» листья-

ми и перейдем через тему «купол» — от 5 к 8 стихотворению. **8 (7) стихотворение**, [КУПОЛ]: мир подобен человеческой постройке, круглая крона (из угловатых листьев) подобна куполу; и наоборот, в купольной Айя-Софии многоочитые шестикрылые серафимы на стенах подобны крылатым бабочкам.

И клена зубчатая лапа
Купается в круглых углах,
И можно из бабочек крапа
Рисунки слагать на стенах.

Бывают мечети живые —
И я догадался сейчас:
Быть может, мы — Айя-София
С бесчисленным множеством глаз.

Отступление — **3 (4) стихотворение**, [БАБОЧКА]: портрет бабочки опять-таки в ее становлении, рождающейся из куколки, как из разорванного савана и бурнуса.

О бабочка, о мусульманка,
В разрезанном саване вся —
Жизняночка и умиранка,
Такая большая — сия!

С большими усами кусава
Ушла с головою в бурнус.
О флагом развернутый саван,
Сложи свои крылья — боюсь!

Минуя это отступление, от «купола» стихотворения 5 движемся через тему «формы» к 6 стихотворению, — мы уже подошли было к нему через ту же тему «формы» от «лепета» и «опыта» стихотворения 9. Теперь обе разветвившиеся линии ассоциаций сходятся — **6 (3) стихотворение**, [СЛОВО], говорит: как каменный купол, так и словесный период (сложно уравновешенное предложение), будучи создан, держится собственной тягой, не опираясь на наброски. (На том, как это соотносится с знаменитым утверждением, что произведение живет энергией черновиков, не будем останавливаться: мы видели, что это не в первый раз Манделъштам начинает по Бергсону, а кончает поперек).

Когда, уничтожив набросок,
Ты держишь прилежно в уме
Период без тягостных сносок,
Единый во внутренней тьме,

И он лишь на собственной тяге,
Зажмурившись, держится сам,
Он так же отнесся к бумаге,
Как купол к пустым небесам.

От 6 к 2 стихотворению — через тему «поэзия». 2 (2) **стихотворение**, [ДЫХАНИЕ]: наброски, о которых шла речь, были похожи на короткие астматические вздохи, вдруг завершаемые полным вздохом во всю грудь (отмечалось, что «дуговая растяжка» — выражение из «Путешествия в Армению» о гурвичевском силовом поле вокруг эмбриона, как бы черновика живого существа).

Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то — четырех задыханий
Придет выпрямительный вздох.

И так хорошо мне и тяжело,
Когда приближается миг,
И вдруг дуговая растяжка
Звучит в бормотаньях моих.

Наконец, от 2 к 1 стихотворению — через тему «дыхание». 1 (1) **стихотворение**, [ПРОСТРАНСТВО ОСВОБОЖДЕННОЕ]: начало то же, что и в предыдущем, но конец — не о себе, а о большом пространстве, тоже разворачивающемся дугами: от первоначальной люльки его освободило творчество.

Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то — четырех задыханий
Придет выпрямительный вздох.

И дугами парусных гонок
Зеленые формы чертя,
Играет пространство спросонок —
Не знавшее люльки дитя.

Кажется, не отмечался зрительный подтекст последних строк: кадр из «Броненосца “Потемкина”», полукруглая беседка и за нею полукруглый бег парусных лодок на помощь броненосцу.

В заключение повторяю: я никоим образом не предлагаю, в какой последовательности печатать этот неустоявшийся цикл. Я лишь предлагаю, в какой последовательности его можно *читать* так, что при этом получается относительно связный смысл: *«Художественное творчество поэта есть продолжение эволюционного творчества природы»*. Что это не совсем «о познании», как будто бы определил свое содержание сам поэт, я хорошо знаю. Более это убедительно, чем другие попытки понять этот цикл, от Н.Я. Мандельштам до Н. Поллак, или нет, каждый пусть судит сам; во всяком случае, стараться понять его мы обязаны.

*Маятник слова
и воплощение «малой секунды»
в поэзии Мандельштама*

Посвящается В. Мусатову

*Между да и нет
Он, даже разлетевшись с колокольни,
Крюк выморочит...*

М. Цветаева

Словосочетание «малая секунда», которое мы используем и в прямом значении, и как музыкальный термин, позволит нам показать специфику художественного времени поэта в неразрывной связи со своеобразием музыки в его стихотворениях. Речь будет идти о музыке значений, которая находит у него самое наглядное воплощение, обнаруживая себя в нерасторжимом единстве с поэтическим звукорядом. «Мелодия, — по наблюдению Ю. Тынянова, — помогает Мандельштаму спаивать, конструировать особым образом смысловые оттенки»¹.

С вопросом о времени неизбежно соприкасается образ маятника. Показательно, что слово «маятник» в сочетании со словом «рок» или «роковой» встречается сразу в двух стихотворениях в «Камне» — а маятник разнонаправленного поэтического слова непрестанно оживает в каждой мандельштамовской строке. Колеблясь из стороны в сторону, он «хочет стать судьбой» поэта.

С этим образом легко связать ощущение беспокойства, метания, терзания. Но необходимо признать, что в движениях маятника должна присутствовать некая симметрия, строгая закономерность, ясная логика. Однако, многие исследователи отмечают, что подобные черты очевидны только в ранней поэзии Мандельштама. Чем дальше, тем меньше остается у него ясности и простоты, все непонятнее смысловые связи между словами.

Вспоминая выражение поэта «маятник душ», мы все же соглашаемся с тем, что он — маятник — строг и качается «глух,

прям». Он может на полпути обернуться вспять, может оказываться попеременно то в одной, то в другой полярной точке, буд-то бы игнорируя все промежуточные. Ощущение «правильности», ясности у читателя обычно возникает как раз там, где представлены только полярные точки и, может, еще одна в середине, во всяком случае, точки должны быть заметно отдалены друг от друга, чтобы читатель отчетливо представлял, в какой из них в данном промежутке стихотворения фиксируется образ, мысль или чувство. Именно так обычно и получается у поэтов. Что-то подобное мы находим и в ранних мандельштамовских стихотворениях, но, приглядевшись к ним повнимательнее, уже угадываем предпосылки для предстоящих трудностей.

Вообще, тема бесконечных переходов от одного полюса к другому была изначально передана Мандельштаму Сологубом. Но в то время как сологубовские «чертовы качели» — чей образ соответствует образу маятника — раскачиваются с полным неистовством, и читатель чувствует себя почти оглушенным, слыша, как «снует с протяжным скрипом шатучая доска»², скрип мандельштамовских качелей — если раздается вообще — кажется гораздо сдержанней, приглушенней, хотя бы потому, что доносится откуда-то из прошлого, и очертания елей, напоминающих о прошлом, тоже возникают лишь в воспоминаниях, неясных и нереальных, связанных с каким-то далеким местом:

Я качался в далеком саду
 На простой деревянной качели
 И высокие темные ели
 Вспоминаю в туманном бреду³.

(«Только детские книги читать...»)

Чем тише раскачиваются качели, тем неуклонней сглаживаются все художественные контрасты и конфликты. У Сологуба мы, как правило, обнаруживаем непримиримость двух начал, и если у него свет и тьма яростно враждуют между собой, то у Мандельштама их спор скорее похож на спокойную дружескую беседу:

Тихо спорят в сердце ласковом,
 Умирающем моем,
 Наступающие сумерки
 С догорающим лучом.

(«Смутно-дышащими листьями...»)

Или уж вовсе не возникает никакого спора, получается лишь легкая игра:

Когда широкая ладонь
Как раковина, пламенея,
То гаснет, к теням тяготея,
То в розовый уйдет огонь.

(«На перламутровый челнок...»)

Что же происходит впоследствии? Чем дальше, тем медленней и постепенней колеблется маятник мандельштамовского слова. Можно сказать, что он совершает все более незначительное продвижение в пределах каждого из стихотворений, множество и многообразие которых все же позволяют ему добираться попеременно до обоих полюсов. Ощущение удивительной объемности и сложности возникает оттого, что у *слова*, представленного в них, существуют не только полярные значения, но их обширная гамма, богатая самыми разными мельчайшими оттенками, исключительную важность которых отмечает Ю. Тынянов. В процессе мучительного поиска маятник пробирается от одного оттенка к другому — при этом он будто бы замедляет время, ведь стрелки часов должны ему подчиняться. Поэт деформирует время, как ему угодно, и оно наиболее полно проявляется не в больших интервалах, а в малых секундах, каждая из которых обретает поразительный объем и вес.

Как указывает И. Бродский, стих молодого Мандельштама «передает медленное тягучее ощущение хода времени»⁴.

Контрасты продолжают неуклонно сглаживаться, переход из ночи в день совершается плавно и почти незаметно:

Последней звезды безболезненно гаснет укол,
И серою ласточкой утро в окно постучится,
И медленный день, как в соломе проснувшийся вол
На стогнах шершавых от долгого сна шевелится.

(«За то, что я руки твои не сумел удержать...»)

А потом день легко и постепенно сдает свои позиции. Это происходит уже в следующем стихотворении:

Когда городская выходит на стогны луна,
И медленно ей озаряется город дремучий,

И ночь нарастает, унынья и меди полна,
 И грубому времени воск уступает певучий,
 И плачет кукушка на каменной башне своей,
 И бледная жница, сходящая в мир бездыханный,
 Тихонько шевелит огромные спицы теней
 И желтой соломой бросает на пол деревянный...

Что же происходит позднее с мандельштамовским стихом? По наблюдению Бродского, «его величественное, задумчивое цезурированное течение сменилось быстрым, резким, бормочущим движением. Мандельштаму стала свойственна поэзия высокой скорости и оголенных нервов, иногда загадочная, с многочисленными перепрыгиваниями через самоочевидное, поэзия с усеченным синтаксисом. И все же на этом пути она стала подобной песне не барда, а птицы с пронзительными переливами и тонами, чем-то наподобие тремоло щегла»⁵.

Действительно, в стихотворениях 1930-х годов больше, чем раньше, непредсказуемых, стремительных перелетов, кажется, что поэт может в любой момент сорваться с места и где-то скрыться, как тот самый щегол, который до предела «щегловит»:

В обе стороны он в оба смотрит — в обе! —
 Не посмотрит — улетел!

(«Мой щегол, я голову закину...»).

И все-таки поэт продолжает мыслить малыми секундами. Но что такое «малая секунда», если говорить про нее как про музыкальный термин? В музыке «малая секунда» — это минимальный интервал между звуками, создающий ощущение даже не двух звуков, а «причудливой сдвинутости» одного из них. «Наш мастер, — как находил А. Илюшин, — любит игру причудливо сдвинутых значений»⁶.

В отличие от терции, кварты и других интервалов, где звуки слышатся более раздельно, малая секунда часто воспринимается как нечто неправильное, дисгармоничное. И, тем не менее, этот интервал используется для передачи самых тонких нюансов в музыкальном произведении. Малая секунда означает полтона, или полшага. Это продвижение стоит таких усилий и одновременно так незначительно, что совершается как будто бы во сне:

Сон в оболочке сна, внутри которой снилось
 На полшага продвинуться вперед.

Полушаг за полушагом, полутон за полутонем, поэт может пробираться вперед, а затем отступать обратно:

Он, кажется, дичился умиранья
С застенчивостью славной новичка
Иль звука первенца в блистательном собрании,
Что льется внутрь — в продольный лес смычка,
Что льется вспясть, еще лентясь и мерясь
То мерой льна, то мерой волокна,
И льется смолкой, сам себе не верясь,
Из ничего, из нити, из темна...
(«Когда душе и торопкой и робкой...»)

Попробуем же, используя музыкальную терминологию, объяснить, как получается, что в «поэзии высокой скорости и оголенных нервов» — как ее определяет Бродский, в поэзии, где мы замечаем «многочисленные перепрыгивания через самоочевидное», время по-прежнему предстает нам в крошечных мгновениях, которые парадоксальным образом возрастают в наших глазах.

Пусть мандельштамовский читатель представит себе, будто щегол, у которого черно-желтые перья и «хвостик лодкой», перелетел страниц на сорок шесть назад и попал в стихотворение «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (I, 177). Под руководством клоунов Бима и Бома он тем самым клювом, ниже которого «в краску влит», играет на «детском молочном пьянино», где после «до-ре-ми-фа» следует «соль-фа-ми-ре-до». Пусть читатель прибавит к этим нотам необозначенные автором «ля» и «си», а также все возможные диезы и бемоли и примет во внимание, что даже у игрушечного пианино наверняка имеется хотя бы несколько октав. И вот новый герой стихотворения показывает, что для того, чтобы перебраться от ноты «до» к ноте «си», можно лишь чуть-чуть оттолкнуться назад (вниз), а можно перепрыгнуть через пять белых и пять черных клавиш вперед (вверх) — в обоих случаях прозвучит все та же малая секунда. Наш удивительный исполнитель останется верен этому интервалу, даже если его перебросит кверху через двадцать две клавиши — двенадцать белых и десять черных — или если он через четырнадцать одних и десять других молниеносно перенесется вниз.

Пока этот неожиданный гость возвращается из летней московской полночи в зимний воронежский день, из тридцать первого — в тридцать шестой год, заметим, что хотя мы позволили себе такой полушутливый комментарий к поздним мандельштамовским сти-

хам, мы помним, что логическая связь — это «не песенка о чижике», — и ни сам чижик, ни щегол, ни два жизнерадостных клоуна не помогут читателю ее обнаружить. Это «симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все способности, чтобы сдерживать исполнителей в повиновении» (II, 144-145). И она успела стать намного труднее с тех пор, как было написано «Утро акмеизма».

В этом же стихотворении «Полночь в Москве...» напрямую говорится о времени и о том, как автор обращается с ним:

Я подтяну бутылочную гирьку
 Кухонных крупно скачущих часов.
 Уж до чего шероховато время,
 А все-таки люблю за хвост его ловить,
 Хоть в беге собственном оно не виновато
 Да, кажется, чуть-чуть жуликовато...

Уже в ранних стихах Мандельштам пытается «удерживать за хвост» чересчур торопливое время, а в стихотворениях 1930-х годов эта попытка возобновляется с новой силой, несмотря на мерцающий там «свет размолотых в луч скоростей».

Используя метафоры, тесно связанные с темой времени (а значит и с образом маятника), мы можем сказать, что поэт никогда не перепрыгивал ровно на час, ровно на сутки, ровно на год, ровно на тысячелетие вперед или назад — он всегда совершает прыжок, равный часу и одной секунде... тысячелетию и одной секунде. К любому самому гигантскому промежутку времени прибавляется эта секунда, **малая секунда**, а может быть, ее половина, или четверть, а то и вовсе сотая доля, которая остается даже при невероятно молниеносных перебросах.

Сквозь эфир десятично-означенный
 Свет размолотых в луч скоростей
 Начинает число, опрозраченный
 Светлой болью и молю нулей.

(«Стихи о неизвестном солдате»)

Число, о котором говорится в этих строках, совсем микроскопическое, оно только начинается, с трудом преодолевая «моль нулей». И все-таки оно есть.

Нам трудно объяснить, для чего поэт оставил ясность и прозрачность кварты и терции и что он искал посреди густых сцеплений

больших и малых секунд. Быть может, именно эта кропотливо воплощаемая музыка позволяла приручить непостижимое время, получить над ним поэтическую власть. Крошечные интервалы между звуками, сочетание чуть разных смыслов, бережное обращение с каждым словом могут вызвать представление об игре в бирюльки, если только под этой игрой понимается не пустая забава, не пустяковое занятие, а чрезвычайно сложный магический процесс.

В игольчатых чумных бокалах
Мы пьем наважденье причин,
Касаемся крючьями малых,
Как легкая смерть, величин.

И там, где сцепились бирюльки,
Ребенок молчанье хранит,
Большая вселенная в люльке
У маленькой вечности спит.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Тынянов Ю. Промежуток // *Мандельштам О.* Стихотворения. М., 1992. С. 391.
- ² Сологуб Ф. Стихотворения. Томск, 1995. С. 73
- ³ Произведения О. Мандельштама цитируются по изд.: *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990.
- ⁴ Бродский И. Сын цивилизации // *Звезда.* 1989. № 8. С. 189.
- ⁵ Там же. С. 192.
- ⁶ *Илюшин А.* Данте и Петрарка в интерпретациях Мандельштама // *Жизнь и творчество Осипа Мандельштама.* Воронеж, 1990. С. 377.

*Тема поэта-теурга
в стихотворении Мандельштама
«Если б меня наши враги взяли...»*

Несоответствие начала написанного в феврале 1937 года стихотворения «Если б меня наши враги взяли...» его концовке заметил тогда же, в 1937 году, Корней Чуковский. «Корней при встрече сказал, что последние строки ничуть не вытекают из начала — еще неизвестно, кто это “наши враги”, которые могут запереть двери... О.М. мне по этому поводу сказал, что у Корнея все же есть нюх на такие вещи», — вспоминает Н.Я. Мандельштам¹.

Реакция Мандельштама на оценку Корнея Чуковского подсказывает, что двойственность стихотворения хорошо сознавалась поэтом, причем, возможно, не как недостаток или уступка, но являясь для него конструктивной. Мы попытаемся рассмотреть это стихотворение как текст, осуществленный с установкой на двойственность, на мерцание значений.

Стихотворение, на первый взгляд, кажется чрезвычайно цельным: оно написано как одно сложное, разросшееся предложение, как одна сплошная интенция, движущаяся к концу, к роковому слову «Сталин». Однако роковое имя, воспринимаемое современниками и потомками как главное в стихотворении, как его центральная тема, возникло неожиданно для самого автора. «Почему это опять выскочило?» — удивлялся Мандельштам².

Представляя одно огромное сложное предложение, стихотворение вместе с тем четко разделено синтаксически на четыре части — пунктуационно (при помощи тире) и строфически (рифмовкой). В первой части — 8 стихов, во второй — 6, в третьей — 5 и в четвертой — 4.

В первой части накапливаются условные обороты:

Если б меня наши враги взяли
И перестали со мной говорить люди,
Если б лишили меня всего в мире:
Права дышать и открывать двери,

И утверждать, что бытие будет
И что народ как судия судит;
Если б меня смели держать зверем,
Пищу мою на пол кидать стали б...

Однако условными эти высказывания являются лишь по форме. По существу они передают вполне точно уже свершившееся с автором. Все перечисленные «условия» ко времени написания стихотворения являются фактами биографии Мандельштама. Сам Мандельштам говорил о передаче в этих стихах собственного «тюремного чувства»³. Рассмотрим отрывок по строкам. О недостатке общения у опального поэта, о том, что с ним боялись говорить, писали многократно. Известно, что Мандельштам тяжело переживал эту изоляцию. Отсюда стих «И перестали со мной говорить люди...». Утверждение, что «народ как судия судит», такое важное для Мандельштама ранее, активно отрицается в написанных сразу же вслед за этим стихотворением «Стихах о неизвестном солдате». Сомнение в прежде бесспорной для поэта идее — «народ — судья» — мелькало и в его стихах начала 1930-х годов⁴. Итак, первая часть представляет собой перечень условий, ставших для Мандельштама к февралю 1937 года реальностью: он лишен свободы, лишен общения, он потерял собственную ему ранее веру в народ как в высшего судию; он унижен и презираем. Биографическая бесспорность перечисляемых признаков и положений вступает в противоречие с формальной, навязчиво подчеркиваемой не только условными оборотами, но и анафорой, установкой на их всего лишь предполагаемую возможность. Правда существования вступает в противоречие с условностью высказывания.

В центре второй части — отмеченная И. Месс-Беер аллюзия на образ колокола из стихотворения Лермонтова «Поэт»⁵:

Я не смолчу, не заглушу боли,
Но начерчу то, что чертить волен,
И, раскачав колокол стен голый
И разбудив вражеской тьмы угол,
Я запрягу десять волов в голос
И поведу руку во тьме плугом...

Оказывается, что лишенный свободы поэт, **волен «чертить»**, т. е. писать. Образ «колокол стен голый» возникает из лермонтовского сравнения стиха с колоколом, звучащим «во дни торжеств и бед народных». Тем самым в контекст стихотворения Мандельштама вклю-

чается стихотворение Лермонтова — стихотворение о бессилии поэта, «осмеянного пророка», о его невозможности исполнить свою великую миссию. Но тема бессилия поэта пока что лишь чуть сквозит в намеке на лермонтовское стихотворение. Поэт Мандельштам утверждает напряженность поэтического труда, мощь таланта и творчества. Образы «десяти волов» и «плуга» содержат информацию о творческом труде. Образ пахоты, разработанной земли отражает тему творческого труда в стихотворении 1934 года «Чернозем». Неоднократно отмечалась и аллюзия образа десяти запряженных в голос волов на описание творческой манеры Бояна из «Слова о полку Игореве»⁶. В «Слове» подчеркивается, что манера Бояна «темная», метафорическая. Данная аллюзия важна для нас в качестве указания автора на собственную «темную» манеру.

Итак, во второй части изображен титанический труд творца с еле заметным намеком на его тщету (лермонтовская аллюзия) и со столь же слабым, данным вскользь, намеком на издавна существующую в русской литературе «темную», метафорическую традицию (аллюзия на «Слово»).

В третьей части к теме творческого труда добавляется тема единения поэта со страдающим (эпитет «сторожевой» несет смысл «тревожный»), как и он, народом и их общей жертвы. Напряженный, титанический труд поэта объединяет его с трудящимся, «чернорабочим», народом, делает его частью общей жертвы:

И в глубине сторожевой ночи
 Чернорабочей вспыхнут земли очи,
 И в легион братских очей сжатый,
 Я упаду тяжестью всей жатвы,
 Сжатостью всей рвущейся вдаль клятвы...

«Легион братских очей» напоминает о французском стихотворении «Неизвестный солдат», переведенном незадолго до того Мандельштамом и подтолкнувшем его к собственным «Стихам о неизвестном солдате», в которых, кстати, тоже поэт падал «с гурьбой и гуртом». Тема единения с народом и общей жертвы вносится и через эту автоаллюзию, и через метафору «поэт — колос в общей жатве». Аллюзия на стихотворение В. Хлебникова «Одинокий лицедей» отмечена⁷. Центральной темой этого стихотворения является безвестный подвиг поэта. У Хлебникова подвиг поэта, равный победе Тезея над Минотавром, не вызывает отклика людей, ради которых он совершен. Подвиг поэта «никем не видим», и поэт «с ужасом»

призывает «сеятеля очей», способного открыть людям глаза. Поэт Мандельштам чувствует в своем голосе достаточную мощь, чтобы открыть «чернорабочей... земли очи».

И, наконец, в четвертой, заключительной части возникают имена Ленина и Сталина как знаки апофеоза и якобы как результат творческого усилия поэта и его совместной с народом жертвы. Сам Мандельштам удивлялся появлению этих имен. Возникнув, имя Сталина (на таком значимом месте — в рифме, завершающей стихотворение) приняло на себя его главный смысл. Однако смысл «время Ленина-Сталина — апофеоз и результат творческих усилий поэта и народа», так навязчиво вынесенный на поверхностный слой стихотворения, при внимательном чтении проявляется как колеблющийся и неверный. И не только потому, что «Ленин» рифмуется с «тленья», а «Сталин» — со «стая». Двусмысленность, заявленная уже в начале стихотворения, в заключительной, четвертой части значительно усиливается. Все образы этой части стихотворения двусмысленны.

Двусмысленность образов возникает из разницы значений, придающихся словам в официальной советской поэзии, с одной стороны, и в поэзии Мандельштама — с другой.

И налетит пламенных лет стая,
Прошелестит спелой грозой Ленин,
И на земле, что избежит тленья,
Будет будить разум и жизнь Сталин.

Образ «пламенные годы» с безусловно положительной оценкой стал штампом в официальном советском искусстве как метафора революции и гражданской войны. Поэтому при первом чтении этот образ, помещенный к тому же рядом с именем Ленина, воспринимается именно так. Однако в стихотворении Мандельштама к штампованной метафоре «пламенные годы» подключается еще одно метафорическое значение — «стая». Оно несет явно отрицательную оценку и отсылает к стихотворению Мандельштама 1922 года «Век», где «зверем» также названо время, в котором живет поэт. Метафора «век мой, зверь мой» близка по значению к метафоре «стая лет». Есть общность и в тематике стихотворений. Мысль о необходимости исправления времени посредством творческого усилия и жертвы является центральной в стихотворении «Век»: кто-то (по всей вероятности, поэт) должен «...своею кровью склеить / Двух столетий позвонки», и «...Узловатых дней колена / <...> флейтою связать».

Метафора «мой век — зверь» повторена и в стихотворении 1931 года «За гремучую доблесть грядущих веков...»: «Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей...»

В этом стихотворении имеется также аллюзия на Лермонтова: символы «сосны» и «звезды» в последней строфе отсылают к его творчеству⁸. Лермонтовская аллюзия помогает понять последнюю строку — «Меня только равный убьет». *Равный* в этом мандельштамовско-лермонтовском контексте — тот, кто выше волка и времени-волкодава. Равный поэту — властный над временем творец, то есть Бог. В стихотворении «За гремучую доблесть грядущих веков...» также ставится интересующая нас тема «поэт и Создатель».

Выражение «пламенных лет стая» заставляет вспомнить и метафору «столетья окружают меня огнем» из «Стихов о неизвестном солдате». Этот образ передает представление о времени с момента заключения Моисеева завета (он понимается как договор о согласии человечества на страдания во имя бессмертия) до наших дней⁹. Возможно, «рвущаяся вдаль клятва» из третьей части рассматриваемого стихотворения также отсылает к этому давнему договору с Богом. Тогда и метафору «пламенных лет стая» следует понимать не как «время революции», а более широко — как время, подвергающее человека злу.

Во всяком случае, учитывая эти многочисленные автоаллюзии, мы можем достаточно уверенно утверждать, что стих «И налетит пламенных лет стая» в мандельштамовском контексте, отличном от контекста официальной литературы, передает понятие губящего времени (причем, по всей вероятности, времени длительного, а не только современности).

В таком контексте метафора «прошелестит спелой грозой Ленин» также выражает не понятие «революционное преобразование» (с однозначно положительной оценкой), а понятие «опасное действие революционной стихии». Во-первых, метафора «прошелестит грозой» связана семантически (через ключевое понятие огня) с метафорой «пламенные годы». Во-вторых, глагол «прошелестеть» в сочетании с одушевленным существительным имеет достаточно явственную отрицательную коннотацию. *Прошелестеть* из одушевленных существ может, скорее всего, змея. Выражение «Ленин прошелестит» несет информацию об угрозе, о скрытой опасности¹⁰. В-третьих, определение, выражающее понятие «спелости», в составе метафоры времени у Мандельштама не несет положительных значений, а говорит только об объективности (даже отрицательных) влияний, о неотвратимости воз-

действия времени на жизнь. Наиболее ярко это выражено в «Грифельной оде»:

Плод нарывал. Зрел виноград.
День бушевал, как день бушует:
И в бабки нежная игра,
И в полдень злых овчарок шубы.

«Спелость» времени, естественное «бушевание дня» определяет трагизм существования, время — объективно уничтожающая сила.

Наконец, образ «грозы-Ленина», как показал О.А. Лекманов, восходит к стихотворению Н. Клюева «Ленин на эшафоте...»¹¹. Высоко оценивая это наблюдение, мы, однако, не можем согласиться с тем, что в стихотворении «Ленин на эшафоте» Н. Клюев «поет осанну» Ленину¹². Революционные события оцениваются в этом сложном произведении неоднозначно; необходимо также отметить, что в нем присутствует противостоящий стихии революции поэт. К сожалению, у нас нет возможности подробно анализировать стихотворение Н. Клюева на малом пространстве посвященной другому автору статьи, поэтому остановимся лишь на некоторых, наиболее связанных со стихотворением Мандельштама, образах.

В стихотворении «Ленин на эшафоте...» взаимодействуют три группы образов. Обозначим их как «Ленин на эшафоте», «поэт-Олень», «сердца-журавли». Двойственность пространства стихотворения проявляется в отношении к «Ленину». С одной стороны, это пространство и есть «Ленин» («Волга с Ладогой — Ленина жилы / И чело — грозовой небосклон. / Будет буря от Камы до Перу, / Половодье пророчит Изба...») «Ленин» здесь — носитель исконных, кондовых, пространственных побуждений, призывающих изнутри себя к разрушению. Важно отметить сопутствующие ему атрибуты осени, зрелости: «Щедрость гумен, янтарность плодов...». Образ «Ленина» (как и в стихотворении Мандельштама) «назрел», сила под названием «гроза, буря, половодье, Ленин» вызрела в пространстве и времени; иначе говоря, эта стихия своевременна и подобает пространству. С другой стороны, в этом же пространстве присутствуют страдающие — мелкие («муравьиные»), склонные к «раздумьям», прячущиеся по глухариным местам, по болотам, обреченные убежать «в гробовую пещеру» — «косные силы». Два раза они предстают как тоскующие в предчувствии гибели журавли. Самая метафора «Ленин на эшафоте» двусмысленна, так как может в равной степени содержать смыслы «палач» и «жертва». *Грозе-Ленину*, саморазруши-

тельной и губящей стихии, пытается противостоять в стихотворении Н. Клюева *Олень-поэт*. В начале стихотворения это «созвездье Оленя», как бы откликом на зов тоскующих журавлей устремившее в небо рога для безысходной борьбы: «Не спасут заклинанья и пенё / От лавинного злого врага». Определение «*лавинный*» достаточно отчетливо связывает *врага*, от которого должны спасти *заклинанья* Оленя, с *бурей-грозой-половодьем-Лениным*. То, что *Олень* — поэт, подтверждается последней строфой:

И за строчками тень эшафота —
Золотой буреломный олень...
Мчатся образы, турья охота
В грозовую страничную сень.

Здесь деятельность *оленья* связывается уже не с *заклинаниями*, но со *строчками, страницами, образами*. Слов, отсылающих к поэтической деятельности, слишком много, чтобы усомниться в значении образа «золотого оленя». Образы, связывающие *поэта* и *оленья*, имеются и в других стихотворениях Н. Клюева. В стихотворении «Воздушный корабль» из цикла «Ленин» поэт отмечает в своих стихах «ягелевый узор». В стихотворении 1932 года «Кому бы сказку рассказать...» поэт опять изображен в виде *лося*, забредшего умирать в московский «подвал горбатый». При этом на *лося* также идет охота. Возможно, *олень*, *лось* связаны с поэтом не только по смыслу (красивый, сильный, свободный северный зверь), но и по звуку — *Олонецкий*. Олонецкая губерния — родина Н. Клюева. В стихотворении «Ленин на эшафоте» на *оленья* идет охота («турья охота»), тень *эшафота*, сень *грозы* падают на строки и страницы. Олень-поэт противостоит *буре*, создаваемые им образы мчатся сквозь стихию, мчатся от охотящейся на него стихии: он назван *буреломным*. В стихотворении того же 1918 года «Не хочу коммуны без лежанки...» «буреломником дней» Н. Клюев называет свой несогласный стих — в противовес «подворотному, твякяющему стиху». Стих непокорного поэта — «слов щепы, опилки запятых».

Мандельштам включает аллюзию на стихотворение «Ленин на эшафоте» не только в «Если б меня наши враги взяли...». Выражение «печалей гурьба», как заметил О.А. Лекманов, отозвалось в «Стихах о неизвестном солдате», где «гурьбой» назван гибнущий народ¹³. Образы страшных *зрчков* губительной эпохи и *охоты* на поэта, по всей вероятности, нашли отражение в уже упоминавшихся нами стихотворениях «Век» и «За гремучую доблесть грядущих веков...», свя-

занных тематически и образностью между собой и со стихотворением «Если б меня наши враги взяли...»¹⁴.

Будучи включено в подтекст «Если б меня наши враги взяли...», стихотворение Н. Клюева «Ленин на эшафоте» усиливает значение «губительная стихия» в образе «прошелестит спелой грозой Ленин»; может быть, усиливает и проясняет установку на двойственность стихотворения в целом¹⁵.

Губительное действие эпохи продолжается — поэт не может его остановить ни совместной с народом жертвой, ни мощью своего дара — творческим титаническим трудом, о чем говорилось во второй части стихотворения. Однако следствием этого труда и этой жертвы является продолжение жизни земли: земля, подвергающаяся нападению «*стаи пламенных лет*», испытавшая опасное воздействие «*Ленина*», все же «*избежит тленья*». В этом словосочетании уже была отмечена аллюзия на «Я памятник себе воздвиг...» Пушкина¹⁶. Поэт в стихотворении Пушкина не только создает духовный памятник, т. е. духовно обновляет вселенную, — он является также гарантом накопленных другими поэтами духовных ценностей: «И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит». Мандельштам как бы принимает это пушкинское поручение. Сознвая ответственность поэта, Мандельштам утверждает: находящаяся под угрозой жизнь земли спасется, земля «*избежит тленья*» благодаря титаническому труду поэта. Н.Я. Мандельштам, указывая на элемент оптимизма в стихотворении, связывает его именно с этой строкой. Но тут же замечает: «Последние две строки пришли к нему неожиданно и почти испугали его»¹⁷. При этом она имеет в виду отстаиваемый ею вариант: «А на земле, что избежит тленья, / Будет губить разум и жизнь Сталин».

Наша статья не претендует на то, чтобы решить текстологическую проблему о верности того или иного варианта. Прделанный нами анализ свидетельствует только о том, что отстаиваемый Н.Я. Мандельштам вариант мог сделать концовку стихотворения более прямолинейной, мог облегчить понимание стихотворения, упростив его; но он не изменил бы смысла стихотворения. Легкость, с которой Мандельштам, по словам Н.Я. Мандельштам, согласился с предложением заменить «*губить*» на противоположное по смыслу «*будить*», может быть объяснена не только желанием опубликовать стихотворение. Эта замена вполне органично вписывается в авторский замысел. Здесь нужно обратить внимание на своеобразие метафоры Мандельштама. Как отметил Б.А. Успенский, признак, по которому соединяются понятия в метафоре Мандельштама, не обяза-

тельно принадлежит предмету; очень часто это формальный признак — например, звуковое и метрическое сходство слов. По мнению Б.А. Успенского, изометризм и фонетическая близость может определять взаимозаменяемость слов в стихах Мандельштама: *ливень-парень, лед-лоб, омут-обод*¹⁸. Звуковое и метрическое подобие слов, будучи поддержано контекстом, заставляет мерцать и преобразоваться значения слов — как это обычно бывает в метафоре. И точно по тому же типу, что «*ливень-парень*», «*будить*» становится метафорическим выражением «*губить*»¹⁹.

Таким образом, «подцензурный» (конечный, тот, что и публикуется сейчас в собраниях сочинений) вариант придал концовке стихотворения свойство двоичности, мерцания значений. Это не противоречит авторскому замыслу, а, скорее, поддерживает его: двойственность, как мы показали выше, присутствует в стихотворении как творческий прием, а не как прием приспособления. Метафора «*пламенных лет стая*», в сущности, столь же двойственна, как метафора «*будить-губить*». Именно потому, что наличие «второго плана» изначально входило в замысел стихотворения, Мандельштаму легко было бы принять эту замену.

Слово «будить», помещенное в контекст стихотворения Мандельштама, — двойственного, с отчетливо проглядывающим сквозь поверхностный, мнимо-лояльный слой «вторым планом», — упрямо помнит о признаке губительности. Особое, свойственное Мандельштаму и в раннем творчестве отношение к слову, дало возможность раздвинуть возможности языка, не прибегая к зауми. Уже в ранних стихах Мандельштама многократно усилено свойство слова менять свое значение в зависимости от контекста. Это дало поэту возможность в некоторых поздних стихотворениях — вероятно, сознательно — осуществлять установку на двойственность высказывания. Такой тип метафоры, в котором намеренно отождествляются два различно задуманных содержания, Э. Кассирер относит к наиболее древним и возводит к свойственным магическому мировоззрению типам табуирования слов²⁰.

Итак, в стихотворении «Если б меня наши враги взяли...» Мандельштам строит свою картину мира поверх официальной, пытаясь таким образом (вводя в свой поэтический мир) осмыслить последнюю. Он «переводит» официально принятые представления на свой поэтический язык, включая их в собственную систему ценностей. В поэтическом мире поэта они получают противоположные оценки, другие значения.

Стихотворение сближается с лермонтовским «Поэтом» и хлебниковским «Одиноким лицедеем» общностью центральной темы: неосуществимость теургической миссии поэта в силу внешней, не зависящей от поэта, причины. Однако у Мандельштама, в отличие от Лермонтова и Хлебникова, причина кроется не в отсутствии понимания между поэтом и народом, а имеет более глубокий, онтологический смысл. Центральной темой в стихотворении является не славословие и не хула Сталину («будить» или «губить»). «Сталин» в стихотворении — лишь свойственная данной эпохе форма проявления естественного, и в другие времена существовавшего, зачем-то нужного мирового зла.

Силой своего таланта, жертвуя собой вместе со страдающим народом, поэт во все времена (в подтекстах возникают Боян, Пушкин, Лермонтов, Хлебников, Клюев) сдерживает мировое зло, благодаря чему мир продолжает существовать. Но теургическая миссия поэта неосуществима вполне, так как продолжает существовать и зло. В центре стихотворения — образ поэта, в трагических условиях вечно-противостояния добра и зла осуществляющего, совместно с народом, свою великую миссию.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Мандельштам Н.Я. Комментарий к стихам 1930-1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: воспоминания, материалы к биографии, «новые стихи», комментарии, исследования. Воронеж, 1990. С. 290-291.
- ² Там же. С.290
- ³ Там же.
- ⁴ Подробнее об этом см.: Горелик Л.Л. Отчет о «правосудии Божиим» в «Стихах о неизвестном солдате» О. Мандельштама. Смоленск, 1998. С. 8-9.
- ⁵ Месс-Бейер И. Осип Мандельштам и сталинская эпоха: эзопов язык в поэзии Мандельштама 30-х годов. Helsinki, 1997 (Slavika helsingiesic, 17). P. 122 .
- ⁶ Фрейдин Г. Осип Мандельштам: история и миф (1930-1938) // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб., 1993. С. 328; Месс-Бейер И. Указ. соч. С. 124.
- ⁷ Месс-Бейер И. Указ. соч. С. 123.
- ⁸ Фрейдин Г. Указ. соч. С. 314.
- ⁹ Горелик Л.Л. Указ. соч. С. 11-17.
- ¹⁰ Если принимать во внимание двоеточие в отстаиваемом Н.Я. Мандельштам варианте — «Прошелестит спелой грозой: Ленин», — «стая лет» и вовсе диктует появление «Ленина».

- ¹¹ *Лекманов О.А.* О двух «гражданских» стихотворениях О. Мандельштама // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново, 1998. С. 267-269.
- ¹² Там же. С. 267.
- ¹³ Там же. С. 270.
- ¹⁴ По всей вероятности, мандельштамовский образ («...кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И свою кровью склеит / Двух столетий позвонки...»), спровоцированный метафорой из стихотворения «Ленин на эшафоте» («Двух траурных солнц зрачки»), как бы «вернул» Н. Клюев в письме из ссылки другому поэту — С. Клычкову: «Кровь моя волей или неволей связует две эпохи...» (Николай Клюев в последние годы жизни: письма и документы // Новый мир. 1988. № 8. С. 168).
- ¹⁵ О. Ронен называет имя Н. Клюева среди поэтов, питавших народность Мандельштама в так называемом «Волчьем цикле» и гражданской сатире 20-х годов. Предшествовавшая современникам Мандельштама «деревенская традиция», «популярно-плебейская традиция XIX века» тоже усваивается им (*Ронен О.* О русском голосе Осипа Мандельштама // Тыняновский сборник. Пятое Тыняновские чтения. Рига-Москва, 1994. С. 185-186).
- ¹⁶ *Фрейдин Г.* Указ.соч. С. 356.
- ¹⁷ *Мандельштам Н.Я.* Указ. соч. С. 290.
- ¹⁸ *Успенский Б.А.* Анатомия метафоры у Мандельштама // *Успенский Б.А.* Избр. труды. Т. 2. М., 1996. С. 306-340.
- ¹⁹ Разделяя большинство из высказанных в недавней статье Н.А. Богомолова позиций, мы все же не принимаем его предостережения о том, что возможность подстановки «губить» вместо «будить» в стихотворении Мандельштама влечет за собой признание, будто «в любом стихотворении вместо любого слова можно подставить любое ему эквивалентное и тем самым полностью поменять всю смысловую структуру» (*Богомолов Н.А.* Писал ли Мандельштам эзоповым языком? // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 399). Значение слова в стихотворении Мандельштама достаточно жестко определяется контекстом, и потому возможность замены ограничивается не только ритмическим строением слова, но и контекстными значениями других слов. Выбор для замены, для подстановки другого слова ограничен не менее строго, чем в любой метафоре.
- ²⁰ *Кассирер Э.* Сила метафоры // Теория метафоры. М., 1990. С.35.

*Вокруг «Фагота»
и «Египетской марки»
(к теме «Мандельштам
и Шолом-Алейхем»)*

В «Египетской марке» загадочно все, начиная с названия. Понятно, что чисто филателистическое толкование и даже нахождение конкретной египетской марки с верблюдом, описанной самим Мандельштамом, мало что дает. Яснее текст не становится. Так же мало дает и игра в многочисленные отголоски пушкинско-гоголевско-достоевского Петербурга, хотя она и освящена как прижизненной Мандельштаму критической традицией, так и многолетней научной тенденцией. Что же касается реального комментария, то убедительным представляется лишь точное определение «ротмистр Кржижановский» — начальник петроградской милиции с той же фамилией (Д. Сегал¹) или портной Мирвис (Р. Тименчик²). Попытки же поиска Гешки Рабиновича, тетки Веры и других персонажей среди близкого или дальнего родственного круга Мандельштамов также не проясняют ситуацию, хотя исключать, что выбор имен героев (или типа их трансформаций) как-то связан с семьей поэта, мы не собираемся. Тем не менее, ранее мы уже предлагали принципиально иной подход к определению понятия «Египетская марка»³.

В той своей работе мы воспользовались одним из очевидных источников «Египетской марки» — книгой В.В. Розанова «Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови» (1914), состоявшей из статей Розанова времен дела Бейлиса и его переписки, в частности с о. Павлом (Флоренским). В процессе их совместных размышлений была рождена мифологема Петербурга («Петермарки») как места, где не евреи находятся в плену у христиан, но, наоборот, русские находятся в еврейском плену (Египте) у евреев.

Таким образом, Петербург оказывается как бы дважды «Египтом» как для христиан, так и для евреев. Эта конструкция столь часто встречается в текстах Мандельштама, как поэтических, так и прозаических, что ее можно счесть в известном смысле инвариантом его творчества в текстах, связанных с иудео-христианской проблематикой.

Есть смысл обратиться к анализу «Египетской марки» именно с этой точки зрения, отказавшись на время от чисто петербургско-петроградской ее привязки. Ведь и дело Бейлиса, и убийство П.А. Столыпина (о котором должна была повествовать ненаписанная проза «Фагот») произошли все же в Киеве, а в Петербурге-Петрограде только, так или иначе, сказывались отголоски этих событий.

В этом случае многие киевские знаки, разбросанные в «Египетской марке», обретут последовательность и логичность, придав вполне умопостигаемую структуру всему тексту поэта.

Сначала перечислим те знаки и диагностические признаки, которые кажутся нам связанными с киевскими реалиями, а затем уже обоснуем наш выбор.

Итак:

«Защекочут ей маленькие уши: “Крещатик”, “щастие”, и “щавель”. <...> Затем Мервис искусно перевел разговор на адвоката Грузенберга, который заказал ему в январе сенаторский мундир, приплел зачем-то сына Арона, ученика консерватории, запутался, затрепыхался и юркнул за перегородку.<...>

Выведут тебя когда-нибудь, Парнок, — со страшным скандалом, позорно выведут — возьмут под руки и фюить — из симфонического зала, из общества ревнителей и любителей последнего слова, из камерного кружка стрекозиной музыки, из салона мадам Переплетник — неизвестно откуда, — но выведут, ославят, осрамят...»⁴.

Вслед за этим эпизодом во второй главе появляется некто Шапиро «Николай Давыдыч», о котором читаем: «Я твердо знал, что Шапиро честен, и, радуясь этому, втайне желал, чтобы никто не смел быть честным, кроме него. Ниже Шапиро на социальной лестнице стояли одни “артельщики” — эти таинственные скороходы, от которых посылают в банк и к Каплану.<...>

Ночью, засыпая в кровати с ослабнувшей сетской, при свете голубой финолинки, я не знал, что делать с Шапиро: подарить ли ему верблюда и коробку фиников... или же повести его вместе с мученицей — мадам Шапиро — в Казанский собор, где продырявленный воздух черен и сладок».

Похоже, что здесь задается тема крещеного еврея «Шапиро-Николай», которую заметил Б. Кац⁵.

Еще один персонаж «Египетской марки» Гешка Рабинович — «страховой старичок» — «жил он на Невском в крошечной девической квартирке. Его незаконная связь с какой-то Лизочкой умиляла всех».

В следующем абзаце появляется некая «Тетя Вера», которая «приходила обедать и приводила с собой отца — старика Пергамента. За

плечами тети Веры стоял миф о разорении Пергамента. У него была квартира в сорок комнат на Крещатике в Киеве».

Мы отдаем себе отчет в том, что выделенные нами отрывки и имена не охватывают полного списка эпизодов и героев «Египетской марки». Да мы и не ставим сейчас перед собой такую задачу. Наша цель состоит в том, чтобы нащупать сюжетный костяк повести Мандельштама «без сюжета и героя». А связан этот сюжет не столько с Петербургом, сколько с Киевом. И не столько с русской литературой, сколько, как это ни странно, с сугубо еврейской. Попробуем это доказать.

В одном и том же году — 1928 — вышла в свет в журнале «Звезда» «Египетская марка», а в издательстве «Пучина» был опубликован сокращенный перевод романа Шолом-Алейхема «Кровавая шутка», впервые напечатанного в русском переводе (превышавшем советский текст по объему почти в два раза) еще в 1914 году⁶. Роман этот не мог ни в 1914, ни в 1928 году пройти мимо внимания Мандельштама. Ведь в нем обсуждалась важнейшая проблема: крещение евреев ради поступления в университет и ситуация обвинения в кровавом преступлении ритуального характера тех же евреев. Один из героев, чью фамилию мы назовем чуть позже, оказывается среди 13 евреев, для которых по процентной норме есть лишь 12 мест. И он решает креститься, чтобы поступить и самому (уже в новом качестве), и остальным евреям. В итоге именно он окажется предателем и ренегатом. В свою очередь, два героя — Григорий Попов и Герш Рабинович — решают обменяться документами. В этом случае Герш поступает как русский Попов в университет, а Григорий Попов, уже в качестве Рабиновича, оказывается за бортом.

Новоиспеченный Герш Рабинович появляется в доме Давида Шапиро (ср. Николай Давидович Шапиро), где влюбляется в дочь хозяина дома Бетти (ср. Лиза в «Египетской марке»). В еврейском мире она, понятно, Берта). В определенный момент действия мать Бетти обнаруживает у Рабиновича (Попова) письмо, из которого узнает о существовании некоей Веры П. Понятно, что мать, имеющая для дочери виды на Рабиновича (Попова), потрясена и требует объяснений.

В отличие от «Египетской марки», в романе Шолом-Алейхема действует Вера Попова, которая в повести Мандельштама превращается в Веру П<ергамент>. Но тетка — не сестра, как у Шолом-Алейхема. Тетка же в «Кровавой шутке» находится в другом эпизоде, когда у Рабиновича (Попова) оказывается слишком много денег для бедного еврея из Шклова, за которого он себя выдает. Объясне-

ния выглядят так: «Желая успокоить хозяйку, он (Рабинович-Попов) рассказал ей по секрету, что у него есть богатая тетка.

— Вдова или разводка? — поинтересовалась Сарра Шапиро.

— Вдова! — сказал Рабинович. — Бездетная».

Понятно, что все это — выдумки. Но они поясняют, каким образом строит Мандельштам образы героев «Египетской марки», сдвигая систему персонажей как бы на один уровень.

Так, отец Бетти романа оказывается сожителем Лизы повести. Давид Шапиро-отец превращается как бы в Шапиро-сына — Николая Давидовича, к тому же носящего христианское имя. Сестра Вера П<опова> превращается в тетку Веру Пергамент, уже разорившуюся. А мифическая тетка романа оказывается вполне состоятельной.

Еще один эпизод «Египетской марки» заслуживает сравнения с романом. В основном тексте читаем: «Юдифь Джорджоне ускользнула от евнухов Эрмитажа». В черновиках эта сцена выглядит несколько иначе: «По Миллионной пронеслась пролетка, ротмистр Кржижановский с Юдифью Джорджоне, сбежавшей от евнухов Эрмитажа, с той самой девушкой, которая назначила свидание Парноку»⁷.

Какая разница в этих двух эпизодах? Почему в основном тексте отсутствует ротмистр Кржижановский?

На наш взгляд, это объясняется желанием Мандельштама убрать слишком явные следы романа Шолом-Алейхема. В романе полицейский чиновник, специалист по еврейскому правожительству, приходит проверять дом Шапиро: «С Семки стянули одеяло и поднесли к самому его носу электрический фонарик. То же должно было быть проделано и с Бетти, но та вовремя проснулась, соскочила с кровати и завернулась наспех в простыню. В таком виде она предстала перед чиновником с чувственными губами, переводившим глаза с дочери на мать и соображавшим, какую из них он предпочел бы...

...“Венера!... Юнона!... Афродита!...” подбирал он знакомые ему из романов подходящие для Бетти имена.

И только одно имя, наиболее подходившее этой прелестной девушке с горящими от скорби глазами, он никак не мог вспомнить.

Имя это было — Юдифь!»

Понятно, что и глава эта именовалась «Юдифь». С этой еврейской девушкой полицейскому — герою романа — еще предстояло встретиться. И в камере, где он пытался овладеть ею, и позже, когда Бетти-Юдифь сыграла решающую роль в разоблачении кроваво-наветной провокации, причем с участием все того же полицейского чина.

Но Мандельштам сам говорил, что пишет опущенными звеньями. И это — одно из них.

Другое звено связано как раз с именем героя, который крестился и стал не просто ренегатом, но подтверждал наличие у евреев кровавых обрядов. В сущности, он стал «неофитом», чье имя в истории евреев связано навсегда со знаменитой фальшивкой «Книгой монаха-неофита», которая активно использовалась на реальном процессе Бейлиса. Фамилия этого героя — Лapidус. А в «Египетской марке», вернее, в ее черновиках, мы находим несколько упоминаний неких «чернил Лapidуссона», т. е. сына Лapidуса. В одном из черновиков упомянутые чернила оказываются рядом с именем Гриши Рабиновича, с его некими явно еврейскими хлопотами. В итоге этот герой вообще исчезает из основного текста повести Мандельштама, став одним из очередных опущенных звеньев.

Еще одним звеном оказывается в этой ситуации и то, что Киев в романе Шолом-Алейхема называется либо «город», либо «Большой город». Отсутствует традиционное для великого еврейского писателя название Киева — Егупец, т. е. Египет. В устах еврея это слово всегда связано с пленом, исходом из Египта и праздником Песах. Но Шолом-Алейхем не мог оставить свой роман без упоминания Египта. Поэтому только что ставший Рабиновичем Попов и говорит: «Поповы, то есть Рабиновичи, еще никогда не калялись. Я сын народа, который, черт возьми, прошел огонь, и воду, и медные трубы! Мои прадеды, которых угнетали египетские фараоны, воздвигали вечные пирамиды и прославленные историей города Содом и Гоморру — пардон — Фивы и Рамзес — и достаточно натерпелись, пока выбрались в землю Ханаанскую».

Эту путаницу, которую мы привели далеко не полностью, есть смысл сравнить с отрывком о комарике, Фивах и крови из «Египетской марки»:

«Комарик звенел:

— Глядите, что случилось со мной: я последний египтянин — я плакальщик, пестун, пластун — я маленький князь-раскоряка — я нищий Рамзес-кровопийца — я на севере стал ничем — от меня так мало осталось — извиняюсь!...

— Я князь невезенья — коллежский ассессор из города Фив... Все такой же — ничуть не изменился — ой, страшно мне здесь — извиняюсь...

— Я — безделица. Я — ничего. Вот попрошу у холерных гранитов на копейку — египетской каши, на копейку — девической шейки.

— Я ничего — заплачу — извиняюсь».

Таким образом, роман Шолом-Алейхема и своей «египетскостью», связанной с обвинениями евреев в употреблении христианской крови, стал явным киевским подтекстом петербургской — с виду — «Египетской марки».

Но именно процитированный египетский кусок «Египетской марки», связанный со словом «извиняюсь», оказывается важным моментом для перехода от написанной петербургской повести через ненаписанную киевскую — к московской «Четвертой прозе». Как показал Б. Гаспаров⁸, слово «извиняюсь» связано с полемикой (в частности, с участием Горнфельда, главного героя уже «Четвертой прозы») относительно языка революционной эпохи, с явно — например, у А. Селищева — антисемитскими обертонами⁹.

А писательский поступок в этой прозе Мандельштам описывает в терминах «литературного обрезания». Хотя целый ряд деталей указывает на возможную связь с делом Бейлиса. В частности, упоминание суда: «Нет, уж позвольте мне судиться! Уж разрешите мне занести в протокол. <...> Сама певица Бозио будет петь в моем процессе. Бородатые студенты в клетчатых пледах, смешавшись с жандармами в пелеринах, предводительствуемые козлом регентом, в буйном восторге выводя, как плясовую, “Вечную память”, вынесут полицейский гроб с останками моего дела из продымленной залы окружного суда»¹⁰.

Именно после этого высказывания, связанного через Бозио с «Египетской маркой», а через студентов и окружной суд — с делом Бейлиса, следует эпизод с литературным обрезанием, который Мандельштам именует «гнусным ритуалом», явно намекая на другой «ритуал» — киевский. Это тем более важно, что в одной из статей Д. Заславского¹¹ по поводу дела «Уленшпигеля» упоминался некий киевский процесс по обвинению в плагиате, выигранный обвинением. Да и сам Д. Заславский — вполне известный бундовский еврейский журналист, писавший в киевских газетах.

Высказавшись по поводу «ритуала», совершенного над ним, Мандельштам с резким вызовом пишет: «Я настаиваю на том, что писательство в том виде, как оно сложилось в Европе, и в особенности в России, несовместимо с почетным званием иудея, которым я горжусь. Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины писательского отродья».

Как ни удивительно, эти слова имеют прямое отношение к Горнфельду. Нечто подобное он цитировал в своей статье «Генрих Гейне» в «Еврейской энциклопедии» Брокгауза-Ефрона: «Греки — лишь

красивые юноши. Евреи же всегда были мужи, могучие непреклонные мужи, не только некогда, но и по сей день, несмотря на восемнадцать веков преследования и горя. Если бы гордость происхождения не противоречила воину революции, моим демократическим убеждениям, я бы гордился тем, что предки мои происходили из благородного дома Израиля, что я потомок тех мучеников, которые дали миру Бога, нравственность и которые всюду и везде страдали и боролись за идеи»¹².

В этой же статье подчеркивается, что измена Гейне еврейству прощается даже наиболее националистически настроенными евреями, которые считают, что над своим поэтом они вполне могут произнести Кадиш.

Разумеется, «Четвертой прозой» не исчерпывается еврейская тема в творчестве Мандельштама, равно как и внутренняя борьба вокруг того религиозного выбора, который сделал поэт.

Вот ярчайший пример: заявка на повесть «Фагот» была подана О. Мандельштамом в ГИЗ в марте-апреле 1929 года. Автор писал: «В основу повествования положена “семейная хроника”. Отправная точка — Киев эпохи убийства Столыпина. Присяжный поверенный, ведущий дела крупных подрядчиков, его клиенты, мелкие сошки, темные люди — даны марионетками, — на крошечной площадке с чрезвычайно пестрым социальным составом героев разворачивается действие эпохи — специфический воздух “десятих годов”»¹³.

Таков первый абзац заявки. Ее в свое время пытался исследовать украинский литературовед М. Петровский¹⁴. Однако по большей части он воспользовался заявкой как поводом рассказать все, что он знал к 1990 году о Мандельштаме в Киеве. Саму же заявку, в частности и присяжного поверенного, он связал с отцом Н.Я. Мандельштам. Нас это устроить, понятно, не может, поэтому, упомянув работу киевского исследователя, мы будем двигаться своим путем.

Прежде всего обращает на себя внимание закавыченная «семейная хроника». Как может быть связана она с убийством Столыпина? Оказывается, напрямую! Ведь «Семейная хроника» — название одного из томов И. Аксакова, где другой именуется «Детские годы Багрова-внука». Убийцей же Столыпина был сын киевского адвоката, присяжного поверенного, Д. Богров.

Понятно, что для Мандельштама, у которого не было детства Багровых-внуков, такое совпадение не могло пройти бесследно. К тому же О. Мандельштам пишет во втором и последнем абзаце своей заявки: «Главный персонаж — оркестрант киевской оперы - “фагот”. До известной степени повторяется прием “Египетской марки”»: по-

каз эпохи сквозь “птичий глаз”. Отличие “Фагота” от “Египетской марки” — в его строгой документальности, — вплоть до использования кляузных деловых архивов. Второе действие — поиски утерянной неизвестной песенки Шуберта — позволяет дать в историческом плане музыкальную тему (Германия).

Итак, в точности следуя указанию Мандельштама, обратимся к строго документальной газетно-журнальной хронике времен убийства российского премьера в Киеве: «Лицо, покушавшееся на П.А. Столыпина, оказалось евреем. Это — Дмитрий Григорьевич Богров, внук известного автора «Записок еврея». Отец его, видный адвокат и киевский домовладелец, в молодости принял православие, а с объявлением свободы вероисповедания снова перешел в иудейство...

На вопрос, еврей ли Богров, киевский раввин Гуревич дал следующий ответ:

— Дед Богрова принял православие, отец его вернулся в иудейство, но вообще был далек от обрядовой религии. Был ли крещен Дмитрий Богров, — этого не знает киевский раввин.

Пуля, ранившая Столыпина в руку, рикошетом ранила концертмейстера Берглера, одесского еврея¹⁵.

Тогда же можно было прочесть: «По сообщению “Речи”, в течение всего лета Дмитрий Богров занимался разбором архива своего деда, автора “Записок еврея”, подготавливая новое издание. Он особенно интересовался ролью деда в кутаисском ритуальном процессе и готовил статью по этому вопросу».

Это и неудивительно. Ведь убийство Столыпина произошло уже после ареста Менахема Менделя Бейлиса в Пасху 1911 года. К такого же рода особенностям «киевского текста» относится и подчеркивание раввином Гуревичем отсутствия у отца убийцы интереса к «обрядовым» формам религии, равно как и неведомость для раввина религиозной принадлежности Д. Богрова. Понятно, что раввин опасался объявления этого убийства, уже точно совершенного евреем, в каком-то смысле «ритуальным», как в случае Бейлиса.

Разумеется, это краткое сообщение не исчерпывает всего материала, как связанного с проблемой кровавого навета в Киеве 1913 года, так и переключек «Египетской марки» с романом «Кровавая шутка». Из сказанного ясно лишь, что и проблема конвертации, и проблема крови занимала Мандельштама ничуть не поверхностно. Поэтому нам кажется невозможным в ответ на вопрос: «Почему же все-таки Мандельштам столько внимания уде-

лил в прозе еврейской проблематике?» считать, что именно проза была тем резервуаром, куда сливал поэт мертвенные миазмы, мешавшие ему писать стихи. Это тем более невозможно, если учесть, сколько стихов поэта нашло отражение в «Египетской марке», равно как и то, сколько зародышей будущих стихов в ней содержится. Одновременно у нас нет никаких оснований следовать за М. Цветаевой и разделять христианского поэта Мандельштама и его же — еврейского прозаика, предавшего себя. Слишком большие жертвы надо принести во имя этой идеи. И помимо прочего, такой подход лишает нас возможности восстановления реального места поэта в культуре его века, полного как раз апокалиптических проблем, напрямую связанных с сосуществованием во времена «Общества “ревнителее последнего слова”» иудеев и христиан. Если же еще раз вспомнить Цветаеву, то недаром она подводила итоги своего поэтического диалога с Мандельштамом в стихах «Евреям» 1920 года и в прозе «Мой ответ Осипу Мандельштаму», основанной на прозе Г. Гейне «Бахерахский раввин». А текст этот был посвящен как раз «кровавому навету». Поэтому выбор и реакция Мандельштама как на опыт собственной жизни, так и на ближайший религиозно-литературный контекст удивительным не кажется.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Сегал Д.* Литература как охранная грамота // *Slavica Hierosolymitana*. Vol. V-VI. Jerusalem. 1981. С. 202.
- ² *Тименчик Р.* Из комментариев к мандельштамовским текстам. Артур Яковлевич Гофман и Осип Мандельштам // *Поэтика и текстология*. Материалы научной конференции. 27-29 декабря 1991. М., 1991. С. 65.
- ³ *Кацис Л. Ф.* Мотивы Исхода в публицистике Зова Жаботинского и Василия Розанова // *От Бытия к Исходу*. Отражение библейских сюжетов в славянской и еврейской народной культуре. Сэфер. Академическая серия. Вып. 2. М., 1998. С. 231-242.
- ⁴ Произведения О. Мандельштама цит. по изд.: *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1994-1997.
- ⁵ *Кац Б.* Песенка о еврейском музыканте: шутка или кредо? К подтекстам и интерпретациям стихотворения «Жил Александр Герцович...» // *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии. Исследования. Очерки. Комментарии. СПб., 1997. С. 229-230.
- ⁶ *Шолом-Алейхем.* Кровавая шутка // *Шолом-Алейхем.* Романы: В 4 т. Т. 4. СПб., 1914.
- ⁷ *Мандельштам О.* Указ. соч. Т. 2. С. 513.

- ⁸ *Гаспаров Б.* «Извиняюсь» // Культура русского модернизма. Статьи, исследования и публикации. В приношение В.А. Маркову. М., 1995. С. 109–120.
- ⁹ *Одесский М.* Еврейский вопрос и вопросы языкознания // «Окна» - «Вести». Тель-Авив, 1997. 17 дек. С. 14.
- ¹⁰ *Мандельштам О.* Указ.соч. Т. 3.
- ¹¹ См. примечания П. Нерлера // *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1990.
- ¹² *Горнфельд Г.* Гейне // Еврейская энциклопедия в XVI т. (Брокгауз – Ефрон) Т. VI. СПб., б.г. Кол. 275-276.
- ¹³ *Мандельштам О.* Указ.соч. Т. 2. С. 603.
- ¹⁴ *Петровский М.* «Киевский роман» Осипа Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. М., 1991. С. 204-221.
- ¹⁵ Новый восход. СПб., 1911. № 36. С. 13-14.

*Мандельштам и хлебниковское
понимание смерти и бессмертия
(к истолкованию
«Как по улицам Киева-Вия...»)*

В 1911 году комиссия Прахова, в которой принимал участие Ф.И. Шмит, очистила фрески крещальни Софии Киевской, и было впервые обнаружено апокалиптическое граффито: «Алтарь пламенный, церковь ледяна. И алтарь погаснет и церковь стает...» В «Киевском храме Премудрости Бога» Мандельштам был в 1918 году.

Строки из письма Мандельштама Тынянову (21.01.1937 г.) с просьбой не считать его тенью и убеждением: «Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию; но вскоре стихи мои с ней сольются и растворятся в ней, кое-что изменив в ее строении и составе». Здесь сформулировано мандельштамовское видение смерти и бессмертия поэта: воссоединение с сонмом избранных теней, мученическое вращение в Небо и изменение химии русской словесности, приращение к ней, «отклик неба во всю грудь» стихотворца.

Верно и то, что на державинских вошечных таблицах с их собственной хрупкостью можно прочесть мандельштамовское — с поэтом умирает его поэзия — «никто не напишет теперь державинской оды». Входя в раздвижной и прижизненный дом, Мандельштам здесь находит Вийона. Это Небо в своих Завещаньях раскрывает объятья солдатам всех битв человечества, избранникам всех поколений. Итак, Мандельштам 37-го года предчувствует свое приращение к сонму, к собору всех некогда живших. Возносит ли он хвалы Прозерпине, античным божкам своей окаменевшей раковины?

Я предполагаю воздействие мифологии сверхповестей и поздних эпосов Хлебникова на понимание Мандельштамом Смерти и Бессмертия, на сложение концепции Второй и Третьей тетрадей. Уже показано существование в поэтике Мандельштама ряда примеров и методов будетлянства, а среди прочего — своеобразное преломление хлебниковской заумы в текстах поэта кон-

ца 1930-х годов. Погружая свой голос в ванну «заумного сна» (ср. упоминание Марь Ивановны в «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» в связи с темой ворожбы и гадания), Мандельштам достигает таких алхимических соединений, которые вводят его в сонм будетлян, круг хлебниковских предпочтений, определений, предвидений. Если в тексте «А небо будущим беременно» дана глубинная интерпретация будетлянского гностического мифа, в своей полноте проявленная только в Хлебникове, то в стихах 1930-х годов мы вправе представить себе и получаем иносказания хлебниковских мифологических и историософских построений. Хлебниковская гностика зиждится на представлениях об абсолютном Зле и абсолютном Добре, переносимых на события всемирной истории и личных судеб: «Все летит в ничто, две бабочки летят в полете слов да и нет, облако божественных мотыльков, облако зарев».

Если для Хлебникова МАВА есть грозные инициалы М и В, т. е. заглавные буквы, руководящие буквицы истории как Мировой Войны (МАВА=Война Мировая), то он же в поздних эпосах приходит к формуле: МАВА есть часы человечества, которые войнами тикают. Архаический мир, золотой век завершен уже восклицаньем жреца из Гибели Атлантиды: «МЫ – БОГИ!». Хлебниковские законы истории работают в расчетный момент ИКС, когда наступает противодействие укорененному в былом прошествию или свершению. Эти воинственные ответы на заданные прежде вопросы даются судьбой при поднятии век, т. е. веков, столетий, нависающих над испепеляющим оком Вяя. Число 27 как куб тройки – у Хлебникова выразитель злого божества времени, собственно, Вяя, мирового сумрака, небытия и безумия. Этот же механизм – обнажение истины, мирового зла, тройки небытия-безумия, соответствующей, к слову, поприщинской тройке и тройке российских поражений (т.е. хлебниковское понимание гоголевской птицы-тройки), можно найти в конструкции МАВЫ, предполагающей открытие крышки часов-луковицы и умерщвление жупела в созерцании. Этот взгляд в глаза Войны-Смерти и устремляет Хлебников на вершине своей гностической башни будетлянской.

Но Хлебников, «идиотический Эйнштейн», по слову Мандельштама, «не умеет кончать», т. е. насквозь эпичен, что ему «никогда не простится» (если верна запись мандельштамовского приговора С.Б. Рудаковым). Стало быть, единственный эпический голос не будет услышан (даже если сказанное относить только к сверхповес-

ти «Дети Выдры», нет оснований думать иначе о судьбе требника-песенника, никому до конца не внятного). Хлебниковский требник по существу отменяет откровение, Доски Судьбы. Это вовсе не означает, что закон качелей именно в хлебниковском оформлении (а не любом другом циклистском - шпенглеровском или шмитовском) вполне безразличен мысли Мандельштама 1936-1937 годов. «Вий читает телефонную книгу на Красной площади». Единая книга, читаемая роком.

Наоборот, наличность и достоверность законов истории, этакая исчислимость рока волнуют и теребят Мандельштама. Не отсюда ли происходят отрицаемые образы государственности — Египет, Ассирия и панегиризируемый Крит, т. е. история до истории. Хлебниковское «Где весь язык лишь дам и дашь» отражается в мандельштамовском «Это было и пелось, синяя, / Много задолго до Одиссея, / До того, как еду и питье / Называли “моя” и “мое”». Блаженные острова Мандельштама утоплены в добытии человечества, в бытии до рождения, как говорил Хлебников. В споре с учителями учителей рождался исторический мир Аравийского месива-крошева, где властвует Война-Смерть и Небытие-Безумие. В совпадении с хлебниковским мифологизмом Мандельштам видит атлантского жреца-бога, власть идола времени, дегуманизацию современности в облике Вия, поправшего мир, где царила «И летучая рыба — случайность, / И вода, говорящая “да”» (ср. в раннем стихотворении «На каменных отрогах Пиэрии»: «Скрипучий труд не омрачает неба / И колесо вращается легко»).

В хлебниковском «Моих друзей летели сонмы» сказано о «Духе облака, одетом в кожу», отразившем полет семерых (ста) воздухоплавателей. Если речь здесь идет о семерых братьях и их превращениях таврической легенды или семерых (и бесчисленных) злых духах из вавилонского заклинания, мы не находим еще ответа на вопрос, столь волновавший Мандельштама в 1930-е: «А вы проходя по дорожке из мауни / Ужели нас спросите тоже: куда они?». Но в Третьей тетради, собственно в «Стихах о неизвестном солдате», речь идет именно о прерванном магическом полете, о катастрофе земной и «могиле небесной», приобщении к сонму, приписке к братской могиле. Видимо, этот хлебниковский СОНМ = СНЕМ, памятный Мандельштаму уже по «Изборнику» 1914 года, это сообщество избранных высоких теней («Дети Выдры»), собранных на «Острове Духа», соответствует «целокупному небу» Третьей тетради. Те, кто захвачен магическим полетом, входят в мандельштамовский «заумный сон» и связанный и «пригвожденный сон» «Стихов о неизвестном солдате».

Здесь хлебниковское «Нет, я из братского гроба» звучит подтверждением клятвы, многожды звучащей из уст Мандельштама, начинающая едва ли не с «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето». Воинственность и таинственность хлебниковских Бульбы, Палигоды, Святослава, героев его гностического мифа, в своей полноте запечатленного в «Детях Выдры», связаны с формулой ЧАША=ЧЕРЕП и ЧЕРЕП=ВСЕЛЕННАЯ. Именно в этом облики, как я полагаю, они усвоены Мандельштамом: «Для того ль должен череп развиваться». Разумеется, проблемы гуманизма и современности не ограничены формульно, те уравнения рока, которые читаются в «Стихах о неизвестном солдате», имеют иные, чем у Хлебникова, разрешения. Очевидно, хлебниковский закон качелей и положение о подчинении «доскам судьбы», этим чертам и резам будетлянства, сущности власти, войны и государства, властителя в носорожьем и человечьем облики прямо учтены Мандельштамом лишь в историко-политических текстах, в стихах о Сталине, строках о Ленине и Сталине-губителе, Сталине-будде, Ироне-Батрадзе, стальном осетине и пр.

Видение пшеницы человеческой, Рока как сеятеля и жнеца, наконец, Мировой Войны, колеса рождений и смертей, то, что скрывается и даже, я бы сказал, замирается в Третьей тетради, в кодах «Стихов о неизвестном солдате», — все имеет начало и конец, завершено уже в самом начале, в текстах юного Мандельштама, в «Камне». С другой стороны, все это дает и «Четвертую прозу» как вид словесности — мести. Хлебниковское «Есть письма — мечь» родственно Мандельштаму 1930-х, сознанию без вести пропавшего, оклеветанного, сгинувшего среди миллионов «убитых задешево». Сонм блаженных теней — это и сонм мучеников. Так мандельштамовское «Не мучнистой бабочкою белой» восходит не только к хлебниковским мотылькам Да и Нет, но и в осознании себя самое мыслящим телом — к «Не чортиком масляничным я раздуваю себя...» Здесь общность темы магического исчезновения (у Хлебникова — «Но я никем не видим»), погребенности заживо неотвратимой злой чарой (у Мандельштама — «Да, я лежу в земле, губами шеvelя») и снятия заклатья, победы над немотой.

Именно в этой связи можно взглянуть на стихотворение «Как по улицам Киева-Вия». Текст перекликается, пожалуй, с «Киевскими пещерами» Анненского настроением мрачной безвыходности, заколдованности пещерных улиц подземного города. Но у Мандельштама Киев — не просто пещера, яма, провал, из которого вырастает хтоническое чудовище. Вий — имя Киева, его второе я. «Тише, ты должен ползти» и «Мы вернемся еще, разумеете» — прорыв из немоты

в клятву, в требования, заклинания, завершающие оба киевских текста. Это поясняет «должен жить» мандельштамовских «Стансов», клятвы с их кровавой клейкостью Воронежских тетрадей. Но Киев Коллегии Павла Галагана и губернатора Фундуклея, Киев, похитивший Анненского на три года, «самый живучий город Украины» мандельштамовского очерка, дан в Третьей тетради иначе. Он дан как порог, мистический рубеж, за которым — эпоха дешевых смертей и ухода всякого гуманизма из современности. Хлебниковская демонизация Киева сказалась в образе ищущей смерти, восходящем к «Ночи в Галиции», действие которой происходит в Карпатах и в киевском лысогорье. Вий остается неназванным, но он заменен равновеликой МАВОЙ. У Хлебникова в «Изборнике» есть и портрет МАВЫ, где хвост мавки-ведьмы превращается в улицу («а сзади была мостовой»). Рыщущая по улицам города-Вия Смерть, для которой люди — только иней, вероятно, и есть мандельштамова ЖИНКА. При таком понимании биографические детали умаляют свое значение, главное, становится понятным, почему текст 1918 года оказывается в жесткой связке с воронежскими стихами. Киев — город, где Мандельштам ощутил дыхание рока, чьи улицы-пещеры равенствуют хвосту великой хлебниковской МАВЫ-ведьмы, стал в 1938 году знаком эпохи бесчеловечности, безвозвратно утратив все признаки воспоминания о мгновенном чуде, о чуде единства и пира во время чумы, закрепленного у мемуаристов. «Неизвестно, чья жена» (украинское «жінка» имеет два значения — «женщина» и «супруга-жена», наряду с «дружина»), эта рыщущая погибель вряд ли соотносима с реальным событием, женщиной или женой в каждом из надлежащих значений. Киевский 1918-й, год сближения Мандельштама с Н.Я. Хазиной, мыслится формульно началом «оптовых» смертей. Подобно тому, как Ксения Богуславская не есть формульная хлебниковская МАВА, но только одна из реальных метаморфоз идеального образа, «жінка» из «Киева-Вия» лишь намекает на поиск заложников, сближение с Хазиной (вспомним карнавальное брачевание в киевской кофейне, ритуал, совершенный «сыном священника» — Маккавейским), смену властей и т. п. За всем этим кроется Вий в его женственной ипостаси, столь знакомой Хлебниковым. Не потому ли зловеще звучат украинские слова в Третьей тетради, «чующей» Вия, властителя времени, и его чернобровой, бесслезной двойницы, его восковой половины?

Смерть и бессмертие Мандельштама едины. Он — тень в сонме великих теней на острове духа, на Крите вселенского блага, он — поглощаемый Роком воронежский пленник — заложник.

Несколько лет тому назад на конференции по авангарду в Херсоне я задавался вопросом: кто убьет Мандельштама? Может быть, Будда-Сталин? Но нет — только равный убьет Мандельштама, лишь вечность, державинское жерло, разнимет поэта с жизнью, лишь МАВА и ВИЙ убивая — ласкают... Но и тогда он пребудет в «отчизне отчизн, в своей мысли и в слове».

Реминисценции из Эдгара По в лирике Осипа Мандельштама

Все творчество О. Мандельштама пронизано «тоской по мировой культуре». В его поэтическом творчестве уживаются одновременно две взаимоисключающие тенденции: следование мировым культурным традициям и постоянное отталкивание от них. Возможно, поэтому О. Мандельштам очень долго стоял особняком в истории русской поэзии XX века. Однако сегодня, на пороге нового тысячелетия, поэзия О. Мандельштама привлекает к себе огромное внимание многочисленных исследователей как в России, так и за рубежом.

При всей значительности и компетентности многочисленных исследований они грешат, с нашей точки зрения, определенной тенденциозностью и субъективизмом, пытаясь усмотреть в тексте порой то, чего в нем нет и никогда не было.

Поэтому сегодня, как нам кажется, следует вернуться к первоисточнику — самим текстам — и проанализировать их беспристрастно, безусловно, используя опыт предшественников, но бережнее относясь к замыслу самого поэта. Эта задача чрезвычайно сложная, ибо все творчество Мандельштама пронизано аллюзиями, подтекстами, соотношением «своего» и «чужого» (так называемая интертекстуальность), «я» и «другого» (интерсубъективность).

В этом контексте в настоящей статье хотелось обратиться к проблеме, которая, насколько нам известно, не была предметом отдельного исследования, а между тем при ближайшем рассмотрении позволяет сделать интересные наблюдения над поэтикой Мандельштама. Это тема реминисценций в поэзии Мандельштама из Эдгара По — великого американского поэта и прозаика, творчество которого тоже только сейчас начинает обретать свою подлинную значимость и величие. У Мандельштама всего два стихотворения, в которых непосредственно упоминаются образы поэзии и прозы Э. По — «Мы напряженного молчанья не выносим» (1913, 1937) и стихотворение «Соломинка», посвященное Саломее Андрониковой (1916). С нашей

точки зрения, мотивы, связанные с творчеством Э. По, можно обнаружить и в стихотворении «Я не слышал рассказов Оссиана» (1916), хотя исследователи, обращавшиеся к этому стихотворению, не находили в нем реминисценций из Э. По¹.

Стихотворение «Мы напряженного молчанья не выносим» — одно из значительных в поэзии Манделъштама. Оно было написано в 1913 году и опубликовано в журнале «Гиперборей» третьим в цикле со стихотворениями «Анне Ахматовой» и «Бах», однако поэт возвращался к нему в течение всей жизни (последняя редакция была сделана в 1937 году). Очевидно, что проблемы, затронутые в стихотворении, являлись ключевыми для Манделъштама. Это мысли о культуре, искусстве и их роли в жизни общества, проблемы слова как такового и его значимости в поэзии, проблемы личности творца и его одиночества в мире непонимания и отчужденности. В статье «Слово и культура» (1921) Манделъштам обобщает свои мысли о традициях в культуре, говоря о том, что для подлинной поэзии не существует вчерашнего дня и она не боится повторить уже сказанное («...вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла»²). С другой стороны, определяя роль слова в поэзии, Манделъштам подчеркивает отсутствие в ней вешности, определенности, привязывающей данное понятие именно к данному предмету, т. е. говорит о многозначности слова, позволяющей создавать ступенчатые внутренние образы, наполненные глубочайшим содержанием: «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предвзвешивает написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта»³.

В стихотворении «Мы напряженного молчанья не выносим» эта же проблема ставится в художественной форме, здесь создается тот самый внутренний образ, о котором пишет Манделъштам в статье «Слово и культура».

Однако художественный мир Манделъштама, по тонкому замечанию С.С. Аверинцева, не имеет единого и абсолютного центра⁴, в нем понятия взаимно обозначают друг друга. Поэтому мысли, высказанные в статье в прямой публицистической форме, в стихотворении подчиняются законам поэтики Манделъштама, придавая «слову, рождающемуся из межличностного молчания»⁵, новое значение и включая его в новую систему ценностей.

Первая строфа стихотворения звучит как будто довольно прозрачно и ясно:

Мы напряженного молчания не выносим —
Несовершенство душ обидно, наконец!
И в замешательстве уж объявился чтец,
И радостно его приветствовали: просим!⁶

С одной стороны, в этой строфе описывается один из литературных вечеров, которые часто посещал Мандельштам в Петербурге и в Москве в начале века. Но, с другой стороны, в контексте приведенных нами рассуждений о взаимно обозначающих друг друга понятиях слова и молчания в творчестве Мандельштама данная строфа приобретает более глубокий и многозначный смысл. «Обидное» «несовершенство душ», по мысли автора, проявляется в неприятии молчания как необычайно значимой категории, не противопоставляемой слову, а, наоборот, придающей ему большую ценность. Это то самое высокое молчание, которое не терпит лишних слов. Продолжением данной мысли является вторая строфа стихотворения, в которой уже появляются образы поэзии Э. По. Сюжетная канва вновь возникает в образе чтеца — «кошмарного человека», который читает балладу «Улялюм». Под «кошмарным человеком», по предположению Н.И. Харджиева, подразумевается поэт Вл. Пяст, поклонник «титанического творчества» Э. По, который читал его произведения в концертах по-английски⁷. Для нас в данном случае важнее не то, кто читает, а то, что читают, ибо «Улялюм» — одно из самых значительных и сложных для понимания стихотворений Э. По. В нем ключевой для автора мотив — мотив безысходности бытия и «беспроектности индивидуального отчаяния»⁸.

В контексте стихотворения Мандельштама упоминание этой баллады отнюдь не случайно, ибо, как уже отмечалось, основная тема стихотворения — проблемы одиночества и отчуждения личности в мире бездуховности.

Логическим продолжением является упоминание в стихотворении рассказа Э. По «Падение дома Эшеров» («О доме Эшеров Эдгара пела арфа»). В этом рассказе тема одиночества, на которое обречен человек в мире, раскрывается с глубоким психологизмом в контексте более широкой проблемы — трагедии личности, которая не видит смысла в своем искусстве, хотя это искусство глубоко и содержательно.

Родерик Ашер (возможны различные огласовки — Эшер и Ашер) одинок, ему страшно за себя, за человека вообще, поэтому его удел — безумие. Обычно с образом Родерика Ашера связывают представление об интеллектуальной изошренности, об искусстве, отрешенном от жизни и оказавшемся бесплодным⁹. Однако тема рассказа шире: она раскрывает трагедию личности, обреченной на тщетные поиски смысла жизни в искусстве и в разуме, в красоте и гармонии. Вставное стихотворение выражает глубинный смысл новеллы, что вообще характерно для творчества Э. По (см. рассказ «Лигейя»). В стихотворении говорится, по словам автора, о гибели разума, «преследуемого призраками». Однако смысл его глубже, оно представляет собой поэтическое раздумье автора о былой гармонии мысли и чувства, разума и эмоций, рационального начала и красоты, которая была разрушена мрачными силами, и восстановить эту гармонию невозможно, поэтому гибнут и главный герой новеллы и весь его род.

Стремление к восстановлению былой гармонии в искусстве и жизни прослеживается и в творчестве Мандельштама. Не случайно стихотворение «Мы напряженного молчанья не выносим» было опубликовано первоначально в одном цикле со стихотворением «Бах», так как Мандельштама всегда восхищало в искусстве умелое соединение рационального и эмоционального начал, и в этом отношении Бах был для него непревзойденным образцом: «Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства! Доказывать и доказывать без конца: принимать в искусстве что-нибудь на веру недостойно художника, легко и скучно»¹⁰.

Безусловно, это высказывание спорно и полемично, ибо в искусстве, в отличие от науки, многое принимается на веру, однако в данном утверждении Мандельштам хотел подчеркнуть мысль о необходимости логической связи в искусстве, что было очень важным и для творчества Э. По.

Подтверждением многозначности и парадоксальности творчества Мандельштама являются две строки из стихотворения «Мы напряженного молчанья не выносим», которые, на первый взгляд, опровергают только что сказанное, а при более глубоком изучении подтверждают мысли поэта: «Значенье — суета, и слово — только шум, / Когда фонетика — служанка серафима»¹¹.

Казалось бы, на фоне приведенных мыслей Мандельштама о слове и его роли в поэтическом творчестве это утверждение кажется несколько абсурдным, однако не следует буквально понимать слова «суета» и «шум». Здесь Мандельштам не противоречит своим выска-

званиям о внутреннем образе, который вначале создает стихотворение без единого слова, а потом оно наполняется словами, рождающимися из молчания. В этом плане молчание — самая высокая категория, ощутить которую могут только посвященные, поэтому автор в первой строфе говорит о «несовершенстве душ», не понимающих высокого смысла молчания. В контексте стихотворения эти две строки несут на себе особую идейно-смысловую нагрузку, отнюдь не снижая значимости слов и смысла, а только подчеркивая, что весь богатейший арсенал поэзии подчинен законам высокого искусства («Когда фонетика — служанка серафима»), которое является высшим смыслом и целью творчества.

Последние строки стихотворения как бы снимают весь его внутренний подтекст, возвращая читателя к живой реальности, в которой существует только человек и окружающий его мир, однако одиночество личности не преодолено, конфликт остался, «я» и «мир» не соединились, следовательно, проблемы, поставленные в стихотворении на уровне реминисценций и глубинных параллелей, включились в одну главную тему творчества — тему взаимоотношений личности с действительностью: «Я был на улице. Свистел осенний шелк... / И горло греет шелк щекочущего шарфа»¹².

Таким образом, реминисценции и параллели из творчества Э. По, использованные Мандельштамом в стихотворении «Мы напряженного молчанья не выносим», носят не случайный характер, а органически связаны с мировоззренческими установками поэта.

В поэзии Мандельштама господствует особый поэтический строй, в котором стержнем «является переплетение смыслов, система ассоциативных связей, создание новых значений, выступающих не как самодовлеющая формальная категория, а как динамическая система, отражающая специфику художественного мышления писателя»¹³.

В этом контексте обращает на себя внимание стихотворение Мандельштама «Я не слыхал рассказов Оссиана» (1914), в котором отчетливо прослеживаются два пласта его поэзии — следование традиции и в то же время использование традиционных образов для создания собственной поэтической системы. Глубокий и оригинальный анализ стихотворения дан в уже упоминавшейся статье С.Н. Бройтмана «“Я не слыхал рассказов Оссиана” в свете исторической поэтики», однако вызывает удивление, что, подробно останавливаясь на использовании Мандельштамом различных образов из мировой художественной традиции, исследователь проходит мимо явной реминисценции из Э. По. С.Н. Бройтман обнаруживает в стихотворении мотивы Оссиана-Макферсона (Оссиан, Шотландия,

арфа), проводит интересные, хотя и спорные параллели с творчеством Пушкина (с поэмой «Руслан и Людмила») и Лермонтова (со стихотворением «Желание», где образы ворона и шотландской арфы позволяют установить связь с текстом стихотворения Мандельштама¹⁴), но не замечает явно напрашивающейся в стихотворении Мандельштама переклички с образами Э. По. Это становится особенно очевидным, если учесть, что в проанализированном нами стихотворении «Мы напряженного молчанья не выносим» образ арфы явно связан с творчеством и личностью поэта. В этой связи появление в стихотворении «Я не слышал рассказов Оссиана» образов ворона и арфы вписывается в контекст стихотворения именно как реминисценция «чужого», ставшего «своим». «Перекличка ворона и арфы» становится частью того «блаженного наследства», которое поэт получил от своих предшественников и которое стало его собственной песнью («И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет»). Возможно, здесь имеет место «забвение» источника реминисценции, т. е. подсознательное использование традиционных образов, которое может быть продуктивно в художественном отношении¹⁵ и обнаруживается в контексте не только одного стихотворения, но шире — на материале анализа сходных мотивов творчества.

При более глубоком рассмотрении проблемы связь образов стихотворений Мандельштама с поэтикой Э. По становится не только очевидной, но и вытекающей из мироощущения обоих поэтов. В программном стихотворении, определяющем сущность творчества, в котором «творческие сны» чужих певцов оказываются проницаемыми для лирического «Я», а сюжетом стихотворения становится новый уровень реальности — реальность «блуждающих межличностных снов»¹⁶, не может быть случайных аналогий, даже если автор не всегда их употребляет осознанно. В поэтике Мандельштама, как уже говорилось, слово — одна из основополагающих категорий, однако слово становится лишь «шумом», если оно не наполнено глубоким внутренним содержанием.

Стремление довести слово до такого совершенства, когда оно может выразить невыразимое, неясное переживание и сохранить его в неприкосновенности — эти черты поэтики Мандельштама выражают и суть творчества Э. По, которого очень долгое время толковали как мистика, создающего искусство ради искусства. «Подводное течение смысла», которое делает столь притягательными поэзию и прозу Э. По, «обостренная рефлексия», «не признающая компромиссов аналитичность», умение разрушать сложившиеся каноны и сблизить несоединимые понятия, находить родственное там, где его на

первый взгляд нет¹⁷, — все эти черты поэтики Э. По были глубоко близки и созвучны Мандельштаму, поэтому появление в его поэзии образов и реминисценций из творчества американского поэта и мыслителя вполне закономерно.

Еще одним подтверждением этого является стихотворение «Соломинка», в котором вновь появляются образы творчества Э. По в контексте общемировоззренческих установок Мандельштама. Стихотворение посвящено, как уже упоминалось, Саломее Андрониковой, в которую поэт был влюблен, однако смысл стихотворения выходит за рамки любовного посвящения, как это всегда бывает в поэзии Мандельштама¹⁸.

Само название стихотворения — «Соломинка» — имеет многозначный смысл. Это слово встречается в ряде стихотворений Мандельштама 1910 — 1911 годов, однако смысл его меняется в зависимости от контекста¹⁹. В стихотворении «Из омута злого и вязкого» слово «соломинка» не упоминается, но есть слово «тростинка», близкое по смыслу, которое в контексте стихотворения воспринимается как антитеза слову «омут», обозначающему окружение поэта («Из омута злого и вязкого / Я вырос тростинкой, шурша»). В стихотворении «В огромном омуте прозрачно и темно» слово «соломинка» звучит как сравнение к образу сердца, томящегося в омуте окружающей поэта действительности.

В стихотворении «Соломинка» (1916) вновь появляется образ омута, имеющего прямое толкование в контексте стихотворения (омут - зеркало): «Мерцают в зеркале подушки, чуть белея, / И в круглом омуте кровать отражена»²⁰.

Слово «соломинка» толкуется опять-таки в прямом смысле как женщина по имени Саломея²¹.

Не подвергая сомнению справедливость данных аналогий, мы хотели бы дать текстуальный анализ стихотворения в контексте интересующей нас проблематики.

Ключевым образом стихотворения является образ соломинки, однако это очень многозначный образ, включающий в себя множество смыслов. С одной стороны, в контексте стихотворений 1910-х годов смысл образа соломинки сводится к привычному толкованию этого тропа как символа одиночества, незащищенности личности в страшном «омуте» действительности. Этот смысл в стихотворении «Соломинка» присутствует, он на поверхности и создает первый план восприятия образа соломинки как чего-то бесплотного, неживого, хрупкого и очень незащищенного. С другой стороны, уже по первым строфам стихотворения ста-

новится ясно, что речь идет о женщине реальной (или идеальной), которая находится на грани жизни и смерти и не может найти выхода из сложившейся ситуации:

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

Соломка звонкая, соломинка сухая,
Всю смерть ты выпила и сделалась нежней,
Сломалась милая соломка неживая,
Не Саломея, нет, соломинка скорей!²²

Вторая строфа очень характерна в плане смыслового наполнения образа соломинки и варьирования оттенков значений в контексте стихотворения. Эпитеты «звонкая», «сухая», «нежная» («сделалась нежней») подчеркивают хрупкость образа, а появление во второй строфе темы смерти окрашивает стихотворение в трагические тона, придавая повествованию глубокий мировоззренческий смысл и продолжая мировую традицию изображения смерти в литературе. Вторая строка строфы («Всю смерть ты выпила и сделалась нежней») обычно ассоциируется с трагической буффонадой Хлебникова «Ошибка смерти», в которой герои пьют через соломинку из «кубка смерти» (это произведение Мандельштам упоминает в статье «Буря и натиск»). Возможно, непосредственным источником данного образа действительно является произведение Хлебникова, но в более широком плане этот образ может быть понят гораздо глубже. В стихотворении речь идет о трагическом выборе между жизнью и смертью, о стремлении понять сущность этих категорий.

Соломинка становится символом одиночества и обреченности личности, которая «выпила всю смерть», но не ушла из жизни, а сломалась, стала неживой, остановилась как бы на пороге и не может его перейти. Поэтому в стихотворении все время звучит тема сна и бессонницы, т. е. как бы переходного состояния между жизнью и смертью. Трагический тон еще явственнее ощущается в первоначальном варианте, где прямо говорится об умирании как о таинственном и не понятом человеком до конца состоянии:

И, к умирающим склоняясь в черной рясе,
Заиндевелых роз мы дышим белизной.

Что знает женщина одна о смертном часе?
Клубится полог, свет струится ледяной²³.

В окончательном тексте тема смерти дается в более обобщенном плане, в одном ряду с образами черной Невы, двенадцати месяцев, «торжественного декабря» (образы, характерные для поэтики Мандельштама). В этой связи чрезвычайно интересно появление имени Лигейя в контексте образной системы поэта.

Лигейя — героиня одноименного рассказа Э. По, который по праву считается одним из самых сложных и загадочных произведений писателя. Рассказ многопланов и неоднозначен, существует множество его интерпретаций²⁴, однако единого мнения относительно глубинного смысла рассказа нет до сих пор. Сам Э. По подчеркивал в эссе о Готорне наличие в произведении второго плана, обусловленного задачами повествования: «Когда скрытый смысл проходит под явным где-то очень глубоко, так, чтобы не смешиваться с ним... не показываться на поверхность, пока его не выдвинут, только тогда он и уместен в художественном вымысле»²⁵.

Скрытый смысл рассказа «Лигейя», на наш взгляд, заключается во вставном стихотворении «Червь-победитель», в котором трагедия человеческой жизни представлена как спектакль, где жизнь и смерть, любовь и красота переплетены между собой, и роли в этой бесконечной пьесе распределены раз и навсегда. Однако автор не хочет мириться с неизбежностью смерти и утратой любви. Шедевр мировой поэзии — стихотворение «Ворон» — поставило извечную проблему жизни и смерти, существования загробного мира²⁶, и хотя ворон не сулит лирическому герою встречи с умершей возлюбленной, он все-таки в глубине души не хочет верить в ее бесследное исчезновение:

Я воскликнул: «Ворон вещий! Птица ты иль
дух зловещий
Если только Бог над нами свод небесный
распростер,
Мне скажи: душа, что бремя скорби здесь
несет со всеми,
Там обнимет ли в Эдеме лучезарную
Линор —
Ту святую, что в Эдеме ангелы зовут
Линор»²⁷

(Перевод М. Зенкевича)

В стихотворении «Соломинка» имена Лигейя и Ленор включаются в образную структуру поэтики Мандельштама, символизируя взаимопроникновение понятий смерти и любви, умирания и возрождения красоты. Постоянное повторение и варьирование одних и тех же образов в разных контекстах создает общую атмосферу стихотворения, в котором традиционные образы поэзии Мандельштама («декабрь торжественный», «тяжелая Нева») сочетаются с драматически-возвышенными, несколько непривычными именами Лигейи, Ленор.

Это соединение поднимает стихотворение до уровня высокого обобщения, выводя его за пределы узкого эстетического круга и придавая глубокий общечеловеческий смысл:

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

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

Перечень имен, упоминаемых в стихотворении, восходит (по утверждению Н.И. Харджиева) к статье Т. Готье о Ш. Бодлере: «Вечно желанный и никогда не достижимый идеал, верховная божественная красота, воплощенная в образе эфирной, бесплотной женщины... как Лигейя и Элеонора Эдгара По и Серафита — Серафит Бальзака»²⁸.

Однако если перечень имен и восходит к статье Т. Готье, то наполнение и мировоззренческое осмысление этих образов у Мандельштама гораздо глубже. Они символизируют в контексте стихотворения не только возвышенный и недостижимый идеал, а, скорее, глубокий трагизм личности, обреченной на безысходность и отчаяние в холодном и жестоком мире, где нет выхода из тупика, в котором «двенадцать месяцев поют о смертном часе» и весь мир сосредоточился «в огромной комнате над черною Невой». Образ соломинки вырастает до уровня высокой трагедии. На протяжении стихотворения он наполняется все более глубоким содержанием: от изображения простой «соломинки неживой», которая не может ассоциироваться с живой женщиной («Не Саломея, нет, соломинка скорей»), —

до символа трагической и блаженной любви, которая по силе страсти достойна библейской Саломеи:

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

Трагизм усиливается тем обстоятельством, что в стихотворении отсутствует самый факт смерти. Никто не умер физически, но убита душа и любовь, а это подчас страшнее изображения ужасов смерти. В черновом варианте тема убийства чувства и мысли звучит еще более отчетливо:

Где голубая кровь декабрьских роз разлита
И в саркофаге спит тяжелая Нева,
Шуршит соломинка, соломинка убита —
Что если жалостью убиты все слова?

Таким образом, анализ лирики Мандельштама в контексте интересующей нас проблематики позволяет сделать вывод о глубокой значимости для поэта символики и мировоззренческого смысла творчества Э. По. Реминисценции и ассоциации, связанные в творчестве Мандельштама с именем американского поэта, носят отнюдь не случайный характер, они выявляют глубинные точки соприкосновения между общемировоззренческими и художественными позициями двух авторов. Традиционные образы Э. По приобретают в контексте творчества Мандельштама новый смысл, создавая неповторимое единство «своего» и «чужого» в творчестве одного из самых выдающихся поэтов XX столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: Бройтман С. Н. «Я не слышал рассказов Оссиана...» в свете исторической поэтики // «Отдай меня, Воронеж»: Третьи Международные Мандельштамовские чтения. Воронеж, 1995. С. 153-170.
- ² Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 41.
- ³ Там же. С. 42.
- ⁴ См.: Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 120.

- ⁵ См.: Бройтман С.Н. Указ. соч. С. 156.
- ⁶ Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 87.
- ⁷ Интересную трактовку стихотворения «Мы напряженного молчания не выносим», связанную с личностью В. Пяста и с интерпретацией рассказа Э. По «Падение дома Ашероу», дает Р. Тименчик, см.: Тименчик Р.Д. Рыцарь-несчастье // Пяст Вл. Встречи. М., 1997. С. 5-20.
- ⁸ См.: Чередниченко В.И. Лирика Э.А. По // По Э. Эссе. Материалы исследования. Вып. 1. Краснодар, 1995. С. 25-33.
- ⁹ См.: Николоюкин А.Н. Жизнь и творчество Э.А. По // По Э.А. Полное собрание рассказов. М., 1970. С. 720.
- ¹⁰ Мандельштам О. Слово и культура. С. 172.
- ¹¹ Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 87.
- ¹² Там же.
- ¹³ Поляков М. Критическая проза Мандельштама // Мандельштам О. Слово и культура. С. 30.
- См.: Бройтман С.Н. Указ. соч. С. 160.
- ¹⁵ Об этом см.: Топоров В.Н. Из исследований в области поэзии Жуковского // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. I. С. 80.
- ¹⁶ См.: Бройтман С.Н. Указ. соч. С. 160.
- ¹⁷ Об этом см.: Зверев Л. Подводное течение смысла // По Э.А. Стихотворения. М., 1988. С. 32-34.
- ¹⁸ Об этом подробно см.: Микушевич В.Б. Только обещанье. Любовная лирика Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...» С. 3-15.
- ¹⁹ Об этом подробнее см.: Кожевникова Н.А. О тропах в стихотворениях О. Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...» С. 255-256.
- ²⁰ Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 111.
- ²¹ См.: Гаспаров М.Л. Поэт и культура // De visu. 1993. № 10. С. 54.
- ²² Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 110.
- ²³ Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1979. С. 272.
- ²⁴ В частности, см.: Осипова Э.Д. Рассказ Э. По «Лигейя» (проблемы интерпретации) // Филологические науки. 1990. № 4. С. 102-109.
- ²⁵ См.: Эстетика американского романтизма. М., 1977. С. 127.
- ²⁶ Об этом см.: Ковалев Ю.В. Философия «Ворона» // По Э.А. Эссе. Материалы исследования. Вып. 2. Краснодар, 1997.
- ²⁷ По Э.А. Стихотворения. М., 1988. С. 149.
- ²⁸ Готье Т. Шарль Бодлер. Пг., 1915. С. 34.

Поэт о музыке
(«Я в львиный ров и в крепость
погружен...» О. Мандельштама)

Я в львиный ров и в крепость погружен
И опускаюсь ниже, ниже, ниже
Под этих звуков ливень дрожжевой —
Сильнее льва, мощнее Пятикнижья.

Как близко, близко твой подходит зов —
До заповедей роды и первины —
Океанийских низка жемчугов
И таитянок кроткие корзины...

Карающего пенья материк,
Густого голоса низинами надвинься!
Богатых дочерей дикарско-сладкий лик
Не стоит твоего — праматери — мизинца.

Неограниченна еще моя пора:
И я сопровождал восторг вселенский,
Как вполголосная органная игра
Сопровождает голос женский.

12 февраля 1937г.¹

1. В первой строке поэт сопоставляет себя с пророком Даниилом, брошенным в львиный ров. Сюжет всего стихотворения основан на истории из Ветхого Завета, рассказывающей о том, как царь Дарий бросил в львиный ров своего любимого князя Даниила, потому что тот «три раза в день преклонял колена и молился своему Богу», нарушая тем самым указ, который Дарий вынужден был подписать под напором завистливых чиновников, искавших предлога погубить Даниила. На рассвете следующего дня царь, прошедший ночь без сна, подошел ко рву и «жалобным голосом кликнул Даниила» и спросил его, смог ли его Бог спасти его ото львов. Услышав ответ Даниила о

том, что Бог «послал Ангела Своего и заградил пасть львам», царь «чрезвычайно возрадовался о нем и повелел поднять Даниила из рва» (Дан. 6:20-23).

Так же как зов приближающегося ко рву Дария предвещает освобождение Даниила, так и в стихотворении Мандельштама «ливень звуков» и затем подходящий «зов» предвещают освобождение поэта.

2. Анализ коммуникативной ситуации позволяет подробней выявить разные стадии процесса освобождения, составляющего собственно тему стихотворения. Первая строфа — монолог лирического «Я» об опасности, которой он подвергается. Музыка представлена здесь как природное явление: «ливень» звуков. Эта музыка, однако, в состоянии превозмочь льва.

Во второй строфе субъект отсутствует; в центре внимания находится адресат: «близко твой подходит зов». Речь уже идет не о неопределенных звуках, а о человеческом голосе. Зов его в стихах 6—8 определяется четырьмя образами из библейских и экзотических сфер. «До заповедей роды» — это «Сыны Израилевы», которые жили в Египте (Исх. 1: 1-4)². «Первины» тоже отсылают к книгам Моисеевым, в которых неоднократно говорится о приношении первых плодов³. Можно предположить, что образы во второй полустрофе навеяны картинами Гогена⁴. С библейскими образами они связаны общим мотивом приношения плодов.

В третьей строфе поэт уже не пассивно слушает музыку, а активно вступает в контакт с тем, чей зов приближается. Называя «пенья материк» — «праматерью», ставя его много выше «богатых дочерей», или, в других вариантах, «всех наших дочерей» или «всех белых дочерей», он просит его надвинуться «низинами голоса».

Как в первой, так и в четвертой строфе поэт говорит лишь о себе. Но если в первой строфе речь шла о грозящих ему опасностях, то в последней — о своей правоте и своей свободе. Музыка уже не является силой, помогающей поэту. Он ставит себя в один ряд с ней: «И я сопровождал восторг вселенский».

3. Обратимся теперь к тому, как представлены в стихотворении пространство и время. Первая строфа — это движение вниз и в ограниченном пространстве. Впечатление движения вниз еще более усиливается образом ливня. Сопровождается оно движением в прошлое — от времен вавилонского плена в первой строфе до периода египетского плена во второй; во второй полустрофе это движение

идет дальше — от христианства к первобытной культуре. Движение вниз продолжается и в образе «океанийских жемчугов». Но этим движениям — вертикально вниз в пространстве и вглубь во времени — противопоставляются разнонаправленные движения: приближение спасательного зова, движение вверх из глубины океана на сушу (и, следовательно, из природы в культуру). В конце концов движение от христианства к первобытной культуре в третьей строфе представляет собой обратное движение, так как первобытная культура сопоставляется с настоящим поэта. Для четвертой строфы характерно движение, не ограниченное ни временем, ни пространством: «Неограниченна еще моя пора» (в будущее), «И я сопровождал восторг вселенский» (вверх, во вселенную).

Итак, читатель видит перед собою, как поэт, благодаря зову музыки, выпрямляется, освобождается и находит в себе силы подняться над своей судьбой.

4. Обратим внимание на подтексты. В комментариях Н.Я. Мандельштам утверждает, что стихотворение имеет два реальных подтекста: «О. М. слушал по радио Мариан Андерсон, гастролировавшую тогда в Москве, видел где-то ее портрет. Но в этом стихотворении не только Мариан Андерсон. В те же дни мы узнали, что певица-ленинградка, работавшая на радио, заболела... Кто-то шепнул, что она не больна, а у нее арестовали мужа, инженера, уже успешно отсидеть немалый срок в лагерях. Мы пошли к ней, узнали подробности ареста. Она надеялась, что вторично муж в лагерь не попадет, его сошлют, она поедет за ним и всюду прокормится пением...»⁵. Второй подтекст, который условно можно назвать «спасение через музыку», точно накладывается на мандельштамовские стихи. Первый — требует разъяснений. Мариан Андерсон (1902—1993), американская негритянская певица (контральто), в тридцатые годы пользовалась большим успехом в Европе. Начиная с 1934 года она ежегодно гастролировала в странах Западной и Северной Европы. В СССР М. Андерсон была дважды: в начале 1935 года она выступала вместе со своим аккомпаниатором К. Веханен в Ленинграде и в Москве, а весной 1936 года — в Ленинграде, Москве, Киеве, Харькове, Ростове, Одессе, Тбилиси и Баку⁶. Оба исполнителя пишут в своих мемуарах, что вопреки контракту концерты были транслированы по радио. Можно предположить, что ее концерты были и записаны. В феврале 1937 года, когда было написано стихотворение, певица находилась в США⁷, так что Мандельштам слышал не прямую трансляцию, а запись одного из ее концертов 1935 или 1936 года.

Что именно слушал поэт по радио, мы не смогли установить. В программах радиопередач, напечатанных в столичных газетах 1937 года, М. Андерсон не упоминается, а в воронежской «Коммуне» программы не печатались. В то время газеты давали чрезвычайно скудные сведения о предстоящих радиопередачах; как правило, под заголовком «Сегодня по радио» шла лишь информация типа «концерт» или «трансляция концерта из Ленинграда».

Итак, мы не знаем, какую программу слушал Мандельштам, — запись одного из концертов, данных М. Андерсон в СССР, или музыкальную программу, которая включала наряду с записями М. Андерсон записи других исполнителей. Информации о ее выступлениях в СССР мало: мы нашли лишь одну рецензию на ее концерты, данные в Большом зале Московской консерватории в январе - феврале 1935 года⁸. Однако названные в ней песни и арии непосредственного отношения к стихотворению не имеют. Но хотя конкретные сведения о радиопередаче, которая послужила поводом для написания стихотворения, и отсутствуют, сопоставление наших сведений об искусстве М. Андерсон с текстом Мандельштама позволяет высказать некоторые догадки об услышанных поэтом музыкальных произведениях.

Голос М. Андерсон отличался широтой диапазона — она исполняла и партии сопрано — и красотой тембра, и насыщенностью; у нее был, по словам А. Тосканини, «голос, который встречается раз в сто лет». Ее репертуар характеризует исключительное разнообразие: арии из духовных кантат Баха и Генделя, арии из опер (например, из «Самсона и Далилы» Сен-Санса), песни и романсы (преимущественно немецких композиторов), духовные песни американских негров, так называемые спиричуэл.

Особенности ее голоса метко запечатлены в строках 9—10: словом «материк» отмечается «огромность» ее голоса, т. е. огромный диапазон и способность наполнять огромное пространство, «низинами» — глубина его, словом «густого» указывается на тембр ее голоса.

Возможно, что музыкальным подтекстом первой строфы является один из спиричуэл о пророке Данииле. Почти во всех из них речь идет об истории Даниила в рву со львами (см. приложение)⁹. К сожалению, мы не смогли установить, входил ли один из подобных спиричуэл в репертуар М. Андерсон. Немало спиричуэл связано и темой исхода из Египта, некоторые из них входили в репертуар певицы: «Lord, I can't stay away», «Go down, Moses» и «Deep river»¹⁰. В первом из них рассказывается о недовольстве

израильтян, покинувших Египет и идущих через пустыню к горе Синай, на которой Моисею были даны заповеди (Исх. 16: 2-3). Настроение отчаяния, выраженное в рефрене этой песни, перекликается с настроением первой строфы стихотворения, а сюжет ее связан со вторым стихом второй строфы — «До заповедей роды». О «сынах Израилевых» речь идет и в песне «Go down, Moses». Темой ее является история о том, как Моисей требовал от фараона отпустить израильтян из Египта. Упоминание об убийстве первенцев связывает этот спиричуэл со вторым стихом второй строфы, где говорится о «первинах». Завет о приношении первых плодов и всего первородного мужского пола был дан, чтобы напомнить об исходе из Египта и об умерщвлении всех первенцев и всего первородного в земле Египетской (Исх. 13: 11-16, Вт. 26: 1-11). Спиричуэл «Deer give» связан со стихотворением не сюжетом своим, а музыкальными особенностями и названием. В исполнении этой песни М. Андерсон обращает на себя внимание диапазон ее голоса: от низких нот в строках о «глубокой реке» до самых высоких в строках об «обетованной земле, где царит мир». Можно предположить, что звуковысотные и тональные колебания голоса, как и само название духовной песни, в какой-то мере определили образы во второй половине второй и первой половине третьей строфы.

Строить догадки о музыкальных подтекстах последней строфы чрезвычайно трудно. В предпоследнем стихе говорится о том, «как вполголосная органная игра / Сопровождает голос женский». Однако Мариан Андерсон в концертных залах всегда пела в сопровождении фортепиано или оркестра. Ни на одной из многочисленных записей она не поет в сопровождении органа. Можно предположить, что Мандельштам слушал по радио не только записи М. Андерсон, но и записи других исполнителей. Но такое предположение сильно расширяет круг возможных подтекстов.

Слова: «и я сопровождал восторг вселенский» — отсылают к псалмам: в них неоднократно говорится о восторге «вселенной и всех живущих в ней», например в Пс. 97: 4-9.

- 4 Восклищайте Господу, вся земля;
торжествуйте, веселитесь и пойте.
- 5 Пойте Господу с гусями,
с гусями и гласом псалмопения.
- 6 При звуке труб и рога
торжествуйте перед царем Господом.

- 7 Да шумит море и что наполняет его,
вселенная и живущие в ней.
8 Да рукоплещут реки;
да ликуют вместе горы
9 перед лицом Господа¹¹.

Музыкальных произведений, основанных на текстах хвалебных псалмов (или на духовных гимнах с подобной тематикой) очень много. Если ограничиться духовными кантатами Баха, то можно, по крайней мере, назвать две кантаты: «Lobe den Herren, den machtigen Konig der Ehern» (BWV 137) и «Jauchzet Gott in allen Landen» (BWV 51). Первая из них содержит одну арию для альты и одну для сопрано, вторая кантата вся написана для сопрано.

Можно, конечно, найти еще много музыкальных произведений для женского голоса с подобной тематикой и инструментровкой. Но новые находки вряд ли могут бросать новый свет на стихотворение. Мандельштам не дает здесь точного описания концерта так же, как в стихотворениях о художниках не дает описания одной конкретной картины¹². Этот текст вызывает у читателя некое представление о музыке. Исследование творческой истории стихотворения и поиск музыкальных подтекстов могут лишь несколько конкретизировать эти представления.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Тексты спиричуэл

Didn't my Lord deliver Daniel?

рефр.

Didn't my Lord deliver Danial,
deliver Danial, deliver Danial?
Didn't my Lord deliver Danial?
And why not every man?

1. He delivered Daniel from the lion's den,
Jonah from the belly of the whale,
And the Hebrew children from the fiery furnace —
And why not every man?

2. The wind blows East, the wind blows West,
It blows like the judgment day;
And every poor soul that never did pray
Will be glad to pray in that day.

Lord, I can't stay away

Рефр.

Lord, I can't stay away,
Lord, I can't stay away,
Lord, I can't stay away.
I wish I had died in Egyptland.

1. Down to the graveyard we must go,
To see there long graves, see there short,
The dust begin to roll on the coffins down,
Friends of religion will stand around.

2. Some come weeping, some come crying,
Some come swearing and some come lying,
When the churchbell tolls his solemn tone,
To late for hypocrites for them to mourn.

Go down, Moses

Рефр.

Go down, Moses, way down in Egyptland.
Tell old Pharaoh to let my people go.

1. When Israel was in Egypt's land
«Let my people go!»
Oppressed so hard they could not stand
«Let my people go!»

2. Thus said the Lord, bold Moses said:
«Let my people go!»
If not I'll smite your first-born dead
«Let my people go!»

Deep river

Deep river, my home is over Jordan
 Deep river, Lord,
 I want to cross over into campground.

O, Lord, don't you want to go to that gospel feast,
 That promised Land, where all is peace?

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Цит. по: *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 241. Разночтения: ст. «Всех наших дочерей» и «Всех белых дочерей».
- ² Комментаторы издания в серии «Новая библиотека поэта» видят в этом стихе явную опечатку, которая исправлена следующим образом: «До заповедей рода и в первины» (*Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 271). Мы видим в ст. 6-8 ряд приложений к слову «зов».
- ³ Напр. Исх. 22: 29, 23: 19; Вт. 18: 4; 26:1-10. В указанных местах употребляется слово «начатки».
- ⁴ На одной из картин, написанных на острове Таити, — «Материнство. (Женщина на берегу моря)» — изображены три женщины: одна несет корзинку, вторая держит в руках гирлянду из белых цветов, а третья кормит ребенка. Эта картина (французское название: «*Maternite. (Femme au bord de la mer)*») с 1918 по 1948 года находилась в Москве в Пушкинском музее; с 1948 года она находится в Государственном Эрмитаже. Собираание и приношение плодов — один из наиболее частых мотивов таитянских полотен Гогена.
- ⁵ *Мандельштам Н.Я.* Комментарии к стихам 1930-1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 289.
- ⁶ *Vehanen K.* Marian Anderson. A portrait. Westport. 1970. P. 89-103; *Anderson M.* Marian Anderson vertelt haar level. Bilthoven-Antwerpen. 1957. P. 162. Оригинал: *Anderson M.* O Lord, what a morning. London. 1957. Перевод отрывков: *Андерсон М.* «Господи, что за утро» // Исполнительное искусство зарубежных стран. Вып. I. М., 1962.
- ⁷ *Anderson M.* An Annotated Bibliography and Discography. Compiled by Janet L. Sims. Westport, 1981.
- ⁸ *Туц Б.* Мариан Андерсон // Советская музыка. 1935. № 2. С. 92-93.
- ⁹ Обычно история о Данииле во львином рву упоминается вместе с историей о «мужах иудейских в печи, раскаленной огнем». См. *Dixon, Christa.* Wesen und Wandel geistlicher Volkslieder. Negro Spirituals. Wuppertal. 1967. P. 1972-1976.

- ¹⁰ Эти песни записаны М. Андерсон; «I can't stay away» - К. Веханен, фортепиано, Нью Йорк, 1936 г.; «Go down, Moses» - К. Веханен, фортепиано, Нью Йорк, 1936 г.; «Deep river» - К. Веханен, фортепиано, Нью Йорк, 1938 г. Все песни на: Marian Anderson (1902-1993). Nimbus Records, NI 7882, 1996. «Глубокая река» также записана на советской пластинке, вышедшей в 1960 г. Грам. 19602, РГАФ, Арх. № 38910/I-II, Пр. № Д 6145 - 6146; так как исполнение нескольких песен на этой пластинке явно отличается от исполнения на американских пластинках, не исключено, что были использованы записи, сделанные во время гастролей М. Андерсон в СССР в 1935 и 1936 гг.
- ¹¹ Ср.: Пс. 23: 1, 32: 8, 95: 10.
- ¹² См.: Лангерак Т. Анализ одного стихотворения Мандельштама («Как светотени мученик Рембрандт...») // Russian Literature XXXIII-II-III (1993). С. 289-298.

«Домби и сын» Мандельштама —
«перевод» или метасюжет?
(о точности и неточности
в поэзии)

*«Если на клетке слона увидишь надпись “буйвол”,
не верь глазам своим».*

Козьма Прутков

В своей заметке «Мандельштам “переводчик” Диккенса. О стихотворении “Домби и сын”» [1] О.А. Лекманов однозначно и без колебаний исходит из того, что это стихотворение представляет собой «вольный» (с. 485) или «поэтический “перевод”» (с. 487) одного определенного романа Диккенса, а именно «Домби и сын». Можно думать, что в этом не последнюю роль сыграло название стихотворения («надпись “буйвол”»). И, рассматривая данное стихотворение с этой точки зрения, он не мог не прийти к выводу, что, «когда Мандельштам <...> решил создать собственный, отвечающий духу подлинника, “перевод” романа Диккенса “Домби и сын” (курсив здесь и далее мой. – Д. Л.), он последовал примеру Иринарха Введенского, писавшего – без ложной скромности – о своей работе над “Домби и сыном”: “В этом изящном переводе есть целые страницы, принадлежащие исключительно моему перу”» (с. 487).

В этом Лекманов не одинок. Он приводит слова Кларенса Брауна о том, что «стихотворение “Домби и сын” так же независимо от романа, как был бы, скажем, независим от него набор жестов, производимых танцором, исполняющим сольную партию в балете “Домби и сын”» (там же); он ссылается (с. 487) на ряд авторов, писавших «о “разности” романа Диккенса и стихотворения Мандельштама» (П. Громов, Л. Гинзбург, Е. Эткинд, С. Аверинцев, М.Л. Гаспаров)¹, и приходит к выводу, что в своем стихотворении Мандельштам «пересочинил диккенсовский роман заново» (с. 489). При этом Лекманов все-таки хочет защитить Мандельштама – «переводчика» «Домби и сына» от упреков в слишком уж больших вольностях, указывая

«на те фрагменты “Домби и сына”, которые Манделъштамом в стихотворении были сохранены без изменения» (с. 487).

Надо сказать, что это удается не всегда. О некоторых местах из диккенсовского романа, в которых Лекманов видит прообразы определенных строк Манделъштама, очень трудно сказать, что они «были сохранены без изменения». Например: между «веселых клерков каламбуры не понимает он один» и «...жил он один среди чудных видений своей фантазии, и никто не понимал его» (с. 488) отношение, можно сказать, «с точностью до наоборот»: в первом случае *он* не понимает *других*, во втором — *другие* не понимают *его*; да и «каламбуры веселых клерков» мало похожи на «чудные видения фантазии».

А между тем, если посмотреть на стихотворение Манделъштама несколько с иной точки зрения, все начинает выглядеть совсем по-другому, а Осип Манделъштам перестает походить на Иринарха Введенского. И основания для этой иной точки зрения — кто в большей, кто в меньшей степени — дают, в частности, те самые авторы, на которых ссылается Лекманов.

Но прежде чем рассмотреть их высказывания, заметим, что говорить «о разности» романа и стихотворения (для краткости здесь и далее слова «роман» и «стихотворение», употребленные без дальнейших уточнений, будут относиться к роману Диккенса и стихотворению Манделъштама «Домби и сын») можно с двух точек зрения:

1) исходя из того, что стихотворение задумывалось как перевод, или пересказ, или переложение, или что угодно (или — чтобы не впадать в психологизм и не гадать, о чем думал Манделъштам, — что такова была, говоря философским языком, *интенция* стихотворения) именно *этого* романа; тогда все расхождения между стихотворением и романом следует толковать как невыполнение или невыполнение поставленной цели;

2) исходя из того, что оно задумывалось с иной целью (имело другую интенцию); тогда степень расхождения его с романом сама по себе значения не имеет, а ее надо соотносить с действительной интенцией стихотворения, для чего эту интенцию надо сначала определить.

Что можно с учетом этого сказать о позициях авторов, на которых ссылается Лекманов?

Его собственная позиция, очевидно, первая — Манделъштам «перевел» роман, перевел «поэтически», «вольно», даже «пересочинил» его, но именно *его*. Упрекать Манделъштама за эти «неточности» не следует: вольности позволены поэту (с. 489), но это так.

Как и Лекманов, Е.Г. Эткинд соотносит стихотворение Мандельштама прежде всего с романом «Домби и сын»: «Эти 24 строки содержат сгусток впечатления *от двухтомного романа*» [3, 202]; он считает, что «покончивший с собой банкрот» – это Домби-отец [3, 204], хотя и прекрасно знает, что Оливер Твист – герой другой книги, что Поль Домби не встречается с «веселыми клерками», что в книге вовсе нет «адвокатов, “жало” которых “работает в табачной мгле”», и что мистер Домби не покончил с собой [3, 204–205]. При таком подходе ему тоже остается только прийти к выводу, что «Мандельштам свободно обошелся с романом о Домби» (с. 204); но он уже допускает, что, «может быть, самоубийство попало в стихотворение из *другого романа Диккенса* – “Николас Никльби”» [3, 205].

Л.Я. Гинзбург говорит о «склонности Мандельштама к *сдвигам* в прообразах своих стихов. Так <...> у него <...> Оливер Твист служит в конторе, чего нет у Диккенса» [4, 281]; а страницей раньше она отмечает, что в стихотворении «На розвальнях, уложенных соломой...», «возможно, некоторые ассоциации <...> ведут <...> [не только к царевичу Дмитрию, но] и к сыну Петра I, царевичу Алексею. Ассоциативная поэтика Мандельштама *допускала* подобные *совмещения*» [4, 280]. Ниже мы увидим, что применительно к «Домби и сыну» термин «совмещения» более уместен, чем «сдвиги»; а ассоциативная поэтика Мандельштама не только *допускала*, но, скорее, *предпочитала* такие совмещения².

В.М. Жирмунский говорит о том, что Мандельштам дает «старые и давно знакомые сюжеты в новой и неожиданно острой *синтетической* переработке. <...> Старое “Сити”, “желтая” вода Темзы, “белокурый” и “нежный” мальчик, “веселые” клерки – как это все характерно для художественного мира диккенсовского романа» [7, 139]. Не очень ясно, относится ли здесь слово «роман» к конкретному роману «Домби и сын», или же к диккенсовскому роману вообще; но создается впечатление, что позиция Жирмунского ближе ко второй из сформулированных выше. (В более ранней работе он говорит, в связи со стихотворением «Домби и сын», про «торговую жизнь старого Лондона, отраженную в романах Диккенса» [7, 124]). Во всяком случае, вопрос о степени близости или разности стихотворения и романа у него не возникает.

М.Л. Гаспаров: «Стихотворение “Домби и сын” представляет собой набор образов: 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. Все образы – диккенсовские³, 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»⁴. Получается *монтаж отрывков*, дающий как бы *синтетический образ диккенсовского мира*, — все связи между ними новые» [9, 18]. Он понимает, что стихотворение не сводимо к одноименному роману, однако соотносит его все-таки именно с *этим* романом; и он не ставит вопроса о том, откуда (помимо тех же «Оливера Твиста» и «Никола-са Никльби») взяты эти отрывки.

Интересна позиция Кларенса Брауна. В своей книге [10] он говорит о стихотворении Манделъштама «Адмиралтейство», что оно «посвящено не адмиралтейству, а тому, чему посвящено адмиралтейство»⁵, и продолжает:

«Если это верно для таких стихотворений, как «Адмиралтейство», «точно» изображающих свой предмет, то это так же верно — быть может, еще более верно — для стихотворений, искажающих свой предмет. Возьмем, например, стихотворение о «Домби и сыне» Диккенса [далее следует русский текст и перевод стихотворения на английский].

Стихотворение это явно *не «о» романе*. Если бы это было так, почему оно начинается с Оливера Твиста? Почему оно почти до извращения *искажает* роман, изображая старшего Домби самоубийцей, тогда как на самом деле конец книги освещает сентиментальным сиянием Домби, примирившегося с дочерью, которой он пренебрегал, и окруженного внуками? Мне кажется, что ответ — если мы хотим сказать, что это стихотворение о чем-то, кроме него самого, — состоит в том, что это стихотворение о том, о чем был роман. Диккенс сочинил длинную и сложную историю, предметом которой является определенное качество жизни *в определенном месте в определенное время*. Манделъштам знал об этой жизни не из первых рук, а только из романов Диккенса и других. Тем не менее, его стихотворение — не о романе, а о том же качестве жизни. Когда мы думаем об *отношении стихотворения к роману*, нас сбивает то, что оба они сделаны из языка. Но стихотворение так же независимо от романа, как был бы, скажем, независим от него набор жестов, производимых танцором, исполняющим сольную партию в балете «Домби и сын». В романе может не быть никакого самоубийства, но эта петля отвечает требованиям стихотворения, так же как прыжки и гримасы танцора отвечали бы требованиям хореографии (которую никому не

пришло бы в голову упрекать за несходство с романом – в чем один советский критик упрекал стихотворение Манделъштама). Петля возникает из того звукового, голосового импульса – скопления согласных, особенно согласной *л* – который создают такие слова, как “мгла”, “болтается”, “банкрот”» [10, 204-206].

Похоже, что К. Браун колеблется между двумя сформулированными выше позициями. Он тоже понимает, что стихотворение не сводится к роману, но все-таки сопоставляет именно их, а отличия стихотворения от романа связывает со спецификой стихотворной формы: грубо говоря, Домби «становится» самоубийцей ради рифмы «мгле – петле». Он понимает, что стихотворение «явно не “о” романе», но продолжает считать, что оно искажает *свой* предмет – роман «Домби и сын».

Но особенно интересно вот что: в своем переводе стихотворения на английский (вообще говоря, вполне точном) строчку «У Чарльза Диккенса спросите» Браун переводит как «Consult the *works of Dickens*», т. е. «Загляните в *сочинения* [во множественном числе!] Диккенса» (если хотите знать, что было в Лондоне тогда). Но он не стал последовательно на эту точку зрения. Похоже, что его тоже сбило с толку заглавие. Как тут не вспомнить слова Бомарше из предисловия к пьесе «Безумный день, или Женитьба Фигаро»:

«Но какие сети, увьи! расставил я суждению наших критиков, дав моей комедии ненужное название: “Безумный день”! Я преследовал цель несколько уменьшить этим ее значительность; но я еще не знал, в какой мере изменение названия может ввести в заблуждение все умы. Если бы я оставил ее настоящее заглавие, все прочли бы “*Муж-соблазнитель*”. Это послужило бы для них другим следом; за мной погнались бы иначе. А из-за названия “*Безумный день*” они очутились где-то в сотне лье от меня; они не увидели в этом произведении ничего, кроме того, чего в нем никогда не будет; и значение этого немного сурового замечания о легкости, с какой даются в обман, гораздо шире, чем полагают. <...> Что за прекрасный труд можно было бы написать о всех суждениях людских и о поучительности театра и назвать его “*О влиянии заглавия*”» [11, 145-146] ⁶.

А С.С. Аверинцев, говоря о стихотворении «Домби и сын», *вообще не упоминает* романа и, соответственно, ничего не говорит об их «разности»: он говорит про «нормальный для поэтики Манделъштама способ *соединять* данные традицией сюжеты в единый *метасюжет*» (см. ниже о стихотворении «Домби и сын») [12, 7], и далее добавляет: «...в стихотворении “Домби и сын” ему случилось дис-

тиллировать как бы *из всех* диккенсовских романов единый *метасюжет*» [12, 37]. И еще немного дальше о другом стихотворении Мандельштама — «В белом раю лежит богатырь...»: «...перед нами <...> не аморфное обращение к эмоциям⁷, — а, напротив, очень четко, даже чересчур четко оформленный суммирующий каталог общих мест русского народного самосознания в славянофильской аранжировке. Со всем как в “Домби и сыне”» (там же).

Далее я буду развивать именно эту позицию, с тем только уточнением, что, во-первых, попробую показать, что слова «как бы» здесь излишни, а во-вторых, «Домби и сын» — в отличие от «В белом раю лежит богатырь...» — представляется не столько *каталогом*, сколько *рефератом* диккенсовских лейтмотивов — ввиду той роли, которую в первом стихотворении играет прием *совмещения*, отмеченный Л.Я. Гинзбург.

Итак, Мандельштам в первой же строфе своего стихотворения почти прямо *говорит* нам, что оно посвящено *вовсе не только* роману «Домби и сын»:

Когда, пронзительнее свиста,
Я слышу английский язык,
Я вижу Оливера Твиста...

Нельзя же, в самом деле, думать, будто Мандельштам вообразил, что Оливер Твист — персонаж романа «Домби и сын»! Он с порога, с третьей строчки предупреждает читателя, что в стихотворении, называемом «Домби и сын», речь пойдет *по крайней мере* еще об одном диккенсовском романе. И уже в четвертой строчке дает понять, что на самом деле — по крайней мере еще и о третьем:

... Оливера Твиста
Над кипами конторских книг.

Вряд ли кто-либо из читавших «Оливера Твиста» мог не заметить, что маленький Оливер на всем протяжении романа никогда не служил в ни в какой конторе и не сидел над *конторскими* книгами. Он же маленький мальчик, кто допустит его к «величайшим тайнам — конторским книгам» [1, 488]? Он действительно сидел «над кипами книг», только не конторских, а *учебных*:

«Нельзя сказать, чтобы для Оливера время тянулось медленно <...>. С особым рвением он принялся за *уроки* у старого

джентльмена и работал так усердно, что даже сам был удивлен своими успехами.

<...>

Маленькая комнатка, где он обычно *сидел за своими книгами*, находилась в нижнем этаже, в задней половине дома.

<...>

Однажды чудесным вечером, когда первые сумеречные тени начали простираться по земле, Оливер сидел у окна, *погруженный в свои книги*» [13, т. 4, гл. XXXIV, с. 301-302]⁸.

А вот еще в одном (третьем по нашему счету) романе Диккенса – «Николасе Никльби» – *есть* герой, который склоняется именно над *конторскими* книгами. Они с Оливером Твистом, выражаясь старинным философским языком, «тождественны в отдельном»: оба главные (заглавные!) герои, оба лишены наследства, хотя и по разным причинам, обоим эту потерю компенсируют благородные покровители, и оба *погружаются в книги* (хотя опять-таки разные):

«Не позаботившись даже о том, чтобы усестись на табурет <...> Николас окунул перо в стоявшую перед ним чернильницу и *погрузился в книгу* “Чирибл, братья”.

<...>

– Вот о чем приятно подумать! – сказал Тим <...> переводя очки с *гроссбуха* на братьев. – Вот что приятно! Как вы полагаете, мало я думал о том, какова будет судьба *этих книг*, когда меня не станет? <...> Но теперь, – продолжал Тим, вытягивая указательный палец в сторону Николаса, – теперь, еще после нескольких моих уроков, я буду удовлетворен. Когда я умру <...> 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”!*» [13, т. 6, гл. XXXVII, с. 81].

И еще в одном – уже четвертом – романе Диккенса есть главный герой – Пип (которого его друг Герберт в шутку называет «Генделем»), также лишившийся наследства (своих «Больших надежд») и вынужденный идти клерком в контору – сидеть над *конторскими книгами*:

«– В нашей новой конторе, Гендель, нам понадобится...

Видя, что из деликатности он не решается произнести нужное слово, я подсказал: Клерк.

– Да, клерк» («Большие надежды» [13, т. 23, гл. LV, с. 477]).

«Через месяц меня уже не было в Англии, через два месяца я поступил *клерком в торговый дом* Кларрикер и К° ...» [там же, гл. LVIII, с. 508].

Заметим, что Пип как персонаж даже еще ближе к Оливеру Твисту, чем Николас Никльби, поскольку мы знакомимся с ним, когда ему примерно столько же лет⁹, сколько Оливеру¹⁰, и он на всю жизнь сохраняет свое детское имя «Пип».

Таким образом, уже из этой *первой* строфы становятся ясны три вещи. Во-первых, стихотворение «Домби и сын» — не «перевод», даже вольный, романа «Домби и сын», а то, что в терминах информатики следовало бы назвать «сводным рефератом»¹¹ *целого ряда* романов Диккенса. Во-вторых, Мандельштам не «пересочиняет» «реферлируемые» им романы, а очень точно *выбирает* типичные для них («ключевые») ситуации и фразы. В-третьих, основным методом составления этого «сводного реферата» является то, что в общеизвестной фрейдовской теории сновидений называется «конденсацией», когда один и тот же элемент явного содержания сна может представлять разные элементы его латентного содержания (то, что Л.Я. Гинзбург называет «совмещением», О.А. Лекманов «спрессовыванием» (см. выше примеч. 6), а Кларенс Браун «компрессией»¹²); в семиотических терминах — у Мандельштама одно и то же *означающее* может одновременно представлять разные *означаемые*¹³: Оливер Твист — одновременно и Николас Никльби, и (вполне вероятно) Пип из «Больших надежд».

Пойдем по стихотворению дальше:

У Чарльза Диккенса спросите,
Что было в Лондоне тогда...

Мы увидим (надеюсь) что оставшаяся часть стихотворения (включая и первую строфу) представляет собой *ответ* Мандельштама на подсказанный им же читателю *вопрос* — ответ, синтезированный им из элементов («кирпичиков»), взятых из *всех* тех романов Диккенса, в которых основное действие происходит «в Лондоне тогда», т. е. в эпоху Диккенса.

Контора Домби в старом Сити,
И Темзы желтая вода.
Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик Домби-сын.

Эти четыре строки, очевидно, относятся именно к «Домби и сыну». Дело не только в фамилиях: О.А. Лекманов [1, 488] вполне убедительно привязывает к этому роману и Сити, и «дожди и сле-

зы», и «белокурого и нежного мальчика». Правда, мне (как, видимо, и Лекманову) не удалось пока найти у Диккенса «желтую воду» Темзы¹⁴, но я не теряю надежды, что какой-нибудь внимательный читатель найдет и ее.

Но уже следующие две строчки показывают, что Мандельштам отнюдь не покончил с процессом конденсации и что речь идет еще по крайней мере о двух – пятом и шестом – романах Диккенса:

...Белокурый
И нежный мальчик Домби-сын.
Веселых клерков каламбуры
Не понимает он один.

Дело в том, что у Диккенса, кроме Поля Домби, есть еще один «белокурый и нежный мальчик» – маленький Дэви Копперфилд из одноименного романа:

«Я взял на руки малютку, когда он проснулся, и *нежно* баюкал его» [13, т. 15, гл. VIII, с. 136]¹⁵.

«Вот у меня горе, и от него я становлюсь *добрей*» [там же, гл. X, с. 164].

«Радостно думать, что на свадьбе Пегготти присутствовали два таких чистых существа, как малютка Эмли и я. Радостно думать, что в обычной свадебной церемонии участвовали Амуры и Грации, принявшие вид таких *воздушных* созданий» [там же, с. 178-179].

«Слова “*красивый* мальчик” или “бедный мальчик” как будто еще звучали в моих ушах...» [там же, гл. XIII, с. 235].

И вот в этом романе есть сцена, когда «белокурый и нежный мальчик» Дэви Копперфилд *один не понимает* шуточек *веселых* джентльменов – приятелей мистера Мэрдстона, имеющего виды на его мать:

« – А кто этот малыш? – спросил один из джентльменов, положив руку мне на плечо.

– Это Дэви, – ответил мистер Мэрдстон.

– Какой Дэви? – спросил джентльмен. <...>

– Копперфилд, – ответил мистер Мэрдстон.

– Как? Обуза очаровательной миссис Копперфилд? – воскликнул джентльмен. – Хорошенькой вдовушки?

– Куиньон, пожалуйста, будьте осторожны, – сказал мистер Мэрдстон. – Кое-кто очень не глуп.

– Кто же это? – смеясь спросил джентльмен.

Я с живостью поднял голову, желая узнать, о ком идет речь.

— Всего-навсего Брукс из Шеффилда, — сказал мистер Мэрдстон.

С облегчением я узнал, что это всего-навсего мистер Брукс из Шеффилда; сначала я, право же, подумал, что они говорят обо мне!

Вероятно, было что-то очень забавное в этом мистере Бруксе из Шеффилда, так как оба джентльмена расхохотались от души, и мистер Мэрдстон тоже очень развеселился. Посмеявшись, джентльмен, которого он назвал Куиньоном, спросил:

— А каково мнение Брукса из Шеффилда о затеваемом деле?

— Не думаю, чтобы в настоящее время Брукс был хорошо осведомлен о нем, но как будто он не особенно его одобряет, — ответил мистер Мэрдстон.

Снова раздался смех, а мистер Куиньон сказал, что позвонит и закажет хереса, чтобы выпить за здоровье Брукса из Шеффилда. Он так и сделал, а когда принесли вино, налил мне немножко и заставил встать и произнести: «За гибель Брукса из Шеффилда!» Гость был встречен громкими аплодисментами и таким хохотом, что я тоже засмеялся, после чего они снова захохотали. Короче говоря, нам было очень весело» [13, т. 15, гл. II, с. 33–34].

Итак, в «белокуром и нежном мальчике» *сконденсированы* два мальчика: Поль Домби (который назван по фамилии) и Дэви Копперфилд, который по фамилии не назван, но *однозначно* отождествляется по сжато, но точно воспроизведенной Мандельштамом ситуации, не повторяющейся *ни в одном другом* романе Диккенса, включая и «Домби и сын».

Однако могут возразить: «*точно* воспроизведенной»? Но ведь Мандельштам говорит о каламбурах веселых *клерков*, а в «Дэвиде Копперфилде» речь идет о веселых *джентльменах*! Ответим: а это просто продолжение конденсации: *веселые каламбурующие клерки* — это неподражаемый Дик Свивеллер и его достопочтенный друг мистер Чакстер из «Лавки древностей» (уже шестой роман Диккенса), которые с большим основанием могут претендовать на эту роль, чем клерки из «Домби и сына», о которых говорит Лекманов (скрашивавшие обед, устроенный в знак соболезнования по случаю банкротства фирмы, веселыми *песнями* [1, 488]), или безымянный остряк из бухгалтерии торгового дома «Домби и сын», упоминаемый Е. Эткиндоном [3, 204], о котором читателю известно только то, что он мгновенно замолчал при появлении мистера Домби [13, т. 13, гл. XIII, с. 212], а также о его (лишь упоминаемых) распрах с тщеславным соперником [13, т. 15, гл. LI,

с. 344]. То ли дело мистер Свивеллер и его «Блистательные Аполлоны»:

«— Куда это годится, джентльмены, когда между родственниками начинаются ссоры и дразги! — воскликнул он [Дик Свивеллер, клерк в разных конторах, в том числе у адвоката Самсона Брасса]. — Если крыльям дружбы не пристало ронять ни перышка, то крылья родственных уз и подавно должны быть всегда распростерты над нами в безмятежном покое; и горе тому, кто окорнает их!» [13, т. 7, гл. II, с. 30].

«— Фред, — сказал мистер Свивеллер, — <...> раздуй затухающее пламя веселья крылом дружбы и дай мне искрометного вина» (там же, гл. VII, с. 68).

«— Произошла небольшая и легко объяснимая ошибка, сэр, — сказал Дик, заменяя карточку другой. — Я вручил вам членский билет вакхического общества Блистательных Аполлонов Вельведерских, доступного только для избранных, пожизненным Великим мастером которых ваш покорный слуга имеет честь состоять» (там же, гл. XIII, с. 126).

«— Ба! — воскликнул Дик. — Кто это?»

— Пожаловал какой-то сегодня утром к моему патрону, — ответил мистер Чакстер [клерк нотариуса Изердена], — а кто такой — я ведать не ведаю.

— Ну хоть фамилию! — сказал Дик.

Но мистер Чакстер, со свойственной Блистательным Аполлонам выпренностью, ответил: да будет род его проклят в веках, если он имеет об этом хоть малейшее понятие» (там же, гл. XXXVIII, с. 330).

«— Раненько? — повторил мистер Чакстер, с той изяшной небрежностью, которая так шла к нему. — Ну еще бы! Да известно ли вам, друг любезный, который час? Половина десятого утра, минута в минуту.

— Может, зайдете? — спросил Дик. — Я в одиночестве. Свивеллер соло. Теперь пора...

— Ночного колдовства...

— Когда гробы стоят отверсты...

— И по кладбищам бродят мертвецы.

Закончив этот обмен цитатами, оба джентльмена величественно выпрямились, после чего перешли на прозу и удалились в контору. Такие поэтические взлеты, свойственные всем Блистательным Аполлонам, связывали их между собой тесными узами и помогали им хотя бы ненадолго отрываться от холодной скучной земли» (там же, гл. LVI, с. 471-472).

В конторе сломанные стулья...

Вот описание конторы адвоката Самсона Брасса из «Лавки древностей»:

«*Колченогая* конторка с разбросанными по ней для пушей важности бумагами <...> по обеим сторонам этого *ветхого* предмета две табуретки; у камина предательское старое кресло, которое стискивало своими *иссохшими* ручками многих клиентов, помогая хозяину выжимать из них все соки...» (там же, гл. XXXIII, с. 282):

А вот описание конторы, в которой служит мистер Уилфер, отец красавицы Беллы из «Нашего общего друга» (седьмой роман!):

«— И в этой темной, грязной, как тюрьма, конторе ты, бедный, проводишь всю свою жизнь, когда ты не дома?

— <...> Да. Видишь эту конторку в углу?

— В самом темном углу, всего дальше от окна и от печки? *Самая ободранная* конторка в комнате?» [13, т. 25, кн. 3, гл. XVI, с. 225].

Эти два описания ближе к строчке о «сломанных стульях», чем «опустевшая» (или «заброшенная») контора Домби и сына [1, 488].

На шиллинги и пенсы счет...

Лекманов с полным основанием приводит в качестве прообраза отрывок из «Домби и сына» [1, 488-489]. Можно добавить сюда еще один отрывок из того же романа, в котором Поль Домби спрашивает отца, что такое деньги, на что тот отвечает: «Золото, серебро, медь. Гинеи, шиллинги, полупенсы» [13, т. 13, гл. VIII, с. 120]. Но не меньше основания претендовать на эту роль и у следующих отрывков из «Дэвида Копперфилда»:

«Другой мой совет вы знаете, Копперфилд, — продолжал мистер Микобер. — Ежегодный доход двадцать фунтов, ежегодный расход девятнадцать фунтов, девятнадцать шиллингов, шесть пенсов, и в итоге — счастье. Ежегодный расход двадцать фунтов шесть пенсов, и в итоге — нищета» [13, т. 15, гл. XII, с. 211].

«Первое обязательство выражалось в сумме... — тут мистер Микобер тщательно справился с бумагами, — ...в сумме двадцать три фунта четыре шиллинга девять с половиной пенсов. Сумма второго, по моим записям, — восемнадцать фунтов шесть шиллингов два пенса. Если мой подсчет верен, общий итог равен сорока одному фунту десяти шиллингам одиннадцати с половиной пенсам <...> Позвольте вручить моему другу мистеру Томасу Трэдлсу мою долговую рас-

писку на сорок один фунт десять шиллингов одиннадцать с половиной пенсов!» [13, т. 16, гл. XXXVI, с. 119-120].

Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год...

Тут нечего прибавить к сказанному Лекмановым [1, 489].

А грязных адвокатов жало...

«— М-ра Додсона нет дома, а м-р Фог чрезвычайно занят, — ответил голос, и в то же время голова с пером за ухом, — та, которой принадлежал этот голос, выглянула из-за перегородки на м-ра Пиквика.

То была *неопрятная* голова, на которой рыжеватые волосы, тщательно разделенные боковым пробором и намазанные помадой, завивались полукруглыми хвостиками, обрамлявшими плоскую физиономию, декорированную парюю маленьких глазок и украшенную очень *грязным* воротничком рубашки и порыжевшим черным галстуком» (13, т. 2, гл. XX, с. 323).

Это уже восьмой роман Диккенса — «Посмертные записки Пиквикского клуба».

«— Самая *грязная* работа, наверно, приходится на долю Брасса [адвоката, хозяина конторы], дракона [его сестры] и мою, — подумал Дик» [13, т. 7, гл. XXXIV, с. 295].

Но слово «грязный» можно понимать в двух смыслах — физическом и нравственном. И хотя м-р Талкинхорн из «Холодного дома» (девятый роман) всегда «безукоризненно приличен» (13, т. 17, гл. II, с. 24), однако применяемые им методы (его адвокатское «жало») вполне позволяют причислить его к таким же «грязным адвокатам», как м-ры Додсон и Фог из «Пиквикского клуба» или Самсон Брасс и его сестрица из «Лавки древностей».

Работает в табачной мгле...

«— Отлично, — ответил клерк м-ра Перкера, а затем, видя, что м-р Пиквик с любопытством перевел взгляд на стол, он добавил: — Не хотите ли присоединиться к нам на полчаса? Сегодня здесь собралась чудесная компания. Тут старший клерк Семкина и Грина, заведующий канцелярией у Смитерса Прайса, делопроизводитель Пимкина и Томаса¹⁶ <...> и еще много народа. Не хотите ли присоединиться к нам?

М-р Пиквик не мог устоять <...>

— Надеюсь, сэр, вас это не беспокоит? — осведомился его сосед справа, джентльмен с *сигарой* во рту и с мозаичными запонками в клетчатой рубашке.

— Нисколько, — ответил м-р Пиквик, — мне очень нравится, хоть я сам не курю.

— К сожалению, не могу сказать того же о себе, — вмешался другой джентльмен, сидевший напротив. Для меня *куренье* — это и стол, и квартира.

М-р Пиквик взглянул на говорившего и подумал, что было бы еще лучше, если бы оно служило ему также и умыванием» (13, т. 2, гл. XX; с. 339-340).

«— Два слова, — сказал он [Квилп], а потом опять продолжим наш пир. <...> Есть дельце, продолжал Квилп, переводя взгляд с брата на сестру. — Весьма деликатного свойства. Обсудите его между собой на досуге. <...> Итак, есть мальчишка по имени Кит. <...> Придумайте способ, как нам *разделаться с ним, и действуйте*. Ну, беретесь?

— Беремся, сэр, — ответил мистер Брасс» [13, т. 7, гл. LI, с. 435-437).

«В первую минуту ему [Брассу] показалось, будто мистер Квилп ушел и оставил его одного и, может быть, даже заперев его здесь на всю ночь. Однако сильный запах *табачного дыма* навел стряпчего на новые мысли: он поднял голову и увидел, что карлик *курит*, лежа в гамаке» (там же, гл. LXII, с. 529).

И вот, как старая мочала,
Банкрот болгается в петле...

«Все отвернулись от него [Ральфа Никльби] и покинули его при первой же беде <...> *десять тысяч фунтов потеряны* <...> все рассыпалось и обрушилось на него и он лежит, придавленный развалинами, и пресмыкается в пыли» («Николас Никльби» [13, т. 6, гл. LII, с. 466]).

Ральф Никльби — *банкрот* во всех отношениях, и финансовом, и нравственном:

«Ральф оторвал ее [веревку] от одного из старых сундуков и *повесился* на железном крюке как раз под самым люком в потолке <...>» (там же, с. 470).

На стороне врагов законы,
Ему ничем нельзя помочь...

«— Что же мы предпримем? — осведомился [стряпчий].

— Что предпримем? — неожиданно воспламеняясь, воскликнул клиент. — Приведем в движение все колеса *закона*, прибегнем ко всем уловкам, какие изобретательность может придумать, а подлость — осуществить, к средствам честным и бесчестным, открытому нажиму *закона*, подкрепленному всеми ухищрениями самых хитроумных его исполнителей. Я хочу, чтобы его смерть сопровождалась страшной и длительной агонией. Разорите его, захватите и продайте все его движимое и недвижимое имущество, выгоните его из дома и родного гнезда, заставьте нищенствовать на старости лет и умереть в тюрьме!» («Посмертные записки Пиквикского клуба»: «Повесть о странном клиенте», 13, т. 2, гл. XXI, с. 357). «Он», о котором здесь говорится, — старик, безжалостно изгнавший из своего дома дочь, вопреки его воле ставшую женой «странного клиента», и обрекшего ее и ее сына на преждевременную смерть.

И клетчатые панталоны...

К сказанному Лекмановым о рисунках Физа [1, 489] можно добавить указание на иллюстрацию Физа к «Мартину Чезлвиту» (десятый роман): явно клетчатые панталоны клерка из закладной лавки [13, т. 10, с. 275]. Однако не менее интересно и то, что К. Браун пишет в своей книге о Владимире Пясте, ссылаясь на рассказ Артура Лурье: «Он носил брюки в яркую клетку, обычно называвшиеся “копперфильдами” по имени диккенсовского героя (в каких одно время щеголял и Мандельштам); знакомые Пяста называли их “пястами”» [9, 200]. «Обычно называвшиеся (usually known as)» — очевидно, в Петербурге, поскольку слово «копперфильды» К. Браун пишет как английскую транскрипцию русского слова (koppeřfil'dy).

Рыдая,

«Так день за днем крошка Доррит склонялась над его изголовьем, щекой прижимаясь к его щеке <...> *слезы беззвучно, неудержимо лились из глаз*, и сквозь них она видела, как на любимое лицо, неподвижно белеющее в подушках, понемногу ложится тень более глубокая, чем тень стены Маршалси» («Крошка Доррит» [13, т. 21, кн. II, гл. XIX, с. 270]; это уже одиннадцатый роман).

обнимает дочь.

«Он [Николас Никльби] выбежал из комнаты <...> и увидел, что Брэй лежит мертвый на полу. *Дочь прильнула к нему.*

<...> Он сказал, стоя на коленях и осторожно отрывая руки Маделайн от безжизненного тела, *вокруг которого они обвисли* <...>» [13, т. 6, гл. LIV, с. 369].

Заметим, что в одном манделъштамовском банкроте сконденсированы по крайней мере *четыре* диккенсовских: Ральф Никльби, жертва (хотя и нельзя сказать, что невинная) «странного клиента», мистер Доррит и старый Брэй.

«По крайней мере», потому что там присутствует и *пятый*: мистер Домби, жестокий к дочери, как тесть «странного клиента» (и как Ральф Никльби к своему сыну), но любимый ею, как старый Брэй и мистер Доррит, банкрот и в делах¹⁷ и в жизни¹⁸, как тот же Ральф Никльби, в одном движении руки от самоубийства остановленный только дочерью, которая, *рыдая, обнимает его панталоны*¹⁹.

Заметим, что Домби и дочь в конце стихотворения возвращают нас к его началу — Домби и сыну²⁰. Название стихотворения вместе с его последним словом в точности повторяют тост, предложенный Уолтером Гэем в конце четвертой главы романа: «За Домби — и Сына — и Дочь!» [13, т. 13, с. 63].

Подведем итог: в стихотворении Манделъштама «Домби и сын» с помощью точно выбранных фраз отражены («отреферированы») *все те одиннадцать* романов Диккенса, в которых описывается, «что было *в Лондоне тогда*»²¹ (из остальных четырех его романов два исторические, действие которых происходит *не тогда*²², и два, действие которых происходит в основном²³ или совсем *не в Лондоне*²⁴). В информационных терминах это значит, что составленный Манделъштамом реферат *полон*.

И эти романы отнюдь не *пересочинены* Манделъштамом. Все ситуации и образы, которые он из них берет, сохранены очень точно. *Пересочиняет*, преобразует он только *выражения* этих ситуаций и образов, причем использует при этом только такие преобразования, которые сохраняют то, что в близкой моему сердцу теории информационного поиска называется «отношением релевантности». Говоря с некоторым огрублением, тексты, связанные отношением релевантности, с точки зрения *ищущего информацию* (*задавшего вопрос* — как читатель манделъштамовского стихотворения) говорят *об одном и том же*. Например: у Диккенса — одиннадцать романов о «Лондоне тогда», у Манделъштама — заглавие «Домби и сын» (с «подзаголовком» «Оливер Твист»); это —

отношение *целого к части*. У Диккенса – «погрузившись в книги», у Манделъштама – «над кипами <...> книг»; это – отношение *синонимии*. У Диккенса «книги “Чирибл, братья”» и «гроссбух» – у Манделъштама «конторские книги»; это – отношение *частного к общему*. У Диккенса «колченогая конторка» – у Манделъштама «сломанные стулья»; это – отношение *ассоциации (аналогии)*. «Повесился» – «болтается в петле», «слезы <...> лились из глаз» – «рыдая», «руки, обвившиеся вокруг <...> тела» – «обнимает» – это все опять синонимия, во всяком случае, на концептуальном уровне²⁵. И все это – отношения, сохраняющие (в большей или меньшей степени) релевантность. В информационных терминах это значит, что составленный Манделъштамом реферат *точен*.

При этом Манделъштам широко и последовательно использует метод конденсации, характерный для сновидений. И уже на этом языке можно сказать, что стихотворение «Домби и сын» – это сон Манделъштама о диккенсовской Англии (навеянный очень внимательным чтением Диккенса!) – сон, который снится его читателям. Проснувшись, вообще хочется сказать, что хорошее стихотворение – это сон автора, который разделяет его со своими читателями. Похоже, что поэзия – единственный способ делиться снами²⁶.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лекманов О.А.* Манделъштам «переводчик» Диккенса. О стихотворении «Домби и сын» // *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 485-489.
2. *Липкин С.И.* Угль, пылающий огнем // *Манделъштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 7-32.
3. *Эткинд Е.Г.* Разговор о стихах. М., 1970.
4. *Гинзбург Л.Я.* О старом и новом. Л., 1982.
5. *Лекманов О.А.* «Соединивший прошлое с будущим». О стихотворении Манделъштама «Заснула чернь. Зияет площадь аркой...» // *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 496-504.
6. *Лекманов О.А.* Кто исчез в «священном сумраке»? // Там же. С. 521-525.
7. *Жирмунский В.М.* На путях к классицизму: О Манделъштам – «Tristia» // *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Стилистика. Поэтика. Л., 1967.
8. *Байрон Дж.* Собрание сочинений. Т. 2. СПб., 1905.
9. *Гаспаров М.Л.* Три поэтики Осипа Манделъштама // *Манделъштам О.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 5-64.
10. *Brown C.* Mandelstam. Cambridge, 1973.

11. *Бомарше*. Трилогия / Пер. В.Д. Морица. М., 1934.
12. *Аверинцев С.С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 5-64.
13. *Диккенс Ч.* Собрание сочинений: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1957-1963.
14. *Леонов В.П.* Реферирование научно-технической литературы: Учебное пособие. Л., 1982.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ К ним можно добавить и С.И. Липкина, который в своих воспоминаниях о Мандельштаме пишет: «мы не припоминаем именно те страницы, где веселых клерков каламбуры не понимает Домби-сын...» [2, 16].
- ² Ср. заметки О.А. Лекманова [5], где обосновывается мысль, что пара *арлекин - Александр* в стихотворении Мандельштама «Заснула чернь...» обозначают одновременно и пару Павел I - Александр I, и пару Александр I - Александр II; и [6], где речь идет об аналогичном совмещении фигур Чаадаева и Вяч. Иванова в стихотворении «Eupsuclia».
- ³ «Свистящий язык» — образ не столько диккенсовский, сколько байроновский: в 44-й строфе своей поэмы «Беппо», сравнивая итальянский язык с английским, Байрон говорит о последнем: «...our harsh northern whistling, grunting guttural, / which we're obliged to hiss, and spit, and sputter all» («наши грубые северные свистящие, хрюкающие гортанные [звуки], которые все мы вынуждены шипеть и выплевывать, брызгая слюной»; в переводе Павла Козлова [8, 94]: «Красою речи ж север не балуем; / Произнося слова родной страны, / Свистать, шипеть, плевать мы должны»).
- ⁴ Дальше мы увидим, что последнее не совсем так.
- ⁵ Буквально: «оно не об адмиралтействе, а о том, о чем адмиралтейство» (с. 204).
- ⁶ Л.Я. Гинзбург, говоря о том, что упоминаемые в стихотворении Мандельштама «На розвальнях, уложенных соломой...» «три встречи» непонятны, если не знать, что речь идет о трех встречах Мандельштама с Мариной Цветаевой, добавляет: «Представим себе, что стихотворение сопровождается посвящением — Марине Цветаевой; оно сразу же перестает быть загадочным» [4, 280]. Назвал бы Мандельштам свое стихотворение «Читая Диккенса», никто и не стал бы цепляться к «Домби и сыну». Но он, видимо, считал, что загадочность стихам не вредит. Вот и в стихотворении «Заснула чернь...» снял первоначальное заглавие «Дворцовая площадь» [5, 496], чем побудил О.А. Лекманова поставить вопрос: «Почему Мандельштам снял заглавие? Зачем понадобилось затемнять и без того загадочное стихотворение <...>? Уж не затем ли, чтобы спровоцировать нас на самостоятельный поиск конкретных исторических адресов, обстоятельств

и имен, зашифрованных в стихотворении? Ведь при таком поиске в сознании читателя события нескольких исторических эпох накладываются друг на друга, так что в восемь строк стихотворения спрессовывается целое столетие...» (там же, с. 496-497). Подставить здесь вместо «исторических эпох» – «романов Диккенса», а вместо «целое столетие» – «весь диккенсовский мир», и можно считать, что это написано о стихотворении «Домби и сын».

⁷ На мысль о чем – применительно к «Домби и сыну» - могут навести слова из воспоминаний С. Липкина: «все стихотворение [«Домби и сын»] в целом рисует скорее наше *восприятие* диккенсовской Англии, нежели саму диккенсовскую Англию...» [2, 300].

⁸ Для единообразия и удобства читателей при цитировании романов Диккенса я везде использую 30-томное русское издание 1957-1963 гг. В конце XIX и в начале XX в. в России выходило несколько разных переводов Диккенса, расходящихся в деталях как друг с другом, так подчас и с оригиналом. Я не знаю, какие именно из них читал Мандельштам; однако те элементы содержания, которые находят соответствие в его стихотворении, присутствуют практически во всех, с которыми мне удалось ознакомиться.

⁹ В начале романа Пипу седьмой год [13, т. 23, гл. L, с. 431].

¹⁰ В начале его приключений Оливеру исполнилось девять лет [13, т. 4, гл. II, с. 16].

¹¹ «Сводный реферат передает содержание нескольких документов на одну тему» [14, 20]. Я употребляю русский термин «реферат», хотя более уместен здесь был бы его английский коррелят «abstract». Большой Оксфордский словарь английского языка определяет его как «нечто, извлеченное из (abstracted) или взятое от (drawn from) других; отсюда 1. “Меньшая часть, содержащая в себе качества (virtue) и возможности (power) большего”, или же одна вещь, сосредоточившая в себе качества нескольких; сжатое изложение. 2. *спец.* резюме, краткое изложение высказывания или документа». Зафиксировано (во втором смысле) с 1528 г. В качестве одного из примеров приводятся слова Октавиана об Антонии из «Антония и Клеопатры» Шекспира (акт 1, сц. 4): «Ты найдешь там человека, сосредоточившего в себе (who is the abstract of) все слабости, каким подвержены все люди»; можно было бы привести и слова Гамлета об актерах (акт 2, сц. 2): «они – реферат (abstract) и краткая хроника своего времени». Так и стихотворение Мандельштама *сосредоточило в себе* признаки, *извлеченные из* многих романов Диккенса.

¹² В 11-й главе («Федра») своей книги [10] он говорит о «компрессии, побудившей Мандельштама слить воедино идеи жара, света, страсти с одной стороны и холода, мрака, стыда с другой в единый образ черного солнца» (с. 216). Чуть раньше (с. 214-215) он говорит о строчке из мандельштамовского «перевода» из «Федры» – «Но видите – само признание с уст слетело» (для которой «в Расине нет конкретного

оригинала»): «Если рассматривать эту строчку не как перевод, а как резюме (summation) пьесы, ее значение становится более чем очевидным».

- ¹³ С.С. Аверинцев говорит о «характерном для техники Манделъштама наложении двух семантических характеристик на одно слово» [12, 27].
- ¹⁴ Вода Темзы играет большую роль во многих романах Диккенса: и в «Оливере Твисте», где через илистое русло одного из ее рукавов пытается бежать убийца Сайкс [13, т. 4, гл. L, с. 446, 454]; и в «Дэвиде Копперфильде», где в ее «полной ила», «грязной и жалкой», «темной» воде хочет утопиться несчастная Марта [13, т. 16, гл. XLVII, с. 285, 288, 292]; и в «Больших надеждах», где Пип во времена своего благополучия любит кататься с друзьями на лодке по Темзе [13, т. 23, гл. XXIII, с. 209; гл. XXV, с. 218], а в момент постигшей его катастрофы пытается тайно вывезти из Англии своего благодетеля — каторжника Мэгвича [там же, гл. XLV, с. 394; гл. XLVI, с. 401] — по той же Темзе с ее водой, покрытой «угольной пылью» [там же, гл. LIV, с. 462]; и, конечно, в «Нашем общем друге», интрига которого начинается на Темзе [13, т. 24, кн. I, гл. I] в центре Лондона, с ее водой, покрытой «грязной пеленой» [там же, с. 8], в которой Старик Хэксем высматривает тела утопленников, на этой «большой черной реке с ее унылыми берегами» [там же, гл. VI, с. 90], достигает драматической кульминации на Темзе выше Лондона, где ее вода еще «не осквернена отбросами» [там же, т. 25, кн. III, гл. VIII, с. 107-108], ее зеркало еще «ясное и спокойное», а сама она «серебристая» [там же, кн. IV, гл. VI, с. 325], когда Брэдли Хэдстон сталкивает в нее раненного им Юджина Рэйберна [там же, с. 337], и там же завершается, когда Брэдли Хэдстон топит себя и Плути Райдергуда в ее «неподвижной черной воде» [там же, гл. XV, с. 459]. Так что вода Темзы у Диккенса меняется от «серебристой» и «сверкающей» («Тайна Эдвина Друда» [13, т. 27, гл. XXII, с. 554]) выше Лондона до «черной», «темной», «грязной» в его центре.
- ¹⁵ В переводах XIX в.: «Когда мой брат проснулся в своей колыбели, я взял его на руки и с нежностью нянчил его» (пер. Ю.А. Говсеева); «Я взял на руки малютку, когда он проснулся, и понянчил его с братскою нежностью» (пер. Иринарха Введенского).
- ¹⁶ Это все — адвокатские конторы.
- ¹⁷ «Когда больше не остается уже никаких сомнений, мистер Таулинсон беспокоится главным образом о том, чтобы банкротство было солидным — не меньше ста тысяч фунтов!» [13, т. 14, гл. LIX, с. 468].
- ¹⁸ «Теперь он знал, что значит быть отвергнутым и покинутым» [там же, с. 481].
- ¹⁹ «Она у его ног, прильнула к нему <...> ее влажная щека прижалась к его щеке» [там же, с. 486, 488].
- ²⁰ На это обратил мое внимание Ю.Л. Фрейдин.

- ²¹ Как говорит К. Браун, «в определенном месте в определенное время». Возвращаясь к его характеристике стихотворения «Домби и сын», можно сказать, что оно, конечно, *о том, о чем* романы Диккенса, но в то же время и *о* них самих – именно потому, что Мандельштам знает Лондон эпохи Диккенса только через эти романы.
- ²² «Барнеби Радж» и «Повесть о двух городах».
- ²³ Неоконченная «Тайна Эдвина Друда», где Лондону из двадцати трех написанных Диккенсом глав уделены от силы три.
- ²⁴ «Тяжелые времена».
- ²⁵ Заметим, что если «повесился» у Диккенса звучит более нейтрально, менее эмоционально окрашено, чем «болтается в петле» у Мандельштама, то «слезы лились из глаз» и «рыдая» с этой точки зрения, пожалуй, равноправны, а мандельштамовское «обнимает», наоборот, более нейтрально, чем диккенсовские «руки, обвинившие вокруг безжизненного тела».
- ²⁶ Тут, конечно, на память приходят и «чужих певцов блуждающие сны», и Блок о Мандельштаме: «Его стихи возникают из снов», и Мандельштам о Батюшкове: «Вечные сны <...> переливай из стакана в стакан» – из своего стакана в стакан читателя?

*Письмо о русской поэзии
(к теме «Мандельштам
и Гумилев»)¹*

В конце июля 1923 года Лев Горнунг — молодой стихотворец и собиратель материалов о жизни и творчестве Николая Гумилева — принес Осипу Мандельштаму для прочтения и отзыва тетрадь своих стихов. «Я рассказал Осипу Эмильевичу, что очень увлекаюсь поэзией “петербургских поэтов” и в первую очередь стихами Гумилева и Ахматовой, а также читал его “Камень”, который мне очень нравится»².

В декабре 1923 года тетрадь была возвращена владельцу с приложением короткого письма-рецензии: «Многоуважаемый Лев Владимирович! Спасибо за стихи. Читал их внимательно. Простите меня, если я скажу о них в этой записочке: в них борется живая воля с грузом мертвых, якобы “акмеистических” слов. В<ы> любите пафос. Хотите ощутить время. Но ощущение времени меняется.

Акмеизм 23<-го> года — не тот, что в 1913 году.

Вернее, акмеизма нет совсем. Он хотел быть лишь “совестью” поэзии. Он суд над поэзией, а не сама поэзия. Не презирайте современных поэтов. На них благословение прошлого. С приветом О. Мандельштам»³.

Свою характеристику стихов младшего поэта Мандельштам начал легко распознаваемой цитатой из Гумилева. Осуждая увлечение Горнунга «мертвыми, якобы “акмеистическими” словами» он, без сомнения, апеллировал к финальной строке знаменитого гумилевского «Слова»: «Дурно пахнут мертвые слова».

Мандельштамовский «некролог» акмеизму также насыщен весьма прозрачными намеками на творческую деятельность любимого поэта Горнунга.

В начале 1923 года вышла в свет итоговая книга Николая Степановича Гумилева «Письма о русской поэзии», куда были включены его критические статьи и заметки, писавшиеся с 1909 по 1915 годы. В третьем номере журнала «Печать и революция» за 1923 год была опубликована рецензия Валерия Яковлевича Брюсова на эту книгу

под броским названием «Суд акмеиста». В письме к Горнунгу Мандельштам подхватил брюсовскую метафору, определив акмеизм как «суд над поэзией, а не саму поэзию» (ср. у Брюсова: «Да, это — не чуждый пристрастности суд акмеиста над всей литературой»)⁴. Иными словами, Мандельштам — отчасти вслед за Брюсовым — был склонен полагать, что акмеизм (в первую очередь, в лице Гумилева) реализовался не столько на литературном, сколько на литературно-критическом поприще. Спустя двенадцать лет, 1 июня 1935 года, Мандельштам выскажется о Гумилеве так: «...Понимал он стихи лучше всех на земле, но ценил в себе не это, а свои стихи»⁵.

Остается отметить, что мандельштамовское ироничное суждение об акмеизме из письма ко Льву Горнунгу — «Он хотел быть лишь “совестью” поэзии» — вполне проясняется при сопоставлении с репликой Владимира Шилейко, зафиксированной Павлом Лукиным: «Мандельштам очень хорошо говорил в эпоху первого “Цеха поэтов”: “Гумилев — это наша совесть”»⁶.

В свое время Глеб Струве категорично утверждал: «Мандельштам это акмеизм, а акмеизм это Мандельштам»⁷. Думается, что сам Мандельштам в 1923 году подставил бы в эту формулу другое имя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О Мандельштаме и Гумилеве см.: *Ronen O. An approach to Mandelstam.* Jerusalem, 1983 (по именному указателю); *Левинтон Г.А.* Мандельштам и Гумилев (Предварительные заметки) // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Tenaflly, 1994; *Левинтон Г.А.* Гермес, Терпандр и Алеша Попович (Эпизод из отношений Гумилева и Мандельштама?) // Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994; *Шиндин С.Г.* Поэтика Осипа Мандельштама. Метатекстуальный аспект. Amsterdam, 1999. Об отношении Мандельштама к Гумилеву в начале 1920-х гг. см., прежде всего, *Гаспаров М.Л.* Мандельштамовское «Мы пойдем другим путем»: о стихотворении «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...» // Новое литературное обозрение. М., 2000. № 41. Мы считаем своим приятным долгом принести глубокую благодарность Ю.Л. Фрейдину, в разговоре с которым сложилась идея настоящей заметки.

² *Горнунг Л.В.* Немного воспоминаний об Осипе Мандельштаме // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990. С. 29. Термин «петербургские поэты» по отношению к акмеистам, по-видимому, впервые был использован в заметке: *Рождественский В.А.* Петербургская школа молодой русской поэзии // Записки Передвиж-

- ного театра. № 62. Пг., 1923. См. также: *Вейдле Вл.* Петербургская поэтика // *Гумилев Н.С.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. Вашингтон, 1968.
- ³ *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 т. Т.4. М., 1997. С. 33.
- ⁴ *Брюсов В.Я.* Среди стихов. 1894-1924. М., 1990. С. 628. Заслуживает быть отмеченным то обстоятельство, что мандельштамовская характеристика стихов Льва Горнунга («...в них борется живая воля с грузом мертвых, якобы “акмеистических” слов. В<ы> любите пафос. Хотите ощутить время. Но ощущение времени меняется...») удивительным образом перекликается с брюсовским разбором стихов самого Мандельштама: «Иногда словно проблескивает современность, говорится о “нашем веке” <...> Но эти проблески меркнут за тучей всяких Гераклов, Трезен, Персефон, Пиерид, летейских стуж и тому под. и тому под.» (*Брюсов В.Я.* Среди стихов. 1894-1924. С. 641).
- ⁵ О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935-1936) // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1993. Материалы об О.Э. Мандельштаме. СПб., 1997. С. 59.
- ⁶ Цит. по: *Лукницкая В.К.* Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990. С. 125.
- ⁷ *Струве Г.П.* О.Э. Мандельштам. Опыт биографии и критического комментария // *Мандельштам О.Э.* Собр. соч. Т. 1. Нью-Йорк, 1955. С. 18.

Мотив «пира» в поэзии О. Мандельштама

Цель сообщения — проследить функционирование древнейшей метафоры «пира» на протяжении всей творческой эволюции О. Мандельштама, описать систему значений и тематических связей, возникающих вокруг этой метафоры в конкретных стихотворениях. Предстоит ответить на вопросы: какие ситуации обозначаются в лирике Мандельштама через метафору «пира», насколько систематичны эти обозначения, с какими традициями в русской и западноевропейской культуре они соотносятся. В литературе о Мандельштаме выделяются три работы, затронувшие близкие к этой теме аспекты: книга Р. Дутли «Праздник с Мандельштамом. Об икре, хлебе и поэзии» (1991)¹, статья Б.М. Гаспарова «Сон о русской поэзии»², а также статья А.К. Жолковского «Тоска по мировой культуре — 1931»³.

С мотивом «пира» тесно связаны еще более древние метафоры **еды и питья**, подробно описанные в работах О.М. Фрейденберг и М.М. Бахтина⁴. Как было показано в книге О.М. Фрейденберг, еда сопровождает важнейшие, ключевые события в человеческой жизни: рождение, свадьбу, похороны, связывает мир живых с миром мертвых (загробные трапезы, Рай как вечный пир, приравнивание трапезы человеческой к трапезе божеской). М.М. Бахтин, рассматривая пиршественные образы в книге Рабле, указывает, что в акте еды происходит встреча человека с миром: «Здесь человек торжествовал над миром, он поглощал его, а не его поглощали; граница между человеком и миром стиралась здесь в положительном для человека смысле»⁵.

Однако **мотив «пира»** как таковой в **европейской культурной традиции** содержит ряд дополнительных значений, не сводимых к метафорам еды и питья. В первую очередь речь идет о системе значений, связанных с древним жанром **симпозиона**, совместной дружеской трапезы философов и поэтов, соединяющей умеренное винопитие с поисками истины (классический и общеизвестный, но далеко не единственный образец — диалог Платона «Пир»). К симпозиональным темам и образам, помимо поисков истины и вина (Диони-

са, Вакха, Бромия), исследователи относят и стремление к общению с богами (отсюда — отличающая симпозион вертикальная композиция)⁶. В позднейшей культурной традиции модель симпозиона подверглась определенной трансформации, вобрав в себя мотивы смежных, но не тождественных жанров братской трапезы ранних христиан (агапе), дружеской пирушки с ее культом молодости, праздника жизни, дружбы, любви. Весь этот комплекс мотивов был реализован в европейской поэзии Нового времени, включая и русскую традицию. Ситуация пира (и связанные с ней мотивы круговой дружеской чаши, хмеля, вина) становится одним из опорных топосов в жанрах идиллии, элегии и особенно дружеского послания конца XVIII — первой трети XIX в.⁷, осложняясь мотивами неизбежного «присутствия смерти на празднике жизни»: «Пир — это поэтическое бодрствование, это готовность не быть застигнутым врасплох, это опережение бега времени. Пир затеян затем, чтобы встретить смерть и увенчать ее как жизнь, чтобы чаша смерти стала единой чашей заживо выпитого бессмертия»⁸.

Следует отметить и ряд иных значений, которые мотив пира получает в фольклоре и в средневековой культурной традиции. Пир — ритуальное коллективное действие и, как было показано в работах А.Я. Гуревича и Е.А. Мельниковой, в средневековой культуре он становился символом устойчивости миропорядка, благополучия рода, всеобщей гармонии («пир на весь мир»)⁹. Здесь подчеркиваются сюжетообразующие функции ситуации пира: на пиру «одновременно вскрываются возможные конфликтные ситуации, образующие сюжет или, напротив, завершающие развитие конфликта и подтверждающие незыблемость эпического мира. Поэтому композиционные эпизоды пиров, как правило, либо открывают эпическое произведение ...либо связаны с кульминационными вершинами сюжета»¹⁰. Столь же значимо, что в сказке пир, как правило, завершает сюжетное развитие. Насколько важно для каждого члена социума быть участником пира, свидетельствует героическая элегия, в которой герой оплакивает свою оторванность от привычной жизни в форме воспоминаний о былых пиршествах¹¹.

Методика анализа

При анализе мотива пира в поэзии Мандельштама:

- учитывались все контексты, в которых упоминаются еда и питье, а также связанные с ними образы: чаши, бокалы, участники трапезы, вино, хмель, похмелье;

- учитывались все контексты, в которых описывается (полностью или фрагментарно) ситуация пира или совместной трапезы;
- по возможности учитывались контексты, отсылающие к тем или иным сюжетным версиям пира (так, забегая вперед, скажем, что «чумный Председатель», разумеется, персонаж пушкинского «Пира во время чумы», хотя сама ситуация пира в стихотворении «Фазетонщик» как будто бы не описывается)¹².

Еда и питье — приобщение к миру

Анализ мотивов еды и питья в поэзии Манделъштама позволяет значительно скорректировать выводы Ральфа Дутли, утверждавшего, что эти мотивы вводят «в суть поэтики Манделъштама, как вкус и источник жизни, как неистощимый земной праздник»¹³. Можно согласиться, что еда и питье в стихах Манделъштама зачастую выполняют роль посредника между человеком и миром, человеком и природой, человеком и искусством. А.К. Жолковский отмечал, что мир у Манделъштама «осваивается чисто человеческими “детскими” способами (путем вдыхания, съедания, выпивания)»¹⁴. Можно привести ряд выразительных примеров, иллюстрирующих сказанное. Так, в стихотворении «Невыразимая печаль...» приобщение к миру дается через синонимический ряд: вино, солнечный май, бисквит:

Немного красного вина,
Немного солнечного мая,
И, тоненький бисквит ломая,
Тончайших пальцев белизна.

Приобщение к чужой культуре в стихотворении «Я не слышал рассказов Оссиана...», как уже отмечалось С.Н. Бройтманом¹⁵, осуществляется через приравнение слова и питья, «рассказов Оссиана» и «старинного вина» (с. 30). То же приравнение слова и вина — в стихотворении «Зверинец»: «А я пою вино времен — / Источник речи италийской». Музыка Шуберта в стихотворении «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» названа «голубоглазым хмелем», а песня «Двойник» — «черным вином» (с. 48-49). В стихотворении «Батюшков» поэтическое творчество оказывается синонимом поедания винограда: «Только стихов виноградное мясо / Мне освежило случайно язык» (с. 111).

Однако особое внимание обращают на себя мотивы «питья воздуха», причем воздух оказывается отравленным или несущим смерть: «Отравлен хлеб и воздух выпит» (с. 26); «Мы в каждом вздохе смутный воздух пьем, / И каждый час нам смертная година» (с. 40); «Соломка звонкая, соломинка сухая, / Всю смерть ты выпила и сделалась нежней» (с. 42); «И, как слепые ночью долгой, / Мы смесь бессолнечную пьем» (с. 46–47); «Словно темную воду, я пью помутившийся воздух» (с. 53); «И, спотыкаясь, мертвый воздух ем» (с. 152). Встреча героя с миром действительно происходит посредством еды и питья. Однако эта встреча — не столько «праздник жизни», сколько путь к смерти или, точнее, сопряжение праздника жизни с ситуацией постоянной угрозы смерти, катастрофы.

В стихотворениях, описывающих ситуацию совместной трапезы, обращают на себя внимание повторяющиеся мотивы дисгармонии, разрушения порядка, антиномичные традиционным мотивам устойчивости и благополучия, связанным с топикой пира. Вместо дружеского круга — пространство таверны, захудалого ресторана, пирующий разношерстный «сброд» или «воровская шайка»: «Я нигде такого ресторана / И такого сброда не видал» (с. 16); «В таверне воровская шайка / Всю ночь играла в домино. / Пришла с яичницей хозяйка. / Монахи выпили вино» (с. 22). Еще более явственна семантика разрушения и смерти в стихотворениях, описывающих «выворотный» инфернальный мир фольклорной демонологии: «Того, что было, не вернешь. / Дубовый стол, в солонке нож, / И вместо хлеба — еж брюхатый» (с. 81); «А она мне соленых грибков / Вынимает в горшке из-под нар, / А она из ребячьих пупков / Подает мне горячий отвар» (с. 16).

Тема «присутствия смерти на празднестве жизни»¹⁵, как уже говорилось — один из топосов, свойственных поэтике симпозиона вообще и в частности поэтике послания и элегии в поэзии пушкинского времени.

Пир «золотого века»: трансформация топоса

Многочисленные аллюзии, отсылающие к текстам Пушкина, Вяземского, Батюшкова, Державина, Баратынского, Языкова, Дмитриева, отчетливо выявляют полемическое использование традиционных поэтических формул и переосмысление их роли в развитии темы в стихотворениях Мандельштама. В тех немногих случаях, когда мотивы пира полностью сохраняют традиционную семантику, оказывается, что эта пирушка отнесена к миру безвозвратно ушедшего

прошлого, как в стихотворении «Декабрист» («Бывало, голубой в стаканах пунш горит, / С широким шумом самовара / Подруга рейнская тихонько говорит, / Вольнолюбивая гитара») или в стихотворении «За гремучую доблесть грядущих веков...», где использован традиционный элегический мотив лишения пира как отчуждения от современности («Я лишился и чаши на пире отцов, / И веселья, и чести своей»). Едва ли не единственное стихотворение, которое можно безоговорочно соотнести с классическим жанром симпозиона, — «Сон о русской поэзии», проанализированное Б.М. Гаспаровым, где ситуация пира как символа вольности, молодости, избытка чувств выступает в качестве знака литературной традиции¹⁶.

Значительно чаще традиционные мотивы пира подвергаются полемической трансформации. Мне уже приходилось писать о полемике с анакреонтической традицией в стихотворении «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...», ориентированном на стихотворение И.И. Дмитриева «Други, время скоротечно...»¹⁷. Литературной анакреонтике Мандельштам противопоставляет «простое», «бедное» и в то же время «подлинное» бытие в реальном и жестком мире (изысканным и традиционно-литературным араку и «голубоглазому» пуншу противостоит глиняная крынка с молоком в дымной избушке и в хлеве, постепенно превращающемся в рождественские ясли). Стихотворение «Я пью за военные астры...», отсылающее к тексту П. Вяземского «Друзьям» («Я пью за здоровье немногих...»)¹⁸, воспроизводит ситуацию тоста, но последнее двустипение («Я пью, но еще не придумал, из двух выбираю одно: / Веселое асти-спуманте иль папского замка вино...») переводит всю тему пира в область воображаемого, иллюзорного: вина у героя нет, как нет и пира, на котором может быть произнесен этот тост. Стихотворение «Когда на площадях и в тесноте келейной...» начинается на первый взгляд с обычного для русской анакреонтки противопоставления зимней стужи и пирушки, заставляющей забыть о морозах: «Когда на площадях и в тишине келейной / Мы сходим медленно с ума, / Холодного и чистого рейнвейна / Предложит нам жестокая зима». Но необычно уже то, что вино, которое в традиционном развитии поэтической темы побеждает зимнюю стужу, у Мандельштама предлагает сама зима, стужа («В серебряном ведре нам предлагает стужа / Валгаллы белое вино»). Необычным выглядит и отказ героини от пира в финале стихотворения («И все-таки упрямая подруга / Откажется попробовать его»). Но вино в этом стихотворении — это вино из царства мертвых, вино Валгаллы, а значит перед нами не обычная дружеская пирушка, не уход от зимы, а переход в ее мир, смертная чаша. С миром

смерти связывается образ пира и в стихотворении «Концерт на вокзале», причем в финале стихотворения образ пира заменяется образом тризны: «На звучный пир, в Элизиум туманный / Торжественный уносится вагон <...> Куда же ты? На тризне милой тени / В последний раз нам музыка звучит» (с. 65).

Однако самая обширная группа текстов разрабатывает образы пира в связи с сюжетом пушкинского «Пира во время чумы». Уже в стихотворении 1913 года мнимая легкость существования выявляет скрытую трагическую обреченность в пушкинских образах «вина», «похмелья» и «чумы»: «От легкой жизни мы сошли с ума. / С утра вино, а вечером похмелье. / Как удержать напрасное веселье, / Румянец твой, о пьяная чума?» (с. 203). Начиная с 1917 года связь образов еды, питья, вина, пирушки с сюжетом «Пира во время чумы» становится постоянной. При этом зачастую сохраняются пушкинские семантические коннотации, связанные с образом Чумы. Так, в монологе Вальсингама устанавливается параллелизм образов «могущей зимы», ведущей «свои косматые дружины», и идущей на мир «царицы грозной, Чумы» («Как от проказницы Зимы, / Запремся также от Чумы»). В стихотворении «Кассандра» — то же переплетение образов «зимы» и «чумы»: «Я разлюбил тебя, безрукая победа — / И зачумленная зима!» В уже цитированном стихотворении «Когда на площадях и в тесноте келейной...» чума не называется, однако соседство образов зимы, пиров и северных дружин позволяют сопоставить этот фрагмент с началом монолога Вальсингама:

Когда на площадях и в тишине келейной
Мы сходим медленно с ума,
Холодного и чистого рейнвейна
Предложит нам жестокая зима.
.....
Но северные скальды грубы,
Не знают радостей игры,
И северным дружинам любви
Янтарь, пожары и пиры.

Когда могущая Зима,
Как бодрый вождь, ведет сама
Свои косматые дружины
Своих морозов и снегов, —
Навстречу ей трещат камни,
И весел зимний жар пиров.

Названная в этом стихотворении вагнеровско-скандинавская страна мертвых Валгалла не противоречит тому, что текст пронизан пушкинскими аллюзиями. В стихотворении «К немецкой речи» то же

переплетение образов чумы и Валгаллы уже эксплицировано в тексте:

Скажите мне, друзья, в какой Валгалле
Мы вместе с вами шелкали орехи,
Какой свободой вы располагали,
Какие вы поставили мне вежи?

И прямо со страницы альманаха,
От новизны его первостатейной,
Сбегали в гроб — ступеньками, без страха,
Как в погребок за кружкой мозельвейна.

.....
Бог Нахтигаль, меня еще вербуют
Для новых чум, для семилетних боен.

В стихотворении «Ариост» чума упомянута между вином и чесноком, как столь же привычное условие существования: «Солдатам герцога, юродивым слегка / От винопития, чумы и чеснока» (с. 115). Метафора «познание мира — питье» в одном из «Восьмистиший» также связана с «Пиром во время чумы»: «В игольчатых чумных бочках / Мы пьем наваждение причин» (с. 121). Учитывая этот контекст, можно заново осмыслить уже проанализированные метафоры питья отравленного, смертельного воздуха и предположить, что ее источник тоже содержится в монологе Вальсингама: «И девы-розы пьем дыханье, — / Быть может... полное чумы». По меньшей мере в двух стихотворениях упоминаются персонажи пушкинской трагедии. В стихотворении «Я скажу тебе с последней прямою...» появляется Мэри («Ангел Мэри, пей коктейли, / дуй вино!»). На источник этого имени указано в комментариях Н.Я. Мандельштам: «Пир во время чумы, а чума ощущалась полным ходом...»¹⁹. В стихотворении «Фазетонщик» поездка через разрушенный мусульманами Нагорный Карабах осмыслена как пир на грани жизни и смерти: «Мы со смертью пировали — / Было страшно, как во сне», возница («дьявола погонщик») превращается в пушкинского Председателя: «Я очнулся: стой, приятель! / Я припомнил — черт возьми! / Это чумный председатель / Заблудился с лошадьми». Повозка, наполненная мертвыми телами, действительно появляется в трагедии Пушкина, хотя управляет ею не Председатель пира, а негр, которого Луиза называет «ужасный демон». В то же время размер стихотворения (четырёхстопный хорей с перекрестной рифмой) и ряд лексических

переключек соединяют тему «Пира во время чумы» с пушкинскими «Бесами» («Закружились фазтоны, / Постоялые дворы — «Закружились бесы разны, / Словно листья в ноябре»). Наконец, чума в финале стихотворения отнесена уже и к небу, становясь безысходным состоянием мира: «И бесстыдно розовеют / Обнаженные дома, / А над ними неба мреет / Темно-синяя чума».

В дополнение к наблюдениям над стихотворными текстами Мандельштама укажем на три упоминания «Пира во время чумы» в его прозаических сочинениях. В главе из «Шума времени» «В не по чину барственной шубе...» и в статье «Барсучья нора» «Пиром во время чумы» названа вся классическая литература XIX века. При этом в «В не по чину барственной шубе...», как и у Пушкина, как и в стихах Мандельштама, Чума связана с образом зимы (второе название XIX века — «зимний период русской истории»): «Литература века была родовита. Дом ее был полная чаша. За широким раздвинутым столом сидели гости с Вальсингамом. Скинув шубу, с мороза входили новые. Голубые пуншевые огоньки напомнили приходящим о самолюбии, дружбе и смерти. Стол облетала произносимая всегда, казалось, в последний раз, просьба: “Спой, Мэри”, мучительная просьба последнего пира»²⁰.

В главе «Старухина птица», содержащей явные мотивные переключки со стихотворением «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...», «чума», как и в «Фазтонщике», уже не характеристика культуры, а разрушение и ощущение бесповоротной гибели всего жизненного уклада: «Если выйти во двор в одну из тех ледяных крымских ночей и прислушаться к звуку шагов на бесснежной глинистой земле, подмерзшей, как наша северная колея в октябре, если нащупать глазом в темноте могильники населенных, но погасивших огни городских холмов, если хлебнуть этого варева притушенной жизни, замешанной на густом собачьем лае и посоленной звездами, — физически ясным становилось ощущение спустившейся на мир чумы, — тридцатилетней войны, с моровой язвой, притушенными огнями, собачьим лаем и страшной тишиной в домах маленьких людей»²¹.

Выводы

Анализ материала показывает, что трансформация классической метафоры пира в поэзии Мандельштама, по сравнению с поэзией XIX века, значительно перемещает традиционные смысловые акценты. Если в дружеском послании пушкинской поры образы «чаши жизни» и «чаши смерти» соседствуют, не отменяя «праздника жиз-

ни», буйной молодости, веселья, дружества²², то в лирике Манделштама на первый план выходит именно мотивы гибели: смерть (чума) становится не финалом, завершившим «праздник жизни», а повседневным состоянием мира. Если в лирике XIX века достаточно четко ощутима грань между земным существованием и царством смерти, то в поэзии Манделштама пир происходит не просто на границе между миром живых и миром мертвых, а в атмосфере почти утраченной границы между мирами, когда мир смерти и мир жизни едва ли не меняются местами. В заключение скажем, что мотивы пушкинского «Пира во время чумы», несомненно, оказали структурообразующее влияние не только на поэтический мир Манделштама. Достаточно вспомнить пастернаковское «на пире Платона во время чумы», чтобы стало ясно, что изучение трансформации метафоры пира в поэзии XX века, начатое авторами сборника «Русские пиры», может оказаться чрезвычайно полезным для реконструкции поэтической картины мира целой литературной эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Dutly Ralph*. Ein Fest mit Mandelstam. Über Kaviar, Brot und Poesie. Ein Essay zum 100. Geburtstag. Zürich, 1991. Фрагмент книги опубликован на русском языке: Дутли Ральф. 1. Еще раз о Франсуа Вийоне. 2. Хлеб, икра и божественный лед: о значении еды и питья в творчестве Манделштама // «Сохрани мою речь...» № 2. М., 1993. С. 77-85.
- ² *Гаспаров Б.М.* Сон о русской поэзии (О. Манделштам, «Стихи о русской поэзии», 1-2) // *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. М., 1993. С. 124-161.
- ³ *Жолковский А.К.* Тоска по мировой культуре — 1931 («Я пью за военные астры...») // Слово и судьба. Осип Манделштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 413-427.
- ⁴ *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 56-62; *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 302-328.
- ⁵ *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 305.
- ⁶ *Шишкин А.Б.* К литературной истории русского симпозиона // Русские пиры. СПб., 1998. (Альманах «Канун». Вып. 3). С. 5-38.
- ⁷ *Григорьева А.Д.* Поэтическая фразеология Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина. М.: Наука, 1969. С. 86-87, 101-102, 158-159; *Павлович Н.В.* Язык образов. М., 1995. С. 210-215, 429-431.
- ⁸ *Виролайнен М.* Две чаши (О дружеском послании 1810-х годов) // Русские пиры. С. 47.

- ⁹ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С.239-243, 257-262; Мельникова Е.А. Тема пира и дихотомия героического мира англосаксонского эпоса // Литература в контексте культуры. М., 1986. С. 16-29.
- ¹⁰ Мельникова Е.А. Указ. соч. С. 16-17.
- ¹¹ Там же. С. 21.
- ¹² Произведения О. Мандельштама цитируются по: *Мандельштам О. Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. С. Василенко и Ю. Фрейдина. М., 1992.*
- ¹³ *Дутли Р.* 1. Еще раз о Франсуа Вийоне... С. 81.
- ¹⁴ *Жолковский А.К.* Указ. соч. С. 414.
- ¹⁵ *Бройтман С.Н.* «Я не слышал рассказов Оссиана...» в свете исторической поэтики // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи Международные Мандельштамовские чтения. Воронеж, 1995. С. 152.
- ¹⁶ *Виролайнен М.* Указ. соч. С. 47.
- ¹⁷ *Гаспаров Б.М.* Указ. соч. С. 131-133.
- ¹⁸ *Магомедова Д.М.* О. Мандельштам и И. Дмитриев (Проблема внутреннего и внешнего адресата стихотворения) // Слово и судьба. Осип Мандельштам. С. 408-413.
- ¹⁹ Отмечено: *Баевский В.С.* Стихи Блока как текст и подтекст // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 65; *Жолковский А.К.* Указ. соч. С. 427.
- ²⁰ *Мандельштам Н.Я.* Комментарий к стихам 1930-1937 гг. // *Мандельштам О.* Собрание произведений / Сост., подгот. текста, примеч. С.В. Василенко и Ю.Л. Фрейдина. М.: Республика, 1992. С. 402.
- ²¹ *Мандельштам О.Э.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М.: Терра, 1991. С. 107-108.
- ²² Там же. С.118.
- ²³ *Виролайнен М.* Указ. соч. С. 66.

Эстетика Осипа Мандельштама в «Разговоре о Данте»

У Фридриха Гельдерлина есть такие строки:

Многое узнал человек,
Многих нарек небожителей
С той поры, как мы — разговор
И слышать можем друг о друге.

В этих строках — ключ не только к заглавию книги Мандельштама, но и к ней самой. Мы, люди, мы, человечество — «разговор». Наша суть, наша общность — в том, что мы «слышать можем друг о друге». О. Мандельштам записал свою реплику в этом всемирном разговоре, и получилась книга. «Человечество о себе» — так прозвучало бы заглавие книги на поэтическом языке Фридриха Гельдерлина.

Собеседника узнают по голосу, в особенности тогда, когда собеседник — поэт. Голос Осипа Мандельштама не спутаешь ни с каким другим голосом. Иные поэты стыдятся своих интонаций, своего лирического тембра, подавляя их в прозе. Шарль Бодлер усиленно маскировался в своей эссеистике под «общепринятый» газетно-журнальный стиль, хотя это плохо удавалось автору «Цветов зла». Мандельштам не таков. Его голос — та универсальная творческая стихия, из которой рождается и художественная конструкция, и теоретическая концепция. Мыслитель Мандельштам, как и Мандельштам-лирик, преодолевает бессловесную анонимность реального мира, вслед за Гельдерлином «нарекает небожителей». Отсюда — пафос наименования в его творчестве, трагический пафос:

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

Теоретические высказывания поэта сплошь и рядом противоречат его творческой практике. Эстетика Мандельштама интересна также и тем, что она представляет собою совершеннейший интеллектуальный эквивалент лирического «порыва». «Угодно ли вам познакомиться со словарем итальянских рифм? — спрашивает Мандельштам-исследователь. — Возьмите весь словарь итальянский и листайте его как хотите. <...> Здесь все рифмуется друг с другом. Каждое слово просится в “concordanza”» (с. 9)¹. На «инфантильность итальянской фонетики», на «извечный дадаизм» итальянской речи откликается Мандельштам-лирик:

Друг Ариоста, друг Петрарки, Тассо друг —
Язык бессмысленный, язык солено-сладкий
И звуков стакнутых прелесные двойчатки —
Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчуг!

Разве «двустворчатый жемчуг» — не идеальный перевод итальянского «concordanza»? «Звуков стакнутых прелестные двойчатки» переведены «обилием брачующихся окончаний» (с. 9). Впрочем, здесь перевод — отнюдь не «перевыражение», а разные регистры, разные модуляции одного и того же голоса, верность голоса самому себе.

Мандельштам и сам придавал голосу огромное значение. «По голосу Дант определяет происхождение, судьбу и характер человека, как современная ему медицина разбиралась в здоровье по цвету мочи», — с восхищением пишет он (с. 50). Мандельштам упивается «артикуляцией, то есть речью» (с. 49): «Уста работают, улыбка движет стих, умно и весело алеют губы, язык доверчиво прижимается к небу» (с. 7). Вместе с Данте Мандельштам прослеживает людскую речь в ее динамическом произрастании: от «детской зауми», от «чавканья» и «бульканья» до «виолончельного тембра» (с. 41). Именно из артикуляции возникает «астрономический, концертный, глубоко публичный, проповеднический словарь» Данте (с. 9).

Теория поэтического слова, разработанная Мандельштамом, дает исчерпывающий ответ на многие «проклятые вопросы», мучающие современную поэтику и эстетику. Для Мандельштама-лирика слово было если не единственной, то главной художественно-эстетической реальностью. Говоря о стихах Данте, Мандельштам характеризует и свои стихи: «Семантические циклы дантовских песней построены таким образом, что начинается, примерно, “мед”, а кончается — “медь”; начинается — “лай”, а кончается “лед”» (с. 18). Но

ведь именно «таким образом» построены и лучшие стихи самого Мандельштама:

Люблю морозное дыхание
И пара зимнего признанье:
Я — это я, явь — это явь!

«Я — это я, явь — это явь», — мироощущение в четырнадцати буквах. Звуковое обличие слова подсказывает Мандельштаму и теоретические суждения: «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает» (с. 11). «Текстиль у Данте — высшее напряжение материальной природы, как субстанции, определяемой окрашенностью. А ткачество — занятие, наиболее близкое к качественности, к качеству» (с. 52). «Ткачество — качество» — эта формула «разыграна» «литерическим порывом» поэта:

Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то четырех задыханий
Придет выпрямительный вздох.

И дугами парусных гонок
Зеленые формы чертя,
Играет пространство спросонок —
Не знавшее люльки дитя.

И в теории, и на практике Мандельштам не приемлет пренебрежения к слову, которым бравировали в конце прошлого века третьестепенные стихотворцы, как эпигоны Фета, так и эпигоны Некрасова. В стихах они ценили «тонкость чувств», «возвышенность помыслов», все что угодно, кроме поэзии. Именно тогда сформировался крайне живучий тип школьной хрестоматии, препарирующий русскую поэзию во вкусе слащавого бессмысленного эклектизма, которому суждено было слыть «истинной поэтичностью» на протяжении многих десятилетий. Каждой своей строкой Мандельштам дает отпор подобным настроениям, «сластолюбивому невежеству» академий и литературных салонов. В этом он истинный преемник Пушкина и Тютчева.

«Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова», — говорит Мандельштам. «Вся-

кий период стихотворной речи — будь то строка, строфа или цельная композиция лирическая — необходимо рассматривать как единое слово» (с. 18).

Гетевский Фауст отказывается перевести буквально библейский стих «В начале было слово». «В начале было деяние», — переводит он, устав от просветительского кабинетного буквоедства, взыскав созидательной активности. «В начале, в середине и в конце было слово», — написал в двадцатом веке известный немецкий поэт Готфрид Бенн².

Что это: столкновение индивидуальностей, спор потомков с предками, коллизии эпох? Двадцатый век вновь установил совпадение слова с деянием, и творчество Мандельштама убедительно подтверждает это.

Мандельштам говорит об «орудиях поэтической речи» (с. 5). Он их не определяет, предпочитая, как всегда, формулу формулировке. Эстетическая формулировка в своей самодовольной замкнутости зачастую жертвует как раз тем неповторимым, что придает искусству интерес и прелесть. «Орудиям поэтической речи» посвящен, в сущности, весь «Разговор о Данте».

Понятие «орудия» предполагает активность, действенность. Достигается и постигается синтез деяния и слова, недоступный гетевскому Фаусту (не в этом ли его трагедия?!). Орудия — вне природы, человек использует их в борьбе с природой. Здесь Мандельштам резко расходится с Мариной Цветаевой, для которой слова в их первичности «неодолимые возгласы плоти», «молвь». Природа, реальная действительность не столько пересказывается, сколько разыгрывается орудийными средствами поэзии: «Мы описываем как раз то, чего нельзя описать, то есть установленный текст природы, и разучились описывать то единственное, что по структуре своей поддается поэтическому изображению, то есть порывы, намерения и амплитудные колебания» (с. 48). Но ведь «намерения» всегда связаны с будущим; стало быть, к будущему относятся и «порывы» и «амплитудные колебания»: «Немыслимо читать песни Данта, не оборачивая их к современности. Они для этого созданы. Они — снаряды для будущего» (с. 32). «Орудия поэтической речи» — не инструменты ремесленника; им свойственна дальнобойность во времени:

Этот воздух пусть будет свидетелем —
Дальнобойное сердце его,
И в землянках всеядный и деятельный
Океан без окна — вещество.

Потому-то Данте и «стратег превращений» (с. 5, курсив мой. — В. М.). Разыгрывая природу, поэзия отвоевывает у времени будущее, предвосхищает его. Поэзия — «самосоздание» и «орудийная казнь» обреченного. «Разрыв папства как исторической формации» «предусмотрен и разыгран» «Божественной комедией» (с. 73).

Итак, поэзия предвосхищает. В дискуссиях 1960-х о взаимоотношениях поэзии и физики, искусства и техники наиболее весомые слова произнесены Мандельштамом. Мандельштам свободен от псевдоромантического жеманства, томно пасующего перед логарифмами. Современная наука не пугает его. Она предвосхищена поэзией и до сих пор ей сродни: «Страшно подумать, что ослепительные взрывы современной физики и кинетики были использованы за шестьсот лет до того, как прозвучал их гром, и нету слов, чтобы заклеить постыдное, варварское к ним равнодушие печальных наборщиков готового смысла» (с. 48). Вновь и вновь мысль Мандельштама соприкасается с мыслью Гете; он увлечен биологией, минералогией, химией. Но корпускулярно-волновая теория света, вдохновляющая Мандельштама, не похожа на оптику Гете.

И в поэзии, и в естествознании Гете живет плотью и кровью, трепетом волокон, циркуляцией соков, теплом и влажностью. Всем стихиям природы Гете предпочитает плодородную землю. У него камни — и те дышат. «Священные письма вечных законов» расшифровываются для Гете в «метаморфозе растений», в «растительных красках бытия», как по другому поводу великолепно сказал Мандельштам.

Гете различал в природе и искусстве одни и те же «священные письма». Отсюда его «морфология». Двадцатый век научил Мандельштама предпочитать гетевской «морфологии» «кристаллографию». «Священные письма» обернулись тождественными структурами.

Послушаем биологов: «Принято считать, что более сложная в геометрическом отношении структура вещества представляет собой более высокую степень бытия, чем менее сложная структура материи. В этом аспекте кусок льда представлял бы более высокую степень бытия воды, чем такое же количество воды в виде жидкости или газа. Аналогично считают, что образовавшиеся на первичной земле сложные органические соединения представляли собой более высокую степень бытия материи, чем исходные неорганические молекулы с более простой структурой и более низким молекулярным весом»³. Следовательно, представив «Божественную комедию» «тринадцатитысячегранником», Мандельштам с поразительной точностью обозначил высочайшую сту-

пень поэтического бытия (с. 20). Недаром праобразом вселенской гармонии для Мандельштама были соты. В стихах об Армении читаем:

Закутав рот, как влажную розу,
Держа в руках осьмигранные соты,
Все утро дней на окраине мира
Ты простояла, глотая слезы.

Мандельштам не просто «интересуется» современной техникой, он откровенно любит ее. Образы современной техники помогают ему раскрыть одно из сложнейших понятий своей эссеистики, понятие «порыва»: «Представьте себе самолет, — отвлекаясь от технической невозможности, — который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью. Для точности моего наводящего и вспомогательного сравнения я прибавлю, что сборка и спуск этих выбрасываемых во время полета технически не мыслимых новых машин является не добавочной и посторонней функцией летящего аэроплана, но составляет необходимой принадлежность и часть самого полета и обуславливает его возможность и безопасность в не меньшей степени, чем исправность руля или бесперебойность мотора» (с. 26). С одной стороны, порыв — «то единственное, что по структуре своей поддается поэтическому изображению» наряду с «намерениями» и «амплитудными колебаниями», с другой стороны, сама поэзия — порыв. Порыв берется «одновременно и как полет, и как нечто готовое» (с. 56). Орудия поэтической речи возникают «на ходу в ее порыве» (с. 5). И, наконец, «изучение соподчиненности порыва и текста» должно стать «предметом науки о Данте» (или, скажем, вообще о поэзии) (с. 58).

Уже в древние времена эстетика Индии и Китая пришла к выводу, что поэтическое слово не исчерпывается своим буквальным значением. В Индии зарождается теория «дхвани», «учение о скрытом смысле поэзии, о возбуждаемом поэзией душевном волнении и просветлении, не вытекающем прямо из каких-нибудь отдельных ее эффектов, а обусловленном всей системой (конечно, далеко не всякой системой) импрессионирующих или суггестивных средств поэзии»⁴. Древнекитайская поэзия и эстетика говорят о «сверхредком звуке Дао», улавливаемом в непреднамеренном наитии и заведомо несоизмеримом с рифмой⁵. «Наитие» играет огромную роль в эстетике европейского романтизма, ак-

центрирующего внимание на субъективных предпосылках творчества, сводящего поэзию к «откровению» исключительной личности. Эту традицию продолжает сюрреалистическая теория «автоматического письма», приравнивающая творчество к диктовке подсознания.

И Мандельштам говорит о «диктовке»: «Дант и фантазия — да ведь это несовместимо! <...> Какая у него фантазия? Он пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик» (с. 50). Тут же Мандельштам стыдит французских романтиков, «оболгавших Алигьери»: «Секрет его емкости в том, что ни единого словечка он не привносит от себя. Им движет все что угодно, только не выдумка, только не изобретательство» (с. 50). Спрашивается, кто диктует переписчику Данте? Ему диктует сам словесный материал, «голос материи», звучащий, «как членораздельная речь» (с. 78): «Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита. Другими словами, вообразите памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи, таким образом вы получите довольно ясное понятие о том, как соотносится у Данта форма и содержание» (с. 17).

Порыв Мандельштама не имеет ничего общего с романтическим «наитием». Мандельштаму глубоко чужд психологический релятивизм, подменяющий художественное произведение наплывом подсознания, комплексами и архетипами. Как и Дант, Мандельштам — антимодернист. Искусство для него — нечто специфическое. Многие страницы его книги воспринимаются как прямая полемика с сюрреализмом.

Порыв рождается словом, но он не исчерпывается ни семантикой, ни сам собою: «Говоря о Данте правильнее иметь в виду порывообразование, а не формообразование — текстильные, парусные, школярские, метеорологические, инженерийные, муниципальные, кустарно-ремесленные и прочие порывы, список которых можно продолжить до бесконечности» (с. 57-58). В порыве актуализируется совпадение слова с предметом, с реальной действительностью, с «трусами и днями» человечества. Это и значит будить нас и встряхивать «на середине слова». Список порывов бесконечен. Тем знаменательнее их выборочное перечисление, предложенное Мандельштамом. Текстильные, инженерийные, кустарно-ремесленные... Все это — не теоретическое созерцание, а будничная практика исторического свершения. Мандельштам-

мовский «список порывов» демонстрирует орудийную действенность поэтического слова.

Мандельштам последователен в своей теории порыва. «Поэтическая материя не имеет голоса, — говорит он. — Она не пишет красками и не изъясняется словами. Она не имеет формы точно так же, как лишена содержания, по той простой причине, что она существует лишь в исполнении. Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва. Если перо обмакивается в чернильницу, то ставшая, остановленная вещь есть не что иное, как буквенница, вполне соизмеримая с чернильницей» (с. 57).

Отсюда следует важнейший вывод. Поэзия — процесс; прежде всего процесс, а не результат. «Нечто готовое» обнаруживается лишь в полете исполнения. Стало быть, «нечто готовое» — в то же время нечто преходящее: «Поэтическая речь создает свои орудия на ходу и на ходу же их уничтожает» (с. 48). Потому-то и влечет Мандельштама музыка, музыка, воспринимаемая не как текучая стихия романтического пантеизма, а как баховская «поступательная» стройность. В понимании Мандельштама такая музыка — прообраз поэзии: «Вещь возникает как целокупность в результате единого дифференцирующего порыва, которым она пронизана. Ни на одну минуту она не остается похожа на себя самое. Если бы физик, разложивший атомное ядро, захотел его вновь собрать, он бы уподобился сторонникам описательной и разъяснительной поэзии, для которой Дант на веки вечные чума и гроза» (с. 12).

Мандельштам воспеваает черновики. «Черновики никогда не уничтожаются, — утверждает он. — В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей» (с. 27). Поэзия — это не окончательный вариант, а своего рода идеальная последовательность черновиков. Читатель вместе с автором работает над черновиками, только чернильницу ему заменяет «буквенница», «ставшая, остановленная вещь» (с. 57). Так эстетика Мандельштама вовлекает читателя в творческий процесс. Здесь мысль русского поэта сближается с мыслью польского философа Романа Ингардена, который говорит о «конгениальном сотрудничестве» «эстетического потребителя» с творцом произведения⁶.

Порыв исполнения нельзя пересказать: «Где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала» (с. 5). Забвение этой непреложной истины, которую, кстати, можно доказывать и с других точек зрения, приводит к трагикомическим последствиям в поэзии и в литературоведении.

нии. При всем желании в этом вопросе я никак не могу принять точку зрения Л. Е. Пинского, автора интересного, содержательного послесловия к «Разговору о Данте». Он пишет: «Когда Пушкин находил гениальным план “Божественной Комедии” сам по себе, он, надо полагать, имел в виду “предсказуемую” концепцию ее повествования и описаний, космологии и аллегорической пластики образов и картин» (с. 69). Но ведь даже гениальный план поэтического произведения — еще не поэзия. Если бы до нас вместо «Божественной Комедии» дошел только ее «гениальный план», мы могли бы отдать должное уму Данте, его воображению, его эрудиции, но мы не испытали бы эстетического переживания, так как не соприкоснулись бы с поэтическим словом. И еще одна проблема требует нашего внимания. Почему с такой запальчивостью нападает Мандельштам на тех, кто приписывает Данту скульптурность? Конечно, комментатор прав, отмечая, что «скульптурность соотносится с представлением о форме, облекающей уже готовое содержание» (с. 75). Думается, однако, что дело не только в этом. Слишком уж много горечи в этих нападках. Что-то нестерпимо личное чувствуется в них. Об одном ли Данте тут идет речь? В двадцатом веке образцом «художественного предмета» провозглашал скульптуру не кто иной, как Райнер Мария Рильке: «Изваяние подобно тем городам старого времени, которые жили всецело в своих стенах: ведь не задерживали же от этого их обитатели дыхания, не прерывали же они жестов своей жизни. Но ничто не стремилось переступить границы круга, ничего не было за его пределами, ничто не высывалось из городских ворот, снаружи ничего не ожидалось. Каким интенсивным не было бы движение скульптурного произведения, оно должно, пусть из бесконечных ширей, пусть из глубины небесной, оно должно возвратиться, и должен замкнуться великий круг, круг уединения, в котором проводит свои дни художественный предмет» (перевод мой. — В. М.).

В этих строках высказан взгляд на искусство, диаметрально противоположный концепции Мандельштама. Не процесс, а результат. Не полет, а «готовая вещь». Прочитированные строки Рильке с предельной отчетливостью выявляют уязвимые места мандельштамовского исследования. Как отграничить один «порыв» от другого? Кто поручится, что разные порывы не сольются друг с другом хотя бы во времени? Художественному предмету необходим «круг уединения», о котором говорит Рильке. Необходим ли он, однако, и самому художнику? Во всяком случае, в начале тридцатых годов, когда писался «Разговор о Данте», Мандельштам не мог воспевать «круг уединения», и героический артистизм Рильке был для него неприемлем.

Подлинность порыва, его интенсивность, его неповторимость подтверждается в глазах Мандельштама не художественным предметом, а личностью художника и только личностью художника.

Вот он перед нами — «суровый Дант», «Дант — бедняк», «Дант — внутренний разночинец старинной римской крови» (с. 15). Его судьба — судьба европейского поэта: «То, что для нас безукоризненный капюшон и так называемый орлиный профиль, то изнутри было мучительно преодолеваемой неловкостью, чисто пушкинской камер-юнкерской борьбой за социальное достоинство и общественное положение поэта. <...> Лапидарность его не что иное, как продукт огромной внутренней неуравновешенности, нашедшей себе выход в сонных казнях, в воображаемых встречах, в заранее обдуманых и взлелеянных желчью изысканных репликах, направленных на полное уничтожение противника, на окончательное торжество» (с. 15-16). Вот он — Дант, старший брат Пушкина, предшественник-предок скольких других! «Вся новая европейская поэзия лишь вольноотпущенница Алигьери» (с. 74).

Дант в «Разговоре о Данте» — это поэт в поздней лирике Мандельштама, и Андрей Белый, и сам Мандельштам:

На тебя надевали тиару, юрода колпак,
Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак...

Собиратель пространства, экзамены сдавший птенец,
Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец...

Этот Алигьери — горожанин. Он живет «городолюбием, городо-страстием, городоненавистничеством». Тут уже не только лирика. Тут «Голод» Кнута Гамсуна, «Улисс» Джойса, «Процесс» Кафки. «Ад» — замкнутый «круг уединения», который нужно прорвать (порыв — прорыв!). «Разговор» противопоставляется «заговору молчания»:

Куда мне деться в этом январе?
Открытый город сумасбродно цепок...
От замкнутых я что ли пьян дверей? —
И хочется мычать от всех замков и скрепок...

И переулков лающих чулки,
И улиц перекошенных чуланы —
И прячутся поспешно в уголки,

И прячутся поспешно в уголки,
И выбегают из углов угланы.

И в яму, в бородавчатую темь
Скольжу к обледеневшей водокачке,
И, спотыкаясь, мертвый воздух ем,
И разлетаются грачи в горячке. —

А я за ними ахаю, крича
В какой-то мерзлый деревянный короб:
Читателя! Советчика! Врача!
На лестнице колючей разговора б!

Тут «Разговор» достигает невыносимого накала. В нем, как у Гельдерлина, воистину все человечество со всей своей духовной жизнью. Мало прочесть эту книгу, нужно услышать сказанное до и после. «Разговор о Данте» предполагает наше участие в нем. Весь грандиозный разговор мировой культуры — «прожиточный минимум человечности» в нашем веке.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Цитируется по изд.: *Мандельштам О.* Разговор о Данте / Послел. Л. Пинского; Подгот. текста А. Морозова. М., 1967. Далее — страницы в тексте.
- ² *Вепп G.* Doppelleben, Munchen, 1967. P. 103.
- ³ *Тринчер К. С.* Существование и эволюция живых систем и второй закон термодинамики // Вопросы философии. 1962. № 6. С. 154.
- ⁴ *Ларин Б. А.* Об изучении и переводах древнеиндийской поэтики // Сб. ст. в честь академика В. Ф. Шишмарева. Л., 1957. С. 197.
- ⁵ *Алексеев В. М.* Китайская поэма о поэте. Пг., 1916.
- ⁶ *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 135.

О фольклорном подтексте сталинской темы в воронежских стихах Мандельштама

Надежда Яковлевна вспоминала, как в Воронеже Мандельштам «тихонько» сказал ей, что в «победе в 17-м году сыграло удачное имя – большевики – талантливо найденное слово. <...> В этом слове для народного слуха – положительный звук: сам-большой, большой человек, большак – то есть столбовая дорога». В воронежских стихах Мандельштам осмысливает генезис «большевика» в категориях геологических и фольклорных одновременно:

Мир начинался страшен и велик:
Зеленой ночью папоротник черный.
Пластами боли поднят большевик –
Единый, продолжающий, бесспорный...

Здесь выстроена космогония нового мира, появляющаяся из-под земли как бы в результате магического акта, связанного с папоротником, открывающим дорогу к скрытым в земле кладам. Этим кладом оказываются выходящие наружу горючие «пласты боли», но они же – очевидно, и залежи каменного угля. Мандельштам сближает понятия БОЛЬ и БОЛЬшевик, в результате чего последний становится персонификацией подземных, горючих, «угольных» качеств. Сжигая себя, он отдает стране энергию своего «каменноугольного мозга». Это – энергия самопожертвования, строящего новый мир и скрепляющего трудящихся в единое целое. Большевик, «дышащий в стене», оказывается чем-то вроде строительной жертвы, положенной в основу Акрополя-Кремля, «орешка» новой истории. Его «скрепляющая» роль – пророческая, мессианская и даже мистическая, ибо связана с чудесной функцией фольклорного папоротника.

Таким же кладом становится и железо, что приводит к появлению соответствующих мотивов в воронежских стихах. В стихотворении «Идут года железными полками...» железо – необходимый элемент нового мира. Оно, как и в фольклоре, является символом

особой прочности, поэтому летоисчисление новой эпохи названо железным. Железо – одновременно и лекарство, растворенное в воздухе и в воде, укрепляющее организм. Так рождается миф хтонического происхождения, в центре которого Мандельштам поставил демиурга-большевика. Но «угольно-железные» стихи так и не сложились в единый цикл, и не случайно Мандельштам склонен был определять воронежский период как «сломленный и недостроенный» (2,81).

Интуитивно он ощущал, что на роль демиурга претендует тот человек, который некогда назван был им «ассирийцем» и который теперь подарил ему «вторую жизнь». В стихотворении «Внутри горы бездействует кумир...» повторяется тема магического выхода наружу таинственной, мистической фигуры, названной «кумиром». Надежда Яковлевна запомнила ход мандельштамовской мысли: «Что может делать идол – исцелять или убивать...». И тут же про «гору – кремень – Кремль...» (1,271). Если большевик был поднят наружу «пластами боли», если его роль была мессиански-жертвенной, то «кумир» рисовался рожденным не угольными пластами материковой России, а какой-то далекой восточной традицией, что подчеркнуто мотивом его «бездействия». Надежда Яковлевна точно отметила в этом стихотворении сюжет превращения человека в «кумира» в результате его окостенения: «Он мыслит костию и чувствует челом...». Если вспомнить, что в «Ламарке» отречение от человеческого происходило в обмен на «роговую мантию», то в стихах о «кумире» станет ощутим инволюционный подтекст – человеческая природа обменивается на «костную». «Большевика» и «кумира» роднило хтоническое, подземное, пещерное происхождение. Строчка «Зеленой ночью папоротник черный» указывала на «негативную» природу угольно-железного мира, поскольку в «позитивном» изображении зеленым был бы папоротник, а черной – ночь. Но железо и уголь, добытые в результате магического акта, включаются в хозяйственную *жизнь* страны, тогда как кость в фольклоре традиционно символизирует *смерть*. «Кумир» потому и «начинает жить, когда приходят гости», что смерть без человека «бездействует». В стихах так называемой «Второй воронежской тетради» остро переживалась власть некоей магической силы, происхождение которой осознавалась как хтоническое, а природа – костной. Так рождалась фольклорная тема Кашея и его волшебного спутника – кота (стихотворение «Оттого все неудачи...»).

Из воспоминаний Н.Е. Штемпель известно, что кот был реальный – «совершенно черный, без единого пятнышка, с огромными

изумрудными глазами», что появлялось в нем «нечто зловещее, ведьмовское, таинственное» (3,224). В стихотворении он оказывался сторожем Кашеева клада, и, таким образом, мотив папоротника трансформировался в мотив клада, охраняемого нечистой силой. В русском фольклоре эта сила представлена зачастую образом «черной кошки», а клад-оборотень светился «кошачьими» глазами, то есть блеском золота и драгоценных камней. Следовательно, мандельштамовский кот – и сторож клада, и сам клад: «У него в зрачках горящих // Клад зажмуренной горы». Вопрос лишь в том, что за клад ищет лирический субъект, признающийся в своих неудачах. Этим кладом уже не являются ни железо, ни уголь, но золото. Здесь очевидна семантика золотого руна и, более того, в противовес хтоническому, пещерно-подземному мифу возникает миф океанический. Понятно, почему кот назван «внуком зелени стоячей и купцом воды морской». В принципе именно этому сторожу и можно адресовать просьбу, прозвучавшую в «камских» стихах: «На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко...». Путь к морю-кладу ведет через Кашеевы покои, охраняемые котом. Если в стихах 1935 года фольклорные мотивы рисовали образ огромного эпического пространства, в котором живет и действует народ и которое требует энергии «сгорания», самопожертвования, то теперь они дают изображение власти, хозяйничающей на этом пространстве и владеющей его подземными богатствами.

Кошачьи зрачки не случайно названы «леденящими, умоляющими, просящими», ибо сторож-кот желает пришельцу смерти, что заставляет вспомнить известный пассаж из «Четвертой прозы»: «С собачьей нежностью глядят на меня глаза писателей русских и умоляют: подохни!» (4,178). Ведь если гость пройдет к самому Кашею, то сторож не выполнит возложенной на него функции. Что касается Кашея, то он «на счастье ждет гостей» потому, что только с их приходом он может «исцелять или убивать». Связь Кашея с «кумиром» очевидна здесь в силу их общей «костной» природы. В русском фольклоре у Кашея три ипостаси: одна главная – «тот, кто имеет отношение к костям»; и две побочных – «пленник» и «распорядитель судьбы, жребия» (5,86). Мандельштам задействовал первое и третье значения, второго же я коснусь чуть ниже.

У кумира-Кашея, как и у клада с его двойной семантикой удачи-смерти, оказывается двойная функция, связанная со спасением-гибелью. Если кот несет только гибель и только неудачу, то Кашей может оказаться спасителем. Все это проясняет мандельштамовскую «Оду» и заставляет оспорить ее трактовку как безусловное принятие

Сталина. Мандельштам, смотревший на фигуру вождя через призму фольклорных мотивов и ассоциаций, хорошо сознавал всю меру риска, связанного с прямым обращением к «кумиру». Знал он, безусловно, и другое: фольклорный герой лишь тогда не погибает при контакте с нечистой силой, когда владеет правилами поведения в волшебном мире и грамматикой языка, на котором с этой силой можно общаться.

Надежда Яковлевна вспоминала, как отреагировал Мандельштам на телефонный разговор Сталина с Пастернаком, в котором вождь допытывался, является ли автор стихов о кремлевском горце «мастером»: «И почему Сталин так боится “мастерства”? Это у него вроде суеверия. Думает, что мы можем нашаманить...» (6, 139). Мандельштаму показалось, что он нашел объяснение милости властителя, простившего поэту жесточайшее оскорбление, – суеверное отношение к «мастерству», которое может стать причиной «порчи». Следовательно, если «мастерски» создать позитивный образ «кумира», то последний снова проявит свою «исцеляющую» функцию. Иными словами, Мандельштам в «Оде» сознательно выступал в роли «шамана», создавая текст с магической функцией. Не удивительно, что в процессе работы над «Одой» он был озабочен «мастерством» и даже, по свидетельству Надежды Яковлевны, «проклинал себя» за отсутствие такового. «Ода» и начинается монологом «мастера»:

Когда б я голь взял для высшей похвалы –
Для радости рисунка непреложной, –
Я б воздух расчертил на хитрые узлы
И осторожно, и тревожно.

Воздух, расчерченный на «хитрые углы», становится рамой портрета с изощренной системой координат, поскольку «высшая похвала» требует искусности и осторожности, а главное – здесь должна быть исключена любая неожиданность. Вождь относится к тому, кто берется его рисовать, чрезвычайно подозрительно, и поэтому художник должен быть предельно внимателен:

Художник, береги и охраняй бойца:
В рост окружи его сырым и синим бором
Вниманья влажного. Не огорчить отца
Недобрым образом иль мысли недобором,
Художник, помоги тому, кто весь с тобой,
Кто мыслит, чувствует и строит.

Не я и не другой – ему народ родной –
Народ-Гомер хвалу утроит.

Казалось, логичнее, чтобы боец охранял художника, а не наоборот, но так как последний выполняет функцию «шамана», то именно он должен беречь «бойца» (вождя) от «недоброго образа», т. е. попросту от порчи и сглаза, от «мыслей недобора», т. е. от нечаянной глупости. Художник не просто рисует вождя, но инспирирует его положительный образ в творческом сознании «народа-Гомера», который «утроит» хвалу – усилит уже созданный мастером положительный эффект. Такого мастера властитель должен воспринимать как свою опору и защиту, а следовательно, и «беречь» его.

Писавшие об «Оде» не раз отмечали, что Мандельштам акцентирует мотив фольклорно-эпического выхода Сталина из горы: «Глазами Сталина раздвинута гора». Пребывание внутри горы роднит его с «кумиром», а значит, и выявляет (разумеется, нечаянно) его «кашеву» природу:

И я хочу благодарить холмы,
Что эту кость и эту кисть развили.

Сталин оказывается ожившей «костью» – ведь «кисть» это и есть «развившаяся» кость. Выход его из горы («тюрьмы») напоминает об ипостаси Кашея-пленника, который в сюжете волшебной сказки прежде, чем действовать, томится в заточении. Для правильного понимания фольклорного подтекста «Оды» особенно важен мотив близнеца, вызвавший наибольшее затруднение при его истолковании:

И в дружбе мудрых глаз найду ль для близнеца,
Какого, не скажу, то выраженье, близясь
К которому, к нему, – вдруг узнаешь отца
И задыхаешься, почуяв мира близость.

Г. Фрейдин, а вслед за ним и М. Гаспаров считают, что таким близнецом является сам Мандельштам, носящий имя Иосиф (7,101). Но куда более точна догадка, что этот близнец – ветхозаветный Иосиф (8,8). В Воронеже Мандельштам не мог не помнить собственного стихотворения 1913 года, в котором писал об «Иосифе, проданном в Египет». А так как Сталин вызывал у него ветхозаветные ассоциации – «надсмотрщик над евреями в Египте» (9,46), то в дан-

ном контексте надо вспомнить, что библейский Иосиф, выйдя из тюрьмы, был поставлен «над всею землею Египетскою» (Быт. 41, 43). Следовательно, ничто не мешает ему выступать в роли «близнеца» Иосифа Джугашвили, который, испытав «горечь тюрьмы», вознесся на вершину власти в новом «Египте» XX века. Как Иосиф Библии, воздавший братьям добром за причиненное зло, Иосиф Сталин отказался мстить Иосифу Манделъштаму за нанесенную обиду, подарив ему жизнь. Поэтому в «Оде» художник озабочен не столько сходством портрета с оригиналом, сколько тождеством последнего со своим библейским тезкой и прототипом.

В предпоследней строфе Сталин, нарисованный на фоне обильного урожая, назван «жнецом рукопожатий в разговоре». Здесь снова возникает библейский подтекст, поскольку правлению Иосифа в Египте также сопутствовало обилие хлеба: «И вышел Иосиф от лица фараонова, и прошел по все земле Египетской. Земля же в семь лет изобилия приносила из зерна по горсти» (Быт. 41, 46 – 47). Однако в этой парадной картине всеобщего довольствия и счастья слышится тревожная нота. Жатва – старая метафора смерти, и вождь в роли жнеца выглядит зловеще. Кроме того, Сталину сопутствуют «шестиклятенный простор», что отсылает к манделъштамовским стихам о «шестипалой неправде». Манделъштам, по свидетельству Надежды Яковлевны, любивший число семь, вряд ли случайно соотносил со Сталиным именно *шестерку*. Во всяком случае, число «шесть» подсознательно воспринималось им как отрицательное, что совпадает с известным представлением о четной природе дьявола.

Инфернальные черты, проступающие сквозь искусно нарисованный облик великодушного и доброго «отца», особенно заметны в тех местах «Оды», где вождь дан на волне толпы: «Он свесился с трибуны, как с горы, // В бутры голов...» Манделъштам с недоумением спрашивал у Надежды Яковлевны: «Почему, когда я думаю о нем, передо мной все головы, бутры голов. Что он делает с этими головами?» (6, 197). Но он и сам знал, что может сделать с этими головами вождь, и поэтому, утвердив его сходство с великодушным Иосифом, нелогично и инстинктивно пытался раствориться в толпе, чтобы остаться незамеченным, уйти от всевидящих глаз «кумира»:

Уходят вдаль людских голов бутры:
Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят.

Чем дисциплинированнее и жестче выполнял поэт поставленную перед собой задачу, тем сильнее обострялся подсознательный

страх перед тем, кто «сдвинул мира ось». Растворяясь в обреченной на заклятие массе, Мандельштам как бы предчувствовал собственный кенозис, о котором он вскоре скажет в «Стихах о неизвестном солдате».

ЛИТЕРАТУРА

1. Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования / Ред. кол. С.С. Аверинцев и др. Воронеж, 1990.
2. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. Материалы об О.Э. Мандельштаме / Отв. ред. Т.С. Царькова. СПб., 1997.
3. Штемпель Н.Е. Мандельштам в Воронеже // Новый мир. 1987. № 10.
4. Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. Т. 2 / Подгот. текста и коммент. А.Д. Михайлова и П.М. Нерлера. М., 1990.
5. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.
6. Мандельштам Н.Я. Воспоминания / Текст подгот. Ю.Л. Фрейдин. М., 1989.
7. Гаспаров М.Л. О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М., 1996.
8. Кацура А. Три Иосифа // Независимая газета. 1996. 19 сентября.
9. Герштейн Э.Г. Новое о Мандельштаме. Paris, 1986.

Дело Мандельштама

1

Статистика свидетельствует: за десятилетие между 1931 и 1940 годами в системе ГУЛАГ умерло, без учета погибших при побегах, 376.154 зэка, или заключенных¹.

Одним из них был Осип Эмильевич Мандельштам.

Он умер (вернее, погиб), выражаясь его же словом, — «с гурьбой и гуртом», будучи одним из бесчисленных «зэка» необъятного Архипелага.

Несколько лет тому назад в руки исследователей попали материалы нескольких дел, заведенных органами ОГПУ-НКВД на Мандельштама Осипа Эмильевича. Все вместе взятые они образуют одно большое «Дело Мандельштама», заведенное историей на его палачей.

За последнее время стараниями историков, — и в особенности историков из «Мемориала», — вышло немало публикаций, проливающих свет и на сам Архипелаг, и на карательные органы, которые им заправляли, и на многих чекистов, ставших, как сказали бы теперь, фигурантами «Дела Мандельштама».

Посмотрим, во-первых, что нам известно о палачах Мандельштама².

На ордере на арест 1934 года стоит подпись заместителя председателя ОГПУ Якова Агранова³. Мандельштама арестовали в ночь с 16 на 17 мая 1934 года. До 28 мая он содержался под следствием на Лубянке, несколько раз (18-19 и 25 мая) его вызывали к следователю, Николаю Христофоровичу Шиварову. В тюрьме у Мандельштама начался травматический психоз, одним из следствий которого стала попытка вскрыть себе вены. Приговор — трехлетняя ссылка в городок Чердынь на Урале, куда ему позволено ехать с женой (но, разумеется, под конвоем). Сама дорога — через Свердловск и Соликамск — заняла пять-шесть дней: с 29 мая по 3 июня. Она завершилась новой попыткой самоубийства, после чего приговор пересмотрели и Чердынь заменили Воронежем, куда Мандельштама доставили в середине 20-х чисел июня.

Первый арест Мандельштама пришелся на эпоху ОГПУ, и когда он, вспоминая это время в стихах, писал — «где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ?», — он, вероятно, не знал, что писал, в сущности, о последних неделях, если не днях этой ипостаси все-ильной организации: Постановлением ЦИК СССР от 10 июля 1934 года Объединенное Главное политическое управление (ОГПУ) было реорганизовано в Народный Комиссариат внутренних дел СССР (НКВД). Во главе всего НКВД и Главного управления государственной безопасности (ГУГБ НКВД) стоял Г.Г. Ягода⁴, его первым и вторым заместителями были Я.С. Агранов и Г.Е. Прокофьев.

Устранение Ягоды произошло осенью 1936 года. 26 сентября постановлением ЦИК он был освобожден от должности наркома ВД и назначен наркомом связи СССР, а 3 апреля 1937 года он был отстранен и от этой должности и арестован. 13 и 15 марта 1938 года — то есть в дни, когда О.М. только-только приехал в Саматиху, Ягода был приговорен Военной коллегией Верховного Суда СССР к расстрелу и, после отклонения прошения о помиловании, расстрелян.

Вместо Ягоды 26 сентября 1936 года наркомом ВД был назначен неприметный знакомый Мандельштамов по Сухумскому дому отдыха Николай Иванович Ежов⁵. Он беспощадно уничтожил практически всех близких сотрудников Ягоды в руководстве ОГПУ-НКВД. Так, второго замнаркома Г.Е. Прокофьева он отправил вслед за Ягодой в Наркомат связи, а первого заместителя Я.В. Агранова, хотя и назначил 29 декабря 1936 года начальником ГУГБ НКВД, но ненадолго: 15 апреля 1937 года тот был понижен до начальника 4-го отдела ГУГБ НКВД, а 17 мая и освобожден от должности замнаркома. Оба — и Агранов, и Прокофьев — были расстреляны, первый — вместе с Ягодой, а второй — даже раньше него.

Спустя год с небольшим, 20 декабря 1937 года (на праздновании 20-летия создания ВЧК), когда машина террора уже крутилась на верхних оборотах, А.И. Микоян сказал о Ежове как о человеке, который, придя в НКВД, сумел в кратчайшие сроки изгнать чужаков и поставить работу советских чекистов и разведчиков на высшую ступень. Микоян объяснял это применением Ежовым сталинского стиля работы в области НКВД, что, в общем-то, верно: у Н.И. Ежова были все основания сказать, что он — при повседневном руководстве со стороны ЦК — «погромил врагов здоровья».

На место Агранова, «фигуранта» первого арестного дела Мандельштама, встал будущий фигурант — среди множества прочих — его второго арестного дела — комкор М.П. Фриновский⁶. В 1934 году, во времена первого ареста О.М., он возглавлял Главное управление

пограничной и внутренней охраны (ГУПВО) НКВД, 16 октября 1936 года был назначен заместителем, а 15 апреля 1937 года — первым заместителем наркома внутренних дел СССР и начальником ГУГБ НКВД.

С приходом Ежова началась не только жесточайшая кадровая чистка в органах, но и их серьезная структурная перестройка. 26 декабря 1936 года в целях конспирации отделам ГУГБ НКВД были присвоены номера: Секретно-политический отдел, который, в частности, занимался и О. Мандельштамом, получил обозначение Четвертого. Первым его начальником стал капитан госбезопасности 3-го ранга В. М. Курский. На короткий месячный срок — с 15 апреля по 17 мая 1937 года — отдел возглавлял сам Агранов, а на 1 января 1938 года в качестве его начальника значится М. И. Литвин. После новой реорганизации, последовавшей 9 июня 1938 года, отдел принял майор госбезопасности А. С. Журбенко (1903–1940), также оставивший свою роспись в мандельштамовском деле. Тогда же был выделен в качестве самостоятельного Учетно-регистрационный отдел (УРО) НКВД во главе со майором ГБ И. И. Шапиро (1895–1940), до этого возглавлявшим секретариат НКВД.

Очередная смена власти в НКВД произошла еще при жизни Мандельштама: 22 августа первым заместителем наркома внутренних дел был назначен первый секретарь ЦК КП(б) Грузии Л. П. Берия⁷, а прежнего обладателя этого поста Фриновского перевели на должность наркома ВМФ (8 сентября). 11 сентября Берии присвоили звание комиссара госбезопасности 1-го ранга, а 29 сентября он стал начальником ГУГБ. Наконец, 25 ноября Берия окончательно водворяется в ежовском кабинете (в печати об этом было сообщено, правда, только 8 декабря). И уже к Берии обращается Надежда Яковлевна Мандельштам 19 января 1939 года с требовательным и гневным письмом, требуя проверить, а не пал ли Осип Эмильевич жертвою заговора прежней, ежовской, команды⁸.

2

Теперь мы можем взглянуть и на судьбу самого Мандельштама гораздо шире, посмотреть, чем была она в общем потоке репрессий, «в гурьбе и гурте», постараться оценить степень его «везения» или «невезения».

За время, прошедшее между первым и вторым арестами Мандельштама, численность заключенных в ГУЛАГе выросла вдвое — с

510,3 тыс. чел. в 1934 и до 996,4 в 1938 году. Особенно видна разница между этими двумя годами по статистике осуждений по политическим мотивам: в 1934 году их было всего 78.899 — самый низкий уровень после 1929 года и почти вчетверо меньше, чем в 1933 году (239.664). В 1938 году число осужденных по 58 статье превысило полмиллиона (554.258) и уступало по этому показателю только 1937 году (790.665). На 1937-1938 годы приходится и максимальное число (более 680 тыс. за два года!), и максимальная доля расстрельных приговоров (42,3 % в 1937 и 59,3 % в 1938 гг. — против, скажем, 2,6 % в 1934 году). Наиболее массовой мерой наказания была именно жизнь в ГУЛАГе, то есть содержание в тюрьмах, лагерях и колониях. Только в 1937-1938, а также в 1924 и 1926 годах она была «на вторых ролях», уступив в первом случае — смертной казни, а во втором — ссылке и высылке. Из 78.899 репрессированных в 1934 году 2.056 человек было расстреляно, 59.451 направлено в ГУЛАГ, а к ссылке и высылке приговорено было 5.994 человек — едва ли не самый «гуманный» год из всего десятилетия.

Одним из этих 5.994 сосланных и оказался и Мандельштам, так что с годом первого ареста ему, в общем контексте, можно сказать, «повезло».

Формально «повезло» ему и в 1938 году, когда число осужденных по 58 статье составляло 554.258 чел., из которых каждый третий из пяти расстреляли. Оказавшись в числе прошедших сквозь это первое «сито» судьбы, но будучи приговоренным не к ссылке или высылке (таких в 1938 году было всего 16.842 чел., или 3 %), а к отправке в ГУЛАГ (а таких было 205.509, или 37,1 %), он — со своим стариковским здоровьем и с «пятью годами лагерей» — также получил фактически смертный приговор, только с переносом места и с отсрочкой времени его приведения в исполнение.

Что представляла из себя та часть архипелага ГУЛАГ, куда отправили Мандельштама и откуда он даже успел написать домой? Севвостлаг, или УСВИТЛ (Управление северо-восточных лагерей), был одним из крупнейших лагерных управлений ГУЛАГа. Численность заключенных в декабре 1932 года составляла всего около 11 тыс. чел. Но в 1934-1936 годах он был уже пятым по населению (соответственно, с 29.659, 36.313 и 48.740 зэка), а в 1937-1938 гг. — третьим (с 70.414 и 90.741 чел.), уступая только Бамлагу и Дальлагу.

Хозяйственный орган, которую Севвостлаг обслуживал, был знаменитый трест Дальстрой⁹, организованный Постановлением Совета труда и обороны СССР от 13 ноября 1931 года и без преувеличения ставший государством в государстве, с неограниченной вла-

стью на необъятной Колыме. Если и можно Дальстрой с чем-нибудь сравнить, то прежде всего с британскими Ост-Индской или Вест-Индской Компаниями. Официальное первоначальное наименование Дальстроя — Государственный трест по дорожному и промышленному строительству в районе Верхней Колымы. В его задачи входили разработка, поиски и разведка золоторудных месторождений на территории Ольмско-Сеймчанского района Дальневосточного края и строительство автомобильной дороги от бухты Нагаево до районов золотодобычи. Управление треста дислоцировалось в поселке Магадан на берегу этой бухты (свой городской статус Магадан получит только в 1939 году, уже после смерти Мандельштама). В октябре 1932 года район деятельности Дальстроя был выделен в административно самостоятельную территорию (в составе Дальневосточного края), после чего он еще не раз расширился. Кроме нынешней Магаданской области в него входили часть Якутии, Хабаровского края и Камчатской области, и к 19 марта 1941 года его площадь составляла 2.266 тыс. кв. км., или едва ли не десятую часть СССР! Основная производственная специализация Дальстроя — это добыча золота и олова, а также вольфрама, кобальта и угля.

Семь лет трест подчинялся непосредственно Совету Труда и Обороны СССР (впоследствии Совнаркому); но Постановлением последнего за № 260 от 4 марта 1938 года он был передан в ведение НКВД и переименован в Главное управление строительства Дальнего строя (ГУСДС), но при сохранении сокращения «Дальстрой». Все производственные подразделения Дальстроя обслуживались «з/к» Севвостлага, а с 1952 года уже и сами лагерные подразделения были переподчинены Дальстрою: к этому времени Дальстрой достиг своей пиковой численности (199.726 чел.). Постановлением Совета Министров СССР за № 832.370 сс от 18 марта 1953 года ГУСДС был передан в Министерство металлургической промышленности СССР, а его лагерные подразделения — центральному ГУЛАГу, но в сентябре они были снова переподчинены Управлению Северо-Восточных ИТЛ, при этом теснота связи между Дальстроем как производственным главком и УСВИТЛ как органом с функцией рабочей силы подчеркивалась еще и тем, что их традиционно возглавлял один и тот же человек.

С момента организации и до ареста в декабре 1937 директором (с 1937 года — начальником) Дальстроя был Э. П. Берзин, до этого времени — начальник Вишерского ИТЛ. В бытность в архипелаге О. Э. Мандельштама начальником был старший майор госбезопасности К. А. Павлов, а с 11 октября 1939 и до 24 декабря 1948 года во

главе Дальстроя стоял комиссар ГБ И.Ф. Никишов. Его сменили генерал-майор И.Г. Петренко (умер 3 августа 1950 года, после чего два месяца его обязанности исполнял главный инженер Дальстроя полковник Кузнецов) и горный генерал-директор И.Л. Митраков (вплоть до передачи Дальстроя в Минчермет), с сентября 1956 года начальником Дальстроя был Д.Ф. Лубенченко.

3

Но Манделъштам соприкоснулся лишь с самым краешком империи Дальстроя. Он не попал дальше транзитного лагеря под Владивостоком, куда его привезли и где он умер. Сам лагерь служил перевалочной станцией между «материком» и Колымой. Манделъштам же попал в «отсев» и остался зимовать в лагере. Точное наименование этого лагеря вовсе не «Вторая речка», а Владивостокский пересыльный пункт Дальстроя (Владперпункт)¹⁰.

...В четвертый в его жизни раз Осипа Эмильевича арестовали 2 мая 1938 года в лесной мешерской глуши, в доме отдыха Саматиха, куда заманили путевкой, как в клетку птицу. Допросами не докучали (всего-навсего один) и спустя три месяца (2 августа) осудили на пять лет исправительно-трудовых лагерей. Обвинили по 58-й статье, пункт 10 («Антисоветская агитация и пропаганда»). А еще через месяц — 8 сентября — эшелон с почти двумя тысячами людей — з.к. (заключенные) и к.в. (конвоиры) покинул Москву и медленно покатыл на восток.

«На ушко бы мне синего моря, на игольное б только ушко!..» — молил Манделъштам в воронежской ссылке в 1935 году. Вспомнил ли он эти строки солнечным днем 12 октября, когда, спустив ноги из распахнутой теплушки, сполз на твердую землю, глянул на божий свет и увидел прямо перед собой, в какой-нибудь сотне метров, голубую гладь Японского моря и пустынный пляж, а со стороны берега — зеленые сопки и черным по белому буквы над станционным зданием: «Вторая речка»?..

В Российском государственном военном архиве хранится документация конвойных войск НКВД — ценнейший источник по российской истории. Сколько тысяч эшелонов прошло через них, сколько миллионов душ — зэков и спецпоселенцев, своих или чужих военнопленных — они отэтапировали и сколько миллиардов километров проделали над железнодорожными шпалами!

На истлевающей, какая попадется, бумаге, иногда папиросной, — эшелонные списки. Нестройные колонки слов и цифр — иногда только имена, но нередко еще и профессии, возраст, статьи, сроки...

Чудом (ведь найти здесь конкретного человека — все равно что уколоться об иголку в стогу) удалось обнаружить документы, относящиеся к этапированию эшелона с О.Э. Мандельштамом¹¹.

Вот вам слепая выборка из многосотенного перечня:

Азарх Илья Александрович, 1985 г.р., литературный работник...
Аузин Роберт Евсеевич, 1899 г.р., землемер...
Белоконь Павел Ионович, 1910 г.р., оперативный работник...
Блажевич Егор Селиверстович, 1878 г.р., плотник...
Бойко Павел Григорьевич, 1893 г.р., токарь...
Борисов Сергей Васильевич, 1887 г.р., портной...
Бутлицкий-Туманов Эдуард Микеевич, 1906 г.р., журналист...
Виноградов Александр Владимирович, 1899 г.р., учитель
Винтерхоллер Василий Карлович, 1900 г.р., тракторист...
Войтына Александр Антонович, 1893 г.р., кондуктор...
Герман Александр Григорьевич, 1906 г.р., журналист...
Замараев Григорий Евгеньевич, 1896 г.р., шофер...
Заборский Станислав Осипович, 1895 г.р., сапожник...
Кривицкий Роман Юльевич, 1900 г.р., журналист...
Коллонтай Георгий Федорович, 1895 г.р., художник...
Мальшев Иван Васильевич, 1891 г.р., электрик...
Мистельгоф Теодор Иванович, 1895 г.р., строитель...
Маркс Карл Карлович, 1895 г.р., профессия не указана...
Нисневич Яков Петрович, 1910 г.р., литературный работник...
Олерский Мих. Петрович, 1892 г.р., артист...
Ольхов Ханан Маркович, 1906 г.р., сварщик...
Руссак Владимир Иванович, 1903 г.р., пожарник...
Сморозин Мих. Павлович, 1908 г.р., художник...
Филиппович Иван Григорьевич, 1912 г.р., грузчик...
Шерман Станислав Яковлевич, 1895 г.р., консул...
Шишкин Павел Степанович, 1909 г.р., зав. столовой...
Мандельштам Осип Эмильевич, 1891 г.р., писатель...

Поистине вся огромная советская страна отразилась в этом будничном для НКВД документе!

...Наливаются кровью аорты,
 И звучит по рядам шепотком:

– Я рожден в девяносто четвертом...
– Я рожден в девяносто втором...
И в кулак зажимая истертый
Год рожденья – с гурьбой и гуртом
Я шепчу обескровленным ртом:
– Я рожден в ночь с второго на третье
Января, в девяносто одном
Ненадежном году – и столетья
Окружают меня огнем...

Практически все из списка, включая и Карла Маркса, осуждены либо за контрреволюционную или антисоветскую деятельность или агитацию, либо по подозрению в шпионаже, либо как СОЭ — «социально-опасный элемент» (исключения составляли лишь двое, осужденные за педерастию, и два оперативных работника, совершившие должностные преступления).

«Мандельштамовский» эшелон подлежал отправке в город Владивосток, на Колыму, «Севвостлаг» НКВД. Командировка была выписана по спецнаряду I спецотдела НКВД на срок с 7 сентября по 28 октября 1938 года. Эшелон формировался на станции Красная Пресня, в так называемом пересыльно-питательном пункте НКВД по Московской области, куда перед отправкой свозили партии заключенных, содержавшихся в различных тюрьмах НКВД Москвы и Московской области — Серпуховской, Коломенской, Таганской и, конечно, Бутырской. Всего в эшелон было принято 1770 чел., в том числе из Бутырок — 209 чел. Начальником эшелона был командир 1-й роты 236-го полка Конвойных войск старший лейтенант Романов И.И.

Фактически эшелон отправился из Москвы 8 сентября. Большая часть контингента направлялась и была доставлена на станцию Известковая (1038 чел. — политические вперемешку с уголовными) и во Владивосток (700 чел. — сплошь 58 статья, в их числе и Мандельштам). Еще 17 чел. предназначались для лагерей в Мариинске, а 8 — в Красноярске. «Сдачи» состоялись кроме того в Свердловске (3 чел.), а также в Москве, Зиме, Могоче и Урульче (по 1 чел.).

Несколько странный пункт о «сдаче» одного человека в Москве объясняется, видимо, тем, что по невыясненным причинам з.к. Паниткова Пелагея Денисовна была просто-напросто освобождена. Еще трое одиночек — это те, кто не вынес тягот пути и в дороге умер или тяжело заболел. Их «сдавали по актам» в Зиме, Могоче и Урульче (кстати, акт о сдаче больного и акты о смерти — единственные доку-

менты, выполненные на бланках, пусть и весьма некачественных, на плохой бумаге и с отвратительной печатью; все остальные документы — как бог на душу положит, безо всякой проформы, на самой плохой, чаще всего папиросной, бумаге, и их сохранность внушает самые серьезные опасения).

Как был организован типовой эшелон для перевозки заключенных?

Расчитывался он на 1500 человек, но в действительности, как видим, их число сильно зашкаливало за эту норму. Общее число вагонов — в данном случае 34, из них 25 для «л/свободы», то есть «лишенных свободы» (их теплушки были четырехосными). В первом вагоне ехала обслуга, во втором склад к.в. (конвойных войск), в третьем — кухня для з.к., в четвертом — кухня и столовая для к.в.; в пятом — склад з.к. В 15-м и 24-м вагонах — караульные помещения. Эков же везли в вагонах с 6 по 14, с 16 по 23 и с 25 по 32-й. В самом хвосте — изолятор (33-й вагон) и тут же рядышком, в 34-м вагоне, — оперативная группа.

На «мандельштамовский» эшелон, по наряду ГУЛАГа, был выписан план перевозки НКВД № 1152. Численность конвоя определялась в 110 чел., то есть примерно по 16 з.к. на одного «сопровождающего». Продукты и командировочные выписывались из расчета на 30 суток, белье — по 2 смены на каждого конвойного (перед отправлением им полагалось прослушать лекцию «Питание в пути и желудочно-кишечные заболевания»). Примечателен и состав конвоя: начальник конвоя, политрук и комендант, два начальника караула и два помощника, разводящих — 6; оперативная группа — 9 и, наконец, часовых — 78 (кроме того, хозяйственная обслуга и резерв — по 3, связисты и собаководы — по 2). Лекпома и повара не было ни для з.к., ни для к.в. — в соответствующих графах прочерки!

Эшелон был в Свердловске 4 сентября. Здесь был снят с поезда з.к. Барзунов Николай Иванович, а также сданы двое других — Михаил Владимирович Гушин и Артур Евгеньевич Полей. 19 сентября — остановка в Мариинске. Здесь, как известно, располагались крупнейшие женские и «инвалидные» мужские лагеря. По расписке было сдано 17 человек (все — по 58 статье). Точная дата прибытия в Красноярск не поддается прочтению: здесь «сошло» восьмеро этапированных.

Где-то за Красноярском в эшелон впервые наведальась смерть. Первым — от «острой слабости сердца» — умер совсем еще не старый

(35 лет) Давид Филиппович Бейфус (1903 г.р.; приговор — 5 лет по ст. 58.10). Его выгрузили и сдали на станцию Зима 23 сентября, а 1 октября на станции Могоча был «сактирован» труп 52-летнего Спиридона Григорьевича Деньчукова (1886 г.р.; приговор — 8 лет по ст. 58.10). 29 сентября на станции Урульча был выгружен и сдан в качестве тяжелобольного Авив Яковлевич Аросев.

7 октября прибыли на станцию Известковая на севере Еврейской автономной области. Здесь состав полегчал почти наполовину — отцепили сразу 16 вагонов и «сошло» 1038 чел., в том числе 105 женщин.

И вот эшелон прибыл на свою конечную станцию — Владивосток, точнее, на станцию «Вторая Речка» к югу от города. «Акт приемки» датирован 12 октября 1938 года. Его подписали начальник эшелона Романов И.И. и целая приемная комиссия Владивостокского отдельного лагпункта Северо-Восточных исправительно-трудовых лагерей НКВД (СВИТЛ) — начальник учетно-распределительной части по фамилии Научитель; врид начальника санчасти, главврач Николаев, начальник финчасти Морейнис и врид начальника Отдела учета и распределения Владивостокского райотделения Управления НКВД Козлов.

Принято было, напомним, 700 человек — 643 мужчины и 57 женщин, — и все, согласно акту, здоровые. Но в этом стоило бы и усомниться: ведь, если верить этому акту, то горячая пища в пути раз выдавалась не реже, чем раз в сутки, а эшелон сопровождал некий военврач, фамилия которого, правда, не указана. И понятно почему: согласно командировке — никакого врача в эшелоне не было!

Итак, поезд остановился. И ровно с этого начинаются опубликованные недавно воспоминания Ивана Корнильевича Милютина, одного из мандельштамовских соседей по бараку¹²:

«Замолк удар колес по стыкам, но долго еще в ушах не проходило эхо этого стука. Тело еще не привыкло к движениям после месячного сидения и лежания в запертом товарном вагоне».

То, что произошло дальше, известно. Мандельштама, по состоянию здоровья, на Колыму не отправили: он попал «в отсев». Но и это его не спасло: 27 декабря 1938 года в 12 час. 30 мин. Осип Эмильевич Мандельштам умер в стационаре пересыльного лагеря близ станции «Вторая речка». Его жизненный путь, начавшись на противоположном конце империи — в Варшаве, закончился на восточном краю России...

Будут люди холодные, хилые
 Убивать, холодать, голодать,
 И в своей знаменитой могиле
 Неизвестный положен солдат...

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Скачки смертности наблюдались в 1933 и 1938 гг. За 1934–1940 гг. из лагерей бежало 323.739 чел., из них было поймано и возвращено 205.447, или 63,4 %. С учетом колоний число бежавших приблизится к 0,5 млн. чел. См.: *Земсков В. Н.* Заключенные в 30-е годы (демографический аспект) // Социологические исследования. 1996. № 7. С. 9 (нижеследующие цифровые данные, если не оговорено иное, так же восходят к этому источнику).
- ² *Кокурин А., Петров Н.* Лубянка. ВЧК – ОГПУ – НКВД – НКГБ – МГБ – МВД – КГБ. М., 1997. - 352 с.
- ³ *Агранов Яков Саулович* (1893, местечко Чегерская Рогачевского уезда Гомельской губ. — 01.08.1938). В партии — с 1915, в органах — с 1919. С 21.02.1933 по 10.07.1934 — зам. Председателя ОГПУ СССР, с 10.07.1934 по 17.05.1937 — 1-й зам. Председателя ОГПУ СССР. С 29.12.1936 по 15.04.1937 — начальник ГУГБ НКВД СССР, а с 15.04.1937 по 17.05.1937 — начальник 4 отдела ГУГБ НКВД СССР. С 17.05.1937 — начальник УНКВД по Саратовской обл. См.: *Кокурин А., Петров Н.* Указ. соч. С.143.
- ⁴ *Ягода Генрих Григорьевич* (1891 — 15.03.1938, расстрелян) — в органах с 1919, с 1920 — член коллегии ВЧК. С 18.02.1923 — 2-й зам. пред. ГПУ-ОГПУ. В 1922–29 — начальник Особого Отдела ГПУ-ОГПУ, в 1927–29 — начальник Секретно-Оперативного отдела ОГПУ. С 10.07.1934 по 26.09.1936 — нарком ВД СССР. С 26.09.1936 по 03.04.1937 — нарком связи СССР. См.: *Кокурин А., Петров Н.* Указ. соч. С.158.
- ⁵ *Ежов Николай Иванович* (1895, Санкт-Петербург — 04.02.1940, — расстрелян) — в ВКП(б) — с 1917, в органах — с 1936. В 1922–26 — секретарь Марийского и Семипалатинского обкомов и Казахского крайкома ВКП(б). В 1929 - 1930 — зам. наркома земледелия СССР. В 1930–34 — зав. двумя отделами ЦК ВКП(б) — организационно-распределительным и кадров, с 1935 — секретарь ЦК ВКП(б) и председатель Комиссии партконтроля. С 26.09.1936 по 25.11.1938 — нарком ВД, а с 08.04.1938 — нарком внутреннего транспорта СССР (по совместительству). Арестован 10.04.1939. См.: *Кокурин А., Петров Н.* Указ. соч. С. 147.
- ⁶ *Фриновский Михаил Петрович* (1898, г. Наровчат Пензенской обл. — 04.02.1940, расстрелян) — в ВКП(б) с 1918, в органах — с 1919. В 1919–25 — начальник Особого Отдела ВЧК-ГПУ-ОГПУ Галицкой армии,

- Первой конной армии и Юго-Западного фронта. В 1925-27 — зам. полномочного представителя ОГПУ по Северо-Кавказскому краю и начальник Особого Отдела Северо-Кавказского военного округа. В 1929-30 — командир Дивизии им. Дзержинского. В 1930-33 — пред. ГПУ Аз.ССР. С 08.04.1933 — нач. Главного управления погранохраны ОГПУ СССР, с 10.07.1934 — начальник Главного управления погранохраны и внутренней охраны НКВД СССР. С 16.10.1936 — зам. наркома ВД, с 15.04.1937 по 08.09.1938 — 1-й зам. наркома ВД. С 08.09.1938 — нарком ВМФ СССР. Арестован 06.04.1939. См.: *Кокурин А., Петров Н.* Указ. соч. С.157.
- ⁷ *Берия Лаврентий Павлович* (29.03.1889, с.Мерхеули в Абхазии — 23.12.1953, расстрелян) — В ВКП(б) — с 1917, в органах — с 1921. В 1921-1931 — в ЧК. ГПУ Азербайджана и Грузии. В 1931-38 — 1-й секр. ЦК КП(б) Грузии. С 22.08.1938 по 25.11.1938 — 1-й зам. наркома ВД, с 29.09.1938 по 17.12.1938 — нач. ГУГБ НКВД СССР, с 25.11.1938 по 29.12.1945 — нарком ВД СССР. С 03.02.1941 по 05.03.1953 — зам. пред. СНК/СМ СССР. С 05.03. по 26.06.1953 — министр ВД СССР и 1-й зам. пред. СМ СССР. Арестован 26.06.1953. См.: *Кокурин А., Петров Н.* Указ. соч. С.144.
- ⁸ Из заместителей Ежова следствия удалось избежать одному только В.В.Чернышеву, курировавшему в основном лагерные управления НКВД — такие как ГУЛАГ, Главгидрострой, ГУЛЖДС, Главпромстрой и др.
- ⁹ Система исправительно-трудовых лагерей в СССР. 1923 — 1960. Справочник / Сост. Смирнов М.Б., М., 1998. С. 117-120.
- ¹⁰ В приказах НКВД в качестве самостоятельного подразделения Дальстроя фигурирует только с 01.01.1940 (последние официальные упоминания датируются концом 1941 года), но более чем хватает свидетельств о его гораздо более раннем существовании. Численность лагеря достигала: 01.01.40 - 10.386, 01.01.41 — 8.935, 01.07.41 — 18.404, 31.12.41 — 7.587 чел. В 1942-1947 гг., по-видимому, существовал как самостоятельный ИТЛ Приморского р-на Владивостока. См.: Система исправительно-трудовых лагерей в СССР. 1923 — 1960. Справочник / Сост. Смирнов М.Б., М., 1998. С. 187.
- ¹¹ Российский государственный военный архив (РГВА), ф. 18444, список 2, д. 203, лл. 75 — 122.
- ¹² См.: *Милютин Т.* Люди моей жизни. Тарту, 1997. С. 342-344.

*Стиховое начало в прозе
Осипа Мандельштама
(к постановке проблемы)*

Принадлежность прозы Мандельштама к разряду так называемой «прозы поэта» — несомненна. За это говорят ее безусловная субъективность, лиричность; очевидная ослабленность сюжета; яркая метафоричность стиля.

Еще один, чисто структурный аргумент в пользу особой природы мандельштамовской прозы — активность в ее структуре так называемого стихового начала¹.

Конкретно она проявляется, прежде всего, в последовательной экспансии в прозаический стиль различных элементов стиха: силлабо-тонического метра, звукописи, строфики, в миниатюризационных фрагментах, на которые распадается прозаическое целое.

При этом именно метр оказывается в прозе Мандельштама наиболее активным компонентом. Это, однако, вовсе не означает, что он так же обильно и демонстративно насыщает текст, как это происходит в метризованной прозе Андрея Белого и его непосредственных последователей. Выделить метр в мандельштамовской прозе позволяет специальная процедура: чтение текста по фрагментам, начиная с каждого нового слова, и последовательное сопоставление получаемых отрезков с метрическими схемами всех пяти силлабо-тонических метров.

При этом минимальная длина ритмически значимого «стихоподобного» фрагмента принимается равной трем стопам трехсложного или четырем — двухсложного метра². Например, «И страшно жить, и хорошо!» (Я 4); «Когда Деникин отступал от Курска...» (Я 5); «Люблю зубных врачей за их любовь к искусству» (Я 5); «Они углубились в горячее облако прачечной...» (Амф 5); «Ночью снился китаец, обвешанный дамскими сумочками» (Ан 5) и т. д.

¹ Далее: ямб — Я; хорей — Х; дактиль — Дак; амфибрахий — Амф; анапест — Ан.

Подобных фрагментов в прозе Мандельштама — как собственно художественной, так и критической — встречается достаточно много: существенно меньше, чем у Белого, но заметно больше, чем у многих других поэтов-современников, пробовавших свои силы в прозе — Пастернака, Есенина и т. д.

При этом в «Шуме времени» (ШМ) метризация отдельных фрагментов текста сопровождается, прежде всего, лирическое начало повествования, как это происходило и в «Петербурге» А. Белого, что делает метр, несомненно, более отмеченным функционально. Используется Мандельштамом метр в прозе и для стилизации, например, в описании поэтического бдения с участием С. Надсона: «Что же еще оставалось? Бумажная роза, свеча...»; «Рукоплесканья, горящие лица, кольцо поколенья / и в середине алтаря / — столик чтеца со стаканом воды» (Дак).

Вместе с тем, в этой повести достаточно высок и общий, нефункциональный метрический фон.

Для Мандельштама оказывается характерной также метричность нехудожественных текстов — как у Белого; например, в «Заметках о Шенье»: «Александрийский стих восходит к антифону» и т. д.

Однако все это является, повторим, чертой прозы поэтов первой трети XX века вообще. Существует, однако, в прозе Мандельштама и особенное, выделяющее ее из других индивидуальных вариантов прозы с «внесением стихового элемента» (Ю. Тынянов).

Прежде всего, это — отчетливое стремление к разномерию, т. е. к использованию одновременно всех метров, а не одних только трехсложников, как это было у Белого, или двухсложников, как у Добычина. К тому же метрические фрагменты, написанные с использованием разных размеров, у Мандельштама часто следуют один за другим, создавая тем самым разномерические цепи. Например: «Чьи листы папиросной бумаги исписаны были // мелким готическим почерком // немецких коммерческих писем» (Ан 5 + Дак 3 + Амф 3); «Было два брата Шенье: / презренный младший весь принадлежал литературе; / казненный старший — сам ее казнил» (Дак 3 + Я 6 + Я 5).

Другая отличительная особенность метра в прозе Мандельштама — предпочтительное использование так называемого клаузульного типа метризованной прозы в отличие от беловского цепного. Это означает, что в прозе Мандельштама метр появляется обычно в виде аналогов стихотворных строк или их групп, границы которых всегда можно определить по наращению или усечению слогов на границе строки — клаузуле. Такой метр менее

монотонен, с одной стороны, и более похож на собственно стихотворный — с другой. Пример условного двустипия из прозы Мандельштама: «...засыпая в маленьких гостиницах, // где вода в кувшинах ледяная» — две строки пятистопного хорее с чередованием дактилического и мужского окончаний; «У нас есть библия труда, / но мы ее не ценим» и т. д.

Однако наиболее интересный и по-своему уникальный признак специфического метра прозы Мандельштама — «перекос» метризации в сторону концов фраз. Дело в том, что большинство прозаиков начала XX века, активно метризирующих свою прозу, обычно вводят метр в начальные позиции текста; особенно отчетливо это видно в прозе Есенина, Замятина, Пастернака.

Для Мандельштама, напротив, характерно смещение метра в конечные позиции. Например, в «Египетской марке» (ЕМ): «Мы берегли его от простуды, *кормили легкими, как спаржа, сонатины...*» (фрагмент курсивом — Я 6).

Соответственно, в тех случаях, когда метр «не укладывается» в одну строку и на ее границе возникает аналог стихотворного переноса, Мандельштам чаще всего обращается к типу «контрреже», а не «реже», как большинство других прозаиков его эпохи. Например, начало ЕМ: «Прислуга-полька / ушла в костел Гваренги — / *посплетничать и помолиться Матке Божьей*» (Я 2+3+6). Или финал «Четвертой прозы» (ЧП): «А в Армавире // на городском гербе написано: собака лает — ветер носит» (*contre-géjét + цепь ямба!*).

Все это не означает, конечно, что в мандельштамовской прозе не встречаются метрические фрагменты, аналогичные беловским. Однако отмеченные выше особенные черты метрической организации характеризуют только мандельштамовский стиль, они уникальны для русской прозы своего времени.

Это еще более ощутимо тогда, когда метрические фрагменты захватывают условные строки, отмеченные специфически мандельштамовской лексикой, характерной для поэта образностью. Например: «Здесь было так сухо, что ящерица умерла бы от жажды...»; «Зеленый ключик высоты передается...»; «Постучав по арбузу цыганским серебряным перстнем...»; «У Ламарка басенные звери...»; «В нем был гул несовершенного прошедшего...»; «Пластиночка бритвы жиллет — изделие мертвого треста» и т. п. — примеров множество, на каждой странице — более двух десятков.

Другой важной чертой, подчеркивающей метричность условных строк, является их тесная связь со звуковой организацией речи, вос-

принимаемой обычно как стиховая. Прежде всего это относится к паронимизированным фрагментам типа «Санний скрип и беготня бубенчиков»; «Язык опаршивел от пищи тюремщиков», «Улыбаясь в угрюмую / муравьиную бороду».

Иногда подобные фрагменты следуют один за другим, создавая в тексте отчетливо выделяемое звуковое поле, напоминающее о стиховой звукописи. При этом метр может сохраняться на протяжении всего паронимизированного фрагмента, а может и исчезать, создавая так называемую «висячую паронимию»: «Был у меня покровитель — нарком Мравьян-Муравьян — муравьиный нарком из страны армянской — этой младшей сестры земли иудейской. Он прислал мне телеграмму. Умер мой покровитель Нарком Мравьян-Муравьян. В муравейнике эриванском не стало черного наркома» («Четвертая проза» ЧТ). Ср. в «Разговоре о Данте» (РД): «Удлиняясь, поэма удаляется от своего конца, а самый конец наступает нечаянно // и звучит как начало» (Амф 4+Ан 2).

Подобные аллитерационные поля находим и в прозе других литераторов этого времени, особенно у Ремизова, Кузмина, Замятина. Ср. у Белого в «Записках чудака», в начале главы «Шопенгауэр»: «Упанишады наполнили душу, как чашу, теплом».

Наконец, строфика. Применительно к прозе говорится обычно о версейности, т. е. о стремлении к выравниванию объема абзацев-строф, сопровождающемся уменьшением их объема до 1-2 строк и стремлением к равенству размеров строфы и предложения. Этот процесс идет у Мандельштама «от прозы к прозе», давая в пределе «чистое» версе в пятой главке ЕМ — фрагмент «Я не боюсь бессвязности и разрывов...»

Версе как таковое представлено в сильной позиции финала в повести «Путешествие в Армению» (ПА). Здесь перед нами объективный маркер версе — нумерация строк.

Встречаются у поэта и отдельные строфы-полупредложения, начинающиеся со строчной буквы и отделенные запятыми, пробелы между фрагментами текста, другие средства визуальной активизации прозаического текста — вполне в духе Ремизова, Белого и Пильняка, но, как правило, без участия метра.

Например, в пятой главе ЕМ:

«Сморозинные улыбки балерин,

лопотание тувфелек, натертых тальком,

воинственная сложность и дерзкая численность скрипичного оркестра, запрятанного в светящийся ров, где музыканты перепутались, как дриады, ветвями, корнями и смычками,

растительное послушание кордебалета,

великолепное пренебрежение к материнству женщины...»

Очевидно, что в приведенном тексте пробелы между абзацами выступают, прежде всего, в традиционно стиховой функции обозначения места и длины пауз. Кроме того, они создают дробную, визуально активную композицию произведения, что тоже сближает его со стихотворным текстом.

Версеизация текста совпадает в прозе Мандельштама с последовательным уменьшением глав и главок, что вполне в духе времени. Самостоятельность фрагментов так же, как и версейность текста, последовательно нарастает от прозы к прозе. Хотя осознанная фрагментарность целого есть уже в прозе 1915 года «Скрябин и христианство», где тоже встречаются фрагменты, начинающиеся со строчной буквы, но там перед нами — не законченный автором текст, а собрание разрозненных записей, в большей степени соотносимое с традицией В. Розанова, нежели с цельным прозаическим повествованием, на что вполне обоснованно претендуют повести Мандельштама.

Действительно, ШВ и «Феодосия» (Ф) состоят из урегулированных по объему глав средним объемом около двух страниц; в ЕМ главы не названы, каждая из них дополнительно членится на фрагменты пробелами, в том числе между абзацами и даже строками; ЧП состоит из мини-главок по полстраницы, наконец, ПА в целом использует композиционную модель ЕМ.

Объективный характер такой эволюции подтверждается параллелями с динамикой малой прозы Л. Андреева и И. Бунина, прошедших путь от классического рассказа к его радикальным модификациям, предполагающим предельную дробность целого и самостоятельность его компонентов.

Отмеченные выше особенности строения и закономерности эволюции прозы Мандельштама позволяют принципиально по-новому рассмотреть упреки, которые Мандельштам делал Андрею Белому по поводу его прозы.

Начиная с первого упоминания самого стихотворного из всех русских прозаиков, претензии к нему в статьях и очерках Мандельштама идут прямо по нарастающей.

Так, в некрологе Блоку 1921 года читаем: «Бальмонт, Брюсов, А. Белый открывали области для себя, опустошали их и подобно конквистадорам стремились дальше». Характеристика по-своему абсолютно точная, хотя не совсем понятно, на что следует обижаться младшему современнику. Может быть, как раз на то, что они — и в первую очередь Белый — до неузнаваемости изменили русскую прозу, сообщив ей мощный стиховой импульс, противопоставить которому Мандельштам, как ему казалось, не мог уже ничего?

Следующее упоминание Белого — тоже пока без определенной индивидуальной оценки — встречаем в статье 1922 года «Конец романа»: «Выхода из создавшегося положения писатели-романисты ищут в смещении планов, как, например, Андрей Белый».

Но в 1923 году в статье «Литературная Москва» Мандельштам уже совершенно точно знает (и называет) своего главного оппонента, высказываясь конкретно против «его периодов, рассчитанных на мафусаилов век» (т.е., прежде всего, цепных метров).

Это особенно важно, поскольку Мандельштам позднее выступает вполне солидарно с тыняновской идеей единства и тесноты стихового ряда, применяя ее и к прозе: «Всякий период стихотворной речи — будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая — необходимо рассматривать как единое слово» (РД).

Пока же он заявляет вполне однозначно: «Русская проза тронется вперед, когда появится первый прозаик, не зависимый от Андрея Белого». При этом, по видимости отдавая Белому должное, Мандельштам тут же называет его «вершиной русской психологической прозы», хотя тут же обвиняет последователей автора «Петербурга» в бесфабульности.

В том же 1923 году — во время работы над первыми повестями — появляется в печати чрезвычайно резкий отзыв Мандельштама на «Записки чудака».

Первый упрек здесь — тоже в бесфабульности («Фабула — просто заморыш»); затем решительно осуждается «последовательное и карикатурное развитие худших качеств ранней прозы Белого, грубой, отвратительной для вкуса музыкальности стихотворений в прозе (вся книга написана почти гекзаметром)».

При вопиющей неточности двух последних суждений (непонятно, при чем тут малая прозаическая форма стихотворений в прозе и в чем заключается их особая музыкальность, с одной стороны, и по-

чему трехсложники Белого названы гекзаметрами — это остается на совести раздраженного поэта) важно, что следом он формулирует закон своего отношения к метру: «Проза асимметрична: ее движения — движения словесной массы — движение стада, сложное и ритмичное в своей неправильности; настоящая проза — разнорядной, разлад, многоголосие, контрапункт; а «Записки чудака» — как дневник гимназиста, написанный полустихами» (характерно, что здесь тоже появляется Ан 5, на этот раз безусловно случайный).

И далее: «В то время как в России ломают головы, как вывести на живую дорогу освобожденную от лирических пут независимую прозаическую речь, в Берлине появляется какой-то прозаический недомерок, возвращающий к «Симфониям»».

Несправедливость приведенных выше оценок поздней прозы Белого очень характерна: Мандельштам-прозаик смотрит на нее, как в зеркало, увеличивающее особенности его собственной «новой» прозы. Действительно, бесфабульность — характерная черта его повествовательной манеры, и чем дальше, тем больше; субъективность и лиричность — тоже.

Не менее важно и то, что Мандельштам видит в «Записках чудака» даже то, чего там нет — например, сравнивает их с «Симфониями», в которых, в отличие от «Записок», метра очень мало, зато господствует версейная строфика, которой критик не замечает.

Нет здесь и миниатюризации, превращающей повесть в цикл стихотворений в прозе, скорее, это черта прозы самого Мандельштама.

С другой стороны, Мандельштам словно бы не замечает пренебрегающего всю книгу Белого тотального метра, говоря вместо этого о «полустихах», «почти гекзаметре»; остаются им незамеченными также стихоподобная звуковая организация и графика. Все это в той или иной степени появится в прозе самого Мандельштама, и разница тут — не в наличии или отсутствии стихоподобных признаков, а в тонкости их использования.

Действительно, тотальному метру Белого у Мандельштама противостоит спонтанный, цепному («мафусаилову») и одномерному — клаузульный и разнорядный, начальному — конечный; тотальной звуковой организации — более тонкая локальная аранжировка; изощренной графике — тоже более тонкая визуальная организация отдельных фрагментов текста.

При этом Мандельштам безусловно «заимствует» у Белого многие сквозные темы его прозы: Петербург с прямолинейностью его проспектов; инфлюэнцу и иные болезни, наполняющие город; превращенный в «хаос иудейский», навязчивый мотив восточной угрозы.

Чаще всего все эти темы у Мандельштама, как у Белого, соединены в единое целое и дополнительно «связаны» метром: «Весь стройный мираж Петербурга // был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом // простирался хаос иудейства».

Столь же по-беловски, в характерной импрессионистической манере «Петербург» — с налетом мистики, мельканием персонажей, городскими обобщениями и т. д. — описано в ЕМ бегство Парнока.

Стоит отметить, что у Мандельштама вообще мало рецензий как таковых, а значит, каждая из них отнюдь не случайна в контексте его творчества.

Очевидно, «антибеловские» выпады Мандельштама можно объяснить, в первую очередь, его желанием преодолеть сильное влияние ведущего прозаика эпохи, в том числе и в области ритмической организации текста. Для этого осваивающий прозу поэт избирает ту же стратегию, что и «чистый» прозаик Замятин, который позволяет себе многочисленные выпады против «хронического анапестита» Белого и инфицированных им писателей, вплоть до Серафимовича: сначала — острая критика, а затем собственные опыты, основанные на методике Белого, но с серьезными поправками и уточнениями.

Остается добавить, что противостояние двух поэтов-прозаиков снимается циклом 1934 года «Памяти Андрея Белого», который, кстати, начинается анапестом, размером прозы Белого, редким у Мандельштама, а продолжается и заканчивается «собственным» традиционным для русской поэзии ямбом.

Предложенные замечания дают возможность, как нам кажется, наметить новое направление исследования прозы Мандельштама, которое позволит монографически описать ее ритмическое своеобразие и поможет разобраться во многих спорных вопросах литературной полемики, зачастую производной от необходимости решения чисто подсознательных творческих задач.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом: *Орлицкий Ю.Б.* Стиховое начало в русской прозе XX века // *Славянский стих. Стиховедение, лингвистика, поэтика.* М., 1996. С. 58-64.

² Подробнее о процедуре метрической разметки прозаического текста см.: *Орлицкий Ю.Б.* Силлабо-тонический метр в эпистолярной Пушкина (к постановке проблемы) // *Известия Академии наук. Серия литературы и языка.* Т. 55. № 6. С. 23-30.

Метафора движения в поэзии О. Мандельштама

Представляемый фрагмент — «метафора движения» — является частью семантического исследования, посвященного пространству и времени в поэтическом языке Мандельштама. Нужно сразу оговориться, что движение понимается в узком смысле, как *п е р е м е щ е н и е*. И оно наряду с такими категориями, как форма, место, расстояние, входит в область пространства или пространственности.

Помимо того что метафора движения Мандельштама представляет самостоятельный интерес, она еще хорошо иллюстрирует те законы, по которым организован художественный мир Мандельштама. Это касается, прежде всего, пространства и времени как главных составляющих картины мира.

Считается, что пространство и время во многом являются определяющими для любой картины мира. Тем не менее наши сравнительные данные по русской лирике XIX — начала XX века показывают, что у одних поэтов мир разворачивается и в пространстве, и во времени, у других — преимущественно в пространстве (такие поэты, у которых время бы преобладало над пространством, нам не встретились). Так вот, Мандельштам в этой классификации — типичный *п о э т п р о с т р а н с т в а*. В пользу этого предположения говорят многие факты. В первую очередь — количественная численность пространственного словаря: он превышает временной в 2,4 раза. Это очень важный показатель, если учесть, что поэтику Мандельштама нередко называют «поэтикой опущенных звеньев». А звенья обычно опускаются за счет пространственных обстоятельств (потому что читатель с легкостью может их достроить в своем воображении) и никогда — за счет времени. У Мандельштама же прослеживаются прямо противоположные тенденции. Далее, само слово *пространство*, малоупотребительное в лирике до Мандельштама, встречается у него 19 раз, в самых разных контекстах, тогда как в лирике Пушкина его нет, у Лермонтова — 3 раза, у Тютчева — 1 (в переводе), у Фета — 2, у Блока и Кузмина — 4, у Ахматовой и Гумилева — 7 (причем в двух типах контекстов). Добавим еще, что Мандельштам

даже дает поэтические определения пространству (чего русская поэзия до него не знала). Но у Мандельштама мы найдем не только умопостигаемое пространство, но и высокохудожественные пейзажи, построенные иногда по законам нереалистической живописи, а иногда по законам кинематографа — движущейся живописи.

Технику подачи деталей в поэтическом пейзаже Мандельштама можно было бы определить как заданный поэтом «порядок зрения» — тот, о котором он сам написал: «Как будто я повис на собственных ресницах / В толпокрылатом воздухе картин / Тех мастеров, что насаждают в лицах / Порядок зрения и многолюдства чин». Не последнюю роль в пространственном оформлении мира играют два типа метафор: метафора формы (типа — «пята Испании», «Италии медуза») и метафора движения (типа — «И морщинистых лестниц уступки / В площадь льющихся лестничных рек»).

Метафора Мандельштама заслуживает того, чтобы сказать о ней отдельно. В поэтике обычно описываются метафоры, соединяющие два слова и — соответственно — две реалии или же два понятия. Есть метафоры-переименования, ([о самолете] *В лазури мучилась заноза*), есть генитивные метафоры (*на форуме полей*), есть метафорические эпитеты (*капризные медузы*), есть предикатные метафоры, с глаголом *verbum finitum* в позиции сказуемого или, например, деепричастия: «Сердито лепятся капризные медузы» (1). От них отделяют сравнения — с союзами как/словно или так называемый Творительный сравнения (типа *хвостик лодкой*). В поэзии Мандельштама мало таких «чистых» случаев. Дело в том, что метафора Мандельштама по своим формальным характеристикам представляет собой сложное образование, состоящее как минимум из двух классических тропов, которые, однако, определяют одну и ту же реалию (или понятие): *И распластался (Z) храм господень (X)*, / *Как легкий крестовик-паук (Y)* (2). Сравнение (*как легкий крестовик-паук*) и предикатная метафора (*распластался*) относятся к одной и той же реалии (*храм господень*). Как правило, в сложной метафоре Мандельштама, которая равна как минимум одной пропозиции (одному предложению), при субъекте X (определяемом) позицию Y занимает или генитивная метафора, или сравнение, или метафорический эпитет, или Творительный сравнения, а позицию Z — предикатная метафора. Заметим также, что в примере (2), в отличие от примера (1), обе части сложной метафоры настолько взаимосвязаны, что их невозможно отделить друг от друга, потому что иначе было бы разрушено целостное впечатление от сложной метафоры, и мы бы существенно обеднили поэтическую мысль Мандельштама, а — главное — прошли бы мимо его художественных приемов.

Существуют исследования, в которых сложные метафоры Манделъштама расчленяются на более простые составляющие. В одном из них разбирается генитивная метафора *ласточки бровей*. Полностью вся строфа звучит так: «И твердые ласточки круглых бровей / Из гроба ко мне прилетели, / Сказать, что они отлежались в своей / Холодной стокгольмской постели» (3). На основании анализа утверждается, что в основе этой и ей подобных метафор лежит контурность — брови и ласточки имеют сходную форму. Мы же полагаем, что в метафорах такого типа мы даже не можем поставить вопрос: что первично, *ласточки бровей* или *прилетели*. Как кажется, в таких тропах Манделъштама нужно искать не сходство объектов, а сходство их признаков, примет, качеств или даже сходство ситуаций. По поводу *ласточки* нельзя не сказать следующее. Как неоднократно отмечалось в манделъштамоведении, ласточка в поэтическом мире Манделъштама связана с загробным миром. И то, что умершая женщина напомнила о себе, метафоризируется помимо всего прочего как прилет ласточки. Но это только часть тех смыслов, которые заложены в многофункциональной метафоре, создающей еще и чисто живописные эффекты. Отсюда можно сделать вывод, что сложная метафора Манделъштама лежит не в области однозначно закодированных посланий, которые могут быть так же однозначно расшифрованы, а в области искусства, которое по природе своей суггестивно и несет в себе множественность прочтений. И еще одно замечание: Манделъштам ругал символистов за символы, близкие к метафоре-переименованию (вспомним в этой связи хотя бы — «Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой»). Сам поэт был исключительно аккуратен как в выборе форм, так и в выборе вспомогательных образов метафоры. И в отличие от простой метафоры сложная метафора Манделъштама не нарушает категориального членения мира.

Перейдем теперь к движению как самостоятельной пространственной области внутри картины мира Манделъштама. Движение (или перемещение) — это универсальный закон, по которому существует практически все в мире Манделъштама. Вот лишь одно место из статьи «Франсуа Виллон», которая в какой-то мере подтверждает сказанное: «Если б Виллон в состоянии был бы дать свое поэтическое credo, он, несомненно, воскликнул бы, подобно Верлэну: “Du mouvement avant toute chose!”».

Тот же самый девиз — движение прежде всего — появляется у Манделъштама одновременно со статьей «Франсуа Виллон» в поэзии: «Бродяга, я люблю движенье» (1912). Он же повторяется спу-

стя 23 года, в 1935 году: «Площадками лестниц — разлад и туман, / Дыханье, дыханье и пенье, / И Шуберта в шубе застыл талисман: / Движенье, движенье, движенье...» (последний пример — с аллюзией на песни Шуберта). Добавим к этому, что в прозе Мандельштама также можно найти противопоставление динамического начала статическому. Статика противопоставлена жизни — у Мандельштама она всегда шла под знаком буддийского, бездейственного начала и противопоставлялась европейскому, деятельному, динамическому. Оттого-то поле движения само по себе представляет большой класс слов, разнообразных по своим характеристикам (ок. 1400 словоупотреблений на ок. 3700, которые приходятся на весь пространственный словарь). При этом при передаче движения внимание может задерживаться на самых различных параметрах — способе перемещения, трассе, маршруте, скорости (но не сроке). Хотя, как мы уже говорили, движение лежит в области пространства или пространственности — ведь оно в первую очередь определяется как перемена места, — оно связано еще и с двумя временными категориями — сроком и скоростью.

Движение входит также в поэзию Мандельштама как глобальная метафора, передающая мир в динамике. Как уже говорилось, в его поэтическом мире движется все, начиная от человека и кончая торцами на Дворцовой площади, начиная от времени («Бежит весна топтать луга Эллады» [1918]) и кончая музыкой («Флейты греческой тэта и йота — <...> Зрела, маялась, шла через рвы» [1937]). Рассмотрим несколько случаев.

Первый случай. В поэзии Мандельштама в движение вовлекаются и те области бытия, которые в норме мыслятся не подвижными — горы, города, храмы. При этом используется как простая (предикатная), так и сложная метафора.

Примеры: «Незыблемое зыблется на месте, / И зыблюсь я. Как бы внутри гранита / Зернится скорбь в гнезде былых веселий» (1933/34); «И на площади, как воды / Глухо плещутся торцы» (1915); «Прекрасен храм, купающийся в мире» (1912); «Как некогда Адам, распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый легкий свод» (1912) (здесь обыгрывается архитектурный термин — нервюра, от которого и происходят нервы); «И колокольни я люблю полет» (1912); «Выпить здравье кружащейся башни» (1937); «Башни стрельчатый рост» (1912).

Часть сложных метафор содержат глагол совершенного вида, употребленный как перфект: действие совершилось, результат сохраняется.

Примеры: «И распластался храм господень, / Как легкий крестовик-паук» (1914); «Высоко занесся санный, сонный, / Полу-город, полу-берег конный» (1937); «Лягушкой застыл телефон» (1935).

Попутно отметим, что неподвижность оценивается со знаком минус, но и она у Мандельштама следует за каким-либо действием.

Примеры: «И свода дерзкого бездействует таран» (1912); «Внутри горы бездействует кумир» (1936).

Второй случай. При описании статических мест, их границ, их протяженности, типов поверхности Мандельштам также широко использует предикатную метафору движения. В русском языке существует целый класс глаголов со статической семантикой, которые производны от глаголов движения или перемещения — «Тянется лесом дороженька пыльная» (1906); в силу этого в их семантике сохраняется «живописный компонент», поэтому они используются, как правило, в художественной литературе. Мандельштам, во-первых, всячески оживляет внутреннюю форму таких глаголов, а во-вторых, пополняет эту группу новыми глаголами. В результате создается кинематографический эффект движущейся живописи.

Примеры: «В паутину рядясь, борода к бороде, / Жгучий ельник бежит, молодея, в воде» (1935); «Земля бежит наверх» (1936); «От монастырских косогоров / Широкий убегает луг» (1916); «Ветер слугит даром на заводах, / И далеко убегает гать» (1935); «Овечьим стадом ты с горы сбегаешь» («Феодосия», 1920); «Его холмы к далекой цели / Стогами легкими летели» (1936); «Уходят вдаль людских голов бугры» (1937); «В степи кочуют кочки» (1936); «С дроботом мелким расходятся улицы в чоботах узких железных» (1931); «Где обрывется Россия / Над морем черным и глухим» (1916).

Третий случай. Еще более обширная область применения метафоры движения возникает при описании тех объектов, стихий, для которых движение является одной из главных характеристик. Здесь как раз и появляется та сложная метафора, о которой мы говорили в самом начале. Мандельштам сосредотачивает внимание не только на том, *кто/что* движется, *как* именно происходит передвижение, не только на скорости или траектории, но и на внешнем эффекте движения: движение X-а вызывает ассоциации/напоминает движение Y-а. Вот пример на тип метафоры, достаточно редкий для Мандельштама: транспортное средство и способ его передвижения: «Чтоб вертелась каруселью / Кисло-сладкая земля» (1931). Мы можем еще раз убедиться в том, насколько метафора Мандельштама точна и верна даже в передаче деталей и насколько тесно спаяны все ее части.

Если судить по статистическим данным, «образцовое» движение связано для Мандельштама с миром природы — в основном образцы разных типов перемещения дают животные: рыбы — плавание, птицы — полет, а вода — течение:

- *Животные и их способ передвижения*: «Воздух бывает темным, как вода, и все живое в нем плавает, как рыба» (1923); (об американке) «Чтоб сахар мраморный толочь, / Влезает белкой на акрополь» (1913); «И твердые ласточки круглых бровей / Из гроба ко мне прилетели» (1935); (каузированное движение) «Как средиземный краб или звезда морская, / Был выброшен водой последний материк» (1914) и др.
- *Вода и ее способ передвижения*: «Льются мрачно-веселые толпы / Из каких-то божественных недр» (1916); «И морщинистых лестниц уступки / В площадь льющихся лестничных рек» (1937) и др.

Что же касается человека и наиболее характерного для него типа передвижения, то им является ходьба. О ходьбе, шаге, ступне как типично мандельштамовских образах написано достаточно много. Интересно, что человеческая ходьба может служить еще и вспомогательным образом метафоры: «И расхаживает ливень / С длинной плеткой ручьевою» (1932) и др. Есть примеры и на другие действия человека, в том числе те, которые каузируют перемещение: «Мальчишка-океан встает из речки пресной / И чашками воды швыряет в облака» (1937); «Катит гром свою тележку / По торговой мостовой» (1932).

Т р а е к т о р и я движения и зрительное восприятие ф о р м ы передвижения соотносится с новой серией метафор движения: движение X-а вызывает ассоциации с формой Y. Представлены следующие формы:

- *Круг*: «Кружилась долго мутная метель» (1913); «И в бездревесности кружились листья» (1913); «Выпить здравье кружащейся башни» (1937) и др.
- *Обруч ... колесо*: «А счастье катится, как обруч золотой, / Чужую волю исполняя» (1920); «Изредка выскочит дельфина колесо» (1921) и др.
- *Стрела ... зигзаги*: «О, длительные перелеты! / Семь тысяч верст — одна стрела» (1915); «Тянулись иностранцы лентой черной» (1912); «В час, как полоской заря над острогом встает» (1931); «Влачится траурной каймой / Огромный флаг воспоминанья / За кипарисною кормой» (1917); «Запутанных, как честные зигзаги / У конькобежца в пламень голубой» (1934).

С о в м е с т н о е передвижение нескольких объектов метафорически передается с помощью существительных, в семантике которых есть идея собирательности типа *солома*, *цепочка* и т. д. Здесь метафора отражает зрительное восприятие передвижения.

Примеры: «Как быстро тучи пробегают / Неосвященную грядой» (1917); «И бледная жница, сходящая в мир бездыханный, / Тихонько шевелит ... И желтой соломой бросает на пол деревянный» (1920); «Обратно в крепь родник журчит / Цепочкой, пеночкой и речью» (1923); «Их тысячи — передвигают все, / Как жердочки, мохнатые колени, / Трясутся и бегут в курчавой пене, / Как жеребья в огромном колесе» (1915).

Также форма совместного передвижения может задаваться словами типа *стая*. Здесь еще раз хочется обратить внимание на исключительную точность метафоры Мандельштама — ведь стая или журавлиный клин образуются только во время передвижения некоторого количества объектов.

Примеры: «Летит в туман моторов вереница» (1913); «Многорусное стадо / Пропыленную армадой / Прямо в голову плывет» (1934); «Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный, / Что над Элладой когда-то поднялся» (1915); «Уже выгоняет выжлятник-пожар / Линеек раскидистых стайку» (1935); «За Паганини длиннопалым / Бегут цыганско гурьбой» (1935); «И словно пневматическую почту / Иль студенец медузы черноморской / Передают с квартиры на квартиру / Конвейером воздушным сквозняки, / Как майские студенты-шелапуты» (1931); «И за полем полей поле новое / Треугольным летит журавлем» (1937).

Метафорой движения обслуживается не только предметная сфера, но и некоторые другие области бытия. Это касается в первую очередь в р е м е н и. Ни для кого не секрет, что типичным предикатом для самого слова *время* является предикат *бежать* или что в поэзии одна из самых распространенных метафор — *время течет / время — река*. И, действительно, у Мандельштама есть такого рода метафоры: «О луговине той, где время не бежит» (1915) или «Сухое золото классической весны / Уносит времени прозрачная стремнина» (1915). Это, однако, единичные примеры. В подавляющем же большинстве случаев движение времени-абстракции или времени, обозначающего конкретные периоды, подстраиваются под уже известные нам тематические метафоры движения:

- *Человек и его передвижение:* «Бежит весна топтать луга Эллады» (1918); «На босу ногу день пришел» (1913); «И все идут, идут / Ночлеги, ночи, ночки — / Как бы слепых везут» (1937).

- *Предметы и их передвижение*: «Я слышу Августа, и на краю земли / Державным яблоком катящиеся годы» (1915); «Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни» (1917).
- *Транспортные средства*: «В ком сердце есть, тот должен слышать, время, / Как твой корабль ко дну идет» (1922); «Чтобы двойка конвойного времени / Парусами неслась хорошо» (1935) (под двойкой обычно понимается вид лодки).
- *Стаи, полки* (существительные с семантикой собирательности): «Пронеслась ватага / Часов добра и зла, как пена в пене» (1933/34); «И налетит пламенных лет стая» (1937); «Идут года железными полками» (1935).

На примере метафоры движения нам хотелось продемонстрировать две особенности поэтики Мандельштама: во-первых, пространство и пространственные категории как оформляющее начало его художественного мира; во-вторых, наличие парадигм, которые в полной мере отражают вкусы, предпочтения, представления поэта.

Семантика черемухи в поэзии О. Мандельштама

Впервые образ черемухи появляется у Мандельштама, причем в странном контексте, в стихотворении «Что поют часы-кузнечик...» (1918), построенном по типу загадки: анафорическое «что» предполагает вопросы, за которыми следуют все более развернутые пояснения, но ни они, ни последняя строфа с конструкцией «потому что...» ответами не являются: «что» в предпоследней строке стихотворения замыкает его в кольцо загадочных переименований¹. Субъект стихотворения не обозначен и пассивен, и это вполне объяснимо мотивом умирания, выраженного в смене временных форм. Жизнь и смерть противопоставлены друг другу композиционно и метрически, последнее слово стихотворения — «еще», одно из самых повторяющихся у Мандельштама наряду с «пока», «уже», — переводит этот мотив на уровень метасюжета: краткосрочность бытия (часы-кузнечик) среди бесконечного небытия. Переход от точных рифм к неточным, а затем к холостым строкам создает ощущение угасающего «бормотанья», нежелания или неспособности совладать с языковым материалом — построение стихотворения реализует тему жизни как постепенного умирания.

Слово «черемуха» служит фонетическим и лексическим² узлом стихотворения. К этимологическому образу подключается мифологический: красный и черный шелк — паруса Тристана, черный — Тесея. Ассоциация подкрепляется образом челнока (средство путешествия в царство мертвых), отвязанного ласточкой (существом хтоническим, как и мышь, а у Мандельштама она — слово, отчего, возможно, и названа «дочкой»). В оппозиции влажность — сухость первый компонент расценивается Мандельштамом как животворящее начало. Вместе с тем глаголы «шелестеть» и «шуршать» могут служить синонимами «жить» («Прошуршать спичкой, плечом...»). Здесь эти глаголы сопоставлены с сухостью, а «влажное» фонетически соотнесено со смертью: («МорСком: проСТи»). Нечеткость и фрагментарность конструкций закрепляют амбивалентность образов. Строка о черемухе существует в двух вариантах: «И на дне морском: прости» — «И на дне морском простит»³. Поскольку Мандельштам го-

тов пожертвовать скорее точной рифмой, чем семантической многослойностью, следует принять первый вариант (повторенный в стихотворении «Телефон»), где неясно, кому принадлежит высказывание: то ли субъект его просит прощения у черемухи, то ли она с ним прощается.

Элегическая формула прощанья-прошенья обычна в поэзии XIX века. Образ мыши указывает на пушкинский подтекст, ритм и сходство синтаксической конструкции позволяют предположить перекличку с «Предчувствием». Такое же построение есть у А. Ахматовой («Черная вилась дорога...») и у М. Цветаевой («Ты запрокидываешь голову...» — посвящено Мандельштаму). Перекличка с Цветаевой может объяснить местонахождение черемухи («...но душу мне бог иную дал: / Морская она, морская!»), превращающейся в дерево-маску⁴. Образ черемухи становится воплощением преодоленного соблазна, антиномичного как горячка любви и смерти.

«Телефон» (1918) соединяет мотивы «Что поют часы-кузнечик...» и «Твое чудесное произношенье...» (все три посвящены Ахматовой), где образ черемухи отсутствует, но перекличка голосов, лишенных тела, предстает как желанная, «ненастоящая смерть» ранних стихов. «Телефон» воплощает агонию с четким разграничением завязки, кульминации и развязки, отмеченных лексическими и ритмическими повторами. В первой строфе самоубийца и телефон слиты⁵, в третьей назван только телефон, в четвертой — только самоубийство, в шестой — они разделены или приравнены употреблением, и неясно, избавлением от жизни или смерти оказывается телефон. Повторы делят стихотворение на четыре части: первая и последняя включают в себя по две строфы, вторая и третья — по одной. В первой — личностная картина мира («ты друг») сменяется мифологической: «Асфальта черные озера». Во второй — в противовес «этому дикому страшному свету» вводится «тот», где ждет освобождение. В третьей «тяжелые портьеры» приравниваются к театральному занавесу, грани жизни и смерти. Пространством действия становится мироздание: «Этот дикий страшный свет» — «асфальта черные озера» — «дубовая Валгалла». Третья строфа, выпадая из ритма четырехстопного ямба, делит стихотворение на две части, в первой — интонация одическая, во второй — элегическая, и в каждой разыгрывается свой вариант сюжета. В первой торжествует неизбежность («Судьба велела, ночь решала» — прошедшее и настоящее сведены), смерть насильственна и конечна. Во второй — смерть становится избавлением и откладывается на должный срок, лишь «голосу» предназначен «пиршественный сон» вечности. Именно во второй части контаминиру-

ются мотивы предшествующих стихотворений. Образ черемухи исчезает, но сохраняется отсылка к Цветаевой — «цветет»⁶, а тема выбора судьбы и «голоса» — избавленья — говорит о переключке с Ахматовой («звал утешно»). Сюжет «Телефона», построенный на противопоставлении неизбежной гибели и надежды на избавление, снова напоминает пушкинское «Предчувствие», где говорится о «завистливом» роке и возможном спасении.

Построение этого стихотворения характерно для Мандельштама: фонетические, ритмические и лексические повторы членят его и замыкают кольцами, в пределах которых линейность сюжета варьируется, причем оба варианта равноправны — концовка сводит их противоположность воедино. Неназванная черемуха воплощает амбивалентность жизни и смерти. К метафизическому пониманию смерти как жизни голоса, лишённого тела, и жизни как постепенного умирания уже втянутым в себя образом черемухи подключается тема смерти насильственной, неизбежности не природной и потому неприемлемой. Тогда «ночь», в 1920 году названная «советской», становится знаком социума.

В 1925 году Мандельштам посвящает О. Ваксель стихотворения «Жизнь упала, как зарница...» и «Из табора улицы темной...». Образ черемухи появляется во втором. Сохраняя семантику соблазна, черемуха вбирает в себя прустовскую тему иллюзорности жизни, осязаемость которой придает только «молитвенное» слово, на сей раз лишённое адресата⁷. Значения, накопленные образом черемухи, переосмысливаются в стихотворениях 1930-х годов. Н.Я. Мандельштам вспоминает, что в ту пору у них «было твердое ощущение: “не тронут, не убьют”». «Готовность к смерти» сформировалась к 1934 году. От этой, ничем не гарантированной, веры в спасение иносказательность начала 1930-х, «поддразнивание»⁸, стремление высказаться, ускользнув от закона: «ворованный воздух» «Четвертой прозы», а затем — беспрецедентная открытость «Воронежских стихов».

У раннего Мандельштама закон равнозначен судьбе и тождествен свобод⁹. В 1930-е годы расходятся понятия судьбы и закона: судьба — универсальна, она — неизбежность, которой нет смысла противиться; закон порожден социумом. Эта концепция проясняется в совокупности «московских стихов». В стихотворении «Довольно кукусься! Бумаги в стол засунем!» точно указан год и три раза повторено слово «нынче», анафорическое «я» — противостояние закону. В «Сегодня можно снять декалькомани...» — выход за рамки закона — шаг в вечность: «Я, кажется, в грядущее вхожу...». В 1935 году

сама жизнь, выпавшая за пределы дозволенного, становится преступлением: «Пусть я в ответе, но не в убытке: / Есть многодонная жизнь вне закона».

В русской поэзии образ черемухи под влиянием фольклора, помещающего черемуху в гиблые места («Расстрел» В. Набокова), или субъективных ассоциаций (цикл «Юность» и «Путем вся земли» Ахматовой) напрямую соединяется с мотивом насильственной гибели. У Мандельштама характер связи скорее лингвистический. Развитие сюжета в стихотворении «Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем!» линейно и лишено кольцевой замкнутости, обращенность в будущее уже не императивна («буду метаться» — «еще не могу»), в яликах-челноках проступает тема смерти («И казнями там имениты дни» — «И вся Москва на яликах плывет»), а все, что можно мочь «еще» отходит к области искусства, обозначенной именем Франсуа. «Дистанция» определяет собственную позицию. В черемухе, в качестве доминантной, проявляется этимологическая ассоциация: черемуха — черви¹⁰. Смысл «возмужавших» червей проявится через два года, когда они станут неотъемлемой приметой насилия.

В «Сегодня можно снять декалькоман...» также есть загадочная строка, на сей раз о Москве: «Она одна — и пряжа на руках». Черемуха не упомянута, но отпечаток ее сохраняется: с первого появления образ черемухи у Мандельштама связан с темой гибели от воды. Устойчивость соседства позволяет интерпретировать черемуху как утопленницу, русалку. Образ русалки может быть соотнесен с воспоминаниями об Ахматовой и Цветаевой, но мотив любовного соблазна в стихах 1931-го года отсутствует. Пряжа — атрибут мойр, причем речь идет не только о собственной судьбе, но о всеобщей гибели («купальщики — заводы», «утопленница — речь»)¹¹.

В стихотворении «На меня нацелились груша да черемуха...» (1935) на первый план выступает диалектика любви и смерти, подчеркнутая фонетической игрой «кисть — кистень», достаточно популярной в поэзии того времени¹². Образ «клятвы» связывает с этими стихами предшествующее «Я к губам подношу эту зелень...», первая строка которого перекликается с «Плачущим садом» Пастернака, «клеякая клятва» — с его же «Весной» и «Поэзией». Эта реминисценция вводит тему подчиненности судьбе, включающей человека в вечный круговорот смертей и рождений («пар» — отлетающее дыханье жизни, «молочная выдумка» — детство), и противостоящей революционному закону. Тема и хореотический ритм стихотворения, построенного на психологическом параллелизме, проявляют в черемухе фольклорную семантику свадьбы, разлуки, непросватанной или

чужой невесты. Образ «страшного» мира сближает его с «Телефоном», образ «другой жизни» и метрика — с «Жизнь упала, как зарница...». «Другая жизнь» сопровождается изменением собственной сути («Стану я совсем другою жизнью величаться»; «Будет муж прямой и дикий / Кротким и послушным»), снятием противоположности (сын — «на двоих похожий»), опасностью вдовства («свежие одиночества»). Темы замужества и предостережения в начале («чтоб не торопилась»), вдовства и побуждения в конце («торопят часто») уравнивают друг друга. Субъект последней реплики — «все», и сама она построена так, что в этом шаге проступает оттенок искупления.

«Клейкая клятва» — реминисценция из Достоевского¹³ и Пушкина («Еще дуют холодные ветры...»). В стихотворении «Я к губам подношу эту зелень...» присутствует мотив свободы-необходимости, в постижении которого формируется человек: «Погляди, как я крепну и слепну, подчиняясь смиренным корням...». У Достоевского Иван говорит Алеше: «Я тебя научился уважать: твердо, дескать, стоит человек». Его «исповедание веры» — «Жизнь любить больше, чем смысл ее». Во времена Манделъштама «все стало тяжелее и громднее, потому и человек должен стать тверже всего на земле... священный... характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире»¹⁴.

Стихи Манделъштама, в которых черемуха названа или подразумевается, всегда обращены к женщине и включают в себя образы тех, кому раньше уже были посвящены стихи, они всегда «изменческие», но речь идет прежде всего о верности самому себе. Образы женщин — знаки невоплотившихся возможностей, иных жизней, влекущих, но твердо отсекаемых ради следования собственной судьбе. Черемуха обозначает тему преодолеваемого соблазна (отнюдь не ограниченного любовными увлечениями). Семантика этого образа, совмещающая мотивы любви и смерти, в начале 1930-х годов утрачивает амбивалентность. В стихах 1931 года главным становится ожидание насилия, 1935-го — готовность к собственной гибели и способность радоваться неисчерпаемости и неостановимости жизни как таковой. В последнем стихотворении, «На меня нацелились груша да черемуха...», снова восстанавливающим антиномическую целостность образа, черемуха предстает одним из многих манделъштамовских символов «мира как живого равновесия».

Стихи о черемухе у Манделъштама образуют «тройчатки», причем упоминание ее во всех трех не обязательно, неназванная, она вводится на фонетическом уровне. Этот принцип может выходить и

за пределы «тройчаток». Так, в стихотворении «За Паганини длиннопалым...» непонятные «чих» и «чемчура» вместе с «ч», употребленным в стихотворении 21 раз, возможно, сохраняют звуковую память о черемухе. Имя черемухи в разных текстах, пользуясь выражением Мандельштама, «знакомится» с другими словами, окружая их ореолом своей семантики и впитывая их значения. Эти слова, входя в другой контекст, сохраняют приобретенный смысл и включаются в ветвящиеся цепочки новых ассоциаций. Так, «жирны» оказываются и «черви», и «пласт» чернозема, «созвездья» и «карандаши»; от «Валгаллы» тянется ниточка к «паутинке шотландского пледа». Способность элементов «рассыпаться в любую минуту» и собираться «в другом сгустке, в других сочетаниях» Мандельштам считал качеством новой лирики, которая может не «дрожать за то, что порвется хрупкая нить ассоциаций», качеством, выражающим «доверие к жизни»¹⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Топоров В.* Из наблюдений над загадкой // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст. М., 1994. С. 10-17.
- ² «Черемуха» – лихорадка; «червец» – кошениль, дающая краску. См.: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 4. М., 1982. С. 592, 590; *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Т. 4. М., 1987. С. 334-335.
- ³ Произведения О. Мандельштама цит. по: *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990.
- ⁴ Название черемухи родственно латышскому и литовскому наименованию рябины. См.: *Фасмер М.* Указ. соч. Т. 3. С. 339. Об Александрове, времени их совместно там пребывания Цветаева пишет: «Городок в черемухе...» См.: *Цветаева М.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. Минск, 1989. С. 147.
- ⁵ О связи телефона с темой самоубийства см.: *Тименчик Р.* К символике телефона в русской поэзии // Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 1988. С. 155-163.
- ⁶ *Никольская Т., Левинтон Г.* Примечания // *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 775.
- ⁷ См.: *Петрова Н.* Трансформация жанра элегии в поэзии Мандельштама // Историческое развитие художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. Кемерово, 1991. С. 80-88. В стихотворении памяти О. Ваксель «Возможна ли женщине мертвой хвала...» «мельниц колеса зимуют в пруду», ср.: «мельничный шум» 1925 года и «Веселый шум ее колес умолкнул» в «Русалке» Пушкина.

- ⁸ *Мандельштам Н.* Книга третья. Paris, 1987. С. 41, 161. *Ахматова А.* Листки из дневника // Вопросы литературы. 1989. № 2. С. 200.
- ⁹ См.: *Петрова Н.* «Свобода» и «закон» в творчестве О. Мандельштама // Из истории советской литературы. Пермь, 1992. С. 10-18.
- ¹⁰ *Трубачев О.* Славянская этимология // Этимологические исследования по русскому языку. М.: МГУ, 1962. С. 34.
- ¹¹ А. Ахматова: «Мне больше ног моих не надо...», Н. Гумилев: «Русалка», М. Цветаева: «Еще и еще песни...». См. также: *Хазан В. О.* Мандельштам и А. Ахматова: наброски к диалогу. Грозный, 1992. С. 160-164; *Топоров В.* Странный Тургенев. М., 1998. С. 102-126 (об архетипическом значении «московского дна»). У Пушкина в «Русалке» русалки прядут; четвертый отрывок 31-го года начинается: «Я больше не ребенок! Ты, могила, / Не смей учить горбатого – молчи!», у Пушкина реплика князя: «Иль я ребенок, что шагу мне нельзя ступить без няньки?».
- ¹² С. Есенин: «Край ты мой заброшенный...», «Хулиган»; С. Клычков: «Черемушка» («Ой ли, птахи-певушки: сокол бьет без промаху!... Скройтесь, дружки-девушки, в белую черемуху!...»).
- ¹³ В «Клейкой клятвой пахнут почки...» имя вводит мотив русалки: Натальей зовут героиню оперы Даргомыжского, «Старых усадеб» Гумилева. В «Спекторском» Пастернака («В кистях дождя; в черемухе и громе; / Везде, где жизнь и двум не разойтись») сестру героя зовут Наташей.
- ¹⁴ *Мандельштам О.* Указ. соч. Т. 2. С. 186.
- ¹⁵ Там же. С. 313-314.

*«Метонимические» прилагательные
у Мандельштама в свете
«тесноты стихового ряда»*

Утверждение: О. Мандельштам – семантический поэт – тривиально верно. Менее всего хотелось бы, чтобы постановка проблемы, как она подана в заглавии, ориентировала на поиск именно такого рода суждений в настоящем тексте. Об особой значимости прилагательного или «эпитета» (в отношении неклишированных сочетаний слов хотелось бы воздерживаться от употребления этого термина, чтобы он не утрачивал терминологическую осмысленность) в идиостиле Мандельштама было сказано достаточно еще на начальном этапе изучения творчества поэта (Л.Я. Гинзбург, Ю.И. Левин, К. Тарановский, О. Ронен, А.К. Жолковский, Д. Сегал и др.).

Данная статья отправляется как раз не от так или иначе семантико-интерпретативной поэтики, базирующейся (хотим мы того или не хотим) на представлениях о семантике лексической единицы, сформировавшихся еще во времена классического компонентного анализа. И, следовательно, не особенности семантического согласования выходят на первый план, когда возникает проблема специфического использования слов определенной части речи.

Во избежание неверных толкований необходимо конкретный анализ названного объекта предварить рядом общих положений.

В сферу лингвистической поэтики практически с того момента, когда объем этого понятия более или менее определился в кругу исследователей, занимающихся изучением художественных текстов, как существенная составная часть вошли работы, направленные на изучение сильной и слабой семантики компонентов, включенных в состав изучаемых образований. Это вполне естественно, так как в художественном тексте наиболее провоцирующей является именно его содержательная характеристика, т. е. он онтологически герменевтичен. Но собственно языковедческий аппарат анализа интереснее применять там, где возможно говорить о грамматикализации некоего знакового образования, о превращении его в знак строя со-

общения, а не просто об особенностях номинации. Понимание же поэтического языка как только системы превращенных значений слов и окказиональных употреблений грамматических форм в значительной степени обесмысливает лексему «язык», появляющуюся в этом словосочетании, как кажется, вполне законно. Правда, нужно отметить, что грамматикализация единиц в поэтическом языке — процесс эфемерный, поскольку изменения того, что Ю. Н. Тынянов называл «установкой» (а можно было бы назвать и коммуникативным заданием, если бы не приходилось в таком случае долго доказывать нелепость различения коммуникативной и поэтической функций), ведет к смене репертуара грамматикализованных элементов, ибо это все-таки их вторично образуемое значение, могущее, впрочем, по значимости превосходить первичное в пределах своей подсистемы. Необходимо напомнить, что такая грамматикализация время от времени становилась предметом специального изучения, но чаще всего рассматривались единицы, лишенные самостоятельной знаковости в естественном языке или обладающие известной знаковой неполноценностью (например, работы Ж. Козна о фонетических явлениях в поэтическом языке).

Одно из образований, наиболее наглядно свидетельствующих в пользу изучения грамматических составляющих поэтического языка, — стихотворный сегмент (стих). Принимаемый вначале за неотъемлемый признак стихотворной речи, он в последнее время обретает существенно более широкую трактовку, прежде всего в среде отечественных исследователей языка художественной литературы. Основываясь на (без всякого ложного пафоса) гениальных прозрениях Ю. Н. Тынянова, О. М. Брика, Я. Мукаржовского и ряда других пионеров изучения поэтического языка, Вяч. Вс. Иванов, М. Л. Гаспаров, Т. В. Скулачева, И. И. Ковтунова, О. Г. Ревзина, Ю. Б. Орлицкий и некоторые другие с разных позиций, используя разный научный аппарат, разные исходные параметры своих моделей, тем не менее, изучают стих как специфическое синтаксическое образование, как особый способ организовать высказывание и указать на его границы. Тыняновская «теснота стихового ряда», рассматривавшаяся прежде как некая дополнительная риторическая фигура, способствующая почти исключительно возникновению у лексических единиц в стихотворной речи «колеблющегося признака», стала, наконец, пониматься куда более соответственно первоисточнику.

Удобно принять следующую трактовку стиха. **Стих — отрезок речи, имеющий некий внешний показатель границы, из тех, что не входят в число показателей границы высказывания или предложения, применя-**

емых в данном языке, но, тем не менее, конвенциональны в указанной функции. Представление о стиховом отрезке органически связано с особым типом единообразно сегментированной речи (стихотворным текстом). Именно традиционное оформление такой речи и вырабатывает репертуар сигналов сегментации.

Ситуация, когда границы стиха и предложения статистически сближены, тривиальна, ибо один сигнал накладывается на другой (на набор структур, относимых к допустимым трансформам предложения в данном языке). Ситуация, когда стих оказывается сегментатором внутри предложения, напротив, весьма любопытна, так как сопровождается известным семантическим парадоксом, на который как раз и указывали Ю.Н. Тынянов и О.М. Брик и которому в большей степени посвящены работы И.И. Ковтуновой и О.Г. Ревзиной.

Тотальная сегментированность стихотворного текста приводит к тому, что каждый сегмент начинает выступать в функции самостоятельного имени ситуации, т. е. сближается по своей семантике с предложением, обретая, если можно так трактовать термин А.М. Пешковского, «полупредикативность». Формальные сигналы границ стиха теперь уже становятся сигналами событийной автономности ограничиваемого ими отрезка. Они как бы указывают на то, что данная синтагма может выступать в функции предложения, быть его почти полноправным заместителем, несмотря на явную синтаксическую неполноценность, если подойти к такой синтагме с точки зрения репертуара предложений данного национального языка. Все известные явления — от анжембеманов до «двойных управлений», считающиеся специфичными для стихотворного синтаксиса, — суть лишь производные от наличия общих (по своему статусу языковых) правил организации высказывания, выступающего в поэтическом языке как имя ситуации и не совпадающего в этом качестве с естественным языком.

Таким образом, в поэтическом языке складываются два референтных кода: имена ситуаций, соответствующие предложениям естественного языка, и имена ситуаций, представленные стихом. Стих переходит в число синтаксических единиц, близких по своему коммуникативному назначению к предложению, и в этом качестве начинает обретать признаки внутренней структуры, отвечающие уже не задаче выделить стих среди других синтагм, но организовать порядок и последовательность передачи информации внутри сообщения. Этот процесс позволяет устанавливать аналогии между стихом и такой единицей естественного языка, как слово, где также находят

отражение две противоположные тенденции — центростремительная, способствующая сохранению и консолидации единого фонетического облика единицы, и центробежная, призванная сохранить сигналы границ между значимыми частями (морфемами). Если это и не строгий изоморфизм, то, по крайней мере, морфизм. Диалектика слова многократно была предметом специального изучения (например, Ю.В. Рождественский, Л.Г. Зубкова), стих еще предстоит рассмотреть под этим углом зрения.

Именно в намеченном выше ракурсе и предлагается проанализировать так называемое «метонимическое» прилагательное в стихах О. Мандельштама.

Само понятие «метонимическое» прилагательное все же нуждается в комментарии, хотя является в значительной степени общепринятым. Дело в том, что и метафорический и метонимический перенос в сфере имен качеств — в значительной степени лексикографическая иллюзия. Чтобы с этим согласиться, достаточно посмотреть, как представлены в толковых словарях ЛСВ многозначных прилагательных (например: *Кровавый* — 1. Покрытый кровью. 2. Кровопротитный. 3. Запятнавший себя жертвами, кровью [Ожегов С.И. Словарь русского языка]). Очевидно, что предметом описания здесь является не семантика самих прилагательных, а их сочетаемость с определяемыми именами и семантические классы определяемых. «Метонимические» прилагательные в сущности наименее контекстуально обусловленные употребления атрибутов, например, если имеется «бродячего ледника пестрая крышка» (1,95)^{*}, то только по широкому контексту можно определить, что речь идет не о самостоятельно перемещающемся ящике, а о таком, с которым бродят. Иногда именно отсутствие контекста заставляет приписать прилагательному значение исходя из внутренней формы, ср.: «дремучая, муравьиная борода» (2,17), т. е., по-видимому, такая, в которой заблудится муравей (впрочем, известны и более смелые трактовки, вплоть до сопоставления с антропонимом).

Следовательно, можно утверждать, что «метонимия» прилагательных — это отсутствие в ближайшем контексте подтверждения наиболее привычной сигнификации данной единицы, что, в свою очередь, часто ведет к установлению сигнификации из внутренней

* Произведения О. Мандельштама цитируются по: *Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. М., 1990.* Ссылки в тексте: первая цифра — том, вторая — страница.

формы, через еще одно словосочетание. Иногда неясность семантики прилагательного приводит к догадкам из контекста творчества (вертикального контекста), из интертекстуальных связей: среди огромной литературы, посвященной «Стихам о неизвестном солдате», редко обнаружится текст, автор которого не отреагировал бы как интерпретатор на поведение таких пар, как «дальнобойное сердце» и т. п.

Реакция на типичные для О. Мандельштама атрибутивные сочетания безошибочна — они считаются одним из явных признаков его идиостиля. Кстати, парные сочетания «определяющее-определяемое», например «песнь одноглазая», «одноголосый дар», «смычок черноголосый», «дощатый воздух» (1,239-240), ввиду сложности семантического согласования компонентов и непростоты перифраза, подтверждающего «метонимичность», относят обыкновенно все-таки к метафорам (нельзя: смычок черноголосый = смычок, который поет голосом черноволосого). Это свидетельствует о том, что тем охотнее словосочетание интерпретируется как «метонимическое», чем больше косвенной поддержки дает широкий, даже дистантный контекст перифразу соответствующего вида. Тем самым можно говорить о такой закономерности: прилагательное тем охотнее интерпретируется как «метонимическое», чем меньше оно согласовано с ближайшим контекстом и чем сильнее выражена его согласованность с каким-либо элементом или элементами дальнейшего контекста. То есть прилагательное, указывающее на одно только семантическое согласование с существительным, не имеющее привативных отношений с иными элементами более широкого контекста, будет рассматриваться как метафорическое или символическое — скажем, «дальнобойное сердце» всеми, кто только касался его значения при разборе «Стихов о неизвестном солдате», интерпретировалось в указанном ключе.

В свете высказанных выше соображений об особой синтаксической единице — стихе, внутри которого складываются особые структурные отношения между компонентами, — можно сделать некое допущение: сложная семантика прилагательных у О. Мандельштама должна как-либо подкрепляться особым синтаксическим устройством стиха.

Одним из довольно заметных признаков акмеистической поэтики является усиление роли безглагольного («номинативного») стихового отрезка в строфическом целом. Доказательство этого факта может быть предметом специального исследования, но предварительные наблюдения подтверждают гипотезу (О.Н. Панченко). Вы-

ражением того, что усиление роли «номинатива» становилось предметом писательской рефлексии, являются, например, работы В. Ходасевича о синтаксических особенностях пушкинского стиха.

Практически начиная с самого раннего периода номинативные отрезки, равные стихам, — явный признак поэтики О.Мандельштама, причем расположение стихов типичное для акмеистов и некоторых символистов — в позиции *point*, обычно в конце строфы:

Как застыл тревожной жизни танец!
 Как на всем играет твой румянец!
 Как сквозит и в облаке тумана
 Ярких дней сияющая рана.

Или:

Глубоко вздохнул я —
 В небе голубом
 Словно зачерпнул я
 Серебряным ковшом.

(1,284-285)

В этот же ранний период появляются и первые специфические конструкции, заполняющие всю стиховую синтагму и выражающие лишь одно отношение: атрибут-определяемое. «Чужого города картина», «торговли скиния святая», «и краски темные, живые» и т. п. Метрический репертуар О. Мандельштама подробно описан М.Л. Гаспаровым [Гаспаров 1990], еще одна попытка формальной периодизации по строфическим признакам сделана О.И. Федотовым [Федотов 1995]. Достаточно грубо можно (объединив несколько подпериодов) объявить верхней границей раннего периода 1920 год. Но, по М.Л. Гаспарову, максимум ямбичности приходится на акмеистический пик, до 1915 года. Именно к этому периоду в позиции «номинатива» становится частотной атрибутивная конструкция первого из показанных типов: два определения, одно из которых выражено прилагательным, а другое — генетивом существительного («торговли скиния святая»).

«Неба пустая грудь», «мысли живой стрела» (1,78), «деревянная поступь монаха» (1,80), «серафимов гулкое рыданье», «души готической рассудочная пропасть» (1,83) и т. п.

Эти конструкции являются отражением тенденции к вычленению номинативных стиховых синтагм как некоего особого типа

квазипредложения стихотворной речи. Если подобие предикативных отношений в определительной конструкции с двумя однородными прилагательными-определениями или одним таким определением тривиальны – определяемое занимает позицию субъекта, определяющее – предиката, то в названных конструкциях эти отношения не столь тривиальны, потому что здесь имеет место разнопорядковое предикативное отношение. Естественно считать связь согласования более сильной, чем управление. Однако в этот же период появляются конструкции, семантическая интерпретация которых входит в известное противоречие с безусловностью разной силы предикативных отношений в описанном словосочетании, выступающем, напомним, как имя события.

С 1913 по 1915 год такие конструкции становятся практически неизменным участником любого стихотворения О. Мандельштама. На 29 стихотворений 1913 – 1915 годов 29 конструкций.

Самое, однако, интересное, что среди них появляются такие, в которых нарочито усложнено направление предикации: «безумных звезд разбег» (1,85), «шелк щекочущего шарфа» (1,87), «золотой ракеты струны» (1,90), «поход варварских телег» (1,94) «чужих певцов блуждающие сны» (1,98), «последний луч трагической зари» (1,95). Легко убедиться, что в этой конструкции с учетом возможных инверсий у Мандельштама встречается любое из допустимых расположений компонентов. Легкое изменение порядка и частеречного статуса компонентов уже как бы уравнивает их в правах и снимает имеющуюся формально-грамматическую дистинкцию между предикативным и предикативным. Все определяют всех. Лексически компоненты оказываются намеренно сближенными и с легкостью обратимыми: *варварский поход телег* = *поход варварских телег* = *походные телеги варваров* = *тележный поход варваров*. Семантика пересиливает формально-грамматические показатели потому, что весь отрезок в целом подается как автономное «полупредикативное» высказывание.

Сам отрезок начинает напоминать слово-предложение инкорпорирующего языка, где зависимости определяются без помощи формальных показателей.

Усилению этого эффекта служит то, что в указанную конструкцию включаются заведомо устойчивые (в смысле И.А. Мельчука) словосочетания: «узловатых дней колена» (ср.: узловатые колени), «мера века золотая» (ср.: золотой век и золотая мера) (1,145). После 1920 года именно такое использование указанной конструкции становится нормой – среди всех их примерно половина.

На примере «Грифельной оды» легко можно увидеть, что взаимозаменяемость конструкций предусматривается, когда речь идет о «двойчатках» и «тройчатках».

В это же время появляются сочетания, где не просто затруднительно определить порядок предикцирования, но и контекстуальная поддержка настолько опосредована, что позволительно вспомнить о «метонимических» прилагательных — «крутые козы города». В данном случае стандартные устойчивые сочетания — крутые тропы, круторогие козы, козы тропы — сплачивают два компонента и отрывают его от третьего (города).

В «Египетской марке» эти же привычные для стихотворной речи отрезки также выполняют в значительной степени самостоятельную синтаксическую роль дополнений-обстоятельств: «крепкий румяный русский год» (2,13), «гранитный рай моих стройных прогулок» (2,13). Надо отметить, что стихоподобие является в «Египетской марке» средством сегментации прозаического текста, приблизительно так же, как стиховые сегменты членят все тексты А. Белого, начиная с «Симфоний» и «Петербурга». В прозу переносятся привычные структуры, соответствующие устройству именно стихотворного синтаксиса, его особенностям.

Да и для стихотворных текстов атрибутивная инкорпорация становится настолько органичной, что целые ряды однородных отрезков устраиваются с ее помощью, как в стихотворении «Я пью за военные астры».

В этих сочетаниях возникает снова «метонимическое» прилагательное, но это значит теперь, что оно утрачивает свою частеречную привилегию быть предикатом первого порядка: «рыжая спесь англичанок» настолько же метонимична, насколько и «кошечевы Рембрандты» (1,180). Становясь самостоятельной синтаксической структурой, называющей группу участников события, находящихся между собой в неопределенных отношениях взаимной зависимости, описанная атрибутивная инкорпорация позволяет постепенно втягивать в свою орбиту все более семантически независимые и несогласуемые словосочетания, ибо теперь сама такая конструкция приобрела для идиостиля О. Мандельштама статус грамматического средства. При этом нелишне отметить, что вырванная из объединения пара «определяемое-атрибут» оказывается часто настолько мало согласуемой семантически, что прилагательное, например, заведомо начинает рассматриваться как «метонимическое» — «таитянок кроткие корзины» (1,241) дают кроткие корзины, т. е. или нелепую метафору или «метонимию».

ЛИТЕРАТУРА

Гаспаров 1990 — *Гаспаров М.Л.* Эволюция метрики Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 336-346.

Федотов 1995 — *Федотов О.И.* Двустипшие в поэтической системе О. Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...» Воронеж, 1995. С. 241-250.

Ronen O. An Introduction to Mandel'stam's Slate Ode and 1 January 1924: Similiarity and Complementarity. P. 146-159 .

*Византия и «Третий Рим»
в поэзии Осипа Мандельштама
(к интерпретации стихотворений
«Айя-София» и «На развалинях,
уложенных соломой...»)*

Византии посвящено стихотворение «Айя-София» (1912) (далее — А-С). Как заметил М.Л. Гаспаров, в А-С и в стихотворении «Notre Dame» «звучит дорогая Мандельштаму тема культурной непрерывности»¹.

Св. София организует и время, и пространство. Она — зримое напоминание о прошлом, об основании Константинополя:

Айя-София — здесь остановиться
Судил Господь народам и царям!²

Мандельштам подразумевает легенду, по которой сам Бог указал Константину Великому место для основания города³. Эти строки отсылают к первоисточнику истории Константинополя; их «начальному» положению на временной оси соответствует место в тексте: они открывают стихотворение. Завершается А-С строками, свидетельствующими о будущем святыни:

И мудрое сферическое зданье
Народы и века переживет,
И серафимов гулкое рыданье
Не покоробит темных позолот.

(С. 106)

Соответственно, в первых трех строфах преобладают глагольные сказуемые в форме прошедшего времени, в последних строках — будущего. Настоящему временному плану в стихотворении соответствует описание св. Софии в предпоследней, четвертой строфе.

Подчеркивается и срединное, центральное положение храма в пространстве: обозначены запад и восток как ориентиры:

Расположил апсиды и экседры,
Им указав на запад и восток.
(С. 106).

Сам же город был заложен Константином в месте, где сходились европейские и азиатские дороги.

Св. София в стихотворении Мандельштама символизирует скорее не православие, а вечность и божественное совершенство — «храм, купающийся в мире», «мудрое сферическое зданье». *Запад и восток* — не просто стороны света, но и, вероятно, католицизм и христианство. Мандельштам называет в А-С имя императора-храмостроителя — Юстиниан. При Юстиниане христианство еще не было разделено на западное и восточное. Юстиниану удалось воссоединить целостность Империи, отвоевав Запад (Италию) у варваров. Конфессиональные различия блекнут или исчезают перед лицом культуры. Возможно, в мандельштамовском тексте снимается не только оппозиция «православие — католичество», но и противопоставление «христианство — ислам». Строки — «Айя-София — здесь остановиться / Судил Господь народам и царям» — могут относиться не только к Константину (он единственный христианский царь, «остановившийся» на Босфоре), слова о «народах» едва ли применимы к одному народу, ромеям-византийцам, и до Константина населявшим земли Империи. На западном берегу Босфора «остановились» в 1453 году завоеватели Константинополя — турки, возглавляемые «царем» — султаном Мехметом Фатихом. Но мандельштамовские строки могут быть не только свидетельством о прошлом византийской столицы, но и пророчеством о ее будущем. При таком прочтении «народы и цари» — это славяне и прежде всего русский народ и его правители, призванные создать на земле бывшей Византии православную славянскую империю — ее преемницу.

В русской поэзии эту идею с особенной интенсивностью и настойчивостью выразил Ф.И. Тютчев в стихотворениях «Русская география», «Рассвет», «Пророчество», «Нет, карлик мой! трус беспримерный...», «Тогда лишь в полном торжестве...».

В сопоставлении с тютчевскими текстами очевидно *уклонение* Мандельштама, *нежелание* акцентировать политико-историософскую идею о России — наследнице Византии. *Несоответствие* «византийских» стихотворений Тютчева и А-С особенно очевидно на

фоне переключек с тютчевскими произведениями в других поэтических текстах «Камня»⁴. Тютчевские декларации однозначны. Мандельштамовское упоминание о «народах и царях» — затемненный намек, допускающий различные толкования. В строках «И мудрое сферическое зданье / Народы и века переживет» вечное бытие архитектурного шедевра противопоставлено преходящему существованию «народов», к числу которых относятся не только обладающие ныне Константинополем турки⁵, но и притязающие на византийское наследие русские.

Другое произведение Мандельштама, соотнесенное с русской историософской традицией и содержащее отсылку к теории «Москва — Третий Рим», — стихотворение «На розвальнях, уложенных соломой...» (1916) (далее — *НР*), вошедшее в книгу «Tristia» (1922). Стихотворение многопланово, означающие-актанты в тексте указывают одновременно на несколько означаемых. «Мы» — это и сам Мандельштам и Марина Цветаева, и Лжедмитрий I (Григорий Отрепьев), «царевич» в финале стихотворения ассоциируется и с подлинным Димитрием, и с царевичем Алексеем. Г. Фрейдин в книге «A Coat of Many Colors» указал на соответствие между «розвальнями, уложенными соломой», и сюжетом картины В.И. Сурикова «Боярыня Морозова», а также истолковал «Воробьевы горы» как отсылку к клятве Герцена и Огарева и, соответственно, как указание на выстраиваемый Мандельштамом сюжет «мученичество русского интеллигента»; в статье «Сидя на саях» Г. Фрейдин отметил другую параллель к мандельштамовскому тексту — сани, на которых перевозили гроб с телом Пушкина⁶.

«Старообрядческие» коннотации сюжета *НР* — убийство / сожжение героя (царевича и одновременно самозванца) могут быть существенно дополнены. Если «розвальни, уложенные соломой», обозначают, кроме прочего, сани боярыни Морозовой, то подразумеваемая героиня стихотворения — не только Марина Цветаева, но и эта исповедница «старой веры». Но если героиня ассоциируется с Морозовой, то ее спутник, несомненно, должен идентифицироваться с ее духовным отцом — Аввакумом, также принявшим смерть во имя веры (Г. Фрейдин в своих работах называет имя Аввакума, но не сопоставляет мандельштамовское произведение с его «Житием»). Мандельштамовский текст обнаруживает многочисленные переключки с Житием Аввакума (далее — *Жит.*), внимательным и впечатлительным читателем которого Мандельштам был еще в детстве⁷. Рассказывая о первом аресте, Аввакум пишет: «...Посадили меня на телегу, и ростянули руки, и везли от патриархова двора до Андроньева

монастыря»⁸. *Растянутым рукам из Жит.* соответствуют *затекишие связанные руки* в стихотворении. Сходно описание езды в санях — указываются начальная и конечная точки (от патриаршего двора до Андроникова монастыря у Аввакума, от «Воробьевых гор до церковки знакомой» у Мандельштама). После осуждения на соборе 1666-1667 годов протопопа «повезли...на Воробьевы горы» (*Жит.* С. 60; несколько иной текст редакции В — с. 60-61, прим.). Мандельштамовская строка «По улицам меня везут без шапки» (С. 133) соответствует не только *развенчанию* царя, лишению его монарших регалий (*шапки* Мономаха), но и поруганию и расстрижению старообрядца (ср. рассказ Аввакума о расстрижении муромского протопопа Логина, у которого никониане отняли *шапку* — *Жит.* С. 29).

Соответствия *Жит* обнаруживаются и в других строках мандельштамовского стихотворения. Слово «хлеб» в строке «И пахнет хлеб, оставленный в печи» (с. 133) обладает не только коннотациями «тепло», «уют», «дом», но и рождает евхаристические ассоциации с хлебом причастия, бескровной жертвы Христовой. Евхаристическая символика хлеба — лейтмотив статьи Мандельштама «Пшеница человеческая» (1922)⁹. Образ-символ хлеба Христовой веры занимает центральное место в стихотворениях «Люблю под сводами седых тишины» (1921) и «Как растет хлебов опара...» (1922). «Сугроб пшеничный», ассоциирующийся, по-видимому, с движением времени, с его плодоношением и с жертвой во имя истории, упомянут в стихотворении «1 января 1924» (1924). Евхаристическая символика хлеба — жертвы во имя веры — встречается и в аввакумовской автоагиографии. Рассказывая о казни исповедника «истинной веры» инока Авраамия, автор *Жит* сравнивает его смерть с печением хлеба: «Отступники на Москве в огне испекли, и яко хлеб сладок принесся святей троице» (с. 57-58). К. Браун отмечал амбивалентность мотива тепла, огня в мандельштамовском стихотворении: это и доброе тепло хлеба, и «злое» пламя сжигающего костра¹⁰. Но мандельштамовский образ хлеба более сложен: как и у Аввакума, он соединяет семантику смерти и воскресения, горести и торжества веры¹¹. Последняя строка стихотворения *НР* — «И рыжую солому подожгли» (с. 134) — указывает не только на сожжение тела убитого «Димитрия» — Отрепьева, но и на сожжение старообрядцев (прежде всего Аввакума).

Аввакумовский подтекст присущ в стихотворении Мандельштама и образу *трех свеч, теплящихся в часовне*. Этот образ — аллюзия на цветаевские строки «Загораются кому-то три свечи»¹² и в то же время параллель к рассказу *Жит* о том, как Аввакум, исповедовав-

ший блудницу, «сам разболелся, внутрь жгом огнем блудным ... зажег три свечи... и возложил руку правую на пламя, и держал, дондеже...у гасло злое разжежение» (с. 23). Страсть героя и героини мандельштамовского стихотворения амбивалентна, в ней есть губительное и греховное начало, что подразумевает отождествление героя с самозванцем, нарушающим принцип легитимности¹³. Огонь, пламя в стихотворении означают не только жертвы истории, трагедию русской судьбы, но и разрушительность всежигающей страсти.

Огонь в *НР* символизирует русскую душу в ее жажде саморазрушения. Этот образ напоминает о характеристике русских в статье Вячеслава Иванова «О русской идее» как «народа самосжигателей», тоскующих «по огненной смерти»¹⁴.

Центральное место в композиции стихотворения занимает третья строфа, содержащая аллюзию на теорию «Москва — Третий Рим»:

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

(С. 133)

Местоимение «он» исследователи истолковывали как указание на самого Мандельштама, в статье «<Скрябин и христианство>» (1917) написавшего о безблагодатности Рима и римской культуры; как обозначение Владимира Соловьева (к поэме которого «Три свидания» отсылают мандельштамовские *три встречи*)¹⁵. Но «он» может также относиться и к первому самозванцу, принявшему католичество и получившему престол благодаря поддержке папского Рима, но не выполнившего обязательств перед Римским первосвященником, не пытавшемуся обратить Россию в «латинскую веру». Это местоимение может также обозначать и царевича Алексея, истового приверженца допетровской старины, надеявшегося бежать от отцовского гнева под покровительство Римского престола. Для Мандельштама и убитый за мнимую или истинную приверженность католичеству Лжедмитрий I (Григорий Отрепьев), и любящий допетровскую старину царевич Алексей, и «западник» и «русский социалист» Герцен, и «западник» и филокатолик Владимир Соловьев — все они *истинные* русские, бессмысленно и несправедливо обвиненные в отступничестве. Мандельштам строит своеобразный метасюжет «русской гибели» с метаперсонажем — лжеотступником, превратно заподозренным и обвиненным в измене (именно такое обвинение при-

вело к восстанию и убийству Отрепьева). Структура метасюжета такова: «свой» «своими» (русский русскими) воспринят как «чужой» и предан смерти. Варианты этого метасюжета, в свернутом виде содержащиеся в *НР*, — гибель любовника (отсылки к двум Лжедмитриям и к третьему мужу Марины Мнишек атаману Ивану Заруцкому и автобиографический подтекст), гибель поэта (отсылка к погребению Пушкина и автобиографический план), гибель исповедника старой веры (переключки с суриковской картиной и с *Жит*). Соотнесенность участи героя стихотворения с казнью старообрядцев поддерживается аллюзией на теорию «Третьего Рима»: исповедники старой веры разделяли Филофееву идею и ощущали реформы Никона как знаки крушения «Третьего Рима», последнего оплота благочестия. Мандельштам «переворачивает» цветаевский вызов — дарение ему, европейцу, известному «прокатолическими» симпатиями, Москвы¹⁶. В цветаевском «Ты запрокидываешь голову...» (а также и в «Из рук моих — нерукотворный град...») лирическая героиня, alter ego самой Цветаевой, вводит героя (поэтического двойника Мандельштама) в город и венчает на царство: «Я доведу тебя до площади, / *Выдавшей* отроков-царей...» (I; 253). *Отрок-царь* напоминает одновременно и о Дмитриии-царевиче, убиенном в отрочестве, и о его «тени» Отрепьеве, занявшем московский престол. Цветаева, отождествлявшая себя в стихах с Мариной Мнишек, совершает своеобразную инверсию ролей: согласно истории, наоборот, Отрепьев вводит Марину в город, «открывает» ей Москву. Мандельштам, отвечая Цветаевой в *НР*, утверждает свою русскую роль: «И никогда он Рима не любил». Поэтический диалог с Цветаевой содержит полемические реплики. Цветаева обещала *воцарение*, Мандельштам пишет о *гибели*.

Но разрыв с Римом («четвертой не бывает, а Рим далече») в мандельштамовском стихотворении сохраняет значение трагедии¹⁷. В его статье «Петр Чаадаев» (1914) формула «Москва — Третий Рим» была представлена как знак изоляционизма, национальной обособленности: «История — лестница Иакова, по которой ангелы сходят с неба на землю. Священной должна она называться на основании преемственности духа благодати, который в ней живет. Поэтому Чаадаев и словом не обмолвился о “Москве — третьем Риме”. В этой идее он мог увидеть только чахлую выдумку киевских монахов» (I; 196). Демонстративная и бесспорно намеренная неточность — упоминание о *киевских* монахах — призвана подчеркнуть пренебрежительное отношение к самой идее и ее провинциализм. К. Тарановский и Г. Фрейдин привели параллели к строке «А в Угличе играют дети в

бабки» из других стихотворений Мандельштама («Век», «Нашедший подкову», «Грифельная ода»). Г. Фрейдин отметил, что образный ряд этих стихотворений объединяет мотив жертвы ребенка, кровью скрепляющего века¹⁸. Параллели могут быть дополнены: этот мотив развернут и в «1 января 1924», герой которого изображен *рядовым седоком в санях* и наделен жертвенной готовностью по-сыновьему заботиться о веке и соединять времена. В контексте других стихотворений Мандельштама метасюжет «На розвальнях, уложенных соломой...» приобретает смысл жертвы, принесенной ради соединения времен.

И «западничество», и изоляционизм мыслятся Мандельштамом — автором *НР* — как два полюса единой русской души. «Третий Рим» оказывается формулой, способной описывать и самодостаточность, обособленность России, и ее устремленность к Западу и западной культуре. Русские историософские сочинения — от философской публицистики Владимира Соловьева до современных Мандельштаму текстов — содержат много примеров такого предельно широкого и порой противоположного осмысления формулы «Москва — Третий Рим». Возможно, они послужили отправной точкой для мандельштамовской трактовки этой формулы. В философско-публицистических сочинениях Владимира Соловьева — «Великий спор и христианская политика», «Русская идея», «Византизм и Россия» — формула «Москва — Третий Рим» означает и духовные изъяны России, наследующей худшие черты Византии («второго Рима»), и провиденциальное указание на миссию России в будущем как примирительницы Востока и Запада, православия и католицизма. Для Вячеслава Иванова «Москва — Третий Рим» — это свидетельство о «Риме Духа», о призвании русских к преодолению обособленности, к служению «вселенской правде»¹⁹. И.А. Кириллов использует формулу «Москва — Третий Рим» для характеристики воззрений самых разных русских религиозных философов — от Хомякова до Владимира Соловьева (в этом отношении автор книги следует за Н.А. Бердяевым)²⁰.

НР было включено Мандельштамом во «Вторую книгу», вышедшую год спустя после сборника «Tristia». Лейтмотивом этой книги «становится повторяющийся образ заключительного этапа политической, национальной, религиозной и культурной истории»²¹. В отличие от других стихотворений книги, посвященных отдельным эпохам, в *НР* соединены сразу три переломные эпохи — Смута, Петровское время и современность, осязаемая, несомненно, как канун грандиозных перемен. *Три Рима, три свечи, три встречи обо-*

значают, кроме многого прочего, эти три «перелома» в исторической судьбе России.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Гаспаров М.Л.* Поэт и культура: Три поэтики Осипа Мандельштама // *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 14. См. также: *Кантор Е.* В толпокрылом воздухе картин: искусство и архитектура в творчестве О.Э. Мандельштама // *Литературное обозрение.* 1991. № 1. С. 65.
- ² *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 106. Далее поэтические тексты Мандельштама цитируются по этому изданию; страницы указываются в тексте.
- ³ *Taranovsky K.* Essays on Mandel'stam. Cambridge (Mass.) — L., 1976. P. 119.
- ⁴ О поэтическом диалоге с Тютчевым в «Камне» см.: *Тоддес Е.А.* Мандельштам и Тютчев // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics.* 1974. Vol. 17. P. 70-86.
- ⁵ Отнесение этих мандельштамовских строк исключительно к туркам (*Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 462. Комментар. П.М. Нерлера и А.Д. Михайлова: «После завоевания Константинополя в храме св. Софии устроена мечеть»), на мой взгляд, неоправданно сужает и обедняет их смысл.
- ⁶ Ср. интерпретации этого стихотворения: *Brown C.* Mandelstam. Cambridge, 1973. P. 224-225; *Taranovsky K.* Essays on Mandel'stam. P. 115-120; *Гинзбург Л.* О лирике. С. 356; *Freidin G.* A Coat of Many Colors: O. Mandelstam and Mythologies of Self-Presentation. Berkeley et al., 1987. P. 109-117; *Фрейдин Г.* «Сидя на санях» // *Вопросы литературы.* 1991. № 1. С. 9-20; *Аверинцев С.С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // *Аверинцев С.С.* Поэты. М., 1996. С. 231-232; *Гаспаров М.Л.* Поэт и культура... С. 25. К сожалению, я не смог ознакомиться с недавно вышедшей книгой Д.М. Сегала о поэзии Мандельштама.
- ⁷ Ср. свидетельства в автобиографической книге «Шум времени»: *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1993. С. 475; 483. Далее прозаические тексты Мандельштама цитируются по этому изданию; том обозначается римской цифрой, страницы — арабской.
- ⁸ Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. Иркутск, 1979. С. 28 (цитируется текст редакции А). Далее при цитировании этого издания страницы указываются в тексте.
- ⁹ О символике зерна и хлеба в этой статье см.: *Тоддес Е.А.* Статья «Пшеница человеческая» в творчестве Мандельштама 20-х годов // *Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения.* Рига, 1988. С. 192-193.
- ¹⁰ *Brown C.* Mandelstam. P. 224-225.

- ¹¹ *Хлеб в печи* может ассоциироваться не только с сожжением (казнью) старообрядцев, но и с самосожжением, одним из проповедников которого был именно Аввакум. Ср. старообрядческое самосожжение как лейтмотив темы «русской судьбы и тайны» в блоковском «Задебранные лесом кручи...».
- ¹² *Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 25.
- ¹³ Ср. в этой связи запись в дневнике С.П. Каблукова от 2 января 1917 г. (*Морозов А.А.* Мандельштам в записях дневника С.П. Каблукова // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 85) и отраженное в мемуарах И.В. Одоевцевой представление Мандельштама о любви как о жертве и казни, как о костре (*Одоевцева И.* На берегах Невы. М., 1989. С. 159).
- ¹⁴ *Иванов Вяч.* По звездам. СПб., 1909. С. 327.
- ¹⁵ См. работы, указанные в примеч. 6; мнение, что местоимение «он» относится к Владимиру Соловьеву, разделяет Н.В. Синицына (*Синицына Н.В.* Третий Рим: Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV-XVI вв.). М., 1998. С. 8).
- ¹⁶ Ср. в цветаевских воспоминаниях «История одного посвящения»: «Чудесные дни, с февраля по июнь 1916 года, дни, когда я Мандельштаму дарила Москву» (*Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. М., 1994. С. 156). Вслед за Цветаевой о дарении ею Мандельштаму Москвы пишет Н.Я. Мандельштам (*Мандельштам Н.* Вторая книга. М., 1990. С. 380).
- ¹⁷ См. об этом: *Freidin G.* A Coat of Many Colors. P. 114.
- ¹⁸ *Taranovky K.* Essays on Mandel'stam. P. 119; *Freidin G.* A Coat of Many Colors. P. 112-113.
- ¹⁹ *Иванов Вяч.* Указ. соч. С. 318.
- ²⁰ *Кириллов И.* Третий Рим: Очерк исторического развития идеи русского мессианизма. М., 1914.
- ²¹ *Ронен О.* Осип Мандельштам // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 15.

*К истории одного кощунства
(О. Мандельштам
и В. Маккавейский)*

Кощунство — по определению словарной статьи — «оскорбительное отношение к чему-нибудь всеми почитаемому, к какой-нибудь святыне».

Известно, что О.Э. Мандельштам оформил свой брак с Надеждой Яковлевной в 1922 году. Однако за три года до этого, в 1919 году, во время пребывания Мандельштама в Киеве уже состоялась свадебная церемония, соединившая судьбу поэта и его верной спутницы. Хотя, по утверждению Надежды Яковлевны, этого было вполне достаточно для их отношений, но, в принципе, бракосочетание, совершенное поэтом Владимиром Маккавейским в «Хламе» — ночном клубе художников, литераторов, артистов и музыкантов, — действие мнимое, нарушающее одну из главных святынь христианства — таинство брака. По сути — кощунство. Тем более усугубленное участием в нем сына священника — Владимира Маккавейского и незадолго до этого, в 1911 году, принявшего христианство самого поэта. Ясно, что на более позднем — атеистическом — фоне нового мира этот акт не выглядел бы так оскорбительно. Несоответствие же духовных ориентиров обоих поэтов, так быстро сдружившихся на киевской земле (по воспоминаниям Н. Ушакова, Ю. Терапиано и др.), и шутовской свадьбы вызывает недоумение, порождающее повод для поиска объяснения в их творческих концепциях.

На наш взгляд, путь к пояснению смысла кощунствования лежит через пьесу В. Маккавейского «О Пьеро-убийце», написанную и опубликованную в декабре 1918 года, т. е. за четыре месяца до названного события.

Пьеса «О Пьеро-убийце» явилась венцом творчества В. Маккавейского — поэта, переводчика, публициста, редактора и философа, жизнь которого трагически оборвалась в 1920 году. В пьесу, кстати, вошли фрагменты, сочиненные еще в 1915 году и помещенные в виде отдельных стихотворений в сборнике «Стилоз Александрии».

1918 год — крушение привычного миропорядка, продолжающаяся война, смена правительств на Украине и, в частности, властей в Киеве — время не самое подходящее для создания пьесы в жанре комедии del arte (хотя и известна традиция обращения к образу Пьеро в мировой литературе на рубеже XIX-XX веков). Есть все основания для того, чтобы более пристально исследовать это блестящее, искрометное и остроумное произведение, изобилующее, кстати, кощунствами. Так, в первом действии, в диалоге Арлекина и Коломбины, — это реплики о «трещинке ...праматери всех грехов» и «высокопреподобии из Пизы, кривом, как кривая башня» (с намеком на нарушение обета целомудрия); во втором, в диалоге Пьеро и Полишинеля, — реплики: «блаженны нищие духом», «религия как порнография», «палестинская аптечка за турецкий грош» и «змея, конечно, лучше рыбы». Принимая во внимание личность автора, уровень его эрудиции, круг интересов, можно предположить, что и кощунствования, и темные, закодированные участки текста свидетельствуют об ориентированности пьесы на особую аудиторию, могущую дешифровать эти коды¹.

Выявление адресата, однако, осложняется полифоничностью, полисемантической текст «Пьеро-убийцы», что позволяет предположить установку автора на несколько аудиторий, существование нескольких точек зрения, т. е. то, что Ю.М. Лотман называл «игрой адресатом»².

Прежде всего, уровень игры обнаруживается в выборе, который предоставляется реципиенту, — судить о пьесе как театре неживых персонажей (масок-кукол) либо как театре живых персонажей. П.Г. Богатырев писал о принципиальном отличии рецепции публичной кукольного театра от театра живых актеров: «Это органическая связь кукольника с куклой как его орудием... Кукольник то скрывается, прячется от зрителя, то, наоборот, раскрывает свое единство с куклой... Ноги кукольника остаются не скрытыми, и публика догадывается, что вместе с куклами играет и кукольник»³. Публика может воспринимать кукол как неживой материал, и тогда их язык и движения будут являться комическими, гротескными, несерьезными. Если же куклы воспринимаются как живые существа, то их проявления жизни в сознании реципиента соединяются с ощущением чего-то загадочного, необъяснимого, «как если бы ожила мертвая материя». Реакция зрителя на «ноги кукольника» была спровоцирована автором и тем, что для пьесы была избрана форма «театр в театре», и тем, что в прологе господин в лунном домино упоминает о поручении к нему автора, и появлением автора в ремарке к голосу поэта за сценой во втором действии.

В таком случае марионеточность персонажей и их игрушечные страсти прочитываются как гипертекстуальный текст (по Ж. Жеттуту), т. е. как пародия на современность и современников, в частности жизнетворчество символистов, и даже как пастиш (об этом ниже).

Если же реципиент воспринимает пьесу как театр живых персонажей, то игра возникает на более глубинном — архитектстуальном — уровне (т. е. темы и жанра).

Формальные характеристики жанра здесь можно было бы определить как лезер-драму (т. е. драму для чтения), поскольку в пьесе на всех уровнях текста, так же, как и в драматургии символистов, основное внимание уделяется слову. Из действий отметим лишь появление и исчезновение персонажей, дуэль Пьеро и Арлекина, смерть Арлекина и Коломбины, ее последующее воскресение, самоубийство Пьеро и падение луны. Вся же динамика сюжета проявляется в диалогах и монологах персонажей о правде и лжи, настоящей и мнимой поэзии, добре и зле, уме и глупости, религии и ереси, любви и грехе, жизни и смерти.

Применив статистический метод определения тематики пьесы, получим такие результаты: не считая ремарок, только в репликах персонажей образ луны встречается 41 раз; образ любви — 16 раз; образ лжи — 10 раз; образ поэзии и корреспондирующие с ней — литературы, книги — 11 раз; христианская топики — 25.

Таким образом, доминантной в пьесе является лунная тематика. Тогда проясняется скрытый смысл фразы: «Земля луну замкнула в скобки, а мы возьмем в кавычки». В скобки на письме заключают обычно нечто второстепенное, дополнительное по отношению к главному, а в кавычки — цитату (т. е. чужое слово) и заглавие. Так еще раз возникает гипотеза о пародировании и самопародировании лунной тематики. В. Маккавейский обращается к луне — «солнцу спящих» — как наиболее частотному образу романтизма и символизма (французского и русского) — и в ранних стихотворениях, помещенных в 1914 году в киевском альманахе «Аргонавты» («Luna mystica», «Interier размышляющего»), и в сборнике стихотворений 1918 года «Стилос Александрии», где лунная тематика встречается в 12 из 43 произведений (т. е. 27 % текстов). Уточним также, что указанные выше образы любви, поэзии, лжи (как неверности, изменчивости, непостоянства) корреспондируют с образом луны, а в контексте пьесы могут считаться коннотативными.

На содержательном уровне псевдотрагедия «О Пьеро-убийце» содержит в себе память жанра не только комедии del arte, но и ее

предшественников — римских комедий ателланы и паллиаты, а также средневековой комедии *egudita*.

Не в последнюю очередь жанровый диалог обусловлен, как кажется, и рефлексией автора по поводу собственного имени. Несомненно, В. Маккавейский учитывал и ветхозаветные параллели, но и ателлана связывалась у него с неперменным персонажем — молодым дураком Макком, паллиата — с одним из наиболее известных ее авторов — Титом Макком Плавтом, комедия *egudita* — также с одним из ее авторов — Никколо Макиавелли.

На возможность сопоставления пьесы в частности с паллиатой указывают некоторые обстоятельства. *Frustratio* паллиаты предполагает, как писала О.М. Фрейденберг⁴, конструирование целого мира мнимостей, в которых главную роль играют застывшие пространственно-временные формы и мотив раздвоения — персонажей и событий, «сути» и «видимости». Первая же ремарка к «Пьеро-убийце» вводит реципиента в пространство, характеризующееся как «нигде»: «Место действия, за пределами его попутного учета — вне значения». Подобно прологу в римской комедии плаща, господин в лунном домино — одновременно и балаганный шарлатан, насылающий морок, творящий иллюзию, и знак иллюзии, подчеркивающий условность кажимостей. Существенно, что его в ремарках сопровождают указания на неопределенность: «нарочитый фрагмент», «клинически ... невыразительное безразличие», «веселя условным», «неопределенность складок занавеса», «виснувшая неопределенность». Далее все замечания автора в отношении декораций к каждому действию характеризуют не связанные между собой, недвижные фрагменты — картинки иллюзиона. В первом действии — сводчатая зала в замке и «маленькая наличность весны». Во втором — «поляна. Июль»; в третьем — «осень, закат, кипарисы»; в четвертом — «башня, библиотека, зима». Эпиграфы к действиям подчеркивают, оттеняют видимость происходящего: «От вечного покоя к чистой иронии» (Ст. Малларме), «Это так серьезно?» (Жюль Лафорг), «Есть седина и есть услада / В том, что широк неверный шаг» («Стилос Александрии»), «В этот яростный сон наяву / Опрокинусь я мертвым лицом» (А. Блок).

Самый жанр пьесы определяется автором как псевдотрагедия. К мнимостям относится и неразличение между состоянием жизни и смерти (Арлекин после гибели на дуэли бросает «посмертную реплику», Коломбина после смерти «встает, озирается, поправляет прическу»), и мотив раздвоения.

Двойнический характер Пьеро и Коломбины заявлен в ремарке: «Коломбина, стройная, как элегия, белая, как Пьеро»⁵. Раздвоение

главного персонажа происходит и по принципу взаимосвязанности трагических и комических элементов, и даже их взаимозаменяемости⁶. Так, трагическому Пьеро соответствуют комические Арлекин и Полишинель. Арлекин — соперник Пьеро в поэтическом искусстве и в притязаниях на внимание Коломбины и луны, Полишинель же — в вопросах религии.

Магу, «механику вселенной», в пару придан тупой и грубый лакей Мещетин. Есть двойник и у Коломбины: «Луны — Коломбины, Коломбины — луны...» Двоятся и фрагменты текста: «Лунный реквием» Полишинеля противопоставляется «Апологии луны» Пьеро.

В ходе пьесы происходит и переотождествление, «мена ролей». Полишинель и Пьеро становятся из особенных — множественными, — похожими на всех. Возникновение Пьеро одинаковых, «как почтовые карточки», сопровождается и лишенной признаков индивидуальности псевдо-поэзией, где Пьеро — лишь затертый, клишированный образ, музыкальная символика сольной партии заменяется оркестровым «trutti». Множатся и луны:

Пьеро одинаковые
(в том числе и наш) поют, поют, поют
Таких, как мы — на свете сотни,
И наша доля злая —
Встречать луну из подворотни
Какофонией лая.

И каждый, чаявший обновки
Рифмованных ужимок,
Печатает на заголовке
Наш полинялый снимок...

А луны, поддаваясь редко
Смычкам трескучих trutti,
Бывают круглою виньеткой
Неокругленной сути.

Дальнейшее разотождествление с самим собой, внутреннее двойничество приводит к тому, что появляется «Пьеро не тот»: «балахон ...измятый, губы ...еще не губы Вольтера, но уже не губы Пьеро, на шляпе ...трепанное перо павлина, монокль, пятно — все это почти оскорбляет преемственные заветы его дендизма».

Однако если образ Пьеро решен в рамках следования канонам палиаты — в трех элементах (подлинности, затем некоего морока, мнимости — и вновь возврата к сути в оригинальном акте самоубийства), то Коломбина воскресшая, женственно поправляющая прическу и бросающаяся на шею лакею Меццетину, т. е. соответственно «не та Коломбина» — к своей первоначальной данности не возвращается и зафиксирована автором в состоянии мнимости, что, вероятно, и является ее сутью. Таким образом, пара Пьеро — Коломбина, их внешнее соответствие друг другу (цвет, детали костюма, пафос реплик⁷) — лишь видимость. Подлинной же парой Пьеро является луна. Она проходит ту же эволюцию — от утверждения тождеств в первом действии: луна и природа, луна и Дама, луна и настоящая поэзия, луна и правильный миропорядок — к разочарованию во втором действии: «лунный переизбыток, луна пустоокая, бессмысленная, убывание луны, лунный реквием», отрицанию в третьем действии: «все та же обнищавшая луна», кинжал, прежде «похожий на лунный луч», теперь — «полоска ржавой жести — не отражает лучей луны», «луна — перо павлина», а тот, кто смеялся над луной, «был прав»; и исчезновению луны в декорациях к четвертому действию. Возвращение же первоначального высокого статуса луны впрямую связано в финале с возвращением Пьеро. Выравнивание сюжетной линии Пьеро, возвращение к трагедийному пафосу, обуславливающее самоубийство Пьеро как доигрывание драмы жизни, сопрягается в финале с крушением луны (мнимым или подлинным). Пьеса завершается репликой Полишинеля: «Надо зажечь свечи, сегодня — новолуние». Тогда фраза Мага: «*requiesca*» может быть прочитана не как мрачное напутствие «да упокоится», но как каламбурное пожелание спокойного сна. Игра зрительскими ощущениями приводит к тому, что основной текст «театра в театре», воспринимаемый как реальное, при помощи указанного *point'a* теперь воспринимается как условное пространство сна.

Анализ сюжетных линий Пьеро — Коломбина, Пьеро — луна, Коломбина — Арлекин, Коломбина — Меццетин; речевых характеристик персонажей (оппозиция прозы и поэзии, высокой книжной лексики и грубого просторечия, противопоставления французского языка, средневековой латыни и родного языка), сопровождающих музыкальных лейтмотивов (Пьеро и гитара, Коломбина и лютя, Полишинель и шарманка, нетопыри и опереточная музыка; старинные французские танцы и песни — гавот, ригодон, «Песенка о короле Иветто» и отсутствие музыки — пауза), а также системы иных оппозиций: красоты / уродства, истинной любви / любви фальшивой,

высокого / низкого, сакрального / профанического — приводит к мысли о существовании еще более глубинных интертекстуальных пластов содержания, оперировании не только архаическими жанрами, но архаическими формами мышления.

На онтологическом уровне текста, где все скрытые коды переплетаются и «мерцают» (по выражению Ю.М. Лотмана), явственно проступают черты реконструируемой В. Маккавейским модели мира трубадуров — кургузного универсума⁸, и, что еще важнее, через идею Дамы — Богоматери — Мудрости — Софии — гностического мифа. В этом метафизическом слое сопряжены все условия игры — эзотерические и экзотерические коды — для тех, кто знает. Вертикальные конструкции декораций — готика замка, стволы деревьев, колонны — сводятся к инварианту — башне-библиотеке — собранию книг, текстов, знаний:

Сердцу — гроб! Грусти — грань! Глуби — гать!
Только тут можно жить и не лгать!

Мир состоит из текстов, модель такого мира — башня Гнозиса — библиотека, содержащая описание и объяснение всего.

Лунарный миф В. Маккавейского ориентирован на основные свойства повествования мифологического типа: подчиненность циклическому времени и существование единого амбивалентного персонажа. Так «идеально короткая жизнь» Пьеро протекает как миг за пределами действия, в интермедии между вторым и третьим действиями. Ни начало, ни конец ее зрителю не показаны и поэтому принципиально важной оказывается заданная в тексте возможность повторяемости событий, позволяющая их описывать и осмыслять. Амбивалентность Пьеро — андрогинность, разототждествление («Пьеро не тот», Пьеро множественные), целая парадигма двойников (Пьеро — Автор, Пьеро — Поэт, Пьеро — Маг, Пьеро — Арлекин, Пьеро — Полишинель, Пьеро — Меццетин) — позволяет увидеть в бесчисленном мелькании «личин ...лик мирового всеединства»⁹.

Неомифологизм текстов В. Маккавейского в русле традиций жизнестроительства символистов переплетался с контекстом легенды о поэте-чудаке, жизнь которого — загадка и для его современников, и для потомков. Все фрагменты жизни, творчества, известности, смерти В. Маккавейского прочитываются как единый текст. Позиция автора этого текста — позиция чудака, странного, чужого по отношению к времени и социуму, особенно в последние годы жиз-

ни, что во многом соплагается с позицией О. Мандельштама. Внутритекстовые кощунства В. Маккавейского и «мнимая свадьба» Мандельштамов — суть кощунства карнавальные, восходящие к карнализации внутреннего обихода литературных обществ начала XIX века (пародирования обрядов крещения и венчания в «Арзамасе» и «Беседе любителей русского слова»), а, быть может, и к более древним традициям дифференциации «чистых» и «нечистых» мест в русской средневековой культуре и обусловленного ситуацией поведения.

Как отмечал Б. Успенский, «на территории, связанной с властью противостоящего Богу начала (в кабаке. — *Р.С.*) ...христианское поведение признавалось неуместным и даже кощунственным»¹⁰. То есть правильное и неправильное поведение маркированы. Ещё одним источником карнавальных кощунств В. Маккавейского и О. Мандельштама могли быть традиции европейской средневековой культуры, в русле которых пародировалось все самое священное — литургии, обряды (в частности, существовала и мнимая свадьба). Прецедент шутовской свадьбы — *ludos nuptialis* — известен и паллиате. В любом случае, высмеивание высокого и в текстах В. Маккавейского и в литературном быту — на фоне упадка религиозного сознания, как представляется, — момент активной и живой веры.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Об особенностях структуры текста, обращенного к конкретному собеседнику см.: *Лотман Ю.М.* Текст и структура аудитории // Труды по знаковым системам. Вып. IX. Тарту, 1977. А также - *Живов В.М.* Кощунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX вв. // Труды ...Вып. XIII. Тарту, 1981.
- ² См.: *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 58-61.
- ³ *Богатырев П.Г.* О взаимосвязи двух близких семиотических систем (кукольный театр и театр живых актеров) // Труды... Вып. VI. Тарту, 1973. С. 321.
- ⁴ См.: *Фрейденберг О.М.* О происхождении литературной интриги // Из литературного наследия О.М. Фрейденберг. Тарту, 1973. С. 449-451.
- ⁵ О знаковом содержании театрального костюма см.: *Богатырев П.Г.* Знаки в театральном искусстве // Труды... Вып. VII. Тарту, 1975. С. 7-35.
- ⁶ О.М. Фрейденберг указывала на то, что уже в изображениях на греческих, итальянских вазах рядом с трагическими персонажами —

- одно лицо комическое, тот же принцип в компенсаторной смежности античной драмы и пародирующей ее трагедии. См.: *Фрейдберг О.М.* О происхождении пародии // Труды... Вып. VI. Тарту, 1973. С. 492-497.
- ⁷ Сравните ремарки к образу Пьеро: «грустный, робкий, горько, горячо, боязно, виновато, застенчиво, наивно, странно просто» и т. д. и к образу Коломбины: «мечтательно, живо, негодуя, обиженно, вступенувшись, просто, нараспев...»
- ⁸ См.: *Мейлах М.Б.* К вопросу о структуре «куртуазного универсума» трубадуров // Труды... Вып. VI. Тарту, 1973. С. 245-263.
- ⁹ *Лотман Ю.М., Минц З.Г.* Литература и мифология // Труды... Вып. XIII. Тарту, 1981. С. 54.
- ¹⁰ *Успенский Б.* Дуалистический характер русской средневековой культуры // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 63.

*Певец Дафны
(к прочтению одной строки
стихотворения Мандельштама
«Батюшков»)*

Смеясь, итальянясь, русея...

О. Мандельштам

*Завидую вам, что слышали мандельштамовского
Петрарку. У него даже вкусы батюшковские.*

Ю.Н. Тынянов — К.И. Чуковскому

15 января 1934 года

В стихотворении Мандельштама «Батюшков»¹ (1932) о Дафне упоминается едва ли не как о главной вдохновительнице творчества поэта-учителя:

Словно гуляка с волшебною тростью,
Батюшков нежный со мною живет.
Он тополями шагает в замостье,
Нюхает розу и *Дафну поет*.

Между тем в текстах Батюшкова это имя встречается лишь однажды — в послании «Ответ Тургеневу» (1812), где Дафна даже не является героиней, а лишь «участвует» в мифологическом сравнении. Почему же именно она названа Мандельштамом в качестве литературного атрибута поэта, «оплакавшего Тасса»?

Все комментаторы Мандельштама указывали на предполагаемую ошибку автора: вместо *Дафна* следовало поставить *Зафна* (образ из стихотворения Батюшкова «Источник» (1810), восходящий к «персидской идиллии» Э. Парни под тем же названием). Об этом писала Н.Я. Мандельштам², та же точка зрения содержится в комментариях Н.И. Харджиева: «У Батюшкова нет стихотворения, “воспевающе-

го” Дафну. Очевидно, Мандельштам имеет в виду стихотворение “Источник”, обращенное к Зафне. “Персидское” имя Зафна Мандельштам заменил созвучным ему мифологическим именем. Стихотворение Мандельштама и “персидская идиллия” Батюшкова написаны одинаковым размером³. Аналогичные сведения предлагаются в примечаниях А.Г. Меца к новому изданию Мандельштама в серии «Библиотека поэта»⁴. Более категорично о том же сказано в трехтомном собрании сочинений Мандельштама под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова: «“Дафна”, очевидно, опечатка — и следует читать “Зафна”». Так поступил и Вл. Марков в сборнике “Приглушенные голоса” (1952): «“Дафна упоминается в стихах Батюшкова только раз — и притом мимоходом, в стихотворении “Ответ Тургеневу”. Правда, “Зафна” упоминается только раз тоже, но зато ей посвящено целое стихотворение»⁵.

Однако признать ошибку Мандельштама в тексте, посвященном поэту, которого он великолепно знал и считал своим литературным учителем, довольно трудно. Тем более если учесть чрезвычайно важное для нас свидетельство С.В. Поляковой: «Это, видимо, не типографская ошибка: если мне не изменяет память, сам поэт читал в этом стихе *Дафна*»⁶. Объяснение образа Дафны приходит со стороны общей симпатии Батюшкова и Мандельштама к поэзии итальянского Возрождения, и особенно — к творчеству Петрарки. Относительно Батюшкова — это уже давно стало общим местом. Любовь русского поэта к итальянскому языку, его стремление гармонизировать родной язык, обращаясь к звуковым сочетаниям, приближенным к итальянским, отмечал уже Л.Н. Майков⁷. О своей приверженности к поэзии Петрарки Батюшков неоднократно заявлял в письмах: «Я сию минуту читал Ариоста, дышал чистым воздухом Флоренции, наслаждался музыкальными звуками авзонийского языка и говорил с тенями Данта, Тасса и сладостного Петрарка, из уст которого что слово — то блаженство», — писал Батюшков Гнедичу 5 декабря 1811 года.⁸ Примерно в то же время из-под пера поэта выходят подражания итальянской поэзии, в том числе и сонетам Петрарки: «На смерть Лауры» и «Вечер» (И.М. Семенко датирует их 1810 годом). Батюшков использует стихи итальянского поэта в качестве эпиграфа («На смерть супруги Кокошкина»), а также несколько раз повторяет имя Петрарки в программных речах и статьях, причем почти всегда в связи со своим восхищением гибкостью и емкостью итальянского языка⁹. В 1815 году Батюшков пишет статью «Петрарка», в которой говорит и о распространенной метафоре «Canzoniere»: «Лавр (*lauro*) напоминает имя Лауры, и потому был вдвое драгоценен сердцу поэта»¹⁰.

Творчество Петрарки было посвящено фактически одной теме — воспеванию Лауры при ее жизни («На жизнь мадонны Лауры»), а затем — скорбным чувствам поэта, связанным с ее смертью (вторая часть «Canzoniere» — «На смерть мадонны Лауры»). Едва ли не самой частой метафорой из используемых Петраркой для характеристики отношений между поэтом и героиней стал миф о Дафне и Аполлоне, изложенный Овидием в «Метаморфозах»¹¹. Вечно желанная и вечно ускользающая Дафна, почти в руках влюбленного бога меняющая нежную кожу на древесную кору (скульптурная группа Л. Бернини 1622 -1624 гг.), уже в литературе эпохи Возрождения становится символом недоступной возлюбленной, манящей своей красотой и отталкивающей своим равнодушием. Само имя *Дафна* в переводе с греческого (*dafnh*) означает лавр и в своем латинском прочтении (*laugus*) является основой для образования женского имени Лаура. Конечно, такая связь не осталась скрытой для Петрарки. В обеих частях «Canzoniere» мифологема Дафна-Аполлон многократно актуализирована в разных аспектах.

Чаще всего поэт напрямую связывает два образа: Дафны и Лауры — это простое уподобление или метафора-олицетворение. Так, в сонете XLI «Когда из рощи Дафна прочь уйдет...»¹² рассказывается о волнении и тревоге, в которой пребывают олимпийские боги из-за того, что Дафна скрылась из виду, и о тоске поэта из-за отсутствия возлюбленной. В сонете LX *Лаура* вновь не называется прямо, но уподобляется *лавру*, питающему творчество Поэта и безразличному к его мукам: «Ее власы — не Нимфы ль быстротечной // Сеть струйная из золотых колец?». «Быстротечная Нимфа» — Дафна, убегающая от преследования (CLIX). Облик Лауры вообще часто сравнивается Петраркой с прекрасным лавром, а ее душевные качества — с душевными свойствами целомудренной нимфы:

Растенья благороднейшего корни
С тех пор ношу я в сердце неизменно —
Добро и славу, честь и красоту,
И целомудрие в одежде горней —
И перед лавром преклоня колена,
Его с молитвой чистой свято чту.

(CCXXVIII)

Так же часто Петрарка называет именем священного дерева свое чувство к Донне: «...грудь, где разросся лавр молодой // Листвой любви». Донна живет в сердце Поэта и готова бежать от своего возлюб-

ленного (ей надоели знаки преклонения), но этого не позволяет рок (LXIV). Образ лавра, растущего из сердца героя, появляется в «Canzoniere» не раз:

Амур десницей грудь мою рассек
И сердце обнажил и в это лоно
Лавр посадил с листвою столь зеленой,
Что цвет смарагда перед ним поблек.
(ССХХVIII)

Понятно, что здесь подразумевается не что иное, как любовь, произрастающая в сердце Поэта и приносящая то сладкие, то горькие плоды. Чувство, которое испытывает герой, описывается через цвет лиственной кроны лавра — это растение не только интенсивно зеленое (даже в сравнении с изумрудом), но и вечно зеленое (ведь вечно и любовь героя к своей Донне).

Однако самым выразительным кажется нам такое сопоставление:

Латоны сын с небесного балкона
Высматривал уже в девятый раз
Ту, по которой, как другой сейчас,
Вздыхал напрасно он во время оно.
(XLIII)

Заметим, что в этом сонете Аполлон сопоставляется с Поэтом, тогда как их возлюбленная остается одной и той же. Они оба «напрасно вздыхают» по Дафне-Лауре. Здесь не четыре, а три героя. Движение времени не существует для поэта: Дафна вечно манит к себе и несет в себе возможность и память перевоплощения. История целомудренной нимфы и влюбленного бога продолжается и по сей день. На земле вновь появляется та, что «достойна бесчисленных страниц», и вновь вызывает страдания. Но история эта началась уже в первые дни творения:

О солнце, ты и в стужу светишь нам,
Тебе была любезна эта крона
С листвой зеленой, как во время оно,
Когда впервые встретил зло Адам.
(CLXXXVIII)

Лавр здесь предстает древом познания добра и зла, теперь он пышно разросся, его тень уже накрыла дол, «где госпожа живет в душе усталой», — бесплодная страсть, приносящая только муки, захватывает всю жизнь героя, не оставляя для него солнечного света. В сонете СХV Поэт выступает еще в одном качестве — соперника Аполлона:

Чиста, как лучезарное светило,
 Меж двух влюбленных Донна шла, и с ней
 Был царь богов небесных и людей,
 И справа я, а слева солнце было.
 <...> Я ревновал, что рядом — Аполлон...

Еще одно проявление чувств героя — это поэтическое творчество, напряженное славословие, непрестанные скорбные жалобы, безуспешные мольбы, которые сопровождают весь жизненный путь Поэта. А он только отсчитывает годы, сгоревшие в огне любовной страсти, — одиннадцать, четырнадцать, пятнадцать лет... Все время Петрарка считает свое дарование недостаточным для того, чтобы в полной мере выразить небесную красоту и возвышенную добродетель Лауры, которая «искусством жалким тяготится». Лавр и Лаура расходятся и соединяются воедино (CLXXXVII), принимая в свой адрес песни, слагаемые Поэтом. Лавр, любовь, Лаура — это тот комплекс понятий, который обещает бессмертие и славу не только предмету постоянных восхвалений, но и самому автору. Из лавра, воплощающего в себе любовное чувство героя и саму его возлюбленную Донну, сплетен почетный венок победителю времени: «Высокая награда, древо чести, // Отличие поэтов и царей...» (CCLXIII, XXIV). Отсылки к мифу о Дафне встречаются и во второй части «Canzoniere» — сонетах «На смерть мадонны Лауры». В целом в лирике Петрарки их такое количество, что совершенно естественно впоследствии тема его безответной любви к Лауре воспринимается во многом сквозь призму им самим сотворенной метафоры.

Доказательством того, что Батюшков прекрасно улавливал связь между Лаурой и Дафной, может послужить стихотворение поэта, многократно упомянутое исследователями в этом контексте. Речь идет о батюшковском послании «Ответ Тургеневу» (1812), в целом имеющем непосредственное отношение к образному строю поэзии Петрарки¹³. «Поэт не лжец, // Красавиц воспевая», — речь идет о сомнениях в истинности любви Петрарки к Лауре и в существовании самой Лауры как конкретного исторического лица (эти сомнения отвергались Батюшковым в статье «Петрарка»)¹⁴. «Для двух ко-

варных глаз» («duo belgi occhi», LXI) — это очень частая метонимия в «Canzoniere» — глаза приносят страдания, глаза сжигают влюбленного поэта, от «прекрасных глаз» он вынужден бежать (XXXIX, LXXV, CVII, CLVI). Поэт «проводит век с мечтами: // С химерами живет, // Беседует с духами, // С задумчивой луной, // И мир смещит собой!». Мотив насмешек и непонимания, которые встречает герой в обществе, несколько раз повторяется в сонетах (VII). Далее у Батюшкова следует несколько иронический образ влюбленного поэта, который во многом соответствует образу героя Петрарки. А еще дальше начинается переплетение образов Аполлона, Дафны, лавра и Лауры (Лоры):

Так! Верно Аполлон
 Давно с любовью в споре,
 И мститель Купидон
 Судил поэтам горе.

Мотив ссоры Аполлона с Амуром, результатом которой явилась несчастная любовь бога света к нимфе, мотив, использованный Петраркой, — поэт, пораженный Амуром, встречается почти в каждом сонете.

Все нимфы строги к нам
 За наши псалмопенья,
 Как Дафна к богу пеняя;
 Мы лавр находим там
 Иль кипарис печали,
 Где счастья роз искали,
 Цветущих не для нас.

Заметим интересное сочетание в этом отрывке образов Дафны, лавра и роз и запомним те образные ряды, которые они представляют.

Взгляните на Парнас:
 Любовник строгой Лоры
 Там в горести погас;
 Скалы и дики горы
 Его лишь знали глас
 На берегах Воклюзы...¹⁵

Вот и прямое указание на «воклюдского страдальца», подводящее итог всему сказанному до этого.

Фактически больше ни в одном из своих текстов Батюшков не обращается к интересующей нас тематике так развернуто. Нигде больше не упоминается о Дафне, имя Лауры встречается лишь в стихотворениях, являющихся подражаниями Петрарке. Тем не менее замеченная нами связь образов накладывает некоторый отпечаток на все творчество Батюшкова, в особенности на его любовную лирику, и прежде всего на стихотворения, относящиеся к так называемому «каменецкому» периоду 1815 года. Известно, что ряд стихотворений, написанных в Каменец-Подольске и представляющих собой лирический дневник поэта, посвящены переживаниям Батюшкова, связанным с его несостоявшейся женитьбе на Анне Фурман. Возлюбленная героя и сам герой выступают здесь то в условно-метафорических образах античных персонажей, живущих под безмятежным небом мифологизированной Тавриды, то воплощают традиционно поэтические представления о неразделенной любви. Во всех случаях можно говорить о прямых и косвенных реминисценциях из Петрарки, используемых Батюшковым для построения этих образов¹⁶. Так, описание «гения-хранителя» в элегии «Мой гений» имеет (возможно, непрямоу) адресацию к сонетам, содержащим описание внешности Лауры:

Я помню голос милых слов,
Я помню очи голубые,
Я помню локоны златые
Небрежно вьющихся власяв.

Схожие ассоциации вызывает стихотворение «Разлука»:

....Которой взор один лазоревых очей
Все — неба на земле — блаженства отверзает,
И слово, звук один, прелестный звук речей
Меня мертвит и оживляет.

Сравним: «волны золотых волос» (CCXLVI), «Ее власы — не Нимфы ль быстротечной // Сеть струйная из золотых колец?» (CLIX), «Власы — как злато» (CLVII), «волны золотых волос» (CCXLVI), «В колечки золотые ветерок // Закручивал податливые пряди, // И несказанный свет сиял во взгляде // Прекрасных глаз...» (XC), «Поутру, в полночь, вечером и днем // Я внемлю нежный голос в тиши-

не, // Которого никто другой не внемлет...» (СІХ), «...глядим на ту, что, как никто, красива // И звуком речи восхищает нас» (СLХ), «О сладкий взгляд, о ласковая речь, // Увижу ль вас, услышу ли вас снова? // О злато кос...» (ССLІІІ), «Лишь к ней стремятся думы стольких лет, // Для слуха существуют только звуки // Ее речей, которых слаще нет» (ССХLVI)¹⁷.

Явление Поэту во сне прекрасного образа героини, неотступность ее присутствия, невозможность унять страдания голосом рассудка («...образ милый, незабвенный, // Повсюду странствует со мной» — «Напрасно покидал страну моих отцов... Напрасно: всюду мысль преследует одна // О милой, сердцу незабвенной» — «И гордый ум не победит // Любви — холодными словами» — «И в мире и в войне, во всех земных краях // Твой образ следовал с любовью за мною, // С печальным странником он неразлучен стал»)¹⁸ — мотивы, чрезвычайно характерные как для первой, так и для второй книги сонетов Петрарки. Можно вспомнить и о знаменитом образном перечислении в «Canzoniere» времен года, при которых любовь между героями остается неизменной¹⁹:

И там, где никогда не тает снег,
И там, где жухнет лист, едва родится,
И там, где солнечная колесница
Свой начинает и кончает бег;
И в благоденстве, и не зная нег,
Прозрачен воздух, иль туман клубится,
И долог день или недолго длится,
Сегодня, завтра, навсегда, навек...
(СXLV)

Сравним с хрестоматийным стихотворением Батюшкова «Таврида»:

Весна ли красная блистает средь полей,
Иль лето знойное палит иссохши злаки,
Иль, урну хладную вращая, Водолей
Валит шумящий дождь, седый туман и мраки...

Здесь, конечно, тоже нельзя говорить о цитатах, но об использовании образного ряда сказать вполне допустимо. Так или иначе, но Батюшков явно соотносит свою героиню с образом вечной возлюбленной, не разделившей любви великого Поэта. Он сам

невольно принимает на себя роль Петрарки, всегда страдающего, пытающегося бежать и вновь добровольно надевающего на себя любовные оковы, соединяющегося со своим идеалом только во сне или в мечтах.

Эту ассоциативную связь, как нам кажется, уловил Мандельштам, для которого лирика Петрарки и лирика Батюшкова в определенном аспекте сливались воедино: «Учителями Батюшкова были Торквато Тассо, Петрарка, — отмечала Наталья Евгеньевна Штемпель. — Пластика, скульптурность и в особенности неслыханное у нас до него благозвучие, “итальянская гармония” стиха, — все это, конечно, очень близко Осипу Эмильевичу»²⁰.

Интересно также, что Мандельштам, давая краткую поэтическую характеристику Батюшкова, упоминает о розе. Этот образ неразрывно связан со следующим за ним именем Дафны, поскольку роза обозначает в творчестве Батюшкова целый комплекс ощущений, вызываемых любовным чувством: ее цвет передает оттенки кожи героини («Румяна и свежа, как роза полевая» — «Таврида»), стыдливая подруга поэта похожа на розу, «кропимую // В час утра Авророю» («Радость»), ее дыхание — благоуханье розы («Мои пенаты»), роза вообще является синонимом радости и счастья, полноты жизни и любви («Ответ Тургеневу», «Разлука»). Происхождение этого образа у Мандельштама мотивировано непосредственно поэтическими текстами Батюшкова. Связь семантических полей «розы» и «Дафны» очевидна.

Известно, что в 1932 году Мандельштам перечитывает любимую им итальянскую поэзию и одновременно покупает для своей библиотеки прижизненные издания русских поэтов, Батюшкова в том числе. «Мандельштам обретает себя в чтении итальянских поэтов, — пишет Н.А. Струве, — изучает Данте, переводит Петрарку, слово-словит Ариоста и, тем не менее, всегда склонный к синтезу, испытывает потребность определить себя и по отношению к русской поэзии. <...> К. Батюшков служит ему звеном между Италией и Россией: с “оплакавшим Тасса” он на короткой ноге, совершенно как друг и современник, обоих соединяет погружение в фонетическую нежность итальянских звуков»²¹. Вполне возможно, что не только чтение самого Батюшкова, но и чтение пушкинских заметок на полях батюшковских «Опытов в стихах и прозе» спровоцировало создание стихотворения Мандельштама. О мандельштамовском интересе к Батюшкову, проявившемся как раз в начале 1930-х годов, пишет в своих мемуарах С.И. Липкин: «Он рассказывал о Батюшкове с горячностью первооткрывателя <...> не

соглашался с некоторыми критическими замечками Пушкина на полях батюшковских стихов»²².

Конечно, именно Мандельштаму, находящемуся в постоянном диалоге с различными культурами, а в этот момент особенно напряженно вчитывающемуся в итальянскую и русскую поэзию, оказалось доступным сближение Батюшкова и Петрарки, тем более что, по замечанию Л.Я. Гинзбург, Мандельштам был склонен к «сдвигам в прообразах своих стихов». Для Мандельштама с его любовью к взаимоналожениям имя *Зафна*, созвучное с *Дафна*, тоже могло иметь значение для создания символического образа батюшковского творчества (что подтверждается, в том числе, общностью размера стихотворения «Источник» и стихотворения «Батюшков», замеченной Харджиевым). Героиня Батюшкова, на какой-то миг становящаяся Лаурой, одновременно принимает на себя и роль Дафны, и потому выражение «Дафну поет» — не только допустимо, но и чрезвычайно уместно по отношению к Батюшкову. Собственно, воспевание условно-литературной Дафны, непреклонной нимфы, вечно прекрасной и вечно следующей за героем в его мечтах, — постоянная тема лучших стихотворений Батюшкова. Именно это и отметил Мандельштам в загадочной строке своего стихотворения, посвященного поэту.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Интересный анализ стихотворения «Батюшков» см. в монографии: *Pollak N. Mandelshtam the reader*. Baltimore-London, 1995. P. 95-103; см. также: *Вейдле В. Певучие ямбы // Вейдле В. Умирание искусства*. М., 2001. С. 361—376.
- ² Комментарии П.М. Нерлера к изданию: *Мандельштам О.Э. Сочинения*: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 523.
- ³ *Мандельштам О.Э. Стихотворения*. Л., 1973. С. 293.
- ⁴ *Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений*. СПб., 1995.
- ⁵ *Мандельштам О.Э. Собрание сочинений*: В 3 т. Т. 1. М., 1991. С. 504.
- ⁶ *Полякова С.В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по литературе*. СПб., 1997. С. 155.
- ⁷ *Майков Л.Н. Батюшков, его жизнь и сочинения*. СПб., 1887. С. 235. Об «итальянской школе» в русской поэзии начала XIX века см.: *Вацуро В.Э. Литературная школа Лермонтова // Лермонтовский сборник*. Л., 1985. С. 49-90.
- ⁸ *Батюшков К.Н. Сочинения*: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 198. Кроме этого письма упоминания о Петрарке разбросаны и по многим другим. См. с. 84, 310, 447 и т. д.

- ⁹ «Речь о влиянии легкой поэзии на язык» (с. 10), «Нечто о поэте и поэзии» (с. 24), «Ариост и Тасс» (с. 140-141) в изд.: *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1978.
- ¹⁰ *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1978. С. 156.
- ¹¹ Ovid. Met. I 452-567.
- ¹² Произведения Ф. Петрарки цит. по: *Петрарка Ф.* Сонеты. М., 1997.
- ¹³ Впервые замечено А.И. Некрасовым в работе «Батюшков и Петрарка». СПб., 1912. С. 16.
- ¹⁴ *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе. С. 150.
- ¹⁵ Там же. С. 277-279.
- ¹⁶ Элегии, написанные Батюшковым в Каменце, некоторые исследователи, правда, несколько произвольно, объединяют в единый «петраркистский» цикл. См., например: *Зубков Н.Н.* Опыты на пути к славе // *Зорин А., Немзер А., Зубков Н.* Свой подвиг свершив... М., 1987. С. 295.
- ¹⁷ Мы ни в коем случае не говорим здесь о буквальном совпадении текстов или о заимствовании цельных смысловых отрезков или образных выражений, такая текстологическая работа может быть проведена только с оригинальным текстом Петрарки, а не с переводом. Однако общее настроение преклонения, постоянного воспоминания, то тягостного, то спасительного, уверенности в небесном происхождении героини, некоторые эпитеты, примененные в ее описании, и их сочетание между собой вполне могут считаться заимствованными.
- ¹⁸ «Мой гений» — «Разлука» — «Пробуждение» — «Воспоминания».
- ¹⁹ Это также было отмечено А.И. Некрасовым в цитированной выше статье (с. 24-25). Некрасов пишет об использовании Батюшковым эпитафии из Петрарки к стихотворению «Таврида» в рукописи, принадлежавшей Жуковскому, что недвусмысленно подтверждает вовлеченность текста в орбиту творчества Петрарки.
- ²⁰ *Штемпель Н.Е.* Мандельштам в Воронеже. М., 1992. С. 32.
- ²¹ *Струве Н.А.* Осип Мандельштам. Томск, 1992. С. 188. О восприятии Мандельштамом поэзии Петрарки см. например: *Илюшин А.А.* Данте и Петрарка в интерпретации Мандельштама // *Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама.* Воронеж, 1990; *Венцлова Т.* Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам — переводчики Петрарки // *Русская литература.* 1991. № 4., а также в новейшем собрании избранных работ Вяч. Вс. Иванова: *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. Статьи о русской литературе. М., 2000.
- ²² *Липкин С.И.* Угль, пылающий огнем. М., 1991. С. 17.

*«Просвечивающие слова»
в стихотворениях
О. Мандельштама*

Проблема слова, несомненно, занимала Мандельштама, причем особенно сильно в начале 1920-х годов, когда для него, по-видимому, внутренне уже наметились признаки поэтического кризиса, приведшего к молчанию второй половины десятилетия. Статьи 1921-1923 годов «Слово и культура», «О природе слова», «Художественный театр и слово» уже одними своими заглавиями подтверждают отмеченную в свое время А.Е. Парнисом близость автора к футуристическим идеям «слова как такового». Недаром в первом абзаце «статьи пяти авторов» говорится о характерных для поэтики Мандельштама сдвигах в структуре слова, о его преобразованиях. Такие сдвиги не проходили незамеченными и для современников поэта. Ю.Н. Тынянов в статье «Промежуток», близкой по времени к трем вышеназванным работам О. Мандельштама, отметил роль «чужого слова» для стихов второй книги, приведя в качестве иллюстрации строчку из «Tristia»: «Последний час вигилий городских».

С этой строки и начались несколько десятилетий назад наши наблюдения, которым суждено было стать материалом для настоящих заметок. Дело в том, что в издании «Стихотворения» 1928 года эта строчка искажена, и на с. 123 читаем: «Последний час веселий городских».

Это не единственное искажение такого рода в последней изданной при жизни поэта книге его стихов.

Так, в стихотворении «Когда в теплой ночи замирает...» (с. 121) напечатано: «Когда в темной ночи замирает...», и эта смысловая опечатка воспроизведена в оглавлении (с. 190). Там же, в оглавлении, обнаруживаем еще одну аналогичную опечатку: «Вернись в спасительное лоно...» – правда, в основном корпусе эта опечатка отсутствует, и на с. 128 можно прочесть точный текст первой строки этого стихотворения: «Вернись в смесительное лоно...».

Если в первых двух случаях, несмотря на наличие автографа и предыдущих публикаций, можно было в какой-то момент предположить авторскую правку специально для этого издания (хотя, как мы видим, современники поэта эту «правку» не принимали), то третий случай с очевидностью демонстрировал наличие издательского артефакта, побуждая именно так трактовать и два предыдущих.

Позже, многократно имея дело с рукописными и машинописными копиями мандельштамовских стихов, мы обнаружили более двадцати подобных искажений.

Вот наиболее показательные:

«И ночь наступает, унынья и меди полна» вместо авторского: «нарастает» в стихотворении «Когда городская выходит на стогны луна...».

В первой строке заключительной строфы «Концерта на вокзале»: «И мнится мне: весь в музыке и пенье...» (у Мандельштама: «...и пене...»).

В «Грифельной оде» в строке «Меняю строй на стрепет гневный» нередко печатался «трепет» вместо «стрепет». Впрочем, в оправдание самиздатского права на опечатку следует отметить, что иногда высказывается мнение, будто сам «стрепет» является ошибкой, возникшей на этапе подготовки «Второй книги», не выправленной автором и воспроизведенной издателями в книге 1928 года (автограф с этой строкой «Грифельной оды» не сохранился).

Но, конечно, в самиздате чаще перепечатывались стихотворения 1930-х годов, и основной корпус выявленных нами осмысленных ошибок касается именно этих текстов.

Почти регулярно встречалась ошибка в «Канцоне»: «Я скажу: “селям” начальнику евреев...» на месте авторского «села».

В стихотворении «На высоком перевале...» можно было встретить «Словно дьявола погонщик...» вместо авторского «подёнщик».

В стихотворении «Увы, растаяла свеча / Молодчиков каленых...» нам встречался самиздатский «вариант» «Увы, истаяла свеча / Молодчиков холеных...».

В «Дайте Тютчеву стрекозу...»: «Лермонтов – учитель наш...» вместо авторского «мучитель».

В стихотворении «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...» — «О как мучительно дается чужого клеткота полет» вместо авторского «почет».

В «Черноземе»: «Вся в холках маленьких, вся воздух и простор...» на месте авторского «призор».

В обращенном к скрипачке «За Паганини длиннопалым...»: «А кто с венгерской немчурой» (вместо авторского «чемчурой»). Тут же

был «вариант»: «Утешь меня Шопеном шалым...» вместо авторского «Шопеном чалым».

В конце второй строфы стихотворения «Не мучнистой бабочкою белой...»: «Азбучные круглые венки» (у автора: «крупные»).

В стихотворении «Пластинкой тоненькой “жиллета”...», помимо регулярных трудностей с написанием слова «жиллета» (обычно печатали без кавычек и с одним л – на тогдашних прилавках не торговали пластиночками бритвы «жиллет»), однажды встретился вариант «Вы, знаменитые вершины...» (у автора – «именитые»).

В первой строке стихотворения про путешествие в Тамбов – «Ночь. Дорога. Сон привычный / Соблазнитель и нов...» вместо авторского «первичный», несмотря на коллизию между «вариантом» перепечатки и тем, что у поэта сказано: «Сон ... нов».

Во второй строке стихотворения «Что делать нам с убитостью равнин...» не раз встречалась целая редакция: «С протяжным голодом их гуда» – вместо авторского «С протяжным голодом их чуда».

Сходным образом вмешивалась перепечатка и в стихотворение «Слышу, слышу ранний лед...»: вместо «С черствых лестниц, с площадей...» однажды было напечатано «С черных лестниц...», вместо «Круг Флоренции своей...» – «Друг Флоренции своей», а в финале вместо «Неотвязных лебедей» – «Неотвязных голубей».

«Средь народного шума и смеха...» вместо авторского «спеха» – так начиналось в одной машинописи это известное стихотворение.

«Я в львиный ров и в пропасть погружен...» (вместо «в крепость») и «Океанийских нитка жемчугов» (вместо авторского «низка»).

Четырнадцатая строка в стихотворении «На доске малиновой, червонной...» читалась: «Срежь рисунок мой, в дорогу дальнюю влюбленный...» вместо авторского «крепкую».

Плохо давалось и воспроизведение стихотворения «К пустой земле невольной припадая...». Во-первых, отмечались случаи, когда эпитет земли менялся на сырой. Во-вторых, в финале первой части стихотворения: «И это будет вечно начинаться» переписчик печатал «продолжаться». А в третьей и четвертой строках второй части явно возникало стремление поменять местами субстантивированные прилагательные, в результате вместо авторского «Сопровождать воскресших и впервые / Приветствовать умерших – их призванье» получалось: «Сопровождать умерших и впервые / Приветствовать воскресших...»

Стремлением понять, не выстраиваются ли все эти искажения в какую-то систему, мы обязаны, с одной стороны, новаторской работе Г.А. Левинтона о поэтическом билингвизме и межъязыковых

влияниях (этот подход позднее стал стержневым в известной монографии Г.Г. Амелина и В.Я. Мордерер), и, с другой стороны, статье Б.А. Успенского об «анатомии метафоры» у Мандельштама.

Расценив метод работы авторов с текстом как трансформационный, — причем Г.А. Левинтон транслитерирует латиницей некоторые мандельштамовские слова таким образом, что вскрываются межъязыковые связи (сходным образом, но значительно более радикально, поступают вслед за ним Г.Г. Амелин и В.Я. Мордерер), а Б.А. Успенский преобразует их эквиметрически и эквиморфологически, но так, чтобы выявить «иконический подтекст» или «иконический прототип» метафоры, — и предположив, что текст в своем семантическом устройстве «отзывается» на трансформацию, мы пришли к предварительному выводу о том, что стихам Мандельштама свойственна своеобразная установка на фонетическую и лексико-семантическую трансформацию. В самих стихах такому выводу соответствует обилие паронимических и даже каламбурных (конечно, чаще шуточных) конструкций.

Чувствительность исследователей к фонетико-трансформационному потенциалу мандельштамовской поэзии проявляется и в активном поиске анаграмм, от миниатюрных, но важных (как обнаруженная Р.Д. Тименчиком анаграмма слова «акме» в названии первой книги стихов Мандельштама) до охватывающих целое произведение («Пусти меня, отдай меня, Воронеж...», — разбору этого стихотворения посвятил статью Вяч. Вс. Иванов; он же перевел на русский классическую статью Ф. де Соссюра об анаграммах).

Краткий доклад о фонетической трансформации в стихах О.Э. Мандельштама был сделан нами на конференции памяти Р.О. Якобсона.

Однако фонетическая трансформация с соблюдением условий эквиритмичности и эквиморфологичности — это лишь формальная сторона приведенных нами двух десятков примеров.

И то обстоятельство, что читатели делают эти искажения, а затем, превращаясь в переписчиков, копиистов, наборщиков и т. п., вносят их в текст стихов, — хотя и представляет несомненный интерес, но не раскрывает проблемы. Если бы дело ограничивалось этим, то все сводилось бы, как верно заметил однажды О.А. Лекманов, лишь к особенностям «бытования» стихотворений Мандельштама.

Однако не оставляет ощущение: слова-искажения — это не просто артефакты. И не случайные «осмысленные ошибки» — для этого их слишком много. Поверьте эдиционному опыту: они нередко остаются, даже когда текст проходит многократную корректуру и сверку.

Возникает отчетливое впечатление, что эти слова как бы находятся в самом тексте, но не в явном, а в полускрытом, латентном состоянии.

Это – «просвечивающие слова», составляющие своего рода «фонетический микроподтекст».

Сравнение их с подлинником показывает, что авторский выбор склоняется в пользу слов более редких, более трудных, а иногда и просто в пользу «чужого слова», как в самом начальном из наших примеров, том самом, которым издатели книги 1928 года ненамеренно подтвердили наблюдение Ю.Н. Тынянова.

Лексическому выбору Мандельштама и его поэтике в целом в высокой мере свойственны неожиданность, непредсказуемость. Недаром он писал, что воздух стиха есть неожиданное. При обсуждении этой стороны дела М.Л. Гаспаров совершенно справедливо напомнил эмпирическое правило текстологов: при трудном чтении, если возникает необходимость выбрать между более простым и очевидным вариантом и более трудным, редким, неожиданным – выбирай второй.

Текстовые решения Мандельштама восстанавливаются лишь постфактум, ретроспективно, когда ответ уже известен. Более четверти века текстологи – люди, живущие поэзией, – не могут предложить удовлетворительного варианта для конъектуры не дошедших до нас начальных слов в трех первых строках стихотворения 1911 года «...коробки...», хотя метрика там простая, а автограф позволяет гипотетически рассчитать, сколько примерно букв утрачено и даже сколько слов. Но восстановить эти слова не удастся. Сквозь утраченный текст ничего и не просвечивает.

Мы ни в коем случае не хотим утверждать, что Мандельштам сознательно выбирает трудное и редкое «чужое слово», оглядываясь на латентно просвечивающее сквозь него легкое, частое, свое.

Более того, иногда он отказывался от варианта, который содержал в латентном виде нужное по смыслу просвечивающее слово. Именно таким было финальное слово в раннем варианте стихотворения «Когда Психея-жизнь спускается к теням...»: «Дохнет на зеркало и медлит передать / Лепешку медную хозяину парома». Паронимию «медлит – медную» поэт сохранил, а от «парома», слова, сквозь которое просвечивало: Харона, и тогда получалось «хозяину-Харону» (эта латентная семантически весьма насыщенная паронимия была очевидна – вспомним стихотворение Леонида Мартынова) – от «парома» Мандельштам отказался. Устное слово Гумилева оказалось важнее просвечивающего стихового слова.

Но вот следующий в нашем перечне пример искажения: «Когда в темной ночи замирает...».

Для читателя здесь сквозь авторское «в теплой» просвечивает эпитет из устойчивого словосочетания «темная ночь». Поэт заменяет обязательное и подразумеваемое «темная» на соответствующее описываемому времени года «теплая» и дальше «температура» ночи как бы нарастает: «Когда в теплой ночи замирает / Лихорадочный форум Москвы...». Так обыгрывается подлинное авторское слово. Однако легкая коллизия эпитетов – явного и просвечивающего – входит в определенное соответствие с амбивалентными конструкциями последующих строк: «...Оживленье ночных похорон.../ Это солнце ночное хоронит...». Конечно, сильные амбивалентные построения явного текста вполне обходятся и без просвечивающего слова. Но и оно, в свою очередь, вносит сюда свой латентный микросемантический вклад.

В определенном смысле это совпадает с тем принципом сохранности черновиков, о котором писал Мандельштам в «Разговоре о Данте».

Отброшенное частое, простое, «легкое» слово остается как бы видимым на просвет и иногда играет свою роль, хотя бы в виде некоего латентного, внутреннего лексического подтекста. Здесь ничего нельзя утверждать достоверно и отнюдь не все примеры являются убедительными, но ведь, в принципе, этот упрек может быть отнесен ко многим находкам из числа тех, что К.Ф. Тарановский предложил называть подтекстами.

Когда самиздатский копиист печатает в стихотворении «На доске малиновой, червонной...»: «Срежь рисунок мой, в дорогу дальнюю влюбленный...» вместо авторского «крепкую», он озвучивает отброшенный Мандельштамом эпитет из устойчивого словосочетания «дальняя дорога». Но этот отброшенный (просвечивающий) эпитет, даже будучи отброшен, кое-что добавляет к внутреннему динамизму стихотворения, где все сначала как в картинке, дающей застывшее моментальное воспроизведение «конькобежного фламандского уклона», которого к тому же и нет («Не ищи в нем...» – прием, описанный А.К. Жолковским для «Я не увижу знаменитой “Федры”...»). Потом пейзаж приходит в убыстряющееся движение: «Срежь рисунок мой, в дорогу крепкую влюбленный, / Как сухую, но живую лапу клена / Дым уносит, на ходулях убегая...». И в этом-то движении отыгрывается просвечивающая «дальняя дорога».

Аналогичным образом упрощающее до тавтологии машинописное искажение во второй строке стихотворения «Что делать нам с

убитостью равнин...»: «С протяжным голосом их гуда» вместо авторской сложной эллиптической метафоры «С протяжным голодом их чуда» отыгрывается как латентный микроподтекст в предпоследней строке: «Тот, о котором мы во сне кричим...». В то же время авторская метафора, если попытаться ее пересказать, говорит нам о том, что равнины истосковались по чуду – и тогда возможный ложный облик этого «чуда» («Пространств несозданных Иуда») становится особенно катастрофическим.

Так, связывая подлинное слово с просвечивающим, реконструируя их взаимодействие, мы обогащаем смысл текста дополнительными микросемантическими обертонами, получая, по сути, нечто аналогичное тому, что происходит при выявлении подтекстов.

Простая иллюстрация этому – просвечивающее слово в строке из «Дайте Тютчеву стрекозу...»: «Лермонтов – учитель наш...» вместо авторского «мучитель». В знакомости Мандельштаму этой пары можно не сомневаться: рифма «учитель – мучитель» очень давно популярна у русских школьников. И просвечивающее «учитель» может, в частности, иметь подтекст «учитель воли» или, умножая рефлекс, «учитель мучительной воли».

То есть просвечивающие слова – вовсе не посторонние к семантике текста и вполне способны ее обогатить.

Иногда в их взаимодействии с авторским словом можно увидеть эффект «настаивания на своем», как в «азбучных, крупных венках» («Не мучнистой бабочкою белой...»). Венки, конечно, круглые, это их «прямой эпитет». Но «азбучные, крупные» – это значит: большие, как буквы в азбуке для детей. «Настаивая» на этом не столько вопреки, сколько дополнительно к прямому значению, автор как бы усиливает и сам метафорический эпитет «азбучные», а вместе с ним и легкий мотив детства в этой строке, ставя ее тем самым в ряд других «детских» и «школьных» строк весны-лета 1935 года: «Но то, что я скажу, зачит каждый школьник» («Да, я лежу в земле, губами шевеля...»), «Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкиноведов» («День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...»), «Толковые лиловые чернила» («Еще мы жизнью полны в высшей мере...» с домашним заглавием «Стрижка детей»).

Но, может быть, самым главным подтверждением семантической реальности наших наблюдений над просвечивающими словами в стихах Мандельштама является то самое повышенное внимание поэта к слову, о котором упоминалось в самом начале этих заметок.

Гудок, гудки, гудочки...
(к семантике единственного
и множественного в воронежских
стихах О. Мандельштама)

Три воронежских стихотворения «Наушнички, наушники мои...» (апрель 1935), «Из-за домов, из-за лесов...» (6-9 декабря 1936) и «Где я? Что со мной дурного?..» (23-25 декабря 1936)¹ тяготеют друг к другу варьированием имен существительных одного корня: *гудочки, гудок, гудки*, — ни до, ни после того в лирике О. Мандельштама более не встречающихся. Попытаемся понять значение этих образов и самих по себе, и их соотношение².

Первое стихотворение:

Наушнички, наушники мои!
Попомню я воронежские ночи:
Недопитого голоса Аи
И в полночь с Красной площади гудочки...

Ну как метро?... Молчи, в себе таи...
Не спрашивай, как набухают почки...
И вы, часов кремлевские бои, —
Язык пространства, сжатого до точки...

Семантика *гудочков*³ расширяется во второй строфе, и там же возникает новое двоение смысла: «И вы, *часов* кремлевские бои». В устойчивом сочетании «бой часов» слово «бой» означает не «удары», а само «ударение» как имя действия. Множественное же число метонимически меняет смысл строки, и тем активнее, что определение *кремлевские* перенесено с *часов* на *бои* (*кремлевские бои*). Кроме того, в результате инверсии (*часов... бои*) ударным становится существительное в именительном падеже (что для подобных сочетаний не характерно); к этому добавляются обращение *И вы* и рифменная

позиция, в результате чего слово *бои* притягивает к себе все внимание как наиболее значимое в строке.

Но тогда и смысл *гудочков* несводим к реалиям и звукам курантов в *наушниках*. Кажется уместным напомнить о событии, предшествующем написанию стихотворения: в конце марта 1935 года Н.Я. Мандельштам едет в Москву, где со слов Б.Л. Пастернака впервые узнает и о звонке Сталина, и о содержании того разговора, столь внезапно для Пастернака оборвавшегося⁴. В апреле 1935 года пишется это стихотворение⁵. В свете сказанного, а также на фоне автоцитаты из «Четвертой прозы» Мандельштама («Вий читает телефонную книгу на Красной площади... Поднимите мне веки...») *гудочки* могут быть поняты также как «зуммеры», телефонные сигналы, а, следовательно, и как замещенное изображение того, кто по ночам читает телефонную книгу. Добавим, что и в лирике, и в прозе Мандельштама телефон всегда семантически связан с угрозой жизни и смертью. При любом прочтении образ «с Красной площади гудочки» является озвучиванием Кремля, проявлением «кремлевских боев» вовне. Рассылаемые вовне, становящиеся языком полночного пространства страны, *гудочки* это пространство как пространство обесценивают, стягивают, сжимают до точки, единственно значимой в эпохе. В зоне звучания *кремлевских боев*, т. е. в зоне *гудочков*, оказываются и *наушнички*, и *воронежские ночи* лирического «Я», т. е. само это «Я», приказывающее себе: «Молчи, в себе тай».

Второе стихотворение:

Где я? Что со мной дурного?
Степь беззимняя гола...
Это мачеха Кольцова...
Шутишь — родина щегла!
Только города немого
В гололедицу обзор,
Только чайника ночного
Сам с собою разговор,
В гуще воздуха степного
Переключка поездов
Да украинская мова
Их растянутых гудков.

В этом тексте *гудки* открыто и непосредственно связаны с *поездами*. Та же антитеза *молчания* и *гудения*, причем тоже заложенная в рифме: в первом стихотворении ТАИ—БОИ; здесь: «Толь-

ко города НЕМОГО... / ...Да украинская МОВА / Их растянутых гудков». Однако наполнение антитезы, как видим, иное, чем, в свою очередь, антитетичность и преодолевается: *немота* переходит в *растянутые гудки*.

Из возможного биографического комментария: с 5 по 11 февраля в Воронеже была Ахматова, позднее записавшая в «Листках из дневника»: «Когда я прочла Осипу мое стихотворение “Уводили тебя на рассвете” (1935), он сказал: “Благодарю вас”»⁶. Речь идет о стихотворении, написанном в ноябре. Той же датой помечен еще один фрагмент будущего «Реквиема» — «Это было, когда улыбался...». Трудно предположить, что и он не был прочитан при встрече, а в нем есть строки: «...И когда, обезумев от муки, / Шли уже осужденных полки / И короткую песню разлуки / Паровозные пели гудки...».

Короткие песни гудков отправления; *растянутые гудки* — в степи, где все поезда *проходящие*. *Растянность* значима и сама по себе как свидетельство поэта о бесчисленности тех поездов. Пространство озвучивается *гудками*. Они *растягивают* его, становятся его мерой и языком, единственной формой высказывания «в гуще воздуха степного».

Впрочем, не единственной. В обоих текстах, кроме объектного плана содержания (о чем говорилось выше), есть субъектный, или собственно лирический, план. В стихотворении «Наушнички, наушники мои» голос лирического «Я», ввиду обилия шипящих и глухих согласных, сужен и снижен до шепота, причем шепчет это «Я» самому себе. В стихотворении «Где я? Что со мной дурного?» тоже происходит «сам с собою разговор». «Очаровательные дуэты»⁷ возникают внутри лирического «Я», но им придано значение разговора тем, что «Я» делает внешним часть своего внутреннего мира в форме субъектного «Ты». О том, что это *свое* «Ты», говорят и единство хронотопа, и совмещение их пространственно-временных позиций, и условность духовной дистанции между ними. Но все же они разведены, чем намечено некоторое отличие и привнесен свой оттенок в каждый «дуэт». Вот разговор *дитя и матери*⁸, которая хочет его уберечь: — «Наушнички, наушники мои! / Попомню я воронежские ночки...» — «Молчи, в себе тай, / Не спрашивай...».

Вот *огорченный и утешитель*⁹, знающий, чем можно утешить: — «Где я? Что со мной дурного?» — «Шутишь: родина щегла».

Шутка, впрочем, имеет и прямой смысл: там, в Воронеже, в эти дни декабря родился мандельштамовский щегол: «Мой щегол, я голову закину...» (9—27 декабря) и «Когда щегол в воздушной сдобе» (декабрь). Дни написания стихотворения «Где я? Что со мной дур-

ного?» (23–25 декабря) прячут в себе 24-е — дату, не нуждающуюся в комментарии. Пейзаж («Степь беззимняя гола», «В гололедицу обзор») напоминает ситуацию Рождества. А *закинувший голову* отец щегла уже не *молчит* и не *таится*, а издает указ: *Жить щеглу!* (как это было во 2-й и 3-й редакциях первого стихотворения о щегле), словно в опровержение иных указов об избииении младенцев и щеголов (связь указа с эпиграммой о кремлевском горце была отмечена Н. Струве в цитированной монографии). *Шутка* обнадеживает: *украинская мова... растянутых гудков* может прорасти, прорастет словом поэта (песней щегла).

Наконец, стихотворение, полностью посвященное *гудку*, причем — в единственном числе.

Из-за домов, из-за лесов,
Длинней товарных поездов,
Гуди, помощник и моих трудов,
Садко заводов и садов.

Гуди, старик, дыши сладко,
Как новгородский гость Садко
Под синим морем глубоко,
Гуди протяжно, в глубь веков,
Гудок советских городов.

Стихотворение отличается от предыдущих и тем, что в нем совсем нет крупного плана изображения (все реалии обобщены); и тем, что предметом внимания здесь является не мир в восприятии и самоощущении лирического «Я», а герой — в мире. Он (герой) наделен индивидуально-конкретными чертами (возрастом и призванием) и так же, как лирическое «Я» первых двух стихотворений, опосредован «реальным» хронотопом: его сюжет тоже разворачивается на горизонтали жизни: «Из-за домов, из-за лесов», «Садко заводов и садов», «Гудок советских городов». Можно сказать, что первичный субъект сознания (лирическое «Я») двух рассмотренных выше стихотворений здесь предстает в форме «Ты», но, в отличие от них, тот, для кого он является адресатом обращения, себя в тексте не называет. Монолог принадлежит безличному говорящему. Имеет ли данное грамматическое отличие какой-то содержательный смысл?

Этим монологом, как известно, открывается новая книга поэта¹¹ — с новым дыханием, новым творческим намерением. Мандельштам словно возвращается к установке акмеистов на мужествен-

ную поэзию. Это удивительно мужское стихотворение: все существительные (кроме *море* и *глубь*) мужского рода, все без исключения рифмы — мужские, причем рифм всего две, и те стягиваются¹², скрепляются единым сквозным ударным «О», словно «Одноголосый дар охотничьего быта». Чей же это монолог? Кто прячет себя в тройном повелении «гуди» и в то же время властен повелевать?

В терминах теории автора это *безличный автор-повествователь*, субъектная форма, возникшая у Мандельштама-лирика благодаря сознаваемой им способности дистанцироваться от себя самого, увидеть себя как объект и говорить о себе извне и из другого времени: из прошлого (до-Я) и из будущего (после-Я). Безличный автор-повествователь такого масштаба (как нам уже доводилось высказываться) появился в лирике О. Мандельштама поначалу в двух стихотворениях: «Нашедший подкову» (1923) и «Я буду метаться по табору улицы темной...» (1925): «То, что я сейчас говорю, говорю не я, / *А вырыто из земли...*»; «*И некому молвить: “Из табора улицы темной...”*».

Полное же развитие и структурную значимость в системе субъектов авторского сознания эта форма получит — начиная с цикла «Армения» — в лирике Мандельштама 1930-х годов.

Это с точки зрения безличного автора-повествователя *старик* находится ЗА домами, ЗА лесами. Очевидно, что разговор о герое ведется с большого расстояния, из другого хронотопа, откуда, кстати, и открываются иные, чем в первых двух текстах, масштабы восприятия эпохи и страны. Следовательно, субъектная организация здесь иная: там «Ты» было производным от лирического «Я» как *свое*, субъектное «Ты»; здесь же «Ты» дистанцировано от говорящего, гораздо более объективировано: кроме 2-го лица как формы *обращенности*, есть и сами *обращения*, т. е. названия героя (*Садко, старик, гудок*), тяготеющие к форме 3-го лица.

В то же время большая объективированность героя, включенного в масштабную картину мира, интимизируется открыто эмоциональным отношением автора-повествователя (*Гуди, старик, дыши сладко*), активной заинтересованностью в его судьбе. Задача говорящего — спасти героя, не столько уберечь или утешить, сколько именно спасти, в высшем, бытийном смысле. Как это возможно?

Фольклорно-песенный зачин (*Из-за...*), традиционно означающий начало движения (езды или полета¹³), здесь, напротив, усиливает мотив привязанности героя к земле: движение как ПЕРЕМещение для него заведомо исключено, что и закреплено метафорическим обращением «Садко» — к пока еще не названному адресату. «Садко заводов и садов» — сравнение, прячущее в себе дополнительные

смыслы: «Ты», как Садко, творческая личность и, как Садко, — в неволе. Синтаксически к определяемому слову *Садко* в равной мере относятся и *заводы*, и *сады*. Начнем с *садов*. САДко САДов — впечатляющее фонетическое обыгрывание корня глагола, одно из значений которого в эпоху было явно преувеличено¹⁴.

Но тогда и *Садко заводов* актуализирует иные смыслы: *завод* — от *завозить*, *вовлекать*, вплоть до *ловушки*, словом: *завели* и *посадили*. Объективированное «Ты» в первом сравнении с *Садко* предстает и как собрат по призванию, и как собрат по судьбе (неволя), и в то же время — со своим собственным жребием: быть голосом тех, кто в неволе (*Садко заводов и садов*). Жребий, между прочим, был предугазан Пушкиным в «Воеводе Милоше» (Песни западных славян, 1835), где против «волков-янычаров» свое слово говорят *гусляры*:

...*Гусляры* нас в глаза укоряют:
Долго ль вам мирволить *янычарам*?
Долго ль вам терпеть оплеухи?..

В лирике Мандельштама 1930-х годов этот жребий был принят и, в частности, в воронежских стихах: «Покуда на земле последний жив *невольник*» (май 1935); «Кидаясь на луну *в невольничьей тоске...*» (июль 1935).

Автор-повествователь, сравнивающий героя с гуслером (*Садко*), и является в тексте носителем этого «второго потаенного голоса», веля гудеть «Длинней товарных поездов» (а что было *товаром*, известно, как известна и приязнь Мандельштама к словам, производным от *товара*: *товарищ*, *товарищество*). Первое сравнение с *Садко* включается, таким образом, в реальный хронотоп героя.

Второе (развернутое) сравнение с *Садко* обращено к *старик*у. Как имя (*Садко*) оно в тексте уже не ново, значит, главная цель сравнения — в актуализации каких-то иных смыслов: *Как новгородский ГОСТЬ... ПОД СИНИМ МОРЕМ ГЛУБОКО*. Надо иметь в виду, что былинный *Садко* — дважды *гость*: и как побывавший *в гостях* у Морского царя, и как *купец* (от слова *гость*, как известно, происходит Гостиный двор). Неволей для него было чужое, не-земное, не прирожденное ему пространство, и в спасении надо было полагаться на себя и свои гусли. *Старик* же, хотя и ЗА домами, ЗА лесами, находится в своей стране, на своей земле. Почему же он сравнивается с *гостем*? Может быть, дело не в пространственной, а иной точке зрения, подсказанной смыслом обращения — СТАРИК. Он — *гость в чужом*, не прирожденном ему *времени*, в котором еще не было своих *стариков*

(ср.: «А моя страна — подросток» у Маяковского; «моложавое его тысячелетие», «Молодых рабочих татарские сверкающие спины», «нынче день какой-то желторотый» и др. у Мандельштама). Садко был гость-купец новгородский, «старик» оказался гостем-поэтом совгородским (*советских городов*). Спасение его — тоже в нем самом: стать голосом этих городов, этой эпохи и прогудеть дальше (*Длинней*) эпохи. Семантической связью между *стариком* и *Садко* является здесь *гудок* (*Гудок советских городов*), т. е. инструмент творчества: у Садко это гусли-самоГУДы (сами заводятся, сами играют, сами пляшут, сами песни поют), у Мандельштама 30-х годов — это ГУБЫ, самодостаточные для рождения слова: («Губ *шевелиющихся* отнять вы не могли», «*Вспоминающих топотом губ*», «Но эти *наступающие губы*, но эти губы / *Вводят прямо в суть*», «Я губами *несу* в темноте»).

По всей видимости, слово *гудок* иного происхождения, чем *гудочки* и *гудки*. Оно образовано не от ГУДЕТЬ, а от ГУДИТЬ, т. е. *играть на гудке* (род скрипки), по Далю, играть нескладно смычком по струнам, вызывая низкие и протяжные звуки; *петь*. При такой семантике наряду с фольклорной обнаруживается еще одна традиция, из фольклора прорастающая, — традиция, осененная литературными именами возмутителей спокойствия, взрывателей этикета:

*Гудок, не лиру принимаю,
В кабак входя, не на Парнас,
Кричу и глотку раздираю,
С бурлаками внося мой глас <...>
Ударьте в бубны, в барабаны <...>
Фабричны славные певцы! <...>
Хмельную рожу, забияку,
Драча всесветна, пройдока,
Борца, бойца пою, пиваку,—
Широкоплеча бурлака!
<...>
Вознесся *голос* до небес
Ревет во мне хмельная водка,
Шумит *дуброва*, воеет *лес*,
Трепещет твердь, и *бездна бьется*,
Далече вихрь в полях несется...¹⁶ —*

писал в оде «Кулашному бойцу» Иван Барков. Девиз: «Гудок, не лиру» — как нельзя более соответствует той задаче, которую ставит

автор-повествователь перед *стариком*: «Гуди протяжно, в глубь веков». Ее решение связано в лирике Мандельштама 30-х годов с повторяющимся образом МОЩИ:

Круг Флоренции своей
Алигьери пел *мощней*
Утомленными губами...

И плывет углами неба восхитительная *мощь*...

...в *могучей* нищете

...Сильнее льва, *мощнее* Пятикнижья.

Гудок И. Баркова вскоре будет подхвачен Василием Майковым (поэма «Елисей, или Раздраженный Вакх»):

...Оставь писателей кошунствующих шайку,
Приди, настрой ты мне *гудок* иль балалайку,
Чтоб я *возмог* тебе подобно *загудить*...¹⁷

В 1929 году в журнале «Огонек» (№ 5, с. 305) состоялась публикация Н. Лернера «Неизвестная баллада А. Пушкина “Тень Баркова”», которая вряд ли могла пройти мимо внимания Мандельштама (и по времени публикации, и по предмету разговора). Лицейскому Пушкину явилась *тень Баркова* и обратилась к нему:

Возьми *задорный мой гудок*,
Играй, как ни попало!
Вот звонки струны, вот смычок,
Ума в тебе не мало...

Если *гудочки* и *гудки*, являясь звуковым выражением пространства, его языком и мерой, характеризуют внешний мир, эпоху, то *гудок* и тройное *гуди* развивают тему поэта как собственно *лирическую*, «сам с собою разговор» внутри авторского сознания, только отношения между разными ипостасями здесь, в этом тексте, складываются как иерархические. Безличный автор-повествователь, больший, чем авторское Я, та степень духовности, та высота авторского голоса, которых не могут коснуться ни возраст, ни тлен, ведают не только язык пространства, но и язык времен. Отсюда тональ-

ность повеления, сознание властности и правоты. Будучи иерархически выше героя (скованного возрастом, *окольцованного* неволей), безличный повествователь создает в тексте духовную вертикаль: его точка зрения — сверху, поверх страны и эпохи; «старик» — на горизонтали своего земного пути; а «под синим морем глубоко» — былинный Садко, т. е. то, что нетленно и что уходит в глубину личности (ср. у Мандельштама в московских стихах 1931 года: «Но в глубине ничуть не изменяюсь...»¹⁸).

Благодаря духовной вертикали субъектно-объектных отношений разговор о судьбе поэта в эпохе включается в Большое время культуры и истории.

Прочитав воронежские стихи Мандельштама, Б. Пастернак, как известно, сказал: «Осип Эмильевич вводит новое в общую беседу, до него заведенную... это его собственный разговор, соединенный с голосами собеседников, говоривших в этом масштабе. Но — другая предельная подлинность и сила»¹⁹.

Гудок — образ поэта («“А, может, это я”, — ответил О.М.»²⁰); но также и образ творчества («Гуди... дыши»; ср. у Мандельштама: «Дыханье, дыханье и пенье», 3 июня 1935; «Уж не я пою — поет мое дыханье», 8 февраля 1937); но также и образ самой поэзии — «плуга, взрывающего время так, что глубинные слои времени, его чернозем (в нашем случае — “Под синим морем глубоко”), оказываются сверху», благодаря чему поэт обретает «внутреннюю свободу» (пушкинскую «тайную свободу»), «настоящее внутреннее веселье»²⁰. Отсюда — «Гуди, старик, дыши сладко...».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1995.

² Об этих стихотворениях см., напр.: «Современная техника, радио, позволяет Мандельштаму преодолеть невыносимый гнет ссылки: в полночь, с наушниками, Мандельштам слышит не только голос диктора, но и автомобильные гудки перед звоном курантов <...> Неожиданные ассоциации сближают “гудок советских городов”, “новгородского гостя Садко” и самого поэта. Гудок заводов — это настоящее, Садко — давно прошедшее и скрытое на дне моря, и в то же время глубоко народное. Мандельштам совмещает в себе и современность и историческую связь, от Древней Руси до Советской: его поэзия гудит “в глубь веков”, но рождается из сегодня» (*Струве Н.* Осип Мандельштам. Лондон, 1988. С. 89, 98—99); «Красная площадь как некий закругленный центр мира (в сущности, тот же мифологи-

ческий “пуп земли” — в строках: “На Красной площади всего круглей земля / И скат ее твердеет добровольный”¹⁴. — [в примеч.:] «Эта строка перекликается со стихом “И в полночь с Красной площади гудочки” <...> а тот, в свою очередь, с “Гудком советских городов” из стихотворения, согласно Н.Я. Мандельштам, открывавшего цикл, куда входит анализируемый текст. В этом последнем стихотворении важен мотив “подводности” (Садко), соотносимый с хтоническими мотивами в нашем и сопутствующих текстах» (*Мейлах М.Б.* «Внутри горы бездействует кумир...» К сталинской теме в поэзии Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж. 1990. С. 421, 425—426; «На первый взгляд, сравнение, положенное в основу стихотворения (поэт—гудок), носит публицистически расхожий характер (ср. со стихотв. В.В. Маяковского “Поэт и рабочий” (1918): “Я тоже фабрика”). Но <...> в стихотв. присутствует вполне определенный мотив былины о Садко <...> Обнажена оксюморонность образа: “дыши... под синим морем глубоко”. Но истинная мера принятия действительности и предназначения обнаруживается в сопоставлении (и противопоставлении) со стихотв. “Когда заулыбается дитя...” Тексты реверсивно противопоставлены: старик - дитя, ночь <...> - день» (*Козлова Л.В.* Особенности циклообразования в поэзии О. Мандельштама (цикл «Рождении улыбки») // Воронежский период в жизни и творчестве О.Э. Мандельштама: Материалы. Воронеж, 1991. С. 90); также: *Гурвич И.* Мандельштам в 1937 году // *RLJ, L, Nos. 165—167* (1996), p. 171—172; и др.

³ *И в полночь с Красной площади гудочки* — гудки автомобилей перед боем курантов, на что (как на реальный комментарий) указал нам Г.А. Левинтон. См. об этом также примеч. 2: *Струве Н.* Указ. соч. С. 89.

⁴ См. об этом, напр.: *Пастернак Е.В., Пастернак Е.Б.* Координаты лирического пространства // *Литературное обозрение.* 1990. № 3. С. 95—96.

⁵ Н.Я. Мандельштам вернется из Москвы 22 апреля 35 г. Из письма С.Б. Рудакова от 20 апреля 35 г.: «А 17, 18, 19, 20 — дико работает М<андельштам>. Я такого не видел в жизни. Результаты увидишь»¹ [в коммент.: «В эти дни были написаны (*или начаты*) почти все стихотворения “Первой воронежской тетради”»] (О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935—1936) / *Коммент. О.А. Лекманова, А.Г. Меца, Е.А. Тоддеса* // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. Материалы об О.Э. Мандельштаме. СПб., 1997. С. 44—45). (*Курсив мой. — Д. Ч.*)

⁶ *Ахматова А.* Листки из дневника (О Мандельштаме) // *Ахматова А.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 166.

⁷ *Мандельштам О.* Франсуа Виллон // *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 138.

⁸ Там же.

- ⁹ Там же.
- ¹⁰ *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 495—496.
- ¹¹ См. в письме Б. Пастернака О. Мандельштаму весной 1937 г.: «Ваша новая книга замечательна...» (*Пастернак Е.В., Пастернак Е.Б.* Координаты... С. 97). (Курсив мой. — Д. Ч.)
- ¹² О «вольной рифмовке с нанизыванием затяжных рифмических цепей — приеме, характерном исключительно для позднего Мандельштама» см.: *Гаспаров М.Л.* Эволюция метрики Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. С. 344.
- ¹³ См., напр.:
 ...Из-за лесу из много, из-за гор из высоких,
 Что не красное солнышке выкаталось,
 Выезжали тут два братца...
 Из-за гор-то было, гор высоких,
 Из-за лесу было, лесу темного
 Не ясен-то сокол тут вылетывал:
 Выбегал тут душа добрый конь...
 (Собрание народных песен П.В. Киреевского. Записи Языковых в Симб. и Оренб. губерниях. Л., 1977. С. 92, 134). Об активном интересе О. Мандельштама «от тридцатого года до ссылки» к древнерусской литературе, летописям, «а также русским и славянским песням в разных собраниях — Киреевского, Рыбникова» см.: *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М., 1989. С. 232.
- ¹⁴ Фонетический повтор САД не только усиливает смысловый повтор мотива неволи (*товарных поездов, Под синим морем глубоко*), но и включает в себя еще одну анаграмму (сам включаясь в нее): из-за Домов — сАДко — сАДов — слАДко — сАДко — [гърАДоф]. Об анаграммировании в тексте *ключевого по смыслу слова* см.: *Ронен О.* Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // *Slavic Poetics*. Paris, 1973. С. 369.
- ¹⁵ В былинном сюжете есть спасительная женитьба героя на *Чернаве*: «Как проснулся Садке во Нове-граде, // О реку Чернаву на крутом кряжу» (Былины о Садке // *Новгородские былины*. М., 1978. С. 157); в Воронеже, там, где «улиц перекошенных чуланы», была *Мало-Чернавская улица* (см. об этом: *Штемпель Н.Е.* Мандельштам в Воронеже: Воспоминания. М., 1992. С. 55), т. е. у мандельштамовского Садко — своя *Чернава*. В то же время название реки (см. также: *Предание о Черном ручье* // *Новгородские былины* С. 232—233) может ассоциироваться с *Черной речкой* как гибельным местом. *Воронеж* был для поэта и угрозой гибели (*ворон, нож*), и отсрочкой (это пока что *Малая Черная речка*).
- ¹⁶ *Барков И.* Ода «Кулашному бойцу» // *Сочинения господина Баркова* / Сост. А. Зорин, Н. Сапов. М., 1992.
- ¹⁷ *Майков В.* Герои-комическая поэма. Елисей, или Раздраженный Вахх // *Русская поэзия XVIII века*. М., 1972. С. 208.

¹⁸ См. также в воронежских стихах О. Мандельштама:

Есть многодонная жизнь вне закона
Но мне милей простой солдат
Морской пучины, серый, дикий,
Которому никто не рад.

(Память о «Русалке» Н.С. Гумилева: «Потому что я сам из пучины, // Из бездонной пучины морской», 1905).

Любопытно также одно воспоминание: «...я видела Осипа Эмильевича обычно углубленным в свои размышления, но однажды, сидя с ногами на диване, он начал читать вслух, как-то отрешенно, стихи. Помню только строки Батюшкова: “Ты поднимаешься, о Байя, из гробницы При пробуждении Аврориных лучей”» (*Ярцева М.В. Мои встречи с О.Э. и Н.Я. Мандельштам // Штемпель Н.Е. Мандельштам в Воронеже. С. 120*).

О мотиве подводной («поддонной») жизни как спасении души и возможности творчества (Садко, Китеж-град см. в стихотв. Н. Клюева: «Песнь солнценосца» (1917), «Не хочу коммуны без лежанки» (1918), «Маяковскому грезится гудок над Зимним» (1919), «Я знаю, родятся песни» (1920), «Стариком, в лохмотья одетым» (1922), «Клеветникам искусства» (1932), «Кому бы сказку рассказать» (1932), «Я человек, рожденный не в боях» (1933). Одновременно с Мандельштамом, когда писался «Гудок», за домами, за лесами находился, как известно, еще один «старик». В письмах к В.Н. Горбачевой (Клычковой) от 25 октября 1935 г. и 23 февраля 1936 г. Н. Клюев спрашивал о Мандельштаме, см.: Николай Клюев в последние годы жизни: Письма и документы // Новый мир. 1988. № 8. С. 187, 191. А по воспоминаниям А. Ахматовой, «Осип читал мне на память отрывки из стихотворения Н. Клюева: “Хулители искусства”» (*Ахматова А. Указ. соч. Т. 2. С. 165*).

¹⁹ *Пастернак Е.В., Пастернак Е.Б. Координаты... С. 97.*

²⁰ *Мандельштам Н.Я. Воспоминания... С. 191; также: «Но более всего его взволновал “Гудок” (“Из-за домов, из-за лесов”). Он сказал, что Мандельштам сам ощущал себя этим гудком и был счастлив» (*Пастернак Е.В., Пастернак Е.Б. Координаты... С. 97*).*

²¹ *Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 169, 168.*

[Попутно: этот же «второй потаенный голос» (выражение О. Мандельштама), по закону столетнего возвращения, слышится и в стихотв. «Бежит волна — волной волне хребет ломая» (1935), которое, наряду с тем, открыто — *в контраст!* — сопоставимо с началом стихотв. К. Бальмонта «Волны» (15 сент. 1896): «Волна бежит. Волна с волною слита, // Волна с волною слита в одной мечте...» и — *по аналогии!* — с дальнейшим развитием сюжета: «Прильнув к скалам, они гремят сердито, // Они гремят сердито: “Не те! Не те!...”».]

Фрагмент поэтического диалога Мандельштама и Хлебникова *

Одним из ключей к реконструкции «хлебниковского» фрагмента художественного мира Мандельштама может служить заметка 1922 года «Литературная Москва», содержащая отклик на известие о смерти Хлебникова: «В Москве Хлебников, как лесной зверь, мог укрываться от глаз человеческих и незаметно променял жестокие московские ночлеги на зеленую новгородскую могилу, но зато в Москве же И.А. Аксенов, в скромнейшем из скромных литературных собраний, возложил на могилу ушедшего великого архаического поэта прекрасный венок аналитической критики, осветив принципом относительности Эйнштейна архаику Хлебникова и обнаружив связь его творчества с древнерусским нравственным идеалом шестнадцатого и семнадцатого веков» (II, 257)¹. Вводимая этим фрагментом новгородская линия, подкрепляемая смысловой отсылкой к русскому средневековью, вполне сопоставима с соответствующей составляющей мотива литературной злости в главе «В не по чину барственной шубе» из «Шума времени»: «Новгородцы и псковичи — вот так же сердились на своих иконах: ярусами, друг у друга на головах, стояли миряне <...> В них чудится мне прообраз литературной злости» (II, 387). В то же время присутствующее в тексте заметки имя Эйнштейна повторяется и при характеристике хлебниковской поэзии в статье 1923 года «Буря и натиск», где оно сопоставляется с вводящим тему древнерусской литературы «Словом о полку Игореве», см.: «Какой-то идиотический Эйнштейн, не умеющий различить, что ближе — железнодорожный мост или “Слово о полку Игореве”» (II, 296). Регулярный характер соединения имени Хлебникова с научным наследием Эйнштейна и «железнодорожной» образностью² позволяет, как кажется, рассматривать появление в финале статьи «Конец романа» имени Эйнштейна и

* Настоящая статья является фрагментом более общего исследования, выполненного автором при поддержке института «Открытое общество» (грант RSS / OSI № 1236/1996).

«Слова о полку Игореве» как глубоко опосредованную форму корреляции с личностью Хлебникова, — тем более, что эта смысловая комбинация осложняется подключением к ней зооморфной символики, возвращающей к метафорическому уподоблению Хлебникова лесному зверю: «Кризис романа, то есть фабулы, насыщенной временем, совпал с провозглашением принципа относительности Эйнштейна. <...> Очевидно, силою вещей современный прозаик становится летописцем, и роман возвращается к своим источникам — к “Слову о полку Игореве”, к летописи, к агиографии, к “Четьи Минеи”. Снова мысль прозаика векшей растекается по древу истории, и не нам заманить эту векшу в ручную клетку» (II, 275). В свою очередь, и мотив прозы в мандельштамовском мире связывается с железнодорожной символикой — см. хорошо известный фрагмент «Египетской марки»: «Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы. Она отдала его во власть бессмысленному лопотанью французского мужичка из “Анны Карениной”. <...> Да, там, где обливаются горячим маслом мясистые рычаги паровозов, — там дышит она, голубушка проза» (II, 495). С наделением новой прозы признаком бессмысленности сопоставима и характеристика хлебниковского творчества в «Буре и натиске»: «Огромная доля написанного Хлебниковым — не что иное, как легкая поэтическая болтовня <...> Он дал образцы чудесной прозы — девственной и невразумительной, как рассказ ребенка» (II, 296); здесь же нельзя не учитывать употребление в самом начале «Литературной Москвы» железнодорожной образности: «Москва — Пекин: <...> здесь тяжелые канаты железнодорожных путей сплелись в тугой узел» (II, 256).

Связь личности Хлебникова с мотивом железной дороги могла мотивироваться присутствием этой темы в его собственном творчестве, например, в заметке 1913 года (то есть времени весьма частых встреч Мандельштама и Хлебникова) «Ряв о железных дорогах» — идея соединения рек железнодорожными путями: «Устья Дуная и Дона, будучи сшиты друг с другом вдоль морского берега, дадут расцвет югу. — На севере России должны быть торопливо связаны Печора и Обь и Лена и Енисей. <...> На востоке от Вислы русла Волги и Днепра <...> могли бы, как верхушки деревьев, быть связаны одним железнодорожным кругом»³. К этой же образности прибегает Хлебников в одной из важнейших своих теоретических статей «Наша основа» 1919 года: «Общественные деятели вряд ли учитывали тот вред, который наносится неудачно построенным словом <...> нет путейцев языка. <...> Кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Йорк?

А какая строчка современного языка свободна от таких путешествий?» (624). Симптоматично, что ситуация «опосредованного» движения предвосхищена в «Ряве о железных дорогах» в собственно железнодорожном плане: «Теперь же, чтоб попасть в Саратов или Казань, нижегородец должен проехать в Москву» (594), — и там же содержится указание на возможность определенной «семантизации» железных дорог: «Есть опасность, что железными дорогами, как непонятными буквами непонятого языка, не было бы начертано <...> слово “глупость”» (594), — что, в свою очередь, уже в чисто метафорической форме повторяется в «Нашей основе»: «Если б оказалось, что законы простых тел азбуки одинаковы для семьи языков, то для всей этой семьи народов можно было бы построить новый мировой язык — поезд с зеркалами слов Нью-Йорк — Москва» (624)⁴. К «железнодорожной» метафорике Хлебников обращается и в манифесте 1916 года «Труба марсиан»: «Мы вскрыли печати на поезде за нашим паровозом дерзости, — там ничего нет, кроме могил юношей. <...> Как освободить паровоз младших возрастов от прицепившегося <...> товарного поезда старших возрастов?» (602-604). В то же время последний текст содержит развернутый образ изобретателей как носителей нового художественного, в частности, сознания, противостоящих предшествующему поколению приобретателей: «Изобретатели в полном сознании своей особой породы, других нравов и особенно посольства отделяются от приобретателей в независимое государство в р е м е н и (лишенное пространства) и ставят между собой и ими железные прутья» (603)⁵. И далее — характерный призыв: «Пусть Млечный Путь расколется на Млечный Путь изобретателей и Млечный Путь приобретателей» (602); ср. соединение этих же мотивов в «Письме двум японцам» того же 1916 года, содержащем императивы: с одной стороны — «думать о круго-Гималайской железной дороге с ветками в Суэц и Малакку» — и, с другой — «Союзная помощь изобретателям в их борьбе с приобретателями. Изобретатели нам близки и понятны» (605). Симптоматичным представляется то обстоятельство, что мотив поэтического и з о б р е т е н и я занимает одно из центральных мест в смысловом строе «Литературной Москвы», при этом в качестве равноправного соответствия поэтическому изобретению Мандельштам называет поэтическое воспоминание: «Изобретенье и воспоминание идут в поэзии рука об руку, вспомнить — значит тоже изобрести, вспоминая тот же изобретатель. Коренная болезнь литературного вкуса Москвы — забвенье этой двойной правды. Москва специализировалась на изобретеньи» (II, 258). Кажется вполне вероятным, что в своих рассуждениях Ман-

дельштам пытается «примирить» собственный творческий метод с современной ему поэтической ситуацией — мотив воспоминания не просто занимает важное место в его художественной идеологии, но прямо соотносится с собственно акмеистическими (в широком понимании) принципами обращения к мировой культуре. Не случайно, вероятно, в качестве удачного соединения двух рассматриваемых начал Мандельштам называет лично близкую ему поэзию Пастернака: «Изобретенье и воспоминанье — две стихии, которыми движется поэзия Пастернака» (II, 259)⁶. Наконец, как возможное ироническое обыгрывание или бессознательное проявление соотношенности личности Хлебникова с идеей изобретательства можно трактовать ее «импликацию» в образе хлеба: «Двойная правда изобретенья и воспоминанья нужна, как хлеб» (II, 259); ср. в этой связи в «Слове и культуре»: «Слово — плоть и хлеб» (I, 214). Одновременно с этим ключевые для анализируемого смыслового единства семантические элементы скомбинированы Мандельштамом и в такой принципиальной для его художественного мировоззрения работе, как статья «О природе слова». Во-первых, в ней прямо упоминается творчество Хлебникова, сопоставляемое со «Словом о полку Игореве»: «Пока Велимир Хлебников <...> погружает нас в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь <...> жива та же самая русская литература, литература “Слова о полку Игореве”» (I, 220). Во-вторых, вводная часть статьи содержит ссылку на принцип относительности: «Благодаря изменению количества содержания событий, приходящихся на известный промежуток времени, заколебалось понятие единицы времени, и не случайно современная математическая наука выдвинула принцип относительности» (I, 217). И, в-третьих, в своих рассуждениях об отсутствии прогресса в литературе Мандельштам оперирует понятием изобретения: «Если послушать историков литературы, стоящих на точке зрения эволюционизма, то получается, что писатели <...> участвуют в конкурсе изобретений на улучшение какой-то литературной машины» (I, 219).

Упоминание в связи с именем Хлебникова железнодорожного моста («идиотический Эйнштейн, не умеющий различить, что ближе — железнодорожный мост или “Слово о полку Игореве”» (II, 296)) может быть сопоставлено с содержащимся в заметке 1923 года «Выпад» полемическим пассажем: «Однажды удалось сфотографировать глаз рыбы. Снимок запечатлел железнодорожный мост и некоторые детали пейзажа, но оптический закон рыбьего зрения показал все это в невероятно искаженном виде. Если бы удалось сфотографировать поэтический глаз академика Овсяннико-Куликовского или сред-

него русского интеллигента, как они видят, например, своего Пушкина, получилась бы картина не менее неожиданная» (II, 409). Приведенный текст связывает рассматриваемый контекст одновременно с пушкинской темой и мотивом з р е н и я, за счет чего значительно расширяются смысловые координаты данного семантического комплекса. Так, образ зрения насекомого применительно к фигуре автора употреблен в финале главы «Вокруг натуралистов» «Путешествия в Армению» при изображении бабочки: «И вдруг я поймал себя на диком желании взглянуть на природу нарисованными глазами этого чудовища» (II, 202). Вводимая этим фрагментом фигура Ламарка может обнаруживать довольно правдоподобные корреляции с мотивом новой прозы: если содержащийся в «Египетской марке» автокомментарий («На побегушках у моего сознания два-три словечка: “и вот”, “уже”, “вдруг”» (II, 494-495)) рассматривать как своего рода дифференциальный признак новой прозы, то кажется допустимым сопоставить его с характеристикой Ламарка: «Снимаю шляпу. Пропускаю учителя вперед. Да не умолкнет юношеский гром его красноречия! — “Еще” и “уже” — две светящиеся точки ламарковской мысли» (III, 203). Одновременно с этим присутствующий в статье «Литературная Москва» образ зеленой новгородской могилы сопоставим с использованием близкого образа в финале стихотворения 1932 года «Ламарк» (особенно в контексте специфической «анималистической» тематики последнего, проецируемой в личностный план): «И от нас природа отступила — / Так, как будто мы ей не нужны<..> // И подъемный мост она забыла, / Опоздала опустить для тех, / У кого зеленая могила, / Красное дыханье, гибкий смех» (III, 62)⁷. Именно в черновых материалах к «Путешествию в Армению» в связи с мотивом зрения возникает образ зеркала, коррелирующий одновременно с образами луча и стекла: «Глаз мой <...> улавливал в путешествии лишь светоносную дрожь [случайностей], растительный орнамент [действительности, анекдотический узор]. <...> Неужели я подобен сорванцу, который вертит в руках карманное зеркальце и наводит всюду, куда не следует, солнечных зайчиков?» (III, 378). Эта же образность повторяется и в содержащейся в «Разговоре о Данте» «сборной цитате», в которой она, с одной стороны, непосредственно связана с мотивом речи (т. е. поэзии, искусства) и, с другой стороны, конкретизирована образом чечевичного стекла: «Человек, который собрался говорить <...> приготавливает зеркала и выпуклые чечевичные стекла» (III, 252). Образ «подкрепляется» присутствующей в пятой главе «Разговора о Данте» характеристикой речи Одиссея: «Одиссева речь, выпуклая, как чечевица зажигательного

стекла» (III, 238); ср. «Стансы» 1935 года: «Моя страна со мною говорила, / <...> Заметила и вдруг, как чечевица, / Адмиралтейским лучиком зажгла» (III, 95)⁸. Кроме того, что образ выпуклых стекол и соотносящийся с ним образ чечевицы релевантны для мандельштамовского мира сами по себе, они могут быть ассоциативно связаны с уже упоминавшейся статьей Хлебникова «Наша основа»: «Стекла и чечевицы, изменяющие лучи судьбы, — грядущий удел человечества» (632). Образ чечевицы повторяется в манифесте «Художники мира!», того же, что и «Наша основа», 1919 года. При этом особенно важно, что он также соположен с образом лучей, имеющих в мандельштамовском мире отчетливую метатекстуальную окраску: «Мы долго искали такую, подобную чечевице, задачу, чтобы направленные ею к общей точке соединенные лучи труда художников и труда мыслителей встретились бы в общей работе <...> Теперь такая задача — чечевица — <...> найдена. Эта цель — создать общий письменный язык» (619)⁹. Одновременно с этим признак выпуклости в предельно метапоэтическом аспекте возникает в мандельштамовской «Ласточке» 1920 года: «О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, / И выпуклую радость узнаванья» (I, 146). Это наблюдение возвращает нас к оппозиции изобретение — воспоминание с ее «хлебниковскими» коннотациями¹⁰.

Еще один аспект мандельштамовского диалога с Хлебниковым, как это ни парадоксально, возникает в связи с именем Ахматовой. Так, с упоминанием образа ярусов в главе «В не по чину барственной шубе» в связи с образами новгородцев и псковичей образа ярусов («...ярусами, друг у друга на головах, стояли миряне» (II, 387)) сравнимо присутствие в «театральном» эпизоде «Египетской марки» следующего замечания: «У античности был амфитеатр, а у нас — у новой Европы — ярусы. И на фресках Страшного суда и в опере. Единое мироощущение» (II, 485). Данный эпизод вводится вопросом об Анне Карениной, что одновременно и возвращает к «железнодорожной» характеристике новой прозы, и, вероятно, отсылает к личности Ахматовой¹¹. Одновременно с этим для семантического ореола личности Ахматовой в мандельштамовском мире оказывается возможным установление «новгородских» коннотаций. Помимо гипотетического в этом контексте стихотворения «Сохрани мою речь навсегда...» эти коннотации проступают в заметке 1922 года «Гротеск», где содержится ретроспективное описание «Бродячей собаки»: «Что это было, что это было! Из расплавленной остроумием атмосферы горячечного, тесного, шумного, как улей, но всегда порядочного, сдержанно беснующегося гробик-подвала в маленькие сенцы, зава-

ленные шубами и шубками, где проходят последние объяснения, прямо в морозную ночь, на тихую Михайловскую площадь <...> и холодок остроумия, однажды попав в кровь, “как льдинка в пенистом вине”, будет студить и леденить ее, пока не заморозит» (II, 243-244). Характерным представляется тот факт, что цитируемый Мандельштамом текст Ахматовой содержит прямую отсылку к новгородской символике: «Ведь капелька новгородской крови Во мне — как льдинка в пенистом вине»¹². Именование же в «Гротеске» «Бродячей собаки» гробиком-подвалом выводит на смысловую поверхность еще два обстоятельства. Во-первых, сходное определение присутствует в поэме Хлебникова «Жуть лесная»: написанная в 1913-1914 годах и опубликованная в 1940 году, она воспроизводит атмосферу и некоторые конкретные события, связанные с «Бродячей собакой»: «Но что ж, довольно на сегодня. Был сводом гроба этот сводня. Пока, пока же помолчим, Позднее в крышку застучим. Порой под низкой крышкой гроба Тверд<им> упорно: о, зазноба!»¹³ Во-вторых, образ гробика-подвала не может не ассоциироваться со строками: «В Петербурге жить — словно спать в гробу» (III, 44) и: «Сбегали в гроб ступеньками, без страха» (III, 70). Вариацией этого мотива, вероятно, следует считать: «Долго ль еще нам ходить по гроба, / Как по грибы деревенская девка?..» (III, 42) — из примыкающего к «армянским» стихам «Дикая кошка — армянская речь...» 1930 года.

И здесь открывается возможность для выявления набора уже собственно «акмеистических» подтекстов. Так, ситуация «хождения» по гроба, сравниваемая со сбором грибов, может быть сопоставлена с ахматовской поэмой «У самого моря» 1914 года: «Я собирала французские пули, / Как собирают грибы и чернику» (181). Причем именно эти строки цитирует Гумилев в своем первом письме Ахматовой из действующей армии начала октября 1914 года¹⁴. В свою очередь, мотив «несобирания» черники возникает в другом «околоармянском» мандельштамовском стихотворении 1930 года «Не говори никому...»: «Вспомнишь на даче осу, / Детский чернильный пенал / Или чернику в лесу, / Что никогда не сбирал» (III, 40). Смысловое окружение этого мотива также дает основания говорить об особом «ахматовском» ореоле: если для образа осы это хорошо известные коннотации с акмеизмом вообще и личностью Ахматовой в частности¹⁵, то для образа пенала это обращенное к Гумилеву: «В ремешках пенал и книги были» (113). В этот же контекст может быть включен фрагмент главы «Москва» «Путешествия в Армению», содержащий своеобразный комментарий к «Не говори никому...»: «В детстве из глупого самолюбия, из ложной гордыни я никогда не ходил по ягоды и

не нагибался за грибами. Больше грибов мне нравились готические хвойные шишки и лицемерные желуди в монашеских шапочках» (III, 190-191). В этой же главе возникает и имплицитная связь образа пенала с темой казни (актуальная, в частности, для «ахматовского» же стихотворения «Сохрани мою речь навсегда...»): «На балкончике вы показали мне персидский пенал, крытый лаковой живописью цвета запекшейся с золотом крови <...> Мне захотелось понюхать его почтенные затхлые стенки, служившие сардарскому правосудию и моментальному составлению приговоров о выкалывании глаз» (III, 192), — с вряд ли случайным соединением данного фрагмента с мотивом зрения. Эта же корреляция с темой казни, смерти подкрепляется и продолжением процитированного фрагмента о ягодах, грибах и шишках: «Бледно-зеленые капустные бомбы, нагроможденные в безбожном изобилии, отдаленно мне напоминали пирамиду черепов на скучной картине Верещагина» (III, 191). Здесь «неизбежно» возникает параллель с гумилевским «Заблудившимся трамваем» (и той акмеистической перспективой, в которую он встраивается): «Вывеска... кровью налитые буквы / Гласят — зеленная, — знаю, тут / Вместо капусты и вместо брюквы / Мертвые головы продают»¹⁶. Кроме этого, упоминание картины Верещагина может быть сопоставлено с соответствующим фрагментом уже упоминавшегося «Письма двум японцам» Хлебникова: «Когда даяк, охотник за черепами, прибьет к хижине открытку Верещагина “Похвала войне”, он присоединится к нам» (605)¹⁷.

Таким образом, практически произвольно выбираемая в качестве одного из ключей к «реконструкции» диалога Мандельштама и Хлебникова новгородская тема оказывается соотносена с главными семантическими элементами не только «хлебниковской» линии, но и мандельштамовской художественной системы в целом. Симптоматично, что смысловые ряды, возникающие в связи с личностью Хлебникова, ведут к таким важнейшим для творчества Мандельштама темам, как метатекстуальность, «теория» новой прозы, акмеистическая линия, натурфилософская проблематика и др., оказываясь семантически соотносенными (прямо или опосредованно) с именами и творчеством Пушкина, Толстого, Крылова, Эйнштейна, Ламарка, Ахматовой, Гумилева, Зошенко и т. д., то есть с тем фрагментом «упоминательной клавиатуры» Мандельштама, который непосредственно связан с миром культуры и науки¹⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Все цитаты из произведений Мандельштама даны в тексте с указанием тома и страницы по изданию: *Мандельштам О. Собрание сочинений*: В 4 т. Т. 1: Стихи и проза 1906-1921. М., 1993. Т. 2: Стихи и проза 1921-1929. М., 1993. Т. 3: Стихи и проза 1930-1937. М., 1994.
- ² *Парнис А.Е. Штрихи к футуристическому портрету О.Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 193.*
- ³ *Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 594*; далее все цитаты из этого издания даны в тексте с указанием страницы. В связи с данным отрывком должно учитываться особое место образа реки в творческом сознании Хлебникова, для которого мотив единства мировых рек символизирует собой связность всех мировых событий и культур, см., например, в «сверхповести» «Азы из Узы» в главе с характерным названием «Единая книга»: «Я видел, что черные Веды, Коран и Евангелие <...> Сложили костер / И сами легли на него <...> / Чтобы ускорить приход Книги единой, Чьи страницы — большие моря <...> А шелковинка-закладка <...> - Реки великие синим потоком: Волга, где Раина ночью поют, Желтый Нил, где молятся солнцу, Янцекянж <...> И ты, Миссисипи <...> И Ганг <...> И Дунай <...> И Замбези <...> И бурная Обь <...> И Темза» (466). Нельзя исключить, что именно от этой образности может быть зависима мандельштамовская характеристика поэтической речи в «Разговоре о Данте»: «Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ <...> Она прочнейший ковер <...> в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветны» (III, 217-218).
- ⁴ Ср. мандельштамовскую характеристику слова, присутствующую в «Разговоре о Данте» и эксплицирующую метафору слова как путешествия: «Произнося "солнце", мы совершаем как бы огромное путешествие; к которому настолько привыкли, что едем во сне» (III, 226), — и содержащееся во втором параграфе «Нашей основы» рассуждение Хлебникова о связи означаемого и означающего в слове, так же основывающееся на лексема «солнце»: «Во время устной и письменной речи маленькое слово солнце в условном мире людского разговора заменит прекрасную, величественную звезду. <...> но это равенство условно: если настоящее исчезнет, а останется только слово солнце, то ведь оно не сможет сиять на небе и согреть землю» (627).
- ⁵ Ср. комбинацию лингвистического и хронологического начал в «Буре и натиске»: «Хлебников мыслил язык как государство, но отнюдь не в пространстве, не географически, а во времени» (II, 296).
- ⁶ В этой связи ср. описание поэтического языка Пастернака в «Заметках о поэзии»: «Так, размахивая руками, бормоча, плетется поэзия <...>

блаженно очумелая и все-таки единственная трезвая» (II, 556), — отчасти сопоставимое с приводившимися характеристиками хлебниковского творчества («...не что иное, как легкая поэтическая болтовня <...> Он дал образцы чудесной прозы — девственной и невразумительной, как рассказ ребенка» (II, 296)) и определением «новой прозы».

⁷ Данное сопоставление уже приводилось исследователями творчества Мандельштама; см., например, информативную и убедительную заметку: *Лекманов О.А.* «Красное дыханье, гибкий смех...» // *Русская речь.* 1998. № 2 (там же см. о возможном «отождествлении» Хлебникова с Ламарком). Не менее интересной кажется возможность опосредованного соотнесения образности «Ламарка» со стихотворением памяти О. Ваксель и хлебниковской линией; см.: «Ее чужелюбая власть привела / К насильственной жаркой могиле. / И твердые ласточки круглых бровей / Из гроба ко мне прилетели / Сказать, что они отлежались в своей / Холодной стокогльмской постели» (III, 97); ср.: «...жестокые московские ночлеги» (II, 257), — применительно к Хлебникову. Работа над стихотворением «Возможна ли женщине мертвой хвала?...» началась 3 июня 1935 года, а именно конец апреля — начало июня были, очевидно, временем регулярных мандельштамовских бесед с С.Б. Рудаковым о Хлебникове; см., например, упоминание о нем в рудаковском письме жене от 26.05.1935: «Мандельштам» его видел перед самым отъездом Хлебникова» в Новгород, где он умер. Перед отъездом он был два раза у Мандельштама»; ср. в письме от 1.06.1935 о Мандельштаме и Рогинском: «Я им читал вслух 3-й парус “Детей Выдры”. Восторг — потом у Мандельштама скука на лице» (О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935-1936) // *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1993 год. Материалы об О.Э. Мандельштаме.* СПб., 1997. С. 55, 58). Как кажется, в данном случае, как и в целом ряде других ситуаций у Мандельштама, одна смерть вызывает в памяти цепь предыдущих утрат, как бы «компрессируя» их в одну общую потерю.

⁸ В близком семантическом оформлении мотив зрения, взгляда присутствует в «Канционе» 1931 года, где он оформлен образом бинокля: «То Зевес подкручивает с толком / <...> Замечательные луковицы-стекла <...> Я люблю военные бинокли / С ростовщической силой зренья» (III, 51-52); образ увеличительного стекла присутствует в окончательной редакции «Путешествия в Армению» в главе «Вокруг натуралистов»; см.: «Ламарк выплакал глаза в лупу» (III, 202). Наконец, мотив зрения, репрезентируемый образами бинокля и лупы, появляется в черновиках заметки «Литературный стиль Дарвина»: «Глаз натуралиста обладает, как у хищной птицы, способностью к аккомодации. То он превращается в дальнобойный военный бинокль, то в чечевичную лупу ювелира» (III, 395). Все это, как кажется, может служить дополнительным подтверждением соотнесенности в мандельштамовском мире натурфилософской метафорике с фигурой Хлебникова.

- ⁹ Об образе луча в его метатекстуальном аспекте см.: Шиндин С.Г. О некоторых смысловых составляющих мотива полета в художественном мире Мандельштама // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996. С. 359-361.
- ¹⁰ Ср. весьма симптоматичную в таком смысловом окружении связь образа лучей с мотивом узнавания / воспоминания в натурфилософском контексте главы «Москва» «Путешествия в Армению»: «Правда ли, что наша кровь излучает митогенетические лучи <...> способствующие, как мне передавали, усиленному делению ткани? — Все мы <...> являемся носителями громадного эмбриологического опыта: ведь процесс узнавания, увенчанный победой усилия памяти, удивительно схож с феноменом роста» (III, 195). В то же время содержащийся в «Ласточке» образ аонид («Я так боюсь рыдания Аонид» (I, 146)) повторится в «Концерте на вокзале» с его предельной «железнодорожной» метафорикой («Дрожит вокзал от пенья Аонид» (II, 35)). При этом немаловажно то обстоятельство, что, согласно точке зрения Б.М. Гаспарова, последний текст является своего рода фрагментом мандельштамовского текста «смерти поэта» (см.: Гаспаров Б.М. Еще раз о функции подтекста в поэтическом тексте («Концерт на вокзале») // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994), что значительно расширяет рассматриваемое смысловое пространство и возвращает к ситуации «компрессированной» смерти.
- ¹¹ Ср.: Шиндин С.Г. Акмеистический фрагмент художественного мира Мандельштама: метатекстуальный аспект // Russian Literature. 1997. Vol. XLII. №. 3. С. 215 сл. При этом характерно, что и сама Ахматова выделяла в «Анне Карениной» именно «железнодорожный» эпизод: «Множество гениальных страниц. Бормотание мужичка под колесами — великолепная заумь» (Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1938-1941. Т. 1. М., 1997. С. 25). К соотношению железной дороги и прозы см. в рецензии на «Магазин дешевых кукол» (с характерной «двойной импликацией» имени Анны — исторической (в имени французской героини) и блоковской (в явной отсылке к образу донны Анны)): «...переводной романчик в железнодорожном киоске. Парижская штучка. Дэль-Тэйль. Жанна д'Арк без мистики с трюфелями. Есть еще мир святящихся реклам. "Из страны блаженной, незнакомой, дальней слышно пенье петуха". Петуха фирмы Пате и К, горластого любителя курочек, темпераментного кинопетуха» (II, 502). Как возможное бессознательное проявление соотнесенности толстовского творчества с железнодорожной символической см. в главе «Музыка в Павловске» «Шума времени»: «Я помню хорошо глухие годы России — <...> туманные споры о какой-то "Крейцеровой сонате" и смену дирижеров за высоким пультом стеклянного Павловского вокзала» (II, 347). Притом следует вспомнить, что и образ России для Мандельштама во многом «синонимичен»

фигуре Ахматовой. Еще один — более затушеванный — пример соединения железнодорожной тематики и новой прозы встречается в «Четвертой прозе»: «Если б я поехал в Эривань <...> я бы <...> читал в дороге самую лучшую книгу Зошенки» (III, 172). Заметим, что через набор опосредующих семантических элементов фигура Зошенко возвращает к образу Ламарка. Так, оценка его творчества («У нас есть библия труда <...> Это рассказы Зошенки. <...> Я требую памятник для Зошенки по всем городам и местечкам или, по крайней мере, как для дедушки Крылова, в Летнем саду» (III, 178-179)) сопоставима с метафорической характеристикой Ламарка («Уже расположились дети играть в песочек у подножья эволюционной теории дедушки Крылова, то бишь Ламарка-Лафонтена» (III, 203)), мотивированной, в свою очередь, характеристикой ламарковской теории («У Ламарка басенные звери» (III, 202)). Вводимый в данный смысловой ряд мотив басни одновременно ведет и к уже упоминавшейся «Канцоне», и к теме христианства (ср. соответствующее именование христианства в седьмом из стихотворений цикла «Армения»: «Якорные пни поваленных дубов звериного и басенного христианства» (III, 38)), что в определенном смысле возвращает к «новгородско-христианской» линии. Еще интереснее тот факт, что фигура Зошенко отсылает и к «Кукле с миллионками»: «Сорок тысяч героев Зошенки с подтяжками в одной руке и пирожным, на котором сделан “надкус”, в другой — приветствуют “Куклу с миллионками”» (II, 505).

¹² Ахматова А. Десятые годы. М., 1989. С. 167; далее цитаты из этого издания даны в тексте с указанием страницы. Ср.: *Ronen O. A Beam Upon the Axe: Some Antecedents of Osip Mandel'stam's «Umyvalsja noc'ju na dvore...»* // *Slavica Hierosolymitana*. 1977. Vol. I. С. 176.

¹³ Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 238.

¹⁴ См.: *Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. Т. 3: Письма о русской поэзии*. М., 1991. С. 239.

¹⁵ См., например: *Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме* // *Russian Literature*. 1974. № 7 / 8. С. 40-46.

¹⁶ *Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы*. М., 1991. С. 298.

¹⁷ Интересно то обстоятельство, что следующая фраза хлебниковского текста вводит образы мяча и лапты — «прекрасно, что вы бросили мяч лапты в наши сердца» (605), — исключительно важные в акмеистической перспективе мандельштамовского мира. Помимо этого, «Письмо двум японцам» содержит образ константинопольских собак: «Старшие возрасты не умеют выдавить из себя достаточно честности по отношению к младшим, и во многих странах эти последние ведут жизнь константинопольских собак» (605). Возможно, этот образ мотивирует аналогичный в «Литературной Москве»: «Здесь папиросные мальчишки ходят стаями, как собаки в Константинополе»

(II, 256). Иное — живописное — обоснование см.: Шиндин С.Г. Третьи Международные Мандельштамовские чтения // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 346-347. Появление в данном контексте образа черепа позволяет указать на случаи его «предвосхищения» в африканских стихах Гумилева, в частности, в «Замбези» («Так садись между мною и Чакой / На скамье из людских черепов!») и в «Дагомее» («Но ты все-таки ниже торжественной кучи / Отсеченных тобой человеческих голов» (Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. С. 281, 285)); ср. образ словенских клыков и людских черепов в его же стихотворении «Нигер». Одновременно с этим образ черепа возникает в поэме Хлебникова «Война в мышеловке»: «Горе вам, горе вам, жители пазух <...> Точно на блюде <...> Поданы вам горы мужчин. Если встал он, принесет ему череп Эс» (458). Несмотря на безусловное различие в эмоциональной окрашенности, этот отрывок вполне сопоставим с мандельштамовским «А небо будущим беременно...» 1923 года: «Давайте бросим бури яблоко / На стол пирующим землянам / И на стеклянном блюде облака / Поставим яств посередине» (II, 49). Оба текста имеют отчетливую антивоенную направленность. В то же время, с учетом предположения об отражении хлебниковского фрагмента в «Стихах о неизвестном солдате» (см.: Иванов Вяч. Вс. «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990. С. 362), его вполне можно сопоставить с гумилевским «Звездным ужасом»: «Горе! Горе! Страх, петля и яма / Для того, кто на земле родился» (Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. С. 309). В свою очередь данный контекст оказывается исключительно значим для «Стихов о неизвестном солдате»; см.: Шиндин С.Г. К интерпретации «Стихов о неизвестном солдате» Мандельштама // Осип Мандельштам: Поэтика и текстология: Материалы научной конференции. М., 1991. Логическим «завершением» этого смыслового ряда можно, очевидно, считать импликацию имени Гумилева в финале «Литературной Москвы»: «Смешно говорить о московской литературе, так же точно, как и о всемирной. Первая существует только в воображении обозревателя, так же как вторая — только в названии почтенного петербургского издательства» (II, 260). Вряд ли возможно, чтобы Мандельштам не учитывал той роли, которую играло для Гумилева участие в работе издательства, как и того факта, что сам он оставался одним из активнейших его участников. Особенно важно, что свою работу Гумилев оценивал не столько в литературном, сколько в гражданском плане — ср. его неопубликованный ответ на оскорбительный выпад Мережковского в адрес издательства: «“Всемирная литература” — издательство не политическое <...> в коллегии экспертов <...> есть люди самых разнообразных убеждений <...>. Однако все они сходятся на

убеждении, что в наше трудное и страшное время спасенье духовной культуры страны возможно только путем работы каждого в той области, которую он свободно избрал себе прежде» (Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. Т. 3. С. 234). Ср. мандельштамовское же: «“Всемирная литература” — Сухарева башня голодных интеллигентов девятнадцатого года. Не знаю — добром тебя помянуть или предать проклятью?» (II, 444).

In memoriam

К столетию со дня рождения Н.Я. Мандельштам

«Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...»

О. Мандельштам

Родная страна не устраивала по ней пышных поминок. О ее смерти, впрочем, как и о жизни не узнали десятки миллионов людей. В газетах не появилось ни одной строчки даже самого сухого и краткого некролога. Лишь несколько сотен людей, зябко ежившихся на январском морозе, не вытирая замерзающих на лице слез, провожали глазами заколоченный гроб, тихо опускающийся в свежерытую могилу. В гробу покоилось почти невесомое тело маленькой сухонькой старушки. Так 20 лет назад, в начале нового 1981 года хоронили одну из самых замечательных женщин XX века — Надежду Яковлевну Мандельштам. Жизнь ее четко делилась на три периода. Счастливое детство в семье видного киевского адвоката: гувернантки — немка и англичанка, поездки в Швейцарию и Италию, два дога и обезьянка... «Детей надо баловать, — говорила она много лет спустя, — ведь неизвестно, какая жизнь ждет их потом». Гимназия, занятия в студии выдающейся художницы Александры Экстер, известной во всем мире и почти забытой у нас в стране.

В разгар потрясений и бурь первых послереволюционных лет в киевском кафе «ХЛАМ» — пристанище литературно-художественной богемы — она знакомится с Осипом Эмильевичем Мандельштамом. Эта встреча определила ее жизнь, жизнь величайшего русского поэта XX века Осипа Мандельштама и судьбу его творческого наследия. Но это все станет известно потом, а пока чете Мандельштамов оставалось еще с десятков лет полуголодной, но веселой жизни в обществе талантливейших, невероятных на выдумку, вынашивающих грандиозные идеи собратьев — поэтов, музыкантов, художников. Еще никто из них не догадывался, что их скоро ждет. Но каток, запущенный в 1917 году, неотвратимо приближался, подминая под себя лучших. В 1928 году выходит последняя прижизненная книга

Осипа Мандельштама — круг сжимается, в разреженной атмосфере дышать становится все тяжелее. Наступил тот момент, когда многим русским литераторам неизбежно приходилось делать выбор — продать перо и душу за кусок хлеба или остаться самими собой, обрекая не только себя, но и близких на нищету и полную неопределенность будущей судьбы. Уже вовсю раздавались проклятья троцкистам, спецам-вредителям, гремели широковещательные показательные процессы. Осипу Мандельштаму не пришлось жить, «дыша и большевая», — его гений был слишком могуч, чтобы вместиться в рамки обычной охранительной психологии. Выбор за него уже сделал Бог, вложивший в душу Мандельштама невероятный, не подвластный никому Дар, который и привел, как издавна повелось на Руси, художника на Голгофу. Началась бесконечная поденщина, поиски копеечных переводов, ругань в газетах, а потом полное молчание. И — напряженная литературная работа. Поэзия, проза, критические статьи. Гений рвался к читателю, но листки с шедеврами безвыходно накапливались «в столе». И еще — в памяти жены Нади, бесконечно переписывавшей черновики, садившейся ночами к столу, чтобы записать строчки новых стихов. В 1934 году Мандельштам читает друзьям «Мы живем, под собою не чуя страны...», в результате чего последовали арест и ссылка в Чердынь, потом три года жизни в Воронеже, жизни в абсолютной неизвестности. Двое-трое местных друзей, приезд Ахматовой, не побоявшейся навестить опального друга, — проблески в тоскливом одиночестве. Мандельштам не выдерживает окружающего кошмара, в эти годы он близок к помешательству, следует попытка самоубийства — лишь мужество, забота и отчаянное жизнелюбие находящейся рядом Нади спасают его. Затем им запрещено жить в Москве, проходит год нищенских скитаний, переездов с квартиры на квартиру. Последний год. В ночь с 1-го на 2-е мая 1938 года Осипа Мандельштама арестовывают во второй раз, и в декабре 1938 года Мандельштам, согласно официальному свидетельству, умирает от «сердечной недостаточности» в дальневосточном лагере на Второй речке. С этого года отсчитывается третий и последний период жизни Надежды Мандельштам. Неимоверные трудности устройства на работу жены репрессированного, эвакуация в Ташкент, смерть матери, послевоенные скитания и преподавание английского языка в провинциальных университетах (после сдачи экзаменов за университетский курс и защиты кандидатской диссертации). Но все это лишь внешний слой. Как и в ее погибшего мужа, Бог вложил в нее Дар — сохранить и подарить России бесценные поэтические сокровища, запечатлеть в памяти потомков



1



2



3



4



5

Надежда Яковлевна Мандельштам

Фотографии и биография

Надежда Яковлевна родилась в Саратове четвертым ребенком в семье присяжного поверенного Якова Аркадьевича Хазина (фото 3 в этом “фотоальбоме”), происходившего из семьи кантониста. Была крещена в трехмесячном возрасте. Старших братьев звали Александром и Евгением, сестру — Анной.. Их мать Вера Яковлевна (фото 2) была по образованию врачом, выпускницей медицинского факультета Высших женских курсов.

Семья переехала в Киев, где Надя росла младшей дочкой, любимицей отца, дразнимой и шуточно притесняемой старшими братьями. Эту фотографию (фото 1) она подарила Осипу Эмильевичу в 1919 г., надписав на обороте: “Дорогому Осе на память о будущей встрече”.

Была гимназисткой киевской Жигулинской гимназии (фото 4), потом училась живописи в мастерской А.А. Экстер, у которой в разные годы занимались также будущие приятельницы Надежды Яковлевны, художницы Софья Касьяновна Вишневецкая, Любовь Михайловна Козинцева, Елена Михайловна Фрадкина.

В эти довоенные годы Осип Эмильевич учился в университете (фото 5), создавал первую книгу стихов “Камень”.

После революции для поэта, как и для многих его современников, начались годы скитаний. Сохранилась харьковская фотография 1919 г. (6): слева Александр (Шура), младший брат Осипа Эмильевича и его спутник в этих скитаниях, правее их знакомый А. Мильман, затем поэт Рюрик Ивнев; крайний справа – Осип Эмильевич, полуприкрыв веки, глядящий куда-то в сторону от объектива.

Он познакомился с Надеждой Яковлевной в Киеве первого мая 1919 г. – позднее они отмечали эту дату как день своей свадьбы. В сентябре Осип Эмильевич с Шурой был вынужден надолго откочевать дальше на юг, потом вернулся в Петроград. Надежда Яковлевна оставалась в Киеве. Он приехал за ней весной 1921 г. и увез в Москву. Началась их совместная кочевая жизнь. В конце мая 1923 г. вышла “Вторая книга” Мандельштама с посвящением на авантитуле Н.Х. (то есть Наде Хазиной). Летом 1923 г., при подготовке публикации статей Осипа Эмильевича в журнале “Огонёк”, было решено поместить фотографию автора. Это – “фото в свитере” – самое известное из фотоизображений поэта (фото 9). Тогда же был сделан и снимок Надежды Яковлевны (фото 8). В августе 1923 г. они едут отдыхать в Гаспру, засекают и в Ялту. Там сделана фотография (7). В Гаспре Надежда Яковлевна записывает под диктовку мужа “Шум времени”. Выполненные ее рукой списки становятся неотъемлемой частью мандельштамовского архива.

“Шум времени” выходит в свет в 1925 г. Осип Эмильевич - уже достаточно заметная литературная фигура. Его фотографирует М.С. Наппельбаум (фото 12). Этот же знаменитый мастер делает и фотографии Надежды Яковлевны (10,11).



6



7





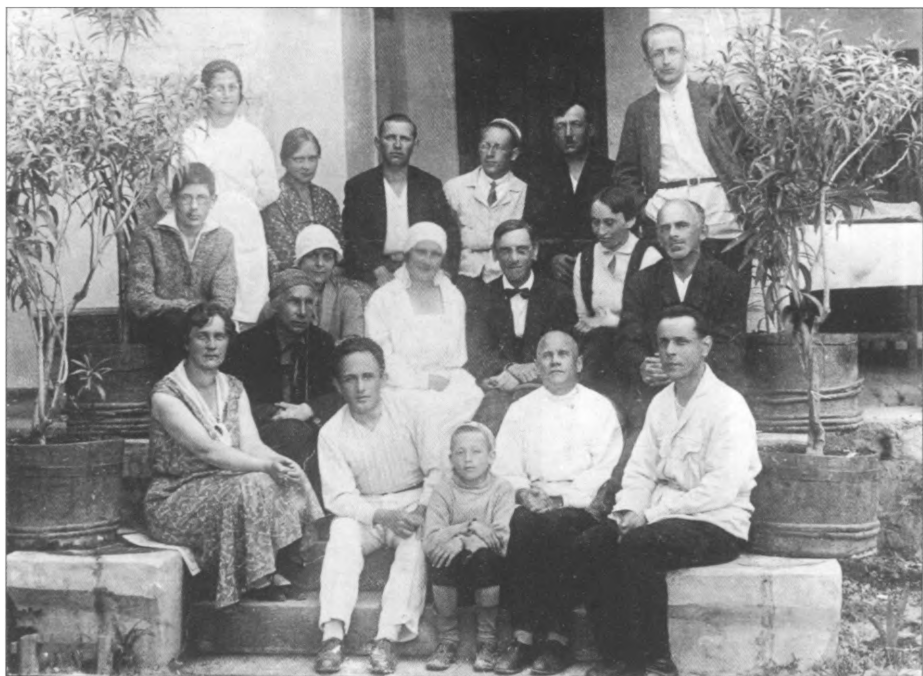




12



11



14

13





Летом 1930 г. - путешествие по Армении. Там была сделана групповая фотография (у нас она, в нарушение хронологии, помещена под номером 15). Сидящая в центре, с короткой стрижкой – Надежда Яковлевна, правее и ниже, на переднем плане – Осип Эмильевич, крайний слева внизу – Я.С. Хачатрянц, муж М.С. Шагинян.

Следующее дошедшее до нас “фото в овале” (в нашем “альбоме” оно 13-ое) сделано в Москве зимой в начале 1931 г. Слева Надежда Яковлевна, в центре Осип Эмильевич, справа Элеонора Самойловна Гурвич, жена Александра Эмильевича Мандельштама. В их квартире в Старосадском переулке жил в эту пору поэт. Там писалось стихотворение “Ночь на дворе. Барская лжа...” со строчкой “Шапку в рукав. Шапкой в рукав...”. Список рукой Надежды Яковлевны сохранил нам и шуточный стишок, где упомянута все та же шапка:

Шапка, купленная в ГУМе
Десять лет тому назад,
Под тобою, как игумен,
Я гляжу, стариковат.

Летом 1933 г. они отдыхают в Доме писателей в Коктебеле. Там и была сделана групповая фотография с отдыхающими и работниками санатория (фото 14). Во втором ряду сидят: крайний справа – О.Э. Мандельштам, слева рядом с ним, опустив голову – Надежда Яковлевна, левее – литератор Вс. Попов, слева рядом с ним его жена, В. Попова, слева от нее в белой панамке Ксения Николаевна Бугаева, жена Андрея Белого (то есть Бориса Николаевича Бугаева), сам он, в тубетейке, сидит чуть ниже и левее. Надежда Яковлевна вспоминала, что сидящая ниже и левее Андрея Белого дама – дочь композитора А.Н. Римского-Корсакова. Сидящий выше неё юноша в очках - её сын.

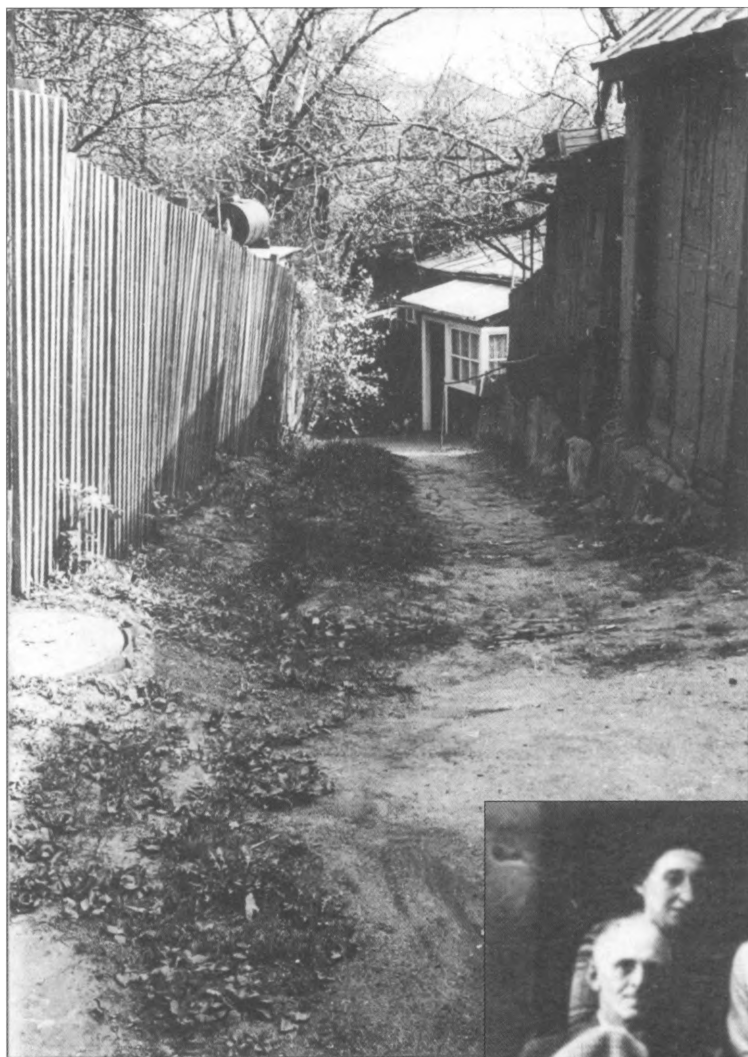
В октябре 1933 г. у Мандельштамов впервые появилось постоянное жилье – кооперативная квартира в Нашокинском переулке. Осип Эмильевич получил возможность пригласить из Ленинграда в гости своего отца. Тогда и была сделана фотография (16): слева стоит А.Э. Мандельштам, правее сидит Эмилий Вениаминович Мандельштам, в переднем ряду слева направо Мария Сергеевна Петровых (“Мастерица виноватых взоров...”), Надежда Яковлевна, Осип Эмильевич, Анна Андреевна Ахматова.

В мае 1934 г. за трагически-гневное антисталинское стихотворение Мандельштам был арестован, судим и отправлен в ссылку в Чердынь, потом в Воронеж. Они жили в разных местах города, в разных домах. Зарисовка одного из них – фото 17. Здесь было написано стихотворение “Это какая улица? – Улица Мандельштама...”.

В Воронеже сделана одна из редких в ту пору фотографий (18), где Надежда Яковлевна и Осип Эмильевич сняты вместе. Она стоит, а он сидит слева. Справа стоит Наталья Евгеньевна Штемпель, познакомившаяся с Мандельштамами в это опасное время и навсегда ставшая их верным другом. Справа сидит М. Ярцева, Наташина подруга.

Надежде Яковлевне часто приходилось ездить в Москву – хлопотать, добывать деньги. В последние месяцы воронежской ссылки Осип Эмильевич плохо себя чувствовал, не мог оставаться один. Побывать с ним приехала Вера Яковлевна Хазина, и Муся Ярцева сфотографировала их вместе на фоне весенних деревьев (19).





17

18

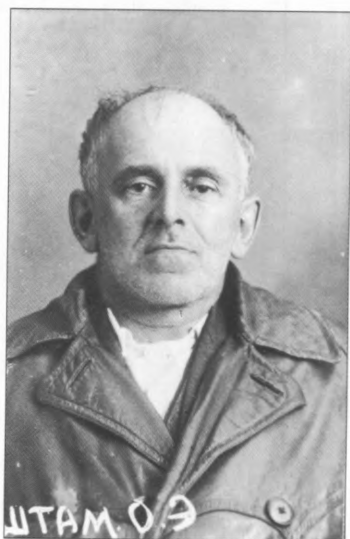






20

21



Твой вздох в небесной корке,
 Обращенный вдаль и ниц,
 Защищаю оговорки
 Сладких, гущущих ресниц.

Будет он обожествленный
 Долго жить в рожной стране ...
 Ослухт око удивленный,
 Кинь его в догонку мне, —

Он гонит уже охотно
 В миллионные века —
 Светлый, радужный, бесплотный,
 Умывающий ноба...

2 днв. 37.
 В.



Самая последняя фотография Осипа Эмильевича (21), сделанная в Бутырской тюрьме в начале мая 1938 г., сохранилась в его арестном деле и стала доступна нам лишь в конце 1990 г., когда в Литературном музее готовилась выставка к 100-летию со дня рождения поэта и появилась возможность получить эти материалы из архивов органов госбезопасности.

Надежда Яковлевна узнала о гибели Мандельштама в феврале 1939 г. Примерно в то время и была сделана фотография (20).

Следующие два предвоенных года она с матерью жила в Калининне, преподавала английский язык в школе. Время от времени приезжала в Москву. Потом была война, эвакуация в Среднюю Азию, где умерла Вера Яковлевна. Вскоре после войны был сделан «снимок в жакете» (22).

Надежда Яковлевна работала в школах и вузах Ташкента, Ульяновска, Читы, Чебоксар. В 60-е годы, уже будучи пенсионеркой, преподавала во Пскове. Там была сделана «фотография в плаще» (24): Надежда Яковлевна сидит за столом в почтовом отделении и что-то пишет. Это было время начала работы над «Воспоминаниями».

В 1965 г. у нее появилась кооперативная квартира в Москве. На Западе стали издавать произведения Мандельштама. В 1970 г. там начали публиковать и мемуары Надежды Яковлевны. Она охотно позволяла фотографировать себя и московским друзьям, и гостям из-за рубежа. Фотография, сделанная Ингой Морат в конце 60-х, когда они с Артуром Миллером приходили в гости к Надежде Яковлевне, многократно воспроизводилась в зарубежных изданиях. В нашем «фотоальбоме» она помещена предпоследней, фото 32. За спиной Надежды Яковлевны – кафельная плитка кухни, где обычно принимали гостей.

Во второй половине 70-х Григорий Пинхасов сделал серию фотографий. Вот одна из них (фото 25), в подмосковной рожище.

Последнее свое лето Надежда Яковлевна провела в гостях у Елены Владимировны (они вместе на фото 27) и Евгения Борисовича Пастернаков, в их «сторожке», возле пастернаковского дома в Переделкине. Там навещавшая Надежду Яковлевну Ира Дроздова сделала «парадную фотографию» в шезлонге (фото 26) - Надежда Яковлевна в клетчатом платье, на плечах мохнатая шерстяная шаль.

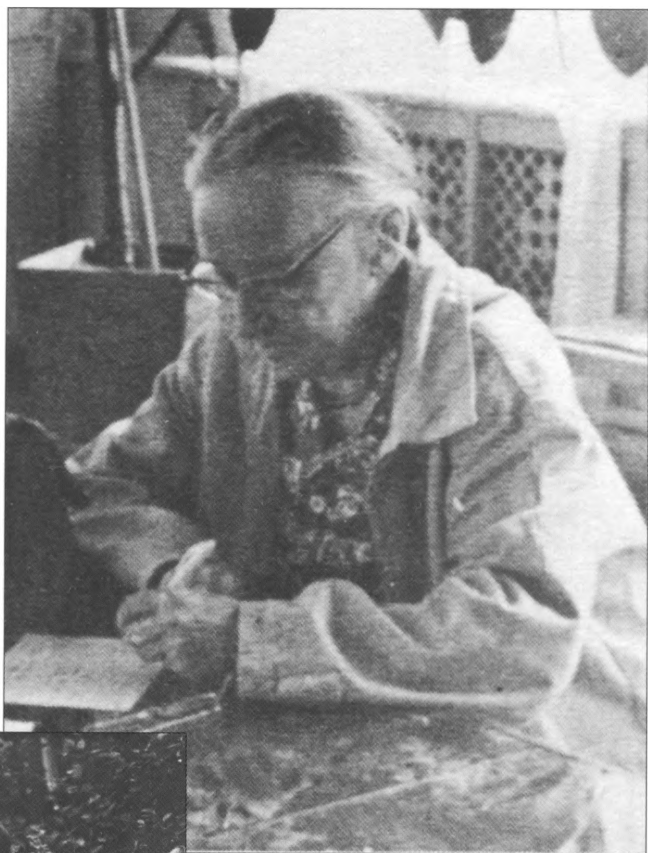
Так получилось, что много фотографий приходится на последний год ее жизни. Значительная часть сделана Ирой Дроздовой (фото 28–31). Надежда Яковлевна в халате все на том же диванчике в любимой кухне: задумалась... разговаривает... улыбается... закуривает свой всегдашний «Беломор»... Однажды молодой гость из Польши сказал:

— Назвать в России папиросы «Беломорканал» – ведь это все равно что в Польше назвать сигареты «Аушвиц»!

— Может быть, поэтому я их и курю, - ответила Надежда Яковлевна.

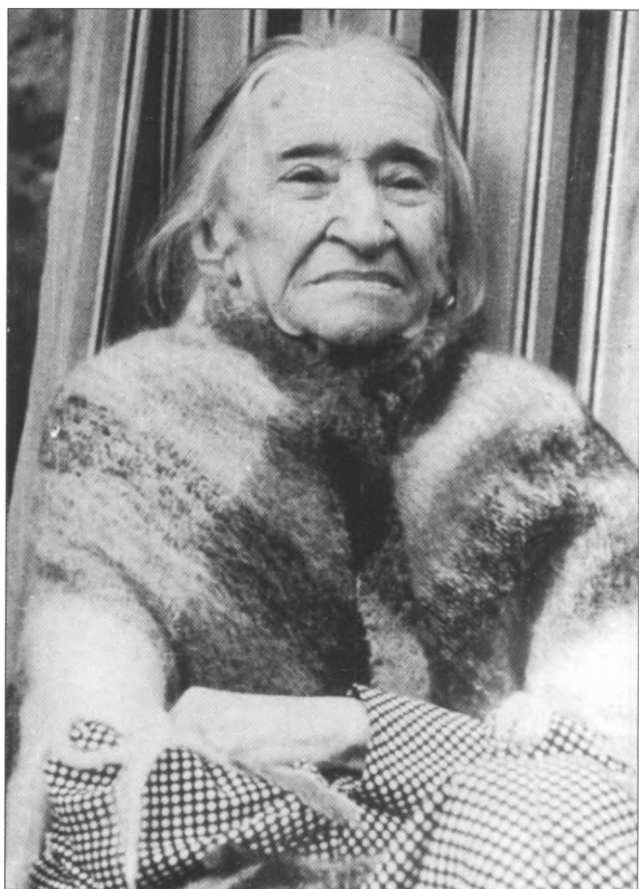
Она умерла утром 29 декабря 1980 г. через два дня после того, как отметила траурную дату смерти Осипа Эмильевича. На похороны пришло очень много народу. Гроб отвезли на Старокунцевское (Троекуровское) кладбище, похоронили в старой его части, среди деревьев. Потом друг Надежды Яковлевны, скульптор Дмитрий Михайлович Шаховской, поставил на могиле дубовый крест, а рядом гранитный кенотаф – памятный знак Осипу Эмильевичу Мандельштаму (фото 33). Ведь могила его – неизвестна.

24



25

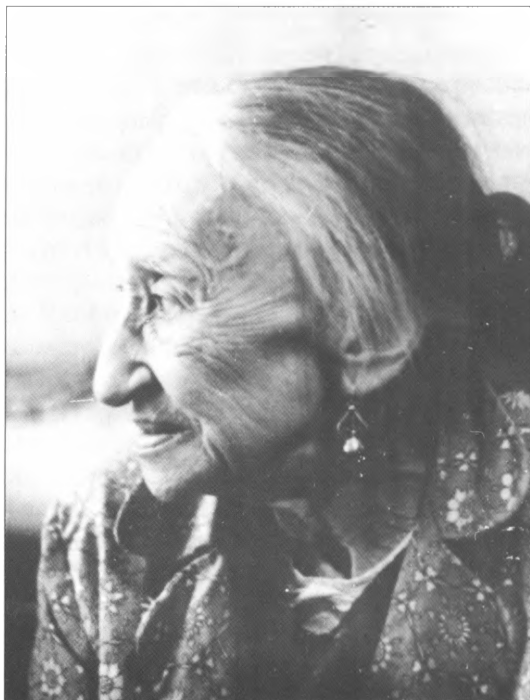








30



29



31





32

33



дух трагической эпохи. Среди нехитрого скарба, перетаскивавшегося с места на место, главная вещь — это старая шляпная коробка, набитая рукописями. Но тень Государства неотступно преследовала ее, бумаги могли пропасть, и она выучила наизусть все содержимое пожелтевших листков, долгими ночами бесконечно повторяя про себя тысячи строк. В 60-х годах наступило некоторое облегчение: друзья выбили однокомнатную квартиру в Москве. Имя Мандельштама выплывает из небытия, шестидесятники от руки переписывают его стихи, к Надежде Яковлевне начинают приходить десятки и сотни людей разного возраста и разных профессий. Ее дом становится тем местом, где знакомятся и сплачивается демократическая интеллигенция, откуда, как из могучего корня, растут свежие побеги нашей культуры. Один за другим появляются иностранцы-литературоведы, уже понявшие значение поэзии Мандельштама. В один из вечеров Надежда Яковлевна знакомится со священником Александром Менем, который становится ее духовным отцом: на склоне лет Надежда Яковлевна, будучи крещеной с детства, переживает опыт воцерковления. Молодежь боготворит «бабу Надю» и находит у нее понимание и любовь; Надежда Яковлевна любила повторять, что «у меня нет друзей среди детей — только среди внуков». В эти годы она свершает свой долг: содержимое ее памяти и шляпной коробки обретает новую плоть — в Америке выходит трехтомное собрание сочинений Осипа Мандельштама. Параллельно она пишет воспоминания, потрясшие потом Запад. Пишет, боясь каждого звонка в дверь. Страх перед «органами» она сохранила на всю жизнь, сохранила, постоянно преодолевая его. Только раз в год, в день, когда она узнала о смерти мужа, ладони ее краснели, словно от экземы... Солженицын, Шаламов, Евгения Гинзбург рассказали страшную правду о лагерях. Надежда Мандельштам поведала миру о жизни на «свободе». Лучше передать смрадную атмосферу 30-х годов, в которой задыхался художник, не удалось никому. Бесконечно работоспособная Надежда Яковлевна, получив напечатанные в Париже воспоминания, легла в постель и заявила, что свой долг выполнила и теперь хочет «к Оське». С тех пор и до самой смерти она почти не вставала с кровати. А количество людей, жаждавших хоть одним глазком взглянуть на легендарную Надежду Мандельштам, множилось. В конце 70-х годов ее выдвинули кандидатом на Нобелевскую премию мира. Обладателем премии стала тогда мать Тереза, чему Надежда Яковлевна была очень рада. Она никогда не была святой. Просившего ее о встрече иностранца-слависта она посылала сначала в «Березку» купить «десять Пастернаков» или «десять Ахматовых» и только по-

том разрешала прийти. Купленные книги, как и вся привезенная одежда, сувениры, мгновенно раздаривались. Но не в этом суть — от нее исходили лучи участия, заинтересованности в твоей жизни. Тепло ее доброты согревало многих. Но столь же присуща была ей и детская обидчивость, колючесть характера, неоправданная резкость оценок. Она могла без колебаний заявить молодому поэту по поводу его стихов «Г...о». Может быть, подчас несправедливые характеристики современникам она дает во «Второй книге». И с немалым количеством людей отношения ее не складывались. Злое письмо прислал ей Вениамин Каверин, обидевшийся за своих близких и назвавший Надежду Яковлевну «тенью» поэта, греющейся в лучах его славы. Не менее уничижительную характеристику выдает ей в своих воспоминаниях об Ахматовой А. Найман. На склоне лет переворошила все белье литературной богемы 30-х годов Эмма Герштейн. Талантливые люди, сами подчас прожившие трудную и достойную жизнь, с той или иной степенью аккуратности все они воспроизводят существующие и несуществующие грехи Надежды Яковлевны. Не упомянув лишь о самой «малости» — о Подвиге, который она совершила во имя великого поэта и во имя всех нас. Грустно и стыдно... Впрочем, сотни людей, рыдавших январским утром 1981 года на ее могиле, и миллионы людей, имеющих ныне возможность читать книги Осипа Мандельштама и Надежды Мандельштам, — это и есть истинный итог и Воздаяние. Как говорил на вечере ее памяти в 1988 году о. Александр Мень, жизнь и дух ее спрямлены, подобно стреле, пущенной в Небеса. В Небесах и состоялась ее встреча «с Оськой», в которую она свято верила. Уже умерли многие ее друзья и сподвижники, убит Александр Мень. Уходят один за одним люди, подарившие нам примеры мужества и верности долгу. Двадцать лет уже нет с нами и Надежды Яковлевны. Есть книги. А еще камень на Кунцевском кладбище в память поэта Осипа Мандельштама и рядом большой почерневший крест с надписью

«НАДЕЖДА ЯКОВЛЕВНА МАНДЕЛЬШТАМ. 1899-1980».

Памяти Надежды Мандельштам

В своем отклике на смерть Надежды Мандельштам Иосиф Бродский убедительно показал, как много она значила для русской культуры. Но портрет, который он рисует после последней встречи с вдовой поэта, выдержан в мрачных тонах: в нем преобладает пепельно-серый цвет, Надежда Мандельштам для него «остаток огромного костра».

Моя первая встреча с Надеждой Яковлевной приходится на начало семидесятых годов, т. е. примерно на то же время, о котором пишет Бродский. Однако на меня она произвела совсем иное впечатление: не опустошенной старой женщины, а живого и остроумного собеседника. Когда она объясняла темные места из последних стихов Мандельштама, то пылко нападала на критиков, с которыми была не согласна. Она была уверена в своей правоте, так как, по собственному ее утверждению, знала историю возникновения каждой стихотворной строчки. Понятно, что для меня, славистки, ее рассказы были чрезвычайно интересны: ведь Надежда Яковлевна говорила о стихах, о которых в то время на Западе было написано очень мало.

Больше всего поразили меня в ней, однако, не переживания спутницы знаменитого поэта и не доскональное знание его стихов. Меня поразила ее жизнь после ареста Мандельштама, то, что она тогда смогла найти в себе силы не сдаться: начала заниматься английским языком, который потом преподавала в глухом захолустье. Это был совсем иной мир, нежели та художественная среда, в которой она вращалась раньше. Жизнь в этом мире определялась партийными лозунгами, и никто там не знал, что она — жена опального поэта. Эта безликость и была ей нужна. Раскрытие подлинного лица было бы опасно для жизни. Положение Надежды Яковлевны было похоже на положение героя рассказа Синявского «Пхенц», пришельца с другой планеты: выжить можно, лишь приспособившись к своему окружению. Приспособление это было, однако, лишь внешним: на деле же она оставалась верной тому, в чем был для нее смысл жизни — спасению последних, неопубликованных мандельштамовских стихов. Вдова поэта выучила их наизусть и постоянно повторяла. Они

были ее духовной пищей. В особенности вдохновляли ее христианские темы в творчестве Мандельштама. Разделяла Надежда Яковлевна и его взгляд на место поэта в обществе, разъеденном ложью. Несмотря ни на что, в течение многих лет она сохранила верность своему делу, доверяя своему внутреннему компасу или, как говорил Мандельштам, своей «внутренней правоте». И в конце концов победила: стихи, уцелевшие благодаря ее заботам, достигли читателя и вызвали всеобщее преклонение. Когда я поздравила Надежду Яковлевну с успехом, она отмахнулась от моих комплиментов и сказала, что ждет еще венца своей работе — выхода полного собрания сочинений Мандельштама на родине. Дожить до этого ей, однако, не пришлось.

И сейчас, читая великолепно-жуткие мандельштамовские стихи последнего периода, я вижу перед собой Надежду Яковлевну. Она смотрит на меня своим, так хорошо мне знакомым, насмешливым взглядом, будто хочет сказать: «Что особенного в том, что я пережила? Что особенного в том, что я сделала? Вы, на Западе, не понимаете, что поэзия больше, чем только утонченная эстетическая игра. Как говорил Мандельштам, “...поэзию уважают только у нас — за нее убивают. Ведь больше нигде за поэзию не убивают”» (Н. Мандельштам. «Воспоминания». Paris, 1982. С. 167).

Перевод с нидерландского О. Тилкес.

*Классика
манделштамоведения
1970-х годов*

Юбилейная републикация

Статью Ю.И. Левина, Д.М. Сегала, Р.Д. Тименчика, В.Н. Топорова и Т.В. Цивьян «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» ахматоведы и мандельштамоведы, исследователи семантики и структуры поэтического текста считают классической работой для всех этих областей современной науки.

Написанная четверть века назад и опубликованная в сдвоенном (7/8) выпуске журнала «Russian Literature» за 1974 год, она довольно скоро стала филологическим бестселлером.

Место публикации – в международном славистическом журнале, незадолго до того организованном ныне покойным шведским профессором славистики, выдающимся мандельштамоведом Нильсом Оке Нильсеном и голландским специалистом по сравнительному европейскому литературоведению и творчеству Достоевского и Пушкина профессором Яном ван дер Энгом и выходящем под руководством последнего при кафедре славистики Амстердамского университета – делало ее в высокой степени труднодоступной для непосвященного читателя. Журнал был малотиражным, хотя уже и достаточно известным среди заинтересованных специалистов изданием. У нас в ту пору большинство его выпусков находилось в спецхране.

И, тем не менее, очень скоро работа эта стала – и остается до сих пор – одной из наиболее цитируемых. Трудно назвать серьезное мандельштамоведческое исследование, где бы не обсуждалась или хотя бы не упоминалась «статья пяти авторов», как вскоре стали ее называть.

Копии оттисков статьи расходились в те годы по рукам, да и теперь расходятся как своеобразный филологический самиздат.

Это было странное время. Научная публикация в зарубежном журнале или сборнике могла пройти безнаказанно, а могла и принести большие неприятности. Недаром в некоторых чисто текстологических мандельштамоведческих публикациях в том же «Russian Literature» авторам приходилось выступать под псевдонимами. И дело

было не в каком-нибудь антисоветском содержании – каким оно могло быть в научной публикации? – а в неподцензурности, независимости, свободе. «Статья пяти авторов» не могла бы быть напечатана в отечественном журнале не только из-за новизны, необычности и идеологической неприемлемости содержания для советской литературоведческой цензуры, а, например, хотя бы потому, что к моменту завершения работы авторов над статьей первый посмертный однотомник стихов Мандельштама (1973 г.) еще не был издан, так же, как и относительно полный текст ахматовской «Поэмы без героя» (1974 г.), а о публикации «Четвертой прозы» и «Реквиема» и помыслить было невозможно, равно как и об их упоминании.

Наверняка была бы и масса других возражений, просто сейчас, по прошествии лет, мы не можем так хорошо восстановить ход рассуждений тогдашней цензуры, да и тогда ее логика, основанная на тайных инструкциях и кулуарных веяниях, отнюдь не всегда поддавалась нашей рефлексии.

Те, кто читал тогда эту работу, помнят ощущение какого-то необычного, роскошного интеллектуального, духовного пиршества. Статья содержала не только наблюдения и идеи, но цельную подробную программу литературоведческого структурно-семиотического исследования, ориентированного на широкий культуральный, исторический и социальный контекст. В этом смысле она была обращена к читателю-коллеге, достаточно хорошо знакомому с неподцензурной летописью жизни и культуры своей страны, со всеми трагедийными и катастрофическими событиями ее истории, причем знакомому не в общем установочном смысле, а конкретно, историко-литературоведчески.

И нужно сказать, что обращение нашло отклик, и прежде всего в силу своего соответствия естественным тенденциям и перспективам литературоведческого процесса.

Большинство солидных мандельштамоведческих и ахматоведческих исследований последующих двух десятилетий оказались лежащими в русле идей и замыслов, сформулированных авторами статьи. И, в первую очередь, работы каждого из ее авторов, которым, к сожалению, не удалось повторить этот опыт и собраться вместе для подведения промежуточных итогов или для изложения своих взглядов на очередных ступенях их эволюции.

А взгляды, конечно, изменились. Ю.И. Левин достаточно быстро пришел к мысли о необходимости расширить круг стихотворцев, чья поэтика может быть определена как семантическая, включив в него по крайней мере одного современника акмеистов. Д.М. Сегал в

двух больших публикациях, приуроченных к 20-летней годовщине статьи, выделил у достаточно широкой группы поэтов XIX и XX веков стихотворные тексты, поэтику которых он квалифицировал как семантическую, и осуществил попытку конкретизировать еще некоторые особенности самой семантической поэтики. Широкие транстекстуальные и транскультуральные контексты исследовал В.Н. Топоров в стремлении выявить их глубинную семантику. И все авторы едины в том, что если бы сейчас им удалось повторить свой уникальный опыт неформального научного сотрудничества, то и текст статьи, и многие из идей были бы иными.

В первоначальном же своем виде статья представляет собой классическую работу 70-х годов.

С тех пор круг мандельштамоведов в нашей стране существенно расширился, появились совсем новые поколения исследователей и углубленных читателей Мандельштама и Ахматовой – для них эта работа снова может стать живым открытием и даже в определенном смысле творческой программой. Произведения поэтов изданы и доступны в нашем отечестве. Идеологическая и конъюнктурная цензура отменена. Настало время статье пяти авторов выйти в свет там, где она некогда была написана.

Составители сборника считают своим приятным долгом выразить благодарность Юрию Иосифовичу Левину, Роману Давидовичу Тименчику, Владимиру Николаевичу Топорову, Дмитрию Михайловичу Сегалу, Татьяне Владимировне Цивьян, давшим любезное согласие на переиздание их работы; руководству издательства Elsevier science, не усмотревшему в этом нарушения своего копирайта; коллегам Т. Лангеру и О.А. Лекманову, оказавшим практическую помощь в организации этой републикации.

Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма¹

1. **Т**ипология культур знает немало примеров того, как слово, язык осмысливались в виде диахронической культурной парадигмы. Особенно ярко культурная, парадигматическая функция слова проявляется в ряде специальных текстов, в которых ставятся задачи, выходящие за пределы того, что обычно мыслимо в рамках текстов данного жанра. Среди этих задач могут быть и такие, которые имеют отношение к созданию текстов нового типа (например, в условиях, когда потенциальный набор возможных текстов не имеет условий для реализации), к выработке правил поведения, к области будущего (провиденциально-профетический аспект) и т. д. Такого рода представления, воплощавшиеся в тексте, исходили из презумпции имманентности того или иного аспекта Логоса. Следует отметить, что парадигматическая функция слова становится доступной внешнему наблюдению в тех ситуациях, когда слово в его данности претерпевает глубокие структурные изменения. Такие изменения, как правило, коррелируют со структурными сдвигами культурной ситуации: в этих условиях изменившееся слово получает новые потенции для формирования соответствующей культурной парадигмы (ср. апелляцию к повседневному опыту и языковому чутью, существенную, в частности, для древнегреческой философии и оказавшую программирующее влияние на европейскую мысль и т. д.). В этом смысле особенно интересны те сдвиги в структуре слова, при которых отсутствует культурная нормативность, а парадигматичность выступает на более глубинном уровне.

Подобные преобразования слова в условиях дислокации культурных моделей произошли в первой трети нашего века в творчестве О.Э. Мандельштама и А.А. Ахматовой. Особенности собственного подхода этих поэтов к слову, наложившиеся на специфику культурно-исторической ситуации, выделяют данный процесс из всех подобных или близких явлений в России, при том, что оба поэта соот-

носили свое время с другой основоположной в развитии русского языка и литературы эпохой² – эпохой формирования русского литературного языка как следствия творческой работы Пушкина и других поэтов его времени. В сознании Ахматовой и Мандельштама эта эпоха была отмеченной и – пропуская столетие – непосредственно соотнесенной с началом XX века как «золотой» и «серебряный» век русской поэзии, ср.:

*И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл...*

при

Золотого ль века виденье...

(«Поэма без героя»)

При этом столетняя дистанция не случайна: в ней нужно видеть осознанный специфический вариант мифа «вечного возвращения», присутствующий у обоих поэтов; ср.:

*И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов...*

Также см. мотив «столетней чаровницы» в «Поэме» и мандельштамовские многочисленные аллюзии на Пушкина и его эпоху:

*Сто лет тому назад подушками белела...
Кончался века первый хмель.*

*Сияло солнце Александра,
Сто лет тому назад сияло всем.*

2. Значимость преобразований в области поэтического языка, произведенных Мандельштамом и Ахматовой, проистекает прежде всего из того факта, что оба поэта (и особенно Мандельштам) ясно сознавали «начала» и «концы» своей созидательной лингвистической деятельности. Деятельность эта не носила характера стихийного протеста или нарочито искусственного, неукорененного во всем богатстве конструирования (ср. многочисленные попытки такого рода в поэзии 10–20-х годов). Вся работа над словом основывалась у Мандельштама и Ахматовой на глубоко продуманных историко-культур-

ных предпосылках, во многом опережавших современную им мысль.

Речь идет в первую очередь о необыкновенно развитом чувстве *историзма*, о переживании истории в себе и себя в истории, о понимании не вечности (и по ту и по сю сторону) истории, о ее связи с культурой, о соотношенности творчества с историей (ср. в противоположность этому устремление символистов к трансцендентальному, внеисторическому как подлинной реальности), откуда – вовлечение поэзии, творчества в жизнь, превращение слова в дело в неизмеримо больших масштабах, чем это мыслилось раньше. Биография не только заменяется указанием прочитанных книг («Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, – и биография готова». «Египетская марка»), – она сходит на нет, поскольку существенным становится только то, как человек (поэт) и история отразились друг в друге («угол падения равен углу отражения». «Конец романа»).

Осознание *исторического* вело к необычайно острому, злободневному интересу, личной привязанности к ценностям иных эпох. История воспринимается *синхронично*. И это утверждение не просто акмеистический оксюморон. Оно должно пониматься в том смысле, что существует некий высший уровень, на котором ось последовательности трансформируется в серию актуально сосуществующих явлений, принадлежащих современности и улавливающих будущее, как слово – смыслы³.

Для Мандельштама все эпохи существуют, прошлое еще предстоит открыть в будущем (ср. «...сколько радостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер»)⁴, а резкий социально-культурный сдвиг способен оживить ощущение давно прошедшего («В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь отдаленных монументальных культур, быть может египетской и ассирийской». «Девятнадцатый век»). С этим осознанием исторической динамики связывается осознание собственной ясно понимаемой *задачи* в истории: «Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его телеологическим теплом – вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк» («Девятнадцатый век», ср. в связи с этим мандельштамовское определение акмеизма – «тоска по мировой культуре»). Сознательному выполнению этой задачи и была посвящена реформаторская языковая работа Мандельштама и Ахматовой.

3. Современная обоим поэтам история, со своей стороны, образует вектор, противоположный сознательно полагаемой воле поэта.

Отсюда трагедийное динамическое напряжение творчества и творения, на определенном уровне культуры реализующееся – в восприятии читателей – в ценности, адекватно соответствующие поставленной себе самим поэтом задаче в истории. Соответственно, важнейший семантический пласт поэзии Мандельштама и Ахматовой посвящен как раз задаче реконструкции истории в условиях, когда «акции личности в истории падают» («Конец романа») и «европейцы выброшены из своих биографий как шары из бильярдных луз» (там же). *Биография* с ее здравомысленной линейной связностью, предсказуемостью и самосозидательностью заменяется *судьбой*, построенной по принципам сочетания неопределенностей, нелинейности, непредсказуемости и синхронности разновременного. «Шум времени» (или его «бег»)⁵ позволяет выделить, уловить, осознать и закрепить лишь разрозненные движения, эпизоды, которые, не будучи скреплены какой-то основой, склонны десемантизироваться. Такой основой и становится *Память, воспоминание* не только как нечто в человеке, позволяющее соотнести его с историей, но и как глубоко *нравственное* начало, противостоящее беспамятству, забвению и хаосу как основа творчества, веры и верности. Ср. «...торжествует память – пусть ценою смерти: умереть значит вспомнить, вспомнить значит умереть... Вспомнить во что бы то ни стало. Побороть забвение – хотя бы это стоило смерти: вот девиз Скрябина, вот героическое устремление его искусства» («Пушкин и Скрябин»). Не случайно начало ахматовских воспоминаний о Мандельштаме: «...И смерть Лозинского каким-то образом оборвала нить моих *воспоминаний*. Я больше не смею вспоминать что-то, что он уже не может подтвердить...» Связь памяти-воспоминания с верностью подчеркивается Ахматовой и в образе Лозинского: «...верность была самой характерной для Лозинского чертою» («Слово о Лозинском»). Ср. также тему памяти – верности даже в роковой час, мотив оглядки и т. п. у Ахматовой. *Память-верность*, противопоставляемая *забвению-измене* (ср. также сопутствующие этому мотивы *оглядки*, в частности, в связи с дантовским *guarda e passa, оплакивания*: – *Мне, плакальщице дней погибших..., наследования* прошлого: *О, кто бы мне тогда сказал, / Что я наследую все это..., совести, вины: Одна на скамье подсудимых...* и т. д.) в семантической системе Ахматовой приобретает значение основной конструктивной положительной ценности. Сохранение воспоминаний является залогом непрерывности и преемственности жизни, становится утверждением реальности существования. Жизнь предстает в виде совокупности воспоминаний, отбираемых сознательно («Я помню все в одно и то же вре-

мя..., *Я вижу все, я все запоминаю...*, *Из памяти, как груз отныне лишний, исчезли тени песен и страстей...*). В противоположность этому забвение есть измена жизни, ее прерывание и уничтожение (*Чья забыта навек могила, / Словно вовсе и не жил он*); убить память значит убить жизнь, после этого *Надо снова научиться жить*. – ср. семантически тождественное у Манделъштама: *Все, что ты видел, забудь*). Если сохранение *памяти* есть высшая награда (*Только память вы мне оставьте, / Только память в последний миг...*), то *забвение* предстает как высшее наказание (*Из памяти твоей я выну этот день*).

Коррелятом к представлению о синхронической истории, скрепляемой нравственно личностной памятью, было создание Манделъштамом и Ахматовой особой – *семантической* – поэтики, в которой гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры (поэзия и проза), творчество и жизнь, все они и судьба – все скреплялось единым стержнем смысла, призванного восстановить соотносимость истории и человека. Эта поэтика, выработанная сознательно, явилась, с другой стороны, как бы естественной реакцией самого языка на судьбу и как таковая встала в ряд ценностей, образующих потенциальную культурно-историческую парадигму.

4. Манделъштам сам сформулировал принцип этой новой, семантической поэтики, противопоставив ее как символизму, так и футуризму. Четкое осознание лингвистической основы акмеистического мировоззрения, понимание того, что язык не только материал, средство, но и *цель* (ср. слова Манделъштама из «Разговора о Данте» о монументе из гранита и мрамора, «который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита»), обусловило двухстороннюю связь акмеистической поэзии и научной лингвистической поэтики. Сама структура языка этой поэзии подсказывала филологии новые методы описания. Задача современной семиотической поэтики – еще более глубокий и полный отклик на тот величайшей важности лингвистический эксперимент, который был поставлен этими поэтами, тем более что сознательная ориентация на филологию и соотнесение своих творческих достижений с ее выводами были свойственны и Манделъштаму и Ахматовой; именно в филологии Манделъштам видел торжество исторического и *культурологического* начала, в чем он явственно противостоит Блоку (ср. высказывания Манделъштама о неразрывной связи европейской культуры и филологии и слова Блока о «художнике – истинном враге... филологии» из «Катилины»). Не сле-

дует забывать, что Манделъштам видел особую формообразующую и культуuroстроительную роль именно русского языка вследствие исконной антиисторичности самой русской истории⁶.

Взгляд на язык как на нечто самодовлеющее определяет один из существеннейших аспектов акмеистической реформы поэтического языка – осознанное и подчеркнутое обращение языка на сам язык. Отсюда, конечно, следует и решительное изменение взгляда на соотношение формы и содержания. Для Манделъштама содержанием становится анализ формы как таковой, а формой – вся структура содержания, включая смысл, Логос: «Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов» («Утро акмеизма»). Таким образом, внимание сосредотачивается на том, что является самым реальным в произведении словесного искусства, – на *слове*. Именно *слово* в том углубленном и новом понимании, которое ему дается Манделъштамом, обеспечивает «чудовищно-уплотненную реальность» всего художественного текста. Но для этого необходимо, чтобы вещь не была (или, по крайней мере, чтобы не только она была) хозяином слова, чтобы слово обрело ту независимость, которая одна и придает ему высшую поэтическую силу⁷. «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну точку» («Разговор о Данте»). Можно добавить, что и звуковая сторона слова «торчит в разные стороны» и повсюду ищет себе родства. В понимании Манделъштама поэзия не рассказывает, а «разыгрывает» природу, приобретая тем самым новый, несравненно более высокий и достойный стоящих перед нею задач статус. Чтобы быть в состоянии выполнить эту роль, поэтическая речь должна быть устроена особым образом. Введение каждого нового элемента или хотя бы минимальное изменение конфигурации старых элементов должно приводить не к механическому приращению элементарного смысла, а к *химическому* (любимое слово Манделъштама, когда он говорит о сути поэтической материи), т. е. структурному – преобразованию всей картины в целом.

5. Одним из наиболее кардинальных завоеваний литературного языка, обязанных акмеистам, явилось резкое смещение границ между *поэзией* и *прозой* (и ими обеими и *жизнью* – внеположным миром, внетекстовым бытием, «разыгрываемым», как сказал бы Манделъштам, в произведении). Характерно, что сами акмеисты настаивали на взаимной непереводаемости поэзии и прозы, и сдвиг указанных границ мыслился не как экстенсивное преобразование (ср. неодно-

кратную критику Мандельштамом экстенсивного пользования языком, например, у Андрея Белого), а как *химическое* преобразование всех средств языка (последнее такое преобразование – реформа поэтического языка, связанная с именами Жуковского, Батюшкова и Пушкина)⁸. Некоторые существенные мысли Мандельштама перекликались в этом отношении с весьма популярной с конца 10-х – начала 20-х годов концепцией, объединяющей группу литературоведов, совмещавших в себе теоретические и пушкиноведческие интересы, о вызревании прозы данного периода в поэзии предыдущего периода, о дополнительности – функциональной и хронологической – в их распределении (прежде всего применительно к пушкинской эпохе – «...проза Пушкина явилась не как дополнение к его стихам, а как нечто новое, сменившее собой период стихотворный... Интерес к сюжетным построениям привел Пушкина к прозе, а высокий, стихотворный опыт сделал ее сжатой и простой. Она родилась из стиха, но не для борьбы с ним... а для уравнивания...», Б.М. Эйхенбаум, ср. сходные мысли у Ю.Н. Тынянова). Суть акмеистической реформы в этом отношении – в интериоризации в пространство стихотворения (при сохранении его объема или даже при значительном, по сравнению с принятым, его сокращении) элементов прозы, но не ради таких ее прежде всего бросающихся в глаза особенностей, как «сюжетность», наличие многих героев, сложной композиции и т. д., а ради максимального спрессовывания мира произведения – ведь именно проза под пером Пушкина, Гоголя, Толстого, в особенности Достоевского приобрела способность предельно полно впитывать в себя и адекватно передавать на своем языке содержание третьего члена триады – внеположного мира.

Особенно ярко проявилось влияние русской психологической прозы в стихах Ахматовой. В 1922 году Мандельштам писал: «Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и богатство русского романа XIX века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с Анной Карениной, Тургенева с Дворянским гнездом, всего Достоевского и отчасти Лескова. Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу». Отзывы такого плана (а их было много) не могли не заставить Ахматову осознанно обратиться к анализу истоков поэзии. Обратившись же к собственному поэтическому творчеству, пропущенному через тщательный самоанализ под указанным углом зрения, Ахматова должна была определить тот круг поэтических средств, которые способствовали *прозаизации* поэзии. Уже в ранних стихах к этим сред-

ствам можно отнести введение элементов сюжета (в его *актуальном* развертывании, а не только в виде отложения сюжетных ходов в других, в своей основе несюжетных, элементах), диалогизацию и прямую речь, разговорные интонации, сложную игру местоимениями и временами, задающую новые для поэзии типы дискретизации и связей, «кинематографичность» (четкость жеста), соотнесение внешнего жеста с внутренним переживанием (психологизм) и т. д. В отношении некоторых из этих черт Ахматова находила поддержку (иногда на короткий срок) в сходных приемах у Анненского, Кузмина, отчасти Фета и – в более широком плане – позже у Пушкина.

Несомненно, что «прозаизации» стихов способствовало введение элементов повседневной речи «говорного типа», ориентированных на ситуацию и связанных, как правило, с речью автора, а не с «бытописательными» задачами, как у многих других поэтов. В Нарбут в рецензии на «Камень» отмечал, что «в заслугу О. Мандельштаму следует поставить... включение в его поэтический словарь живой повседневной речи». Думается, что к «прозы пристальной круплицам» (Б. Пастернак) в стихотворных текстах Ахматовой относятся редкие и тем более значимые на фоне ахматовской средней стилистической нормы случаи употребления лексики с оттенками диалектной или даже «вульгарной» семантики.

6. Уже первые исследователи ахматовского творчества отмечали в ее стихотворениях тяготение к сюжету и рассматривали этот прием как «контрастирующий с абстрактной лирикой символистов» (Б. Эйхенбаум). Вводя сюжетность в лирическое стихотворение, Ахматова избрала совершенно новый путь. Прежде всего она категорически отказалась от транспортирования в стихотворения сюжетных схем, как они представлены в прозе. Затем она отказалась от попытки склеить некоторые звенья сюжета воедино и опустить другие, менее важные и в содержательном отношении, с тем, чтобы добиться необходимой экономии. Наконец, Ахматова отказалась от обязательного соблюдения временной канвы.

Суть ахматовских нововведений в этой области состояла в построении в пространстве поэтического текста функционального аналога сюжета прозаического произведения. *Первый принцип* построения поэтического аналога сюжета состоял в том, чтобы ориентироваться не на последовательность наиболее существенных и положительно выраженных *элементов* сюжета, а на последовательность *стыков* между ними (меональный тип описания). Этот первый принцип построения «поэтического» сюжета реализуется в том, что в сти-

хотворение вводятся не названия основных сюжетобразующих элементов, а то, что им сопутствует в качестве косвенного подтверждения, реплики, внешнего действия, жеста (*подошел, посмотрел, сказал, тронул, улыбнулся, окликнул, подумал...* и т. п.). Таким образом, основной становится цепь, элементами которой являются *переходы* между законченными и детерминированными звеньями сюжета, т. е. наиболее неопределенные и многозначные участки сюжетной линии, характеризующиеся во многих случаях максимальным возрастанием энтропии.

Второй принцип в построении поэтического сюжета заключается в том, что Ахматова отказывается не только от субстанционального в пользу меонального, но и от *линейно упорядоченного*. Сама *последовательность* (пусть даже стыков) разбивается, ее куски перемешиваются и, оказываясь в силовом поле поэтического текста, располагаются в соответствии со структурой этого «силового поля». Поэтому и здесь «распрямление» сюжета предполагает повторные чтения, с каждым из которых синтезируются все более длинные сюжетные цепи. При этом знание других ахматовских текстов увеличивает способность читателя к отбору элементов сюжета и их синтезированию в сюжетную последовательность. Впрочем, опытному читателю часто достаточно ограничиться первой задачей, т. е. вычлениением элементов сюжета. В этом случае предполагается, что читатель умеет от парадигмы перейти к синтагматическому ряду. Наконец, *третий принцип* построения состоит в том, что с самого начала все эти операции (выявление переходов, образование из них цепи, перемешивание элементов этой цепи и т. п.) ориентированы не на некий вне-поэтический сюжет (прозаический или вообще внетекстовой), а на одну или несколько наиболее репрезентативных частей сюжета, что позволяет сделать максимальное количество заключений и об остальных его частях. Поэтому реально сюжет сгущается в *одну сцену*, нередко представляющую собой диалог, в словесной части которого представлены не столько элементы сюжета, сколько «документация» подлинности, сиюминутности данного диалога; и лишь соединительные (недиалогические) фрагменты, ремарки содержат указания на то, каким образом из диалога может быть эксплицирован сюжет.

Особую проблему составляет распределение элементов сюжета по частям стихотворения. Нередко сюжет (обычно в виде автоматизированных движений, случайных или как бы случайных жестов) образует маргинальную конструкцию типа рамки, совпадающей с началом и концом стихотворения (ср. *Перо задело о верх экипажа, / Я поглядела в глаза его... / Он снова тронул мои колени / Почти не дрог-*

нувшей рукой и т. д.). В этой особенности, очевидно, отражается тенденция к еще более полной элиминации сюжета и к более глубокой переработке его в элементы других уровней, а в конце концов приводящей к тому, что сюжет превращается в след себя самого, в нулевой прием в функциональном пространстве текста. В ряде случаев читатель может восстановить хотя бы тень «сюжета», но для этого он должен обратиться, по меньшей мере, ко всем другим стихотворениям данного цикла, усвоив предварительно правила отождествления текста сперва на языковом, а потом и на надязыковом уровнях.

Дискретизация поэтического пространства у Ахматовой (особенно в раннем творчестве) в большой степени достигается прямой речью и диалогом. Использование этих приемов позволяет наиболее простым образом подготовить текст к введению *драматического* сюжета, ввести «чужой» голос и сохранить или даже усилить неопределенную модальность за счет увеличения неясности ряда элементов текста и их связей в условиях намеренно неполного и неоднозначного диалога. К тому же часто прямая речь и авторская речь находятся в столь тонком смещении, что статус неопределенности не может быть изменен и последующими частями текста (ср. характерную для Ахматовой игру кавычками и их отсутствием: *Сжала руки под темной вуалью... / «Отчего ты сегодня бледна?» / — Оттого, что я терпкой печалью / Напоила его допьяна* и т. д.). Такого рода приемы, несомненно, сближают Ахматову с диалогической и монологической техникой Достоевского и Толстого.

Использование приема диалогизации стихотворной речи позволило Ахматовой трансцендировать прозаичность одного – сюжетного – уровня и сделало ее стихи способными воспринять и более сложные признаки прозы – введение «чужого» голоса, драматизация, полифония и т. д. В этом смысле лирическое стихотворение Ахматовой вполне может служить одним из тех примеров «романизации» других жанров, о которых писал М.М. Бахтин. Но особенно существенно то, что «романизованное» лирическое стихотворение способно оказывать обратное влияние на большие поэтические формы (поэма) и далее – на прозу. И «Поэма без героя» – настолько радикальный опыт полной трансформации жанра поэмы, что с ним в русской поэзии за последние полтора века ничего нельзя сравнить. Существенно, что непонимание сделанного Ахматовой в области лирического стихотворения даже ее ценителями столь велико, что появление «Поэмы» в том виде, в каком она была написана, воспринималось в лучшем случае как неожиданность, а чаще – как «измена» какому-то прежнему «идеалу», и, что еще хуже, разоблачение...

давних стихов («Четки»), которые они «так любят» («Поэма без героя»). Не имея возможности здесь подробно анализировать «Поэму», все-таки можно подчеркнуть такие ее черты, как насыщенность прозаическими частями, исключительную роль метапоэтической части, принципиальную открытость, незавершенность и многовариантность ее, наконец, такое построение текста, при котором читатель вынуждается искать код и основные правила шифровки и дешифровки.

7. И в творчестве Мандельштама грань между стихами и прозой была резко сдвинута, однако иначе, чем у Ахматовой. У Мандельштама речь идет не о «прозаизации» стиха, а о преодолении жанрового барьера путем выхода в совершенно иное семантическое пространство. Речь идет не только об общеизвестных фактах вторжения стиха в прозаическую фактуру мандельштамовских статей, где стихотворные строки выступают как аргумент, к которому апеллируют, а о сплошном – в контексте всего жанрового разнообразия мандельштамовского творчества – обращении к поэтике «мифологического» плана. И стихи, и проза, и статьи Мандельштама обнаруживают разительное сходство с мифологическими (или религиозными) текстами и, прежде всего, в том, что, подобно корпусу мифов, мандельштамовское творчество образует единое смысловое пространство, из одной точки которого в другую можно перейти посредством дискретного набора смысловых кодовых преобразований. Подобно тому, как в «Мифологиках» К. Леви-Стросса каждый миф можно рассматривать как смысловую трансформацию других, так и у Мандельштама каждое стихотворение оказывается посредством смысловых оппозиций связанным с другим. Соответственно, в стихотворении можно вскрыть не только синтагматический ряд, но и ряд парадигматический, в котором выступают сходные смысловые элементы. Стихотворение, таким образом, обязательно несет в себе глубинную смысловую структуру, сложным образом взаимодействующую с тем, что традиционно можно назвать лирической фабулой стиха.

Более того, мандельштамовское преодоление инерции традиционного стихотворного языка и поэтической композиции оказывается гораздо более фундаментальным. Во многих стихах подлинным сюжетом, более того, «лирическим» сюжетом оказывается не линейная последовательность языковым образом фиксированных «событий», а глубинная динамика противопоставления, переплетения и взаимного отождествления смысловых «тем» и «признаков», выделяемых лишь в результате аналитического исследования («Грифель-

ная ода», «Нашедший подкову», «Чуть мерцает призрачная сцена...» и многие другие стихи). Отсюда суггестивность и воздейственность мандельштамовских стихов, их восприятие одновременно на уровне дискурсивного понимания и подсознательное «суммирование» сходных в парадигматическом плане элементов.

Мандельштамовские стихи в «жанровом» отношении оказываются как бы «до» или «после» противопоставления «проза» – «стихи». Думается, что здесь мало пригодны жанровые деления, основывающиеся на современных представлениях. *Во-первых*, в них неизменно присутствует позиция авторского «я», «лирическая» позиция. Это, однако, не делает стихи Мандельштама лирическими, если под лирикой понимать, как принято традиционно (после Державина и Пушкина), стремление к «*автобиографическому*» самовыражению. Авторская позиция во всех стихотворениях поэта настолько «космична», что традиционному самовыражению нет места. Авторское «я» здесь оказывается равновеликим культуре, природе, истории; соответственно, самые интимные признания и автописания воспринимаются как голос универсального человеческого начала в данной уникальной культурно-исторической и природной ситуации. Подобное увеличение масштаба авторского «я», сочетающееся с удивительно личной, направленной на собеседника интонацией (обилие апеллятивов, формы императива, вторжение в стих прямой речи и т. п.) – ср. «Нет лирики без диалога. А единственное, что толкает нас в объятия собеседника, – это желание удивиться своим собственным словам, плениться их новизной и неожиданностью» («О собеседнике») – вызывает ощущение необыкновенной воздейственности стиха, который, оставив позади традиционную схему «автобиографизма», приобретает качества живой личности, могущей непосредственно общаться с читателем. Заметим при этом, что эксплицитно выражаемая авторская позиция – это своего рода оксюморон, сочетание ясного осознания правоты своей трагической культурно-исторической роли одинокого предстателя перед веком за поэзию (*Я с веком поднимал болезненные веки... / И мне гремучие рассказывали реки / Ход воспаленных тяжб людских*) и понимания собственной «малости», отсутствие позы «поэта» или «гения» (*Я, рядовой седок, укрывшись рыбьим мехом, / Все силюсь полость застегнуть*). Таким образом параллельно увеличению масштаба авторского «я» мы наблюдаем его приближение к собеседнику, происходит прорыв личностного начала за рамки текста, и мы чувствуем мандельштамовскую интонацию, дыхание его живого слова даже в отдельных словосочетаниях, оборотах речи.

Во-вторых, большинство стихотворений Мандельштама так или иначе трактуют темы глобального философского или культурно-исторического плана: «разыгрывается» драма *времени и пространства, природы и культуры, бытия и истории, судеб человека* в природном и историческом мире – его *жизни и смерти, творчества и творения* и т. п. Эти глобальные темы могут трактоваться либо в достаточно отвлеченном, абстрактном плане, либо более конкретно, когда сакральное, например, предстает как Рим или православие, а история разворачивается в образы античности или Руси. Нигде, однако, эти темы, в столь *прямом* виде являющиеся достоянием скорее философской прозы, чем лирической поэзии, не поданы *дискурсивно*. В этом смысле стихи Мандельштама равным образом далеки и от «философской поэзии», хотя некоторые *темы* восходят к этой традиции русской поэзии (Тютчев). И здесь можно подойти к *третьей* фундаментальной черте поэзии Мандельштама: тесному слиянию смысловой линии, связанной с разработкой глобальных тем, со смысловыми линиями, трактующими конкретно-чувственное состояние мира (описание цвета, звука, осязания, вкуса, других зрительных или слуховых ассоциаций и проч.) и конкретно-чувственное состояние человека (физические ощущения, эмоции и т. п.). Но как раз сочетание приведенных трех свойств – ориентированности на универсальную человеческую сущность, привязанности к онтологическим и культурно-историческим «общим вопросам» и тяги к *воплощению* их на языке «конкретно-чувственной логики» – и характерно для текстов мифологического или религиозного порядка, лежащих вне жанровых различий.

8. Для того, чтобы можно было эффективно сдвигать границы жанров, превращая произведение в наиболее адекватный образ триединого мира (личное, вечное и конкретно-воплощенное), необходимо было подвергнуть кардинальной перестройке пространство стихотворения. Принцип экономии был при этом одним из ведущих. Одно из самых действенных (и вместе с тем естественных) преобразований должно состоять в том, что одни и те же элементы поэтического текста (одни и те же их конфигурации) приобрели способность одновременно передавать целый набор поэтических смыслов разных уровней. Для этого необходимо было релятивизировать слово, привести в динамическое состояние все мыслимые его компоненты (и, если возможно, увеличить их число), оживить конструктивные формообразующие потенции составляющих слово элементов внеположного мира. Слово, прикрепленное к вещи, слово-

символ мало годилось для решения этих задач. Скорее, они могли бы быть решены именно словом – орудийным элементом, меняющимся в процессе поэтической речи, импровизирующим природу. Упорные поиски такого слова, в котором ничто не устоялось, где все было выведено из словарных и символических ассоциаций, все неопределенно, и составили содержание важнейшей части акмеистической деятельности. Такое слово было чревато неисчерпаемым запасом неожиданностей («Все, что хочешь, может случиться...»). Лишь с его помощью можно было достичь того сгущения, «чудовищного уплотнения» реальности, о котором неоднократно говорят Мандельштам и Ахматова. Это сгущение достигалось на нескольких разных путях, которые были соотнесены друг с другом не сразу и лишь в пределах целой картины. Один из наиболее важных – преобразования в структуре семантики поэтического текста, которые в последние годы привлекли преимущественное внимание исследователей творчества обоих поэтов. Суть этих преобразований – в создании семантической *неопределенности*, при которой элементы поэтического текста оказываются (в отношении семантических характеристик их) как бы «взвешенными», неприкрепленными, и в последующем использовании этой неопределенности для *свободного* творения нового смыслового мира, для *свободного* диалога с читателем, который, погружаясь в этот постулируемый автором новый смысл, сохраняет несравненно большую возможность интерпретирования, чем это имеет место обычно⁹. Между этими элементами находится разреженное пространство, в котором не могут выжить привычные автоматические семантические связи. Слово как бы рождается заново и вольно выбрать себе нужное значение в зависимости от общего задания текста. В этих условиях автор может строить семантическое пространство текста несравненно более независимо. Элементы, образующие семантический уровень, становятся при этом более подвижными, происходит семантическое расщепление слова: помимо общеязыкового смысла, хотя и понимаемого в широких границах, выделяется, так сказать, актуальный смысл, определяемый заданием данной темы и соотносимый с подобными смыслами других основ, что в совокупности и образует особый семантический слой, реализующий тему. Дистрибутивные возможности некоторых определяющих словесных элементов текста резко меняются, причем суть этих изменений состоит в подавлении автоматических и статистически наиболее частых валентностей слова, во-первых, и в создании новых валентностей, позволяющих сопрягать слова, рассматриваемые обычно как весьма удаленные друг от друга или даже противополо-

ложные друг другу в семантическом отношении, во-вторых. Потенциальной границей данной семантической системы является оксюморон (ср. знаменитое ахматовское: *Ей весело грустить / Такой рядом обнаженной*), который на фоне изменившейся дистрибуции слов становится не исключением, а органичным элементом всей структуры поэтического текста.

У Мандельштама создание нового, свободного семантического мира осуществляется, в основном, средствами собственно языковыми в пределах одного текста, равно как и шире – цикла и всего творчества. Обе стадии – создание семантической неопределенности и построение новых смысловых рядов – представлены с чрезвычайной убедительностью. Неопределенность создается на всех уровнях: «фабульном», синтаксическом в широком смысле слова, на уровне лексической сочетаемости и т. д. и т. п. Широко используется неопределенная модальность описываемого события. Нельзя сказать, идет ли речь о «действительном» или о «возможном», «воображаемом». «Истинной» модальностью является именно «неопределенное». На фабульном уровне неопределенность широко представлена в неопределенной локализации происходящего («внутри» или «вовне»), неопределенном коммуникативном статусе (например, является ли «ты» в стихотворении обращением к себе или к другому, является ли данный фрагмент текста обращением или называнием и т. д.), неопределенном экзистенциальном статусе и т. д. и т. п. В результате уже на самом поверхностном уровне возникает смысловая дизъюнктивность, причем попытки внести определенность непоправимо разрушают смысл.

Существенным фактором создания неопределенности является расшатывание обычного, «прозаического» синтаксиса. Отдельные элементы изолируются, появляется отчетливая тенденция к повышению удельного веса односоставных предложений без «нормальной» предикативной связи. Часто встречаются случаи, когда неясна синтаксическая соотнесенность сегментов или сегменты являются синтаксически незаконченными. В том же направлении действует и «немотивированное» употребление союзов: так, *и* употребляется при отсутствии семантической общности в объединяемых сегментах, *но* – при отсутствии противопоставления и т. п. Сказанное распространяется и на «макросинтаксис» – на синтаксическую организацию текста как целого (и притом не только в лингвистическом, но и в общесемиотическом плане): у Мандельштама в силу преобладания нефабульных принципов организации логические и реальные связи ослаблены, их место занимают, прежде всего, семантические связи,

ср. взгляд Мандельштама на логику: «...Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически значит непрерывно удивляться...» («Утро акмеизма»).

9. Новые смыслы создаются Мандельштамом посредством особого оперирования словами. Для уровня словосочетаний характерно постоянное нарушение лексической сочетаемости (необычно высока доля семантически неотмеченных сочетаний, особенно в позднем периоде), выполняющее ту же функцию создания ощущения «неготовности», «новизны», «открытости», «свободы». Нередки фразы, специально построенные по принципу логического противоречия (...*Сердце ворует / Прямо из рук запрещенную тишь; В сухой реке пустой челнок плывет*), особенно характерны сочетания, где каждый последующий элемент отрицает предыдущий (...*слепну и крепну, подчиняясь смиренным корням*). Часто в последовательности атрибутивных синтагм прилагательные «перепутаны» (*вода... чернее, чище смерть, соленее беда, а земля — правдивей и страшнее*). В таких конструкциях происходит обмен смысловыми признаками, образуются новые смысловые поля.

Само слово у Мандельштама принципиально многозначно, причем в синтагматическом развертывании текста то или иное значение доминирует в зависимости от ширины контекста. Это относится даже к семантически пустым, неполнозначным словам. Так, в строке *Мы не рыбы красно-золотые* из стихотворения «Мастерица виноватых взоров» *мы* может быть понято в разных по объему контекстах как «мы с тобой», «мы, мужчины» и даже «мы, женщины».

Особенно характерно для поэтики акмеизма (и Мандельштама в особенности) подчеркивание смыслового единства мира путем проведения через *весь* текст (а иногда и цикл) уже упомянутых выше смысловых сочетаний, построенных по принципу логического противоречия (оксюмороны, амбивалетные антитезы и т. п.), что приобретает масштабы глобального принципа, организующего мировосприятие. Возникающий при этом комплекс имеет, как правило, характер «неслиянной нераздельности». В нем одновременно сосуществуют противоположные смыслы, причем противопоставление обычно идет не по основным семантическим признакам, а по второстепенным (ср. пару «тяжесть – нежность», а не «грубость – нежность» или «тяжесть – легкость»). Формообразующий характер этого принципа особенно четко проявляется в тех случаях, когда оксюморное (амбивалентно-антитетическое) сочетание пронизывает весь текст как единая «мифологическая» тема, причем все время происходит

мена «определяемого» и «определения». Так, в стихотворении «Язык булыжника мне голубя понятней» исходный («оксюморный») комплекс «детское + старческое» все время выступает в самых разных обличьях в сопровождении новых побочных признаков (прабабка *городов*, *Здесь толпы* детские, *Фригийской бабушкой рассыпанный горох*, *И тесные дома* – зубов молочных ряд – *На деснах старческих как близнецы стоят* и т. д.). Вообще «голосоведение», проведение темы сначала в одном смысле словом ключе или коде, а затем в другом – типичный прием мандельштамовской поэтики (ср. динамику «мягкого» и «твердого» в «Грифельной оде», когда один и тот же космический материал – *камень* – все время меняет обличье, выступая то в «мягком» коде – «Молочный грифельный рисунок», «Мягкий сланец облаков», то в «твердом» – «черствый грифель», «Ломаю ночь, горящий мел»). Очень характерно также «разложение» слов и слово-сочетаний на отдельные признаки, чтобы затем, собрав их в других комбинациях, получить новые смыслы (особенно медиативного плана), ср., в частности, выделение в строках *Словно розу или жабу он берег свое лицо* («Фазтонщик»), признаков «розовое» (из слова *роза*), «уязвимое обнаженное» (из сочетания «он берег свое лицо»), и «безобразное» (*жаба*), которые в последней строфе этого стихотворения актуализируются и, после смены модуса «скрытое» на антонимический модус «открытое», дают строки: *И бесстыдно розовеют обнаженные дома*.

Носителем амбивалентности, нового смысла может быть и отдельное слово само по себе, независимо от контекста. Таковы и излюбленные Мандельштамом составные слова с амбивалентно-анти-тетической семантикой вроде *солено-сладкий*, *остро-ласковый*, или слова – аналоги целых амбивалентно-антитетических высказываний (*священники-быки*, *Софокл-лесоруб*, *век-волкодав*), а также многочисленные слова с приставкой, модифицирующей значение и направление неопределенности (*полу-*, *дву-*, *многo-*: *полуукраинский*, *полуслово*, *полуберег*, *полухлеб*, *двуискренний*, *многoочитый*). Ср. также избыток слов, обозначающих «границу», «переход», «след»: *наклон*, *уклон*, *склон*, *скат*, *разлом*, *шов*, *стык*, *прослойка*, *зигзаг*, *извив* и т. п.

10. «Мифологический» характер поэзии Мандельштама проявляется и в том, что некоторые слова (прилагательные и существительные), особенно среди частых, кроме обычного и индивидуально-контекстного значений, приобретают особое, специфически мандельштамовское значение, становятся своего рода «мифологемами». Таковы слова *век*, *яблоко*, *соль*, *ласточка*, *солнце*; *нежный*, *зеленый*,

прозрачный, тяжелый, сухой. Некоторые из этих слов употребляются в контекстах, «намекающих» на специфическое значение данных элементов в античной мифологии (ласточка как символ души, солнца), таким образом, «индивидуальный» мифологизм постоянно отсылает читателя к более устойчивому и универсальному кругу мифологических образов.

Однако наиболее воздейственными в терминах семантической поэтики оказываются такие «мифологемы», которые навязывают читателю новое, амбивалентно-антитетическое прочтение образов, связанных с традиционными литературно-поэтическими ассоциациями (связь звезд с некоторыми негативными ценностными ассоциациями – «жестокое, колючее»: *Я ненавижу свет / Однообразных звезд; [...] жестоких звезд соленые приказы* и т. п.; связь черного с солнцем и водою, легкого с воздухом, смертью и архитектурой, прозрачного со смертью и тьмой и т. п.).

Наконец, весьма специфический, мифологический характер носит взаимодействие парадигматических семантических рядов смыслов в поэзии Мандельштама. Эти ряды могут выступать в виде своего рода параллельных «кодов», о чем отчасти шла речь выше. Например, в стихотворениях «Природа тот же Рим», «Обиженно уходят на холмы», «С веселым ржанием пасутся табуны» из *Камня*, в «Грифельной оде» и многих других произведениях друг с другом перекликаются смыслы из двух рядов – «природы» и «культуры», причем иногда «природное» кодируется как «культурное», а иногда «культурное» как «природное», – т. е. имеет место типично мифологическое обращение означаемого и означающего.

Более сложна ситуация, в которой противопоставленность и взаимодействие двух (или более) рядов смыслов не столь эксплицитно выражены, поскольку принадлежность одного (или нескольких) из них к определенной «теме» может быть определена лишь в контексте цикла или всего творчества. Так, в стихотворении «Я в хоровод теней...» явственно выделяется «пейзажно-природный» код (*луг, яблоня, легкая весна, воздух, земли девической упругие холмы*), «личностный» код (*я, имя, память, думал я, тело, образ, богохульствует, ревность, счастье, воля*) и параллельно с ними ряд значений, относящихся к «античности», «смерти», «подземному миру теней», что можно определить лишь из сопоставления таких слов и словосочетаний, как *хоровод теней, растаяло, нежный луг, туманная память, легкая весна* и т. п. с их употреблением в стихотворениях «Когда Психея жизнь...» и «Я слово позабыл...» из того же сборника.

11. В творчестве Мандельштама, так же, как и в творчестве Ахматовой, мы наблюдаем постепенный выход за рамки имманентной семантической поэтики, построенной по «мифологическому» принципу. Иными словами, сами принципы этой поэтики открывали возможность свободного к ним отношения. Этот выход в новое смысловое пространство намечался у Мандельштама, начиная с армянского цикла, а у Ахматовой он связан с «Поэмой» и смежными циклами и стихотворениями. Если для Мандельштама периода *Камня*, *Tristia* и даже стихов 1921–1925 годов можно говорить о классичности стихотворной формы, о samozаконченности и самодовлеющем совершенстве структуры каждого отдельного стихотворения – универсума в себе (хотя и в этих сборниках прослеживаются значимые семантические переключки между стихотворениями), то, начиная со стихов 1930 года, стройная последовательная оксюморность периода *Tristia* ослабевает, на первый план выходят, *во-первых*, ситуативность стихотворения и его соотнесенность с судьбой поэта, *во-вторых*, открытость текста, как в другие стихотворные и прозаические произведения поэта, так и в более широкий универсум. Соответственно, приобретают особую семантическую значимость фрагменты, отрывки из уничтоженных стихов, наконец, сами лакуны творчества, *в-третьих*, происходит некоторое изменение состава глобальных семантических тем: сходят на нет темы, связанные с культурно-исторической традицией особенно сакрального плана, а вся соответствующая семантика переходит с тематического, фабульного уровня на уровень личностный, ассоциативный; соответственно, более абстрактная тематика и семантика сменяются более конкретными, когда «общепозэтические» *сердце*, *ланиты* сменяются конкретными словами *пот*, *ребро*, *аорта*, единичное *человек* сменяется массовым *люди*, изысканные и «поэтические» *одежда* и *еда* (*шаль* или *мороженое*) сменяются более простыми и грубыми (*рассохлые сапоги*, *хлеб*), а вместо *улан*, *иерея* или *бедуина* появляется *бушлатник*; ср. аналогичную эволюцию Ахматовой, особенно ярко выразившуюся в переходе к тематике общей судьбы в *Anno Domini* и *Реквиеме* (*Для них соткала я широкий покров / Из бедных, у них же подслушанных слов*); *в-четвертых*, большую роль начинает играть чисто *инструментальная* функция слова как средства заговорить судьбу, когда исчезает стройность «кодовых» парадигматических смысловых рядов и слово «диким наростом» вырывается из пространства стиха (ср. *Дальше* еще не припомню – и *дальше* как будто оборвано).

Короче говоря, там, где ранее разворачивался универсум «вечных тем», облеченных в изменчивые формы конкретно-чувственного

мира, проходит *путь*, крестный путь поэта уже после «конца мира», когда стихотворение – единственный посох, помогающий пройти этот путь в мире, который «жесток и груб». Здесь парадигматическая функция слова выступает уже на уровне столь индивидуально-личном, что ее можно сравнить лишь с воздействием учителя.

Соответствующий «мифологический слой», может быть, более глубоко запрященный, выделяется и в семантической системе Ахматовой (на что в свое время обратил внимание, хотя и в несколько ином смысле, Б.М. Эйхенбаум: «глубина мифа, в которой Муза становится заново живым поэтическим образом», «мифологическая основа лирики» и т. д.). Поэтический универсум Ахматовой так же, как и у Манделштама, может быть соотнесен с архетипической моделью мира, ср. хотя бы противопоставления *неба* (твердого, куполообразного – *сводом каменным кажется небо..., высокие своды костела / Синей, чем небесная твердь* и т. п.), характеризующегося признаком высокий, связанный с душой, духом, и земли, черной, мягкой, связанной с телом (*и она в обреченное тело, / Силу тайную тайно лила, В эту черную, добрую землю / Вы положите тело его* и т. п.); основообразующая роль «стихий» (*У меня не выяснены счеы / С пламенем и ветром и водой*), особая роль *ветра* (о чем в свое время много писали), *огня* и *воды*, весьма емкого и полисемантического мотива (*вода* – путь в загробный мир – образ «Леты-Невы»; вода – символ надежды; *В Екатерининском саду / Стою у чистых вод, Мне бы невской воды глоток; вода* – разрушительное начало: *И к брюху мостов подступила вода; Не гони меня туда, / Где под темным сводом моста / Стынет грязная вода, труп по весенней реке* и др.). Ср. также мотивы камня, звезды, солнца, луны, грозы, деревьев (особенно ивы, клена, тополя), света и тьмы, времен года, времен дня (особенно утро и вечер) и т. д., а в микроуниверсуме, «культурном мире» – совпадающие с соответствующими элементами в фольклорной модели мира *дом, окно, дверь, крыльцо, порог* (т. е. противопоставление внутреннего замкнутого, защищающего пространства внешнему, незамкнутому и враждебному. Ср., особенно в ранних стихотворениях – белый дом, тихий сад, круглое крыльцо, понятие рубежа, границы: *И вот уже славы / Высокий порог, / Но голос лукавый / Предостерег*), дорога, путь, дворец, башня (*И стройной башней стала западня / Высокою среди высоких башен*), колодец и т. д. Не менее примечателен и следующий слой семантем, описывающий не столько материальный, сколько идеальный мир: *тень* и синонимы – призрак, двойник, виденье, отражение и т. п. – т. е. все, связанное с категорией памяти, воспоминания, той, более реальной жизни, ко-

торая и представляется основной ценностью, если не целью, существования человека (см. выше, о памяти): *Из прошлого восставши, молчаливо, / Ко мне навстречу тень моя идет; Призрак ты иль человек, прохожий, / Тень твою зачем-то берегу; Где тень безутешная ищет меня* и др. Очевидно, что полный семантически аранжированный список соответствующих лексем позволит вскрыть тот пласт поэтики Ахматовой, которому до сих пор уделялось недостаточное внимание. Не менее показательны для мифопоэтического слоя такие проявления, как отмеченность *начала* и *конца*; выработка системы семантических противопоставлений, амбивалентность основных содержательных комплексов, постоянное дублирование ведущих мотивов средствами разных уровней – вплоть до звукового и метрического (см. ниже); конструирование параллельных «кодов» и т. д.

12. С подобными принципами семантической организации текста соотносима уже упоминавшаяся особенность акмеистической поэтики, суть которой в том, что один и тот же элемент может насыщаться разными смыслами, функциями, приобретать способность к окказиональным склеиваниям и членениям, к новым видам внутреннего (внутрисловного) и внешнего монтажа. Естественно, что при этом различение «этического» и «эмического» (условно говоря) уровней предполагает исключительно тонкое чувство окружения, контекста, уровня и умение своевременно переключаться с одного уровня на другой. Принцип эквивалентности, лежащий в основе *отбора* (селекции), реализуется в новых формах (по сравнению, например, с поэзией символистов), предполагающих учет именно окказиональных ситуаций. Как известно, «поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси отбора (селекция) на ось комбинации» (Р.О. Якобсон). Отличительным признаком акмеистической поэтики является то, что и на оси *комбинации* сохраняется необходимость возвращения к оси отбора, поскольку на последней не всегда удается осуществить окончательный выбор. Читателю необходимо иметь в виду *поперечный разрез* всего класса эквивалентных в заданном отношении элементов. В этом отношении особенно интересны построения, в которых на таком высоком и согласно традиции предполагающем определенность уровне, как уровень действующих лиц («героев»), сохраняется возможность выбора между элементами парадигмы – в зависимости от определенной точки развертывания текста (простейший случай) или вне всякой зависимости (в любой точке развертывания). Ср. разные возможности выбора (причем эта «разность» определяется не неполнотой знаний у чита-

теля, а принципиальной установкой автора) героя в связи с первым «Посвящением» к «Поэме без героя», в связи с мотивом «гостя из будущего», мотивом «Коломбины десятых годов» и т. п. (разные случаи смешения героев или героя и автора), или же мандельштамовское: *Господи, не сделай меня похожим на Парнока. Дай мне силы отличить себя от него...* и далее: *Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому!* ...Характерно, что та же черта последовательно отмечается Ахматовой и в творчестве Пушкина¹⁰.

В связи с проблемой склеивания или расщепления героя находится и тема цитации и автоцитации у Ахматовой и Мандельштама. Исследование этих вопросов в последнее время помогло открыть совершенно новые пласты в смысловой структуре поэтических произведений. Следует указать, что особенно значительны взаимные цитаты, переключки, ссылки, намеки Ахматовой из Мандельштама (а также Мандельштама из Ахматовой). В ряде случаев они аранжируются в виде диалога так, что у исследователя есть право говорить о некоем общем тексте, построенном как последовательный ряд двойных зеркал, через которые проводится тема. Существенно то, что в этой системе сказанное одним поэтом отражено как бы с переменной авторства в зеркале другого поэта. Так накапливается общий фонд тем, образов, словесных ходов, на основе которого велся многолетний поэтический разговор и вычленились элементы текста, функционирующие как пароль¹¹. Характерно, что пушкиноведческие работы Ахматовой в значительной степени построены на исследовании цитации у Пушкина и ее связи с текстом в целом и с тем, что находится вне текста. Открытия Ахматовой в этом направлении имеют исключительное значение как для понимания творчества Пушкина, так и для проникновения в суть сходных приемов в поэзии самой Ахматовой (ср. то же самое в отношении литературоведческих работ Мандельштама и особенно «Разговор о Данте»).

Существенно исследовать поэтическую и семиологическую функцию цитаты в увеличении «мерности» поэтического пространства, в максимальном насыщении его разными голосами, в подчинении полифонизма монодийности¹². При всем многообразии цитации разные и часто несхожие «голоса» всегда помещаются в такой контекст, который позволяет за чужим словом услышать авторское (согласное или несогласное с этим чужим словом). В этом можно видеть продолжение того пути, который ярче всего отразился у Пушкина (ср. «Евгений Онегин» и др.) и у Достоевского (гоголевские реминисценции – особенно «Двойник» и под.). Вместе с тем принципиальное достижение Ахматовой состояло в том, что, введя в лирическое

стихотворение многообразие «голосов», свойственное роману, она скрепила это многоголосие монодийностью лирического жанра, в котором «я» не только не ослаблено, но, многократно отраженное в других голосах, становится еще сгущеннее и острее в плане психологических ассоциаций. Вместе с тем отсылка-цитата и само введение дополнительного героя не делают ситуацию более детерминированной и автоматической. Неопределенность и возможность разных выборов продолжают оставаться, распределяясь при этом по вертикали. То, что на одном уровне выступает как авторский текст, на следующем уровне оказывается цитатой, позволяющей установить новые связи, которые по-новому строят все пространство стихотворения, а на еще более глубоком уровне обнаруживается, что цитата с определенной атрибуцией представляет собой цитату цитаты — многостепенное цитирование, объясняющее отчасти взаимоисключающие при первом взгляде отождествления у разных исследователей — ср. необычайно показательную в этом отношении «Поэму без героя», или склеивание цитат или какой-нибудь другой ход. При этом следует отметить, что в качестве цитат предпочитают те, которые на шкале *природа — культура* занимают место ближе к последнему члену и сохраняют в себе следы последовательных семиотических перекодировок в этом направлении¹³. Сама очередность переходов с уровня на уровень воспринимается через серию «покиданий» (или, как говорил Мандельштам, «выпархиваний») только что постигнутых и, казалось бы, окончательных образов, может служить одним из примеров саморазвития, самоизменения орудий поэтической речи (причем иногда это «саморазвитие», «самоизменение» происходит только в пределах читательской рецепции). При всем этом следует помнить, что фрагмент, на котором происходит выявление цитат, их отождествление и атрибуция, далеко не всегда ограничивается размерами данного стихотворения, поскольку существует явная установка на соотнесение со всеми остальными собственными произведениями, образующими *единый поэтический текст*, и, так сказать, с *мировым поэтическим текстом*, конструируемым автором. При таком соотношении определенные элементы данного стихотворения освещаются дополнительными смыслами и связями, предопределяемыми структурой текста, сравниваемого с данным стихотворением. Этот «принцип возвратности поэтического слова, преодолевающего разновременность и разноязычность», конечно, соотносим в более общем плане с уже отмечавшейся архетипической схемой вечного возвращения. Ср.: *Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг; Я получил блаженное на-*

следство — / Чужих певцов блуждающие сны... И снова скальд чужью песню сложит / И как свою ее произнесет — у Мандельштама; И все, как тогда, и все, как тогда; Словно вся прапамять в сознание / Раскаленной лавой текла, / Словно я свои же рыдания / Из чужих ладоней пила — у Ахматовой.

Тема цитации и автоцитации связана с еще одним функциональным аспектом акмеистической поэтики — *метапоэтическим автокомментарием*, или «автометаописанием», состоящим в том, что автор осознанно или даже специально вводит в поэтический текст уровень формального анализа этого же текста. Эффект автометаописания возникает как следствие отождествления различных временных и пространственных параметров поэтического текста: времени написания, повествовательного времени, времени читательского восприятия (ср. «Поэма без героя»: указание на время создания едва ли не каждой главы, указание на время, к которому относятся воспоминания автора, указание на время, когда эти воспоминания приходят к автору, наконец — в некоторых вариантах — указание на время первого чтения); графического пространства и пространства изображаемых событий (ср. у Ахматовой расположение строк «лесенкой» в стихотворении о лесенке), наконец, выбора и указания читателя («Все это разгадаешь ты один...»). Для Ахматовой и отчасти для Мандельштама характерно при этом, что автометаописание одного текста может содержаться в другом тексте, и таким образом еще раз подтверждается необходимость подхода к корпусу всего, написанного Ахматовой и Мандельштамом, как к единому тексту. Так, употребленное в «Поэме без героя» смешение грамматических форм — «Достоевский и бесноватый город» наследует мотивировку из «Предистории»: «Вот он сейчас перемешает все» (о Достоевском).

Введение «чужого слова» и «многоголосие» в акмеистической поэтике примечательно тем, что это структурное свойство тоже сравнительно рано становится предметом автометаописания. Так, у Ахматовой можно выделить типовые лексические индикаторы, так сказать, «отсылочные» и указывающие на цитатность данного места текста (например, *снова, как тогда, этот, тот, тот самый* и т. д.; ср. также в поздних стихах тему «наследства», например, в стихотворении «Наследница», где мотивы русской поэзии XVIII — XX веков даны не только на лексическом уровне, но и на ритмико-синтаксическом, например, «Средь этих опустелых зал» — «Средь пышных опустелых зал» в «Отрывках из путешествия Онегина» и т. д.).

Одним из наиболее интересных подтверждений автометаописательного уровня, так же, как и многоголосия акмеистической поэзии,

может, как кажется, быть стихотворение Ахматовой, специально посвященное цитате¹⁴:

Не повторяй – душа твоя богата –
Того, что было сказано когда-то.
Но, может быть, поэзия сама
Одна великолепная цитата.

(Примечательно, что само это стихотворение насыщено цитатами – так, в последнем стихе уподобление гумилевскому *Но не была добычей для игры / Его великолепная могила*). Не менее характерно и то, что пушкиноведческие работы Ахматовой построены именно на исследовании цитации у Пушкина, ее роли в построении текста в целом, во-первых, и того, что находится *вне* текста, во-вторых.

13. В акмеистической поэтике изменяются не только границы и семантическая структура жанра и текста, но и границы между поэтическим текстом и внеположным миром. Эти изменения идут по двум направлениям: с одной стороны, поэтический текст приобретает столь высокую организацию, окультуренность, что внеположный мир не может более претендовать на определение структуры поэтического текста, достигающего максимальной независимости¹⁵; с другой стороны, поэтический текст (как бы в добровольном смирении) стремится к тому, чтобы стать *прямым* откликом на внеположную ситуацию, указателем того места, через которое она связывается с текстом. В этих условиях стихи (особенно Ахматовой и позднего Мандельштама) и проза (Мандельштама и Ахматовой) становятся предельно ситуативными. В принципе ситуация предполагается более или менее известной, поэтому в стихотворении нет нужды пересказывать ее в соответствующей ходу событий последовательности и во всей полноте деталей. Читатель приглашается к заполнению лакун текста на основе всей ситуации, но *практически* происходит обратное: читатель восстанавливает ситуацию по тексту, который лишь отчасти позволяет осуществить такую реконструкцию. Следовательно, в тексте соприсутствуют и указания на ситуацию и ее словесная часть. Они взаимно отражаются друг в друге и «высвечивают» все более глубокие корни. Такая структура текста в большинстве случаев предопределяет тот факт, что при *первом* чтении оказывается невозможным построить единую последовательность элементов. Текст диктует читателю очередность и направления обращений от текста к ситуации и от ситуации к тексту. Это «постредактирова-

ние», предполагающее ряд чтений и интерпретаций, заложено в самой структуре текста, который «обучает» читателя своей грамматике и семантике.

У Ахматовой стихотворение часто строится (в соответствии с указанным изменением границ между текстом и внетекстовым миром) как часть реальной ситуации – как вопрос или ответ, как реплика, просьба, молитва, заклинание, проклятие, как фрагмент, объясняемый именно из ситуации и синтезируемый в целое только при учете ситуации. Этим объясняется, в частности, отмеченность *начала* в стихотворениях Ахматовой (союзы *и, а, но* нередко с предшествующим многоточием, разного типа вопросительные и восклицательные фразы, утверждения и отрицания с акцентом на начале, глаголы говорения без местоимения, начинающие стих, неравносложность начального стиха другим и т. д.). Цель всех этих приемов – в актуализации текста как части всей ситуации. Чрезвычайно редкое у Ахматовой и Мандельштама обращение к каноническим жанровым формам также облегчает достижение этой цели: жанровая классификация уступает место свободному названию («Разговор о Данте», «Четвертая проза» – потому что она была четвертой по счету и т. д.; ср. также ода, элегия, эпиграмма и под., функционально едва не тождественные «двойчаткам», веренице четверостиший, восьмистишиям и под.). Аналогию можно найти и в прозе Ахматовой, где за гипертрофией «называний» прозаических фрагментов («воспоминания», «листки из дневника», «из письма», «вместо предисловия» и т. д.), обнажающих прием, кроется стремление перевести эти тексты из сугубо литературного ряда в бытовой. При учете такой тенденции получают свое объяснение многочисленные факты, толкающие стихотворный текст к превращению в сценарий (ремарки, указание вещей и их расположения, пропуски глаголов говорения и т. д.).

Если перейти к самому семантическому тексту, то и он трансформируется Ахматовой таким образом, чтобы стать способным вместить в себя новые элементы при сохранении объема. Эта задача чаще всего достигается таким изменением композиции, при котором большая часть сюжета выносится за скобки, переводится в предысторию, в той или иной степени восстанавливаемую по наличному тексту. Характерно, что Ахматова не раз подчеркивала как большое новаторство, предвосхитившее достижения романа XX века, именно такое построение романов Достоевского (особенно «Идиот», «Бесы»), при котором предполагается большая предыстория. При этом она же подчеркивала, что Достоевский трактовал роман как психологически комментарий к роману. Говоря о «головокружительной крат-

кости» «Каменного гостя», Ахматова, конечно, имела в виду прежде всего такое построение текста, при котором многое переведено в предысторию, во-первых, и эта предыстория экономно упрятана в сам текст, во-вторых.

14. Обрисованная выше структура поэтического мира Мандельштама и Ахматовой несомненно являет нам культурную парадигму высокой моделирующей силы. Не говоря уже о том, что независимость, открытость, нелинейность, панхроничность и свобода этого мира позволяют широко пользоваться ценностями, представленными обоими поэтами, открывается возможность новых семантических кристаллизаций вследствие отмеченной выше свободы выбора значений как в синтагматическом, так и в парадигматическом плане. Любопытно, что подобный характер семантики находится, в определенном смысле, в инвертированном отношении к превалирующим культурным конфигурациям. И здесь анализ структуры прозы Ахматовой и Мандельштама помогает обнаружить как направление поэтического выбора, так и структуру возможностей, открытых для него.

Ахматова в своих пушкиноведческих исследованиях не раз говорит о заполнении схемы автобиографическим материалом. Нужно думать, что этот метод был свойственен не только Пушкину. Ахматова показала, что на рубеже 20-х и 30-х годов перед Пушкиным встала задача «перешифровки» (ахматовское слово), вызванная не только внутренней динамикой самого творчества, задача заполнения схемы зашифрованным автобиографическим материалом, наконец, задача обращения именно к прозе с сугубо прагматическими целями – надежно спрятав, сохранить для будущего самое сокровенное, заговорить судьбу, предсказать, напроорочить будущее. В той же ситуации через сто лет оказались оба поэта. Отсюда, в частности, тот напряженный интерес к прозе – прозе-хранительнице, прозе-спасительнице, прозе-судьбе, которая поможет вернуть и стихи.

И результатом этого поистине заклинательного обращения к прозе обоих поэтов явилось рождение новой – *меональной* – прозы, когда основное – это то, о чем *не говорится*, что определяется *не по существу*, а лишь меонально, по изменению «второстепенных» конфигураций. Отсюда такие принципиально новые явления литературы и культуры, как «прозы» Мандельштама и Ахматовой с их бесконечными отступлениями, пробелами, «сумасшедшими наростами» (вроде ахматовского «*Первый иностранец, увидевший у меня мой портрет работы Модильяни, в ноябре 1945 года в Фонтанном Доме, ска-*

зал мне об этом портрете нечто такое, что я не могу ни вспомнить ни забыть, как сказал один известный поэт о чем-то совсем другом»), «горячечным бредом» ... Именно это свойство прозы обоих поэтов – живая непредсказуемость, максимальное приближение к ситуации личного – единственного – общения и делает ее живым зерном, катализатором, непрерывно обновляющим культурную парадигму, представленную их творчеством, индуцирует воспроизведение этой парадигмы уже на индивидуально-личностном уровне.

Особенности поэтики Ахматовой и Мандельштама, о которых шла речь выше, определяют особый подход к их творчеству: весь корпус произведений поэта предлагается рассматривать как *единый текст*, самодовлеющий (хотя и принципиально *открытый*). В этом случае проза в определенном смысле отождествляется со стихами, что требует специальных разъяснений.

Изменение границ между поэзией и прозой («перетягивание поэзии в прозу», «попытка прозы вобрать в себя стих»), о котором писалось в 20-е годы, было своевременно осознано акмеистами (особенно Мандельштамом) и соотносено с более общими концепциями. Понимание поэзии и прозы как единого текста манифестировалось, по крайней мере, в следующих смыслах: (1) в плане семантических связей поэзия и проза соотносимы друг с другом и ориентированы друг на друга (или, во всяком случае, – проза на поэзию); с помощью системы отсылок поэтический текст может быть связан с прозаическим (ср. многочисленные переклички прозы и стихов у Мандельштама, уже отмечавшиеся соответствующие переклички у Ахматовой¹⁶, параллели между ахматовскими стихами (прозой) и мандельштамовской прозой (стихами): (2) внутри поэзии и внутри прозы проведена унификация по некоторым общим принципам (разрешение схемы жанровых противопоставлений, использование целого ряда общих приемов¹⁷, включая принципы монтажа частей текста, и т. п.); (3) с точки зрения решаемых с их помощью задач, поэзия и проза находятся в отношении взаимной дополнительности, следствием чего является, во-первых, независимость и безусловность поэзии применительно к одной области, а прозы – применительно к другой и, во-вторых, – их синтезирование в едином тексте применительно к решению общих задач художественного словесного творчества.

Общие задачи требовали такого преобразования прозы, при котором она могла бы удовлетворительно передавать новую ситуацию, компенсируя отсутствие жанровых различий¹⁸. Отсюда – насыщение прозы движением «разнородной словесной массы», включение

в нее любого прозаического материала (так же, как и сочетание со стихами), который, однако, синтезируется как именно проза. Другое решение – превращение специальной прозы (например, научной, литературоведческой) в *просто прозу* (см., например, невозможность отнесения к какому-либо каноническому жанру «Разговора о Данте» Мандельштама и т. д.).

Предположение о «художественности» прозы, как кажется, вполне правдоподобно проверяется на пушкиноведческих статьях Ахматовой. В этой своей прозе Ахматова настойчиво обращается к пушкинским текстам, чтобы показать, каким образом производится «шифровка» и каковы пути «дешифровки» (ср. указание на такие приемы, как опрокинутая композиция, теневой портрет, антиобразы [«анти-Татьяна»], смысловая двуплановость и, наконец, тайнопись [«А тайнопись у Пушкина была...»], система цитат-отсылок, вынесение основного за пределы текста [«в предысторию»], представление целого как фрагмента и т. д.). За всем этим как вывод – необходимость исключительного доверия к читателю (ср. у Мандельштама о «поэтически грамотном» читателе), к его способности понимать глубинные уровни, когда речь идет не только о том, как дойти до скрытого, но и о том, что определяется кругом ведущих тем.

Следуя пути, указанному Ахматовой, нельзя не попытаться процитировать путь Пушкина на творчество самой Ахматовой, в частности, на ее прозу (что стихи идут в том же направлении, по-видимому, не приходится сомневаться). В таком случае напрашивается предположение, что пушкиноведческая проза Ахматовой – не только жанр научной литературы, но и способ самовыражения: это проза о трагической духовной ситуации поэта, повторяющейся раз в столетие, и о путях преодоления ее, если не в жизни, то в творчестве.

Если опубликованные при жизни Ахматовой в академических изданиях пушкиноведческие статьи представляют собой вполне законченные образцы научной литературоведческой прозы, то посмертные публикации «незаконченных» пушкиноведческих отрывков построены существенно иначе. Можно рискнуть предположить, что они-то и представляют собой законченный текст именно в том смысле, в каком закончены маленькие повести Пушкина (что убедительно доказала Ахматова, кстати, отождествляя их со стихами)¹⁹ или «Египетская марка» и «Четвертая проза» Мандельштама. Читателя смущает отсутствие между частями стыков, которые привычным образом связывали бы части, отмечая начало и конец²⁰. Однако аналогично тому, как этих стыков нет в стихотворениях Ахматовой и Мандельштама (см. об этом выше), они отсутствуют и в прозе, где

принципы монтажа – совершенно иные. Проза имеет, скорее, сюитное построение: каждая часть его как бы вводит одну тему и идею, но данную не дискурсивно, а, так сказать, с оставлением при ней некоторого контекста с соотношением неопределенностей; тема доводится до такого предела, за которым читатель ждет, во-первых, чего-то главного, во-вторых, разъединяющего. Эта серия пределов очерчивает круг, внутри которого все должно выясниться, но в который автор нас так и не вводит, тeneвым образом давая почувствовать, что нас там ожидало бы (принцип меонального описания).

В посмертных пушкиноведческих отрывках Ахматовой обращают на себя внимание еще два обстоятельства: (1) художественная завершенность фрагментов, видимо, решительно противоположная тому, как заготавливаются блоки «научного» текста; (2) перевод в глубинный уровень основных и основообразующих тем (верность друзьям, живым и мертвым, поиски могил, гибель Пушкина), которые определяют понимание перемен в Пушкине последних лет жизни и которые наиболее соотносимы с планом ахматовской современности (см. выше о теме памяти-верности и забвения-измены у Ахматовой). Подобным же образом могут быть названы и другие «пушкинские» темы у Ахматовой, с их зеркальным отражением в ее собственном творчестве (боязнь счастья – *но длилась пытка счастьем...*), плохие друзья поэта, загробная верность и т. д.

Не менее существенно и осознание Ахматовой некоторых формальных приемов в творчестве Пушкина и соответствующие параллели в ее собственных произведениях (в частности, прием амбивалентности, двойничества – *надо сознаться, что это существо все время как бы двоится перед глазами, все начинается, когда все кончилось* – и использование этого приема в «Поэме без героя» и т. д. Небезынтересно отметить, что и литературоведческая терминология Ахматовой является органическим элементом ее поэтического языка (ср. *Я зеркальным письмом пишу, Ушкатулки тройное дно, Ты – один из моих двойников* и др.).

Таким образом, ахматовская пушкиноведческая проза как бы «суммирует» все то, что могло быть при иных обстоятельствах выражено в других жанрах прозы и поэзии, – героев, фабулу, свое автобиографическое и чужое и т. п. Иначе говоря, Ахматова делает на еще более узком участке то, что отмечалось исследователями мандельштамовской прозы: «Такова Египетская марка: “суммарный” оцепеневший герой, “суммарная” оцепеневшая фабула и “суммарные” видения героя» (Н. Берковский).

Проза Мандельштама была прозой-первооткрывательницей. Несомненно, что ее подробный литературоведческий и филологический анализ даст много ценного для понимания специфики картины мира поэта. Здесь мы коснемся лишь одного ее аспекта – роли прозы и утверждения основ парадигматической действенности поэтического языка Мандельштама.

Известно, что проза писалась в течение всего творчества Мандельштама, поскольку и журнальные статьи, и рецензии, и письма – это все подлинная проза, отвечающая основному требованию, которое поэт предъявлял прозе, – быть *прерывным знаком непрерывного*. Однако основная проза была написана в период с 1923 по 1930 годы («Шум времени», «Египетская марка» и «Четвертая проза»), т. е. в то время, когда прекращается стихотворная деятельность. Эти три произведения представляют собою мост между первыми двумя периодами с их тягой к выверенной гармонической структуре, в которой личность автора подана через призму глобальных тем, и так называемым «поздним» периодом, когда в стихах открывается удивительно личный голос, и стиль начинает определяться конкретными ситуациями судьбы, становится ее орудием и объектом. Именно в прозе Мандельштам открывается как «рядовой седок», здесь получает художественное оформление его *конкретная* личностная ипостась сына Петербурга и «хаоса иудейского», здесь он – в процессе работы над прозой – обретает твердое сознание непоколебимой правоты своего пути и ее строчками стремится сам предсказать свое будущее: «Мы еще поглядим – почитаем» («Египетская марка»).

Переход к исповедально-заклинательной и одновременно учительной прозе был несомненно намечен некоторыми мотивами стихов 1921–1925 годов (*Кто я? Не каменщик прямой, / Не кровельщик, не корабельщик; Кому зима, арак и пуниш голубоглазый*), однако сила речевой интонации (*Я один в России работаю с голоса...* «Четвертая проза»), полнота самоописания и честность взгляда на себя были несомненным достижением Мандельштама.

В прозе он полностью выходит из образа авторского «я», связанного с соположенными с ним вечными темами Рима, Православия, античности, и смело строит мир керосиновых ламп и форточек, пикейных одеял и визиток. Тяга к материальному особенно усиливается в эпоху, когда материя таяла (*Эта балка больна – чахоточная... Разве так пахнет здоровое дерево?* «Киев»); можно проследить, как проза становится *памятью* о тех вещах, которым вот-вот суждено исчезнуть (... *чуть прозрачные сливянки, чей вкус само удивление.* «Киев»). Здесь нарочито гоголевский образ ставит и само описание в

ранг чего-то большего, чем газетный очерк, придает ему смысл культурного явления).

Подобное открытие материи своего «я» явилось тем необходимым шагом на пути к полному овладению искусством судьбоносного стиха, когда именно это «я» в его данной ипостаси, обусловленной этим временем и местом, стало единственным, в сущности, носителем поэтической правды.

Отсюда центральное и поистине пророческое место, которое занимает в человеческой и гражданской судьбе Мандельштама сюжетный узел «Египетской марки» – стремление Парнока, этого «пародийного» двойника автора, спасти людей от самосуда в центре Петрограда²¹ – *И здесь кончается искусство / И дышит почва и судьба.*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Настоящий текст представляет собой сжатое (тезисное) изложение ряда разделов более обширного исследования, посвященного русской семантической поэтике, как она воплощена в творчестве Ахматовой и Мандельштама.

² Ср. в этой связи особенно пристальный интерес обоих поэтов к Данте, как в творческом, так и в филологическом, а также в биографическом аспектах.

³ «Время для Данте есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт, и обратно: содержание есть совместное держание времени – сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его... Данте изменил структуру времени, а может быть и наоборот – вынужден был пойти на глоссолалию фактов, на синхронизм разорванных веками событий, имен и преданий именно потому, что слышал обертона времени» («Разговор о Данте»).

⁴ Ср. у Ахматовой: *И Троя не пала, и жив Забани...*

⁵ См. у Ахматовой:

Но что нас защитит от ужаса, который

Был бегом времени когда-то наречен.

⁶ «Жизнь языка в русской исторической действительности перевешивает все другие факты полнотою явлений, полнотою бытия, представляющей только недостижимый предел для всех прочих явлений русской жизни... русский язык *историчен* уже сам по себе, так как во всей своей совокупности он есть волнующееся море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти... Столь высоко организованный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама *история*... Отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории» («О природе слова»).

- ⁷ «Разве вещь – хозяин слова? Слово – Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, внешность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» («Слово и культура»); «...слово не вещь, его значимость несколько не перевод его самого... реальность в поэзии – *слово* как таковое...» («Утро акмеизма»).
- ⁸ Ср. общие взгляды Мандельштама на соотношение поэзии и прозы, на специфику прозы XX века (см. тему «конца романа») и даже на зависимость поэтических структур от внетекстовой сферы; прежде всего – настоятельная мысль о *невозможности* пересказа поэзии. «...другая [sc. линия] в поэтической речи, взятая вне орудийной метаморфозы, лишена всякой значительности и всякого интереса и поддается пересказу, что, на мой взгляд, вернейший признак отсутствия поэзии, ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с *пересказом*, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала... Она [sc. поэтическая речь] прочнейший ковер... в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема... пребывают разноцветны – в жгутах, фигурах, орнаментах, но только не в узорах, ибо узор есть тот же пересказ» и т. д. («Разговор о Данте»).
- ⁹ У Ахматовой одним из свидетельств такой неприкрепленности слова к вещи и того, что номинация преследует цель создания именно семантических вех, а не однозначных условий, является постоянное возвращение к оси выбора, ярко проявляющееся в диахронической истории текста. Ср. варианты в разных публикациях: *Вот и могущества тайные / явные знаки; Степь трогательно / ядовито зелена; Темный слушатель светлых бредней / Светлый слушатель темных бредней* и т. п.
- ¹⁰ Ср. указания на слияние Пушкина с Онегиным, на сочетание в образе царя из «Золотого Петушка» черт Александра I и Николая I, на сложные отношения героев неоконченных повестей Пушкина и самого автора и под. Если умение слить автора с героем – один полюс, то другой полюс образуется умением разделить автора и героя в произведении, ср.: «На примере того, как Пушкин изображает Донну Анну, можно еще раз изумиться, с каким искусством он отделяет свое к ней отношение (авторский голос) от отношения к ней Дон Гуана».
- ¹¹ Ср. хотя бы некоторые фрагменты этого поэтического диалога (существенно, что ряд сопоставлений принадлежит самой Ахматовой):

Мандельштам

Ахматова

Тридцать лет лизало *холодное белое*
пламя спинки зеркал.....
Я не знаю жизни: мне подменили ее еще
 тогда...

Холодное, чистое, легкое пламя.
 Победы моей над судьбой.
Мне подменили жизнь...
 И я своих *не знаю* берегов...

Страх берет меня за руку и *ведет*(ср.:
Сам себя по улицам за руку водил).
Дант... пишет под *диктовку* он пере-
писчик, он переводчик... письмо под
диктовку...

Мы будем помнить и в *летейской*
стуже...

«Анне Ахматовой вспышки *сознания в*
беспамятстве дней» (надпись на книге).

Рахиль глядела в зеркало явлений,
А Лия пела и плела венок...

Не бери сама себя за руку...
Не води сама себя за реку...
«Ты ль Данту *диктовала* Страницы
Ада?»...

Но не веет *летейской стужей*...

Я в беспамятстве дней забывала
теченье годов...

На площадь, где пела,
На двор, где пряла (ср. также «Рахиль»
где Рахиль: Лия).

См. также отрывки из воспоминаний о Мандельштаме: «Там был стих: “Что знает женщина одна о смертном часе...” (сравнить мое: “Не смертного ль часа жду”); ...и в *отдаленье / Чистый голос: “Я к смерти готов”* – «Свернули на Гоголевский бульвар, и Осип сказал: “Я к смерти готов”; «Он, *воспетый первым поэтом, / Нами грешными и тобой*... – Мандельштам принял (справедливо) на свой счет»; «Шум времени» у Мандельштама и «Бег» (первоначально «Шаг») времени» у Ахматовой и т. д. Эти переключки столь многочисленны и часто значимы именно как часть общего двуединого текста, что им посвящено особое исследование авторов этой статьи.

¹² Ср. высказывание другого поэта о Мандельштаме: «...в стихах Мандельштама мы встречаем целые строки из других поэтов; и это не досадная случайность, не бессознательное заимствование, но своеобразный прием поэта, положившего себе целью заставить чужие стихи звучать по-иному, по-своему».

¹³ Ср. хотя бы утверждение *знаковости* природного пространства и времени у Ахматовой: *Мне каждый миг – торжественная весть; И озеро глубокое синело – Крестителя нерукотворный храм* и под.

¹⁴ Ср. Мандельштам о цитате: «*Цитата* не есть выписка. *Цитата* есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна» (*Разговор о Данте*); «Филология – это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на *цитате*, на кавычках... и Еврипид был домашний писатель, сплошная *цитата* и кавычки...» («О природе слова»); «Меня все тянет к *цитатам*...» («Девятнадцатый век»).

¹⁵ «В таком понимании поэзия не является частью *природы*, – хотя бы самой лучшей, отборной ... но с потрясающей *независимостью* водворяется на новом, внепространственном поле действия...» (*Разговор о Данте*).

¹⁶ См. хотя бы некоторые:

Но будущее, которое, как известно, Оттого, что по всем дорогам,
бросает свою тень задолго перед тем, Оттого, что ко всем порогам
как войти, стучало в окно... *Приближалась медленно тень*...

В Ташкенте я впервые узнала, что
такое в палящий зной *древесная тень*
и *звук воды*.

Но не забуду я никогда
До часа смерти.
Как был отраден мне *звук воды*
В тени древесной...

Он [Блок] — с упреком — в ответ:
«Анна Андреевна, мы не тенора».

Тебе улыбнется презрительно Блок,
Трагический тенор эпохи и т. д.

¹⁷ Ср. *начала и концы* в прозе Ахматовой с соответствующими стихотворными, о которых уже говорилось: *...И смерть Лозинского...; ...а вокруг бушевал недавно победивший кубизм...; А далеко на севере... в России...; Но... я замечаю, что письмо мое длиннее, чем ему следует быть, а мне еще надо...; А я услышала о нем очень много...* и т. д.

¹⁸ В широком плане граница проза/стихи является едва ли не основным жанровым различием в творчестве Ахматовой и Мандельштама. В каком-то смысле размеры и метрическая организация текста определяются некоторыми внутренними глубинными требованиями, в зависимости от которых «получаются» либо стихи, либо проза; внутри каждого из этих жанров классификация уже необязательна (ср. хотя бы «самостийное», по ощущениям самого Мандельштама, появление восьмистиший или стихов-двойчаток и в связи с этим «Вереницу четверостиший» у Ахматовой и под.). С другой стороны, разнообразные названия ахматовской прозы — скорее, обнажение приема и автоописание, чем разнесение по жанрам («Воспоминания», «Листки из дневника», «Из письма», «Примечание», «Вместо предисловия» и т. д.). Аналогично и в стихотворениях обоих поэтов можно видеть не столько соответствие каноническим формам (ода, баллада, элегия и т. д.), сколько название, продиктованное особыми, не формальными задачами (ср. изофункциональное перечисленным название «Петербургские строфы» у Мандельштама, «Тридцать строчек» у Ахматовой).

¹⁹ «Представьте себе все это в стихах и в драматической форме, и вам не придет в голову ждать продолжения. Его просто не может быть... головокругительный лаконизм здесь был доведен до того, что совершенную трагедию более ста лет считали не то рамочкой, не то черновиком, не то обрывком чего-то... Повторяю, если бы это было сказано в стихах, никто бы не усомнился в законченности этого произведения».

²⁰ Ср.: «Онегин» обрывается как натянутая струна, когда читатель и не помышляет, что читает последнюю строфу.

²¹ Стоит указать, что и сам поэт несколько раз *до написания* «Египетской марки» заступался за преследуемых и спасал их (1918, 1923), замечательно и то, что *после* написания этого произведения (весной 1928 года) он также вступился за «приговоренных» (ср. и здесь роль «двойника» — однофамильца, переводчика И.Б. Мандельштама). Таким образом в этом сюжетном моменте и в самом герое с его «малостью», привязанностью к миру вещей и т. п., оказывающемся одновременно единственным заступником за невинных, вырисовывается основа нравственного и смыслового воздействия и прозы и стихов.

С50 **Смерть и бессмертие поэта: Материалы науч. конф.**
/ Сост. М.З. Воробьева, И.Б. Делекторская, П.М. Нер-
лер, М.В. Соколова, Ю.Л. Фрейдин.
М.: РГГУ, 2001. 320 с.
ISBN 5-7281-0547-5

Научное издание

*Смерть
и бессмертие
поэта*

*Материалы
научной конференции*

Составители:

*М.З. Воробьева,
И.Б. Делекторская,
П.М. Нерлер,
М.В. Соколова,
Ю.Л. Фрейдин*

Редактор

Соколова М.В.

Художник

Сурков В.В.

Корректор

Побережнюк М.Е.

Компьютерная верстка

Никитина Т.А.

ЛР № 020219, выд. 25.09.96
Налоговая льгота —
общероссийский классификатор
продукции ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры.

Подписано в печать 12.09.2001
Бумага № 1. Формат 60×90/16
Усл.-печ. л 20,0+1,5 вкл.
Уч. -изд. л. 23,2.
Тираж 1000 экз. Заказ № 4530

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125276 Москва,
Миусская пл., 6
Тел. (095) 973-4200

Техническая поддержка
ЗАО «Интерсигнал»
Тел. (095) 200-2432

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленного
оригинал-макета
в ППП «Типография “Наука”»
121099 Москва, Шубинский пер., 6

Издания Мандельштамовского общества

Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993-1997

/ Сост. С. Василенко, П. Нерлера, А. Никитаева, Ю. Фрейдина.

Серия «Записки Мандельштамовского общества»

Т. 1: «Сохрани мою речь...». Вып. 1. / Сост. П. Нерлера, А. Никитаева. М.: Обновление, 1991. 96 с.

Т. 2: Штемпель Н. Мандельштам в Воронеже / Сост. В. Гыдова, П. Нерлера. Предисл. Д. Заславского. М.: МО, 1992. 146 с.

Т. 3: Нерлер П. Осип Мандельштам в Гейдельберге. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. 80 с.

Т. 4: «Сохрани мою речь...». Вып. 2 / Сост. О. Лекманова, П. Нерлера. М.: Книжный сад, 1993. 128 с.

Т. 5: Нерлер П. «С гурьбой и гуртом...»: Хроника последнего года жизни О.Э.Мандельштама. М.: Радикс, 1994. 112 с.

Т. 6: Кржижановский С. «Страны, которых нет»: Статьи о литературе и театре. Записные тетради. / Сост. и предисл. В.Перельмутера. М.: Радикс, 1994. 157 с.

Т. 7: Мандельштам и античность: Сб. статей / Сост. О. Лекманова. М.: Радикс, 1995. 208 с.

Т. 8: Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама: От черновых редакций – к окончательному тексту / Сост. С. Василенко, П. Нерлера. М.: Ваш выбор ЦИРЗ, 1997. 144 с. [Издано при поддержке РГНФ.]

Т. 9: Видгоф Л. Москва Мандельштама: Книга-экскурсия. М.: Корона-Принт. 1998. 492 с.

Т. 10: «Сохрани мою речь...». Вып. 3. Ч. 1-2 / Сост. П. Нерлера, О. Лекманова, М. Соколовой, Ю. Фрейдина. М.: РГГУ, 2000.

Серия «Библиотека Мандельштамовского общества»

Вып. 1: Сопровский А. Правота поэта: Стихотворения. Статьи. / Сост. Т. Полетаевой; Предисл. Н. Коржавина; Послесл. Г. Померанца. М.: Ваш выбор ЦИРЗ, 1998. 238 с.

Вып. 2: Горнунг Б. Поход времени / Сост. М. Воробьевой; Предисл. П. Нерлера; Послесл. М. Горнунга. М.: РГГУ, 2000.